



**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Con la colaboración de:



GURU MARKETING



SUAREZ



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE EDUCACIÓ, CULTURA I DEPORTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLVI
Curso 2017 - 2018

CONCIERTO NÚM. 857
I EN EL CICLO

Recital de piano por: DANIIL TRIFONOV

TEATRO PRINCIPAL

Jueves, 19 de octubre

20,00 horas

Alicante, 2017

DANIIL TRIFONOV



© Dario Acosta / DG

Es la primera visita de Daniil Trifonov a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

El pianista ruso Daniil Trifonov, ganador del premio Gramophone Artista del Año 2016, ha hecho un espectacular ascenso en el mundo de la música clásica como solista.

La temporada 2017-18, estrenará Chopin: Evocation, el cuarto álbum como artista en exclusiva de Deutsche Grammophon, que incluye trabajos de Chopin y obras de compositores del siglo XX muy influenciados por el maestro polonés, incluyendo Samuel Barber y Federico Mompou, entre otros.

Daniil Trifonov ofrecerá recitales en Estados Unidos, Europa y Asia. Realizará una serie de siete conciertos "Perspectivas" en el Carnegie Hall, tres de ellos dedicados a Chopin y a la influencia ejercida por el propio compositor: un recital y dos programas de Chopin con el violoncelista Gautier Capuçon y Kremerata Baltica. Otros conciertos de esta misma serie incluyen colaboraciones con el barítono Matthias Goerne y el maestro y mentor de Trifonov Sergei Babayan, cubriendo así una gira en Estados Unidos y estrenando a nivel mundial un trabajo de Mauro Maza para dos pianos; una interpretación de su propio concierto para piano con Valery Gergiev dirigiendo la Orquesta del Teatro Mariinsky y un recital en solitario en el Zankel Hall. Trifonov realizará una serie similar esta temporada en la Konzerthaus de Viena, donde realizará cinco conciertos, y en San Francisco, concluyendo con una actuación de Rachmaninoff con la Sinfónica de San Francisco y Michael Tilson-Thomas.

Otros compromisos durante la temporada 2017-18 incluyen una gira por Asia y Europa con el violinista Gidon Kremer y Kremerata Baltica, Filarmónica de Londres, Royal Concertgebouw y la Orquesta Teatro alla Scala. Actuará con la Orquesta Nacional de España, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Orquesta Gulbenkian de Lisboa, Filarmónica de Berlín, Orquesta del teatro Mariinsky, Orquesta de Cleveland y Sinfónica de Seattle.

Daniil Trifonov ha sido galardonado en prestigiosos concursos internacionales, obteniendo el tercer premio en el prestigioso Chopin de Varsovia, y el primero en el Rubenstein de Tel Aviv y en el Chaikovski. En 2013 obtuvo el Premio Franco Abbiati de Italia como Mejor Instrumentalista Solista.

PROGRAMA

- I -

MOMPOU **Variaciones sobre un tema de Chopin a partir del Preludio, op. 28, núm. 7**

Tema Andantino

Variación 1. Tranquillo e molto amabile

Variación 2. Gracioso Variación

Variación 3. Lento

Variación 4. Espressivo

Variación 5. Tempo di Mazurka

Variación 6. Recitative

Variación 7. Allegro leggiero

Variación 8. Andante dolce e espressivo

Variación 9. Valse

Variación 10. Evocation Cantabile molto espressivo

Variación 11. Lento dolce e legato

Variación 12. Galope y Epilogo

SCHUMANN **"Chopin" de Carnaval, op. 9**

GRIEG **"Estudio" (Hommage à Chopin) de Moods Op. 73**

BARBER **Nocturno, (Hommage a John Field), op. 33**

TCHAIKOVSKY **"Un Poco di Chopin" de 18 Morceaux, op. 72, Núm. 15**

RACHMANINOFF **Variaciones sobre un tema de Chopin op. 22 a partir del Preludio, op. 28 núm. 20**

Tema. Largo
Variation 1. Moderato
Variation 2. Allegro
Variation 3. L'istesso tempo
Variation 4. L'istesso tempo
Variation 5. Meno mosso
Variation 6. Meno mosso
Variation 7. Allegro
Variation 8. L'istesso tempo
Variation 9. L'istesso tempo
Variation 10. Più vivo
Variation 12. Moderato
Variation 13. Largo
Variation 14. Moderato
Variation 15. Allegro scherzando
Variation 16. Lento
Variation 17. Grave
Variation 20. Presto
Variation 21. Andante
Variation 22. Maestoso - Tempo I
Tema

- II -

CHOPIN **Variaciones en si bemol mayor, op. 2 sobre el tema de Mozart "La ci darem la mano", de la ópera Don Giovanni**

CHOPIN **Sonata núm. 2, en si bemol menor, op.35**

Grave. Doppio movimento
Scherzo
Marche funèbre: Lento
Finale. Presto. Sotto voce e legato

MOMPOU, FREDERIC (Barcelona, 1893-1987)

Variaciones sobre un tema de Chopin a partir del Preludio, op. 28, núm. 7 (1957)

Seguramente Frederic Mompou Dencausse, recibió sus primeras impresiones musicales, y tal vez las más importantes, de las resonancias procedentes de la famosa fábrica de campanas de sus abuelos, (las «Dencausse» suenan desde hace siglos en la Catedral de *Nôtre Dame* y del *Sacré-Coeur* de París) hecho que, más allá de lo anecdótico, parece tener una clara repercusión pues estas sonoridades constituyen el fundamento de prácticamente toda su música. Así pues, de familia acomodada, el joven comenzó sus estudios musicales de piano en el Liceo de Barcelona con Pere Serra, reconocido profesor de teoría y solfeo del Centro con quien continuó hasta 1911 aunque siguiendo, al mismo tiempo, estudios generales en las *Écoles Françaises* de la ciudad. El 4 de mayo de 1908, con quince años, ofreció su primer concierto, compartido con su condiscípulo de Serra, Francesc Figueras, con un programa de obras de Mozart, Grieg, Mendelssohn y Schubert. Desde entonces abandonará los estudios generales de música para dedicarse al piano, por completo. En 1909, tiene la oportunidad de escuchar al gran músico francés Gabriel Fauré que, acompañado, entre otros, por la célebre pianista Marguerite Long (discípula de Debussy), ofreció varios conciertos en Barcelona, interpretando sus propias obras. Este hecho fue decisivo para el joven Federico, decidido, desde entonces, sin abandonar el piano, a dedicarse a la composición.

Convencido, no obstante, de la necesidad de ampliar sus horizontes musicales decide trasladarse a París, por entonces «*desideratum*» de cualquier músico aspirante a compositor donde se instala, en octubre de 1911, llevando consigo una carta de recomendación de su célebre paisano, el pianista Enrique Granados, para Gabriel Fauré, precisamente en esos momentos director del Conservatorio de la capital francesa. En ese escrito de presentación, entre otras fórmulas de cortesía, comenta Granados que Mompou aún estando por cumplir los dieciocho años (edad mínima señalada por el exigente Conservatorio parisino), desearía ingresar antes de dicho tope, concluyendo que aún no siendo uno de sus discípulos, ni reunir esos requisitos de edad tenía mucho interés por él.

El hecho es, sin embargo, que, tal vez debido a la proverbial timidez de Mompou, o a otras vicisitudes, la carta no fue entregada a su destinatario, pese a lo cual asiste, como oyente, en el Conservatorio parisino, a las clases de piano de Louis Diémer y a la vez a las de armonía y composición de Pessard, aunque su familia lo creyera entregado por

completo a una ampliación de sus estudios de piano. Dirigido, finalmente, hacia el magnífico pedagogo de este instrumento, Isidor Philipp, este, su vez, le recomienda a su discípulo Ferdinand Motte-Lacroix (1882-1955), alumno también de Ravel que se convertirá pronto en el maestro y, además de gran amigo, primer intérprete de las obras de Mompou. Aunque por poco tiempo estudia entonces también Armonía con Marcel Samuel Rousseau. La primera obra que escribe Federico Mompou en ese curso 1911/12, es «*Planys*», que luego formará parte de su más extenso ciclo: *Impressions íntimes* («*Impresiones íntimas*»).

Pero mientras la vocación de compositor de Mompou fue en aumento, la idea de dedicarse a pianista de concierto se fue alejando paralelamente, por lo que, a finales de 1913, decide entregarse por entero a la escritura musical. Alejándose de la I Guerra Mundial vuelve entonces a Barcelona y escribe algunas de las obras que le han dado mayor prestigio: *Scènes d'enfants* (1915-18), *Pessebres* (1914-17), *Suburbis* (1916-17) y *Cants mágics* (1917-19), todas ellas para piano. Desde 1921 hasta 1941, con algunas interrupciones en las que volverá a Barcelona, se instala de nuevo en París y compone entonces obras como *Charmes* (1920-21), algunos de los *Preludios* y las primeras cuatro *Canciones y Danzas*.

Precisamente, en 1941, la Segunda Guerra Mundial obliga también a Mompou a retornar a su Barcelona natal, donde *continúa* escribiendo sin cesar, pero también sin apresuramiento, una música que tiende a ser cada vez más íntima, dirigida directamente al sentimiento del auditorio, música en estado puro que representa una suerte de reacción frente al «cerebralismo» reinante en su época, «sin renunciar por ello a un sentido evolutivo, para hallar un expresionismo refinado, tanto melódico como armónico» (Antonio Iglesias, «F. Mompou», *Artistas Españoles Contemporáneos*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977). En Barcelona donde residirá hasta su muerte, el 30 de junio de 1987, completará una obra que había comenzado en París en 1938: las **Variaciones sobre un tema de Chopin**, además de otras nuevas piezas, entre las que destacan los cuatro cuadernos de Música callada (1959-67), inspirados en poemas de San Juan de la Cruz.

El **Preludio en La mayor de Chopin**, con su extrema brevedad y perfecta concisión, se muestra como el vehículo ideal para las *Variaciones para piano* de Mompou, que, sin duda, encuentra en la pieza del compositor polaco, afinidades diversas con su propio mundo sonoro. En la **primera variación**, Mompou, aparte de algunas armonías personales añadidas, deja el tema virtualmente intacto, mientras en la **segunda**,

repetida en su totalidad, introduce una nueva figuración, si bien el perfil del *preludio* es siempre claramente reconocible. La **tercera variación**, para la mano izquierda, cambia la tonalidad a *re* mayor y con su **Tempo lento**, representa un mayor desahogo de su ánimo inicial. Este es recuperado más adelante en la **cuarta variación**, en *fa* mayor, que se sumerge, netamente, en el mundo del compositor catalán. La **quinta variación** retorna a la tonalidad de *la* mayor y su indicación: **Tempo di Mazurka**, constituye un homenaje a uno de los más importantes géneros de Chopin (no olvidemos que el *Preludio*, sobre el que se basan las variaciones, puede, por sí mismo, considerarse como una corta *mazurka*). La **sexta variación** en *sol* menor es, en cierto modo, como una transfiguración de la melodía de Chopin al lenguaje de la *Música callada*, la obra maestra de Mompou. La **séptima variación**, de nuevo en *La* mayor, parece un homenaje al lado más brillante de la música de Chopin, mientras la **octava**, en *Fa* mayor, evoca los acompañamientos, basados sobre notas repetidas, que caracterizan los célebres *Preludios* de Chopin en *mi* menor y en *re* bemol mayor. El retorno posterior en la **novena variación** a la tonalidad inicial, señala la reminiscencia de otro de los grandes géneros de la producción pianística de Chopin: el *vals*. El centro expresivo de la obra se encuentra, sin embargo, en la **décima variación**, expresamente titulada: «**Evocación**». En su primera parte, en *fa* sostenido mayor, Mompou parece citarse a sí mismo (varios analistas han señalado la analogía con la *Canço i dansa* n° 6). La parte central, que en el planeado ballet de hecho, corresponde a la evocación de la figura de Chopin, recuerda la bien conocida melodía de la segunda sección de la *Fantasia –Impromptu* op. 66 de este compositor–, que Mompou hace propia con una armonización que la transforma radicalmente. La tonalidad de *fa* sostenido menor es mantenida durante la **undécima variación** totalmente inmersa ya en el lenguaje de Mompou. El final «**Galope**», de nuevo en *La* mayor, introduce una poco común faceta de Mompou como compositor de música ligera. Como una síntesis del *Preludio* y de los propios patrones armónicos e instrumentales de Mompou, el «**Epílogo**» final recupera una sobriedad de ánimo, más característica de la música del compositor.

Señalemos finalmente que existe una transcripción orquestal de las *Variaciones para piano sobre un tema de Chopin* de la mano del propio Mompou.

Concluyendo, debemos señalar que el piano, no sólo, nunca dejó de ser parte de la vida de Mompou, sino que fue su motivo creador, su instrumento de experimentación y su fuente sonora, por lo que no es posible comprender al compositor al margen de su personalidad de

pianista. En efecto, desde siempre y hasta el final de sus días, su sistema de composición no estuvo fundamentado en la teoría, más o menos aprendida, sino en la experimentación ante el teclado y, posiblemente, en las impresiones de su infancia que mencionamos en un principio pues, en efecto, las resonancias de las campanas están presentes en las sonoridades pianísticas, conformando su estilo inconfundible. Los que le conocieron dicen que *«Mompou acariciaba el piano, arpegiaba los acordes de esa tan singular manera que causaba la impresión de una casi ingenua y sutil improvisación que hacía sospechar que nunca tocaba un pasaje de la misma manera»*. De su propio estilo, en un momento dado, nació lo que llamó: *«acorde metálico»*, más adelante rebautizado como *«Barri de Platja»* («Barrio de Playa»), acorde singular que representa la base de gran parte de su obra.

El piano es tan inherente a la personalidad de Mompou, que incluso sus canciones, de gran belleza melódica vocal, son páginas esencialmente pianísticas y, como acertadamente dice su biógrafo, Roger Prevel: *«son piezas para piano y canto, ya que en la mayoría de los casos la parte instrumental constituye el centro de gravedad de dichas obras. (...) El piano no se limita nunca a desempeñar el papel de simple acompañante de una melodía con la finalidad de poner de relieve el resplandor del poema. Nos hallamos en presencia de un conjunto homogéneo en el que la alianza entre el timbre de la voz y el del instrumento no está concebida para que uno de ellos manifieste su superioridad sobre el otro»*.

Dado su carácter introvertido y su reconocida timidez, Mompou se prodigó poco y en muy determinadas ocasiones como concertista de piano, pese a su evidente talento, por lo que, si, por fortuna, fue ampliamente conocido como compositor, lamentablemente no lo fue tanto como pianista. Ese alejamiento voluntario, fruto de su particular talante taciturno, duró hasta 1941 cuando formando parte del jurado de un concurso conoció a una de las participantes, una joven pianista llamada Carmen Bravo, con la que, tras un largo noviazgo, se casaría en 1957, circunstancia que cambió su personalidad, componiendo con mayor frecuencia y hasta volviendo a tocar en público, bien sea que en contadas ocasiones y siempre con sus propias obras y para auditorios reducidos o como docente. Su mujer y compañera, Carmen, fue, pues, un estímulo decisivo, hasta el último momento, en la vida y proyección de Mompou.

Duración estimada: 25 minutos.

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

“Chopin” de Carnaval, op. 9

Estando bajo la tutela de Friedrich Wieck -Clara era todavía una niña- Schumann queda prendado de una condiscípula, Ernestina von Fricke, joven baronesa originaria de una pequeña ciudad de Bohemia, pese a las severas advertencias del maestro sobre las posibles relaciones entre sus alumnos de diferente sexo, prohibiendo cualquier intento de escarceo amoroso, aviso que, lógicamente, y con más motivo, incluía a su hija Clara. Lo cierto es que, no obstante, Robert y Ernestina se prometieron, secretamente, en septiembre de 1834, justo antes de que la joven retornara a su villa de Asch y, aunque, desde el año siguiente sus relaciones se enfriarán, por falta de afinidades reales, este amor pasajero proporcionó, al menos, un fruto especialmente valioso: el **Carnaval op.9** compuesto en los alrededores del «mardi-gras» (carnaval) de 1835. Titulado por el compositor como «*Scènes mignonnes sur quatre notes*» («Escenas lindas sobre cuatro notas»), esta colección está, en efecto, realizada, casi enteramente, a partir de las letras del nombre ASCH que son además, por la mayor de las casualidades, las únicas letras musicales (notas) del nombre de Schumann. Después de la octava pieza, Schumann intercaló en la partitura, tres grupos de notas que titula: *Sphinxes* («Esfinges») que proporcionan la clave del material de base de la obra, citando de las tres formas posibles, en música, el nombre de la ciudad donde residía Ernestina: *mi bemol-do-si-la* (AsCHA); la bemol-do-si (AsCH) y la-mi bemol-do-si (AEsCH), constituyendo la primera de estas formas una leve regresión.

Si bien el *Carnaval* no es, ciertamente, la obra más profunda ni más significativa que haya legado Schumann a los pianistas pero es «*una de las más seductoras, más brillantes y variadas en lo que concierne a la escritura instrumental*» (Tranchefort) y la que suscitó la admiración de Liszt, que fue el primero en ejecutar en público el ciclo completo.

Si *Papillons* («*Mariposas*») op.2 es un carnaval de sueños procedentes de Jean Paul y de sus poemas *Flegeljahre* («edad del pavo»), los personajes con máscara del opus 9 son bien reales o proceden de la mitología familiar del propio Schumann. Dos al menos no están disfrazados en absoluto: Chopin y Paganini, desenmascarados sin ambigüedad. Otras máscaras son bien transparentes, sobre todo desde que se conoce un poco más las actividades literarias y críticas de Schumann al frente de su revista musical, la *Neue Zeitschrift für Musik*, cuyo primer número había aparecido en abril de 1834. En efecto, Schumann

introdujo allí los personajes del *Davidsbund* (o «Liga de los Compañeros de David»), asociación puramente imaginaria destinada a combatir los «Filisteos» del Arte. Él mismo está igualmente representado bajo los dos nombres ficticios de *Eusebius* y *Florestan*, que simbolizan los dos aspectos opuestos de su personalidad dual, cuyas contradicciones son alguna vez resueltas gracias a la intervención arbitral de su conciliador Mister RARO (Friedrich Wick), acrónimo extraído de los nombres de ClaRA y RObert, aunque su intervención, por otro lado, fuera desafortunada y tan poco frecuente como su nombre indica. También intervienen en el regocijo del Carnaval la todavía adolescente Clara (bajo el pseudónimo de Chiarina) y su entonces amada Ernestina (Estrella), completando el reparto las máscaras de la *Commedia dell'arte* (*Pierrot*, *Arlequin* y compañía).

Las piezas del *Carnaval op. 9* suman un total de veinte –cifra superada en su origen–. El estreno de la obra en Francia por deseo de Clara en 1839, pasó, no obstante completamente desapercibido e incluso cuando retornó a presentar el *Carnaval* al público parisino en 1862, el severo crítico musical francés Scudo escribió sobre la obra: «*Triste bufonada de un espíritu enfermo. Es el sueño alterado de una imaginación febril que no tiene conciencia de la ligazón de las ideas*».

El *Preámbulo* y la *Marcha final*, musicalmente muy aparentes, encuadran a la manera de pilares relativamente extensos dieciocho miniaturas que se atienen a formas binarias muy simples. Dictado por la elección de las notas-letras simbólicas, el ciclo de las tonalidades es limitado y no se separa de la tonalidad principal, *la* bemol mayor, sino en dirección de los tonos vecinos mayores y menores. El *Preámbulo* es el único fragmento que no debe nada a las notas fatídicas. Solemnes y alegres fanfarrias (*Maestoso*) llaman a la danza que no tarda en lanzarse en un torbellino sin cesar acelerado de siluetas fugitivas y entremezcladas. Al final, por dos veces, el ritmo se acelera (4/4 intercalado en $\frac{3}{4}$). *Pierrot* (*Moderato*, *mi* bemol mayor) es la máscara de *Eusebius*, máscara del propio Schumann, ensoñación insinuadora con su lancinante estribillo mágico Es-C-H (*mi* bemol-do-sí), que recae en toda su extensión después de un fugaz ensayo de despertar. *Arlequin* (*Vivo*, *si* bemol mayor), es la máscara de *Florestan*, otro de los antifaces de Schumann, vals vivo y espiritual con el estribillo no menos lancinante –gama descendente de *fa* a *si* bemol– encadenándose sin pausa a un muy schubertiano *Vals Noble* (*Un poco maestoso*, *si* bemol mayor). Y he aquí al propio *Eusebius* (*Adagio*, *mi* bemol mayor), dudando en sus fluidos acordes de séptima, tierno y temeroso, hermano de *Pierrot* pero que ha definitivamente abdicado de toda voluntad de acción. El *vals* apasionado, juvenil y tormentoso de *Florestan* (*Passionato*, *sol* menor), un autorretrato todavía

en la sobrecogedora inestabilidad de sus constantes cambios de *tempo*, cita brevemente la primera pieza de *Papillons* (Schumann inscribió la palabra sobre el tema en el manuscrito), que supone una alusión a su propia actitud indecisa entre *Chiarina* (Clara) y *Estrella* (Ernestina). Pero además, *Florestan* se mortifica con una tercera figura femenina, máscara frívola y no identificada (*Coquette, Vivo, si bemol mayor*), silueta ágil y elegante surgida de los caprichosos titubeos señalados. Encadenándose siempre, *Réplica (L'istesso tempo, sol menor)*, nos muestra a un *Florestan* un poco sacudido por el reencuentro de ritmos saltarines vagando por su memoria en disminuyendo, dulcemente melancólicos. Pero el torbellino de la fiesta recupera su ritmo loco, con el capricho brillante de estos *Papillons (Prestissimo, si bemol mayor)*, a continuación de una pérdida de aliento, después con el *vals* caprichoso de las *Letras danzantes (Letras danzantes (ASCHSCHA), Presto, mi bemol mayor)*, cuyas diversas combinaciones evocan todavía a Ernestina. Pero es su joven rival, Chiarina (Clara), la que aparece ahora bajo los espacios de un *Passionato* en *do menor*, cuyos ritmos de *mazurka* parecen anunciar la llegada de Chopin (*Agitato, la bemol mayor*), representado por una magnífica frase de canto, a la vez elegante y temblorosa, retomada por dos veces, como para hacer admirar mejor la partitura armónica refinada de su acompañamiento, en arpeggios bien digna del modelo escogido. En efecto, más que meras citas, el inimitable Chopin inspira el rendido homenaje a su admirador alemán. Esto después de su primera crítica, de 1831, consagrada al opus 2 del polaco: *Variaciones sobre el aria Là ci darem la mano* de *Don Giovanni* de Mozart. En música, el homenaje que constituye el *Chopin* del *Carnaval* es un pasaje en estilo de un *nocturno* en *la bemol mayor*. Nada es sorprendente, en esta ambivalencia Clara/Chopin, en la medida que Chopin fue objeto de la precoz admiración de los Wieck, padre e hija.

Duración estimada: 2 minutos.

GRIEG, EDVARD (Bergen (Noruega), 1843-1907)

"Estudio" (Hommage à Chopin) de Moods, op. 73 (1903-1905)

Grieg escribió su primera obra para piano, *Cuatro Piezas Opus 1*, entre 1861 y 1863. En ella se puede descubrir ya el capaz y talentoso alumno del Conservatorio, obsesionado para manifestarse originalmente en un momento en que todavía no ha aprendido como lograr esta expresión, ni parece tener una idea clara sobre cuál será su estilo personal.

Posteriormente en su vida rechazó publicar estas tempranas piezas para piano, hecho que hoy puede parecer incomprensible, debido a que el op. 1 muestra a un compositor que tiene total control de su trabajo, así como unos recursos estéticos que prometían grandes cosas para el futuro. Las Piezas para piano están dedicadas a su profesor de piano del Conservatorio de Leipzig, Ernst Ferdinand Wenzel, una persona a la que se referirá siempre con gran devoción. El propio Grieg dio su primer recital con las piezas números 1, 2 y 4 en su examen de graduación del Conservatorio en abril de 1862 y mientras la n°3 fue inicialmente escrita en Bergen en 1863. *Moods* opus 73, es su última obra para piano. De acuerdo con Grieg, la obra fue simplemente «una agenda de piezas de piano para llevar en el monedero». Estas composiciones revelan una significativa influencia de Mendelssohn y Schumann, así como de Chopin a quien es bien conocido idealizaba. No obstante, es del mayor interés señalar que en ellos se encuentran progresiones armónicas y giros melódicos que serán luego integrados en su estilo personal. Se supone que a petición del editor *Peters*, en Leipzig, dio para imprimir dos partituras para orquesta. Se trata de las «Piezas Noruegas» que, a decir del compositor (carta a Gottfred Mathison-Hansen de 29-8-1905).

Duración estimada: 2 minutos.

BARBER, SAMUEL (*Westchester (Pensilvania, USA) 1910-New York, 1981*)

Nocturno, (Homage a John Field), op. 33 (1959)

Hijo de un médico y de la hermana de la famosa contralto americana Louise Horner, Samuel Barber mostró muy precozmente sus dotes musicales, por lo que a los trece años fue admitido como uno de los primeros estudiantes del recientemente creado *Curtis Institute of Music* de Filadelfia (Pennsylvania), donde estudió composición con Rosario Scalero, piano con Isabelle Vengerova y canto con Emilio de Gogorza. Aunque escribiera su primera obra con siete años, solo abordó la creación musical seriamente a los dieciocho, llegándole pronto su reconocimiento como compositor. En 1933, la Philadelphia Orchestra tocó su *Overture to the School for Scandal* y, en 1935, la New York Philharmonic, presentó su *Music for a Scene from Shelley*, composiciones ambas que alcanzaron un éxito considerable. Entre 1935 y 1937, Samuel Barber fue galardonado con el Premio americano de Roma y el Premio Pulitzer y, sobre todo, alcanzó una notable fama cuando Arturo

Toscanini, dirigiendo la NBC Symphony Orchestra interpretó el *Essay for Orchestra n.º1* y el *Adagio for Strings* («para cuerdas»). Ésta última llegó a ser una de las más populares piezas americanas de música seria, si bien, por algunas circunstancias aberrantes, también se alzó como la obra favorita en los funerales de estado americanos y como fondo musical para escenas cinematográficas macabras. Durante la II Guerra Mundial, Barber sirvió en las Fuerzas Aéreas de la Armada americana, a petición de la cual compuso su *Segunda Sinfonía*. Escribió además tres óperas: *Vanessa*, premiada con el Pulitzer de 1958 y *A Hand of Bridge* («Una mano de puente») con libreto de su amigo Gian Carlo Menotti y *Antony and Cleopatra* con un libreto del también italiano Franco Zeffirelli, basado en Shakespeare, dos ballets, *Medea* y *Souvenirs*, tres *Ensayos para Orquesta*, dos *sinfonías*, *conciertos para violín, piano y violonchelo*, muchas *piezas vocales*, *variada música de cámara* y obras para piano, así como composiciones corales. Su música ha sido calificada como neo-romántica, pese a que su lenguaje técnico es decididamente moderno. Sus melodías son marcadamente pegadizas, su construcción armónica opulenta y su orquestación de una resplandeciente coloración. En palabras de David Owen: «*Cuando el talento de Barber maduró, añadió sensaciones poéticas a su lirismo. Y, hacia el final de su vida, su escritura muestra una creciente intensidad y fortaleza de lenguaje aunque su lirismo siempre permaneció en un alto nivel de elocuencia y el factor emocional nunca fue sacrificado*». Murió el 23 de enero de 1981 en Nueva York, a consecuencia de un ictus, después de una enfermedad que precisó una repetida hospitalización. En su obituario el New York Times escribía: «*Si bien la carrera de Samuel Barber, ha estado rodeada por el éxito, probablemente ningún otro compositor americano disfrutó de tan precoz, persistente y prolongada aclamación. Una razón para la aceptación ganada por la música de Barber, aparte de su indudable calidad y riguroso profesionalismo, fue su profundo conservadurismo, con el que las audiencias podían congeniar incluso en una primera audición. Si bien frecuentemente tuvo que ocuparse de las ásperas disonancias y los ritmos complejos de la música del siglo XX, igual que la mayoría de sus colegas contemporáneos, conservó una cualidad lírica, incluso en sus piezas estrictamente instrumentales que, desde el principio, lo establecieron como un neo romántico...*»

Duración estimada: 4 minutos.

TCHAIKOVSKY, PIOTR ILYITCH (Votkinsk (Urales), 1840-San Petesburgo, 1893)

“Un poco di Chopin” de 18 Morceaux, op.72, n°15 (1892)

Segundo hijo de un ingeniero de minas, Pyotr Il'yich, Tchaikovsky vivió en un ambiente burgués y tuvo su primera educación en música, como en casi todo, en su propio hogar, bajo la tutela de su madre y de una tierna institutriz. Desde los diez años fue alumno en la Escuela de Jurisprudencia de San Petesburgo, donde completó sus estudios en 1859, empleándose en el Ministerio de Justicia. Durante esos años desarrolló además sus habilidades como músico, para lo que mostraba evidentes dotes naturales y parece probable que, igual que sus contemporáneos, Moussorgsky, Cui, Rimsky-Korsakov y Borodin, intentó mantener la música como segunda ocupación, mientras continuaba su carrera de funcionario. No obstante las circunstancias fueron diferentes para Tchaikovsky. La fundación de un nuevo Conservatorio de Música, supervisado por Anton Rubinstein, le estimuló a matricularse como estudiante, a tiempo completo, desde 1863. Ese año se trasladó a Moscú, elegido como miembro del profesorado del nuevo Conservatorio creado por Nikolay, hermano de Anton Rubinstein. Durante diez años continuó en la capital rusa, antes de recibir el mecenazgo de una rica viuda, Nadezha von Meck, que le permitió dejar el Conservatorio y dedicarse por entero a la composición.

No es casual que el inmenso virtuosismo que encierran las piezas de piano de Tchaikovsky las haga de difícil ejecución puesto que, en cierta medida, fueron escritas para intérpretes excepcionalmente dotados, en su mayoría colegas y amigos del compositor, como los mencionados hermanos: Anton (1829-1894) y Nikolái Grigorevich (1835-1881) Rubinstein, Vasily Il'yich Safonov (1832-1918), Alexander Ziloti (1863-1945), Alexander Ivanovich Dubuque (1812-1898) y Karl Klindworth (1830-1916), entre otros, con el corolario de que ello le permitía una total libertad en sus abordajes compositivos sobre el teclado, creando obras que, prácticamente, lindaban, muchas veces, lo «inejecutable». Entre los dos colosos del piano ruso que fueron los dos citados hermanos Rubinstein y Serge Rachmaninov (1873-1943), del que hablaremos luego, Tchaikovsky podría considerarse como un pianista correcto, pero no un auténtico y excepcional virtuoso ya que, aun conservando toda su vida la práctica del piano, lo limitó, no obstante, a su uso personal, para componer o para dar a conocer sus obras «*en petit comité*» y, prácticamente, jamás actuó en un concierto público.

Por otro lado, al convertirse la moderna escritura pianística, en un arte cada vez más especializado, hasta en Rusia, donde la versatilidad

musical era más la regla que la excepción, los compositores que alcanzaron el más alto nivel de refinamiento, en la escritura para teclado, fueron, en su mayor parte, personajes con dificultad en mantener ese nivel en otras ramas de la música. De acuerdo con ello, por paradójico que pudiera parecer, aunque las páginas para piano de Tchaikovsky han sido objeto de una crítica adversa, desde el punto de vista del género, contienen, no obstante, música que, considerada en términos absolutos, posee la más alta calidad.

Duración estimada: 3 minutos.

RACHMANINOV, SERGE

(Oneg, Provincia de Navgorod (URSS), 1873-Beverly Hills (USA), 1943)

Variaciones sobre un tema de Chopin op.22ª a partir del Preludio, op. 28 núm. 20 (1902-1903)

Procedente de una lejana provincia soviética al suroeste de San Petersburgo, después de estudiar en el Conservatorio de esta ciudad, Serge Rachmaninov pasa al de Moscú, como alumno sucesivamente de Zverev y después de Siloti, de quien era primo. Estudiante de composición con Arensky y Tanéiev, en sus comienzos recibió el estímulo de Tchaikovsky, reafirmandose, enseguida, como el más brillante pianista-compositor de su generación. Último representante de la gran tradición del piano romántico simbolizada por Liszt y Anton Rubinstein, su estilo se consolida a partir de las *Piezas op.3* (de 1892), se desarrolla en los *Momentos musicales op.15* (de 1896) y alcanza la madurez en los *Preludios y Études-Tableaux* de 1902-1910 y 1911-1916 respectivamente. Resulta paradójico que, a pesar de su gran envergadura pianística, Rachmaninov encuentre más acomodo en las obras de pequeña y mediana dimensión que en las grandes formas tradicionales y, de hecho, si se dejan aparte los *Conciertos*, sus obras de gran formato para piano, prácticamente se reducen a cuatro: dos *Sonatas* y dos ciclos de *Variaciones (sobre un tema de Chopin y sobre un tema de Corelli)*. Exceptuando este último ciclo (de 1931) prácticamente toda la obra para piano de Rachmaninov, fue escrita en la primera mitad de su vida, antes de la Revolución rusa (1918). Una vez emigrado, se consagra principalmente a su carrera de virtuoso y no compondrá sino de manera intermitente, lo que no disminuye, en absoluto, el valor de sus últimas obras. Aunque, en cierto modo, «desfasado» con relación a su época, Rachmaninov no es, en absoluto,

un epígono de nada ni nadie y su música posee un sello personal, bien reconocible, que tiende a la fusión constante del virtuosismo, la armonía y el espacio sonoro, con una peculiar manera de hacer resonar el piano como un repique de campanas, que constituye su verdadera signatura musical.

Puede considerarse que las *Variaciones* representan, con Rachmaninov, la culminación de los grandes ciclos de variaciones románticas para piano que, a partir de las de *Diabelli op.120* de Beethoven, están representadas en el curso del siglo XIX, básicamente, por los *Estudios Sinfónicos op.13* de Robert Schumann (de 1834), las *Variaciones Serias* («*Variations Sérieuses*» *op.54*) de Felix Mendelssohn (de 1941), y las más cercanas *Variaciones sobre un tema de Haendel op.24* y *sobre un tema de Paganini op.35*, de Johannes Brahms, de 1861 y 62, respectivamente.

Escritas desde agosto de 1902 hasta el comienzo de 1903 e interpretadas por el propio compositor el 10 de Febrero de este mismo año, las ***Variaciones sobre un tema de Chopin op. 22*** de Serge Rachmaninov es un ciclo de veintidós variaciones para piano sobre el *Preludio* n° 20, en *do* menor, del compositor polaco.

Las ocho primeras variaciones están encadenadas. La ***Primera*** constituye un monólogo de dobles corcheas de la mano derecha, figura que servirá en la ***Segunda variación***, de acompañamiento a la célula del incipit del tema. En las *variaciones* siguientes el motivo será fragmentado y aparecerán superposiciones de valores rítmicos diferentes. A partir de la ***novena***, las variaciones se personalizan, siendo precisamente esta n° 9, una pieza heroica. La ***10ª***, comienza por un trazado de *staccatos* en imitaciones; la ***11ª***, lenta, es un ensayo de armonías cromáticas; la ***12ª*** una fuga y la ***13ª, Largo***, alterna acordes por dos con una breve figura ornamental. En la *variación 14ª*, el tema se expone en *cantus firmus*. Después del *scherzando* de la ***15ª variación***, vienen tres variaciones lentas-respectivamente lírica, (*fa* menor) fúnebre (*si* bemol menor) y meditativa (también *si* bemol menor). Con la ***variación 19ª*** (*la* mayor), estalla, de repente, un festejo ruso. La ***20ª***, (en *do* sostenido menor), es de un virtuosismo muy chopiniano, con un motivo en valores binarios dentro de un compás en $\frac{3}{4}$. La ***variación 21ª*** (*re* bemol mayor) hace pasar el tema en *cantus firmus* entre arabescos de valores rítmicos diferentes; después la armadura tonal cambia a *do* mayor, en una atmósfera misteriosa e inquieta que aboca hacia el final.

La brillantez, el vigor, la agilidad, son, cumplidamente, servidos, por procedimientos diversos de virtuosismo, en este ciclo rico,

pianísticamente fascinante que, sin embargo, goza sólo de una injusta endeble popularidad, tal vez eclipsado por la fama de su equivalente: las *Variaciones sobre un tema de Corelli*, de 1931, última obra importante para piano de Rachmaninov.

Duración estimada: 24 minutos.

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

Variaciones en si bemol mayor, op. 2 sobre el tema de Mozart "La ci darem la mano", de la ópera Don Giovanni.

Sonata nº2 en si bemol menor, op.35

Doblemente reivindicado por los polacos, que hacen de él una gloria nacional y por los franceses que, como con tantas figuras gloriosas de la Ciencia o del Arte le consideran uno de los suyos (lo lograron con Marie Curie y poco les faltó con Picasso), Frédéric Chopin, hijo biológico de padre francés y madre polaca, recibió, además de la correspondiente carga genética, desde su nacimiento, una educación diversa, por lo que resultan acertadas las palabras de André Gide cuando escribe: «*Si reconozco en la obra de Chopin una inspiración y una raíz polaca, he de aceptar igualmente, en este material primario, un corte y unas maneras francesas*».

Por una evidente influencia familiar los años de juventud de Chopin, pasados en Varsovia, estuvieron esencialmente dedicados a la música y al aprendizaje del piano, por lo que ya a los catorce años, cuando ingresó en el Conservatorio de Varsovia, apenas le quedaba mucho por aprender. Sin embargo, aunque Chopin se refugiara, muy pronto en esa mezcla de nostalgia y de ensueño que representa el espíritu polaco, ni su acendrado patriotismo ni su amor temprano por la joven Constance Gladowska, fueron razones suficientes, para retenerle en su país natal que definitivamente abandona en noviembre de 1830, para trasladarse al París romántico de entonces donde, ya escoltado de una gran fama, decide fijar su residencia, a finales de 1831, el año de su consagración. Dividiendo su actividad entre la composición y la enseñanza, enseguida renuncia a la carrera de virtuoso concertista de piano, para la que aparentaba estar destinado, aunque poco acorde con su temperamento. Pronto conoce a George Sand, pseudónimo literario de Amandine, Aurore Lucile Dupin, baronesa Dudevant, cinco años mayor, ya famosa escritora

por entonces, de talante independiente y rebelde, con la que, desdeñando las normas del decoro al uso, inicia una peculiar relación sentimental prolongada, de casi toda su vida, 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 del Arte y la cultura francesa del momento: Franz Liszt y su primera amante, la condesa Marie d'Agoult, Musset, Lamartine, Heine, Balzac, Victor Hugo el pintor Delacroix, Meyerbeer, etc., amistades que conservará casi toda su vida. La figura de Chopin ha suscitado un gran número de leyendas, que, casi invariablemente, le sitúan tanto dentro de la imagen paradigmática del artista romántico, sensible, frágil, seductor, físico (enfermo de tuberculosis), cuya vida discurre entre los fallidos escauceos amorosos con su joven compatriota Marie Wodzinska, y las peripecias de su unión tormentosa y su ruptura con George Sand, sazónada con la fascinación del infernal y novelesco viaje en común a Mallorca y toda ella salpicada de momentos de angustia en su lucha contra la tuberculosis que le rondó lenta e inexorable, hasta acabar con su vida, acompañado de los más cercanos, una noche de octubre de 1849 en París, donde se celebró su funeral en la iglesia de la *Madelaine* de la capital francesa, bajo los sonos ceremoniosos de la célebre *Marcha Fúnebre de su Sonata en si bemol menor op.35*, de la que hablaremos más adelante y en cuyo Cementerio del *Père-Lachaise*, se depositaron parte de sus restos ya que, de acuerdo con su voluntad, su corazón fue transportado a su, tanto tiempo añorada, Varsovia natal.

Por su extensión, es difícil clasificar la obra de Chopin según un usual orden estrictamente cronológico, por lo que la presentación de su corpus, por «géneros», generalmente adoptada por sus estudiosos, siguiendo luego, simplemente, las fechas de aparición, ha parecido la forma más razonable, lógica y cómoda de abordarla.

De acuerdo con ello, mientras la composición de las famosas *Mazurkas* cubre, por ejemplo, toda su vida, los Valses y los Nocturnos, no menos célebres, se reparten, más o menos, de una manera equilibrada, en tanto que las *Polonesas*, forma primordial de la creación de Chopin, cubren casi toda su trayectoria, entre 1817, época de la publicación en Varsovia de una primera *Polonesa* en sol menor y 1846, año de la composición de la postrera *Polonesa-Fantasia op. 61*.

Danza procesional lenta y grave, al ritmo característico de tres tiempos, la Polonesa se desarrolló, en efecto, muy pronto fuera de su país de origen. encontrando su ubicación en los siglos XVII y XVIII, en la *suite* instrumental y en la *suite* de laúd, utilizada músicos como Bach, Haendel,

Couperin o Mozart, aunque no es hasta comienzos del siglo XIX y ya bajo la pluma de autores polacos (Michael Kléophas, Oginski o Karol Lipinski, por ejemplo) cuando la *polonesa* toma la forma de una marcha solemne, y, en ocasiones, vigorosa, que le otorga Chopin. Aunque el también polaco Carl Maria von Weber (Eutin (Lübeck), 1786-Londres, 1826) le dio un esplendor nuevo, acentuando su ritmo, enriqueciendo su melodía y variando su coloración armónica, como señala Liszt: «Chopin sobrepasa a Weber en la fuerza y el idealismo, por su toque más emocionante y sus nuevos procedimientos de armonía», añadiendo que: «las *Polonesas* de Chopin, alternativamente trágicas, sombrías o luminosas, traducen la resistencia desesperada de un pueblo agredido y amenazado». Por otro lado, Chopin compuso *Mazurkas* a lo largo de toda su vida que, como las *Polonesas*, son también el reflejo del nacionalismo al que está ligada toda su música. Tal vez por ello, su alumno Wilhelm von Lenz, decía al respecto que: «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"».

En épocas diferentes de su vida Chopin escribió cuatro *Impromptus*, el último de los cuales es el que hoy se conoce como *Fantasia-Impromptu op. 66*, primitivamente llamado simplemente *Impromptu* por Chopin que fue bautizado como «*Fantasia-Impromptu*» por Fontana, cuando en 1855 realizó la edición póstuma. Fue publicada, al mismo tiempo, en Berlín y París, por *Meissonier*, ignorándose porqué esta pieza, una de sus más bellas páginas, no se editó en vida del compositor al haber sido compuesta en 1835, varios años, pues, antes de su muerte).

Las Variaciones para piano y orquesta sobre el aria «Là ci darem la mano» de la ópera Don Giovanni de Mozart Op. 2 representa la primera de las cuatro series de Variaciones para teclado escritas por Chopin y una de sus obras más tempranas. Su música está basada en el célebre dueto del primer acto entre Zerlina y Don Giovanni aunque un semitono más bajo. Concebida todavía en Varsovia en 1827 fue estrenada en el Kärntnertortheater de Viena el 11 de agosto de 1829, con el propio compositor como solista. El relato de su concierto a través de su pluma constituye un testimonio juvenil, pleno de sinceridad. Por un lado, aunque de un modo un tanto presuntuoso, muestra su satisfacción por los halagos de que fue objeto en una plaza tan comprometida como la capital austriaca: «La presencia del público vienés no me asustó lo más mínimo y me senté, pálido, ante un maravilloso instrumento de Graff, asistido por un joven rubicundo que pasaba las páginas de las Variaciones y que se enorgullecía de haber prestado los mismos servicios a Moscheles, Hummel y Herz y creedme cuando digo que toqué de forma desesperada.... sin

embargo, surtieron su gran efecto pues tuve que salir a saludar varias veces». Tampoco esconde las críticas formuladas sobre su ejecución o las objeciones suscitadas por su actitud frente al instrumento, en particular en relación a su manera de tocar extremadamente tenue, «demasiado débil o más bien demasiado delicada para los que tienen la costumbre no de oír sino de ver a los artistas que se presentan aquí aplastando literalmente su piano». Finalmente, tiene ocasión de aludir a los juicios críticos en una larga carta a su amigo y entonces confidente Titus Woyciechowski, el 12 de diciembre de 1831, en la que menciona un artículo de diez páginas firmado por un cierto alemán al que las Variaciones «habían tenido la virtud de entusiasmar» y que acababa de aparecer en el *Allgemeine Musik Zeitung* en el que «tras vastos preliminares, llega al análisis del fragmento, compás por compás, explicando que no se trata de variaciones como las demás, sino de una especie de cuadro fantásticamente evocador...». Ese «cierto alemán» no era otro que Robert Schumann, que con sus elogios situaba a su colega en el umbral de la inmortalidad, con la famosa frase: «Señores, descúbranse, ¡un genio ...!».

Flanqueada por una introducción lenta y un final *Alla Polacca*, cada una de las cinco Variaciones Op. 2 está demarcada por el mismo ritornello orquestal que sigue al tema. Fue la primera obra de Chopin que se editó fuera de Polonia (Viena, 1830), dedicándola al citado Titus Woyciechowski. Su versión alternativa para piano solo de 1832, se publicó en 1839. La composición precoz y sin gran significado en su momento, exceptuando el ditirambo de Schumann, más allá de los modestos límites que sin duda le señaló el autor, conserva en la producción de Chopin el rango de una página claramente anunciadora de la singularidad de su talento.

A diferencia de sus predecesores y, al igual que sus contemporáneos, Chopin trató sólo muy puntualmente el género *sonata*, escribiendo únicamente tres para piano y una para violonchelo y piano. Las tres para piano solo se extienden a lo largo de un período de diecisiete años, entre 1827, cuando apenas con esa edad aborda los primeros pentagramas de la juvenil *Primera Sonata en do menor, op.4*, y 1844, cuando pone punto final a la *Tercera sonata en si menor, op. 58*. En el intervalo, la célebre ***Sonata n.º2 en si bemol menor, op. 35***, escrita entre 1837 y 1839, se sitúa entre las mejores *piezas* románticas del género, no sólo por la emotiva belleza de su conocida «*Marcha fúnebre*», sino también por la entidad, sin excepción, de sus tres movimientos restantes.

Frente a la ingenuidad juvenil de la primera *sonata*, y la centelleante vitalidad de la tercera, Chopin opone el sentido trágico de la segunda.

En esas dos últimas páginas late, sin embargo, una libertad que escapa a los cánones clásicos. Chopin huye, en efecto, de cualquier ortodoxia para tratar la *sonata*, que, por el contrario, aborda desde una nueva y romántica libertad, como también lo hicieron, a su vez, Liszt y Schumann y como, con precursora antelación, ya había resuelto Beethoven en sus tres últimas sonatas para piano. Por ello, resulta bastante chocante que el gran Debussy -que tampoco escribió jamás una *sonata* para piano- llegara a desvariar al escribir que: «*los nervios de Chopin, no supieron plegarse a la paciencia que exige la composición de una sonata, por lo que más bien hizo extensos bocetos*».

«*Estoy escribiendo una Sonata en si bemol menor donde figurará la «marcha fúnebre» que ya conoces. Hay un Allegro, luego un Scherzo en mi bemol menor y un pequeño Finale no muy largo –tres páginas de mi escritura– en el que la mano izquierda parlotea al unísono con la mano derecha después de la marcha*». Estas líneas, extraídas de una carta que Chopin remite en agosto de 1839 desde Nohant a su amigo y biógrafo Julian Fontana, dan cuenta del proceso de gestación de esta *sonata* nacida, como explica su creador, a partir de la implacable y luego famosísima «Marcha fúnebre», que ya había compuesto en 1837, siéndolo el resto en el curso del verano de 1839, al retornar de su polémico viaje a las Baleares. La *Sonata* fue publicada en su totalidad, en Londres y París (por *Troupenas*), en 1840, sin dedicatoria. El violonchelista Auguste Franchomme, el amigo fiel e íntimo, hizo poco después una transcripción para violonchelo que recibió la aprobación del mismo Chopin.

Obra poderosa y original, la *Sonata* op.35, ha sido, con frecuencia, mal comprendida, haciendo correr mucha tinta y suscitando los comentarios y explicaciones más descabellados. Hay, sin embargo, en esta pieza trágica y en la excepcional economía “formal” de su autor, «*alguna cosa descarnada y como una representación sobrecogedora de los diferentes rostros de la muerte*». (Tranchefort).

Se suceden cuatro movimientos. El primer movimiento **Grave-Agitato** es introducido por una frase apasionada y algunos compases de acordes quejumbrosos, *Grave*. Dos temas se enfrentan allí, por su ritmo precipitado y agitado, el primero parece violento y trepidante, el segundo es, al contrario, radiante, lírico y pacífico, pero va, poco a poco, a animarse sobre trinos de las negras después de una transición sostenuto, *quasi* recitada. El primer tema en el tono alejado de *fa* sostenido menor inicia el desarrollo breve pero dramático. Todos los elementos ya expuestos, se suceden con un ardor desbordante en una escritura armónica cuya complejidad no puede corresponder más que a Chopin.

El elemento esencial de la reexposición es el segundo tema. La omisión del tema inicial ha suscitado la censura de los ortodoxos de la música, susceptibles con el obligado respeto formal de todo género tradicional. Grandes acordes *fortissimo* concluyen con brillo este movimiento pleno de fuerza y pasión.

En el segundo movimiento, **Scherzo** (en $\frac{3}{4}$) en *mi* bemol menor, vehemente, audaz y fogoso, su muy bella melodía, encuadra un trío *più lento*, melancólico y soñador cual un vals triste, que después reaparece como una danza de las tinieblas para acabar en un extraño murmullo. Se trata de una hermosa melodía popular de origen polaco, exactamente una canción muy difundida a principios del siglo XIX, titulada *Niepodobienstwo* («la imposibilidad»)

El tercer movimiento, la «**Marcha Fúnebre**» (*Lento*, en $\frac{4}{4}$), había sido compuesta, en un principio, para conmemorar el aniversario de la insurrección de Varsovia. Interpretación o realidad, la música no va más allá. Esbozada en Valldemosa (Mallorca) antes que el resto de la sonata, esta *Marcha* fue luego orquestada por Henri Reber (1807-1880), para ser tocada en los funerales de Chopin en la parisina iglesia de la *Madelaine*, como ya comentamos. Curiosamente a Schumann no le gustaba este movimiento que veía «*demasiado repulsivo*» y que condenaba pues, «*en su lugar, un adagio en re bemol, por ejemplo, habría producido seguramente un mayor efecto*». Fundamento, no obstante, de la *sonata*, este movimiento admirable, lleva la impronta de una considerable inspiración. La *Marcha* progresa inexorablemente sobre un ritmo acompasado y obsesivo hasta el canto sublime y perturbado del magnífico trío central que Chopin trata con una inefable expresividad. Su alumno Wilhelm von Lenz testimonia que «*sólo Rubini (el tenor italiano, verdadera leyenda de su tiempo) cantaba así*». A pesar de la fuerza expresiva de los tres restantes movimientos, la «*Marcha fúnebre*» es el punto de partida y la idea esencial con la que Chopin organiza su *Sonata en si bemol menor*.

La primera interpretación de la *Sonata* de la que se tiene noticia tuvo lugar en París, en la *Salle Pleyel*, el 26 de abril de 1841, tocada por el propio Chopin. Un año antes, en mayo de 1840, había sido editada en París por *Eugène Troupenas*, expandiéndose con rapidez por toda Europa. El mismo mes de mayo se publicó en Leipzig (*Breitkopf & Härtel*) y muy poco después, en julio de 1840 se imprimió en Londres en los talleres de *Wessel & Co.*

Duración estimada de la Sonata: 35 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 23 de octubre 2017

KYUNG WHA CHUNG, violín
KEVIN KENNER, piano

Avance Programación curso 2017-18

Martes, 7 de noviembre 2017	JAMES GALWAY, flauta LADY GALWAY, flauta CATHERINE RECHSTEINER, piano
Martes, 21 de noviembre 2017	CUARTETO HAGEN
Lunes, 4 de diciembre 2017	JAVIER PERIANES, piano
Lunes, 11 de diciembre 2017	ENRIQUE BAGARÍA, piano
Lunes, 18 de diciembre 2017	M ^o JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano LAURENCE VERNA, piano
Martes, 9 de enero 2018	FABIO BIDINI, piano
Martes, 23 de enero 2018	VARVARA NEPOMNYASCHAYA, piano
Lunes, 12 de febrero 2018	ANTONIO MENESES, violonchelo LYLIA ZILBERSTEIN, piano
Martes, 20 de febrero 2018	SOKOLOV, piano
Miércoles 28 de febrero 2018	JULIA FISCHER, violín YULIANNA AVDEEVA, piano
Lunes, 12 de marzo 2018	RAFAL BLECHACZ, piano
Lunes, 19 de marzo 2018	CUARTETO ARTEMIS
Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Jueves, 26 de abril 2018	ARABELLA STEINBACHER, violín ROBERT KULEK, piano
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano
Martes, 22 de mayo 2018	TRÍO WANDERER
Lunes, 04 de junio de 2018	XXXIII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del curso 2018-19

Lunes 1 o martes 2, octubre 2018	CHRISTIANE KARG, soprano
Martes, 23 de octubre 2018	TRÍO GUARNERI PRAGA
Lunes, 5 de noviembre 2018	GIL SHAHAM, violín AKIRA EGUCHI
Martes, 13 de noviembre 2018	CUARTETO EMERSON
Miércoles, 12 de diciembre 2018	JAN LISIECKI, piano
Lunes, 21 de enero de 2019	PATRICIA KOPATCHINSKAJA, violín
Miércoles, 6 de febrero 2019	VIVIANE HAGNER, violín
Lunes 18 de febrero 2019	TRÍO SCHUBERT LEONSKAJA-ISTVAN-FRESCHTMAN
Viernes, 1 de marzo 2019	CUARTETO BELCEA
Lunes, 1 de abril 2019	JANINE JANSEN, violín
Lunes, 13 de mayo 2019	NICHOLAS ANGELICH

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

