



*SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE*

Con la colaboración de:



GURU MARKETING



SUAREZ



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLVI
Curso 2017 - 2018

CONCIERTO NÚM. 870
XIV EN EL CICLO

Recital de piano por:

NIKOLAI DEMIDENKO

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 3 de abril

20,00 horas

Alicante, 2018

NIKOLAI DEMIDENKO



Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en tres ocasiones:

- 24/11/1982, interpretando obras de Clementi, Schumann y Rachmaninoff.
- 01/03/2010, interpretando obras de Chopin y Schumann.
- 02/04/2015, interpretando obras de Chopin y Liszt.

Nikolai Demidenko forma parte de la joven escuela rusa de piano, siendo uno de sus más brillante representantes. Estudiante del Conservatorio de Moscú, se formó junto al gran pianista y pedagogo Dimitri Baskirov, siendo premiado en el Concurso de Montreal en 1976 y recibiendo en 1978 el Premio Tchaikovsky, ganándose desde entonces el reconocimiento internacional por su virtuosismo, su musicalidad y su apasionada forma de interpretar.

En su amplio repertorio para recital, sus programas incluyen obras de Bach, Chopin, Clementi, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Mussorgsky, Rachmaninov, Schubert y Scarlatti. Entre los Festivales en los que ha intervenido destacan los de Aldenburg, Beijing, Dubrovnik, Eilat, Glasgow, New York, Oslo, Singapur y Varsovia. En reconocimiento por su aportación al campo de la Música y la Universidad en el año 2014 fue nombrado *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Surrey en el Reino Unido. En 2016 comienza su temporada como Artista en Residencia con la Sinfónica de Queensland, y como parte de su residencia tocó la Integral de los conciertos para piano de Beethoven, Masterclass y música de cámara.

Sus singulares interpretaciones del repertorio ruso le han llevado a tocar con las más importantes orquestas y directores del mundo, manteniendo una estrecha relación, en particular, con la Filarmónica de San Petersburgo y Yuri Termirkanov, con quienes actúa con regularidad. Ha colaborado también con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y la Orquesta Nacional de Catalunya, la N.C.P.A. Orquesta de Beijing, Sinfónica de Melbourne, Orquesta Nacional de Francia, Orquesta Age of Enlightenment, Philharmonia Orchestra, Orquesta de Queensland, Sinfónica de Singapur, Orquesta Nacional de España, Sinfónica de St.Gallen, PhilharmónicPoznan Orchestra, Sinfónica Yomiuri Nippon, Orquestas del Ulster y Hallé y London Mozart Players. En la 17-18 regresa a Suiza, Alicante, Zagreb, una gira de recitales en China e Inglaterra.

La amplia discografía de Nikolai Demidenko recoge casi 40 discos. Para el sello *Hyperion*, ha grabado más de 20 álbumes. En 2008 grabó los 24 Preludios de Chopin y la Sonata nº3 en si menor para *Onyx Classics* por los que recibió el MIDEM 2010 *Special Chopin Award*.

PROGRAMA

- I -

SCHUBERT

Seis Momentos musicales

2. Andantino en La bemol mayor.

4. Moderato en Do sostenido menor.

5. Allegro vivace en Fa menor.

FRANCK

Sonata para violín y piano en La mayor.

Arreglo para piano solo de Alfred Cortot

Allegro ben moderato

Allegro

Recitativo fantasia. Ben moderato

Allegro poco mosso.

- II -

CHOPIN

Barcarola en Fa sostenido mayor op.60

Cuatro Baladas

Balada n° 1 en Sol menor, op. 23

Balada n° 2 en Fa Mayor, op. 38

Balada n° 3 en La bemol Mayor op. 47

Balada n° 4 en Fa menor, op. 52

SCHUBERT, FRANZ (Viena 1997-Viena 1828)

Seis Momentos musicales op.94

La contribución de Schubert al género de la pieza lírica y ligera para piano, lo que no obsta para que en este campo alcance una excelente categoría, comprende varias colecciones de piezas: las dos series de *Impromptus* (los 4 Op.90 D.899, de 1827; los 4 op. 142. D.935, de febrero de 1828, los *Seis Momentos musicales op.94* (D.780) y los *Tres Klavierstücke*, escritos también en 1828 (el año de su fallecimiento) y publicados póstumamente por Brahms, en 1868, con ese escueto título: «*Drei Klavierstücke*» («Tres piezas para piano» D.946). A toda esa producción, se le puede añadir el maravilloso *Allegretto* aislado, en *Do menor*, D.915, escrito por Schubert para su amigo Ferdinand Walcher, demasiado corto, no obstante, para figurar entre los *Impromptus* y, por el contrario, para algunos musicólogos, digno de formar parte, como un séptimo *Momento musical*, en el op.94.

En la primavera de 1828, el editor vienés *Leidesdorf* publica en dos cuadernos las seis piezas que titula **Momentos musicales op.94**, dos de las cuales ya habían sido editadas con ese novedoso y pintoresco apelativo (que después retomará Rachmaninov en su op.16 de 1896), publicados por la firma *Sauer & Leidesdorf* (de los que el tercero fue titulado como «Aire ruso» en diciembre de 1823 y el sexto como «Lamentos de un trovador» en diciembre de 1824). Aunque, en el caso de Schubert, el problema para fechar las otras piezas sigue abierto, no obstante, parece que, por la sobriedad de su estilo, por el empleo restringido del registro del piano y por su falta de virtuosismo, los *Momentos musicales* son anteriores a las dos series de *Impromptus* de 1827. La evidente referencia a Bach, en el cuarto *Momento musical*, parece sugerir, en efecto, una época de composición de alrededor de 1824, tiempo en el que se sabe que Schubert practicaba, asiduamente, la lectura del «*Clave bien temperado*». Por otra parte, las relaciones de Schubert con la Casa editora *Sauer & Leidesdorf* se acentúan precisamente entre los años 1822-25 y disminuyen después de estas fechas. En efecto, esa Firma vienesa había publicado sobre todo los precedentes *Lieder* de Schubert, por lo que parece muy probable que cuando, por fin aparecieran, la citada Casa editora tuviera también en su poder, desde bastante tiempo antes, de algunas piezas breves para piano del compositor, destinadas a ser publicadas aisladamente, si bien olvidadas después. Se piensa que la publicación de los primeros *Impromptus* por un editor rival (*Schott*), en diciembre de 1827, pudo

ser el acicate que incitó a *Leidesdorf* a sacar del fondo de un cajón estas piezas alvidadas a comienzos de 1828.

En el presente concierto escucharemos los *Momentos musicales* 2, 4 y 5, El **Momento musical n°2 Andantino en La bemol mayor** a 9/8, está construido como un *rondó*, con dos episodios alternos muy diferentes. El primer episodio con su tema suavemente balanceado, al ritmo de *barcarola*, con un compás muy equilibrado, oscila entre mayor y menor. El segundo episodio se sitúa en *Fa* sostenido menor, con un tema monódico, casi inmaterial y simplemente acompañado por ligeros acordes cortantes del bajo, evocación de un bienestar que se traduce de manera equívoca en esa tonalidad de *Fa* sostenido menor. Después de una doble exposición el tema se detiene bruscamente y una insistente nota aguda devuelve al cálido ambiente del episodio en *La bemol*, pero ahora el clima no es tan límpido pues llamadas al bajo y largos pedales le hacen perder su tranquilo equilibrio. El episodio en *Fa* sostenido menor vuelve entonces, cargado de violencia.

Pero lo inesperado aquí es la brusca modulación al tono mayor, trágica en su ternura, que sigue, un recurso propio del arte schubertiano. La conclusión se hace sobre el primer episodio, de nuevo ligeramente transformado y ahora totalmente meditativo.

El *Momento musical n°3*, incontestablemente el más célebre, es un muy breve *Allegro moderato* en *Fa* menor (en 2/4), pieza deliciosamente danzante, cuyo tema espiritual y elegante, resaltado por un acompañamiento mordaz, así como sutiles alternancias de mayor a menor hace de ella una pequeña obra de arte. No es sorprendente por ello que ya formara parte del «Album musical» de 19 de diciembre de 1823 editado por *Saver & Leidesdorf*, que Schubert tituló como: «Aire ruso», aunque también es muy posible que fuera el mismo editor, cuyas relaciones con Schubert eran muy cordiales desde la primavera, el que encargase al compositor una pieza instrumental breve para ese álbum de fin de año, con el objetivo de revalorizar así la recopilación de *Lieder* y danzas de las que disponía de suficientes reservas y que quería editar a toda costa, por lo que Brigitte Massin añade a estos hechos que «¡gracias le sean dadas!» (al editor), subrayando además el parentesco de esta obra con el ballet final de «*Rosamunda*» que resulta tan evidente que hasta permite precisar la fecha de composición de este *Momento musical* en apariencia nacido de la misma inspiración y con una estructura muy próxima de breves episodios repetidos, un ritmo de danza (2/4) casi idéntico y el mismo uso de la tonalidad mayor y menor.

Una primera parte, repetida, expone el tema de acentos muy marcados. Una parte central en dos episodios, cada uno repetido deja al *La bemol mayor* (relativo) invadir la escena en un libre y caluroso desarrollo. Retorno al *fa* menor con vuelta del tema, extensa repetición en la que se crea un clima de espera y de misterio y el espléndido final sobre el *Fa* mayor, tonalidad en la que acaba esta pieza tan perfecta en su concisión.

Al más corto y más ligero de la serie (3°), le sigue el **4° Momento musical**, el más desarrollado y profundo y, posiblemente el más original. En este **Moderato en do sostenido menor** (en 2/4) casi todos los comentaristas, han reconocido la influencia de J. S. Bach y que pudo haber sido inspirado por la práctica del «*Clave bien temperado*». Es un movimiento en tres partes como el primero de los *Momentos musicales* y el primer fragmento, repetida como conclusión, evoca por su forma los *Preludios* del maestro de Leipzig. Se trata de una página seria y grave, especie de movimiento perpetuo, en el que domina la fluidez de una guirnalda de semicorcheas, «*legato*», mientras que el bajo se instala en corcheas, «*staccato*». El episodio central es llevado por enarmonía al *Re* bemol y resulta muy contrastado no sólo a causa de su modo mayor, sino por su espíritu mismo y es una danza melancólica tratada armónicamente. En la segunda parte de este episodio central, Schubert se deja arrastrar hacia la inusual tonalidad de *Fa* bemol mayor, para luego volver al *preludio* y concluir con una *codetta* de cuatro compases intentando un último acercamiento de los dos episodios contradictorios propuestos en este *Momento*.

En el **5° Momento musical, Allegro vivace en Fa menor**, sobre un ritmo (en 2/4) es posible encontrar un pulso fundamental en Schubert (*ritmo dactílico*: sucesión negra-dos corcheas). El acento se coloca sobre el primer tiempo, la indicación de intensidad desde el comienzo, es, la más fuerte de todos los *Momentos musicales* y, curiosamente, el único que se inicia sobre un *forte*. Para Massin el clima recuerda el de la *Sonata* n°23 op.57 *Appassionata* beethoveniana y la elección del *Fa* menor, con sus referencias culturales, no parece ser ajena a ello. La atmósfera violentamente apasionada, casi demoníaca, se aclara gradualmente hasta la conclusión truculenta y humorística en *Fa* mayor, plena de contrastes dinámicos animados e imprevistos.

FRANK, CESAR (Lieja, 1822 – París, 1890)

Sonata para violín y piano en La mayor. Arreglo para piano solo de Alfred Cortot

Cuando en 1886 César Frank escribe su célebre Sonata para violín y piano tiene casi sesenta y cuatro años y, pese a encontrarse en el ocaso de su vida, todavía conserva una casi infantil ingenuidad e ilusión como para permitirle descubrir novedades e incluso abordar flamantes retos armónicos. Es precisamente entonces cuando intenta conciliar a los dos «irreconciliables», escribiendo su única sonata para piano y violín para desmentir la supuesta incompatibilidad de caracteres entre ambos instrumentos, tantas veces denunciada por los compositores. Incuestionable obra maestra de la música de cámara francesa del siglo XIX, el empeño ya se había ensayado antes por algunos jóvenes compositores galos contemporáneos entre ellos Édouard Lalo (1823-1892), el primero, en 1855; Alexis de Castillon (1838-1873) en 1870; Camille Saint Saëns (1835-1921) en 1872 y Gabriel Fauré (1845-1924), en 1876, que realizaron, en dúo, partituras amables cualquiera de las cuales incluida también la de Franck, pudo inspirar quizás a Marcel Proust la célebre «Sonata de Vintheuil» obra musical para violín y piano repetidamente evocada a lo largo de «En busca del tiempo perdido» y que representa para el escritor un ideal estético que activa las fuerzas de la memoria e impone a los seres por su resonancia profunda a tener mejor constancia de sí mismos. La pequeña frase musical de esta sonata es especialmente evocada en «Un amor de Swann»: «el pianista tocaba, para ellos dos, la pequeña frase de Vinteuil que era como el himno nacional de su amor». (Marcel Proust, «Un amor de Swann»)

Escuchado por Charles, el pasaje le afecta profundamente en su pasión tumultosa por Odette de Crécy y cada vez que se repite «*le propone voluptuosidades desconocidas*» y le hace evolucionar no sólo su relación íntima con la música sino que le suscita fuertes cambios en su amor por aquella más allá de la realidad y del tiempo.

La Sonata fue dedicada, en principio con motivo de su matrimonio, al gran violinista belga Eugène Ysaye que recibió el manuscrito el mismo día de su boda. No obstante, aunque por su belleza y su importancia, se trata de un extraordinario e incomparable obsequio, concebido para una ocasión de particular trascendencia personal es posible que Franck retomara un antiguo proyecto de Sonata destinada a Cosima Liszt, hacia 1858, transformándola en un luminoso poema musical. El

supuesto sentido psicológico y dramático de la pieza ha sido objeto de innumerables análisis, probablemente muy alejados del simple y noble objetivo perseguido entonces por el autor de dar libertad a la imaginación para lograr una obra de fantasía que evoluciona desde la pasión a la ternura o desde la duda a la certeza, concebida a partir de un molde clásico que gira alrededor de una sola célula en dos elementos: ascendente e impulsivo el uno y descendente y cándido el otro. El sujeto de la dedicatoria, Eugène Ysaye, la interpretó, en efecto, al violín en su ceremonia nupcial, junto a la virtuosa Marie-Léontine Bordes-Pène al piano, ante una distinguida asamblea de invitados, en la ciudad de Arlon (Luxemburgo belga) el 26 de Septiembre de 1886.

Los mismos intérpretes realizaron luego su presentación en público en el curso de un «*Festival Frank*», organizado por el Club de las Artes de Bruselas, el 16 de Diciembre de ese año, recibiendo una acogida entusiasta.

La célula melódica que engendra las principales ideas de la obra está construida con una lógica implacable, permitiendo alargar el esquema tradicional de la *Sonata*. Esta liberación de las convenciones estructurales no obtuvo, sin embargo, el reconocimiento unánime del público e incluso algún crítico se permitió afirmar que «*eso no es una Sonata*». Lo más destacable de la obra, sin embargo, es que, bajo unos asombrosos recursos, puramente organizativos, sea capaz de desarrollar un discurso de un lirismo tan intenso que lleva a olvidar su refinamiento formal y a sentir solamente una elocuencia que, aún pareciendo procede de la amplia capacidad de improvisación del compositor, es, por el contrario, el resultado de un trabajo sistemático y riguroso. Así, la *Sonata* original consiste básicamente en un diálogo de los dos protagonistas, como personajes destinados a estar unidos por un amor compartido. El espíritu mismo de la obra encuentra su justificación en la alternancia de un sueño lleno de amor en el primer movimiento, de tormentos en el segundo y de esperanza en el tercero, hasta lograrse en el cuarto la feliz unión tan ardientemente deseada.

La *Sonata para violín y piano en La mayor*, adopta una estructura que representa una de las más consumadas expresiones de la personalidad musical de Cesar Frank, singularmente caracterizada porque los temas surgen y desaparecen entre un movimiento y otro. Según este principio, una idea, muy corta, apenas esbozada al comienzo, pero cuya presencia se advierte por doquier, se transforma continuamente y se descompone para transmutar en unas figuras siempre nuevas. De

este modo, los movimientos de la obra están estrechamente ligados por parentescos temáticos cuya lógica intrínseca hace de esta *sonata* un paradigma de la «forma cíclica» que se significa por la permanencia en los tiempos de algunos temas que circulan de uno al otro con una labor de conexión que asegura la unidad de la obra.

Por otra parte, la partitura adopta el principio de la antigua *Sonata da chiesa* con cuatro movimientos de los que los tres iniciales tienen un aire rapsódico. El primero, *Allegretto ben moderato*, se desarrolla a partir de un tema tranquilo y tierno, que genera dos ideas sobre las que se estructura toda la *Sonata*. La primera, ligera y cantarina, es una larga melodía que se propone desde el violín y construida sobre la célula cíclica cuyo ritmo se repetirá incansablemente, la segunda idea es confiada al piano, que se hará eco, replicando con la más ardiente convicción, cuando el violín calla. A la exposición de los dos temas sucede su reexposición en el tono principal. El segundo movimiento, *Allegro*, de carácter ardiente y lírico, representa uno de los típicos conflictos del espíritu romántico caracterizado por oponer dos ideas con la habitual alternancia de luz y oscuridad. La primera idea nerviosa, rítmica, posee la ternura melancólica del comienzo, la segunda con una fisonomía más lírica encierra una cierta inquietud, también muy romántica. En el tercer movimiento *Recitativo fantasía*, una de las creaciones más audaces de Cesar Franck, se abandona cualquier concepción formal en beneficio de un lirismo intenso. Se trata de un recitativo muy libre, que pareció después del estreno de una audacia singular, derivado del tema cíclico, donde el piano aparece desde los primeros compases, respondiendo después el violín en los silencios de aquel para, tras una breve superposición, entablar finalmente los dos instrumentos un diálogo armonioso. El cuarto movimiento, *rondó final, Allegretto poco mosso*, a la francesa, lleva a las conclusiones de esos conflictos expresivos. El estribillo, con un tema de sabor popular, es un juego en que los instrumentos se persiguen a una cierta distancia. En el movimiento se vuelven a encontrar casi todos los motivos conocidos, siguiendo el principio «cíclico» esencialmente propio de Frank, encaminándose a una conclusión brillante que representa al conjunto de la *Sonata*.

Frank no retornó verdaderamente al piano hasta los últimos años de su existencia por lo que, entre 1884 y 1887, verán la luz cuatro obras maestras, dos para piano y orquesta, *Les Djins* y las *Variaciones sinfónicas* y dos obras para piano solo, *Preludio Coral* y *Fuga* (1884)

y *Preludio Aria y Final* (1887). Por su lado, Alfred Cortot considera también a la parte de piano de *la Sonata para piano y violín*, como una manifestación de la orientación «tan significativa de su concepción pianística como la de las obras consagradas al instrumento». Tal vez por ello el gran pianista francés emprendió el **Arreglo para piano solo de la Sonata para violín y piano en La mayor** que respeta fielmente, la efusión lírica que contienen las páginas de su versión original, aún sin llegar a la confidencia personal de un Chopin o de un Schumann sino, como subraya Cortot, se sostiene por un fuerte instinto clásico «*que tiende a generalizar el sentimiento que la anima*». La transcripción para piano solo de la *Sonata en La mayor de Cesar Frank* de Alfred Cortot, es sin duda, una pieza poco conocida que sepamos jamás ha sido interpretada en nuestra Sociedad. Como el dúo instrumental está estructurada en cuatro movimientos: **Allegro ben moderato, Allegro. Recitativo fantasía. Ben moderato. Allegro poco mosso** aunque, lógicamente el papel de violín es suplantado por la mano izquierda del pianista.

Duración estimada de la primera parte: 50 minutos.

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

Barcarola en Fa sostenido mayor op.60

Cuatro Baladas

La mayor parte de la música de Chopin fue escrita para su propio instrumento, el piano, empleando un lenguaje característico cuyas raíces se asientan, en cierta medida, en el bel canto italiano, en una parte significativa de la música popular polaca y, sobre todo, en su fecunda inspiración propia y habilidad técnica como incansable indagador de los recursos del piano. En este sentido, Chopin marca el punto de partida de una nueva senda que representa la obra de un compositor que ofrece al instrumento el fruto de su inspiración y que adapta la música, abandonada a la libertad del solista, a la técnica y modalidades del teclado. Chopin descubre, en efecto, el verdadero potencial del piano para construir un mundo poético de melodía y color, inventando una forma de tocarlo a través de una nueva dinámica y una digitación inédita del teclado, explorando sus recursos tímbricos mediante la armonía, la amplitud, la cadencia, la sonoridad y el uso del pedal. Se muestra, en definitiva, como un personalísimo artista creador de su propia manera, de un estilo, original que busca una técnica y sonidos peculiares, que no imita a nadie, sino que incita a ser imitado.

La trayectoria musical de Chopin germina en pleno Romanticismo y, ciertamente, muchos de los rasgos de su biografía ejemplifican ese peculiar movimiento socio-cultural propio del siglo XIX: su físico frágil, su aire misterioso, el penoso exilio de su castigada Polonia natal, su inspiración atormentada, su carnal refinamiento, sus tormentosos amores, su cruel y, por entonces, incurable enfermedad (tuberculosis) y su temprana muerte rodeado de los más allegados, su funeral solemne bajo los sonos de su propia Marcha fúnebre... etc. Todo ello hace de Chopin el arquetipo del artista romántico por excelencia.

Su inequívoca predilección por las formas breves es también una actitud típicamente romántica, tanto en la concepción de sus piezas, de carácter evocador, lírico y espontáneo (el *nocturno*, la *balada*, los *imprumptus*, etc.), como en el proyecto de su obra más mundana y festiva (los *valeses*), en el planteamiento no convencional de los géneros clásicos (la *sonata*, el *concierto*, el *preludio*, la *fantasía* el *scherzo* etc.), en la evocación poética de la canción sentimental italiana (la *barcarola*) y, sobre todo, en la adopción y estilización de formas procedentes de la música popular polaca, con las que reivindica su profundo

sentimiento patriótico (la *polonesa* o la *mazurca*). En definitiva, en todos los géneros, Chopin manifiesta un marcado romanticismo musical y alumbra un estilo pleno de poesía, de armonías audaces y transposiciones cromáticas que hacen del piano el instrumento idóneo capaz de expresar una infinita variedad de matices y tonalidades, sin apartarse de un irreprochable sentido de la inspiración, la concisión y la organización musical.

La palabra *Barcarola* designa, por lo general, la canción propia de los gondoleros venecianos por lo que el término se aplicó a composiciones instrumentales que recuerdan este canto y adoptan incluso el mismo compás, en 6/8 o en 12/8. En particular, la *Barcarola* de Chopin está concebida sobre un ritmo análogo, aunque estructurada como la mayoría de los *Nocturnos*, es decir, de forma tripartita, en la que la tercera sección es una réplica modificada de la primera.

La ***Barcarola en Fa sostenido mayor op.60***, una de las obras más modernas de Chopin, sobre el plano armónico, está, ciertamente, colmada de sabor italiano, pero no de ese «italianismo formal teñido, según, de fórmulas operísticas y florituras» (André Coeuroy), sino de un «italianismo ligado à la vie du *coeur*» («a la vida del corazón»).

Comenzada en 1845 y acabada durante el verano de 1846, se publicó al final de ese mismo año, quedando la publicación francesa a cargo del editor parisino *Brandus & Cie*, dedicándose la pieza a la baronesa von Stockhausen, esposa del embajador de Hannover, en el futuro dedicatario, a su vez, de la primera *Balada en Sol menor op.23* del compositor, de la que hablaremos luego, estrenándose durante un concierto ofrecido en la Sala Pleyel, de París, el 16 de febrero de 1848.

El conjunto de la pieza es un vasto *Allegretto* en 12/8, cuyo tema principal «*cantabile*» recuerda una dulce cantinela sostenida por un ritmo adormecedor de *berceuse* («nana»). Maurice Ravel describió con detalle este movimiento, que admiraba en particular: «este tema en *terceras*, ágil y delicado, está constantemente revestido de armonías deslumbrantes. La línea melódica es continua. En un instante, un lamento se escapa, queda suspendido y recae blandamente, atraído por acordes magníficos. La intensidad aumenta y un nuevo tema estalla, aumenta y un nuevo tema estalla, de un grandioso lirismo, muy italiano. Todo se apacigua. Del *grave* se eleva un trazo rápido, estremecedor, que planea sobre preciosas y tiernas armonías. Pensamos en una misteriosa apoteosis» (...). Continúa Ravel: «Destaca el episodio central en *La mayor*, cuyos suaves trinos llevan hacia «un *Poco più*

mosso («un poco más movimiento») apasionado (...). Y concluye: «Es en el matiz dulce de una coda brillante como termina la obra, con largos trazos de pequeñas notas ornamentales, centelleantes, seguidas de acordes de sexta en la mano derecha, guirnaldas volubles de triples corcheas y cuatro octavas, marcadas, que aportan una conclusión».

La «**Balada**» no ha representado tradicionalmente una forma musical bien definida y, aunque la etimología de la palabra, procedente del italiano «*ballare*» («bailar»), le atribuye un cierto carácter danzante, en su origen la «*Balada*» era una pieza vocal refinada y, realmente, es Chopin quien por vez primera da este título a una composición musical que procedería, según la descripción de Étienne Roger, «de la canción, del rondó, de la Sonata y de las Variaciones». En el siglo XIX, a continuación de Chopin, la *Balada* adoptará un carácter lírico, sin dejar de conformar un modelo general épico, narrativo, sobre todo aquellas inspiradas en fuentes legendarias anglosajonas y los poetas alemanes del «*Sturm und Drang*» (Herder, Goethe, Schiller, Uhland, etc.) que inspiraron a los músicos del romanticismo alemán (Zeiter, Neefe, Zumsteeg, Brahms y sobre todo Löwe). La leyenda de *Fausto* es tal vez uno de los más representativos ejemplos de *Balada*.

La composición de las **Cuatro Baladas** de Chopin se escalona a lo largo de una docena de años. Todas ellas están construidas sobre un compás binario, en subdivisión ternaria: 6/4 y 6/8 y, por la intensidad de su acento melódico y, por la riqueza de su escritura armónica, figuran entre las obras más perfectas del músico.

En efecto, «*Tanto por su cuidado e intenso melodismo como por la riqueza armónica de la escritura, la colección de las Cuatro Baladas de Chopin conforma uno de los ciclos más redondos, interesantes y apetitosos de todo el pianismo romántico*» (Justo Romero, *Chopin, Scherzo* FUNDACION, 2008).

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 cuya obra ya conocía desde antes de salir de Varsovia en 1830, Chopin, sin embargo, no dejó ninguna pista al respecto, aunque no puede olvidarse, en este sentido, lo poco que apreciaba el compositor la música «programática». La **Primera Balada en Sol menor, op.23** fue comenzada en Viena en la primavera de 1831, acabada en París en 1835 y publicada el año siguiente, de forma simultánea, 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, a la sazón embajador de Hannover en Francia, a cuya esposa había dedicado la *Barcarola*, como ya dijimos.

Para Schumann, esta *Balada n.º1* le habría sido sugerida a Chopin por la lectura, en particular, de «*Conrad Wallenrod*» un vasto fresco poético de Mickiewicz, que narra un episodio dramático de los combates de los caballeros de la Orden Teutónica contra los paganos. Sin embargo, resulta difícil imaginar que Chopin pusiera música a escenas violentas, tan extrañas a su talante, aunque no puede dudarse de su profundo patriotismo. Es quizá, por ello, más verosímil, de acuerdo con Liszt, ver en esta página «*una odisea del alma de Chopin*» que, por cierto, parece era una de sus piezas preferidas, como confirma una carta de Schumann a su antiguo profesor de contrapunto, Heinrich Dorn, en septiembre de 1836, en la que refiere un encuentro casual con Chopin en Leipzig y disponer de la partitura: «*Tengo de Chopin una reciente balada en Sol menor; me parece genial y le he confesado que era de sus obras la que más me gusta (...)* Después de un bastante largo silencio, me dijo de golpe: *Me da un gran placer, pues es también la que yo prefiero*».

La *Balada n.º1 en Sol menor*, es, en efecto, un inmenso poema lleno de ardor, emoción y melancolía casi dolorosa, dividida en tres partes de proporciones desiguales. El largo *Moderato* en 6/4, parte central y esencial de la obra, está encuadrado 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 dibujo en octavas que se calman sobre dos acordes para preparar el enunciado del primer tema que se eleva como un lamento, sobre la inflexión de un arpeggio de séptima (*Do-Si* bemol) para caer hacia la tónica, sobre un atrayente ritmo de *vals*, casi improvisado. Una cadencia fugitiva conduce a un episodio transitorio, que anuncia el segundo tema. Este fragmento se agita y anima progresivamente, sobre belicosas sonoridades de los bajos, velados por ligeras y rápidas figuras arpegiadas. Suave y acariciador aparece el segundo tema «*sotto voce*» con un ímpetu más moderado que se sigue de un corto divertimento -instante de alegría fugaz- precediendo a los momentos de pasión intensa de los compases siguientes.

Posiblemente algunos de los asistentes al concierto reconocerán en esta pieza la que se interpreta en una secuencia memorable en

el film del año 2002 de Roman Polanski: «*El pianista*», cuando el actor que protagoniza la película magníficamente interpretada por el magro Adrien Brody en el verosímil papel de un, al parecer auténtico famoso pianista polaco, durante la 2ª Guerra Mundial: Władysław Szpilman, huyendo del *ghetto* judío de Varsovia, va a parar en una casa abandonada, semiderruida de las afueras de la ciudad, en busca de alimento para sobrevivir en una de las cuales además de una vieja lata de conserva (de pepinillos), aunque nada para abrirla, descubre, entre los escombros, un piano vertical, polvoriento abandonado en una de las habitaciones, donde, finalmente, es sorprendido por un capitán alemán, llamado Hosenfeld cuyo idioma habla y entiende el fugitivo por lo que, tras un breve interrogatorio, confiesa su condición de pianista y judío, ante lo cual el oficial le conmina a que toque «algo» en el instrumento que tiene a su lado, instante dramático en el que el polaco comienza los primeros y maravillosos acordes de la *balada* nº1 en Sol menor que, sin duda, dejan al oficial tan sorprendido como extasiado y, por supuesto, convencido de la condición de músico del fugitivo, por lo que, compasivo, le permite quedarse refugiado entre esas ruinas proporcionándole un abrelatas e, incluso, su propio abrigo de uniforme para resguardarse del frío, trayéndole alimentos en lo sucesivo.

La película concluye, al poco, con la liberación de la ciudad por las tropas polacas y soviéticas que nuevamente descubren al joven pianista en su escondrijo, con las ropas prestadas del oficial germano por lo que volverá a tener problemas hasta conseguir convencer a los soldados aliados con su historia. En los días sucesivos, el capitán Hosenfeld y otros alemanes permanecen capturados en un campo de concentración ruso cercano. Mientras está detenido, Hosenfeld le pide a un antiguo prisionero judío que pasaba por allí que contacte con Szpilman para intentar liberarle pero este, que ha reanudado su vida de antes tocando de nuevo en la radio de Varsovia, llega al lugar de confinamiento, con la intención de prestar su ayuda, demasiado tarde, ya que todos los prisioneros de guerra han sido trasladados a destinos desconocidos.

El film de Polanski, basado en las memorias de un auténtico Władysław Szpilman, es, además de una obra de arte cinematográfica, excelentemente realizada y dirigida, un emocionante cántico al valor de la música como medio apaciguador y capaz de despertar sentimientos de amistad, compasión y solidaridad entre los seres

humanos que la sienten y la aman incluso en condiciones de extrema violencia, posiblemente, en este sentido más acorde con la intención del compositor -que seguro hubiese visto la película encantado- que los episodios guerreros de los poemas épicos de Mickiewicz, como se muestran las conmovedoras imágenes del largometraje, justamente galardonado en el festival de Cannes, a la mejor dirección, y con varios Oscar de Hollywood, entre ellos al mejor director y actor principal, a la mejor banda musical y fotografía y, en efecto, sin habernos apenas recuperado de la hermosa música de la *Balada nº1 en Sol menor*, en la secuencia clave final de la película, Szpilman interpreta, triunfalmente, frente a una gran audiencia en Varsovia una pieza de Chopin: la *Gran Polonesa Brillante en Mi Mayor* op. 23 sonido que no se extingue mientras se proyectan los datos sobre cual fue el destino auténtico del pianista (que, al parecer, falleció en el año 2000) y del melómano y bondadoso oficial alemán (que se supone murió en 1952, en un campo de prisioneros de guerra soviéticos), tras la conflagración, seguido de los pertinentes carteles de crédito, para disfrute de los cinéfilos, abandonando la sala envueltos todavía por los inigualables sonos del *Andante spinato* y *Gran Polonesa brillante en Mi mayor*, como excelente colofón feliz y llamativo contraste de una guerra cruel, música que todavía nos rondará por la cabeza cuando, ya fuera del cine, caminamos por las tranquilas e iluminadas calles de nuestra ciudad, al anochecer, recordando las impactantes imágenes de la película del genial director polaco que, demostrando conocer bien la música de su compatriota Chopin, sin duda, no de forma casual, seleccionó, para cada uno de sus pasajes significativos las piezas más idóneas como incomparable aderezo sonoro de una obra de arte cinematográfica.

Iniciada en 1836 y no concluida hasta principios de 1839, durante el funesto y desolador invierno pasado junto a George Sand en la Abadía de Valldemossa, en Mallorca, la *Balada nº2 en Fa mayor, op.38*, fue dedicada por Chopin a su colega y rendido admirador Robert Schumann, quien en 1838 a su vez le había dedicado la *Kreiseriana op.16*. A pesar de tratarse de una obra violenta, de acusados contrastes, nada de ello, sin embargo, aparece en la dulce sección introductoria (*Andantino*, en 6/8) una suerte de ingenua *siciliana* en *Fa mayor*, plena de frescura y encanto. La serena atmósfera inicial resulta súbitamente truncada por la estruendosa irrupción del segundo episodio, un *Presto con fuoco*, marcado *fortissimo* que dará lugar a un extenso, vehemente y agitado desarrollo, interrumpido en diversas ocasiones por contrastados episodios evocadores de los

compases iniciales. Resulta sorprendente la habilidad con que Chopin -que para Vincent d'Indy era un «compositor de insuficiente formación musical»-, discutible juicio que recoge Justo Romero en su biografía del compositor, aborde el complicado problema de compatibilizar en una pieza bitemática, dos temas en tiempos diferentes -*Andantino* y *Presto con fuoco*- y lo resuelva, como apunta Piero Rattalino, «con la duplicidad del planteamiento tonal y terminando la pieza en una tonalidad diferente de la del comienzo». La reaparición de la especie de *siciliana* inicial, mutada ahora a la más oscura y patética tonalidad de *La menor*, pone punto final a una *balada* «cuyas enormes exigencias técnicas y artísticas reservan su interpretación sólo a pianistas de máxima cualificación» (J.Romero) aunque, según crónicas de la época las manos de Chopin «parecían de goma» cuando ejecutaban en público los intrincados y tempestuosos compases de tan temida y casi inaccesible página cuya primera edición se produjo, en 1840, de modo simultáneo en París (*Troupenas & Co.*), Leipzig (*Breitkopf & Härtel*) y Londres (*Wessel & Co.*).

La **Balada nº4 en Fa menor, Op.52**, última del género escrita por Chopin, parece haber sido compuesta en 1842 siendo publicada en Leipzig y París (también por Schlesinger), en el año siguiente y dedicada a la Baronesa Charlotte de Rothschild. Por su inspiración y su elocuencia es, ciertamente, una extraordinaria obra de arte y por la originalidad de sus motivos y la riqueza de su armonía una página patética bastante apasionada y triste, casi suplicante, en la que Alfred Cortot descubre «una suntuosidad armónica y un refinamiento de la escritura muy significativo de una nueva orientación del estilo de Chopin, que, de continuar así, se habría adelantado en sus próximas obras al impresionismo musical francés» que llegaría poco más tarde.

La *Balada* se abre *Andante con moto* con unos compases de introducción sobre un motivo de un lirismo tierno y nostálgico que reaparece en el centro de la obra. El primer tema «*mezzo voce*» tiene el carácter expresivo de un *Nocturno*. A continuación largos acordes apoyados sobre poderosas octavas, conducen a la reexposición del tema, transformado en su línea melódica. Un gracioso *Accelerando* lleva al segundo tema expuesto sobre un ritmo calmado de *Barcarola*, después todo se anima con un brío vertiginoso que se tranquilizará con el retorno de las tiernas inflexiones de la introducción pero en la tonalidad de *La mayor* y que se desvanecen como en un sueño sobre

una cadencia *dolcissimo* y sobre ligeros arpeggios aéreos escritos en pequeñas notas.

Un sorprendente canon primero a dos luego a tres voces se encadena inmediatamente bajo los elementos del primer tema, que adoptan un carácter inquieto y atormentado pero que se desarrollan y transforman enseguida en un remolino de alegres trinos. El segundo tema participa también 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 pregunta responden pesadamente cinco acordes largos y claros que parecen marcar el comienzo de la coda en un tumulto lleno de vitalidad, con lo que la *Balada* que había comenzado como en un sueño, acaba en un caluroso entusiasmo.

Duración estimada de la segunda parte: 40 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Jueves, 26 de abril 2018

ARABELLA STEINBACHER, violín
ROBERT KULEK, piano

Avance Programación curso 2017-18

Lunes, 7 de mayo 2018

ALEXEI VOLODIN, piano

Martes, 15 de mayo 2018

SEXTETO DE CUERDAS DEL
CONSERVATORIO SUPERIOR DE
MÚSICA DE ALICANTE.
JESÚS MARÍA GÓMEZ, piano

Martes, 22 de mayo 2018

TRÍO WANDERER

Lunes, 4 de junio de 2018

XXXIII PREMIO DE INTERPRETACIÓN
A celebrar en el Aula Fundación Caja
Mediterráneo

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del curso 2018-19

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

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

