



SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



CAM

Caja Mediterráneo

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXVIII
Curso 2009 - 2010

CONCIERTO NÚM. 720
X EN EL CICLO

Recital de piano por:

NIKOLAI DEMIDENKO

Teatro Principal

Lunes, 1 de marzo

20,15 horas

Alicante, 2010

NIKOLAI DEMIDENKO



Esta temporada: Tocaré con la orquesta nacional de la BBC Gales, con la del Festival de Budapest, con la Nacional Danesa y con la Filarmónica de San Petersburgo además de otros importantes conjuntos.

Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante: El 29 de noviembre de 1982 interpretando obras de Clementi, Schumann y Rachmaninoff.

Lo más destacado de su carrera: Estudió en el Conservatorio de Moscú con el gran pedagogo y pianista Dimitri Bashkirov. Fue premiado en los Concursos Internacionales de piano de Montreal en 1976 y en el Tchaikovsky en 1976. Actúa frecuentemente en el Wigmore Hall y en la Herkulesaalde Munich. Colabora con orquestas como la Filarmónica de Londres, de San Petersburgo y de Israel; la Camerata Académica de Salzburgo, y la Sinfónica de la BBC escocesa, Y bajo batutas tan destacadas como la de Mariss Jansons, Daniel Harding, Gianandrea Noseda y Yuri Temirkanov entre otros.

Grabaciones: Varias obras para el sello Hyperion. Premio Gramophone, y premio Classic CD. Premio alemán de la crítica de discos. En 2008 grabó para Onix Classics los veinticuatro Preludios de Chopin.

PROGRAMA

- I -

- F. CHOPIN** Berceuse en re bemol mayor, op.57
Bolero en la menor, op.19
Tarantella en la bemol mayor, op.43
Allegro de Concerto en la mayor, op.46
Impromptu en fa sostenido mayor, op.36
Variaciones sobre "La Ci darem la Mano"
en si bemol mayor, op.2

- II -

- R. SCHUMANN** Escenas del Carnaval de Viena Op.26
Allegro
Romanze
Scherzino
Intermezzo
Finale
- R. SCHUMANN** **Carnaval Op.9**
Preamble
Pierrot
Arlequin
Valse Noble
Eusebius
Florestan
Coquette
Replique
Papillons
Lettres Dansantes
Chiarina
Chopin
Estrella
Reconnaissance
Pantalon et Columbine
Valse Allemande
Aveu
Promenade
Pausa
March des Davisbandler contre les Philistins

Cuarteto de cuerdas nº 3

Si se excluyen algunas obras de música de cámara, la colección de diecisiete Canciones recogidas en el Op. 74 y diversas páginas para piano y orquesta, entre ellas los dos Conciertos Op. 11 y Op. 21, Chopin no tuvo otro confidente más íntimo que el piano. El compositor y pianista alemán Ferdinand Hiller decía a este propósito : *«Raramente se liberaba; pero al piano hacía lo que jamás he podido percibir en ningún otro músico. Se ponía en tal estado de concentración tal que todo pensamiento extraño desaparecía»*. Ciertamente desde el primer Rondó Op.1 escrito en Varsovia en 1825 hasta la Mazurca Op. 68 nº 4, su última creación, escrita poco tiempo antes de su muerte en 1849, Chopin cultiva el piano bajo las formas más variadas: polonesas, valeses, scherzos, sonatas, rondós, variaciones, nocturnos, etc empleando un lenguaje característico cuyas raíces asientan, en cierta medida, en el bel canto italiano, una parte significativa en la música popular polaca y, sobre todo, en una fecunda inspiración propia y habilidad técnica como instrumentista. En este sentido Chopin marca el punto de partida de una nueva senda, a saber la obra de un compositor que ofrece al instrumento el fruto de su inspiración y que adapta una música abandonada a la libertad del solista, a la técnica y posibilidades del piano. Descubre, en efecto, la capacidad potencial del instrumento para construir un mundo pleno de lirismo, de melodías audaces y trasposiciones cromáticas, que hacen del piano el instrumento capaz de expresar una variedad infinita de matices y tonalidades e inventa la forma de tocarlo a través de una dinámica nueva y una digitación hasta entonces inédita, explorando los recursos tímbricos del teclado y su sonoridad mediante el uso del pedal. Se muestra, en definitiva, como un personalísimo artista, creador de un estilo propio, en busca de una técnica y sonidos peculiares pero perfectamente imitables.

Es sabido que Chopin odiaba el movimiento romántico aunque, en realidad, de un modo paradójico, su música y su predilección por las formas breves parecen personificar el romanticismo, que se manifiesta a través de varios aspectos: en la concepción de sus piezas de carácter evocador, lírico y espontáneo (el nocturno, la balada y los impromptus), en el proyecto de su obra más mundana y festiva (los valeses), en el planteamiento poco convencional de los géneros clásicos (la sonata, el concierto, el preludio, la fantasía, el scherzo), en la evocación poética de la ópera sentimental italiana (la barcarola) y, sobre todo en la adopción y estilización

de formas procedentes del folclore polaco en las que reivindica su profundo sentimiento patriótico la polonesa o la mazurca).

Pese a la precoz madurez artística de Chopin resulta difícil establecer etapas o detectar una línea evolutiva cambiante desde su salida de Varsovia en 1830 para establecer su definitiva residencia en París hasta su temprana muerte. Tampoco es posible clasificar su obra en un orden estrictamente cronológico. La composición de las Mazurcas cubre, por ejemplo, toda su vida y las Polonas, los Valses y los Nocturnos se reparten casi de la misma manera. Entre 1837 y 1846 pasa los veranos en Nohant, en casa de George Sand donde escribe lo esencial de su obra. Sus mejores amigos eran Liszt, Delacroix, Meyerber, Heine y Balzac. En su último período creativo el dramatismo y el ímpetu iniciales ceden el paso a una mayor concentración, a una notable moderación en el gesto y a un lirismo más profundo. En 1849, condecorado de una muerte inminente, Chopin con sincera humildad sugiere a sus amigos que por respeto a su público, al que suponía merecedor de unas piezas más dignas, quemaran sus partituras. Afortunadamente para la música y el arte universal, ninguno aceptó tan disparatado encargo. Falleció en París a las dos de la madrugada del 17 de Octubre.

La **Berceuse en Re bemol mayor Op. 57** se ha considerado como un nocturno más. Junto con la Barcarola, representa la culminación del arte lírico de Chopin pero lo más admirable no reside como en aquella, en la parte estructural y armónica, sino en lo imaginativo de la variación, tanto desde el punto de vista melódico como pianístico, para Hedley «*una de esas felices inspiraciones irrepetibles*». Estructuralmente la pieza se compone de un conjunto de dieciseis variaciones sobre un tema breve y sencillo de canción de cuna, pleno de gracia y delicadeza que por su *rubato* sutil parece concebida en una atmósfera de improvisación. La melodía transparente es al principio dulce y acariciante, animándose después con una ornamentación de una maravillosa fantasía: arabescos, cascadas de notas ligeras, sucesión de escalas cromáticas para las que Chopin exigía una compleja digitación que resultaba revolucionaria en la época. Destaca el papel de la mano izquierda «... es el director de orquesta» decía Chopin y el pedal juega un papel determinante. En los compases finales una extraña nota disonante aporta un aire de misterio terminando la obra como en un murmullo impalpable. Para Tranchefort bastaría con esta breve pieza para poder afirmar que la auténtica revelación del piano se debe a Chopin.

Presumiblemente compuesta en 1843 esta Berceuse es ciertamente una de las obras maestras de los últimos años. Chopin dio la primera audición de concierto el 2 de febrero de 1844 pero la revisó el verano siguiente en Nohant, publicándose en París por Meissonnier en 1845, dedicada a su alumna Elise Gavard.

Chopin se inspiró en la danza española para escribir el **Bolero en La menor Op. 10**, para Schumann una «*delicada composición, desbordante de amor, hecha de ardor meridional y de timidez, de abandono y de reserva*». Retazos procedentes del Conservatorio de París sugieren un período de gestación contemporáneo a los borradores de la Balada en Sol menor y los Estudios Op 25. La composición fue acabada en 1833 publicándose al año siguiente en Leipzig, en 1835 en París y, finalmente, en Londres con el título de *Souvenir d' Andalousie*, dedicándola a la condesa Émilie de Flahault. Española por la modalidad del estribillo y el acento del compás de las cadencias, pero con un ritmo del acompañamiento polaco, la obra adopta la forma de un rondó. Comienza por una brillante introducción, *Molto allegro* que tras una corta transición llena de virtuosismo introduce el Bolero, con un ritmo *Allegro vivace* que se mantiene constante, a excepción de una pequeña ruptura por un breve motivo, dulce y expresivo, en el centro de la pieza, hasta su brillante conclusión.

La Tarantella es una danza originaria del sur de Italia, de tiempo vivo, frases regulares y escritura virtuosa que, gracias a músicos como Mendelssohn, Rossini, Liszt, Rachmaninov y el propio Chopin, sobrevivió durante los siglos XIX y XX como un fragmento de concierto o como pieza aislada de piano. La **Tarantella en La bemol mayor Op. 43** de Chopin fue acabada en Nohant durante el verano de 1841 y publicada el final de ese mismo año simultáneamente en Hamburgo, Londres y París por el editor Troupenas, sin dedicatoria. De acuerdo con una carta enviada en esas fechas por el compositor a su copista y amigo Fontana, su fuente de inspiración habría sido una pieza de Rossini: «*Te envío la Tarentella y te ruego copiarla. Va para Schlesinger o con preferencia Troupenas. Yo no se si está escrita en un compás seis-ocho o doce-ocho. No tiene importancia para mi composición, pero prefiero que sea como la de Rossini*». La partitura de Chopin no posee, sin embargo, un genuino sabor italiano. Se trata de un Presto a ritmo 6/8 en varios episodios que no pierden nunca su carácter danzante. El tema está lleno de alegría y el ritmo trepidante domina sin interrupción hasta los acelerados últimos compases en los que se acentúa la exuberancia general, para concluir en un acorde *fortísimo* y

casi violento. A Schumann no le gustaba esta pieza y la criticó con severidad: «*Es un fragmento de Chopin de lo más alocado; ante sus ojos se ve un bailarín retozante poseído de locura y pone de manifiesto un espíritu vertiginoso. Nadie osará sin duda llamar a esto una bella música, aunque bien podemos perdonar una vez más al maestro de las fantasías salvajes ...*».

En 1832 Chopin se dispuso a escribir en París un tercer Concierto para piano, pero nunca llegó a culminar la meta. Utilizando material inspirado en el primer movimiento de esa pieza frustrada y en algunas ideas de un concierto para dos pianos inconcluso, esbozado en Viena un par de años atrás, lo que finalmente quedó fue el **Allegro de concierto, Op. 46**, concluido en 1841, un híbrido de *tutti / solo*, con un resultado aceptable y convincente, aunque también con una notable falta de unidad estilística. En las cartas del padre de Chopin escritas entre 1834-35 se encuentran referencias a la génesis de esta obra: «*No mencionas si ya has concluido tu tercer concierto*» y en la propia correspondencia del compositor a Fontana a principios de Octubre del 1841, lo identifica como un *concerto*. La partitura presenta unas tremendas dificultades de ejecución, algunas en el límite de lo pianístico, hecho realmente raro en Chopin. Concretamente a Schumann la pieza le pareció vacilante y el hecho de que por su esquema sugiriera un concierto completo en tres movimientos, le resultaba demostrativo de la dificultad de otorgar al piano el máximo grado de independencia posible en obras de esa índole prescindiendo por completo de la orquesta.

El Impromptu que, al menos por su título, sugiere una página musical extemporánea en su idea de abandono y libertad, fue una pieza característica de los compositores del romanticismo, más inclinados hacia una notación lírica fragmentaria que hacia una elaboración amplia y articulada. Aunque la palabra equivale a improvisación, y como tal pudo haber sido concebida inicialmente, en realidad el género no se ajustaba mucho al perfil de Chopin, enormemente meticuloso cuando se proponía transcribir al papel una idea musical, precisando a veces varias semanas para concluir una sola página y reanudando su trabajo sólo cuando la había concluido y depurado. No obstante, aunque resulten menos representativos en relación a su proceso de maduración y evolución formal, los Impromptus constituyen la manifestación más característica de su facilidad creativa y su espontaneidad y pese a tener una cierta reputación de "música de salón", alejada de su heterodoxo romanticismo anticlásico, se inte-

gran plenamente en el marco de la búsqueda de la novedad y la profunda evolución del concepto melódico propios del arte de Chopin y en al menos tres de los cuatro *Impromptus* se aprecia una significativa transformación en su línea musical. El **Impromptu en Fa sostenido mayor Op. 36**, segundo en el orden de composición, destaca por razones formales y pone en evidencia la capacidad de Chopin de modificar la simetría de las formas tradicionales con cortes y concentraciones capaces de relajar la rigidez formal. Escrito en el otoño de 1839, la partitura fue editado por Troupenas en Leipzig, Londres y París en 1840, sin que figure ninguna dedicatoria. Se trata de una obra de madurez dentro de la producción de Chopin, por lo que su incondicional exegeta Schumann supo ver todo su significado: singularidad acusada, refinamiento formal, y una melodía encerrada en una encantadora figuración si bien, contradiciendo al título, tiene pocos elementos improvisados. En su primera parte el piano canta con cierto aire de *berceuse*, utilizando apoyaturas y notas pasajeras con ambas manos que producen deliciosas disonancias y hacen fluir la música. La segunda parte es una especie de marcha, llena de vigor que, antes de concluir, da paso a la repetición del primer tema. La reentrada se presenta vacilante y emplea una modulación que como dice Huneker «*rechina en sus goznes*». Su particularidad más llamativa es que está en Fa en vez de Fa sostenido, «error» que el compositor corrige después mediante una breve modulación. Se ha sugerido que la decisión de comenzar el tema en una tonalidad «equivocada» y luego rectificarla hasta encajarla en la auténtica sea tal vez un rasgo humorístico de Chopin pues se encuentra también en el *Finale* del *Concerto* Op. 11. La reexposición de la primera parte constituye una rica e imaginativa variación del tema, con todos los recursos melismáticos de que Chopin era capaz y sobre los que inevitablemente no dejó ninguna pista.

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.

ROBERT SCHUMANN (Zwickau 1810 - Endernich, 1856)

Carnaval Op. 9 / Carnaval de Viena Op. 25

La literatura produjo siempre una profunda atracción a Robert Schumann y la poesía en particular representó una de sus más altas fuentes

tes de inspiración, entusiasmándose hasta antes de sus veinte años con Homero, Klopstock, Hölderlin, etc. Cuando definitivamente decide optar por la música, durante diez años se consagra casi en exclusiva a su instrumento favorito, el piano, para el que escribe composiciones de una extraordinaria originalidad y con una libre imaginación creadora que rompen con los cánones convencionales, estrechamente inspiradas en poetas alemanes como Jean Paul Richter, Hoffmann y Friedrich Schlegel.

Fue precisamente la utilización que hacía Richter de personajes gemelos, en su libro *Flegeljahre*, para expresar la dualidad del carácter humano lo que indujo a Schumann, en 1831, a imaginar para si mismo esa doble personalidad, creando sus dos famosos personajes de ficción Florestán y Eusebius que, respectivamente, representaban las partes activa y perezosa de su compleja naturaleza. Desde ese momento se dedicó a crear un «universo paralelo», genéricamente llamado *Die Davidsbündler* «La liga de David»), cargado de representaciones ficticias de sus amigos e incluso sus enemigos de la vida real. Ese mundo se ve claramente reflejado en su diario y en sus cartas durante cierto tiempo antes de que gran parte de su actividad se centrara en el lanzamiento de la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, una publicación progresista, cuyo primer número apareció el 3 de abril de 1834, concebida para luchar contra los impositores, falsos pedagogos y virtuosos del momento, en un intento de despertar el interés por el glorioso pasado y «acelerar la aurora de una nueva era poética». Como editor, reunió a todos los amigos con una mentalidad similar, bajo nombres ficticios, en una alianza imaginaria de «Davides» dispuestos a atacar a los «Filisteos». Estos personajes irreales, en particular Florestan, Eusebius y Meister Raro personalidad que correspondió a su maestro y padre de Clara, Friederich Wieck) llegaron a ser auténticos firmantes y editores de los artículos en la publicación, criticando la música de importantes compositores de la época e incluso se permitieron discutir como grupo diferentes aspectos de una pieza musical. En realidad, si bien muchos artículos de la *Neue Zeitschrift* eran firmados con su propio nombre, no era extraño que recurriera a esos personajes para dar la reseña negativa de una pieza sirviéndole, como una forma de autoprotección, para abordar su trabajo crítico, sin ataduras ni temor a represalias.

En el verano de 1834, antes de relacionarse con Clara, todavía una niña, Ernestine von Fricken, hija de un rico bohemio y una supuesta condesa había llegado a la casa de Friederik Wieck en Leipzig como alumna y huésped despertando rápidamente la fascinación de Schumann. La

amiga íntima y confidente del músico por aquel tiempo era Henriette Voigt, que a menudo le ayudaba a encontrarse furtivamente con Ernestine a espaldas del maestro. Esta emocionante y romántica situación revivió su interés en escribir algunas variaciones que había comenzado en 1833 sobre los *Sehnsuchtwalzer* de Schubert a los que se refería como «*historias de amor musicales*», planeando publicarlas como *Szenen* con una dedicatoria a Henriette. Poco antes de que Ernestine regresara a su pueblo Asch, en septiembre de 1834, los jóvenes se comprometieron secretamente y Schumann, siempre obsesionado por el simbolismo y encantado de jugar con el significado de determinadas palabras traducidas a notas musicales, se vio sorprendido por la observación de que las cuatro letras de Asch podían traducirse en la correspondiente notación musical en alemán (A= La, S= Mi bemol, C= Do, H= Si). El hecho le supuso un repentino y decisivo estímulo y pese a no olvidar por completo el proyecto sobre la pieza de Schubert, comenzó a escribir unas variaciones enteramente nuevas y, en tanto persistía la atracción por Ernestine, plasmó sus sentimientos en una pieza, especie de diario musical, en la que retrata a amigos y personajes imaginarios que su fantasía situó en el marco de un carnaval de pueblo que finalizó el martes de Carnaval de 1835 con el título inicial de *Fasching: Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan* («Carnaval: bromas en cuatro notas para pianoforte de Florestan»), posteriormente publicada como: *Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes*, con una dedicatoria no a Ernestine o Henriette como cabía esperar, sino al violinista y compositor Karol Lipinski. Un año después el romance con Ernestina se enfrió al descubrir el compositor su dudoso linaje y que no era tan distinguida artística o intelectualmente como el amor le había hecho creer en un principio, dejando de cortejarla pero, al menos, esa pasión pasajera dio un fruto particularmente precioso, al proporcionarle la chispa imaginativa que había necesitado para una gran composición. A pesar de que el **Carnaval Op. 9** posee por si mismo una notable unidad musical, en esta suite Schumann recurrió además a un extramusical *Maskentanz* «Baile de máscaras») como medio de conseguir que el todo destaque por encima de sus partes. El escritor favorito de Schumann, Jean Paul Richter, afirmaba: «*Un baile de máscaras es quizás el más perfecto medio a través del cual la poesía puede interpretar la vida ...*»). Empleando un lenguaje autobiográfico cifrado, recurriendo a intrincadas transmutaciones, contundente en ardor y ambientación romántica, el Carnaval es la imagen musical de un baile de disfraces entre cuyos invitados se cuentan personajes de la vida de Schumann. Se trata de un ambi-

cioso viaje que en sus 21 equilibrados fragmentos encierra sus amores pasajeros y perdurables: su entonces prometida Ernestina von Fricken «Estrella») «*un maravillosamente puro carácter infantil, delicada y seria*»; su futura novia Clara Wieck «Chiarina») «*la más preciosa criatura en el mundo*». Esbozos de amigos y contemporáneos como «Chopin», encerrado en los límites de unos pocos compases marcados expresivamente como *agitato*, «Paganini», citado en un *presto* lleno de virtuosismo. Escenas pobladas de personajes procedentes de la *Commedia dell'arte*: «Pierrot», mezclando sus sigilos *piano* e sus imprevisibles risas *forte*, «Arlequín», «Pantalone y Colombina» ... Los Caprichos de Hoffmann, que colorean la tierra de hadas danzantes de ensueño y los grabados de Jacques Callot, colmados de «fanfarrones y princesas gitanas». Por supuesto los inevitables «Florestan», el hombre de la pasión y la acción, el confidente impulsivo extrovertido y/o «Eusebius», el tímido, gentil soñador, el inseguro y melancólico introvertido, identificadores de la autoconfesada doble naturaleza de su creador. El «Valse noble» y «Valse allemande» son danzas que señalan el desarrollo del carnaval que concluye con la triunfante marcha de la «Liga de David» *Davidsbündler*) ese ejército espiritual de músicos y radicales, novelados en los comienzos años 30, extraídos de las pasiones y confusiones de la mente de Schumann, con los que declara la guerra a la clase dirigente, los Filisteos, los ignorantes y complacientes altos sacerdotes habituales «de otra manera musical». Aun suponiéndole a la música suficiencia para expresarse por si sola, Schumann añadía un ocurrente encabezamiento a cada movimiento con el fin de encerrarlo más largamente en la memoria. De este modo «Reconnaisance» es un gesto de agradecimiento, «Aveu», una confesión de amor, «Promenade» una marcha como la que se realizaba en los bailes alemanes con el hombre del brazo de su dama... Schumann dispuso a lo largo de la obra unos misteriosos breves compases titulados *Sphinxes*, supuestamente con la intención de que fueran vistos pero no oídos. Melódicamente las tres «Esfinges» encerradas entre «Réplica» y «Papillon» representan el alma del trabajo y aunque están marcados no para ser tocados advertencia que originariamente procede de Clara) pianistas como Rachmaninoff y otros lo han hecho.

Pese a no ser la obra pianística más profunda y significativa de Schumann, el Carnaval, Op.9 si es una de las más seductoras, de las más brillantes y variadas en lo que concierne a la escritura instrumental, capaz de despertar pronto la admiración de Liszt, que por primera vez interpretó en público el ciclo entero.

A comienzos de 1839 Schumann se traslada unos meses a Viena con la intención de encontrar un trabajo estable e intentar la edición de su revista *Neue Zeitschrift für Musik* en la capital austríaca, pero allí encuentra un clima cultural demasiado frívolo, estancado desde la muerte de Mozart, Haydn, Beethoven y Schubert. Pese a que nunca guardará buen recuerdo de una ciudad que le decepciona y frena sus ambiciones, la experiencia no resulta del todo inútil. Por un lado descubre en Viena el manuscrito de la Sinfonía nº 9 en Do mayor de Schubert a la que bautiza como «La Grande», que permanecía olvidada entre los fajos de otras partituras en casa del hermano del músico, fallecido once años antes y que, por supuesto, nunca había sido ejecutada. Por otra parte la alegría que transmitía la capital era lo suficientemente contagiosa para inspirarle a escribir una de sus obras pianísticas más desenfadadas y brillantes, iniciando los cuatro primeros movimientos del **Carnaval de Viena Op. 26** (*Faschingsswank aus Wien*), que concluirá en 1840, en la que refleja sus sensaciones durante los festejos de ese año *Fasching* es el término específicamente vienés para designar el Carnaval en tanto que *Schwank* significa farsa, broma o cuento divertido). Se trata ciertamente del último gran período pianístico de Schumann en el que se gestan igualmente piezas como *Arabesque*, *Blumestück*, *Humoresque*, los *Nachtstücke* y los tres *Romances* pues tras regresar a Leipzig, a partir del año siguiente, el *lied* tomará casi exclusivamente el relevo de su inspiración, antes de ceder su lugar a la música orquestal y de cámara. Pese a ser menos conocido que el Carnaval Op. 9, de 1835 con el que irremediablemente se le compara, el Carnaval de Viena Op. 26 no desmerece en interés y aunque tal vez se perciba una partitura más extrovertida y sinfónica y un menor grado de intimismo lírico y romántico, atributos que ejemplifican el piano de Schumann, no deja de ser una pieza ambiciosa y de difícil ejecución.

En su fructífera carrera, Schumann compuso obras para teclado de carácter dispar. Algunas de naturaleza programática o descriptiva como *Papillons* Op. 2, *Carnaval* Op. 9, *Escenas infantiles* Op 15. *Álbum para la juventud* Op.68 o *Escenas del bosque* Op. 82. Otras tendentes a acentuar el virtuosismo pianístico o *Konzertstücke* como la *Introducción y Allegro-Apasionatto* para piano o los *Estudios sinfónicos* Op. 13. El *Carnaval de Viena*, no obstante, es la única pieza que se ajusta a ambas categorías pues resulta por igual brillante como paradigma de composición explicativa que como pieza virtuosística. Ninguna de las obras para piano de Schumann tiene mayor apariencia orquestal dando la impresión de que por entonces los límites del piano le resultan ya demasiado estre-

chos y pretende desbordarlos. Un tal derroche cromático entrañaba de un modo inevitable un clima expresivo más extrovertido, y exuberante que de costumbre. Ciertamente, en este fresco rutilante el compositor no persiguió ni la íntima confidencia ni la exaltación febril y tan sólo el breve intermedio del cuarto fragmento permite vislumbrar, de manera brillante, un bosquejo de su vida interior, lo que no obsta para que la partitura sea una auténtica y desbordante exhibición de música. Existe también una diferencia formal con el precedente *Carnaval Op. 9*. En lugar de estar formado por una serie de miniaturas como en aquél, el *Carnaval de Viena Op. 26* consiste en una sucesión de cinco fragmentos, de dimensiones relativamente considerables, en particular el primero y el último. Desprovista de títulos descriptivos la obra se aproxima a una especie de Suite incluso a una sonata libre, confirmando un planteamiento tonal completamente clásico de sus cinco secciones. La primera, la central y la última (es decir los tres trozos impares) están en la tonalidad principal, Si bemol mayor, alternándose con las secciones pares en modo menor Sol y Mi bemol).

La primera sección es un *Allegro* extenso, a modo de rondó que con un tema principal poderoso impone enseguida el ambiente ruidoso y el desenfrenado alborozo popular de las calles de Viena. Los diferentes episodios son más ligeros, con algún homenaje al piano de Schubert y una célebre cita a la revolucionaria Marsellesa, verdadera mofa carnavalesca a la censura de Metternich, que había prohibido este himno revolucionario francés en todo el Imperio de los Habsburgo. A este fragmento, de vasta envergadura, le siguen las tres breves secciones siguientes: la segunda es una *Romanze*, lírica y triste, con un tema bello y melancólico; la tercera vuelve al revuelo carnavalesco con un alegre y pletórico *Scherzino* y la cuarta, posiblemente la más conseguida, una página típicamente romántica por su exaltación y sentimiento, es un turbulento *Intermezzo* con un tema principal apasionado y vibrante. Concluidos estos cuatro fragmentos en Viena, al regresar a Leipzig, Schumann redondeó la obra con un triunfante *Finale*, marcado extremadamente vivo, en el que con un esquema aproximado a la forma sonata, recrea el caleidoscópico mundo del carnaval a través de una página exuberante y bulliciosa que conduce hacia unos vastos acordes terminales cuya potencia sonora evoca el *tutti* orquestal.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto
Martes, 23 de marzo 2010
ALEXEI VOLODIN, piano

Avance de programación

Jueves, 8 de abril 2010	RADU LUPU, piano
Lunes, 12 de abril 2010	CUARTETO TOKYO
Miércoles, 28 de abril 2010	ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA KASPAR ZEHNDER, director VIVIANE HAGNER, violín
Martes, 4 de mayo 2010	NATALIA GUTMAN, violonchelo SVIATOSLAV MOROZ, violín DMITRI VINNIK, piano
Jueves, 13 de mayo 2010	MATHIAS GOERNE, barítono PIERRE-LAURENT AIMARD, piano
Viernes, 21 de mayo 2010	PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE
Jueves, 27 de mayo 2010	ORQUESTA DE VALENCIA JOHN STORGARDS, violín y director

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertos.com



Fotografía: Tomer Anshel

VAMOS DE LA MANO

Nuestros clientes confían sus ahorros en nuestras manos, y de los beneficios que se obtienen en su gestión dedicamos todos los años una parte muy significativa a que otras muchas, muchísimas, manos mejoren la calidad de vida de nuestra sociedad.

En CAM queremos reconocer a todas las manos, a las que ayudan a otras manos, a las que lo hacen activamente a través de organizaciones no lucrativas, y de asociaciones, a las de los voluntarios anónimos, y a las de nuestros clientes por la confianza que depositan en CAM.

A todas las manos que vamos juntas.

Más información en: www.obrasocial.cam.es



CAM

Caja
Mediterráneo

