



✓ *Luis Soler*
-92

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Con el patrocinio de:



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE TEATRO PRINCIPAL

CICLO XLVIII
Curso 2019 - 2020

CONCIERTO NÚM. 902
VIII EN EL CICLO

**Recital de piano por:
JUDITH JÁUREGUI**

TEATRO PRINCIPAL DE ALICANTE

Martes, 14 de enero

20,00 horas

Alicante, 2020

JUDITH JÁUREGUI



Es la primera visita de Judith Jáuregui a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

Reconocida por su personalidad, creatividad y luminosidad, Judith Jáuregui es una de las pianistas jóvenes más cautivadoras del momento.

Nacida en San Sebastián, se inició en la música en su ciudad natal para después finalizar sus estudios en Munich, Alemania, bajo la tutela del maestro ruso Vadim Suchanov.

En las últimas temporadas ha sido recibida con entusiasmo en salas de referencia tanto de Europa como de Asia. Finalizó una gira por varias ciudades de Japón junto a la Orquesta Nacional de España en el Suntory Hall de Tokyo y sus giras por China le han llevado con gran éxito a escenarios como el Grand Theatre de Tianjin, Opera House de Guangzhou, y el National Centre for the Performing Arts de Beijing.

Entre los compromisos de la temporada 19/20 se incluyen conciertos junto a la Neubrandenburger Philharmonie, Britten Sinfonía y la Orquesta Sinfónica Camera Musicae, volverá a Japón en recital y estará en salas como el Auditorio Nacional de Madrid, el Auditorio de Zaragoza, o el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián o el Konzerthaus de Berlín.

Ha colaborado igualmente con la Orquesta Sinfónica de Euskadi, Sinfónica de Castilla y León, Sinfónica de Bilbao, Sinfónica de Murcia, Sinfónica de Córdoba, la Orquesta de la Comunidad de Madrid, Oviedo Filarmonía, la Prague PFK Philharmonia, Das Neue Orchester Köln, la Sinfónica de Aarhus, Sinfonietta Eslovaca o la Orquesta Simón Bolívar de Venezuela, teniendo la oportunidad de trabajar con directores como Andrey Boreyko, Marc Soustrot, Antonio Méndez, Jaime Martín, Víctor Pablo Pérez, Kaspar Zehnder, Virginia Martínez, Christoph Spering, Erik Nielsen, Günter Neuhold o Diego Matheuz.

Artista involucrada en la música de cámara, Jáuregui ha compartido escenario con agrupaciones y músicos como el Signum Quartet, Quartet Gerhard, Ensemble Azahar, Sebastian Bohren, Nadège Rochat o Ilya Gringolts. Por otro lado y desde el convencimiento de que la música no tiene fronteras, comparte un proyecto de fusión clásica y latin jazz con el pianista cubano Pepe Rivero.

Su amplio repertorio se reconoce en su discografía, reiteradamente premiada, que cubre diferentes autores y épocas: desde Schumann a Scriabin, pasando por Liszt, Debussy, Mompou, Szymanowski, Chopin y sin olvidarse de sus raíces con Albéniz, Granados y Falla. La pianista sigue trabajando en privado en el que será su sexto álbum de estudio. Judith Jáuregui es Artista Bösendorfer.

PROGRAMA

- I -

BEETHOVEN **Sonata para piano nº 25 en Sol mayor, op. 79**
Presto alla tedesca
Andante
Vivace

LISZT **Balada en si menor, nº2**

RAVEL **Valses nobles y sentimentales**

- II -

MOMPOU **Escenas de niños**

SCHUMANN **Arabesque en Do mayor, op. 18**

CHOPIN **Andante Spianato et Grande Polonaise
Brillante, en Mi bemol mayor, op. 22**
Andante spianato. Tranquillo
Grande polonaise brillante. Allegro molto

BEETHOVEN, LUDWIG VAN (Bonn, 1770-Viena, 1827)

Sonata para piano n° 25 en Sol mayor, op. 79

Las 32 sonatas para piano de Beethoven representan, sin duda, el ciclo más extenso, complejo y difícil de la historia universal del instrumento y el modelo con el que se miden y comparan las demás obras del género pues en ellas se manifiesta tanto su inigualable genio como su personalidad revolucionaria que le sitúan, sin discusión, como el más destacado creador de la *forma sonata* del período de transición comprendido entre el *Clasicismo* y el *Romanticismo* musical. Por ello esta labor de Beethoven ha sido definida con acierto como el «Nuevo Testamento del piano», (Hans von Bülow), alegoría contraponiéndola al «Antiguo» que vendría representado por la creación para teclado (básicamente clave) de Juan Sebastian Bach y, ciertamente, la alegoría no parece exagerada pues las *Sonatas* de Beethoven no sólo simbolizan la cúspide del repertorio pianístico universal, sino una de las más lúcidas revelaciones musicales de la cultura de Occidente.

En su libro biográfico: *«Beethoven y sus tres estilos»* («Beethoven et ses trois Styles», París, Lavinée, 1855) el musicólogo letón Wilhelm von Lenz (Riga, 1809-1883) divide la obra del maestro de Bonn en tres períodos consecutivos, cada uno con sus especiales caracteres estilísticos. Para Gillespie («*Five Centuries of Keyboard Music*», Dover Publ. Inc, New York, 1972), esta clasificación, que fue adoptada por Fétis d'Indy y otros, no puede, sin embargo, admitirse por entero pues «el acervo técnico y el progreso de Beethoven –rastreado mejor en su manejo de la forma y el contrapunto– no puede ser tan arbitrariamente fragmentado y clasificado» pues, por otra parte, y por obvio que pueda parecer, estas categorías corresponden en realidad a las distintas formas de expresión de un artista a lo largo de su vida que, sin duda, difieren en la juventud, la edad madura y la vejez. Por consiguiente, «no parece acertado seguir, de manera rígida, los tres períodos propuestos de von Lenz que, por otro lado, si pueden resultar útiles como un esquema práctico para examinar las principales características de las variadas composiciones».

De acuerdo con estos comentarios, las tres categorías más comúnmente adoptadas son: el «Período de imitación» o

asimilación», que incluye obras de juventud hasta 1802; el período de realización, desde 1802 hasta alrededor de 1816 y finalmente, el «Período de contemplación» desde 1816 a 1827.

Del total de 32 Sonatas, Beethoven compuso quince en el primer período, doce en el segundo y cinco en el tercero.

Las *Sonatas* de Beethoven fueron publicadas por Breitkopf & Härtel y reimpresas por J.W.Edwards en 1949, en 24 volúmenes.

La **Sonata n° 25, en Sol mayor, op.79** «*Alla tedesca*», también llamada «*Sonatina*» o «*Sonate facile*» en alguna publicación, fue compuesta a continuación de la *Sonata en fa sostenido mayor, op.78* «*A Thérèse*», en 1809, pero sus esbozos se hallan entremezclados con los del *Quinto Concierto para piano*, los de la *Fantasia para piano orquesta y coros*, y los de la siguiente *Sonata n°26* para piano («Los Adioses», op.81 a) entre otros. Fue editada por Breitkopf & Härtel en Leipzig, en diciembre de 1810, sin dedicatoria. Por escucharse en su primer movimiento el reclamo del cuco se le ha dado alguna vez el epígrafe de «Sonata del cuco» (un ave migratoria (*Cuculus canorus*) con peculiares hábitos reproductores, basados en el parasitismo, que se cría en Eurasia y el norte de África, y migra al África subsahariana y el sudeste asiático). Sin embargo es más habitual que se le titule con la indicación de carácter que lleva ese mismo movimiento inicial: «*Alla tedesca*». La Sonata tiene tres movimientos, todos breves: *Presto*, *Andante* y *Vivace*. Cada uno de ellos es trabajado brevemente insinuándose sólo cualquier procedimiento formal. No hay pretensión de grandeza sino simplemente expresar sentimientos honestamente enunciados y descritos por medio de la música (Gillespe) y para Rosen «aunque fue concebida indudablemente como una pieza fácil, su primer movimiento *Presto* «*alla tedesca*», es sumamente difícil», una forma temprana del vals, un desarrollo del *Ländler*», una forma que a finales del siglo XVIII, se llamaba Allemande o Teuscher que Beethoven traduce como *alla tedesca*, o Danza alemana. Se trata de una obra con evidente influencia haydniana (varias de las sonatas y tríos con piano de Haydn tienen como finale una danza alemana) y la forma de la exposición, deriva también muy obviamente de Haydn.

El Primer Movimiento **Presto «alla tedesca»**, (en $\frac{3}{4}$), comienza con un tema fogoso, saltarín. Después de exponer el tema principal de ocho compases con un epílogo de cuatro, toda la exposición está dedicada a la modulación a la dominante. Cuando finalmente la dominante se establece al gusto de Beethoven, permitiendo una cadencia perfecta sobre ella, tan sólo restan cuatro compases de la exposición, dos de ellos una modulación de regreso a la tónica. El desarrollo comienza en *Mi* mayor, produciendo un tema rústico, con acentos en los tiempos débiles y entrecruzamiento de manos en una dinámica *forte*. Este motivo rítmico, *forte*, esencial en el movimiento, se distribuye en pequeñas notas arpegiadas indicadas *leggieramente*. Después el tema se repite *dolce e piano en mi* menor. Sobre estos arpegios aparece un tema secundario en valores alargados, pero conservando la misma división rítmica en tres tiempos que «puede considerarse un simple sostén armónico del recorrido conjunto de corcheas que se reparten las dos manos» (Tranchefort), que «es a la vez fluido y articulado de una escritura desconcertante por su facilidad natural».

Esta breve exposición, que se repetirá después, termina sobre intervalos de quinta descendentes que pasan luego a saltos de tercera, un efecto de desaceleración muy calculado, aunque bastante imprevisto. El desarrollo se inaugura por una reedición del tema principal, pero se pasa inmediatamente a una batería de corcheas. La coda comienza con el tema principal en la mano izquierda, continuándolo en la derecha para concluirlo más firmemente que en su primera aparición.

El Segundo Movimiento, **Andante** (*spressivo* en $\frac{9}{8}$, en *sol* menor, para Rosen «es una *barcarolle* que se presenta como un dúo para dos sopranos, como tantas *barcarolas* de Rossini (y una de Chopin) (...) y donde el estilo de ópera italiana es muy evidente». El movimiento escrito en *forma lied* A-B-A (con coda) es una suerte de «romance sin palabras» del más puro romanticismo (al decir de Hans von Bülow). Por su lado Paul Badura lo califica simplemente como una *canzone* a la italiana. La parte A permite escuchar, en efecto, un tema melódico a dos voces. La parte B, central, en *Mi* bemol mayor, presenta un motivo ornado, en *legato*, en el que destaca el acompañamiento delicado de dobles corcheas. La *reprise* de la parte A, se beneficia de este acompañamiento que viene a decorar

el tema inicial, repetido en octavas. El *diminuendo* conclusivo, marcado de figuras de silencios, parece cerrar este *Andante*.

El Tercer y último Movimiento **Vivace** (en 2/4, en Sol mayor) recuerda en su estilo a las primeras obras de Beethoven, pero con transiciones más sofisticadas. En el compás 94 hay unos ecos rezagados y después de un crescendo, «los últimos y breves acordes *piano súbito* son muy sorprendivos y humorísticos» (Rosen).

Duración aproximada: 13 minutos.

LISZT, FRANZ (Reiding, 1811- Bayreuth, 1886)

Balada en si menor, n°2

Si Chopin fue el pianista de los músicos, Franz Liszt fue la estrella del espectáculo, ante un público (melómano o no) al que era capaz de deslumbrar hasta el delirio. A ello contribuía no sólo su favorecida apariencia física, e incomparable atractivo, en especial para el sexo opuesto y la notoria fuerza vital que emanaba su persona, sino una técnica pianística colosal, una sonoridad sin precedentes y un oportunismo camaleónico para lograr una inimitable puesta en escena y adaptarse a cualquier auditorio sin dificultad y del modo más descarado e insolente

Antes de Liszt, los pianistas mantenían las manos cerca del teclado, jugando con la muñeca y los dedos más que con el brazo o el hombro, pero con él se inauguró la «ostentación» al piano un conjunto de gestos, en definitiva, una «pose» mediante la cual el intérprete se manifestaba de un modo arrogante e intimidaba al público ante el instrumento, elevando las manos a gran altura y acometiéndolo «como por asalto». Incluso los propios pianistas contemporáneos más académicos, que detestaban toda la parafernalia que representaba, no podían evitar sentirse impresionados y, aquellos que lo escuchaban fascinados, se exasperaban, inevitablemente, al comprobar la imposibilidad de competir con esa combinación de brillantez, técnica interpretativa, el desparpajo y el carisma inalcanzable de Liszt. Poseedor, por lo demás, de un extraordinario y sólido talento musical, su compleja

personalidad que le otorgaba, un cierto grado de impostura, nunca dejó de dividir a sus admiradores y detractores.

Aunque Liszt en sus comienzos destacara, sobre todo por su condición de intérprete del piano, después se dedicó a toda clase de mesteres: compositor, director de orquesta, crítico, literato, mujeriego, amante infiel, monje, profesor, etc y, al final de sus días, mito viviente y viejo patriarca de la música, merced a una larga supervivencia que le permitió relacionarse, de modo cercano, con prácticamente todas las grandes figuras de la música que poblaron el casi inigualable siglo XIX.

La **Balada** es una forma musical de aparente fuente literaria, de carácter narrativo poético, etimológicamente derivada del italiano *ballare* (*bailar*) que le da un cierto sentido de canciónailable. En su origen, era una pieza vocal refinada que, en su contenido mezclaba lo lírico y lo épico. Estrechamente asociada con Chopin que fue el primero en dar el título de *Balada* a una composición musical y que compuso cuatro piezas supuestamente (de acuerdo con Schumann) inspiradas en poemas del poeta polaco Adam Mickiewicz, las dos *Baladas* de Liszt, sin embargo, no pertenecen, ciertamente, a su repertorio pianístico más conocido pues ambas parecen cultivar un aspecto problemático propio del compositor como es su deseo de contraponer una expresión musical a un virtuosismo concertante y, en este sentido, las *baladas* de Liszt no constituyen una verdadera forma pianística, tal como se concede a las homónimas de Chopin. Si bien un esbozo preliminar de la *Balada* n° 1 en *Re bemol mayor* de Liszt fue realizado en 1845, la obra no tomó su forma definitiva hasta 1848, en París, y tiene el descriptivo subtítulo: «*Le chant du croisé*» («La canción del cruzado») con una dedicatoria al Príncipe Eugène Sayn-Wittgenstein, escultor y primo de su amante, la también Princesa Carolina del mismo apellido.

La segunda **Balada n° 2 en Si menor**, que escucharemos hoy, posiblemente escrita en 1853 y dedicada, en esta ocasión, al Conde húngaro Károly Leiningen-Westerburg, a su vez cuñado del príncipe antes referido, ofrece otro interés. Se trata de una particular *forma sonata*, en seis partes amplias, basada sobre tres temas. El comienzo de la pieza marcado **Allegro moderato** se abre tenuemente con una melodía que emerge sobre unas inquietantes figuras cromáticas de

la mano izquierda yuxtapuestas al tema principal que, dentro de su insinuante dulzura, le confieren un cierto carácter sombrío. Un motivo melódico, muy lírico (*fa* menor), proporciona el esclarecimiento tras lo cual se repiten los dos temas en el semitono superior. Viene después un motivo rítmico -**Allegro deciso**-, que introduce un episodio animado, de un agitado dinamismo, casi violento, con una creciente amplitud sonora de los dos primeros temas que se tranquiliza luego en una nueva versión del *Allegretto* tratada delicadamente. Retorna el sentimiento del comienzo en el siguiente **Allegro moderato** si bien con menor fuerza y una expresión melódica más convencional para que, a continuación, un *Grandioso* en progresión creciente, recupere el segundo tema lírico y conduzca la pieza a un clima final que concluye con suavidad al evanescerse el sonido en un dulce *pianissimo*.

Duración aproximada: 14 minutos.

RAVEL, MAURICE (Ceboure, 1875-París, 1937)

Valses nobles y sentimentales

Junto a Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862-París, 1918), con quien habitualmente se le suele relacionar e, incluso, comparar, Maurice Ravel es el gran representante de la moderna escuela musical francesa. Bien conocido universalmente, sobre todo, por el célebre *Bolero*, el resto de su catálogo incluye, sin embargo, una serie de obras, en cierta manera menos populares, pero que ponen de manifiesto a un autor complejo, casi misterioso, que siempre eludió cualquier tipo de confidencia en su música que, por el contrario, la concibió como un precioso y delicado ardid, un reducto mágico e imaginario, alejado de la cruda realidad y las preocupaciones cotidianas. Stravinski lo definió, con acierto, como «el más perfecto relojero de todos los compositores» y, efectivamente, su música se ha contemplado como la obra de un meticuloso «artesano» (pese al carácter usualmente peyorativo del término), obsesionado por la perfección formal y por la técnica de la invención armónica y melódica. Nacido en el País Vasco francés, heredó de su padre, ingeniero suizo, su afición por los artilugios

mecánicos, cuyos ecos no es raro percibir en sus trabajos y, de su madre, de origen vasco, la atracción por lo español («¡*Oh tempora oh mores!*!») como fuente de inspiración de muchas de sus páginas. Inició pronto sus estudios musicales y, debido a su evidente y precoz talento, a los catorce años fue admitido en el selecto Conservatorio de París, donde recibió las enseñanzas, entre otros, de Charles de Bériot (piano), Gédalge (contrapunto) y, sobre todo, Gabriel Fauré (1845-1924) (composición).

Aunque publicara sus primeras partituras cuando tenía poco más de veinte años, entre ellas, «*Pavana para una infanta difunta*» que le valió la pronta fama, Maurice Ravel siguió estudiando en el Conservatorio de París hasta cumplidos los treinta, para perfeccionar una técnica pianística, ya de por sí, deslumbrante. En cualquier caso, no sólo destacó como un notable pianista joven, sino que también fue un solicitado director de orquesta que no cesó de tomar parte en las actividades musicales francesas, anteriores a la I Guerra Mundial (1914-18), a través de conciertos diversos, la crítica musical y la creación de obras nuevas, en particular las destinadas a los célebres *Ballets Rusos* de Diaghilev, radicados por entonces, de manera, casi exclusiva, en París.

Fue precisamente siendo todavía estudiante, cuando surgieron las tendencias que habrían de entusiasmarle a lo largo de su vida y que le llevaron a distanciarse de la senda clásica pura para explorar nuevos caminos musicales, sobre todo tras su encuentro con sus compatriotas Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Erik Satie (1866-1925) cuya personalidad, en particular, le impactó decisivamente.

La producción de Ravel para el piano, tan rica como su habilidad para tocarlo, deriva, pues, de diversos modelos estilísticos. En sus dos primeras obras, escritas entre 1893-4, pero inéditas durante su vida, no oculta las fuentes singularmente, como ya hemos apuntado, Satie, en la «*Ballade de la reine morte d'aimer*» («Balada de la reina muerta de amar»), para voz y piano y Chabrier en «*Sérénade Grottesque*» («Serenata grotesca») pero, sobre todo, en «*Pavane pour une infante défunte*» («Pavana para una infanta difunta»), como igualmente reseñamos, su primer gran éxito de 1899. A continuación, ya en el siglo XX siguiente, en 1901, Ravel rinde también tributo a Liszt con «*Jeux d'eau*» («Juegos de agua»), pieza

verdaderamente original que marca el comienzo de lo que se ha llamado, sin gran precisión, el «impresionismo musical» para piano.

En 1905, Ravel publica «*Miroirs*» («Espejos»), cinco piezas alternativamente rápidas y lentas, centradas alrededor de un vasto paisaje marino, donde recorre el espectro, casi completo, de la composición para teclado. Tres años después, en 1908, la angustia por la enfermedad de su padre, se expresa a través del frenesí técnico de «*Gaspard de la nuit*», tres piezas románticas, sacadas de entre otros tantos pequeños «poemas en prosa» del poeta simbolista francés, muy hoffmaniano, Aloysius Bertrand (1807-1841), que se apropian del virtuosismo del piano ruso y con las que Ravel cumplía su promesa de escribir algo más difícil, incluso, que «*Islamey, Fantasie Orientale*», la famosa y «endiablada» pieza del compositor soviético Mily Balakirev (1837-1910), cuya ejecución aterrorizaba a los pianistas de la época. El año 1909, como cofundador de los Conciertos de la *Société Musicale Indépendant*, entidad alternativa a la caduca *Société Nationale de Musique*, Ravel presenta cinco piezas infantiles que titula: «*Ma mère l'Oye*» («Mi madre la Oca»), a la que siguen, con parecido espíritu liberado, algunas páginas de circunstancias, tales como el «*Menuet sur le nom d'Haydn*» («Minueto sobre el nombre de Haydn») de 1909, un solitario «*Prélude*» («Preludio») de 1913, solicitado por el Conservatorio de París como prueba de lectura musical, para a un concurso de piano y dos «pastiches» cortos sugeridos a Ravel por su amigo el pianista y compositor italiano Alfredo Casella, cuya exitosa carrera se desarrollaba por entonces en Francia, titulado el primero: «*À la manière de Borodin*» («A la manera de Borodin»), un vals fugaz de apenas un minuto de duración y un segundo: «*À la manière de Chabrier*» («A la manera de Chabrier»), de poco más que ese tiempo.

Estos dos breves «paréntesis» creativos, voluntariamente experimentales, coinciden con una inédita exploración armónica, que inicia, desde 1911, con los extremadamente difíciles: «***Valses nobles et sentimentales***», que escucharemos en este concierto.

Ravel había consagrado, en efecto, casi enteramente, los años precedentes (1910 y 1911), a la composición y orquestación del ballet «*Dafnis y Cloé*», pero, aficionado a las paradojas, trabajó,

al mismo tiempo, en la partitura de una obra, en apariencia mucho menos trascendente, pero cuyo propósito, así como su escritura musical, demuestran su avidez por la perfección formal. Se trata de los susodichos «**Valses nobles et sentimentales**», concebidos, en un principio, para piano solo, antes de ser orquestados y convertirse, bajo otro formato, en un nuevo ballet. El epígrafe, elegido por el propio Ravel para justificar la partitura, fue tomado del escritor y poeta simbolista francés Henri François de Régnier (1864-1936), célebre por sus ingeniosas frases y aforismos, -entre ellos el que invocaba: «el placer delicioso y siempre nuevo de una ocupación inútil»- confirmando que el propósito de la obra raveliana era absolutamente banal. En todo caso, parece evidente que en medio de la «resaca orquestal» de «*Dafnis y Cloé*», el compositor sintió la necesidad de liberarse espiritualmente con una especie de «cura de sencillez» y así, lejos de volver a la complejidad que desde «*Miroirs*» hasta «*Gaspard de la nuit*», le había permitido renovar la escritura pianística, con los «**Valses nobles y sentimentales**», cuyo título toma, a su vez, de las treinta y cuatro piezas homónimas de Schubert (op.50, D 779), de 1823, el compositor elige la angosta senda de la austeridad, puesto que, pese a su difícil interpretación, el virtuosismo está prácticamente ausente en estas piezas y, liberado de las exigencias de una técnica trascendente, sólo el estilo de Ravel se muestra, en esta ocasión, en su desnudez, es decir, en su pura esencia. De esta suerte, las armonías ganan en claridad lo que pierden en policromía, las aristas son vivas y las disonancias se exhiben sin pudor, aún sin renunciar a la ternura, siempre subyacente en sus notas «nacidas (como dijera Debussy), del oído más refinado que jamás ha existido».

La historia de la obra es curiosa. En el año 1910, con el propósito de servir de contrapeso a la rancia *Société Nationale de Musique*, a la que muchos miembros reprochaban sus excesivos vínculos con César Frank (Lieja, 1822-París, 1890) y con la «*Schola Cantorum*», movimiento liderado por Vincent d'Indy (París, 1851-París, 1931), un grupo de músicos, entre los que se hallaba Maurice Ravel, decidieron fundar la alternativa «*Société Musicale Indépendant*» cuya presidencia se ofreció a un personaje de la talla y el prestigio de Gabriel Fauré (Pamiers, Ariège, 1845-París, 1924), a la sazón, director del Conservatorio de París, desde 1905. En el concierto

inaugural de la nueva entidad, precisamente, como ya dijimos, se interpretó «*Ma mère l'Oye*», en su versión original para cuatro manos, por dos jovencísimas pianistas: Géneviève Durony y Jeanne Leleu. Por otra parte, en 1911, el Comité directivo de la nueva agrupación musical tuvo la divertida idea de organizar un concierto de música contemporánea, en el curso del cual se ejecutarían algunas obras, sin mencionar el nombre del autor y, al concluir, los oyentes deberían votar tratando de descubrir la paternidad de cada una de ellas. De esta manera festiva, casi lúdica, en el más estricto anonimato, se estrenó el 9 de mayo de ese año 1911, la versión pianística de los «**Valses nobles y sentimentales**» de Ravel, en esta ocasión ejecutados por el pianista y compositor francés Louis Aubert (1877-1968), dedicatario, a su vez, de la partitura en su posterior edición parisina de 1911, por Durand. En el plebiscito que siguió al concierto, los asistentes -a pesar de tratarse, en su mayor parte, de aficionados, entendidos y músicos profesionales- emitieron las opiniones más disparatadas y absurdas a propósito de la autoría de la partitura pues, si bien una escasa mayoría se pronunció, con acierto, por el auténtico, Ravel, su nombre no obtuvo el mayor número de sufragios y, por el contrario, otros votantes atribuyeron la pieza a autores tan inesperados e insólitos como Satie, Zoltán Kodaly (1882-1967) e, incluso, alguna papeleta correspondió al hoy casi desconocido compositor y organista francés Theodore Dubois (1837-1924), sólo entonces muy reconocido por su *Traité d'harmonie* («Tratado de armonía»). Este sorprendente resultado prueba que el nuevo estilo de Ravel provocaba una completa desorientación, incluso entre los entendidos y familiarizados con su música, circunstancia que, por otro lado, no dejó de divertir grandemente al compositor. La causa principal del desconcierto se debió, seguramente, a que, por vez primera, una obra de Ravel carecía de una «motivación» exterior, sin intención de describir una realidad concreta, incluso subjetiva y, por el contrario, abordaba el espinoso terreno de la «música pura», sin otro pretexto que su propia perfección formal y en la que, por consiguiente, el mero objetivo de deleitar se consideraba como un fin en sí mismo. En un período postromántico, en el que el *Simbolismo*, el *Naturalismo* y el *Impresionismo* prevalentes habían acostumbrado al público a relacionar todas las obras musicales con un determinado «motivo»

y el título sugería, a la vez, tanto la voluntad descriptiva del autor, como la dirección en la que los oyentes debían encaminar sus fantasías sonoras, la ausencia de un propósito confeso, así como las asperezas voluntarias de la escritura musical, en una pieza que no daba más pistas que su ritmo ternario de vals (3/4), debió, de producir, sin duda, el desconcierto del auditorio. Habría que esperar, pues, a los tiempos siguientes a la Gran Guerra de 1914-18, para que la «música pura» se convirtiera en un fenómeno común y algo habitual del repertorio de concierto.

En 1912, un año después de su misterioso estreno, se propuso a Ravel crear un nuevo ballet, con los ya bien reconocidos «**Valses nobles y sentimentales**». En realidad, exceptuando la *Habanera* de 1895, el compositor no había orquestado ninguna de sus piezas inicialmente pianísticas en su génesis. En este caso, para esta nueva versión de los *Valses*, inventó un argumento sobre un delicioso juego de enamorados que tituló: «*Adeláïde ou le Langage des fleurs*» («Adelaida o el lenguaje de las flores»), que sería muy bien recibido por el público en su estreno el 22 de abril de 1912 en el parisino Théâtre du Châtelet. Añadamos como anécdota curiosa que aquella noche, excepcionalmente, Ravel decidió, además, tomar la batuta de la orquesta, aunque en apariencia no causara demasiada impresión como director carismático y, verdaderamente, por mucho que extrañe en un orquestador de su talla, según algunos críticos nunca lo llegaría a ser pues, al parecer, excesivamente seco y austero en sus gestos, (tal vez por timidez), no dejaba traslucir demasiada emoción en las interpretaciones, incluso de sus propias y grandiosas obras orquestales, alejándose del fervor entusiasta del público. Aunque más tarde, la fama creciente del *Bolero* le llevara a efectuar giras triunfales por todo el mundo, actuando como director de clamoroso éxito, se ha dicho que su técnica apenas llegó a mejorar con los años.

Por otra parte, los «**Valses nobles y sentimentales**», como ballet y bajo su auténtico título original, no reaparecerán hasta dos años más tarde, en febrero de 1914.

Lo que parece hoy fuera de toda disputa es que, a pesar de las supuestas carencias en la dirección, Ravel se haya consagrado como uno de los orquestadores más dotados y hábiles de la Historia

de la Música y, en verdad, pocos colegas crearon nunca unas sonoridades polifónicas tan originales y deslumbrantes.

Después de la Gran Guerra, Ravel tuvo serios problemas de salud y pasó los diez últimos años de su vida casi retirado, período en el que apenas compuso media docena de obras, entre ellas «*La Valse*» («el Vals», femenino en francés), un «poema coreográfico», que tiene su origen también en un encargo para los antes citados *Ballets Rusos* de Serge Diaghilev tras la conflagración mundial y compuesto en Lapras, (Ardèche), entre diciembre de 1919 y abril de 1920. Su versión inicial, para piano ordinario a dos manos, fue rápidamente substituida por una segunda transcripción para dos pianos, cuidadosamente elaborada, y es, a partir de ésta, sobre la que se efectuó la definitiva versión para orquesta, en la que la obra se impuso de manera concluyente.

Duración aproximada de la versión para piano: 15 minutos.

MOMPOU, FREDERIC (Barcelona, 1893-1987)

Escenas de niños

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 maternos, (las «*Dencausse*» suenan desde hace siglos en la Catedral de *Nôtre Dame* y la iglesia del *Sacré-Coeur* de París) hecho que, más allá de lo anecdótico, parece tener una clara consecuencia pues estas sonoridades constituyen el fundamento de prácticamente toda su música.

Así pues, perteneciente a una familia acomodada, al mostrar unas destacables aptitudes musicales, el joven comenzó pronto sus estudios de piano en el célebre Liceo de Barcelona con Pere Serra, reconocido profesor de teoría y solfeo del Centro musical operístico y docente catalán, 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 recital, compartido con el también discípulo de Serra,

Francesc Figueras, con un programa de obras de Mozart, Grieg, Mendelssohn y Schubert. A partir de entonces decide abandonar los estudios generales de música para dedicarse por completo al piano. En 1909, tiene la oportunidad de escuchar al gran músico francés Gabriel Fauré (1845-1924) que, de gira por España acompañado por la célebre pianista Marguerite Long (destacada discípula de Debussy), ofreció varios conciertos en Barcelona, interpretando sus propias obras, que impresionan vívidamente al joven Federico, hasta el punto que decide, desde entonces, sin abandonar el piano, dedicarse a la composición.

Convencido, no obstante, de la imperiosa necesidad de ampliar sus horizontes musicales, decide trasladarse a París, por entonces meta casi ineludible y «desideratum» de cualquier joven músico aspirante a compositor, donde finalmente se instala, en octubre de 1911, llevando consigo una carta de recomendación de su paisano, el famoso pianista Enrique Granados (Lérida, 1867- Canal de la Mancha, 1916), precisamente para el mencionado Gabriel Fauré, en esos momentos, en ascenso, ya director del Conservatorio de la capital francesa. En el escrito de presentación, entre otras fórmulas de cortesía, comenta Granados que Mompou, aún estando por cumplir los dieciocho años (edad mínima de acceso establecida por el exigente Conservatorio parisino), deseaba ingresar incluso antes de alcanzar dicho tope, concluyendo que, pese a no ser uno de sus discípulos, ni reunir los requisitos de edad, el joven portador del escrito poseía un evidente talento y tenía mucho interés por él. El hecho es, sin embargo, que, tal vez debido a la proverbial timidez de Mompou, o a otras vicisitudes que ignoramos, la carta no fue entregada a su destinatario, pese a lo cual el joven decidió asistir, como oyente libre, en el Conservatorio parisino, a las clases de piano de Louis Diémer y, a la vez también, a las muy prestigiosas de Armonía y Composición de Émile Pessard, aunque su familia ignorante de estas vicisitudes, lo creyera entregado en exclusiva a la ampliación de sus estudios de piano. Dirigido finalmente, hacia el magnífico pedagogo de este instrumento, Isidor Philipp, éste, a su vez, le recomienda, a su destacado discípulo Ferdinand Motte-Lacroix (1882-1955), (alumno, por su parte, de Maurice Ravel), que no sólo se convertirá pronto en el maestro del joven Mompou sino,

además, en gran amigo, y, futuro, primer intérprete de sus obras (Salle Érard, de París, el 15 de abril de 1921). Por entonces, aunque por poco tiempo, estudia también Armonía con Marcel Samuel Rousseau (París 1882-1955).

La primera serie para piano que escribe Federico Mompou en ese inicial curso parisino 1911/12, es «*Planys*», que luego formará parte de su más extenso ciclo: «*Impressions íntimes*» («Impresiones íntimas»). Pero, en verdad, mientras su vocación de compositor fue en aumento, la idea de dedicarse a concertista de piano se fue alejando paralelamente, por lo que, a finales de 1913, resuelve entregarse por entero a una escritura musical más polifónica. Alejándose de la inminente Gran Guerra (1914-18) 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, sin embargo para piano.

Desde 1921 hasta 1941, con algunas interrupciones en las que volverá puntualmente a Barcelona, se instala otra vez en París y compone obras como «*Charmes*» (1920-21), seis piezas breves que hacen referencia a poemas de Paul Valery, algunos de los «*Preludios*» y las primeras cuatro «*Canciones y Danzas*».

Precisamente, en 1941, la Segunda Guerra Mundial, obliga a Mompou a retornar a su Barcelona natal, donde continúa escribiendo sin cesar, pero también sin apresuramiento, una música tendente cada vez más a la intimidad y dirigida, sobre todo, al sentimiento de quien la escuche, «música, pues, en estado puro, que representa una suerte de reacción frente al «cerebralismo» reinante en su época, sin renunciar por ello a un proyecto 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, Mompou completará una obra relevante que comenzara en París en 1938: las «*Variaciones sobre un tema de Chopin*», en las que el *Preludio* en *La mayor* de Chopin, con su extrema brevedad y perfecta concisión, sirve de motivo y vehículo ideal para unas

variaciones en las que Mompou, encuentra afinidades diversas del músico polaco con su propio mundo sonoro.

Escribe por entonces, además, otros nuevos ciclos, entre los que destacan los cuatro cuadernos de «*Música callada*» (1959-67), inspirados en poemas de San Juan de la Cruz.

Durante los fecundos años de Mompou en París, uno de los trabajos que más cautivó a su público fue el que llevó a cabo con el mismo título que adoptara Schumann en su conocido ciclo homónimo: *Kindeszenen* («Escenas de niños») op 15. De hecho, la obra del músico catalán consiste en tres *Juegos*, que compuso en 1915, a los que añadió la pieza de apertura: «*Cris dans la rue*» («Gritos en la calle») y, como epílogo, la bien conocida página de 1918: «*Jeune filles au jardin*» («Niñas en el jardín»). En esos dos movimientos extremos, como marco de referencia, utiliza la canción catalana «*La Filla del Marxant*» que da a la obra un carácter cíclico.

Así pues, el ciclo «**Escenas de niños**» de Mompou, que escucharemos hoy, es la segunda obra de su catálogo. Escrita entre 1915 y 1918, sus cinco fragmentos no poseen un determinado motivo o argumento como las homónimas de Schumann sino que responden a impresiones suscitadas por la observación de los juegos infantiles, a recuerdos procedentes de la propia infancia, escritos con énfasis temperamental y, aún mostrando a veces cierta alegría, a veces también, denotan cierta tristeza. Se trata, pues, en definitiva, tan solo de niños que juegan, gritan alborozados, cantan o bailan colmando el aire de la calle con su algarabía. Al final de la serie se incluyó una de las páginas más conocidas de Mompou: las inefables «*Niñas en el jardín*», broche bellísimo de la colección que en total está dividida en los siguientes subtítulos:

1.- «*Cris Dans la Rue*»; 2.- «*Jeux sur la Plage I*»; 3.-«*Jeux sur la Plage III*»; 4.- «*Jeunes Filles au Jardin*» («Niñas en el jardín»).

En la obra, el autor vuelve a recurrir a una personal grafía, sin atenerse a la tradicional escritura musical lo que, indudablemente, condiciona la expresión. En este sentido, si se exceptúan multitud de signos convencionales, la partitura incluye también indicaciones de índole literaria, incluso poética, tales como: «*Chantez un peu grossièrement*» («Cantad un poco groseramente») o «*Chantez avec*

la fraîcheur de l'herbe humide) («Cantad con el frescor de la hierba húmeda»), de tan subjetiva apreciación, que ha sido, causa de enrevesadas interpretaciones por parte de los pianistas que la han abordado la obra.

En cuanto al momento de creación, el primer fragmento «**Cris dans la rue**» («Gritos en la calle») es, sin embargo, posterior a los *Jeux sur la Plage* que le siguen, puesto que está fechado en 1918, en tanto que estos se remontan a 1915. La pieza inicial refleja el alborozado griterío de unos niños callejeros, primero de forma estrepitosa, después anhelante, luego tarareando alegres una canción, irreal en un principio, popular después. El indicado *Cri* inicial no es un grito desesperado pero sí alegre, casi como una carcajada infantil.

Los niños cantan inocentemente, pero también como pícaros callejeros, («*grosièrement*»), anticipando el motivo que habrá de reconocerse en la *copla* de las posteriores «*Chicas en el jardín*», recuerdo de la canción catalana conocida como «*La filla del marxant*» («la hija del mercader») vendedor ambulante que va por los pueblos y masías ofertando sus productos).

En las ediciones sucesivas de las «**Escenas de niños**», figura, en segundo lugar, como epígrafe común: «**Jeux sur la plage**» («Juegos sobre la playa») dividido en tres partes (I, II y III). Sin embargo, al parecer, el propio Mompou, afirmó (según cuenta su discípulo el pianista Miquel Farré) que jamás concibió estos *Juegos* en el escenario de una playa, sino que imaginó a los chicos que juegan, bañándose en la escollera del puerto de Barcelona, entremezclando su griterío con el bullicio de la salida de los obreros de las fábricas circundantes.

El primero de los tres *Jeux sur la plage* (I), comienza y termina con lo que podrían ser el piar de los de pájaros o niños corriendo por la orilla del mar. El cuerpo principal de la pieza está dedicado a la canción infantil a la que recurre de forma circular, con un ritmo de balanceo. El Segundo *Jeux* (Juegos) *sur la plage* (II), se inicia y finaliza con gritos lejanos, haciéndose el ritmo de la canción bastante apasionado. Finalmente, el tercer *Jeux sur la plage* (III), idéntico en estructura a los que le precedieron, reúne fuerzas hasta alcanzar un alto rango de intensidad emocional.

En la tercera parte de los **Jeux** se incluye un nuevo «*Cris dans la rue*» («Gritos en la calle») que, al parecer, pretende reflejar el silbido que da el niño en el portal de su amigo al pasar a recogerlo. Las indicaciones del compositor son harto explícitas para obtener un nuevo griterío infantil en *Jeux* aunque, como ya comentamos, el hecho no ocurra forzosamente en la playa. El punto de partida del grito unificador se da por un *mordente*. La tristeza que flota entre los juegos, permite el comienzo de la pieza final: «*Jeunes Filles au Jardin*» en la que resuenan algunos de los más fascinantes pasajes de los muchos que contiene la obra, representando uno de los más bellos y admirados momentos de la música de Federico Mompou. Regresando a 1918, se trata de unas jovencitas (más que niñas) melancólicas, que parecen bailar (más que jugar) sobre el césped de un jardín..., aun cuando Federico Mompou asegurara (a Miquel Farré) que «jamás las había visto y solamente las imaginó, pero que, en cambio, sí recordaba el jardín, con un gran muro...» (...) De este modo «Entre la dulzura del primer tema y la lenta exposición del directo recuerdo de «*La filla del marxant*», magistralmente urdido, queda conformado este modélico final de «*Scenes d'enfants*» (Farré).

Duración aproximada: 10 minutos.

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

Arabesque en Do mayor op. 18

Dice Federico Sopeña que Schumann «lleva hasta el fin todas las premisas del romanticismo pianístico». Conocedor profundo del piano -sólo un lamentable accidente le privó de su aspiración a convertirse en concertista virtuoso- la figura de Schumann se sustenta en los factores expresivos a los que lleva a este instrumento y así mientras las *Sonatas* aspiran, por un lado, hacia horizontes de grandeza formal que le obsesionan, por otro, el resto de su mundo pianístico es de una riquísima intimidad, hallándose, entre estos dos extremos, obras de gran empeño en las que se intenta una ampliación de las formas, liberándose de lo tradicional.

Arabesque en *Do mayor* op.18, con *Blumenstück* («Pieza floral»), op 19 que le sucede de cerca, inaugura la producción de 1839, el último gran año puramente pianístico de Schumann. Se trata de una página breve, una de esas raras piezas independientes que ha sido objeto de juicios bastante contradictorios, atribuyéndole una relativa facilidad de ejecución, junto a una forma clara y sin problemas y una expresión amable, sonriente y distendida, que se apartan un poco del Schumann tradicional, aunque sus páginas resultan bastante atractivas. A propósito de la casi coetánea *Blumenstück*, Schumann escribe, por entonces, a Clara que está «componiendo *variaciones* pero sobre ningún tema». La indicación de movimiento *Leicht und zart* («Ligero y tierno») «define perfectamente el carácter del estribillo en *do mayor*, cuyo dulce moteado evoluciona más allá de toda gravedad» (Tranchefort). Dos estrofas contrastantes (dos tríos) interrumpen el desarrollo: el primero en *mi* menor de una pura escritura de cuarteto de cuerdas, se eleva hasta una confesión apasionada, antes de refluir hacia la repetición de la estrofa, por doce compases de transición, de una admirable sutilidad armónica, propia del compositor. El segundo intermedio, en *la* menor, no hace más que pasar sus tiernos interrogantes, interrumpidos por enérgicos y pesados ritmos de marcha, irrupción repentina de la realidad cotidiana. «Pero la salida del último retorno de la estrofa, el ensueño y la más rara cualidad poética, conserva la última palabra, gracias al excelente epílogo lento, titulado simplemente *Zum Schluss* («Para finalizara») y que, al término de una larga suspensión armónica, se desvanece felizmente en la esfera real de la imaginación»; (Tranchefort) que concluye: «sólo por estos dieciséis compases, como por la transición que sucede al primer menor el *Arabesco* merece la admiración de todos los schumannianos...».

A comienzos de 1839, Robert Schumann permanece durante algunos meses en Viena, con la esperanza de encontrar una ocupación estable que le permita afrontar su ansiado matrimonio con Clara Wieck Aunque al haber sufrido una decepción en sus ambiciones, no guarda buen recuerdo de una ciudad que encuentra demasiado frívola, sin embargo, este viaje está lejos de resultar inútil pues, por una parte, descubre en Viena el manuscrito de la gran *Sinfonía* en *do mayor* de Franz Schubert ya muerto desde hacía

once años (el 19 de noviembre de 1828), partitura tanto tiempo perseguida, que permanecía olvidada entre montones de otros legajos en casa del hermano de Franz, Ferdinand, donde aquel residió sus últimos tiempos

Por otra parte, Schumann obtiene de la capital austríaca la inspiración para una de sus obras pianísticas más alegres y brillantes: «*Faschingschwank aus Wien*» («Carnaval de Viena») *op. 26*, compuesto ese mismo año 1839, como hemos dicho ya, el último que ve nacer igualmente *Arabesque op.18*, *Blumestück op.19*, la *Grande Humoresque op.20*, los *Nachtstücke* («Piezas nocturnas») *op. 23* y los tres *Romances op. 28*. A partir de 1839, el gran año del piano schumanniano, el *Lied* asumirá el protagonismo exclusivo de su inspiración, cediendo luego la plaza a la orquesta y después a la música de cámara.

Duración aproximada: 7 minutos

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

Andante Spianato y Gran Polonesa brillante en Mi bemol mayor, op. 22

Dentro de la intensa y relativamente breve vida creadora de Chopin, la *polonesa* es un género que aparece en su catálogo desde sus años juveniles hasta bien entrada la madurez, bien sea que con estilos profundamente distintos.

Efectivamente, en 1817, cuando sólo tenía 7 años, Chopin ya escribió una *Polonesa en sol menor*, (KK 889) de acuerdo con el modelo establecido por su compatriota Michal Kleofas Oginski (1765-1833), es decir a la manera «*galante*», en la que la danza está estilizada y se amolda para dar paso a acentos de sentimentalismo más patético.

A pesar de tratarse, en su origen, de un baile de carácter grave y solemne la *polonesa* -también llamada «*polaca*»- conoció un gran auge fuera del país, al integrarse como danza en la *Suite* instrumental cultivada por músicos como J.S.Bach (1685-1750), Händel (1685-1759), Couperin (1698-1733), Hummel (1778-1837), von Weber

(1786-1826), Schubert (1797-1828) y hasta Mozart (1756-1791). Se trataba entonces de una danza ceremoniosa, consistente en una especie de gran cortejo, en el que las parejas suntuosamente engalanadas, seguían las figuras, arabescos y adornos, trazados por el bailarín que encabezaba la columna. A pesar de su ya amplia difusión en la Europa del siglo XVIII, la *polonesa* tuvo su auge particular, los primeros años del XIX, obviamente en Polonia, gracias sobre todo al citado Michal Kleofas Oginski, a Karol Kurpinski (1786-1867) y Jozef Ksawery Elsner (1769-1854), entre otros, en su día famosos músicos polacos, cuyas obras fueron para Chopin, un valioso punto de partida, aunque luego superado con la ayuda de otras influencias como por ejemplo la brillante escritura pianística de Karl Maria von Weber (Lübeck 1786-Londres, 1826).

La evolución que se observa en las *polonasas* compuestas todavía en Varsovia por Chopin, por muy significativa que pueda resultar no es, sin embargo, comparable al sensible progreso cualitativo que separa el grupo de las *polonasas* de su juventud de las más postreras, compuestas en París, entre 1834 y 1846. Estas se sitúan en una perspectiva nueva para la que debió ser determinante, además de la mayor madurez de pensamiento musical, la condición existencial de exilado. Experimentada, en efecto, desde fuera de su país y desde la distancia, las motivaciones «patrióticas» de la *polonesa* (como también de la *mazurca*) son, por consiguiente, reinterpretadas bajo una nueva luz y con una extraordinaria riqueza poética.

El evidente riesgo a la propia naturaleza de la *polonesa*, de caer en una determinada rigidez, y esquematización extrema, o en una pieza en cierto modo estereotipada, queda totalmente superado en Chopin por la gran libertad de invención que trasciende y amplifica considerablemente los límites del género, sobre todo en las últimas obras.

De las trece *polonasas* que compuso Chopin, escucharemos hoy una de las más célebres titulada: ***Gran Polonesa brillante en Mi bemol mayor, opus 22***, concebida en el invierno de 1830-1831, mientras residía en Viena, de paso para París, originariamente como obra autónoma para piano y orquesta. Años después, en 1835, ya en la capital francesa, Chopin le añadió, a modo de

extensa introducción, un fragmento para piano solo que denominó «*Andante spianato*» y que él mismo tocó repetidas veces, incluso como fragmento autónomo, independizado de la «*Grande polonaise*» en varios recitales que ofreció durante la larga gira que realizara, por Inglaterra y Escocia entre el 20 de abril y 23 de noviembre de 1948. «El interés de la obra en su conjunto y la entidad propia que tiene el piano -que convierte en irrelevante el parco acompañamiento orquestal en la «*Gran polonesa*»- ha propiciado que ya desde los tiempos de Chopin se interprete más frecuentemente en su globalidad- *Andante* y *Gran polonesa brillante* -exenta de orquesta» (Justo Romero, «*Chopin, Raíces de futuro*», Fundación Scherzo, 2008). El propio Chopin interpretó por vez primera ambas secciones *Andante spianato* y *Gran polonesa brillante* en *Mi bemol mayor*, el 26 de Abril de 1835, en la sala del Conservatorio de París durante un concierto del violinista y compositor francés, François-Antoine Habeneck (1781-1849), a su vez Director de la de la *Société des Concerts du Conservatoire de Paris* celebrado con ocasión de la fiesta de clausura de la entidad. La partitura, con dedicatoria a una de sus alumnas, la baronesa Frances Sarah d'Est, se publicó en Leipzig, por Breitkopf & Härtel y en París por Maurice Schlessinger en mayo de 1836. Durante los cinco años que separan la *Gran polonesa* del *Andante spianato*, Chopin experimentó una considerable evolución estilística que determina que entre ambos fragmentos existan notorias diferencias y así, mientras que en la polonesa aún subsisten rasgos de la inexperiencia propia de un compositor de apenas 20 años -que se perciben también en los contemporáneos dos conciertos para piano y orquesta-, en el *Andante spianato*, Chopin revela un bastante más consolidado oficio y mayor riqueza expresiva, «hasta el punto de resultar incomparablemente superior a la *polonesa* y constituir una de sus primeras obras realmente maestras» (J.Romero). El papel concertante de la orquesta resulta en esta obra menos apreciable que en los *Conciertos para piano* y la parca instrumentación y el discreto cometido sinfónico, han inducido a que la polonesa se interprete con más frecuencia sin el acompañamiento orquestal con el que Chopin la concibió originalmente y bajo esta forma se ha convertido en la única de sus *polonesas* de la primera época consolidada en el repertorio internacional» (Romero). En cuanto al

Andante spianato, recordemos que la palabra italiana «*spianato*», implica en música canto calmo, suave y sencillo, aunque, como señala Gastone Belotti en su biografía de Chopin este no toma el término de la tradición lírica italiana, sino de Paganini, por su parte «autor de un *Cantabile spianato* y *Polonesa Brillante* que interpretó al violín en Leipzig en 1829, en alguno de los conciertos que ofreció en esa localidad aquel mismo año».

El **Andante spianato** chopiniano, en efecto, se trata, en efecto, de una página de gran belleza, intimista y recogida mientras que la polonesa brillante es como indica su apelativo, resplandeciente solemne e incluso algo pomposa, aunque con una sección central más interiorizada y de confesión romántico tan propio de la inconfundible personalidad de Chopin, que destaca por la profundidad de su inspiración, la intensidad expresiva y el perfecto equilibrio estructural de los 114 compases que lo componen, presididos, en su primer manuscrito, por un aire «*tranquillo e sempre legato*», mientras que la *polonesa brillante* es como sugiere su apelativo, resplandeciente, solemne e, incluso, algo pomposa, aunque con una sección central más interiorizada y de confesión romántica tan propia de la inconfundible personalidad de Chopin. En la versión orquestal la formación es un mero apoyo del solista sobre el que recae la absoluta responsabilidad de la obra. En este sentido la *Gran polonesa brillante* está considerada entre las piezas técnicamente más exigentes de Chopin al incluir figuras diversas, entre otras, rápidos tercios descendentes, saltos bruscos y difíciles de octavas, trinos con tercios, vertiginosas escalas, arpeggios rápidos en ambas manos, acordes fragmentados y en definitiva, uso de una amplia gama de florituras en el teclado. La mano izquierda traza en solitario y a modo de introducción ambiental, durante cuatro compases un arpegiado y grave fondo sonoro sobre el que irrumpe en el quinto compás el canto en la mano derecha. Toda esta primera sección, en *tempo* de 6/8, se desarrolla sobre el mismo fondo sonoro y con el lírico y muy cantable melodismo en el registro agudo, muy próximo al universo de los nocturnos. La melancólica sección central del *Andante spianato*, está formulada en tiempo de 3/4 y tiene apariencia de *coral*, aunque es en realidad un ritmo de *mazurca* que Chopin reclama «*Semplice*». El *Andante spianato* concluye con la reaparición de los acordes que cerraron la primera sección

y una breve coda de cuatro compases que recupera la sección central. Tras esta coda y, sin solución de continuidad como puente un largo acorde de blanca con puntillo sobre la tónica de *Sol* mayor, irrumpe la polonesa, entrando el piano con un brío arrebatador y se entrega a un complejo ejercicio de virtuosismo, en el que no faltan, frecuentes ornamentaciones, florituras y delicadas y rápidas *fermatas* sobre la mano derecha. Todo concluye con tres fortísimos compases (*fff*) en los que enérgicos acordes del piano reafirman con rotundidad el radiante tono de *Mi* mayor. En la versión orquestal aquella es un mero apoyo del solista sobre el que recae la absoluta responsabilidad de la obra. La *Gran polonesa* comienza con un bello tema en el registro superior, de clara inspiración romántica. Esa evidente belleza no oculta, sin embargo, una cierta tristeza que para, casi todos los analistas, representa la nostalgia de Chopin, exilado de su país, y lejos de su familia. A continuación sigue un pasaje en el que se escucha un tema consolador y suave y, después de recordar parte del material principal esta sección termina en silencio. Tras una introducción surge en la mano derecha una melodía que será sometida a un extenso desarrollo, enriquecido con un recurrente diseño de semicorcheas, que es punteado en un original diálogo por la mano izquierda. Más adelante la escritura se enriquece desde el punto de vista pianístico, anticipándose por carácter y exigencias técnicas a obras futuras. El trio que le sigue insiste en la naturaleza melódica de la pieza y contiene un pasaje de rápidas semicorcheas en tercetas muy propio de Chopin. En su primer compás figura una indicación de carácter, reveladora de su emotiva identidad: «*Dolce ed espressivo*».

Duración aproximada: 15 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Miércoles, 22 de enero 2020

CUARTETO QUIROGA

Avance del Curso 2019-20

Lunes, 3 febrero 2020	SEONG-JIN CHO, piano
Lunes, 17 de febrero 2020	LIVIU PRUNARU, violín JEROEN BAL, piano
Martes, 3 de marzo 2020	MIKLÓS PERÉNYI, violonchelo BENJAMIN PERÉNYI, piano
Miércoles, 25 de marzo 2020	DEZSO RÁNKI, piano
Martes, 31 de marzo 2020	BORIS BELKIN, violín ANASTASIA GOLDBERG, piano
Martes, 21 abril 2020	ALEXEI VOLODIN, piano PAVEL GOMZIAKOV, violonchelo
Lunes, 4 de mayo 2020	CHRISTIAN ZACHARIAS, piano
Viernes, 15 de mayo 2020	VARVARA, piano

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



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2020-21

Miércoles, 28 de octubre 2020	JAVIER PERIANES, piano
Miércoles, 11 de noviembre 2020	ANDREA LUCCHESINI, piano
Lunes, 23 de noviembre 2020	ADOLFO GUTIERREZ ARENAS, violonchelo con piano
Miércoles, 2 de diciembre 2020	GIL SHAHAM, violín
Lunes, 14 de diciembre 2020	ARABELLA STEINBACHER, violín con piano
Lunes, 11 de enero 2021	JOSEP COLOM-ENRIC LLUNA- CLARET
Miércoles, 27 de enero 2021	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Lunes, 8 de febrero de 2021	ELISSO VIRSALADZE, piano
Martes, 16 de marzo 2021	SOL GABETTA, violonchelo
Lunes, 19 de abril 2021	YEFIN BRONFMAN, piano
Martes, 27 de abril 2021	VIKTORIA MULLOVA, violín (sola)
Miércoles, 12 de mayo 2021	CUARTETO BELCEA
Lunes, 24 de mayo 2021	VIENNA PIANO TRIO

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Con el patrocinio de:



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES

