



Sociedad de Conciertos de Alicante

JAN LISIECKI, piano
Miércoles, 12 de diciembre 2018

Teatro Principal de Alicante a las 20'00 h

PROGRAMA

-I- (51 minutos)

CHOPIN	Nocturnes, Op. 55 I. Andante II. Lento Sostenuto
SCHUMANN	4 Nachtstücke, Op. 23 I. Mehr langsam, oft zurückhaltend II. Markiert und lebhaft III. Mit grosser Lebhaftigkeit IV. Einfach
RAVEL	Gaspard de la Nuit I. Ondine. Lent II. Le Gibet. Très lent III. Scarbo. Modéré

-II- (36 minutos)

RACHMANINOFF	Cinq Morceaux de fantaisie, Op. 3 I. Élégie II. Prélude III. Mélodie IV. Polichinelle V. Sérénade
CHOPIN	Nocturne Op. 72, No. 1 in E minor
CHOPIN	Scherzo No.1 Op.20 in B Minor

A partir de la página siguiente, se desarrollan los comentarios a este programa

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

Dos Nocturnos op. 55: n°1 y n°2

Nocturno op.72 n°1 en Mi menor

Scherzo op.20 n°1 en Si menor

De todos los compositores que han creado música para piano Chopin, universalmente idolatrado en su propio siglo y en los siguientes, conserva la envidiable posición de ser uno de los más frecuentemente interpretados, por lo que, sin duda, en su época hubiera encabezado los *Hits* mundiales y, presumiblemente, los «Discos de oro», «Platino», «Grammy», etc, que premian hoy a los artistas con mayores registros discográficos del planeta. No es, por tanto, demasiado sorprendente que, algunos de sus contemporáneos, quizás celosos (o, tal vez, envidiosos) de su celebridad, lo juzgaran, en ocasiones, con extrema e injusta dureza. En efecto, como «Un talento de alcoba de convaleciente» lo definía su competidor irlandés John Field. «Agonizó durante toda su vida» comentaba, por su parte, ácidamente, un más cercano Hector Berlioz e, incluso, desde la distante Rusia, el líder del famoso grupo nacionalista «*Los Cinco*», Mily Balakirev (1837-1910), le equiparaba a una «neurótica dama de sociedad». A pesar de estos disparatados epítetos, el hecho evidente es que Chopin fue el creador de un nuevo estilo pianístico que encaja de forma ideal en el *Romanticismo* del siglo XIX que le tocó vivir y su música, subjetiva, siempre teñida de nostalgia, sugiere, en todo caso, una nunca culminada búsqueda de lo inalcanzable, aunque su alma insatisfecha, rebosante de un irreprimible lirismo, esté invariablemente arropada por una impecable envoltura técnica pianística.

Aún tratándose de una forma genuinamente romántica, en los precedentes siglos XVII y XVIII, los términos «*nocturne*» (en francés) o «*notturmo*» (en italiano) (en ambos casos, «*Nocturno*», en español) se referían, de manera genérica, a composiciones instrumentales en varios movimientos, de carácter concertante que, en determinadas circunstancias festivas, lúdicas o conmemoraciones, se ejecutaban durante la noche y, por lo regular, al aire libre. El sobrenombre destacaba, por lo tanto, más el «ámbito» y horario de las piezas, es decir, el momento del día de su ejecución y su «intención» de serenata, que su particular contenido musical o su concepción y estructura formal, por lo que no puede extrañar que los límites entre las diversas variedades de esta suerte de «música de consumo» permanecieran, largo tiempo, relativamente indefinidos. De acuerdo con ello, la ancestral «*Serenata*», la añeja «*Casación*» y el «*Divertimento*», tal como los concibiera Haydn para instrumentos de viento (oboe, flauta, trompa, fagot etc.) y de cuerda, así como determinadas piezas vocales, en un solo movimiento, derivadas de la tradicional *Serenata* cantada con un somero acompañamiento instrumental, como son los *Nocturnos vocales* de Mozart (*K.436-439* y *K.549*), se consideraban también como modalidades de «música vespertina». En cualquier caso, el genuino *Nocturno* del período romántico se entronca, sobre todo, con esa modalidad de pieza vocal tradicional y, en particular, con determinadas formas de canto como *Arias*, *Coplas*, *Lieder*, *Mélodies francesas* y *Romanzas* si bien, en esta ocasión, el papel protagonista y el acompañamiento, eran asumidos íntegramente por el instrumento que, por entonces, gozaba de un papel de absoluto liderazgo como solista: el pianoforte.

Por otra parte, es aceptado, de manera prácticamente unánime, por los estudiosos del instrumento, que una de las claves esenciales en la renovación de la literatura para piano, a comienzos del siglo XIX, viene representada por el perfeccionamiento del pedal de resonancia, un mecanismo patentado, en 1783, por el constructor inglés John Broadwood (1732-1812), que tanto Beethoven -que ya se sirvió audazmente del artilugio-, como luego Carl Maria von Weber (1786-1826), Franz Schubert (1797-1828) y Liszt (1811-1886), utilizaron profusamente para multiplicar sus efectos sonoros. Sin embargo, será el irlandés, John Field (Dublín 1782-Moscú, 1837), sólo insignificante compositor, pero excelente pianista del momento, uno de los primeros en percibir que el uso del pedal lograba desunir el sonido fundamental del bajo, modificando así la clásica disposición del llamado «*Bajo Alberti*», un tipo de acompañamiento, con un acorde quebrado o arpegiado, en el que las notas se sucedían en el orden: grave-agudo-medio-agudo, repitiéndose luego el mismo patrón. Este hallazgo, aparentemente banal, permitía, sin embargo, ejecutar, sobre el teclado, la melodía y el acompañamiento en una tesitura amplia, como si se tratara de la transcripción para piano solo de un *romance* para voz y piano acompañante. Por consiguiente, la fórmula pianística del *Nocturno* se atribuye, de forma unánime, a Field, que llegó a ser uno de sus intérpretes más populares en la primera mitad del siglo XIX y que representa, también, el liderazgo de la escuela romántica del piano, dominada, más tarde por Chopin, sobre el que John Field tuvo, en su momento, una reconocible influencia puesto que, pese a ser hoy un compositor relativamente olvidado, escribió ya, en 1814, casi veinte años, pues, antes que el músico polaco las hiciera universalmente famosas, unas primeras partituras pianísticas según ese novedoso estilo. Designadas inicialmente, en los comienzos del siglo XIX, por su creador, como «*Romances*», muy poco después, tres nuevas piezas, de un solo movimiento, se editaron agrupadas ya bajo el título de «*Nocturnos*», lo que permite adjudicar también a Field la «invención» del nombre de este género musical, en el que decide abandonar la técnica brillante desarrollada por los pianistas de la generación precedente, a favor de otro modo de expresión más orientado hacia la añoranza y con una sensibilidad que respondía mejor a las aspiraciones de los emergentes jóvenes intérpretes románticos del momento.

Ciertamente, como discípulo del gran Muzio Clementi (Roma, 1752- Evesham (U.K.) 1832), John Field pasó junto al maestro la mayor parte de su vida (cerca de treinta años) en Rusia, donde llegó incluso a enseñar piano al mismísimo «patriarca» de sus músicos, Mikhail Glinka (Novospasskoïe (Smolensk), 1804-Berlín, 1857), falleciendo incluso en Moscú, por lo que no puede sorprender que en los *Nocturnos* de Field, se hallen, junto a elementos tradicionales típicos del *aria* y del *lied* occidentales, materiales estilísticos propios de la *Romanza* rusa, que comenzaba entonces a expandirse por doquier. Tampoco resulta extraño que, desde sus inicios, los *Nocturnos* de Chopin fueran comparados con los de su predecesor británico John Field, que, aún ideólogo de esa pieza breve, lenta, evocadora y supuestamente romántica, como asegura Félix Clément, en su curioso libro de biografías de músicos («*Musiciens célèbres du Séizième siècle à nos jours*»), publicado hacia 1886, era, paradójicamente, incluso un enemigo declarado del *Romanticismo* dominante entonces, por lo que a él atribuye el comentario despectivo de que Chopin era «un talento de alcoba de convaleciente» que ya reseñamos antes. Es curioso también que, en su momento, en el inevitable agravio comparativo entre ambos compositores, el polaco no siempre salga muy bien parado, hasta el punto que algún personaje, como el poeta y crítico alemán Ludwig Rellstab, cuyo principal mérito en la Historia de la Música es ser el responsable del título «*Claro de luna*» para la *Sonata n.º 14* de Beethoven, llegara a decir: «*Donde Field sonrío, Chopin hace una mueca; donde Field suspira, Chopin gruñe; donde Field sazona*

*ligeramente, Chopin vuelca el tarro de la pimienta(...) En resumen, si se coloca una de las piezas de Field ante un espejo curvo que la desfigure horriblemente, se tendrá una obra de Chopin» (!!). Como ha sucedido en tantas ocasiones, ante un juicio crítico, por completo injusto y disparatado, no hubo de transcurrir mucho tiempo para que los *Nocturnos* de Chopin desvanecieran, hasta el recuerdo, los del su, sin duda, meritorio predecesor, pero, nunca comparable, contrincante, John Field.*

La composición de los *dos Nocturnos de Chopin op.55*, data del verano de 1843, siendo publicados el año siguiente, en París (*Moritz Schlesinger*), Leipzig (*Breitkopf & Härtel*) y Londres (*Wessel & Co.*), dedicados a su millonaria alumna y amiga solterona escocesa, Jane Wilhelmina Stirling (1804-1859), también destinataria del descatalogado *Vals en Si mayor*. De ambos *nocturnos*, el segundo, en *Mi bemol mayor*, de acusado carácter sentimental, es el que ha alcanzado mayor popularidad, gracias a su refinada y atractiva línea melódica, mientras que el dramático primer *Nocturno en Fa menor*, no ha tenido tanto calado en el repertorio de los pianistas, quizá por la reiteración de su tenue melodía, que llega a repetirse varias veces haciéndole menos atractivo. En efecto, el *Nocturno op.55 n°1* «en *Fa menor*, todo él en tiempo de 4/4, comienza con una peculiar sección integrada por 49 compases y organizada sobre dos células temáticas perfectamente definidas, la primera de las cuales se llega a repetir hasta en ocho ocasiones, tan solo en los primeros 27 compases» (Justo Romero). Esta particularidad, insólita en el tratamiento temático del piano de Chopin, requiere un «intérprete de técnica depurada y altas dosis de originalidad expresiva, capaz de colorear, de forma cambiante, cada una de las reexposiciones del reposado motivo que inaugura el *nocturno*, un diseño recurrente, de extremada sencillez, arraigado en el folclore polaco, que se extiende, apenas durante dos compases, bajo un aire genérico de «*Andante*». La segunda célula, que aparece en el compás 17 «es más movida e insustancial, aunque cumple a la perfección su función de aportar variedad a este *nocturno* que «se regodea una y otra vez en el motivo inicial» (Romero).

En los compases de la sección central, marcada «*piu mosso*», la pieza adquiere una mayor entidad dramática, comenzando en *forte* con unos graves tresillos de corcheas ejecutados al unísono por ambas manos, complementados por tres rotundos acordes que confieren solemnidad y parecen querer escapar de la atmósfera delicada que usualmente envuelve al *nocturno*. Una indicación de «*Tempo I*» marca la reaparición de la primera sección que será sólo un recuerdo, pues pronto toma nuevos cauces adentrándose en una cadenciosa coda por medio de unos tresillos de corchea, en el registro agudo, que Chopin pide «*molto legato y stretto*», que se expandirán, con gran libertad, arriba y abajo del teclado, una vasta cadencia de brillante virtuosismo, cuyo aliento se acelera sobre un pedal de tónica largamente mantenido.

El Nocturno op.55 n°2, en Mi bemol mayor, es una de las obras maestras del género en el que sus 67 compases transcurren bajo un inalterable «*Lento sostenuto*» que enmarca un tiempo de 12/8, cuya métrica tiene resonancias de la vieja *siciliana*. Su fisonomía en dos secciones (A-A') rompe la acostumbrada fórmula tripartita, para configurar una pieza más lineal, de decidida vocación lírica. La melodía, muy expresiva, se desarrolla, casi de forma ininterrumpida, aunque evoluciona sucesivamente hacia nuevas siluetas y perspectivas, a lo que contribuye la irrupción de una dialogante voz secundaria en el quinto compás. La quieta atmósfera se mantiene inalterable a lo largo de todo el *nocturno*, en un contagioso clima de ensoñación y serenidad, animado por pequeñas células secundarias que, desde el registro central del teclado, a lo largo de toda la pieza, establecen un delicado contrapunto con la voz cantante, asumida siempre por la

mano derecha, una innovadora superposición rítmica que, precediendo los compases cadenciales, exige una perfecta autonomía de las manos del intérprete.

El expresivo *Nocturno op.72* (en *Mi* menor, «*Andante*», en 4/4), escrito en 1827, en la juventud de Chopin, todavía residente en Varsovia, antes de su viaje a París (1830), no fue, sin embargo, publicado, y con carácter póstumo, hasta 1855, por el amigo y biógrafo del compositor Julian Fontana, que lo incluyó en un muy arbitrario álbum que aglutinaba, bajo un caprichoso número «Opus 72», obras tan dispares como la *Marcha fúnebre en Do menor* (de la *Sonata en Mi bemol menor op.35*) y las *Trois Écossaises* («Tres Escocesas»), *op.72* n°3, compuestas en 1826. La escritura de este «adolescente» *Nocturno*, que transcurre bajo un aire de *Andante*, se revela próxima a la de los tres también juveniles *Nocturnos opus 9* (1830-1832) y muestra igualmente un acompañamiento bastante similar al de estos, establecido sobre unos tresillos de corchea que se desarrollan todos en el marco rítmico de un tiempo de 4/4. La melodía dulce y de carácter *cantabile* es presentada por la mano derecha tras un compás de introducción asignado a la izquierda, que establece de manera inequívoca la tonalidad base de *Mi* menor. Tanto el acompañamiento en corcheas como la sencilla línea melódica de este inicio, de diáfanos resonancias bellinianas, evocan, de algún modo, los *nocturnos* de John Field, aunque, como señala André Coeuroy («*Chopin*», París, Edition Plon, 1951), los distingue esa «*atmósfera confidencial y discretamente patética, tan ausente en los convencionales nocturnos del compositor irlandés*».

El *Scherzo* (de *Scherz*: «Broma» en alemán), tal como lo entiende Chopin, no tiene relación alguna con el característico y clásico movimiento de la *Sonata* y la *Sinfonía*, heredero por su parte del *minuetto* y desarrollado ampliamente por Beethoven, para el que deja de ser un mero «divertimento» y se convierte en un fragmento que, aún integrado en la estructura general, constituye piezas con una amplia autonomía, que encuentran su unidad en su ritmo común en 3/4. En este sentido, aunque, al escribir los *Scherzos*, Chopin no dejara de tener en cuenta los modelos beethovenianos, parece evidente que los concibió mayormente como idea unitaria formal y como entidad rítmica.

Si bien las cuatro piezas de la compilación de *Scherzos* del *op.20* de Chopin, ricas en fantasía, desbordan un sentimiento tumultuoso, con frecuencia apasionado, alguna vez, incluso, trágico, tanto por su estructura técnica como por su concepción musical, el agitado *Scherzo, en Si menor, op.20, n°1* es más sencillo que sus tres compañeros de colección. Iniciado en Viena, durante la primavera de 1831, no quedará concluido hasta un año después, en París, donde fue publicado, en abril de 1835, por la habitual casa editora *Moritz-Schlesinger*, aunque un mes antes, en marzo, la partitura había sido ya publicada, en Leipzig, por *Breitkopf & Härtel* y, en agosto de ese año, en Londres, por *Wessel & Co.* donde, cuatro años después, en 1839, volvió a imprimirse, aunque bajo el «ridículo título» (J. Romero) de «*Le Banquet infernal*» («El Banquete infernal»), tan lejos de la intención de su creador. En cualquier caso, el destinatario de la partitura fue el íntimo amigo de Chopin, Thomas Albrecht, «*Secretario de la Legación en Viena de su Majestad el Rey de Sajonia*», cuya hija, Thérèse, era ahijada del compositor. La obra consta de tres secciones (A-B-A) y una breve coda, cuyo exultante climax se acentúa por la radiante repetición de un amplio acorde *fortissimo*. Su origen parece responder a la indignación que produjo en el músico la represión que el ejército de ocupación zarista, ejerció sobre la inerme población polaca, tras la insurrección popular del 29 de noviembre de 1830. La rabia, la frustración e impotencia que siente Chopin, desde la lejana capital austríaca, en su camino

definitivo hacia París, laten con fuerza en esta obra impresionante, de hondo sentido trágico, que representa en el compositor la primera de sus grandes páginas, de marcado corte autobiográfico.

Dos violentos acordes de séptima, cuya audacia armónica pareció en la época en exceso provocativa, abren de modo dramático este primer *Scherzo*, cuyos 625 compases -todos ellos en $\frac{3}{4}$ - se adentran inmediatamente, en un veloz desarrollo de agitado impulso, prescrito por Chopin con un rotundo «*Presto con fuoco*»: «*un verdadero torbellino sin reposo en el que la música parece huir de sí misma hasta alcanzar momentos de irresistible ansiedad*» (J.Romero). El ambiente se calma luego en la sección central, que presenta un pronunciado contraste con el resto de la obra y se nutre temáticamente, de elementos de origen folclórico polaco. La abatida tonalidad de *Si menor* da paso luego, en la serena sección central, marcada: «*Molto più lento*», al más animado tono, *Si mayor*. Pero este canto apacible, establecido sobre un ritmo acunador de *berceuse* («nana») e inspirado en una canción navideña polaca («*Duerme, pequeño Jesús*»), queda momentáneamente truncado, por la inesperada reaparición del inquietante primer acorde inicial de séptima. Inmediatamente, irrumpe el segundo acorde de séptima del comienzo, aunque la atmósfera somnolienta de *berceuse* aún se mantendrá durante algunos instantes. Al final se impone la trepidante sección inicial, que se extiende bajo la indicación «*Risoluto e sempre più animato*», hasta derivar en la impresionante *coda* con la que concluye la pieza. Según Karol Mikuli, selecto alumno de Chopin, de acuerdo con su «peculiar «manera» de tocar, «cuando el maestro interpretaba este pasaje del *Scherzo*, no dejaba de acelerar el *tempo* hasta la llegada de la *coda* (...) «*de modo que la obra culminaba en un angustioso paroxismo*».

Duración estimada:

Dos Nocturnos op. 55: n°1 y n°2: 10 minutos

Nocturno op.72 n°1 en Mi menor: 4 minutos

Scherzo op.20 n°1 en Si menor: 10 minutos

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

4 Nachtstücke op.23

Si existe un músico romántico por excelencia, un poeta que se exprese por sonidos, ese es, sin duda, Robert Schumann que, como hijo de librero, tuvo una afición temprana por la literatura y la poesía, por lo que no es posible ignorar las fuentes literarias y poéticas, siempre presentes en su producción musical general y, en particular, la pianística. En efecto, mientras que la obra de su contemporáneo Chopin, es música pura, en el sentido más radical del término, ajena, por lo regular, a propósitos «programáticos» y la de Liszt, otro gran romántico, está, en cierta manera, condicionada por problemas técnicos de virtuosismo y por pretextos extramusicales, que se pueden calificar *grosso modo* de «foráneos»: folclore (*Rapsodias, Danzas*), evocación de paisajes (*Años de peregrinaje*), lecturas selectas (*Dante, Petrarca, Goethe*), ideas religiosas, filosóficas, metafísicas etc, en Schumann es la propia poesía la que se hace música por lo que no

puede negarse que la *Kreisleriana op.16*, el *Carnaval op.26* o *Humoresque op.20*, por citar tres ejemplos entre otros muchos, son la paráfrasis recreada del mensaje de poetas como E.T.A. Hoffmann, Johann Paul Friedrich Richter («*Jean-Paul*») o Georg Philipp Friedrich von Hardenberg («*Novalis*»), respectivamente. Sin embargo, es obvio también que determinadas obras de Schumann no se vinculan con ninguna fuente poética precisa y son simplemente el apunte de poemas que no han sido escritos, en los que la expresión musical se emite cuando resulta para el compositor un recurso más poderoso y preciso que su enunciado textual, lo que no significa que Schumann fuera más compositor que otros colegas de su entorno, tal vez con menor sensibilidad poética.

La producción pianística de Schumann se divide en dos períodos, de desigual importancia: por un lado, el que se inscribe entre los Opus 1 y 32, que cubren prácticamente una década (1830), casi en exclusiva volcada en el piano; por otro lado, una etapa con obras mucho más singulares y espaciadas que jalonan, discretamente, la segunda parte de su carrera en la que, hasta 1848, Schumann no retorna al piano más que para el «breve acceso contrapuntístico» del año 1845, «*verdadera cura artística y mental que el compositor, en un momento de lucidez se impone durante una grave crisis psicótica y que ve nacer igualmente sus más insólitas obras para órgano y pianoforte*» (Tranchefort). A partir de 1848, la creación pianística, sin llegar nunca al primer plano, se vuelve, ciertamente, más uniforme, asumiendo sobre todo un carácter retrospectivo, ya sea una mirada nostálgica, hacia pasados momentos felices -*Waldszenen*- («*Escenas del bosque*»), op.82, *Phantasiestücke* («*Piezas de fantasía*») op. 11 como, incluso, hacia la niñez: «*Album para la juventud*», las tres *Kindersonaten* («*Sonatas para la Infancia*») y, en fin, cerrando el círculo, los *Cantos del Alba*, que recogen las supremas confidencias íntimas de Schumann, a los que sucederán algunas *Variaciones Póstumas* y las famosas *Variaciones Abegg* (op.1) etc, que pretenden «parafrasear un tema dictado por los ángeles».

Los *Vier Nachtstücke* («*Cuatro Piezas nocturnas*») op.20, representa uno de los ciclos más inquietantes, tenebrosos y peor conocidos también, de la madurez de Schumann. Compuestas en Viena entre el 24 y 27 de marzo de 1839, a continuación del *Carnaval de Viena op.26* y de *Humoresque op.20*, las circunstancias que les vieron nacer, son asimismo singulares, pues el compositor, que se encontraba entonces en el final de su viaje a la capital austríaca, en busca de nuevos proyectos y sede para su revista «*Leipziger Neue Zeitchrift für Musik*», se vio acosado, mientras trabajaba en esta reciente obra, por obsesiones macabras que refiere en una carta a Clara en la que habla de un «presentimiento tenido mientras trabajaba en su nueva composición (...).«*sin cesar de ver visiones de cortejos fúnebres (...), ataúdes, y rostros desgraciados y desesperados*» (...) «**Cuando la he terminado, buscando un título, siempre me surge *Leichenfantasie* («fantasía cadavérica») ¿No es extraño?**» (...) «*Mientras componía estaba sin cesar profundamente emocionado y las lágrimas brotaban de mis ojos sin razón aparente (...)* Después llegó la carta de Thérèse y de golpe todo se aclaró».

Aclaremos, por nuestra parte, que Thérèse era la cuñada de Schumann y que, en su carta, anunciaba que su marido, Eduard, hermano por el que Robert sentía un especial cariño, se encontraba gravemente enfermo. El compositor decide entonces abandonar inmediatamente Viena, con la esperanza de volverlo a ver con vida, pero el 6 de abril, cree escuchar claramente un coral fúnebre, tocado por trombones. Un poco más tarde, averigua que Eduard había fallecido precisamente en ese momento. Para el músico, proclive a aceptar fácilmente los fenómenos esotéricos y sobrenaturales, no había nada de sorprendente en esa lúgubre coincidencia y es bien

sabido el papel creciente que el espiritismo jugará en el deterioro final de su salud mental. Por otro lado la época tampoco dejaba de estar plagada de infortunios y desdichas y Clara, por primera vez sola en París, en una gira de conciertos, escribía entonces a un desolado Robert, sin duda influida por su padre, que debían replantearse su matrimonio hasta que la situación material de la pareja estuviera mejor asegurada. Es precisamente, pues, bajo ese cúmulo de circunstancias sombrías cuando ven la luz los Cuatro *Nachtstücke op.23*, cuyo título toma prestado, a su vez, del de un ciclo de ocho cuentos trágicos de Hoffmann, descartando finalmente, el más macabro y obsesivo «*Leichenfantasie*», citado antes, procedente de poemas de juventud de Schiller. En su origen, las cuatro *Piezas nocturnas* llevaban sus correspondientes epígrafes descriptivos suprimidos, no obstante, en la edición definitiva, a saber: 1-«*Trauerzug*» («cortejo fúnebre»), 2-«*Kuriose Gesellschaft*» («Curiosa asamblea»), 3-«*Nachtliches Gelange*» («Llegada nocturna») y en fin 4-«*Rundgesang*» («Ronda»), sobrenombres que se corresponden fielmente con el contenido poético de las diferentes piezas del ciclo.

La primera pieza (***Mehr langsam, oft zurückhaltend*** («bastante lenta, con frecuencia reprimida»)), es una extraña marcha en claro-oscuro, que se hunde gradualmente en las tinieblas, en la que resulta imposible encontrar un núcleo tonal, pues se modula sin descanso, creando una inestabilidad que refleja bien la inquietud psicológica del compositor. Las frases, de cuatro compases, en ritmos punteados, parten siempre de un acorde de séptima disminuida para abocar indefectiblemente en un acorde perfecto mayor. La forma es la de un *rondó* con cuatro estribillos en los que el segundo permite escuchar una melodía sombría, en los bajos, en *La menor*. En el comienzo del tercero, limitado a una gama de tonalidades, *Do*, *Si bemol*, *La bemol*, *Sol bemol*, en lugar del esperable *Sol natural*, se tiene la impresión de un vacío súbito y, después, por enarmonía se llega a los parajes de *Fa sostenido mayor* donde, «entre las imitaciones melódicas obsesivas, se instala una nueva luz crepuscular, la del inframundo» (Tranchefort). «El último estribillo, melodía-espejo en las dos manos por movimiento contrario, devuelve la estrofa a sus aspectos espasmódicos. Después de un último fortissimo, todo se desvanece en las tinieblas».

En la segunda pieza: ***Markiert und lebhaft*** («marcada y animada»), en *Fa mayor*, el breve estribillo, en acordes enérgicos, «tiene el carácter, fiel hasta la onomatopeya, de una carcajada, casi demoníaca» (Tranchefort). La forma obedece al esquema: A B A' C B A, en la que B, el episodio, con mucho más largo, en *La bemol mayor*, «retoma la melodía del estribillo pero enlentecida y alargada, lo que subraya todavía más su perfil descendente, depresivo, escoltado por armonías lánguidas y delicuescentes, culminando al final en largas vacilaciones y en equívocos armónicos». De cuando en cuando, se concluye sobre una «cadencia eclesiástica, cuya presencia en estos lugares tiene algo de blasfemo» (Tranchefort). A una *reprise* abreviada del estribillo, sucede una nueva estrofa en *Re bemol mayor*, muy animada en corcheas picadas precediendo el retorno de B in extenso. La *coda* breve y viva sobre el estribillo es coronada por la acometida de tres compases *Presto*.

La tercera pieza ***Mit grosser Lebhaftigkeit*** («con mayor vivacidad»), en *Re bemol mayor*, se envuelve en el torbellino de un vals con dos tríos, con un ritmo amartillado, schubertiano. En el primer trío (en el relativo *Si bemol menor*), un *cantus firmus* en valores largos, con el aspecto de *Dies Irae* se desgaja del torbellino de corcheas, y canta, a continuación, en octavas brillantes en la mano derecha, modula por caminos atormentados y retoma la *reprise* del estribillo. El segundo trío refuerza todavía más el aspecto, con acordes de negras modulando rápidamente hacia *Fa*

sostenido menor. Después de una última *reprise* del vals algunos breves compases de *coda* ponen el punto final.

Dos compases cadenciales introducen la cuarta y última pieza, el *finale* marcado ***Einfach*** («Simplemente»), en *Fa* mayor. El maleficio se disipa por una marcha lenta y tranquila y sus períodos se terminan por la misma cadencia piadosa que emanaba la segunda pieza.

Duración estimada: 19 minutos

RAVEL, MAURICE (Ciboure, 1875 – París, 1937)

Gaspard de la Nuit

Pese a su gran trascendencia en la historia del instrumento, la totalidad de la producción pianística de Ravel no llega a las tres horas de duración e, incluso, varias de sus piezas, inicialmente concebidas para teclado, fueron luego transcritas por el propio compositor, en versión para orquesta.

La obra para piano de Ravel puede dividirse en tres fases: 1) Primeros estudios; 2) Época intermedia y 3) Período de madurez.

En la primera fase Ravel encontró su estilo a una edad muy temprana y se mantuvo fiel a él. Todas sus obras muestran, por ello, un parecido refinamiento, similar mordacidad armónica y una deslumbrante explotación de los instrumentos utilizados. Le interesó, sobre todo, desarrollar un personal estilo pianístico y la mayor parte de su producción explora las posibilidades de este instrumento, de una forma tan revolucionaria como en su tiempo lo hiciera Chopin. En esta primera etapa encontramos varias obras muy breves, entre las que destaca *Menuet antique* («Minuetto antiguo»). Sin embargo, aunque publicó algunas de sus iniciales composiciones cuando tenía poco más de veinte años, entre ellas «*Pavane pour une infante défunte*» («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 si bien, no sólo fue un excelente pianista precoz sino, además, un destacado director de orquesta que tomó parte activa en las actividades musicales francesas anteriores a la I Guerra Mundial, dando conciertos, dedicándose, igualmente, a la crítica y componiendo también para los contemporáneos *Ballets Rusos* de Diaghilev. Después de la guerra tuvo problemas de salud y pasó los diez últimos años de su vida casi retirado, período en el que sólo compuso media docena de obras.

En la segunda etapa de su vida creativa destacan «*Jeux d'eau*» («Juegos de agua») de 1902, «*Sonatine*» de 1905 y «*Miroirs*» («Espejos») una indiscutible obra de arte del piano raveliano, contemporánea de la precedente *Sonatina* y también compuesta en París, a finales de 1905. Después de *Miroirs* es preciso esperar tres años hasta ver aparecer la colección de tres piezas que componen «*Gaspard de la Nuit*» («Gaspard de la noche»), obra con la que se inicia el llamado «período de madurez» de Ravel, unánimemente considerada como la cima de su producción pianística y como una de las grandes páginas de piano del siglo XX, escrita en 1909, una pieza virtuosística, de enormes dificultades técnicas, con la que Ravel cumplía su promesa

de escribir algo más difícil que «*Islamey, fantasie orientale*» la famosa y «diabólica» obra del ruso Mily Balakirev (1837-1910), «terror de los pianistas» de la época.

La lectura de los de los sesenta y cinco pequeños poemas del poeta francés Aloysius Bertrand (1807-1841), poco conocido y muy «hoffmanniano», escritos en 1830, fascina, sin embargo, al compositor que decidió ilustrar musicalmente tres de ellos, según su propio punto de vista, «después de un largo mes de gestación» (de mayo a comienzos de septiembre de 1908). Los textos del tríptico, considerados por Ravel como «poemas para piano», son, en realidad, «poemas en prosa» que anuncian la estética de los siguientes movimientos de la poesía europea, desde el *Simbolismo* al *Surrealismo*. La primera ejecución pública de «*Gaspard de la Nuit*», tuvo lugar en París, el 9 de enero de 1909, en la *Société Nationale de Musique (Salle Érard)* a cargo del eminente pianista español Ricardo Viñes, publicándose ese mismo año la partitura por Durand en París.

La primera pieza del ciclo, *Ondine*, dedicada al pianista inglés Harol Bauer(1873-1951), está sacada del libro «*La noche y sus prestigios*». En ella, las gotas de agua (lágrimas de *Ondina*), que resbalan sobre el cristal de la ventana, se irisan con los reflejos de la luz de la luna, pasaje precediendo a la segunda pieza: *Le Gibet* («El patíbulo»), la macabra visión de un ahorcado, balanceándose al sol crepuscular. La tercera pieza, titulada *Scarbo*, representa a un duende demoníaco que gira y caracolea en la estancia que Ravel describe como «*un huso caído de la rueda de una bruja que a veces escucho murmurar y reír en la oscuridad de mi alcoba y rascar sus uñas sobre la seda de las cortinas de mi cama*». Los dos temas de este *scherzo* se entrecrocán durante toda la obra, creando una atmósfera, seca y escalofriante, en la que «*la placidez de Ma mère l'Oye*» («*Mi madre la oca*») de 1908 está ya olvidada y se ha trocado en visiones de pesadilla que Ravel traduce con una escritura pianística completamente nueva, que tampoco debe nada a la manera debussysta y cuya brillantez tampoco tiene la menor relación con el impresionismo» (Tranchefort).

Pocos meses antes, el padre de Maurice Ravel había fallecido a consecuencia de una larga enfermedad, llevando al hijo a refugiarse en el apenado silencio y en el trabajo.

Duración estimada: 21 minutos

RACHMANINOV, SERGEI (Oneg, provincia de Novgorod (Rusia), 1873- Beverley Hills, California (U.S.A.))

Cinc Morceaux de fantasie, op.3

Tras sus estudios en el Conservatorio de San Petesburgo, Sergei Rachmaninoff, se afirmó rápidamente como el pianista-compositor más brillante de su generación, -con el apoyo entusiasta de Tchaikovski- y como último representante de la tradición romántica del piano que protagonizan: Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886), Johannes Brahms (1833-1897) y Anton Rubinstein (1829-1894)- Su estilo pianístico se afirma a partir de las *Piezas de fantasía op.3* (1892), se desarrolla en los *Momentos musicales op.16* (1896) y alcanza la plenitud

en los *Preludios y Études-Tableaux op.33 y op.39* (de 1910-1911 y 1911-16, respectivamente). Prácticamente toda la obra para piano de Rachmaninov fue escrita en la primera mitad de su vida, antes de la Revolución rusa de Octubre de 1917. Después, emigrado, se consagró principalmente a su carrera de virtuoso y no compone más que de forma intermitente, lo que no aminora, en absoluto el valor de las obras postreras. Desligado, sin embargo, de las tendencias vanguardistas de su tiempo, su música no es un epígono de nada ni de nadie y posee un carácter personal bien reconocible que consiste, básicamente, en la fusión constante del virtuosismo, la armonía, la melodía y el espacio sonoro, como particular sello artístico.

Las *Cinco Piezas de fantasía op.3*, que datan del otoño de 1892, fueron las primeras composiciones para piano que Rachmaninov juzgó de suficiente calidad para ser publicadas en conjunto. Aunque todas no todas representen todavía al gran compositor que llegaría a ser, en general resultan bastante apreciables e incluso una de ellas (el *Preludio* en *Do* sostenido menor) «*ha llegado a ser la pieza más tocada del músico*» (Tranchefort). El ciclo fue creado en la ciudad ucraniana de Kharkov el 28 de diciembre de 1892.

En la primera pieza ELEGIA (en *Mi* bemol menor), sus sonoridades dulces, suaves y profundas se elevan hacia un *crescendo*.

La segunda pieza PRELUDIO (en *do* sostenido menor), como hemos dicho, ya fue muy celebrada en vida del compositor que, con frecuencia, se veía obligado a tocarla como bis en el final de casi todos sus apoteósicos conciertos. Típica del estilo pianístico de su autor es, no obstante, más rica por sus efectos que por su contenido. La forma es A-B-A, en la que una célula de tres notas, en octavas graves, es la idea dominante de la parte A. La parte B, animada, hace emerger un motivo, cromático y jadeante, sobre un fondo acalorado. Una cascada de acordes alternados en las dos manos, introduce la *reprise* de A, amplificada *fortissimo*. La sugerencia de un crítico musical americano según la cual este *Preludio* describiría el traslado de un enterrado vivo, no parece, sin embargo, corresponderse con las supuestas intenciones «programáticas» del compositor en este sentido.

La tercera pieza MÉLODIE («Melodía») en *Mi* mayor, es una agradable página de ensoñación, revisada y aumentada en 1940.

La cuarta pieza, POLICHINELLE («Polichinela») (en *Fa* sostenido menor) «*es la página más original y vivaz del ciclo (...). Con sus ecos de fiesta callejera, sus efervescencias bruscas, permite también vislumbrar el lado humano del personaje burlesco con ese nombre de la Commedia dell' Arte italiana*» (Tranchefort).

Duración estimada: 21 minutos