

Azaroak 13 Noviembre

20:00



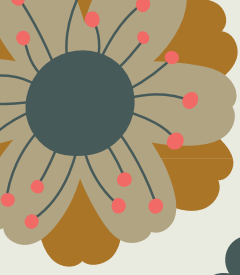
ARCADI VOLODOS

Piano



FUNDACIÓN
BALUARTE
FUNDAZIOA





ARCADI VOLODOS

Piano

Kinderszenen (Escenas infantiles) op. 15

Robert Schumann
(1810-1856)

- I. *Von fremden Ländern und Menschen* (Extraños países y personas)
- II. *Kuriose Geschichte* (Un cuento divertido)
- III. *Hasche-Mann* (El hombre del saco)
- IV. *Bittendes Kind* (El niño mimado)
- V. *Glückes genug* (Bastante feliz)
- VI. *Wichtige Begebenheit* (Un acontecimiento importante)
- VII. *Träumerei* (Ensueño)
- VIII. *Am Kamin* (En la chimenea)
- IX. *Ritter vom Steckenpferd* (Caballero en caballo de madera)
- X. *Fast zu ernst* (Un poco serio)
- XI. *Fürchtenmachen* (Espantoso)
- XII. *Kind im Einschlummern* (Niño adormecido)
- XIII. *Der Dichter spricht* (El poeta habla)

Sonata en Re Mayor, D. 850, op. 53

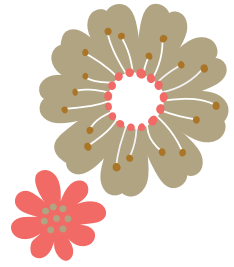
Franz Schubert
(1797-1828)

Allegro vivace
Con moto
Scherzo. Allegro vivace - Trio
Rondo. Allegro moderato

🕒 Duración aproximada:

1 hora





ARCADI VOLODOS

Arcadi Volodos (San Petersburgo, 1972) comenzó sus estudios musicales con lecciones de canto y dirección y no inició una formación seria como pianista hasta 1987. Desde su recital como ganador del premio Gramophone en el Carnegie Hall de Nueva York en 1996, Volodos se ha presentado en todo el mundo en recitales y con las orquestas y directores más importantes. Entre otros, ha actuado con la Filarmónica de Berlín, London Philharmonia, Filarmónica de Múnich, Royal Concertgebouw, Dresden Staatskapelle, Orquesta de París, Leipzig Gewandhausorchester, Zurich Tonhalle Orchestra y las Orquestas Sinfónicas de Boston y Chicago. Ha colaborado con directores de la talla de Lorin Maazel, Valery Gergiev, James Levine, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Paavo Järvi, Christoph Eschenbach, Semyon Bychkov y Riccardo Chailly.

Los recitales de piano han jugado un papel central en la vida artística de Volodos desde que comenzó su carrera. Su repertorio incluye obras importantes de Schubert, Schumann, Brahms, Beethoven, Liszt, Rachmaninoff, Scriabin, Prokofiev y Ravel, junto con obras menos interpretadas de Mompou, Lecuona y Falla.

Volodos es invitado habitual de las salas de conciertos más prestigiosas de Europa y en la presente temporada actuará, entre otras, en Slovenian Philharmonic Hall en Ljubljana, Teatro Petruzzelli en Bari, Casa da Musica en Oporto, Victoria Hall en Geneva, Berlin Philharmonie, Teatro Carlo Felice en Génova, Den Norske Opera en Oslo, Tonhalle en Zúrich, Barbican Centre en Londres, Philharmonie en París y Konzerthaus en Vienna.

Arcadi Volodos ha realizado numerosas grabaciones: interpretaciones reveladoras de sonatas de Schubert, piezas para solo de Rachmaninoff, actuaciones en vivo con la Filarmónica de Berlín del tercer concierto para piano de Rachmaninoff, dirigido por James Levine, y el primer concierto para piano de Tchaikovsky, dirigido por Seiji Ozawa. Su álbum en solitario de 2013 *Volodos Plays Mompou*, dedicado a las obras del compositor español Frederic Mompou, recibió un premio Gramophone y el Echo-Preis. *Volodos Plays Brahms* ha sido galardonado con el premio Edison Classical Award y el Diapason d'Or en 2017 y en 2018 con el premio Gramophone a la mejor grabación instrumental del año.

LA VOZ DEL PIANO

Ana Ramírez García-Mina



Te divertirás, pero deberás olvidar que eres una virtuosa cuando las toques”. Es la instrucción que un joven Robert Schumann (Zwickau, 1810-1856) dejó escrita a la pianista Clara Wieck en 1838, dos años antes de que contrajeran matrimonio. Schumann trataba de mostrarse en aquel tiempo como un buen partido ante los ojos de su profesor y futuro suegro, Fiedrich Wieck, que se resistía a darle su bendición. Las trece pequeñas piezas que componen las *Kinderszenen* (*Escenas de la infancia*) nacieron así, como una ofrenda sencilla y cristalina para un noviazgo convulso.

La biografía de Robert Schumann parece perseguir los cánones del *Sturm und Drang* alemán (*Tormenta e ímpetu*). Ese espíritu artístico sobre el que germinaron los primeros compases (exaltados, apasionados, oscuros) del Romanticismo musical. Y en estas aguas turbulentas, que se mimetizaban con el noviazgo atormentado de un joven Schumann, las *Kinderszenen* encierran un alivio para el alma. Y, quizá, una de las mayores contribuciones del compositor al lenguaje del piano: su voz.

Y no es casual la metáfora escogida. En la obra para piano de Robert Schumann, como en la de su coetáneo Chopin, el *cantabile* ocupa un lugar privilegiado. Con la evolución del instrumento, de sus capa-

idades sonoras y expresivas, Schumann imprimió como nadie en las teclas los requiebros de la voz humana. Del canto y del relato. Con sus pausas, titubeos y respiraciones, en melodías y texturas tan orgánicas que parecen escritas a vuelapluma. Las *Kinderszenen* son, en este sentido, uno de sus mejores logros.

La obra se divide en 13 pequeñas piezas, cada una con nombre que alude a la infancia. El viaje de Schumann a través de la niñez comienza con 1. *Von fremden Ländern und Menschen* (*Extraños países y personas*). En la melodía, con un acompañamiento limpio y ternario, parece primar esa constante que hace de la mirada del niño un tesoro: la sorpresa. Schumann recupera el mismo motivo melódico en 4. *Bittendes Kind* (*El niño mimado*), esta vez inserto en una textura también ternaria, pero algo más inestable y cromática, que concluye en un acorde suspendido.

Lo hace para convertirse en el juego infantil y alegre de 5. *Glückes genug* (*Felicidad suficiente*). Estas escenas se presentan en pequeños fragmentos, ideas musicales sencillas y epifánicas. Igual que emergen los recuerdos de la niñez en la mente adulta. De todas estas pinceladas, quizá 7. *Träumerei* (*Ensueño*) es la más popular. En ella se plasma el dominio de Schumann sobre las pequeñas cosas: sobre la cons-

trucción inspirada y contenida de una frase musical, sobre las deliciosas tensiones armónicas que la acompañan y sobre el leve contrapunto en el que resuelven.

Robert Schumann bebió la voz del piano de una fuente que admiraba profundamente: el maestro del lied, Franz Schubert (Viena, 1797-1828). Y este, a su vez, concibió sus Sonatas para piano mirándose en el espejo del colosal Beethoven, sintiéndose siempre ensombrecido por su figura. El talante humilde de Schubert contribuyó a esa posición de inferioridad en la que él mismo se colocaba frente al compositor de Bonn.

El escritor Brauns von Braunthal atribuía estas palabras a Schubert, refiriéndose a Beethoven: *“Él lo sabe todo, pero nosotros no podemos entenderlo todo, y correrá mucha agua, Danubio abajo, antes de que lleguemos a la comprensión total de lo que ha creado ese hombre”*.

La Sonata en Op. 53, en Re Mayor, D. 850, comienza con un *Allegro vivace* en el que podría encontrarse la influencia de esa energía beethoveniana. Y requiere el despliegue de un virtuosismo que desmonta la cruz que pesa sobre la obra para piano de Schubert: su falta de dominio sobre el instrumento, a diferencia de Mozart o del propio Beethoven, limitaba los recursos

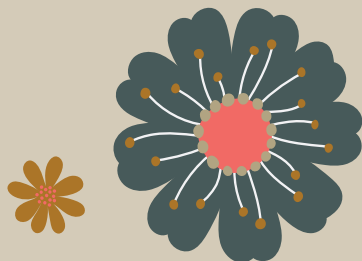
técnicos y pianísticos para la composición. La Sonata D. 850 es un ejemplo de lo contrario. Ya que el mismo Schubert tendía a compararse con la obra de su admirado Beethoven (*“¿Quién podría hacer algo después de él?”*), pueden entenderse ambas concepciones de la sonata, el paradigma formal del Clasicismo, en una comparación.

Si las sonatas para piano de Beethoven atesoran su fuerza en el desarrollo temático, en la construcción robusta de los contrastes y la tensión, Schubert descubre con cada tema una voz del piano. No para explorarla bajo la forma rígida, sino para vagar de su mano. Dejándose guiar por ella al ensueño. El segundo movimiento de la D. 850, *Con moto*, es ese lugar. Arranca con un tema lírico y hondo, guardián de la gran riqueza armónica de toda la Sonata, que recuerda a las palabras del historiador Karl Kobald: *“El lugar más adecuado para interpretar la música para piano de Schubert no es la sala de conciertos, sino la casa familiar”*.



PIANOAREN AHOTSA

Ana Ramírez García-Mina



// Dibertitu egingo zara, baina birtuosoa zarela ahaztu beharko duzu jotzen dituzunean”. Robert Schumann (Zwickau, 1810-1856) gazte batek 1838an Clara Wieck pianistari idatziz utzi zizkion argibide batzuk dira, elkarrekin ezkondu baino bi urte lehenago. Garai hartan, irakasle zuenaren eta etorkizunean aitagarinreba izango zuenaren, Fiedrich Wiecken, aurrean ezkongai egoki moduan agertzen saiatzen zen Schumann, Wieckek ez baitzuen onespina eman nahi. Kinderszenen (Haurtzaroko eszenak) osatzen duten hamahiru pieza txikiak hala jaio ziren, asaldatua izan zen ezkongai-harreman baterako eskaintza soil eta garden moduan.


Badirudi Robert Schumannen biografiak Alemaniako *Sturm und Drang* (Ekaitza eta haserre) mugimenduaren kanonei jarraitzen ziela. Musika erromantizismoko lehen konpasak (asaldatuak, grinatsuak, ilunak) sortzea eragin zuen espiritu artistiko hori. Eta ur arre horietan, Schumann gazte baten ezkongai-harreman atsekabetuarekin mimetizatzen zirenetan, *Kinderszenen* eszenek arimarako lasaigarria dakarte. Eta, beharbada, musikagileak pianoaren hizkuntzari egin zizkion ekarpen handietako bat ere bai: bere ahotsa.

Eta ez da ustekabekoa aukeratutako metafora. Robert Schumannen pianorako lanean, garaikide izan zuen Chopin musikagilearenean bezala, cantabileak toki privilegiatua hartzen du. Musika-tresnaren

bilakaerarekin, haren soinu- eta adierazpen-gaitasunekin, Schumannek beste inork ez bezala eman zituen giza ahotsaren hitz polit eta lausenguak teketan. Kantuarenak eta kontaktarenak. Bere isiluneekin, zalantzekin eta arnasketekin, hain organikoak diren testuretan eta doinuetan, ezen bururatu ahala idatziak diruditenetan. Alde horretatik, *Kinderszenen* eszenak bere lorpen onenetako bat dira.

13 pieza txikitan banatuta dago lana, eta bakoitzaren izenak haurtzaroari egiten dio aipamena. Haurtzaroan zeharko Schumannen bidaia 1. *Von fremden Ländern und Menschen* (Herrialde eta pertsona arrotzak) piezak hasiko du. Doinuan, akonpainamendu garbi eta hirukoitz batekin, badirudi nagusitu egiten dela haurraren begirada altxorra izatea ekartzen duen konstante hori: ustekabekoa. Schumannek doinu-motibo bera berreskuratuko du 4. *Bittendes Kind* (Eguzki epeletako haurra) piezan, oraingo honetan ere hirukoitza den testura batean txertatuta, baina pitin bat ezegonkorragoa eta kromatikoa, esekitako akorde batean amaituko dena.

5. *Glückes genug* (Zoriontasun nahikoa) piezako haur jolasa eta jolas alaia bihurtzeko egingo du. Eszena horiek zati txikietan aurkezten dira, ideia musikal soil eta epifanikoetan. Haurtzaroko oroitzapenak helduen buruan azaleratzen diren moduan. Zertzelada horietatik guztietatik, beharbada, 7. *Träumerei* (Amets-irudia) os-



petsuena izango da. Bertan, Schumannek gauza txikiak ongi zekizkiela argi eta garbi agertzen da: musika-esaldi baten erakitze inspiratua eta neurritzkoa, hari lagun egiten dioten tentsio harmoniko zoragarriak eta irtenbidea aurkitzen duten kontrapuntu arina.

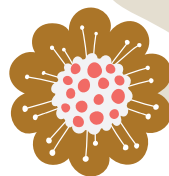
Pianoaren ahotsa Robert Schumannek sakonki miresten zuen iturri batetik edan zuen: liedaren maisua, Franz Schubert (Viena, 1797-1828). Eta azken horrek, aldi berean, Pianorako sonatak Beethoven itzelaren ispiluan bere buruari begiratuta sortu zituen, haren figurak ilunduta sentituz beti. Schubert Bonngo musikagilearen aurrean gutxiagotasun-posizioan kokatzen zen eta bere jarrera apalak horretan lagundu zuen.

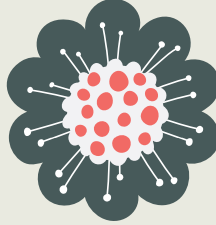
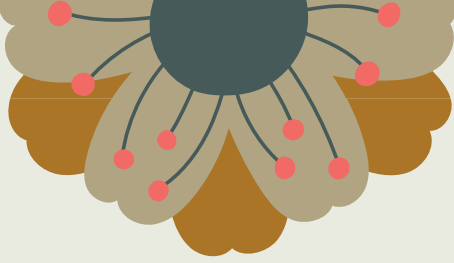
Brauns von Braunthal idazleak Schuberti egozten zizkion hitz hauek, Beethoveni aipamena eginez esanak: *“Berak dena daki, baina guk ezin dugu dena ulertu, eta ur asko joango da Danubio ibaian behera gizon horrek sortu duena guttiz ulertzera heldu arte”*.

Sonata Op. 53, Re Maiorren, D. 850, *Allegro vivace* batek hasten du, eta hartan Beethovenen energia horren eragina aurkitu ahal izango litzateke. Eta Schuberten pianorako lanaren gainean dagoen gurutze hau desmuntatzen duen birtuosismo bat hedatzea eskatzen du: musika-tresna ongi ez jakiteak, Mozartek edo Beethovenek berak ez bezala, kon-

posiziorako baliabide teknikoak eta pianistikoak mugatzen zituen. Sonata D. 850 kontrakoaren adibidea da. Schubertek berak Beethoven miretsiaren lanarekin alderatzeko joera zuenez (*“Nork egin ahal izango luke zerbait haren ondoren?”*), sonataren bi ikusmoldeak ulertu ahal dira, klasizismoaren paradigma formala, konparazio batean.

Beethovenen pianorako sonatek beren indarra garapen tematikoan badute, kontrasteen erakitze sendoan eta tentsioan, Schubertek konposizio bakoitzarekin pianoaren ahots bat aurkitzen du. Berak amets-irudira gidatzen uzteko. Ez forma zurrunaren pean esploratzeko, baizik eta bere eskutik helduta alderrai ibiltzeko. D. 850 sonataren bigarren mugimendua, *Con moto*, toki hori da. Konposizio liriko eta sakon batek abiaraziko du, sonata osoaren aberastasun harmoniko handiaren zaindari, Karl Kobald historialariaren hitzak ekartzen dituena gogora: *“Schuberten pianorako musika jotzeko toki egokiena ez da kontzertu-aretoa, familia-etxea baizik”*.





FUNDACIÓN
BALUARTE
FUNDAZIOA

Plaza del Baluarte s/n
31002 Pamplona-Iruña
T. 948 066 066
www.fundacionbaluarte.com
www.baluarte.com
info@fundacionbaluarte.com

Gobierno de Navarra  Nafarroako Gobernua

 FUNDACIÓN
CAJANAVARRA


Fundación "la Caixa"

 AUTOPISTAS
DE NAVARRA

 El Corte Inglés

MONDRAGON 
UNIVERSITY
AT WORK

