

42 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CANARIAS

Déjate atrapar por la música



Gobierno
de Canarias
islas iguales



ARCADI VOLODOS

Tenerife | Auditorio de Tenerife | **5 de febrero 2026, 19.30h**
Gran Canaria | Auditorio Alfredo Kraus | **7 de febrero 2026, 19.30h**



ARCADI VOLODOS, *Piano*

Tenerife | Auditorio de Tenerife | 5 de febrero 2026, 19.30h
Gran Canaria | Auditorio Alfredo Kraus | 7 de febrero 2026, 19.30h

PROGRAMA

F. SCHUBERT (1797-1828)

Sonata en La Mayor D. 959

45'

- *Allegro*
- *Andantino*
- *Scherzo. Allegro vivace - Trio: Un poco più lento*
- *Rondò: Allegretto - Presto*

Pausa

F. CHOPIN (1810-1849)

Mazurka op. 33 n. 4 en Si menor: Mesto

6'

Mazurka op. 41 n. 2 en Mi menor: Andantino

3'

Mazurka op. 63 n. 2 en Fa menor: Lento

2'

Preludio op. 45 in D Sostenido menor

5'

Sonata n. 2 in Si Bemol menor, Op.35 “*Marcha fúnebre*”

26'

- *Grave. Doppio movimento*
- *Scherzo*
- *Marche funebre: Lento*
- *Finale: Presto*

El siglo XIX aprendió a valorar las artes tradicionales y el folklore: considerados artes menores frente al repertorio académico o las bellas artes hasta entonces, se transmutaron en lugar de saber fundamental. Podemos pensar en los cuentos de Johann Peter Hebel, la recopilación de canciones de Johann Gottfried Herder o la aparición de personajes humildes o vinculados al ámbito rural en novelas y óperas (pensemos, por ejemplo, en *El cazador furtivo*). Ese interés se refleja específicamente en la música: baste recordar las *Danzas húngaras* WoO 1 de Brahms o las *Danzas esclavas* Opus 46 y Opus 72 de Dvořák. En muchos casos, no se trataba de tomar literalmente la música tradicional o del folklore, sino que funcionase como un punto de partida. Musicalmente, ofrecían mundos apasionantes, sobre todo por la libertad armónica y la primacía de lo rítmico, que contrastaba con los ideales clásicos en la composición. Así surgen las mazurkas de Chopin, cuyo origen son las «mazur» polacas, unas danzas populares de Mazovia, cerca de Varsovia, aunque poco a poco se expandieron, con variaciones, por distintas partes del país. Puede rastrearse su nacimiento hacia el siglo XV, aunque se estabilizaron como danzas cortesanas en el XVII. Desde el comienzo, así, eran pensada para acompañar el baile, por lo que nos encontramos con una música enérgica, en compás ternario, con acentos desplazados. Pero, igual que pasó con las suites, en las que se estilizaron danzas populares como la zarabanda o la giga, las mazurkas, con Chopin, dejaron a un lado su relación de la danza para convertirse en un laboratorio.

Chopin dejó Polonia a los 20 años, en 1830, pero siempre sintió una fuerte vinculación con su tierra, De ahí su exploración incesante de la mazurca –así como de la polonesa– y cierta carga melancólica en algunas de ellas. Es el caso, por ejemplo, de la *Mazurca en si menor*, op. 33, n. 4. El carácter *mesto* (afligido) subraya una melodía *cantabile* que suspira sobre acentos descentrados típicos de la mazurca. La *Mazurca* op. 41, n. 2 se trata de un *andantino* de pasos cortos, casi murmurados, que alterna delicadeza con sombras repentinas, como si encontrase momentos de luz que, hacia el final de la pieza, se niegan para siempre. Algo parecido sucede en la *Mazurca* Op. 63, n. 2: una melodía oscura presenta la pieza y, tras un descenso denso cromáticamente, se intercala cierta alegría transitoria, pues vuelve a la danza más claramente. Pero pronto se desvanece cuando se retoma la melodía inicial. La felicidad solo se cristaliza como promesa.

Originalmente, el preludio era una pieza breve y libre que “preparaba” el ambiente o el modo de la obra principal. Su carácter improvisatorio servía también para asentar la afinación y para que el intérprete ajustara el instrumento y las manos —algo frecuente en instrumentos de cuerda y, muy especialmente, en teclistas que probaban el temperamento. En el Barroco, Bach llevó el género a una cumbre con sus preludios y fugas, sobre todo en *El clave bien temperado*, otorgando al preludio una variedad y riqueza inusitadas. En el siglo XIX, la mirada al pasado ressignifica el Barroco y lo redescubre: el preludio revive y uno de sus grandes referentes es Chopin, con

sus 24 Preludios op. 28. Poco después compone el que nos ocupa, el Preludio en do sostenido menor, op. 45 (a veces llamado, de forma no oficial, “n.º 25”): una página de trazo libre y cromático, casi exploratoria. Una de las lecturas habituales de esta música es que, aunque Chopin no era un entusiasta de la pintura, su amistad con Delacroix le llevó a querer explorar la idea de color en el piano. Eso explica el uso intensivo de todo el teclado y la cadencia final, que es abigarrada y densa, en la que se mezcla acompañamiento y melodía.

La *Sonata en si bemol menor* Op. 35 empieza de manera rotunda, anticipando la marcha fúnebre del tercer movimiento, que parece que fue lo que primero escribió y lo que, precisamente, dio lugar a la obra. El primer tema tiene un carácter agitado, casi como un galope, que se oscurece por momentos, generando gran tensión y nerviosismo. Contrasta significativamente el segundo tema, delicadísimo y muy *cantabile*, que a lo largo del movimiento colorea al primero: se encuentran así dos fuerzas contrapuestas, las mismas que muchas veces habitan en nosotros. El segundo movimiento presenta un tema juguetón y mordaz, a veces con un toque circense. En este caso, un segundo tema lírico se presenta como una especie de anverso de la ambigua alegría inicial, con cierto aire de danza (¿y qué danza? El recuerdo de una mazurca): el primer y el segundo movimiento, así, muestran una profundidad emocional, que no puede fácilmente encasillarse meramente en lo dicotómico. La Marcha fúnebre constituye el núcleo de la obra y nos da cierta pista

de ese doble carácter emocional que recorre la obra: también aquí encontramos un consuelo intermedio, que da cierto aliento a la marcha, por más que sea frágil y consciente de su impotencia. El último movimiento es una frenética descarga de energía, un *perpetuum mobile* que cierra con un potente y misterioso acorde final, casi como una pregunta.

Quizá esta *Sonata* sirve como homenaje a la de Schubert, que fue la última que escribió apenas dos antes de morir en noviembre de 1828. Pese a su estado de salud, escribió con fruición, pues de esta época es, entre otras, la imponente *Misa en mi bemol mayor* D 950, el *Quinteto para cuerdas* D. 956 y otras dos sonatas (D. 958 y D. 959) que, junto a esta, suponen un tríptico donde lleva a las cotas más altas su creación pianística. Frente a la oscuridad de Chopin, encontramos en la *Sonata n. 21 en si bemol mayor* D 960 de Schubert una gran serenidad. Los graves tratan de asaltar una y otra vez este carácter, pero no lo logran o solo por momentos. El segundo movimiento va, poco a poco, apareciendo desde un lugar diminuto, como de lejos: así se oyen los ecos, como pulsaciones que rodean al tema. El tema central emerge también de esa lejanía del principio, pero transformado en luz. Y es una luz que perdura hasta el final, cuando acaba con una especie de «Amen». El tercer movimiento supone un alivio alegre y fresco: sobre un acompañamiento sencillo, parece que salta la melodía, como gotas de agua. El último movimiento comienza con una oscuridad y rigidez que enseguida se desmiente y disipa. Sirve así casi como

broma, como un pequeño juego para, precisamente, generar más tensión y reforzar la amplitud y elegancia del tema principal. Breves momentos oscuros amenazan, como terribles nubes de tormenta, pero no consiguen arrebatar la alegría al movimiento: en el final esto es evidente, pues la conclusión suena a diálogo vivaz entre dos fuerzas más cómplices que enemigas.

Este programa sigue el hilo de dos inquietudes del romanticismo, cuyo nervio llega a la actualidad: un pasado que rehúsa ser clausurado y siempre se nos presenta como enigma, y la expresión que desborda el lenguaje; lo intuimos en la escucha, pero todavía no alcanzamos a nombrarlo.

Marina Hervás

Doctora en Filosofía y musicóloga



COLABORADORES



MEDIOS Y OTROS



CABILDOS Y AYUNTAMIENTOS

