



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con el patrocinio de:



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE TEATRO PRINCIPAL

CICLO XLVIII
Curso 2019 - 2020

CONCIERTO NÚM. 899
V EN EL CICLO

Recital de piano por:
CHRISTIAN BLACKSHAW

TEATRO PRINCIPAL DE ALICANTE

Martes, 26 de noviembre

20,00 horas

Alicante, 2019

CHRISTIAN BLACKSHAW



Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en una ocasión:

- 09/01/2018, interpretando obras de Mozart y Schubert.

Artista profundamente apasionado y sensible, Christian Blackshaw es célebre por la incomparable musicalidad de sus actuaciones. Su forma de tocar combina una extraordinaria profundidad emocional con gran entendimiento. La revista *Pianist*, analizando su interpretación de la sonata D.960 de Schubert en el Queen Elizabeth Hall escribió que la obra “se ha convertido en la carta de presentación para muchos pianistas que desean destacar por su musicalidad y Blackshaw, sin duda, pertenece a esta categoría”.

Después de sus estudios en el Royal College de Manchester y en el Royal Academy de Londres, Blackshaw ganó la medalla de oro en ambos, siendo el primer pianista británico que estudió en el Conservatorio de Leningrado (actual Conservatorio de San Petersburgo) con Moisei Halfin. Más tarde trabajó en estrecha colaboración con Sir Clifford Curzon en Londres.

Christian Blackshaw ha actuado a nivel mundial en los festivales y salas más prestigiosas en recital y ha colaborado con las más destacadas orquestas y directores como Sir Simon Rattle, Valery Gergiev, Gianandrea Noseda, Yuri Temirkanov y Sir Neville Marriner.

Su aclamada serie de sonatas de Mozart en el Wigmore Hall fue grabada por Wigmore Hall Live y publicada en cuatro volúmenes. Los críticos han sido unánimes en sus elogios, describiendo estas “emblemáticas” grabaciones como “fascinantes”, “mágicas” y “maestras”. El cuarto volumen fue considerado una de las mejores grabaciones de música clásica del 2015 por el *New York Times* y una de las 50 mejores grabaciones de Mozart por *Gramophone Magazine*.

Entre sus últimas apariciones podemos destacar su Ciclo Mozart en Tokio, Shanghái y Pekin, su vuelta al Stars of the White Nights Festival en San Petersburgo y su debut en los festivales de Schwetzingen y Edinburgo. Así mismo ha colaborado con la Royal Scottish National Orchestra, la Orquesta Sinfónica de Singapur y la Orquesta Sinfonica Nazionale della RAI.

Durante la temporada 2019/20, destacan el comienzo de la residencia de Blackshaw en el Wigmore Hall, su debut en Nueva York actuando en The Frick Collection, un recital como parte de la Istanbul Classical Music Series, la continuación del ciclo de Mozart en Montreal, y las interpretaciones del Concierto para piano núm. 4 de Beethoven con la Orquesta Sinfonia di Milano Giuseppe Verdi y el maestro Claus Peter Flor.

En 2019, Blackshaw fue nombrado Miembro de la Orden del Imperio Británico por la Reina de Inglaterra.

PROGRAMA

- I -

SCHUMANN

Escenas de niños, op. 15

- I. Extraños países y personas*
- II. Un cuento divertido*
- III. El hombre del saco*
- IV. El niño mimado*
- V. Felicidad suficiente*
- VI. Un acontecimiento importante*
- VII. Ensueño*
- VIII. En la chimenea*
- IX. Caballero en caballo de madera*
- X. Casi demasiado serio*
- XI. Espantoso*
- XII. Niño adormecido*
- XIII. El poeta habla*

SCHUBERT

Tres piezas para piano, D. 946

- I. Allegro assai*
- II. Allegretto*
- III. Allegro*

- II -

LISZT

Sonata en Si menor, S. 178

- Lento assai*
Allegro energico-Grandioso-Recitativo
Andante sostenuto-Quasi adagio
Allegro energico-Stretta quasi presto-Presto-
Prestissimo Andante sostenuto-Allegro Moderato
Lento assai

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

Escenas de niños, Op. 15

Difícilmente puede hallarse una figura más representativa del romanticismo musical que Robert Schumann. Su pasión amorosa de juventud, su atormentada existencia, plagada de incidentes aciagos y su trágico final, unidos a la calidad de su producción musical y el generoso e inacabable interés en favorecer y difundir la creación artística de sus contemporáneos, tanto en las ramas de la música como de la literatura, le hacen figurar, merecidamente, como uno de los arquetipos del Romanticismo alemán en el siglo XIX.

Durante un tiempo Schumann dudó sobre qué carrera seguir. Su padre, que tenía una librería en Zwickau y gozaba de un cierto prestigio como hombre de letras, indujo, sin duda, a que el hijo emprendiera también, inicialmente, el camino de la literatura hasta que, después de muchas vacilaciones, se decidiese por la música, por lo que en sus composiciones no deja de estar siempre presente su estrecha relación con las letras. Sin embargo, el joven Robert, afectado por la desaparición de su hermana y su padre, víctimas de trastornos mentales, cae en graves crisis de melancolía, presagios lejanos de la locura postrera, presumiblemente de origen genético. A instancias de su preocupada madre, se matricula en la Universidad de Leipzig para iniciar estudios de Derecho que, al no satisfacerle, descuida por completo y abandona enseguida. Otra salida profesional posible para el joven Schumann es la de concertista de piano, que se le desvela cuando, en 1830, escucha a Nicolò Paganini, sintiéndose tan fascinado que decide emular al gran virtuoso del violín desde el piano, iniciando lecciones con el que en el futuro llegaría a ser su suegro Friedrich Wick, un eminente y autoritario profesor de piano, empeñado en hacer de su hija Clara, por entonces con nueve años, una virtuosa del instrumento, objetivo que, en efecto, finalmente logró. Bajo la dirección de Wieck, Schumann emprende rigurosos estudios de piano, aunque progresando menos de lo deseado. Una peculiar férula, en el cuarto dedo de la mano derecha (anular, el más activo en el teclado) concebida erróneamente para mejorar la digitación, provocó su definitivo anquilosamiento y la consiguiente inutilidad funcional frustrando la ambición del joven estudiante de llegar a ser un pianista virtuoso, como su admirada condiscípula Clara, admiración que no tardó en trocarse en auténtica pasión amorosa. El año 1835 es, precisamente, el del descubrimiento del amor de Robert por Clara Wieck, casados en fin en 1840, a pesar

de la manifiesta oposición por el noviazgo del padre de la joven. Es, precisamente durante este período hostil y apasionado de compromiso, cuando, no obstante Schumann, crea un gran número de importantes piezas para piano y canciones (*Lieder*) y será solo después de la boda cuando su joven esposa, por entonces ya célebre pianista, le estimule para emprender formas instrumentales más complejas y ambiciosas (sinfónicas y de cámara) que, sin duda con acierto juzgaba, le permitía el evidente talento musical de su marido. Sin embargo, pese a alcanzar, efectivamente, un amplio respeto como compositor y como escritor sobre temas musicales, a través de la revista «*LeipzigerNeue Zeitschrift für Musik*», que fundara y dirigía con notable éxito, su actividad se vio interrumpida, a partir de 1850, por el quebrantamiento de su latente e inexorable enfermedad mental cuando, en un intento de escapar a las alucinaciones que le asediaban, le impulsó a arrojararse a las aguas del Rin, decidiendo voluntariamente ingresar en un institución mental en Endenich, cerca de Bonn donde bajo la custodia de su mujer y su incondicional amigo Johannes Brahms, al que acogieron en 1854, fallecerá, finalmente, el 29 de Julio de 1856.

Es bien sabido, en efecto, que el compositor, como ya dijimos, apuntaba desde antes un grave desorden mental de carácter bipolar (*esquizofrenia*) lo que, unido a un cuadro psicótico depresivo, le provocó, en el transcurso de su vida, frecuentes crisis emocionales que, incluso, le llevaron al borde del suicidio por lo que es ampliamente aceptado que la creación musical constituyó una especie de terapia para la inestable personalidad emocional de Robert Schumann y, en su proceso de búsqueda interior, se convirtió en el medio ideal para expresar sus sentimientos más íntimos y aliviar su permanentes celos con el mundo exterior supuestamente hostil. Esta disposición, plenamente acorde con la actitud filosófica de algunos de sus contemporáneos, que estimaban al Arte (en todas sus manifestaciones) como una válvula de escape para sus afligidas existencias representa, fielmente, el espíritu romántico del que Schumann es uno de sus más señeros protagonistas. Aunque su creación musical constituyera, casi siempre, una suerte de terapia mental, al menos en sus años de juventud, consciente, no obstante, de la existencia de su polaridad, Schumann concibió, injertadas en su proceso creativo, personalidades artísticas individuales contrapuestas: *Florestan* y *Eusebius*, *Mr. RaRo* (su suegro Friedrich Wick, creado a partir de la fusión de sílabas de los nombres de los dos amantes **Cl**(**ra**) y **(Ro)** bert) o incluso, imaginarias entidades colectivas, como «*Die Davidsbündler*» (La «Liga de David»), los «*Filisteos*», etc.

Como ya apuntamos, la mayoría de la música de piano de Schumann fue escrita antes de su largamente esperado matrimonio con Clara Wieck, conseguido felizmente en 1840. En ese extenso *corpus* para teclado las alusiones, tanto literarias como musicales, son fáciles de captar en muchas de sus composiciones, por lo regular escritas bajo la influencia de particulares y curiosas circunstancias en su vida, Schumann compuso el ciclo de piano **Kinderszenen** («Escenas de niños»), **opus 15**, cuando aún vacilaba sobre su profesión. Inicialmente constaba de 30 piezas de las que seleccionó trece, incorporando las descartadas en el ciclo *BunteBlätter* («Hojas coloreadas») del Opus.99 y en *Album-blätter* («Hojas de álbum») op. 124. Originalmente Schumann tituló el conjunto como: «*Kinderszenen: Leichte Stücke für das Pianoforte*» («Escenas de la niñez: Piezas sencillas para el piano forte»).

Antes de Moussorgsky (1839-1881) («*Souvenir d'enfance*», 1858), Bizet (1835-1875) («*Jeux d'enfants*»,1871), Debussy (1862-1918) («*Children's Corner*», 1903-7) o Ravel (1875-1937) («*Ma mère l'Oye*», 1908-10), Schumann «ha sido el primer músico que se inclinó hacia la misteriosa frescura de la infancia» (Tranchefort) (...) y, «adaptándose, a las dimensiones del universo infantil, el primer compositor que ha llevado a su perfecta realización el género de la miniatura pianística monotemática, ensayada antaño por el Beethoven de las *Bagatellas* y proseguida luego por el Schubert de los *Momentos musicales*». Sin embargo, «resulta sorprendente que unas piezas de una tal pureza y serenidad como las «*Escenas de niños*» *op.15* vieran la luz al mismo tiempo que esas páginas angustiosas de la noche «*hoffmannesca*», como la *Kreisleriana op.16*, aunque ambas colecciones, por cierto, datan del mismo y excepcionalmente fecundo año 1838».

Escritas entre 1829 y 1838, en las «*Escenas de niños*» *op.15*, se dan cita, efectivamente, el virtuosismo musical, la sencillez y el ideal literario. Se trata, en realidad, de comentarios musicales a diferentes manifestaciones infantiles, contempladas por un adulto, por lo que toda la música pertenece por entero a la poesía. Cada una de estas cortas trece piezas demuestra - a pesar de su aparente sencillez - la maestría y el talento del compositor en el piano.

En efecto, contrariamente a su «*Album para la juventud*», *op.68*, escrito diez años más tarde, las «*Escenas de los niños*» *op. 15* no se dirigen a las manos infantiles más que los «*Children's Corner*»

de Debussy y, según los propios términos de Schumann: «Estas trece «pequeñas cosas» han sido concebidas por un niño grande, como recuerdos para personas que han crecido». Sin embargo, no parece haber dudas de que, una vez más, es en Clara en quien Schumann ha pensado ante todo el pentagrama pues, al enviarle el manuscrito de la colección, añade en su carta: *«Es una respuesta inconsciente al sentido de las palabras que tú me escribiste un día: «me produces alguna vez la impresión de un niño». Si es así, verás qué alas han empujado a este niño (...). Sentirás sin duda placer en tocar estas pequeñas piezas, pero deberás olvidar que eres una virtuosa (...). Será necesario guardarte de los artefactos, y dejarte llevar por su gracia toda simple, natural y sin pretensiones»*

La estructura de la obra es la siguiente:

- 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 («Felicidad suficiente»).
- 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 («Casi demasiado serio»).
- XI. Fürchtenmachen («Espantoso»).
- XII. Kind im Einschlummern («Niño adormecido»).
- XIII. Der Dichter spricht («El poeta habla»).

Los mismos títulos de algunas, como «El niño mimado», «Felicidad» o «El niño adormecido», sugieren, por si solos, la meditación y la reflexión sobre actitudes o momentos puntuales de la vida de un niño más que la descripción minuciosa de la escena y las piezas que evocan determinados juegos como «El hombre del saco» o «Sobre el caballito de madera», muestran el placer de los adultos al ver jugar a los niños más que por el propio juego.

Desde el punto de vista musical, el ciclo contiene una serie de piezas a veces contrastadas, otras de ambiente similar y la unidad del conjunto reposa igualmente sobre sus relaciones temáticas, por lo que no es casualidad que *Träumerei* («Ensueño») tenga como tema el motivo invertido de *«Extraños países y personas»*. Por su parte, la pieza

conclusiva «*El poeta habla*» se ha descrito como poesía musical sin palabras, sin que ello signifique que cada sección o compás renuncie a tener un sentido preciso. Más que el propio argumento, es la idea de éste, pues, lo que determina la música.

Las trece «miniaturas» (ninguna de ellas ocupa más de dos páginas de partitura), se procuran los esquemas formales más simples: *forma ternaria* para los números 6, 7, 12 y 13; *pequeño rondo* para el nº 11; *forma binaria* para todos los demás, con pequeña coda en los números 8 y 10. Cada una «posee su carácter expresivo propio y es una pequeña joya de música pura» (Tranchefort).

El ciclo se abre sobre la soñadora y delicada evocación de «**Extraños países y personas**», el encuentro del niño con el mundo de los mayores, que la imaginación envuelve de un halo de nostalgia, y su aproximación a lo extraño a través de la curiosidad y el miedo. Se aprecia en la voz superior el motivo principal que el compositor desarrolla en la obra. La figura de tresillos en la voz interna está presente a lo largo de la pieza creando movimiento y carácter rítmico. Destaca el uso de una séptima disminuida secundaria para llegar al acorde de dominante en el segundo compás. Los primeros dos compases se repiten de forma exacta en los compases 3 y 4.

La segunda pieza, «**Un cuento divertido**», propone una pequeña broma («humoresque») saltarina y alegre. En la siguiente «**El hombre del saco**» se expresa el miedo a cuenta de un *accelerando* con gran penetración psicológica.

La nº 4 «**El niño mimado**» es una pieza compuesta por una frase de cuatro compases y dos frases adicionales variantes de la primera. Las caricias y los gestos zalameros hacen que el niño reclame, con obstinación, alguna golosina o algún juguete. Suspendido sobre la dominante, en la pieza que sigue, nº 5, «**Felicidad suficiente**» (Re mayor), se escucha como una manifestación de alegría satisfecha y pacífica. Las sonoridades enérgicas de «**Un acontecimiento importante**») parecen evocar el «si pudiese lo haría» tan frecuente en el niño soñador (Tranchefort). Sin embargo el *Träumerai* («Ensueño») que sigue es más bien la fantasía de un adulto.

«Ensueño» es, ciertamente, una de las piezas más célebres, conocidas y analizadas de la serie. La primera sección está formada por dos frases de cuatro compases. En la primera frase se observa en la voz superior el motivo principal. La voz inferior, está presente a lo

largo de la pieza, creando movimiento y ambiente rítmico. Destaca el uso de extensiones como la novena mayor (*si*) y menor (*si bemol*) y la séptima disminuida secundaria, para llegar al acorde de dominante del segundo tiempo del segundo compás. La segunda frase es una variante de la primera y ambas terminan con una cadencia en la dominante. Schumann explota la sonoridad de la novena (*re*) en el tercer tiempo del compás tercero sobre la dominante. En alguno de los numerosos ensayos en torno a *Träumerei* se achaca a Clara Schumann, sin duda, la primera, en ejecutar la obra, la lentitud excesiva con la que, tradicionalmente, suele tocarse la pieza, comparada con la anotación original del compositor, pero es obvio que su extremado lirismo se presta a ese ritmo. Por otro lado, debemos también destacar la carga simbólica que, sin duda, encierra esta página, como paradigma de la complicada vida del músico, por lo que resulta lógico que se haya usado en diversos films biográficos («*biopics*») sobre Schumann, cuyos últimos años, hasta su muerte, en 1856, como ya relatamos, fueron testigos de un alto grado de locura. Recordemos, en este sentido, que esta pieza fue utilizada como tema de comienzo y final en la banda sonora de la película «*Song of Love*» (traducida al español como «*Pasión inmortal*»), protagonizada por una convincente Katharine Hepburn en el papel de Clara Wieck.

La pieza n° 8, «***En la chimenea***», que le sigue, encierra una atmósfera de dicha y sosiego, que se ve interrumpida por la muy corta cabalgada (justo el entorno de la estancia) del «***Caballero en el caballo de madera***» (*Do mayor*) con su cómico ritmo sincopado. Bruscamente se cierne una tenue sombra con «***Casi demasiado serio***», en la que la inquietud schumanniana se manifiesta por la elección (única en este ciclo) de una tonalidad complicada (*sol sostenido menor*), por síncopas persistentes y, en fin, por numerosas paradas y vacilaciones, en punto de órgano, que «recortan esta página y media de música en no menos de siete frases» (Tranchefort). Tras la pieza n°11, de temor, «***Espantoso***», finalmente llega la hora de ir a la cama y el niño se adormila (n°12 «***Niño adormecido***») en una escena de adorable delicadeza, en la que cierra sus ojos poco a poco, para terminar basculando la cabeza, en la inconsciencia del sueño, con armonías vagas, suspendidas sobre un acorde de subdominante. Contemplando ese maravilloso dormir en la n°13 «***El poeta habla***» (*sol mayor*), «más bien sueña también, a lo largo de algunos compases de recitativo, en imitaciones, de una infinita ternura» (Tranchefort). Esta última pieza de las *Kinderszenen* expresa, para Julio Cortázar («*Papeles inesperados*», Ed. Alfaguara,

2009) algo esencial en Schumann (...) el de «un músico que habla a través del piano, un poeta que utiliza notas y no palabras para hablar». Continúa Cortazar: « las *Escenas infantiles*, son quizá la obra más pura de Schumann (...). Su nombre es ya un enunciado cristalino. Resulta casi increíble saber que fueron compuestas en momentos de intensa depresión sentimental, cuando Schumann se sentía al borde de la angustia y se aferraba a su piano y a las ideas que cantaban en su corazón para no dejarse arrastrar por un torbellino, uno de esos torbellinos que, en una sensibilidad hipertrofiada como la suya, lo conducían hacia el espejismo engañoso del suicidio. Para huir de eso, para rechazar los primeros aletazos de la locura, Schumann escribe la música y brotan los *Conciertos*, el *Carnaval*, *Manfredo*, *Papillons* y estas infinitamente claras «**Escenas infantiles**» que son un rayo de sol en la atormentada atmósfera de su arte...»

Duración aproximada: 18 minutos.

SCHUBERT, FRANZ (Viena, 1797-Viena, 1828)

Tres Piezas para piano, D. 946

Cuando Schubert se lanza a la composición de sus tres postreras *Sonatas* para piano, hacía dos años que no había escrito nada en este género (en realidad, sólo la *Fantasía-Sonata* en sol mayor D.894, de 1826).

Sin embargo, durante el año 1828, sí que se ocupa de componer bastante, para piano a cuatro manos, mientras que, para piano solo, únicamente escribe los cuatro *Impromptus* D.899 Op. 90, a finales de 1827 y, sobre todo, las programadas en este concierto: **Drei Klavierstücke** («Tres piezas para piano») **D. 946**, a las que tanto deben las últimas *Sonatas*, pues, es bien sabido, que, en esos últimos años, el compositor se había alejado, cada vez más, de ese clásico gran marco estructural, en sus investigaciones pianísticas, en provecho de otras formas más libres y breves.

Por consiguiente, las tres grandes piezas para piano (*Klaviestücke* D.946), publicadas varios años después, en 1868, gracias a los oficios de Johannes Brahms, bajo el escueto título de «Tres Piezas para Piano», (**Drei Klaviestücke D. 946**), corresponden, a la suprema madurez de

Schubert y ocupan un lugar primordial entre sus piezas líricas pues, ciertamente, igualan en importancia a los célebres *Impromptus*, a los que, en verdad, se parecen bastante, por lo que, de hecho, se les ha llamado alguna vez «*Impromptus Póstumos*», a pesar de que Schubert los dejara sin título. Respecto a los presentes *Klaviestücke*, se ha especulado que de haber decidido proponer su edición como una tercera serie de *Impromptus*, Schubert habría añadido, presumiblemente, una cuarta pieza al conjunto y, en este sentido, el *Allegretto* en *do* menor D. 915, pieza aislada de abril de 1827, dedicada a su amigo Walcher bien hubiera podido ser la candidata a completar la serie si no tuviera unas dimensiones demasiado modestas, siendo, sin embargo, para Tranchefort, más digna de figurar como un séptimo *Momento musical*. Señalemos, por otro lado, que los títulos descriptivos de estos *Klaviestücke* D. 946 fueron aplicados durante el siglo XIX, extraídos del célebre texto de Goethe: «Paseito pascual» de *Fausto* («*Osterspaziergang*») y, en particular, los pasajes: «*Soldados y chicas burgueses*», «*Liberado de los hielos*» y «*Campesinos bajo el tonel*» que, como ajenos a la intención del compositor, no dejan de ser elucubraciones apócrifas.

Los tres *Klaviestücke* D.946, que determinaron en Alfred Einstein un juicio incomprensible e injustamente severo, fueron compuestos en mayo de 1828, seis meses, por lo tanto, antes de la muerte de Schubert (el 19 de noviembre de 1828), en estrecha vecindad con supremas obras maestras tardías como son la *Misa* en *mi* bemol mayor D.950, la *Gran Sinfonía* en *Do* mayor D.944, el *Quinteto* para dos violonchelos D.956 y la *Fantasia* en *fa* menor a cuatro manos, D.940 y, apenas preceden a las tres últimas y colosales *Sonatas* para piano D.958-960, que constituyen, ciertamente, el auténtico testamento artístico del compositor al teclado no dejando de sorprender la fuerza explosiva que liberan esas postreras páginas para piano solo, aunque no tanto si se considera que, de igual modo, coinciden, como apuntamos, con el retorno triunfal del compositor a un género también bastante abandonado hasta entonces, como el de la *Sinfonía* e incluso el de la *Misa* pues, en efecto, con el mismo empuje vital con el que se enseñoorea, por entonces, en el mundo orquestal y sinfónico, Schubert retorna animoso al género de la *Sonata* para piano, aunque también se ha especulado que, en esta actitud, tal vez influyera, como elemento estimulador y de liberación, a la vez, la reciente muerte de Beethoven (26 de marzo de 1827) cuya trascendencia y personalidad musical no dejaba de abrumar a compositores y editores de la época, ansiosos y agobiados por hallar

otra figura tan indiscutible, capaz de retomar el precioso legado del maestro de Bonn.

La **primera Pieza** de los *Klavierstücke* D.946, **Allegro assai** en *mi* bemol menor (en 2/4), adopta, como la siguiente, la *forma rondo* en tres estrofas y dos estribillos. El estribillo, con el carácter de una exclamación angustiosa y apasionada, se ordena asimismo como un pequeño tríptico. Los dos estribillos, ya se trate del primero, *Andante* en *si* mayor, cálido y consolador, o del segundo *Andantino molto* en *la* bemol mayor, gracioso y amable, contribuyen a aclarar la atmósfera pero el retorno de la melodía a la tonalidad mayor no basta para disipar la sensación de inquietud. Señalemos que Schubert, temeroso tal vez de que la pieza resultara muy larga, suprimió este *Andantino* de su manuscrito por lo que no figura en la primera edición de Breitkopf & Härtel.

La **segunda pieza** de los *Klavierstücke* D. 946 **Allegretto** en *Mi* bemol mayor (en 6/8), adopta la misma ordenación espaciosa que la precedente, pero invirtiendo las oposiciones, pues se presenta aquí una estrofa apacible y cantante, tierno y acunador romance en las terceras armoniosas, mientras que los dos estribillos aportan visiones fantásticas de angustia, incluso de desesperación: el primero en *do* menor con sus negros temblores de dobles corcheas repetidas, modulando por terceras descendentes; el segundo en *la* bemol menor, frío y pálido, con su inquieta agitación abocando, al comienzo de la segunda reprise, a un breve estallido de pasión en *si* menor. El último retorno del estribillo, actúa como un bálsamo sobre el espíritu alterado.

La **tercera y última pieza** de los *Klavierstücke* D.946, **Allegro** en *Do* mayor (en 2/4), más corta, consiste en una simple forma ternaria, seguida de una extensa coda. Es la más brillante de las tres, resaltando sobre todo por su variedad rítmica, sus síncopas y sus acentos desacompañados, con una forma primitiva y ruda, muy próxima a Beethoven. La deslumbrante técnica pianística, las modulaciones ingeniosas y audaces, sin embargo, aportan una alegría permanente. En la mitad se encuentra un pasaje en *Re* bemol mayor (en 3/2) que se desarrolla largamente sobre el ritmo *ostinato* de dos negras-dos blancas. Una espiritual coda culmina con brillantez este ciclo, de un significado musical y belleza pareja al de otras piezas líricas de Schubert, tal vez más conocidas.

Duración aproximada: 25 minutos.

LISZT, FRANZ (*Raiding (Hungría), 1811-Bayreuth, 1886*)

Sonata en si menor, S.178

Comenzada en el curso del año 1852 y acabada en Weimar, el 2 de febrero de 1853, la **Sonata en si menor** de Liszt, dedicataria, a su vez, de la *Fantasia* en *do* mayor op. 17 de Schumann, fue, a su vez, brindada a este, en un gesto de mutuo reconocimiento que, ciertamente, no fue recíproco, pues ni Schumann (ya internado en una institución psiquiátrica), ni Clara, ni, incluso, Brahms (a quien Liszt había tocado en privado su partitura en Weimar) lo supieron apreciar en su justa medida y, realmente, sólo Wagner se mostraría entusiasmado con la obra, aunque no es hasta Junio de 1857 cuando tiene lugar en Berlín el estreno oficial, bajo los dedos de Hans von Bülow (que había estado casado con la hija de Liszt, Cosima cuyo progenitor, no debe olvidarse, había sido, en su momento, alumno de Friedrich Wieck). Como es sabido, Cosima, abandonó a Bülow para unirse a Wagner con quien tuvo un hijo, Sigfrido.

La *Sonata en si menor* de Liszt, se sitúa en un período bisagra de su vida compositora en el que el preliminar virtuosismo, cede manifiestamente el paso al pensamiento creador y la reflexión. Por otra parte, tampoco antes había concebido el compositor una obra tan extensa para piano (una media hora larga de duración y 760 compases).

Verdaderamente monumental y auténtico muestrario de «acción musical» en la que los temas están caracterizados como personajes, la *Sonata en si menor* disfruta, en todos los sentidos, de un estatus aparte ya que, además de única en la producción del músico y anunciadora de las audacias armónicas de sus últimas piezas para piano, resulta también incomparable por su originalidad, inspiración y la intrepidez de su construcción formal. Recogiendo los frutos del último Beethoven y con la influencia evidente de la *Wanderer Fantasie* de Schubert (que Liszt había orquestado en 1851), la **Sonata en si menor** constituye, en definitiva, un punto de referencia en la Historia de la Música del siglo XIX, al mismo tiempo que resume, por sí misma, el genio musical de su autor.

Escrita en un solo movimiento, «de una sola colada» (Tranchefort), la **Sonata en si menor** de Liszt es una obra «cíclica» que representa, sin duda, una revolución completa del género, al plegarse y adaptar el molde tradicional de la *forma sonata* a nuevas exigencias

expresivas, no sin un extraordinario trabajo estructural y una fantástica dramatización de todos los elementos del discurso. Citando a Claude Rostand: «Es la más elevada realización pianística de Liszt y le lleva, alguna vez, incluso, a exceder los límites normales del instrumento». Bien sea que con diferente propósito, la *Sonata* está en la senda de los *Poemas Sinfónicos* en lo que concierne a la libertad de formas, a la amplitud y grandeza orquestales y refleja la preocupación esencial, que pronto será preeminente en Liszt, de no someterse a un marco formal preestablecido por la pauta común, sino, al contrario, buscar la forma más idónea a un determinado pensamiento musical». El mismo Rostand añade en su razonamiento: «Beethoven utilizó el principio bitemático de la *sonata* clásica, con el espíritu de un diálogo o de una lucha dramática. Este mismo espíritu es el que va a consagrar Liszt, explotándolo con una total libertad (...). «A los intérpretes de la *Sonata en si menor* -los más grandes siempre triunfarán con ella- reclama Liszt un abordaje más que virtuoso, por lo que representa un desafío para todo pianista fuera de serie, exigiéndole no sólo un sentido reflexivo de la construcción y de los diversos planos sonoros sino, al mismo tiempo, proporcionarle una coloración pianística singular, teniendo en cuenta su escritura orquestal».

Sin embargo, el controvertido crítico musical y musicólogo austríaco Eduard Hanslick (1825-1904), ardoroso defensor del formalismo en la música, recurriendo a su habitual burdo vocabulario difamatorio, expresaba su rechazo a la ***Sonata en si menor*** refiriéndose a ella como además de como «una de las obras para piano más destacadas de la época de Liszt en Weimar (...) como una especie de máquina de vapor de la genialidad que casi siempre va vacía, un engendro musical casi imposible de interpretar» (...), concluyendo: «Jamás había oído una mezcla tan atrevida, tan refinada de los elementos más dispares, un delirio tan escandaloso, una lucha tan sangrienta contra todo lo musical». A pesar del notorio conservadurismo de este crítico, para Wolfgang Dömling, biógrafo del compositor («Franz Liszt y su tiempo», Alianza Música, 1993), «es de suponer que Hanslick no habría manifestado su rechazo de un modo tan rotundo ante una obra de música programática», añadiendo que «lo que le debió parecer imperdonable al crítico, fue que Liszt se atreviera a tratar de un modo tan personal -con una pieza de un solo movimiento de 760 compases y una media hora de duración- un género tan consagrado por la tradición como la *Sonata*».

De lo que precede, cabe deducir, por consiguiente, que, en efecto, la obra de Liszt escapa de la secuencia convencional de la *forma sonata*: exposición-desarrollo-reexposición, articulándose, por el contrario, según un cierto «ciclismo» (sin nada que ver con el rigor disciplinado de un Cesar Frank), cuyo proceso de progresión temática se apoya, no obstante, sobre el procedimiento de la variación, pudiendo matizarse, en este sentido, que los temas sufren transformaciones rítmicas, melódicas o armónicas que ponen más de manifiesto una preocupación dramática, que una lógica propiamente musical.

Las indicaciones principales de movimiento son las siguientes: *Lento assai*, *Allegro energico*, *Andante sostenuto*, *Allegro energico*, *Andante sostenuto*, y, en fin, *Lento assai*.

Estas indicaciones, por sí mismas, afirman ya la organización «cíclica» del conjunto aunque en los intervalos surjan acontecimientos imprevistos y cambiantes desplazamientos. En cuanto al número de temas, las opiniones de los comentaristas son divergentes, atribuyéndole cuatro, cinco o seis motivos, dependiendo de la manera como se contemple el grupo temático que constituye el *Lento* y el *Allegro energico* iniciales, habiéndose estimado que existe una división bipartita, entre el tema «pasivo» del *Lento* y el segundo doble tema «activo» del *Allegro*.

Tranchefort propone seis temas aduciendo que ello facilita la lectura de la partitura, con lo que, retomando una observación del pianista Alfred Brendel: «La primera impresión que nos produce cada uno de estos temas, es decir, su carácter inicial, constituye, a pesar de todos los desarrollos y cambios psicológicos que siguen, la más importante referencia de orientación».

Los tres primeros temas son presentados de forma inmediata. La introducción *Lento, sottovoce* (de siete compases) en un clima misterioso y sobriamente meditativo -«no hay aquí ni palabra ni canto, sino puro pensamiento», dice Brendel- hace aparecer nítidamente el primer tema que se construye entre sordos latidos de *sol* -pulsación rítmica cortada de silencios- en el registro grave. Este *Lento* lleva al segundo tema *Allegro energico* en el tono principal, «de una disposición salvaje y, en una mezcla de rebeldía, desesperación y desprecio, un actor: ¿Fausto?» (A. Brendel). El tema («faústico», pues) no ocupa más que los compases 8 al 13. Desde el 14 se afirma, sin transición, un tercer tema (*Marcato*), «brutal y sarcástico, burlón, subversivo, mefistofélico» (Brendel), martilleado repetidamente en los bajos en un ambitus limitado y muy ensombrecido». Enseguida se entabla una lucha encarnizada

entre los dos temas. Es un «combate feroz» en un desarrollo (*sempre forte ed agitato*), en el que no se decide ninguna victoria. No puede pasarse por alto la frase lapidaria de Alfred Brendel -justificada por la proximidad de la *Sinfonía Fausto* (cuya composición fue emprendida el año siguiente)-: «Fausto y Mephisto se unen a la manera de un centauro».

No obstante, el tema «faustico» parece triunfar provisionalmente en un pasaje de octavas *staccato* de un efecto sobrecogedor. Una suerte de coda grandiosa termina haciendo reaparecer el tema inicial de la gama zúngara descendente, aquí armonizada. Con la presentación, tras los enfrentamientos de este primer grupo de temas, se acaba un bastante amplio preámbulo del que se ha dado a conocer desde entonces la substancia temática. Los temas que van a continuación estarán ahora en tonalidad mayor.

Al principio, un episodio es indicado **Grandioso** (en el tono relativo de *Re* mayor), rellenando los compases 195 al 113. *Lento*, de una amplia solemnidad de coral, este cuarto tema se despliega sobre una armonía enriquecida (densidad de los acordes, sonoridad de órgano) en sus bases profundas sobre el *re* grave y sus ataques *ff* (forte) en los tiempos fuertes.

El segundo tema resurge entonces pero dulce *con grazia*, en una sucesión alargada de arpeggios lánguidos, que rompe a su vez bruscamente el tercer tema, siempre satánico e incisivo. Y, sin embargo, es un lírico *Cantando espressivo* (en *Re* mayor) en el compás 153 lo que propone este quinto tema soñador que, con la suavidad de una cantinela italiana, se desarrolla sobre un acompañamiento de trinos arpegiados, que después devienen nocturno interiorizándose ampliamente antes de una cadencia piano donde se fusionan los trinos.

Los temas «fausticos» y «mefistofélicos» reencuentran entonces su vigor combativo en un brillante desarrollo contrapuntístico que atraviesa por instantes la gama descendente inicial. Después, un nuevo episodio de octavas, surgido del segundo tema, el motivo *Grandioso* del cuarto, afirma, pasajeramente su potencia hímica. Un breve *Recitativo*, sobre un diseño procedente del segundo tema, repite los acordes *Grandioso* y después un nuevo recitativo... Y he aquí, en fin, un sexto tema en un corto *Andante sostenuto* melódico (*Fa* sostenido mayor), una suerte de episodio central autónomo que no se extiende más que en los compases 331 a 346, expresando un éxtasis religioso, traducción musical de una idea que Brendel asocia al «eterno femenino». Este *Andante*,

incorporado a la obra como por milagro, introduce un *Quasi adagio* cantante *dolcissimo con intimo sentimento* sobre un motivo derivado del tercer tema. A continuación de una breve cadencia, el tema *Grandioso* aparece de nuevo en un tono patético. Un nuevo desarrollo se termina, esta vez como la conclusión de un ciclo.

Sin embargo, al término del «ciclo» se anuncia un episodio inédito en *fugato* que hace el oficio de tercer desarrollo, al mismo tiempo que de *Scherzo*. Se trata de un nuevo ***Allegro energico*** cuya fuga se elabora sobre dos motivos que no son otros que los temas «faustico» y «mefistofélico» (se recuerda, el movimiento segundo y tercero). Esta fuga hace penetrar en un mundo infernal donde Bartók estima que Liszt, «expresa por primera vez la ironía en música». Desde la violenta exposición en *si* bemol menor (en lugar de *si* menor) los dos temas se suceden con réplicas de una agresividad amenazadora, pareciendo lanzarse desafíos inquietantes. Escrito a tres voces, el desarrollo fugado, de una tensión creciente, se hincha hasta alcanzar una envergadura sinfónica. Los dos temas se enfrentan con brillo, el uno en octavas *precipitato*, al otro en un unisóno *fortissimo*, encaminándose progresivamente hacia un epílogo, un «desenlace» que será una vasta recapitulación de todos los motivos en la tonalidad fundamental *si*, largo tiempo combatida y retardada. El tema *Grandioso* resuena con una gravedad acrecentada y, después, el tema *Cantando* según variantes. Sobre un ***Prestissimo foucoso assai*** se escucha todavía el tema «faustiano» llevando de nuevo al ***Grandioso***. Después de un silencio súbito, un breve episodio del ***Andante sostenuto***, a continuación del cual un ***Allegro moderato*** de algunos compases, reintroduce el tema «mefistofélico» en un *sottovoce* que parece de ultratumba, alejándose mientras que emerge en la serenidad conquistada el tema «faustico». Y todo finaliza en un ***Lento assai*** sobre la gama zíngara que culminan largos acordes en el agudo del piano. Un *si* grave, «como un golpe de timbal ensordecido» (Claude Rostand) confirma la conclusión.

«Suma absoluta del talento lisztiano, la ***Sonata en si menor***, en su grandiosa soledad, permanece como el ejemplo de una formidable apuesta, el resultado de un combate a partir del cual se han forjado definitivamente los destinos del piano moderno» (...)«Sin embargo, pese a ello, esta obra genial no ha conocido jamás imitadores, ni ha ejercido una verdadera influencia, más que por algunos de sus aspectos estructurales (la «forma libre» de la «*Sonata ciclo*», preliminar a la «forma abierta» de muchas obras contemporáneas» (Tranchefort).

Siguiendo con el análisis de Tranchefort podemos concluir que: «la **Sonata en si menor** de Liszt por su profundidad, dimensiones e intensidad de acción, que definen el sinfonismo, es un poema sinfónico para el piano y, al mismo tiempo, una verdadera enciclopedia del romanticismo musical (...). En un sentido más amplio, esta obra nos desvela lo que sólo un creador de genio puede crear: un contenido humano infinitamente profundo y fuera del tiempo».

Duración aproximada: 30 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 9 de diciembre 2019
DA CAMERA ENSEMBLE

Avance del Curso 2019-20

Lunes, 16 de diciembre 2019	MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezosoprano LAURENCE VERNA, piano
Martes, 14 de enero 2020	DENIS KOZHUKHIN, piano
Miércoles, 22 de enero 2020	CUARTETO QUIROGA
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
Lunes 30 de noviembre 2020	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Miércoles, 2 de diciembre 2020	GIL SHAHAM, violín
Lunes, 14 de diciembre de 2020	ARABELLA STEINBACHER, violín con piano
Lunes, 19 de abril 2021	YEFIN BRONFMAN, piano
Martes, 27 de abril 2021	VIKTORIA MULLOVA, violín (sola)
Miércoles, 12 de mayo 2021	CUARTETO BELCEA

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Con el patrocinio de:



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES

