



SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
ALICANTE

Con la colaboración de:



**belcanto**  
[www.belcanto.es](http://www.belcanto.es)



→ **gtt**  
gestión tributaria  
territorial



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



**Portada: Xavier Soler**

# **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

CICLO XLIV  
Curso 2015 - 2016

CONCIERTO NÚM. 835  
XIV EN EL CICLO

**Recital de piano por:**  
**ELISSO VIRSALADZE**

## **TEATRO PRINCIPAL**

Lunes, 25 de abril

20,00 horas

**Alicante, 2016**

## **ELISSO VIRSALADZE**

---



**Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en 14 ocasiones, en las siguientes fechas:**

12/01/1982,	10/11/1983,	09/04/1986,
19/01/1988,	10/03/1991,	26/10/1993,
27/03/1996,	22/02/2001,	18/03/2002,
24/11/2004,	05/12/2005,	07/02/2008,
14/05/2012 y	18/12/2013.	

**Últimas temporadas:** Continúa siendo profesora regular en el Conservatorio de Moscú y en la Escuela Superior de Música de Munich. No hay prácticamente ningún concurso internacional importante de música donde no sea invitada como jurado. (Santander, Geza Anda en Zurich, Rubinstein en Tel Aviv y Tchaikovsky en Moscú, entre otros, cuentan siempre con su presencia)

Además sigue actuando tanto en recital como con orquesta frecuentemente en toda Europa, en EE.UU. y en Tokio. Y bajo la batuta de directores de la talla de Barschai, Kondraschin, Muti, Sanderling, Sawallisch, Svetlanov, Temirkanov y Wit.

Aunque su repertorio es extensísimo, incluyendo a compositores rusos modernos, es especialista en maestros de los siglos XVIII y XIX en especial Mozart, Beethoven, Chopin y Schumann.

**Lo más destacado de su carrera:** Ganó el tercer premio del famoso Concurso Tchaikovsky con solo 20 años. Y con 24 el Primer Premio en el Concurso Schumann de Zwickau. Ha recibido los más altos galardones, honores y homenajes artísticos de la Unión Soviética. Ha heredado de su primera profesora en su Tbilisi natal, su abuela, la famosa pedagoga Anastasia Virsaladze y de sus maestros, luego, en el Conservatorio de Moscú, Heinrich Neuhaus y Yokov Zak, la forma de enseñar rusa que ha llevado a sus alumnos a conseguir importantes premios internacionales.

**Grabaciones:** El sello Live Classics, que ha editado numerosas grabaciones, ofrece una amplia perspectiva de su personalidad musical.



## PROGRAMA

- I -

**MOZART**

**Rondó en La menor Kv. 511**

*I. Allegro*

*II. Andante cantabile*

*III. Allegretto*

**SCHUBERT**

**Sonata en Sol mayor D. 894, Op. 78**

*I. Molto moderato e cantabile*

*II. Andante*

*III. Menuetto: Allegro moderato- Trío*

*IV. Allegretto*

**MOZART**      **Sonata en Si bemol mayor, KV 333**

- I. Allegro*
- II. Andante cantabile*
- III. Allegretto grazioso*

**SCHUMANN**      **Carnaval op. 9**

- I. Prélambule in B flat major, Quasi maestoso*
- II. Pierrot in E flat major, Moderato*
- III. Arlequin, in B flat major, Vivo*
- IV. Valse noble in B flat major, Un poco maestoso*
- V. Eusebius in E flat major, Adagio*
- VI. Florestan in G minor, Passionato*
- VII. Coquette in B flat major, Vivo*
- VIII. Réplique in G minor, L'intesso tempo*
- IX. Sphinxes*
- X. Papillons in B flat major, Prestissimo*
- XI. Lettres dansantes (A.S.C.H. - S.C.H.A.) in E flat major, Presto*
- XII. Chiarina in C minor, Passionato*
- XIII. Chopin in A flat major, Agitato*
- XIV. Estrella in F minor, Con affetto*
- XV. Reconnaissance in A flat major, Animato*
- XVI. Pantalon et Colombine in F minor, Presto*
- XVII. Valse allemande in A flat major, Molto vivace*
- XVIII. Paganini in F minor, Intermezzo, Presto*
- XIX. Aveu in F minor, Passionato*
- XX. Promenade in D flat major, Con moto*
- XXI. Pause, in A flat major, Vivo, precipitandosi*
- XXII. Marche des Davidsbundler contre les Philistins in A flat major, Non Allegro*

## **MOZART, WOLFGANG AMADEUS** (Salzburgo, 1756-Viena, 1791)

---

### **Sonata en Si bemol mayor K.333**

#### **Rondó en la menor**

Mozart fue un gran virtuoso del piano y su asombroso talento precoz se manifestó, sobre todo, con este instrumento. Sin embargo, la mayor parte de su obra para teclado está escrita para el pianoforte y sólo sus primeras piezas se dedicaron al clavecín. En los años 1770, el pianoforte era, en efecto, un instrumento nuevo con apenas unos decenios de existencia y cuyo mecanismo experimentaba continuos perfeccionamientos con lo que poco a poco fue suplantando al clavecín, con el que competía, reemplazándolo, definitivamente, en los últimos años del siglo XVIII.

Se acostumbra a catalogar la obra para piano solo de Mozart a partir de la sonata K.279, compuesta en otoño de 1774. Desde esta fecha Mozart escribió dieciocho sonatas para piano solo, sonatas para piano a cuatro manos, una docena de series de variaciones, fantasías y piezas diversas, sin olvidar las obras de juventud: minuetos, variaciones etc. y nada menos que dieciséis sonatas para clavecín, con acompañamiento de violín, concebidas entre 1764 y 1766.

Desde la edad de seis años, el niño prodigio compuso algunas pequeñas piezas: obras de escolar, fáciles, pero deliciosas, los *Minuetos* K.1, 2,4 y 5 y el *Allegro* K.3, que están fechados, en efecto, en el año 1762.

Un poco más tarde, en el curso de las giras que, entre 1763 y 1766 le condujeron con su padre y su hermana a través de Europa, Mozart se centra en un género híbrido, muy extendido en la época: la sonata para clavecín con acompañamiento de un violín (o de una flauta). Mozart se somete entonces a lo que es una práctica casi general en la literatura musical de esos años 1760-1770, especialmente en París donde el famoso clavecinista alemán Johann Schobert (Silesia, 1735-París, 1767) había desarrollado el género a continuación del violinista y compositor galo Jean Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) y de sus sucesores que habían establecido sus bases. La parte de acompañamiento, alguna vez



no obligado y frecuentemente añadido de golpe era corrientemente muy reducida y Flauta o violín se turnaban en sostener o doblar la melodía o el bajo del clavecín, puntuando a veces los tiempos, otras veces añadiendo algunos trazos a los compases menos plenos del piano y creando, con ello, un esbozo de diálogo.

Las cuatro tempranas Sonatas K.6 a K.9, que Leopold Mozart hizo imprimir en París en 1764, llevan por título: "*Sonatas para clavecín que pueden tocarse con acompañamiento de violín, por J.G. Wolfgang Mozart de Salzburgo, con siete años de edad, Obras I y II*". Como indica su título pueden tocarse con o sin la parte del violín que, sin embargo, no afecta en nada la conducta de la línea melódica desarrollada por el clavecín. Por lo tanto, entran, si se quiere, a la vez, en el corpus de la música para piano solo y en el de la música de cámara.

En verdad, Mozart esperó largo tiempo antes de abordar el género más delicado de la sonata para piano solo, pudiendo destacarse que cada una de las series que publicará está separada por un intervalo relativamente largo y así las seis primeras sonatas de la K.279 en *Do mayor* a la K. 284, en *Re mayor* datan de 1774 y las seis siguientes K.309 a 311 y K.330 a 333 aparecen tres o cuatro años más tarde, entre 1777 y 1778. Entre 1778 y 1784, Mozart abandona casi totalmente la sonata para piano pues escribe una sola, la sonata nº14 en *do menor* K.457, centrándose entonces en otros géneros, como una docena de *conciertos para piano* escritos de 1782 a 1784. Paralelamente, concibe todavía algunas de las más bellas sinfonías como las *Sinfonías "Haffner y "Linz"* y la magnífica *Sinfonía concertante en mi bemol mayor*, para violín y alto K.364. En 1782 retorna al cuarteto de cuerdas y triunfa con el "*Rapto en el Serrallo*" y, un año después, en 1783, estrena una de las cimas de su obra religiosa, la *Misa en Do menor* K.427.

En 1763, durante su viaje a Augsbourg con sus dos hijos Leopold encontró al gran fabricante de pianos Andreas Stein y le compró un clavecín. En un nuevo viaje a esta misma ciudad, de paso hacia París, Wolfgang visita de nuevo los talleres de Stein y se entusiasma por sus nuevos pianofortes. En efecto, hacia 1775, Stein había puesto a punto sobre sus pianos un mecanismo que mejoraba considerablemente las cualidades sonoras del instrumento. Gracias

a este proceder, el martillo (elemento esencial del mecanismo de percusión del piano) se retiraba inmediatamente después de haber golpeado la cuerda y se liberaba enteramente del engranaje para el impacto siguiente. Este movimiento de martilleo suprimía toda vibración espúrea, facilitando notablemente, la ejecución de notas repetidas y de trinos. Los instrumentos de Stein poseían, por lo tanto, una sonoridad tan clara como brillante y sus bajos plenos y profundos encantaron tanto al joven Mozart que en una carta a su padre en 1777 testimonia su admiración con estas palabras: "Cuando toco fuerte, puedo dejar el dedo sobre la tecla o retirarlo; el sonido cesa en el momento que yo lo pretendo. Puedo hacer los acordes que quiera, el sonido es siempre igual".

Entre 1777 y 1778 ven la luz una segunda serie de siete sonatas escritas en el curso del largo viaje de Mozart a París, pasando por Manheim. Son la *Sonatas "parisinas"* K.309 a 311 y K.330 a 333), aunque la primera de ellas (K.309), parece que fuera improvisada por Mozart, anteriormente, durante el concierto que da en Ausburg algunos días antes de su llegada a Manheim y acabada en esta ciudad en noviembre de 1777, al mismo tiempo que la sonata en re mayor K.311, las cuatro Sonatas restantes K.310 y K.330 a 332, fueron, por su parte escritas en París entre la primavera y el verano de 1778 y se admite, por lo general, que fue en el camino de retorno a Salzburgo cuando Mozart dio los últimos retoques a la quinta sonata "parisina" ***Sonata en si bemol mayor K.333***. La serie "parisina" fue escrita bajo la seducción por la sonoridad de los pianos de Stein descubiertos, como hemos dicho antes en Augsburg y, al mismo tiempo, por la admiración hacia los propios músicos de la escuela de Manheim, por lo que Mozart enriquece en esa segunda serie de sonatas su escritura pianística introduciendo, nuevos efectos orquestales. En París, por su parte, había tenido la ocasión de descubrir también la obra de Schobert, muerto once años antes y de reencontrarse, en agosto de 1778, con su admirado Jean Chirstian Bach, precisamente de viaje también en la capital francesa, a quien conociera en Londres, en 1764. Por consiguiente, no puede extrañar que las "Sonatas parisinas" estén plagadas, de la influencia conjunta de ambos compositores, manifestando además un tono patético, preromántico, que testimonia la tristeza y la frustración que acompañaron a Mozart durante su viaje a París y que le marcaron profundamente.

El 20 de julio de 1778, Wolfgang anuncia a su padre, Leopoldo su intención de enviarle lo antes posible "algunas de mis sonatas para piano solo" y el 11 de Septiembre escribe que va a intentar publicar "mis seis sonatas difíciles". Como no es posible que se trate de las de 1774-75 se tiene la certeza que este conjunto lo forman: por una parte las dos de Manheim (DO, K.309, RE, K.311 y la Sonata en *la* menor. 310, publicadas juntas en París en 1778 y, por otra parte, las tres sonatas que Mozart publicará en Artaria, en 1784, en Viena y que escribiría en ese momento, es decir las Sonatas en DO, K.330; LA, K.331 y FA, K. 332, que pueden considerarse como terminadas en 1778.

Sobre los rondós aislados de Mozart, en general, comenta Paumgartner que: "esa nueva forma de rondó, que se desarrolla sobre los modelos de Philipp Emmanuel Bach, aporta una cohesión interior más significativa a la jocosidad sucesión de episodios del antiguo "rondeau" francés". Compuesto en Viena el 11 de Marzo de 1787, a la vuelta de su viaje triunfal a Praga donde había estrenado *Las Bodas de Figaro*, **El Rondó en *La menor* K. 511** representa para Abert el "vértice absoluto de esta "singular fórmula musical", por lo general destinada- como anteriormente el rondó K.485 y su hermano menor K.494- a alumnos vieneses. Esta página vio, pues, la luz como obra aislada y, como tal, fue publicada por el editor Hoffmeister, sin correlación alguna con otras piezas, al contrario de lo que ocurriera con el rondó K.494, que, en un segundo tiempo, se había emparentado con los dos movimientos de la *sonata* K.533, compuestos separadamente (*Allegro* y *Andante*, en *Fa* mayor y *Si* bemol mayor, respectivamente). Aún con el progresivo y voluntario abandono del rondó de Philipp Emmanuel Bach, Mozart aprovechó la libertad ofrecida por unas páginas sin condicionamientos, reservándose -a través de una desconcertante riqueza de medios técnicos, armónicos y contrapuntísticos- todos los valores de la propia fantasía, en un entramado tan ligero y transparente que resulta difícil al oyente advertir su compleja factura constructiva.

Sobre este *Rondó en la menor K.511* comenta Saint-Foix que "incluso en la propia obra de Mozart, es difícil encontrar un equivalente de lo que nos transmite este rondó confidencial".

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

---

**Sonata (Fantasia) para piano en Sol mayor D.894, op.78**

Rápidamente, en octubre de 1826, cuando todavía vive bajo el techo de su amigo Schober, escribe Schubert la que él considera como su "cuarta sonata" y como "la más perfecta de todas en cuanto al espíritu y la forma" La indicación numérica está hecha por el propio compositor sobre su manuscrito. La presente pieza continúa, de este modo, la trilogía de las sonatas escritas en 1825: en *do* mayor (incompleta D.840), en *la* menor (D.845, op.42) y en *re* mayor (D.850, opus 53). Precisamente la segunda de ellas, en *la* menor, lleva el título de *Primera Gran Sonata*, mientras que la segunda, en *re* mayor de *Segunda Gran Sonata* y, sin duda, de haberla terminado habría correspondido a la primera de la tríada, la inacabada sonata en *do* mayor, el lugar de la tercera, por lo que, lógicamente, la **Sonata en sol mayor (D.894, op.78)** se convierte en la cuarta grande, siendo, por otro lado, la tercera que se publicó, opus 78, en abril de 1827, por Tobías Haslinger bajo el título falaz de *Fantasia, Andante Menuetto y Allegretto*, incluyendo cuatro piezas separadas que, por ello, debieran supuestamente reportar al editor mejor rendimiento comercial que una gran Sonata, aunque la partitura lleva también la indicación de "*Fantasia o Sonata*", título que como "*Fantasia*" o "*Fantasia-Sonata*", ha prevalecido hasta nuestros días.

La *Sonata* está dedicada al fiel amigo de Schubert, Josef von Spaun, que le había demostrado espontáneamente su admiración por la obra que estaba a punto de nacer, dedicatoria que, por su parte, Spaun recibe calurosamente ("Con verdadero placer acepto la honorable dedicatoria que me hace el Sr. Franz Schubert de su cuarta sonata para piano, Viena 15 de diciembre de 1826", escribe von Spaun, aunque esta dedicatoria dio lugar a suspicacias entre los amigos schubertianos y a una crisis de celos en el, por entonces, anfitrión del compositor, el susceptible Franz von Schober, en cuyo domicilio se alojaba.

Para esta sonata, escrita tan rápidamente como en el *cuarteto* de junio (*D.887 op. post. 151*), Schubert vuelve al *sol* mayor, la tonalidad igualmente del *cuarteto*, pero nunca utilizada hasta ahora como tonalidad principal de una sonata para piano. Esta doble investigación alrededor de una única tonalidad para dos obras importantes y casi simultáneas, no puede considerarse como un simple fruto de la casualidad, pues Schubert no había agotado las posibilidades del *sol* mayor en el *cuarteto*, o más exactamente se dejó arrastrar, sobre todo por su casi invariable tendencia a maniobrar hacia el tono *la* menor, lejos de la claridad tonal de partida (*sol* mayor). En esta ocasión se propone asentarse sobre esta tonalidad, pero más firmemente, con el fin de llegar hasta el final del sentido que desea darle. La *sonata*, con su segundo movimiento a la dominante (es decir, en *re*) está mucho más instalada alrededor del tono mayor de lo que lo estaba el *cuarteto* precedente con su segundo tiempo en *mi* menor, pero puede observarse que en el tercer movimiento, *menuetto*, se reencuentra con el *si* menor del *scherzo* del *cuarteto*.

El primer movimiento está indicado ***molto moderato e cantabile***, en un compás inhabitual de 12/8, y su tema inicial se expone por dos veces (a la tónica y a la dominante), siempre *pp* (*piano*). Desde el primer momento están definidas las características que van a marcar toda la sonata: visión amplia, tiempo ensanchado, clima meditativo, firmeza de la línea melódica etc. El tema, todo en acordes, es el de una travesía interior... un tema de viaje inmóvil. Y se inclina hacia una mayor interiorización, un mayor misterio con el *ppp* (*pianissimo*) que marca el desarrollo del tema. El segundo tema, de ritmo danzante, opone una línea melódica fluida a la firmeza del asunto inicial. Es en esta fluidez, que confirma su desarrollo de trazos rápidos en semicorcheas, donde el tema casi termina por perderse. Una gran gama *crescendo* recorre, a continuación, todo el teclado, sin duda es aquí donde el término "*Fantasía*" se encuentra más justificado, por la proximidad de un estilo de improvisación. Luego, un nuevo tema, motivo de transición etérea, surge inopinadamente de algunos acordes violentos; es el que va a devolver al gran tema

inicial. El desarrollo central invierte de pronto todo este ensueño poético: el *sol* menor sustituye al mayor y las indicaciones de dinámica *ff* (*forte*) o incluso *fff* (*fortissimo*) reemplazan a los *pp* o *ppp* borrándolos de esta forma del recuerdo. El tema inicial revela entonces toda la fuerza dramática que contenía en potencia y sus elementos desarticulados, rechazados en canon de una voz a otra, luchan con violencia en una progresión dramática que conduce escalonadamente a una doble presentación de los amplios acordes iniciales, primero en *si* bemol menor, luego en *do* menor, con un sentimiento de violencia creciente, opuesto a la calma del tema, en su exposición inicial. El segundo tema, también contaminado, ha perdido su fluidez y lo acompañan sombríos acentos que recuerdan el dramatismo de algunos de los *lieder* más crueles del compositor. La reexposición es llevada con gran dulzura por dos compases investigadores y *ppp*. El regreso a la maestría interna del tema inicial resulta mucho más profundo, tras el áspero combate del desarrollo; el registro se eleva, aspirando a una mayor claridad, pero ésta aparece más frágil y vulnerable. La breve coda lleva a las profundidades, con un nuevo recurso a los bajos, el tema inicial recuperado en toda su amplitud. Y con un sentimiento de división entre luces y sombras todo desaparece dulcemente bajo la fuerza invencible de una atracción telúrica. A propósito del notable contraste entre la exposición y el desarrollo el poeta épico suizo Carl Spitteler dice: "Cuando vemos Schubert tendido en la hierba entre las flores y es esa su posición habitual estamos tentados a considerarle como un pastor o un ser inocentemente dormido, pero si se levanta nos sorprendemos de su estatura de gigante, de la majestad de sus movimientos, de la fuerza hercúlea que revelan sus gestos". En la reexposición, que se precede de una breve zona de silencio, "encontramos el clima idílico del comienzo pero no conseguimos olvidar el drama que sabemos subyace entre tanta felicidad".

El segundo movimiento, ***Andante*** en *re* mayor recuerda un movimiento de variaciones. Reposa sobre dos temas repetidos alternativamente, pero variados cada vez. El primero, maravillosamente desplegado en una ternura sin límite, prolonga

con su lirismo el clima apacible del comienzo del primer movimiento, pero el segundo, con sus inflexiones violentas pretende despertar el clima dramático del desarrollo del primer movimiento, como si quisiera cortar en seco toda expansión demasiado personal, estando su dramatismo aún más acentuado por su tonalidad menor (si menor) y su complejidad rítmica. A su vuelta el primer tema aparece más poblado más ricamente ornamentado. El segundo tema, a su regreso, resulta todavía más sombrío en *re* menor y rítmicamente más desigual. La coda devuelve el lirismo mágico del tema inicial en *re* mayor, que concluye suavemente en su triple *pianissimo*.

Durante los últimos pocos meses de su vida, Schubert trabajó sobre tres grandes sonatas, que completó poco antes de morir. La primera es la sombría y trágica *Sonata en do menor D.958*, cuyo comienzo probablemente se inspiró en las Treinta y dos variaciones, en *Do* menor, sobre un tema de Diabelli Op. 120, de Beethoven. A pesar de que en sus últimos años Schubert había renunciado a la Sonata, fue precisamente esta gran trilogía de Septiembre de de 1828 su auténtico testamento musical.

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

### **Carnaval Op.9**

La literatura produjo siempre una profunda atracción a Robert Schumann y la poesía, en particular, representó una de sus más altas fuentes de inspiración, entusiasmándose hasta antes de sus veinte años con Homero, Klopstock, Hölderlin etc. Cuando definitivamente decidió optar por la música, durante diez años se consagró, casi en exclusiva, a su instrumento favorito, el piano, para el que escribe composiciones de una extraordinaria originalidad y con una libre imaginación creadora, que rompen con los cánones convencionales, estrechamente inspiradas en poetas alemanes como Jean Paul Richter, Hoffmann y Friedrich Schlegel. Fue precisamente la utilización que hacía Richter de personajes gemelos, en su libro

*Flegeljahre*, para expresar la dualidad del carácter humano, lo que indujo a Schumann, en 1831, a imaginar para sí mismo esa doble personalidad, creando sus dos famosos personajes de ficción *Florestán* y *Eusebius* que, respectivamente, representaban las partes activa y perezosa de su compleja naturaleza. Desde ese momento se dedicó a crear un «universo paralelo», genéricamente llamado «*Die Davidsbündler*» («La liga de David»), cargado de representaciones ficticias de sus amigos e incluso, enemigos de la vida real. Ese mundo imaginario, se ve claramente reflejado en su diario y en sus cartas durante cierto tiempo antes de que gran parte de su actividad se centrara en el lanzamiento de la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, una publicación musical progresista, cuyo primer número apareció el 3 de abril de 1834, concebida para luchar contra los «impostores, falsos pedagogos y virtuosos» del momento, en un intento de despertar el interés por el glorioso pasado y «acelerar la aurora de una nueva era «poética» Como editor, reunió a todos los amigos con una mentalidad pareja, bajo nombres ficticios, en una alianza imaginaria de «Davides» dispuestos a atacar a los «Filisteos». Estos personajes irreales, en particular *Florestán*, *Eusebius* y *Meister RARO* personalidad que correspondió a su maestro y padre de Clara: Friederich Wieck, cuyo apodo resulta de la unión de la última y primera sílaba, respectivamente, de los nombres de los dos amantes, Cla(RA) y (RO) bert). Todos ellos llegaron a ser auténticos firmantes y editores de los artículos en la citada publicación, criticando la música de los más importantes compositores de la época, permitiéndose, incluso, discutir, como grupo, diferentes aspectos de una pieza musical. En realidad, si bien muchos artículos de la revista *Neue Zeitschrift* eran firmados por Schumann con su propio nombre, no era extraño que recurriera a esos personajes para dar la reseña negativa de una pieza sirviéndole, de esta suerte, como una forma de autoprotección, para abordar su trabajo crítico, sin ataduras, ni temor a represalias, aunque fuera un secreto a voces quién estaba detrás de los textos. En el verano de 1834, antes de relacionarse con Clara, todavía una niña, Ernestine von Fricken, hija de un rico bohemio y supuesta condesa, que había llegado a la casa de Friederik Wieck, en



Lepizig, como alumna y huésped, despertó enseguida la fascinación de Schumann. La amiga íntima y confidente del músico, por aquel tiempo, era Henriette Voigt, que a menudo le ayudaba a encontrarse furtivamente con Ernestine a espaldas del maestro que no veía con buenos ojos estos escarceos amorosos de sus discípulos. Esta emocionante y romántica situación reavivó el interés de Schumann en escribir algunas variaciones, que ya había comenzado en 1833. sobre los *Sehnsuchtwalzer* de Schubert a los que se refería como «historias musicales de amor», planeando publicarlas como *Szenen*, con una dedicatoria a su fiel amiga Henriette. Poco antes de que Ernestine regresara a su pueblo Asch, en septiembre de 1834, los jóvenes se comprometieron secretamente y Schumann, siempre obsesionado por el simbolismo y encantado de jugar con el significado de determinadas palabras, traducidas a notas musicales, se vio sorprendido por la observación de que las cuatro letras de Asch podían traducirse en la correspondiente notación musical alemana: **A**= La, **S**= Mi bemol, **C**= Do, **H**= Si). El hecho le supuso un repentino y decisivo estímulo y pese a no olvidar por completo el proyecto sobre la citada pieza de Schubert, comenzó a escribir unas variaciones enteramente nuevas y, en tanto persistía la atracción por Ernestine, plasmó sus sentimientos en una pieza, especie de diario musical, en la que retrata a amigos y personajes imaginarios que su fantasía situó en el marco de un carnaval de pueblo, que finalizó el martes de Carnaval de 1835 con el título inicial de *Fasching: Schwänke auf vier Noten für Pianoforte von Florestan* («Carnaval: bromas en cuatro notas para pianoforte de Florestan»), posteriormente publicada como: "*Carnaval: Scènes mignonnes sur quatre notes*" ("*Carnaval: escenas amables sobre cuatro notas*"), con una dedicatoria no a Ernestine o Henriette como cabía esperar, sino al virtuoso violinista y compositor polaco Karol Lipinski (1790-1861) Un año después el romance con Ernestina se enfrió, definitivamente, al descubrir defraudado el compositor su dudoso linaje aristocrático y que no era tan distinguida artística o intelectualmente como el amor le había hecho creer en un principio, dejando de cortejarla aunque, ciertamente, al menos, esa pasión pasajera diera un fruto particularmente precioso, al proporcionarle

la chispa imaginativa necesaria para una gran composición. A pesar de que el **Carnaval Op. 9** posee por sí mismo una notable unidad musical, en esta suite, Schumann recurrió además a un extramusical *Maskentanz* («Baile de máscaras») como medio de conseguir que el todo destaque por encima de sus partes. El escritor favorito de Schumann, Jean Paul Richter, afirmaba que: «Un baile de máscaras es quizás el más perfecto medio a través del cual la poesía puede interpretar la vida...»). Empleando un lenguaje autobiográfico cifrado, recurriendo a intrincadas transmutaciones, con notable contundencia, en ardor y ambientación romántica, el *Carnaval* de Schumann es la perfecta imagen musical de un baile de disfraces entre cuyos invitados se cuentan personajes de la vida del compositor. Se trata, en efecto, de un ambicioso viaje que, en sus 21 equilibrados fragmentos, encierra sus amores pasajeros y perdurables: su entonces prometida Ernestina von Fricken (que apoda «*Estrella*») y que describe como: «un maravillosamente puro carácter infantil, delicada y seria» y su futura novia y esposa Clara Wieck (identificada como «*Chiarina*»: «la más preciosa criatura en el mundo»), esbozos de amigos e, incluso, músicos contemporáneos como «*Chopin*», encerrado en los límites de unos pocos compases, marcados expresivamente como *agitato* o el mismo «*Paganini*», citado en un *Presto* lleno de virtuosismo, a los que hay que sumar escenas pobladas de personajes procedentes de la *Commedia dell'arte* como «*Pierrot*», mezclando sus sigilos *piano* y sus imprevisibles risas *forte*, «*Arlequín*», «*Pantalone*» y «*Colombina*»... los Caprichos de *Hoffmann*, que colorean la tierra de hadas danzantes de ensueño y los grabados de *Jacques Callot*, colmados de «fanfarrones y princesas gitanas» y, por supuesto, los inevitables «*Florestan*», el hombre de la pasión y la acción, el confidente impulsivo extrovertido y/o «*Eusebius*», el tímido, gentil soñador, el inseguro y melancólico introvertido, identificadores de la autoconfesada doble naturaleza de su creador, cuyas contradicciones son en ocasiones superadas gracias a la intervención de su conciliador, «*Maister Raro*» El «*Valse noble*» y «*Valse allemande*» son danzas que señalan el desarrollo del festejo carnavalesco que concluye con la triunfante marcha de la «*Liga de David*»

(«*Davidsbündler*») ese ejército espiritual de músicos y radicales, fabulados en los comienzos de los años 30, extraídos de las pasiones y confusiones de la compleja mente de Schumann, con los que declara la guerra a la clase dirigente, los «*Filisteos*», los ignorantes y complacientes altos sacerdotes habituales «de otra manera musical». Aún suponiéndole a la música suficiencia para expresarse por sí sola, Schumann añade un ocurrente encabezamiento a cada movimiento con el fin de encerrarlo más largamente en la memoria. De este modo «*Reconnaissance*» es un gesto de agradecimiento, «*Aveu*», una confesión de amor, «*Promenade*» una marcha como la que se realizaba en los bailes alemanes con el hombre del brazo de su dama... Schumann dispuso a lo largo de la obra unos misteriosos breves compases titulados «*Sphinxes*», supuestamente con la intención de que fueran vistos pero no oídos. Melódicamente las tres «Esfinges» encerradas entre «*Réplica*» y «*Papillons*» («*Mariposas*») representan el alma del trabajo y aunque están marcados no para ser tocados (advertencia que originariamente procede de Clara) pianistas como Rachmaninoff y otros lo han hecho. Pese a no ser la obra pianística más profunda y significativa de Schumann, el *Carnaval, Op. 9* si es una de las más seductoras, de las más brillantes y variadas en lo que concierne a la escritura instrumental, capaz de despertar pronto la admiración de Liszt, que por primera vez interpretó en público el ciclo entero.

A comienzos de 1839, Schumann se traslada unos meses a Viena con la intención de encontrar un trabajo estable e intentar la edición de su revista *Neue Zeitschrift für Musik* en la capital austríaca, pero allí encuentra un clima cultural demasiado frívolo, aparentemente estancado desde la muerte de Mozart, Haydn, Beethoven y Schubert. Pese a que nunca guardará buen recuerdo de una ciudad que le decepciona y frena sus ambiciones, la experiencia no resulta del todo inútil. Por un lado descubre en Viena el manuscrito de la *Sinfonía n.º 9 en Do mayor* de Schubert a la que bautiza como «*La Grande*», que permanecía olvidada entre los fajos de otras partituras en casa del hermano (Fernando) del músico, fallecido once años antes y que, por supuesto, nunca había sido ejecutada. Por otra parte, la alegría que transmitía la capital era lo suficientemente contagiosa para

inspirarle a escribir otra de sus obras pianísticas más desenfadadas y brillantes, iniciando los cuatro primeros movimientos del *Carnaval de Viena* Op. 26 ("*Faschingswank aus Wien*"), que concluirá en 1840, en el que refleja sus sensaciones durante los festejos de ese año *Fasching* es el término específicamente vienés para designar el Carnaval en tanto que *Schwank* significa farsa, broma o cuento divertido). Se trata ciertamente del último gran período pianístico de Schumann en el que se gestan igualmente piezas como *Arabesque*, *Blumestück*, *Humoresque*, los *Nachtstücke* y los tres *Romances* pues tras regresar a Leipzig, a partir del año siguiente, el *lied* tomará casi exclusivamente el relevo de su inspiración, antes de ceder su lugar a la música orquestal y de cámara. Pese a ser menos conocido que el *Carnaval* Op. 9, de 1835 con el que irremediamente se le compara, este *Carnaval de Viena* Op. 26, no desmerece en interés y aunque tal vez se perciba una partitura más extrovertida y sinfónica que la primera y un menor grado de intimismo lírico y romántico, atributos que ejemplifican el piano de Schumann, no deja de ser una soberbia pieza, ambiciosa y de difícil ejecución.

En su fructífera carrera, Schumann compuso obras para teclado de carácter dispar. Algunas de naturaleza programática o descriptiva como *Papillons* Op. 2, *Carnaval* Op. 9, *Escenas infantiles* Op. 15. *Álbum para la juventud* Op. 68 o *Escenas del bosque* Op. 82, otras tendentes a acentuar el virtuosismo pianístico o *Koncertstücke* como la *Introducción y Allegro-Apasionatto* para piano o los *Estudios sinfónicos* Op. 13. El *Carnaval de Viena*, no obstante, es la única pieza que se ajusta a ambas categorías pues resulta por igual brillante como paradigma de composición explicativa que como pieza virtuosística. Ninguna de las obras para piano de Schumann tiene mayor apariencia orquestal dando la impresión de que por entonces los límites del piano le resultan ya demasiado estrechos y pretende desbordarlos. Un tal derroche cromático, entrañaba, de un modo inevitable, un clima expresivo más extrovertido, y exuberante que de costumbre y, ciertamente, en este fresco rutilante el compositor no persiguió ni la íntima confianza ni la exaltación febril y tan sólo el breve intermedio del cuarto fragmento permite vislumbrar, de manera brillante, un

bosquejo de su vida interior, lo que no obsta para que la partitura sea una auténtica y desbordante exhibición de música. Existe también una diferencia formal con el precedente *Carnaval Op. 9*. En lugar de estar formado por una serie de miniaturas como en aquél, el *Carnaval de Viena Op. 26* consiste en una sucesión de cinco fragmentos, de dimensiones relativamente considerables, en particular el primero y el último. Desprovista de títulos descriptivos la obra se aproxima a una especie de Suite incluso a una sonata libre, confirmando un planteamiento tonal completamente clásico de sus cinco secciones.

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



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Próximo concierto**

Viernes, 6 de mayo 2016

**ANDRÁS SCHIFF, piano**

### **Avance de programación curso 2015-2016**

Lunes, 16 de mayo 2016

JANINE JANSEN, violín  
ITAMAR GOLAN, piano

Lunes, 23 de mayo 2016

XXXI PREMIO DE INTERPRETACIÓN

\* Este avance es susceptible de modificaciones

**[www.sociedaddeconciertosalicante.com](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)**



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Avance de programación curso 2016-2017**

11 de octubre de 2016	MATTIAS GOERNE, canto ALEXANDER SCHMALCZ, piano
18 de octubre de 2016	ERIC SILBERGER, Violín KWAN YI, piano
09 de noviembre de 2016	EMMANUEL AX, piano
01 de diciembre de 2016	JAVIER PERIANES, piano
13 de diciembre de 2016	MIKLÓS PERENYI, violonchelo BENJAMIN PERENYI, piano
21 de diciembre de 2016	TRÍO COLOM-LLUNA-CLARET clarinete, piano, violonchelo
11 de enero de 2017	NIKOLAI LUGANSKY, piano
23 de enero de 2017	CUARTETO ARTEMIS violín, violín, viola, violonchelo
21 de febrero de 2017	VARVARA NEPOMNASCHAYA piano
03 de marzo de 2017	ALISA WEILERSTEIN, violonchelo INON BARNATAN, piano
20 de marzo de 2017	ELISABETH LEONSKAJA, piano
03 de abril de 2017	ALESSIO BAX, piano
24 de abril de 2017	CUARTETO BELCEA CON QUEYRAS violonchelo
08 de mayo de 2017	LETICIA MORENO CON LONDON SOLOIST, violín
16 de mayo de 2017	ELISSO VIRSALADZE, piano
6 de junio de 2017	XXXI PREMIO DE INTERPRETACIÓN

\* Este avance es susceptible de modificaciones

[www.sociedaddeconciertosalicante.com](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)

