



SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



Obra Social

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XL
Curso 2011 - 2012

CONCIERTO NÚM. 753
VIII EN EL CICLO

Recital de piano por:
LILYA ZILBERSTEIN

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 23 de enero

20,15 horas

Alicante, 2012

LILYA ZILBERSTEIN



Lilya Zilberstein tuvo su primer éxito internacional en 1987 cuando fue ganadora del Concurso Busoni en Bozen, causando gran sensación; y no volvió a haber Primer Premio hasta 5 años después. Lilya Zilberstein, nacida en Moscú, vive desde 1990 en Alemania donde ha actuado en las principales salas de concierto, con las orquestas y en los Festivales más importantes. Desde 1988 ha visitado regularmente Italia, los EE.UU., Austria y Francia, actuando en casi todos los países europeos, así como en México, Japón, Corea y Brasil, país al que volvió en 2003.

Durante muchos años, Lilya Zilberstein ha actuado en dúo con Martha Argerich y Maxim Vengerov en Noruega, Francia, Alemania e Italia –Bologna, Brescia, Bergamo– en Lugano, Suiza, en el Châtelet de París, en el Barbican de Londres, en el Carnegie Hall de Nueva York, en Lisboa, Glasgow, Moscú, Ámsterdam, Viena, Hamburgo, Brasil – Río de Janeiro y Sao Paulo -, México, Japón, Taiwan, además de numerosas veces en Italia y Alemania.

La artista empezó a tocar el piano a la edad de 5 años y, tras 12 años de clases con Ada Traub en la Escuela de Música Gnessin de Moscú, prosiguió sus estudios con Alexander Satz en el Instituto Gnessin, diplomándose en 1988. En 1985 ya había conseguido el Primer Premio del Concurso de la Federación Rusa y también figuraba entre los ganadores del Concurso Allumions en Riga.

Lilya Zilberstein hizo su debut con la Filarmónica de Berlín y el M^o Claudio Abbado en 1991, orquesta con la que colabora regularmente. Ha actuado con muchas de las grandes orquestas internacionales, como la Sinfónica de Chicago, Orquesta Sinfónica Tchaikowski de Moscú, London Symphony y Royal Philharmonic de Londres, Orquesta de La Scala de Milán, Staatskapelle de Dresden, etc.; con Directores como Paavo Berglund, Semyon Bychkov, Christoph Eschenbach, Vladimir Fedossejev, Dmitri Kitayenko, James Levine, Marcello Viotti.

En 1998 recibió el Premio de la “Accademia Musicale Chigiana” de Siena, al igual que lo tuvieron artistas como Gidon Kremer, Anne-Sophie Mutter y Krystian Zimmerman.

Lilya Zilberstein ha grabado 8 CDs para Deutsche Grammophon, con recitales y los Concertos de piano de Grieg (M^o Järvi y la Sinfónica de Göteborg), y de Rachmaninov: 2do y 3er Concierto (M^o Abbado y la Filarmónica de Berlín). Así mismo, participó en la primera grabación de las obras completas de Chopin para Deutsche Grammophon.

Otras grabaciones incluyen la Sonata para dos pianos de Brahms con Martha Argerich para EMI, así como obras de Muzio Clementi para Hänssler-Classic. El CD para EMI de Martha Argerich y Amigos: en vivo desde el Festival de Lugano, con Vengerov y Zilberstein interpretando la Sonata N^o 3 de Brahms fue nominado con un Grammy por el mejor álbum clásico y la mejor actuación de música de cámara.

En las últimas temporadas, Lilya Zilberstein ha visitado los EE.UU., Canadá, Italia, España y Austria, además de actuar en las principales ciudades alemanas, incluyendo una extensa gira con la Filarmónica de Moscú, conciertos en Hamburgo, en Frankfurt y Stuttgart, con la Orquesta de la Radio de Viena en el Musikverein, en el Gewandhaus de Leipzig, el Konzerthaus de Berlín con la Orquesta Sinfónica de la Radio y un maratón de música de Rachmaninov en Munich, interpretando sus cuatro Conciertos de piano y las Variaciones Paganini a lo largo de tres tardes.

PROGRAMA

- I -

BEETHOVEN **24 Variaciones sobre la arietta “Vieni amore”
de Righini en Re Mayor. WoO 65**

BEETHOVEN **Sonata nº23 “Apasionada” en Fa menor Op. 57**
Allegro Assai.
Andante con moto-attacca.
Allegro, ma non troppo-presto.

- II -

BRAHMS **3 Intermezzos Op.117**
Intermezzo Op. 117 No. 1 en Mi bemol Mayor
Intermezzo Op. 117 No. 2 en Si bemol menor
Intermezzo Op. 117 No. 3 en Do sostenido menor

BRAHMS **Variaciones sobre un tema de Paganini Op. 35**

Parte Primera Op. 35/1

Variación I. (La menor)
Variación II. (La menor)
Variación III. (La menor)
Variación IV. (La menor)
Variación V. Espressivo (La menor)
Variación VI. (La menor)
Variación VII. (La menor)
Variación VIII. (La menor)
Variación IX. (La menor)
Variación X. (La menor)
Variación XI. Andante (La Mayor)
Variación XII. (La Mayor)
Variación XIII. Vivace e scherzando (La menor)
Variación XIV. Allegro (La menor)
Con fuoco. Presto ma non troppo

Parte Segunda. Op. 35/2

Variación I. (La menor)
Variación II. Poco animato (La menor)
Variación III. Piano et leggiero (La menor)
Variación IV. Poco allegretto (La Mayor)
Variación V. Dolce (La menor)
Variación VI. Poco più vivace (La menor)
Variación VII. Leggiero e ben marcato (La menor)
Variación VIII. Allegro (La menor)
Variación IX. (La menor)
Variación X. Feroce, energico (La menor)
Variación XI. Vivace (La menor)
Variación XII. Poco andante (La Mayor)
Variación XIII. Un poco più andante (La menor)
Variación XIV. (La menor)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1770 – Viena, 1827)

24 Variaciones sobre la arieta «Venni amore» de Vincenzo Reghini en Re mayor (WoO 65) Sonata para piano n.º 23 en La menor Op. 57, «Appassionata»

Si las Variaciones para piano ponen en evidencia la portentosa capacidad técnica y el talento como improvisador de Beethoven, en las sonatas para piano, tal vez las páginas más complejas y difíciles de la historia del instrumento, es donde se manifiesta especialmente su carácter innovador y de transición. Sus flamantes sonoridades y audaces experimentos, colmados de súbitos silencios, repentinos arrebatos y veloces arpeggios, encierran el mundo complejo del compositor, donde su fuerte personalidad musical y sentimental y su revolucionario lenguaje romántico, le sitúan como la figura más destacada y capaz de transportar la música hacia un orden nuevo en el período comprendido entre el Clasicismo y el Romanticismo.

El inventario pianístico de Beethoven ha legado una abundante cosecha de Variaciones y no sorprende que, siguiendo el ejemplo de la mayoría de los compositores de su tiempo, practicara asiduamente un «género» que sin lugar a duda renovó y enriqueció. No puede olvidarse que el principio de la variación representa el fundamento de una gran parte de su obra y le asegura, en cierto modo, sus cimientos y su unidad orgánica. Junto con la fuga las variaciones, en particular, son las formas que Beethoven tratará más frecuentemente en sus últimas obras y concretamente la última sonata Op. 111 finaliza sobre variaciones que, de hecho, constituyen el cierre del inmenso «ciclo» de las treinta y dos para piano. Es evidente la riqueza de combinaciones de escritura que propone, por definición, la llamada variación pero, si bien en su manera «clásica» el objetivo es obtener de un tema dado formas incesantemente renovadas y aunque estrechamente emparentadas con una finalidad esencialmente decorativa, Beethoven ira más lejos o, al menos, procederá de otra manera, recurriendo a un desarrollo sinfónico y amplificador y, si bien el tema jamás se perderá de vista (o en cualquier caso nunca completamente, incluso en las grandiosas Variaciones Diabelli), este no supondrá más que un pretexto a las distribuciones melódicas, rítmicas y de expresión más inesperadas y constantemente elaboradas por ellas mismas. Por lo tanto más que de «tema» lo correcto sería hablar de una «idea inicial» sometida a transformaciones. Como sucede con Mozart ese asunto raramente brilla por su originalidad ni incluso por una extrema musicalidad y, en este sentido, Beethoven, como aquél, se adueña de una u otra «idea» según las circunstancias, casi al azar, por lo regular tomadas de melodías anodinas, pero conocidas del público de la época o prestadas de músicos alemanes, italianos o franceses, cuyos nombres hoy ya no resultan demasiado familiares.

Antes de afirmarse como compositor de grandes obras sinfónicas y de cámara, Beethoven gozó fundamentalmente de una temprana notoriedad como virtuoso. De aquella primera fase de su carrera quedan tan sólo testimonios esporádicos, porque la improvisación desempeñaba un papel prioritario en su quehacer, pero las aisladas partituras escritas de esa época bastan para reconocer una rápida progresión, en la que la creatividad nunca se desliga de una permanente indagación técnica.

Desde Junio de 1784, por recomendación del compositor, escritor, profesor y visionario Christian Neefe, Beethoven fue contratado como músico en la corte de Maximilian Franz, Elector de Colonia, cargo que le permitió frecuentar la música de los viejos maestros en la propia orquesta y la entrada en nuevos círculos sociales en los que tuvo la oportunidad de conocer un conjunto de personajes que se convertirán en sus amigos el resto de su vida: la familia Ries, los von Breuning, el violinista Karl Amenda, el médico Franz Gerhard Wegeler, que también viajó luego a Viena, etc.

En 1790 Beethoven escribe una de sus obras más sorprendentes y menos conocidas: las Variaciones sobre el tema de la arietta «*Venni Amore nel tuo regno, ma compagno del Timor*», de Righini conocida sobre todo por la diatriba que suscitó entre los musicólogos alemanes que, por más de un siglo, discutieron si el vocativo «*Vieni amore*» no sería más correcto que este «*Venni*» cuya procedencia semántica no resultaba fácil de comprender. El boloñés Vincenzo Righini (1756-1812), contemporáneo de Mozart, fue uno de los muchos músicos italianos llegados a Viena desde casi un siglo antes, en este caso requerido por el Emperador José II para dirigir el teatro de la ópera, alcanzando un cierto prestigio como profesor de canto y compositor de óperas hasta el punto de sustituir brevemente al poderoso Salieri como *Kapellmeister* de la corte durante un viaje de éste a París. Posteriormente consiguió ese mismo cargo en 1787 en Mainz y después, en 1793, en la Corte Real prusiana. Righini había hecho de su melodía cinco Variaciones pero Beethoven, delatando ya una arrogancia juvenil, que se mantendrá incólume treinta y tres años después, ejemplificada en las 33 Variaciones sobre un tema de Diabelli, escribe nada menos que veinticuatro. La primera edición apareció publicada por Götz en Manheim, en 1791, aunque la edición original ha desaparecido. De acuerdo con la cuidadosa selección de nombres ilustres que Beethoven reservaba para dedicar sus obras e inscribir en la portada de la partitura, la adjudicataria, en este caso, fue la Condesa María Anna Hortensia von Hatzfeld. La pieza original fue revisada en alguna ocasión posteriormente, copiando y modificando el texto, antes de publicarla de nuevo en Viena en 1801. No está claro si Beethoven llegó a tocarlas nunca en la versión conocida actualmente pero parece que el joven músico no dudó en seleccionarlas, transformarlas e integrarlas con otras piezas improvisadas, al no existir por entonces para él una nítida separación entre la composición, la interpretación, la improvisación y la investigación de nuevos recursos sonoros.

Las veinticuatro **Variaciones para clavecín sobre la arieta «*Venni Amore*» de Vincenzo Reghini en Re mayor (WoO 65)**, que pese a su precocidad encierran una notable dificultad técnica y ponen en evidencia ya a un músico relativamente experimentado, están ligadas a una auténtica galería de curiosidades históricas. Entre septiembre y octubre de 1791 tuvo lugar un gran viaje del Príncipe Elector Max Franz de Bonn, acompañado de toda su orquesta, a Bad-Mergentheim al sur de Würzburg, donde tenía una de sus residencias como Gran Maestre de los Caballeros Teutónicos. Entre ida y vuelta el periplo se prolongó dos meses y, realizado en dos barcos sobre el Rhin y el Meno, en una todavía hermosa estación del año, fue para Beethoven no sólo una fuente fecunda de imágenes que perduraron en su memoria sino también la ocasión de un episodio de gran importancia para su progreso como virtuoso del clave, referido luego con minuciosidad por su amigo

Wageler. La orquesta se detuvo en la antigua Aschaffenburg donde vivía el abate Johan-Franz-Xaver Sterkel (1750-1817) que, además de compositor, era uno de los más célebres artistas del teclado de toda Alemania, capellán de la corte y organista del Elector de Magonza. Algunos destacados miembros de la formación, como el violinista Franz Ries, Nicolaus Simrock, entonces todavía intérprete de trompa antes que editor, el violonchelista y compositor Bernard Romberg y su sobrino Andreas, conocían a Sterkel presentándole al joven Beethoven que, según cuenta Wageler, «hasta aquí no había oído todavía a ningún virtuoso del teclado, a ningún intérprete distinguido, ni conocía nada de los delicados matices en el manejo del instrumento y su ejecución era todavía desigual y dura». Cediendo a los ruegos de todo el mundo, Sterkel se sentó al fortepiano, tocando con destreza y finura aunque, según la opinión de Ries padre, «de una forma un poco femenina» Beethoven se colocó a su lado, de pie, con la atención concentrada en aquellos acordes de elegante virtuosismo del todo novedosos pero, a continuación, se le reclamó tocar las 24 variaciones sobre el aria «Venni Amore», de Righini, que acababa de publicar, pese a que Sterkel comentara su dificultad dudando de que el propio autor fuera capaz de interpretarlas correctamente. Sin embargo, el ejemplar impreso de las Variaciones que se pretendía escuchar no aparecía, ni el abate sabía donde se encontraba entre el desorden de su estudio. La embarazosa búsqueda fue interrumpida por Beethoven que no sólo decidió ejecutar de memoria toda la partitura, de principio a fin, añadiendo incluso unos nuevos episodios no menos difíciles e improvisados con gran asombro del auditorio, sino que lo hizo exactamente con la misma manera de tocar, ligera y agradable, que había admirado poco antes en Sterkel, demostrando la facilidad de adaptar su estilo al de cualquier otro intérprete y su competencia para imitar el de otros. Este relato de Wageler debió ser bastante fiel a la realidad pues se repite, de manera casi idéntica, por Simrock en una carta a Schindler.

A pesar de la relativa insignificancia de la arieta «Venni Amore» de Righini, responsable de las Veinticuatro Variaciones de Beethoven, desde la primera el tema se ve impregnado de un asombroso lirismo, expresado a cuatro voces. Destacan en particular la novena por su cromatismo, la duodécima por su tono elegiaco, la decimotercera en tonalidad menor y sobre todo la decimocuarta, una doble variación en un *Adagio* que alcanza una misteriosa profundidad. En el *Adagio sostenuto* de la vigésimotercera variación, de estilo patético, prevalecen las armonías ampliamente desplegadas entre las dos manos. El *finale* recupera, en *Assai presto*, el comienzo del tema inicial que se desvanecerá en un largo *pianissimo* y un acorde apenas audible. (**Duración aproximada: 16'**)

Con las Variaciones Righini como carta de presentación, en 1792 Beethoven da el gran salto trasladándose definitivamente de Bonn a Viena. En la etapa inicial desde su llegada a la capital austríaca su producción musical fue muy escasa, limitada a alguna aislada obra de cámara, aceptando un papel de estudiante de composición y, aún siendo difícil sobresalir en una ciudad donde abundaban los intérpretes del teclado, su talento ante la nobleza se manifestó fundamentalmente como el de un pianista virtuoso que sorprendía por su estilo enérgico, brillante y vigoroso, con notable capacidad de improvisación, es decir por desarrollar las facetas más originales de su técnica que pronto se encontrarán reflejadas en

las partituras que publicará a partir de 1795. Sus manuscritos de esos años — plagados de apuntes, bocetos, variantes de un mismo pasaje e incluso auténticos ejercicios técnicos— ilustran con precisión el tortuoso camino que recorrió para alejarse de la senda en la que había sido educado y encontrar una nueva forma de relacionarse con el teclado. Esta nueva actitud tenía su principal referente en los recursos dinámicos del nuevo pianoforte que, a diferencia de los instrumentos que lo habían precedido, permitía destacar una línea melódica, acentuar notas concretas, difuminar un diseño hasta que se perdiera en el silencio, orientar una frase hacia un punto culminante o alternar intensidades distintas hasta simular ecos y diálogos, jugando con el espacio y el tiempo y extremando los contrastes emotivos. No obstante, todo ello requería encontrar una técnica interpretativa a la altura de estos objetivos, unas formas determinadas de atacar las teclas específicas para cada efecto, auditivamente eficaces y técnicamente viables. Y es precisamente en ese punto donde se halla la mayor aportación de Beethoven a la historia del piano pues en pocos años, fue creando un repertorio que partía precisamente de esos efectos sonoros combinados de forma cada vez distinta y siempre ingeniosa que, por supuesto, no habría podido existir de no haber encontrado, al propio tiempo, una técnica adecuada para su ejecución.

Desde sus comienzos en Viena, Beethoven, estuvo siempre amparado por importantes personajes de la nobleza como Franz Joseph von Lobkowitz, Moritz Fries y Gottfried van Swieten, pero su principal protector fue el príncipe Karl Lichnowsky que lo trató como amigo y miembro de su familia. En 1800 decidió alejarse de la ejecución del pianoforte mostrando mayor interés por la composición con la ambición de ocupar un lugar preeminente al lado de Haydn y Mozart. Es el comienzo de una etapa importante en su biografía conocida como «heroica» en la que su producción alcanza una extraordinaria calidad y sus publicaciones en la editora Breikopf & Härtel le otorgan un rango importante en el mundo musical. Por ese tiempo se hacen todavía más evidentes los síntomas de una sordera, ya intuida desde unos años antes. En 1801 se inician con unas serias dificultades que se acentúan en 1802 año en el que, deprimido e incapaz de disimular su progresiva sordera, el 6 de Octubre redacta el famoso «*Testamento de Heiligenstadt*», un documento que guardará celosamente en un cajón secreto de su escritorio y que fue descubierto, después de su muerte, junto a la famosa carta a la «Amada Inmortal». Desde aquella fecha hasta la composición de la sonata *Appassionata*, Beethoven no sólo alumbró algunas de sus obras más significativas sino que logró que alcanzaran más difusión que las de cualquier otro compositor en Viena.

Aunque existen versiones contradictorias por parte de Ries y de Schindler, los comentaristas beethovenianos cuyas investigaciones merecen mayor confianza acerca de la cronología, la mayoría de los datos parecen coincidir en que la **Sonata para piano nº 23 en Fa menor Op. 57, *Appassionata***, fue esbozada en 1803, fijando su composición entre 1804-1806, momento que se identifica comúnmente con el estilo «heroico» de su segundo período de creatividad. Sus primeros esbozos entremezclados con los de la 3ª Sinfonía, la ópera Leonora, la Sonata en Fa mayor Op 54 y la conclusión de la Op. 53 *Waldstein*, datan del verano de 1804 coincidentes con la estancia en Döbling, un pueblecito al norte de Viena, donde además de trabajar frenéticamente dedicó su tiempo a dar grandes

paseos por los cercanos bosques que su entonces discípulo de piano Ferdinand Ries el 24 de Julio de 1804 relata con detalle: «*Estábamos tan extraviados que no pudimos volver a Döbling hasta cerca de las 8. Él había estado de buen humor tarareando, sin cantar ninguna nota definida. Al preguntarle lo que era contestó: "Se me ha ocurrido un tema para el último movimiento de la sonata". Cuando finalmente entramos en la habitación corrió hacia el pianoforte sin quitarse el sombrero. Me senté en una esquina y enseguida se olvidó de mí. Durante al menos una hora peleó con el bello final de la sonata. Finalmente se levantó, sorprendido de que todavía estuviera allí y dijo "No puedo darte tu lección hoy, tengo algún trabajo"*». No es verosímil, sin embargo, que en esa breve temporada pudiera concluir alguna de las sonatas, como las Opus 54 y 57, ni siquiera profundizar demasiado en los esbozos de otras composiciones importantes. Seguramente, la *Appassionata* quedó por entonces inconclusa o sólo escrita a medias y, aunque hubiera estado prácticamente concluida en 1805, no se hizo de modo definitivo hasta dos años después del referido suceso, cuando ya había descansado de las dos tentativas poco felices con Leonora y, a lo mas tardar, en octubre de 1806, puesto que en esa fecha Beethoven hará, en el transcurso de unos acontecimientos destacados de su biografía, donación del manuscrito de la sonata en Fa menor a su amiga la pianista María Bigot. Pero aún en el caso improbable de que la sonata hubiera quedado concluida en el verano de 1804 casi al mismo tiempo que la *Waldstein*, el hecho de tardar cerca de dos años y medio en publicarse, hace muy posible que, al repasarla y antes de enviarla al editor, Beethoven introdujera algunas ligeras modificaciones, pues se sabe su obsesión por retocar obstinadamente sus obras hasta que salieran a la luz. Resulta por lo tanto verosímil que durante el verano de 1806, transcurrido en casa de los Brunswick en Martonvásár, volviera a trabajar en la *Appassionata*, y que fuera entonces cuando realmente concluyera definitivamente la partitura si bien, después de la muerte del compositor, su biógrafo Schindler defendió que la sonata había sido escrita «de un tirón» durante esa temporada. La publicación, anunciada por el *Wiener Zeitung*, ocurrió el 18 de Febrero de 1807 por la Cámara de Artes e Industria de Viena bajo el título «*23 sonata para piano, opus 57*» con una dedicatoria del músico a su amigo el Conde Franz von Brunswick, hermano de Theresa, a la que brindaría la siguiente de su catálogo. La obra, de acuerdo con Czerny, considerada por el propio compositor como «la más grande», marca una etapa en su producción para piano hasta el punto que necesitará tres años antes de animarse a escribir en 1809 su siguiente 24ª sonata para piano, Op. 78.

El subtítulo de *Appassionata* no es de Beethoven, sino que le fue asignado con ocasión de una edición posterior por el editor Craz de Hamburgo sin que el compositor pusiera, al parecer, objeciones y que, desde entonces, nadie ha discutido. Cuenta Schindler que, años después de su creación en 1822, en el curso de una velada en casa de Czerny, Beethoven señaló que tenía intención de hacer una edición completa con comentarios de sus sonatas y que, posiblemente, suprimiría en muchas de ellas algún fragmento, en particular el andante con variaciones en la *Appassionata*. Tal como ocurría con frecuencia, Schindler le preguntó cuál era el sentido de la obra respondiéndole Beethoven : «*Leed "La tempestad" de Shakespeare*». Con independencia de que parece improbable que existiera semejante intención en el compositor, respecto a su insinuación Romain

Rolland, sugiere que el ánimo general de la *Appassionata*, «un torrente de fuego en un lecho de granito», es el desencadenamiento de las fuerzas elementales, pasiones y locuras de los hombres y de los elementos, con el dominio del espíritu.

Junto con la temprana *Patética*, la tempestuosa *Appassionata* es sin duda una de las más célebres y populares de Beethoven y si otras la igualan en belleza e incluso algunas la superan en magnitud y grandiosidad, por su extraordinaria brillantez, dificultad de técnica y su intensa carga emocional, ha ejercido siempre sobre pianistas y oyentes una extraordinaria fascinación, para algunos atribuible, en parte, a la simpatía del público por los títulos. De cualquier modo, parece lícito situarla en el punto culminante de las obras de piano del segundo estilo beethoveniano en el que aparecen nuevas sonoridades y audaces experimentos que encierran su complejo mundo interior y muestran ya, nítidamente, el recién llegado lenguaje expresivo romántico. Por otro lado, Beethoven fue uno de los compositores más exigentes con los constructores de piano para mejorar la sonoridad y resistencia de los pianofortes decimonónicos y, en este sentido, la sonata pudo haber sido concebida además como un intento de someter a prueba a un nuevo instrumento. Parece que el pianoforte Walter, sobre el que compuso la *Patética*, quedó prácticamente destruido por la demoledora potencia y las fortísimas acometidas que Beethoven le infligía, en varios pasajes, durante los tempestuosos movimientos finales. El gran piano Erard, que adquirió en 1803, brindaba no sólo una considerable robustez, sino un rango de teclado más extenso y mayor resistencia a los *fortes*.

Como la «Claro de luna», la *Appassionata* se halla envuelta en una leyenda de amor, pero si en la segunda Sonata Op. 27 esa aureola romántica se apoya en hechos auténticos, la pasión por la Condesa Giulietta Guicciardi, en el caso de la Op. 57, no se conoce con certeza la identidad del personaje femenino que suscitó su inspiración aunque, no sin fundamento pero sin pruebas válidas, se ha relacionado con la pasión del músico hacia Josefina von Brunschwig pero, en este caso, no hay más vínculo seguro que la coincidencia en el tiempo, la dedicatoria nominal a su hermano Franz y el hecho de haber sido terminada la partitura durante la temporada estival, disfrutada junto a sus amigos y anfitriones en su mansión familiar de Hungría y donde, al parecer, se hizo más patente el amor del músico por la joven, difícil de prosperar felizmente dadas las diferencias sociales. No parece pues que fuera ese joven enfermizo, a quien sus hermanas llamaban «el caballero de hielo» a causa de su indiferencia hacia las mujeres, el personaje en quien pensara Beethoven al escribir una música tan enardecida. De cualquier forma, hay que resignarse al vano intento de adivinar quién inspiró la *Appassionata* o incluso sus demás obras (suponiendo que fuese una sola persona) pues, ciertamente, Beethoven no fue un hombre de un solo amor, ni siquiera de un único sentimiento. Aunque el arrebató que expresa esta sonata fuera de origen amoroso, parece evidente que en ningún caso se trata de un amor tierno e ilusionado sino, más bien, de un estallido de pasión vehemente que, con excepción del andante, delata un espíritu desesperado y sombrío y, ciertamente, es una de las composiciones para teclado más encendidas y violentas de Beethoven que contrasta vivamente con la alegría luminosa de la casi simultánea Sonata n° 21 en Do mayor Op. 53, *Waldstein*. No es extraño, por ello, que la *Appassionata* se

haya erigido en una fuente de especulación con la que los biógrafos del compositor han tratado de escudriñar su mundo más íntimo al sugerirles espectros, inquietudes, borrascosas pasiones y un destino plagado de siniestras amenazas.

La Sonata tiene tres movimientos. El primero *Allegro assai* permite una total exploración de los recursos del teclado. El comienzo es tranquilo, algo lento y enigmático interrumpido por grupos de acordes tocados rápidamente. Tras la expectante introducción, el movimiento continúa con implacable vigor casi sinfónico. El tema principal tiene un ritmo característico, punteado, difícil tocar y en su larga duración, la sección se desplaza entre súbitos cambios dinámicos, alcanzándose un clímax expresivo cerca del final y no en la recapitulación, como era habitual en la música de la época. El segundo movimiento *Andante con moto*, es como la calma entre dos tempestades y está construido por una serie de variaciones sobre un tema sereno y armonioso, con una melodía lenta, casi como un himno, y dos secciones que se repiten. Continúa sin interrupción pero, en lugar de acabar mansamente, lo hace con un concluyente acorde *fortísimo*, como un trueno, que lleva sin pausa al tercer movimiento *Finale, Allegro, ma non troppo*, una frenética afirmación del material de apertura que parece detenerse y estallar de nuevo, aparentando continuar el primer movimiento. Muestra una violencia apasionada que culmina en un contundente y arrollador *Presto*, epílogo de drama y desafío en el que Beethoven somete tanto al instrumento (especialmente los de su época), como al intérprete, a una formidable demanda técnica y con el que, súbitamente, finaliza la obra. (*Duración aproximada: 26'*)

JOHANNES BRAHMS (Hamburgo, 1833 – Viena, 1897)

28 Variaciones para piano sobre un tema de Paganini Op. 35 **Tres Intermezzi Op. 117**

Al llegar por primera vez a Viena el 8 de septiembre de 1862, Brahms decide en primer lugar hacer la ronda de sus amigos y conocidos de Hamburgo que le habían precedido en su viaje a la capital austríaca. Su principal empeño era, sin embargo, presentarse a Julius Epstein, que en Viena disfrutaba de un notable prestigio como pianista y que, conecedor del talento de Brahms, le recibió muy amablemente organizando una reunión en su honor para presentarle algunos músicos importantes. Epstein escribirá luego «*En 1862, Brahms tocó en mi casa los cuartetos en Sol menor y en La mayor con algunos miembros del cuarteto Hellmesberger. Nos quedamos encantados y pocos días después, interpretó esas mismas obras en público, con igual resultado*». La acogida general, cordial y espontánea, entusiasmó a Brahms, sensación reflejada en las cartas que, en aquel periodo, escribió a sus padres y amigos de Alemania. Poco a poco comenzó a propagarse la noticia de que el «joven profeta» de Schumann había llegado a la ciudad y, al ser reclamado en todas partes, su nombre empezó a aparecer en los programas de conciertos. El 14 de octubre el periódico *Blätter für Theater, Kunst und Musik* anunciaba, entre los programas de la temporada de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, la Serenata en La mayor Op. 16. La interpretación tuvo lugar el 16 de noviembre, un domingo por la tarde, en la *Vereinsaal*, con el recinto lleno. En el

programa figuraban también el Cuarteto para piano y cuerda en Sol menor Op. 25, presentado entre uno de Mendelssohn y el Op. 131 de Beethoven e interpretados por el cuarteto Hellmesberger. La acogida fue contradictoria recibiendo, tal vez, mayor entusiasmo por parte del público que de la crítica. Pocos días después, el 29 de noviembre, se celebró otro concierto en la misma sala en el que Brahms hizo además su primera intervención pública como pianista en Viena tocando, con la misma formación, el Cuarteto para piano y cuerda en La mayor Op. 26 que, a pesar de sus elementos novedosos, fue aplaudido calurosamente y después, como solista, interpretó sus Variaciones sobre un tema de Haendel Op. 24, una Toccata de Bach y una Fantasía de Schumann. También esta vez hubo una gran concurrencia, obteniendo unos buenos resultados económicos e incluso el juicio de los críticos fue más benévolo.

De modo simultáneo a estas actividades, durante los primeros tiempos que pasa en Viena, Brahms concibe unas nuevas Variaciones en esta ocasión sobre un tema de Paganini que redacta a lo largo de 1862 y 1863. Precedidas consecutivamente por las dos Variaciones sobre un tema original y uno húngaro Op. 2, las Op. 9 sobre un tema de Schumann y las citadas Op. 24 sobre un tema de Haendel, constituyen el punto culminante en el género de las variaciones para piano solo del compositor y ocupan un lugar preeminente en su obra al ser el único modelo en el que la transformación temática se centra esencialmente en el virtuosismo instrumental. En efecto, en comparación con las precedentes inmediatas de Haendel, suponen una especie de antítesis no sólo por el material elegido y su elaboración temática sino por sus distintas finalidades y por aludir a dos mundos diametralmente opuestos, aún recurriendo a un leguaje común y personal a la hora de enfrentarse a ambos desafíos. Las **Variaciones sobre un tema de Paganini Op. 35**, constan de dos cuadernos que, a su vez, contienen catorce secciones cada uno y su idea básica es el bien conocido y último de los 24 Caprichos para violín solo Op. 1 del genio italiano. La obra refleja las preocupaciones técnicas de Brahms que, al parecer, decidió abordarlas tras escuchar una increíble ejecución virtuosista de su amigo el célebre pianista Carl Tausig asumiendo, a partir de ese momento, además de sus consejos en la resolución de determinados pasajes conflictivos, su colaboración especial en la selección temática. Pese a que Tausig, como alumno predilecto de Liszt, era un integrante de la «milicia wagneriana» opuesta a Brahms, fue ciertamente quien le transmitió la capacidad de seducción de una técnica pianística deslumbrante, que Bussi define como «arriesgada pero personalísima, concertística más que superficialmente virtuosista» pero, en cualquier caso, muy alejada de la más sólida, contundente y recia dimensión brahmsiana. Por otro lado, existe un elemento novedoso y sorprendente en el amplio catálogo temático para variaciones del compositor, que es la propia elección del Capricho nº 24 de Paganini, alternativa poco convencional, imprevisible y escasamente acorde con su naturaleza pues representa, además, la única ocasión en su literatura para teclado en la que el tema se sacrifica en aras de una ornamentación virtuosista. De este modo, Brahms se sitúa en una línea de compositores de diversas procedencias como Schumann, Liszt, Berlioz, Rachmaninov, Alfredo Casella, Dallapiccola, Lutoslawski, Blacher etc que, en su tiempo o después, fascinados por el genio de Paganini, se esforzaron, con los resultados más dispares, en crear variaciones sobre su

Capricho nº 24, *Quasi presto-Variazioni* en La menor. Por supuesto, la idea es excelente e idónea como base para una variación y el propio Paganini la había explotado con sus nueve Variaciones y un final sobre el tema recurrente del último Capricho que, por la sencillez y claridad de su estructura armónica, parece ofrecer a cada nuevo compositor posibilidades, casi ilimitadas, para superponerle su propia personalidad.

En su conjunto, las Variaciones Paganini constituyen una emocionante demostración del talento de Brahms que modificó ligeramente el *tempo* marcando un *non troppo presto* y dan una medida de su categoría como virtuoso del teclado, capaz no ya de componer sino de tocar tamaña creación. El epígrafe «Estudios para piano», con el que las subtítulo, supone una precisa descripción de su naturaleza e intenciones y ejemplifica su actitud de enfrentarse a un tema en particular y resolver cada posible obstáculo. Distribuida en dos series, de las cuales la decimocuarta y última de cada una se desarrolla en un extenso *finale*, la obra reencuentra la virtuosidad diabólica del original, explorando las posibilidades técnicas del instrumento, acumulando dificultades que representan una considerable demanda y suponen un auténtico desafío para cualquier pianista, haciéndola una de las piezas más difíciles del repertorio. Efectivamente, cada variación se enfrenta a un problema técnico concreto y lo agota a través de endiablados experimentos por lo que no resulta extraño que alguien con el talento de Clara Schumann usara el término «embujadas» para definir las Variaciones («*Hexen-Variationen*») y que, pese a la fascinación de su marido por los caprichos de Paganini («Estudios sobre los caprichos de Paganini» Op. 3 y «Estudios para concierto» Op. 10) y aún tratándose de una colosal pianista, «tras palidecer ante su sobrehumana dificultad, no tardara en renunciar a algunas variaciones imposibles». La primera interpretación de la obra tuvo lugar, al parecer, en Zurich, el 25 de noviembre de 1865, presentada por el autor al piano. Editadas por Rieter-Biedermann en Leipzig y Winterthur, en 1866, las Variaciones sobre un tema de Paganini Op. 35 fueron estrenadas en Viena, también por el propio Brahms, el 17 de marzo de 1867.

En relación a sus características algunas variaciones están más próximas a su espíritu original describiéndose como una «parodia de la escritura para violín» mientras otras están ligadas a experimentos sobre el ritmo del piano con un atrevido juego de superposiciones. Frente a un grupo de variaciones duras, temerarias y repletas de fuerza salvaje y diabólica dificultad convive otro conjunto en el que parecen más «humanas», abiertas a las inflexiones emotivas, al recogimiento en las que se renuncia a toda seducción acrobática en favor de una ensoñadora nostalgia, ofreciéndose como un interludio lírico de impronta vienesa. Publicadas en dos series de catorce, la variación que cierra cada uno de los dos cuadernos está dividida en tres secciones y se amplifica paulatinamente en un extenso *finale* en forma de coda para el que Brahms diseña un diferente enfoque pero que en última instancia pretende exorcizar la tensión acumulada. En sus audiciones públicas Clara Schumann tenía la costumbre de hacer su propia selección. Algunos pianistas eligen determinados pasajes para incluir en sus programas mientras otros deciden interpretar las dos series de una sentada (***Duración aproximada: 24***).

A partir de las Variaciones sobre un tema de Paganini, Brahms nunca volverá a componer este género pareciendo decidido a dar un largo descanso a la música para piano que interrumpe en 1878 con las Seis Piezas Op. 76 seguidas de las Dos Rapsodias de 1879. Sus últimas obras para piano están formadas una veintena de *Klavierstücke* distribuidos en cuatro colecciones con diversas formas: *intermezzi*, caprichos, baladas, etc y publicadas con los números de Op. 116 al Op. 119, la mayor parte compuesta en un periodo comprendido entre 1891 a 1893 cuando el compositor tenía cerca de sesenta años, aunque no puede excluirse que alguna pudiera tener un origen anterior.

Durante el verano de 1892, en Isch la imaginación del compositor se centra en los *intermezzi* que, por otro lado, constituyen una de sus formas favoritas en los últimos años pues sobre treinta y cuatro páginas dieciocho llevan este título. Compuestos al mismo tiempo que la obra precedente (Siete Fantasías para piano Op. 116) con ellos concluye Brahms su camino como autor para piano. Los **Tres Intermezzi Op.117** se reúnen piezas que básicamente son una especie de canciones de cuna caracterizadas por un resignado sufrimiento fragmentos breves pero increíblemente densos, sutiles, llenos de callado valor y en los que consigna un mayor grado de introspección, de serenidad contemplativa y de refinamiento expresivo que muestran aspectos emotivos diversos desde la amplia pincelada de un fresco a la frágil delicadeza de una miniatura. Son piezas en las que el autor vierte de nuevo no solo sus reflexiones espirituales sino también los resultados de la inagotable exploración que, en el plano técnico e instrumental, había llevado adelante durante toda su vida como las indagaciones sobre la armonía, sobre la textura, las ambigüedades rítmicas y los juegos que aporta la fantasía. Si bien pueden evocar rasgos de la antigua vehemencia y del ímpetu juvenil, su carácter predominante es más proclive a la meditación. Son páginas introspectivas de un diario íntimo que muestran hasta qué punto Brahms permanece fiel a sí mismo, aún sucumbiendo también a ese vago sentimiento de dolor cósmico («*Weltschmerz*») que abrumaba a numerosos espíritus alemanes a finales del siglo XIX. Tal vez ese tenue malestar, indiferenciado y difícil de definir, sea lo que le incita a definir a uno de los fragmentos del tercer *Intermezzo* Op. 117 como «*la berceuse de mi dolor*». En realidad aparentemente no existían en el músico otras aparentes causas de angustia, superadas ya las veleidades amorosas juveniles y sin manifestarse todavía las dolencias que causarían su muerte. Se trata pues para Rostand de tres páginas otoñales, expresadas con claroscuros, discretamente, para no llamar la atención y muy del gusto del Brahms en la vejez.

El **Intermezzo n° 1 Andante moderato**, en Mi bemol mayor, tiene la originalidad, en una obra tardía de Brahms, de contener una referencia poética. Es una página suavemente melancólica, de dulce resignación, inspirada en la antigua canción de cuna escocesa titulada *Lamentation de Lady Anna Bothwell* (Lamento de Lady Anna Bothwell) extraída de *Reliques of Ancient Poetry* (Reliquias de poesía antigua) de Thomas Percy, de 1765, que Brahms conocía a través de colección de canciones folklóricas (*Stimmen der Völkers*) de Herder en versión alemana. Aunque alejado de toda intención descriptiva, Brahms intentó adherirse lo más posible al espíritu del texto y su melodía, de estilo tradicional y de magistral «simplicidad», convirtió a la pieza inmediatamente en un éxito. El fallido intento de orquestrarlo

acentuó aún más el convencimiento de la absoluta adecuación de la idea musical al instrumento para el que fue concebida y de su íntima naturaleza pianística.

El *Intermezzo n° 2 Andante non troppo e con molta espressione*, en Si bemol menor es justamente la página más célebre por su suprema nobleza y elegancia expresiva, no exenta de inquietud y resignada tristeza. Bajo una apariencia inofensiva, la pieza, estructurada en tres partes, deja un poso de inquietud. La página alberga tres ideas melódicas, adivinadas a través de una escritura delicadamente fraccionada con arpeggios entrelazados en la que la melodía emerge apenas, seguida pronto de su eco en otra voz. Se ha considerado que tiene influencia de Mendelssohn remitiendo a ciertas Romanzas sin palabras, pero su carácter más íntimo, más concentrado y más profundo, pertenece exclusivamente al espíritu del último Brahms.

El *Intermezzo n° 3 Andante con moto*, en Do sostenido menor, añade al tríptico un toque sombrío, nebuloso y esquivo. Se trata de una página fúnebre, amarga, que transmite una implacable angustia que, por la simplicidad melódica, la dinámica narrativa y la claridad armónica, tiene las características de la balada nórdica, situándose en gran medida en el ámbito de la lamentación y la fantasía, lejos de la realidad. A pesar de su tono tenebroso la página es, por otro lado, una de las más interesantes de entre las últimas piezas de Brahms y parece haber tenido un significado particular para el autor.

Se tiene constancia de que los *Intermezzi* n° 1 y 2 fueron estrenados en Viena el 18 de febrero y el 30 de enero de 1893, en sesiones que incluían también algunas Fantasías Op. 116, pero no se conoce la fecha del estreno del n° 3. Fueron editados por Simrock en Berlín en 1892.

Cuando el célebre pianista Arthur Schnabel llevó los *Intermezzi* del Op. 117 a su maestro Theodor Leschetizky su entusiasmo se vio apagado por sus expresiones, que mostraban desde sorpresa hasta consternación, preguntándose cómo era posible en esa época, de gran virtuosismo pianístico, se pretendiera tocar un andante nada espectacular, continuar con otro y, al pasar la página, seguir con un tercero. Posiblemente este argumento explica que estos tres *Intermezzi*, de los cuales los dos primeros son especialmente populares, no siempre se toquen de manera conjunta, como grupo, aunque por supuesto que cada uno posee individualmente su particular talante y contrastes internos, permitiendo mantener entre ellos una neta y suficiente variedad de textura y tratamiento. (**Duración aproximada: 19'**)

Si Vds. son tan amables de sentarse con tiempo en su localidad y procuran que no se oigan diversos ronroneos de bolsos, monederos, pulseras, caramelos, etc., etc., seguro que no añadirán al concierto ninguna nota estridente a las bellísimas interpretadas por Lilya Zilberstein, que sin duda, son totalmente suficientes.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 6 de febrero 2012
MATTHIAS GOERNE, barítono
TAMARA STEFANOVICH, piano

Avance de programa curso 2011-2012

Jueves, 23 de febrero 2012	FAZIL SAY, piano
Lunes, 27 de febrero 2012	CUARTETO ARTEMIS
Lunes, 12 de marzo 2012	SARA CHANG, violín ANDREW VON OEYEN, piano
Lunes, 26 de marzo 2012	YURI BASHMET, viola OLEG MAISENBERG, piano
Martes, 10 de abril 2012	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo JAVIER PERIANES, piano
Lunes, 16 de abril 2012	EMMNUEL AX, piano
Lunes, 14 de mayo 2012	NATALIA GUTMAN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Lunes, 21 de mayo 2012	ANDREA LUCCHESINI, piano
Mayo 2012	PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Siente el Mediterráneo

depósitos
futuro
ahorro
coche
tranquilidad
crédito
estudios
familia
planes
casa
proyección
comercio
viajes
seguros
inversión
empresas

AQUÍ NOS TIENES

 CAM

www.cam.es

