



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLIII
Curso 2014 - 2015

CONCIERTO NÚM. 814
XII EN EL CICLO

Recital de piano por: GRIGORY SOKOLOV

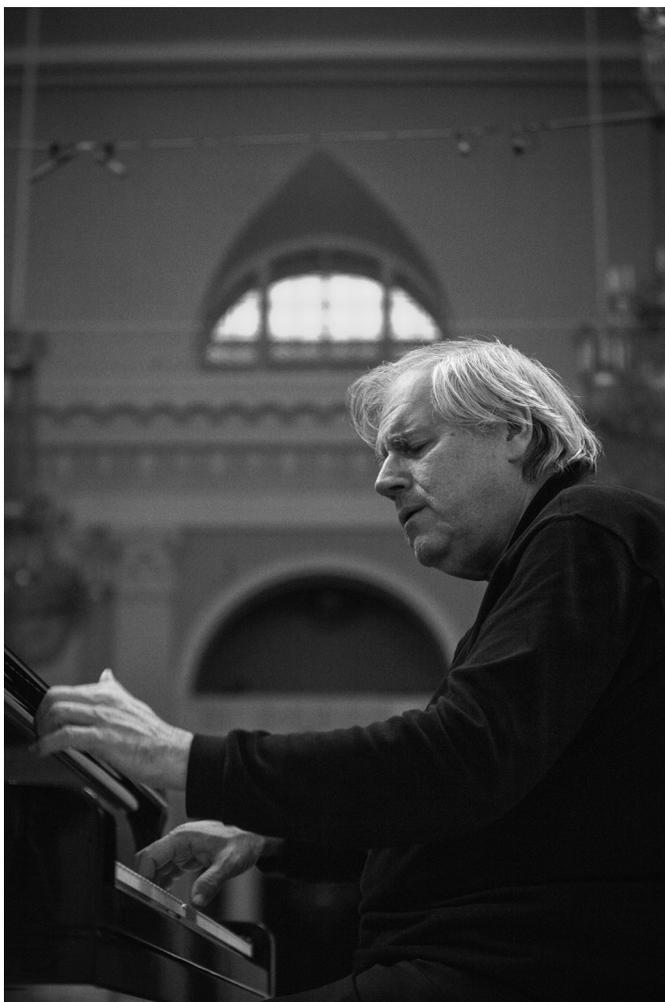
TEATRO PRINCIPAL

Martes, 3 de marzo

20,15 horas

Alicante, 2015

GRIGORY SOKOLOV



© Mary Slepikova / DG

Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en una ocasión:

- 14.II.1995 con obras de Schubert.

Grigory Sokolov, nacido en Leningrado, comenzó sus estudios de música a los cinco años, iniciando su carrera internacional a los dieciséis tras obtener el Primer Premio en el prestigioso y difícil Concurso Tchaikovsky en Moscú. Está considerado uno de los mejores pianistas rusos del momento, y dentro de una escuela en la que abunda el virtuosismo se distingue por su excelente técnica y dominio de todos los recursos del instrumento, como por su profundidad y singular interpretación de un vasto repertorio que se extiende desde las composiciones del siglo XII hasta las más recientes y exigentes piezas vanguardistas del siglo XX.

Últimas temporadas: Sokolov es un artista habitual en las más prestigiosas salas de conciertos y festivales de Europa y ha ofrecido recitales en la Konzerthaus de Viena, Sala Philharmonie de Berlín, Salle Pleyel de París y Théâtre des Champs Elysées, Gewandhaus de Leipzig, Tonhalle Zurich, Festival Hall de Londres, Carnegie Hall de New York, Filarmónica de Varsovia, BBC Philharmonic, Royal Scottish, Auditorio Nacional de Madrid, Conservatorio de Milán, Santa Cecilia de Roma y otras salas de concierto en Venecia, Hamburgo, Estocolmo, Helsinki, Lisboa, Luxemburgo ...

Lo más destacado de su carrera: De igual manera ha colaborado con importantes orquestas como la London Philharmonia, Concertgebouw de Amsterdam, Filarmónica de Nueva York, Filarmónica de Munich, Sinfónica de Viena, Sinfónica de Montreal, Orquesta del Teatro alla Scala y Filarmónicas de Moscú y San Petersburgo, habiendo trabajado bajo la batuta de los más relevantes directores del mundo como Myung-Whung Chung, Valery Gergiev, Herbert Blomstedt, Neeme Järvi, Sakari Oramo, Trevor Pinnock, Andrew Litton, Walter Weller y Moshe Atzmon.

Ha participado asiduamente en los Festivales internacionales de Colmary y de La Roque d'Anthéron.

Grabaciones: Sus reproducciones en vivo para *Melodya y Opus 111 Label* incluyen obras de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Rachmaninoff, Prokofiev, Schubert, Schumann, Scriabin y Tchaikovsky. Las más recientes son un CD lanzado por Deutsche Grammophon con su recital de enero de 2015 en el Festival de Salzburgo, y un DVD en el Théâtre des Champs-Elysées en París, ambas en directo pues prefiere evitar el ambiente artificial de un estudio.

PROGRAMA

- I -

BACH **Partita n. 1 en si bemol mayor, BWV 825**

Praeludium

Allemande

Corrente

Sarabande

Menuet I

Menuet II

Gigue

BEETHOVEN **Piano Sonata No. 7 en re mayor, op.10 n°3**

Presto

Largo e mesto

Menuetto: Allegro

Rondo: Allegro

- II -

SCHUBERT **Sonata en la menor op. 143 D 784**

Allegro giusto

Andante

Allegro vivace

Seis momentos musicales op. 94 D 780

Moderato

Andantino

Allegro moderato

Moderato

Allegro vivace

Allegretto

BACH, JOHANN SEBASTIAN (Eisenach, 1685- Leipzig, 1750)

Partita n° 1 en si bemol mayor, BWV 825

La serie de seis suites o partitas para clavecín (BWV 825-830) forma la primera parte de la serie, en cuatro volúmenes *Clavier Übung* ("Ejercicio para teclado"), publicada en Leipzig por el propio Bach entre 1726 y 1731, a razón de una suite cada año, una de las obras más ambiciosas que jamás escribiera el compositor. La colección aparecerá, a continuación, íntegramente, en 1731, como opus 1 bajo el nombre entonces de: *Clavier-Übung bestehend in Preludien, Allemandien, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menuetten und anderen Galanterien* y Bach titula cada suite como *Partita*.

En los siglos XVII y XVIII, el término "*Partita*" tenía diferentes significados. Según los casos, podía, entre otras, designar una suite instrumental de danzas o una serie de variaciones y es en este último sentido en el que Bach compone varias *Partitas* para órgano, como magníficas variaciones sobre temas corales.

Las *Partitas para clavecín*, están concebidas según la forma de las *Suites* inglesas, aunque considerablemente enriquecidas por Bach. La estructura de sus movimientos es más opulenta y más compleja. Cada *partita* comienza por un vasto fragmento de introducción que lleva un título diferente según las suites: *Praeludium, Sinfonia, Fantasía, Obertura, Praeambulum, Toccata*. etc. La sucesión de las cuatro danzas tradicionales de la *suite* (*allemande, courante, zarabande, gigue*), es respetada pero Bach mezcla allí también diversos movimientos que denomina "*galanterías*" (*minueto, passe-pied, scherzo, burlesca, rondo, aria* etc.). Sin embargo, algunas de estas "*galanterías*" no son auténticas danzas como sucede en el *Rondo* de la *Partita* n° 2 o las *arias* de las *partitas* n° 4 y 6, por ejemplo y el *Tempo di gavotta* de la *Partita* n° 6, que no tiene verdaderamente el carácter de una *gavota*. También puede señalarse que, contrariamente al uso, la *Partita* n° 2 en *do* menor no finaliza por una *gigue* (ausente, pues, en esta suite), sino por un *Capriccio*. En fin, Bach no duda en trastocar el orden habitual de la *suite*, intercalando, por ejemplo, sus "*galanterías*" entre la *courante* y la *sarabande* o entre ésta y la *gigue*.

Así pues en sus *Partitas para clavecín*, Bach introduce considerables innovaciones apartándose del marco estricto de la suite de danzas como el de las *Suites Inglesas* y alcanza la cima de

su talento en la manera de tratar la suite para piano. Salvo la *Partita* n° 2 que no tiene más que seis movimientos, las restantes *Partitas* incluyen siete movimientos que son en su mayoría piezas binarias de repetición (excepto el rondó de la *Partita* n° 2).

La ***Partita n° 1 en si bemol mayor (BWV 825)*** fue la primera publicada por Bach en 1726. Como la Suite Inglesa n° 1 se distingue de las otras por su relativa simplicidad, pero, sobre todo, por la concisión de su ***Praeludium***. Esta introducción (a 4/4), enormemente célebre, es una pieza corta de veintidós compases que recuerda una "invención" a tres voces ("sinfonía"), construida sobre un motivo al ritmo organizado que se afirma una y otra vez en el que parece evidente la influencia del bajo continuo. Este dulce preludio concluye con un retorno del tema en los bajos y después, en los cinco últimos compases, en la voz superior.

La ***Allemande*** (a 4/4), muy fluida, es una especie de movimiento perpetuo donde se superponen varias ideas: descomposición de acordes arpegiados, gammas, temas nuevos, pasajes polifónicos cuatrimanuales, movimiento opuesto de las dos manos etc.

La ***Corrente (Courante)*** es una danza rápida que Bach escribe como un dúo. A pesar de la presencia discreta de un pequeño motivo de diversión en el centro de las dos partes, un elemento temático domina la pieza. El compositor juega aquí con la oposición rítmica de trinos de corcheas y de los valores punteados.

La ***Sarabande*** (a 3/4), de contornos variados, recuerda un aria adornada, próxima a las canciones francesas que se cantaban en esa misma época en Versalles. El elemento melódico es, de hecho, un inmenso arabesco expresivo.

Los dos ***Minuetos I y II***, de diferentes caracteres, se presentan sucesivamente. El primero es fluido y gracioso, de estilo francés, recordando a las *Suites* para *clavecín* de Rameau. El segundo, más corto y escrito a tres y cuatro voces, resulta más calmado y austero.

La ***Gigue***, escrita sobre un ritmo en cuatro tiempos, es una página de gran virtuosismo que impone incesantes cruzamientos de manos. La mano derecha está en perpetuo movimiento de una octava de la izquierda, muy regular. Esta *gigue* está muy próxima a ciertas sonatas de Domenico Scarlatti.

Cuando en 1735 fue publicada en Nüremberg la colección que constituía la segunda parte de la *Clavier-Übung*, Bach había comenzado después de una docena de años el último pero esencial capítulo de su vida y de su obra: la “dirección musical” de las iglesias de Leipzig y el puesto de “Cantor” en la iglesia Santo Tomás de esa ciudad, en la que permanecerá hasta su muerte en 1850.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN (Bonn 1770- Viena 1827)

Sonata nº7 en re mayor Op.10 nº3

Es un hecho bien conocido por todos los aficionados a la Música y su Historia que las Sonatas para piano de Beethoven trazan a lo largo de su brillante carrera un inmenso y continuo itinerario. Efectivamente, su increíble talento musical le permitió construir soberbios edificios tonales y su compleja personalidad fue capaz de conmover a sus semejantes en lo más profundo del alma pues, poseedor de una indomable voluntad, sólo atenuada por una rara capacidad para el amor y la ternura , tuvo la facultad para trasladar todas estas fuertes emociones en su música, continuamente enriquecida de espiritual humanismo, y la clarividencia de adelantarse al inminente y venidero Romanticismo pues su música, que hoy conmueve claramente a todos como poderosa, apasionada y universal, fue para el gran maestro de Bonn una terrible batalla personal.

No puede olvidarse que, en el siglo XVIII, escenario de la vida de Beethoven, la música era concebida, sobre todo, para secundar funciones ceremoniales y/o sociales, ya fuere de carácter religioso, diversión de los soberanos o, simplemente, como un entretenimiento público. Aunque, no cabe duda, que si un compositor tenía un fuerte temperamento emocional, éste tenía que influir, necesariamente sobre su música, en la práctica de la época, los sentimientos íntimos sólo podían traslucirse de manera muy sutil o simplemente se eliminaban por superfluos. Por consiguiente, si antes de Beethoven, e incluso en su momento, parecía obvio que el propósito primario de la música era agradar a la audiencia ello significaba que nada podía ser ni demasiado serio ni demasiado difícil, pauta que, ciertamente, conducía a una clase de música casi anónima, enigmática e impersonal. Con Beethoven cambió, no obstante, esta forma de abordar la música y el consentirle liberarse de las viejas y recias riendas de la escritura

musical tradicional le permitió, al propio tiempo que emerger su genio de compositor, crear lo más sublime y personal de su arte. Por supuesto, no podía olvidarse que el público tenía que divertirse con la música. Pero, junto al placer de la escucha, el oyente se hacía además cómplice de las intensas emociones del compositor.

De acuerdo con ello, las Sonatas del primer Período de Beethoven escritas antes de cumplir 31 años, se adaptan usualmente al marco clásico, legado, básicamente, por Haydn y Mozart pero, poco a poco, la originalidad de su creciente genio se desligó de esa senda convencional, dando rienda suelta a libertades que no hacen sino pronosticar su venidera metamorfosis. De esta forma, entre otros modelos, durante esta primera etapa, gradualmente decidió, por ejemplo, descartar el minueto, como postrer miembro superviviente de la vieja *Suite* e, incluso, cuando insertó el minueto en una sonata en cuatro movimientos, no fue sino como un lejano clamor del elegante y sofisticado modelo mozartiano. Con más frecuencia, sin embargo, Beethoven reemplazó el minueto por un *Scherzo* (en alemán "broma"), un movimiento, por tanto, vivo y caprichoso (su preferencia por el *scherzo* se remonta tan tempranamente como en la Sonata Op. 2 n° 2, dedicada a su "maestro" Joseph Haydn), De acuerdo con estos hechos, en algunas ocasiones, incluso se suprimen ambos, tanto el minueto como el *scherzo*, dando como resultado una sonata en tres movimientos, como son las Opus 10 n° 1 y 2, la Opus 14 n° 1 y las sonatas n° 8 Opus 13 ("Patética") y Opus 27 n° 2 ("Claro de luna").

En otros casos Beethoven reordena los movimientos y así, en la Opus 26, una marcha fúnebre asume el tercer movimiento, desplazando el *scherzo* a segunda posición.

Las tres Sonatas (en *do* menor, *fa* mayor y *re* mayor) respectivamente 5ª, 6ª y 7ª sonatas para piano (o clave), que forman el opus 10 fueron escritas entre 1796 y 1798 a continuación de dos piezas calificadas por el propio Beethoven como "pequeñas sonatas fáciles" (Op. 49 n° 1 y n° 2), realmente sonatinas, que se han considerado como meros ejercicios ofrecidos por el joven compositor a sus alumnos. Incluso del período intermedio procede una *Sonata para clavecín o piano solo*, a cuatro manos, en *re* mayor (catalogada como op.6) que, efectivamente, fue publicada en Viena en 1797.

Como curiosidad, en el final de la sonata n°5 en *do* menor op.10 n° 1 se encuentra de nuevo “una figura que “contiene, casi textualmente, el motivo inicial de la *Quinta Sinfonía*, “ tratada como lo será ya una vez en la Sinfonía” (Chantavoine, “*Beethoven*”).

La Sonata n° 7 en re mayor es la última de las tres que conforman el **op. 10, n°3** publicadas en septiembre de 1798 en Viena por Joseph Elder y todas ellas dedicadas a la condesa de Browne, (esposa del conde de ese nombre, de origen escocés e integrante de la aristocracia vienesa melómana que protegía a Beethoven en Viena). Es la más larga y también la más elaborada de esta triada, totalmente indicativa del primer período del compositor y en la que se revela, con gran nitidez, su mente creativa en la resolución de los problemas temáticos, dentro de la armadura tradicional del género en cuatro movimientos, aunque en su tiempo estos recursos fueran considerados confusos y demasiado experimentales por algunos críticos. En la mitad de los borradores, que datan de 1797, Beethoven escribió: “*Para las sonatas nuevas, minuetos muy cortos.*” Y añade luego: “*Los minuetos para las sonatas: en el futuro no más de dieciséis a veinticuatro compases*”. Curiosamente, por el contrario, la tercera de estas sonatas (en *re mayor*) tiene un minuetto más largo que los previstos por Beethoven en la misma época. El periódico musical vienés contemporáneo *Allgemeine Musikalische Zeitung* (sobre el que siempre se cernía la sombra del Robert Schumann crítico), sentenciaba: “*Nadie puede negar que M. Van Beethoven es un genio; tiene originalidad y se ha trazado un camino recto (...), sin embargo, la abundancia de sus ideas le conduce con demasiada frecuencia a acumular los pensamientos sin orden y agruparlos de una forma tan singular, que el resultado es a veces un oscuro artificio o una oscuridad ficticia, lo que es, en conjunto, más un defecto que una ventaja. No hay muchos artistas a los que se pueda decir: “Reparte tus tesoros y úsalos con comedimiento, de tal forma que su arte parece artificial y permanece oscuro”*. Este análisis, desde un medio tan especializado es, en realidad, más un elogio que una censura. Por otro lado la supuesta “abundancia de temas” a la que alude el periódico parte, no obstante, de un malentendido sobre la intención del compositor pues, si bien la voluntaria tendencia de Beethoven a presentar un único tema bajo múltiples facetas, desconcertaba a sus contemporáneos, el músico, ignorándolo, continuó contumazmente esta práctica hasta el final de sus días y

lo que era tomado como un caos se trataba, en realidad, de una muy reflexionada organización tonal. En esta Sonata es destacable el retorno a los cuatro movimientos (los dos últimos *Allegros* y el primero un *Presto*) y cabe resaltar también que, a pesar de sus anotaciones sobre su duración, que ya comentamos antes, Beethoven consagra al minueto del tercer movimiento, un número de compases superior al que estaba establecido (dieciséis en lugar de los treinta y ocho usuales). Por otro lado, la obra incluye un movimiento lento (el segundo) que, al decir de muchos musicólogos, ha contribuido más a su reputación que cualquier otra característica: "Cada uno sentirá perfectamente en este **Largo** el estado de un alma presa de la melancolía, con los diferentes matices de luz y de sombra" respondía Beethoven a Schindler, en 1823, es decir veintiocho años más tarde de su creación, al preguntarle sobre el sentido del *Largo* de esta sonata, indiscutible obra maestra del piano prerromántico, pero que ya contiene todas las esencias del Romanticismo y que representa una de las más bellas páginas beethovenianas. Los cuatro movimientos son: *Presto, Largo e mesto, Menuetto y Rondó*.

Al **Presto** inicial se le ha considerado, con frecuencia, como una simple "obertura", casi como un entremés, un juicio, sin duda precipitado, pues si bien el estilo es brillante, en ningún caso superficial; el *tempo* es vigilante pero no irreflexivo y, sobre todo, el conjunto posee una rara unidad, fundada sobre el impulso dado al tema inicial: el tetracorde descendente *re-do* sostenido, *si, la*, en perfecto acuerdo de las dos manos, en la octava, que alcanza enseguida un punto de ornato en el agudo sobre la nota *la*. Este juego sobre cuatro notas confiere al movimiento entero su estructura monotemática, puesto que se insinúa tanto en el segundo tema como en las transiciones y en la misma coda. Para Jörg Demus: "este *Presto* es de una técnica tan sólida y tan ajustada, como apenas existe en toda la música clásica, fundada, sin embargo, hasta entonces, sobre la diversidad. Constituye una suerte de paradoja, bastante excitante para el espíritu: un propósito ligero y de simple diversión asociado a la arquitectura más grave". Tranchefort, sin embargo, no está de acuerdo con la palabra "diversión" a la que alude el virtuoso pianista austríaco, porque afirma que la intención beethoveniana jamás tiende a este tipo de gesto gratuito ya que, de otro modo, "el músico no habría concebido crear el contraste dramático y doloroso del *Largo* que le sigue".

El **Largo mesto** ("triste"), en efecto, es la expresión desnuda, desolada, de las "voces interiores" del joven Beethoven. : *"Cada uno sentirá perfectamente en este Largo el estado de un alma presa de la melancolía, con los diferentes matices de luz y de sombra"* respondía Beethoven a su amigo Schindler, en 1823, es decir veintiocho años más tarde de su creación, al preguntarle sobre el sentido del *Largo* de esta sonata, indiscutible obra maestra del piano prerromántico, pero que ya contiene todas las esencias del Romanticismo y que representa una de las más bellas páginas beethovenianas, un fragmento que, por su extensión y su complejidad, sobrepasa, en apariencia, todos los movimientos lentos escritos anteriormente para el piano. Aunque André Boucourechliev se pregunta dónde se encuentra el tema del *Largo*, le responde, Tranchefort que cabría decir que por todas partes puesto que *"en Beethoven hay que renunciar a buscar el tema forzosamente al comienzo y siempre bajo una forma melódica"*. El tema es aquí ritmo de dos veces tres corcheas, y se manifiesta sin cesar, diversamente, por las relaciones cambiantes de todos los elementos (armónicos, melódicos, de intensidad, de duración, de peso o de silencios). A partir de esta "célula de tiempos", de esta matriz de la que todo deriva, la imaginación se evade en las constelaciones más lejanas y, en apariencia menos previsibles, surgen las imágenes más nuevas".

Cabe anotar, en fin, que para el **Rondó** último de esta sonata en *re* mayor se recurre a un procedimiento muy querido por Beethoven: la evocación en el final de los temas de los dos primeros movimientos. Según Carl Czerny este final es un ejemplo típico de la improvisación beethoveniana en el género mixto, es decir participando de la forma-sonata y de la variación libre: *"A veces, algunas notas aisladas le bastaban para improvisar todo un fragmento del mismo género"*, dice este erudito pianista austríaco, compositor, amigo y discípulo a la vez de Beethoven, Clementi, Hummel y Salieri y recordado, sobre todo, por sus libros de estudios para piano y por haber sido, a su vez, el maestro de Franz Liszt. Por su parte Alfred Brendel califica el rondó como "un juego del escondite musical brillantemente improvisado". La coda comienza sobre un acorde de séptima dominante, seguido de una misteriosa secuencia armónica en acordes sincopados.

FRANZ SCHUBERT (Viena 1997-Viena 1828)

Sonata en la menor op. 143 D 784

Momentos musicales op. 94

Obra aislada y enigmática, la **Sonata en la menor, op. 143, D 784**, es la segunda en esta tonalidad, la que inaugura la etapa de gran madurez de Schubert y que se aproxima, por su inspiración, a la *Sinfonía Inacabada* y al *Cuarteto en la menor op. 29*. Situada, cronológicamente, a mitad de camino entre esas dos grandes páginas, fue publicada por Diabelli póstumamente, en 1839, bajo el ficticio número de opus 143 con dedicatoria a Mendelssohn. A pesar del epígrafe de “Gran Sonata” con el que fabula el editor por razones comerciales, no es una obra dirigida a las masas pues, por el contrario se trata, de hecho de una pieza íntima, introspectiva, la última que escribiera Schubert en sólo tres movimientos, a diferencia de las siete sonatas siguientes (terminadas o no) que adoptarán el marco de las sonatas de cuatro movimientos. Sin embargo, bajo otro aspecto es realmente una gran sonata y ocupa un lugar muy especial en la serie de sonatas para piano de Schubert ya que tanto por la escritura como por el contenido constituye el punto divisorio entre las sonatas de juventud y las de la madurez del compositor. El movimiento inicial **Allegro giusto** está tan desarrollado como los dos restantes movimientos juntos. La atmósfera es épica, como la de una antigua y dolorosa balada, a la vez caballerescas y nostálgica y de una escritura pianística casi orquestal.

El breve y simple segundo movimiento **Andante**, en *fa* mayor, de una inefable magia poética, presenta una lenta procesión de peregrinos engranando un cántico en la noche límpida y solitaria. Su misticismo es alterado, de forma pasajera, por una explosión dramática a la que se aludirá, fugitivamente, en el curso de la conclusión que atrae por la belleza de sus armonías. El **Allegro vivace** final no busca más que producir el cambio. Sus trinos iniciales son una evocación ya impresionista del viento sobre el follaje, viento que se agranda rápidamente en tempestad. En mitad de esta agitación apasionada, que subraya una gran inestabilidad tonal, el contraste de un segundo tema, a la vez suplicante y paradisiaco, parece más fuerte todavía que en el primer movimiento. La conclusión tormentosa y feroz es de una potencia beethoveniana como corresponde a uno de los momentos más dolorosos de la breve existencia de Schubert.

La contribución de Schubert al género de la pieza lírica y ligera para piano, lo que no obsta para que alcance una excelente categoría, comprende varias colecciones: las dos series de *Impromptus* (los 4 Op.90 D.899, de 1827 y los 4 Op. 142. D.935, de febrero de 1828, los Seis Momentos musicales (D.780, op.94) y los tres *Klavierstücke* póstumos, escritos en 1828 y publicados por Brahms en 1868 con el discreto título: "Tres piezas para piano" (D.946). A toda esta producción, se le puede añadir el maravilloso *Allegretto* aislado, en *Do* menor, D.915, escrito por Schubert para su amigo Ferdinand Walcher demasiado corto, no obstante, para figurar entre los *Impromptus* y, por el contrario, para algunos musicólogos, digno de integrarse como un séptimo *Momento musical* al op.94.

En la primavera de 1828 el editor Leidesdorf publica en dos cuadernos las seis piezas que titula **Momentos musicales op.94**, dos de las cuales ya habían sido editadas con ese pintoresco apelativo por la firma Sauer & Leidesdorf (el tercero como "Aire ruso" en Diciembre de 1823 y el sexto como "Lamentos de un trovador" en diciembre de 1824). Aunque el problema para fechar las otras piezas sigue abierto, no obstante, parece, por la sobriedad de su estilo, por el empleo restringido del registro del piano y por su falta de virtuosismo, que son anteriores a las dos series de *Impromptus* de 1827. La evidente referencia a Bach en el cuarto *Momento musical*, parece sugerir una época de composición alrededor de 1824, tiempo en el que se sabe que Schubert practicaba, asiduamente, la lectura del *Clave bien temperado*. Por otro lado las relaciones de Schubert con la casa Sauer & Leidesdorf se sitúan entre los años 1822-25 y disminuyen después de estas fechas. En efecto, la Firma Sauer & Leidesdorf publicó sobre todo los *lieder* de Schubert, por lo que parece muy probable que cuando, por fin aparecieran, dicha casa editora tuviera ya en su poder, desde varios años antes, algunas piezas breves para piano del compositor, destinadas a ser editadas una por una, si bien olvidadas después. Se piensa que la publicación de los primeros *Impromptus* por un rival, en diciembre de 1827, pudo ser el acicate que incitó a Leidesdorf a sacar del fondo de un cajón estas piezas a comienzos de 1828.

El primer **Momento musical, Moderato** en *do* mayor, se presenta como un breve scherzo a ritmo de $\frac{3}{4}$. El tema, descomposición del acorde perfecto de *do* mayor, está desarrollado en dos partes

repetidas, la primera con un tratamiento más armónico, la segunda más ligera y más sutil. Un episodio central que hace la función del trío, en *sol* mayor, dominante en la tonalidad, explota al máximo las fórmulas de acompañamiento en tresillos, prolongando así una de las ideas principales del tema inicial. Sobre este hilo conductor se despega un canto de gran pureza; la continuidad de la melodía acompañada está en contraste con el ritmo del tema inicial repetido seguidamente, pero interrumpido por bruscos silencios.

El **Momento musical nº2 Andantino** en *la* bemol mayor a 9/8, está construido como un rondó, con dos episodios alternos muy diferentes. El primer episodio con su tema suavemente balanceado, al ritmo de barcarola, con un compás muy equilibrado, oscila entre mayor y menor. El segundo episodio se sitúa en *Fa* sostenido menor, con un tema monódico, casi inmaterial y simplemente acompañado por ligeros acordes cortantes del bajo, evocación de un bienestar que se traduce de manera equívoca en esta tonalidad de *fa* sostenido menor. Después de dos veces el tema se detiene bruscamente y una insistente nota aguda devuelve al cálido ambiente del episodio en *la* bemol, pero ahora el clima no es tan límpido: llamadas al bajo y largos pedales le hacen perder su tranquilo equilibrio. El episodio en *fa* sostenido menor vuelve entonces pero cargado de violencia. Pero lo inesperado aquí es la brusca modulación al mayor, trágica en su ternura, que sigue el secreto propio del arte schubertiano. La conclusión se hace sobre el primer episodio, de nuevo ligeramente transformado y ahora totalmente meditativo.

El **Momento musical nº3**, incontestablemente el más célebre, es un muy breve **Allegro moderato** en *fa* menor (a 2/4), pieza deliciosamente danzante, cuyo tema espiritual y elegante, resaltado por un acompañamiento mordaz, así como sutiles alternancias de mayor a menor hace de ella una pequeña obra de arte. Es sorprendente por ello que ya formara parte del "*Album musical*" de 19 de diciembre de 1823 editado por Sauer & Leidesdorf, que Schubert tituló "*Aire ruso*", aunque es muy posible que fuera el mismo editor, cuyas relaciones con Schubert eran muy cordiales desde la primavera, el que encargase al compositor una pieza instrumental breve para ese álbum de fin de año, con el fin de revalorizar así la recopilación de lieder y danzas de las que disponía de suficientes reservas y que quería editar y Brigitte Massin añade a estos hechos que "*¡gracias le sean dadas!*" (al editor), subrayando además

el parentesco de esta obra con el ballet final de *Rosamunda* que resulta tan evidente que hasta permite precisar la fecha de composición de este *Momento musical* en apariencia nacido de la misma inspiración y con una estructura muy próxima de breves episodios repetidos, un ritmo de danza (2/4) casi idéntico y el mismo uso de la tonalidad mayor y menor.

Una primera parte, repetida, expone el tema de acentos muy marcados. Una parte central en dos episodios, cada uno repetido deja al *la* bemol mayor (relativo) invadir la escena en un libre y caluroso desarrollo. Retorno al *fa* menor con vuelta del tema, extensa repetición en la que se crea un clima de espera y de misterio y el espléndido final sobre el *fa* mayor, tonalidad en la que finaliza esta pieza tan perfecta en su concisión.

Al más corto y más ligero de la serie, le sigue el **4° Momento musical, Moderato**, el más desarrollado y profundo y, posiblemente el más original. En este *Moderato* en *do* sostenido menor (a 2/4) casi todos los comentaristas, han reconocido la influencia de J. S. Bach y que pudo haber sido inspirado por la práctica del *Clave bien temperado*. Es un movimiento en tres partes como el primero de los *Momentos musicales* y la primera parte, repetida como conclusión, evoca por su forma los *Preludios* del maestro de Leipzig. Es una página seria y grave, especie de movimiento perpetuo, en el que domina la fluidez de la guirnalda de semicorcheas, *legato*, mientras que el bajo se instala en corcheas, *staccato*. El episodio central está llevado por enarmonía al *re* bemol y resulta muy contrastado no solo a causa de su modo mayor, sino por su espíritu mismo y es una danza melancólica tratada armónicamente. En la segunda parte de este episodio central Schubert se deja arrastrar hacia la inusual tonalidad de *fa* bemol mayor. Luego vuelta al prelude pero para concluir una codetta de cuatro compase intenta un último acercamiento de los dos episodios contradictorios propuestos en este *Momento*.

En el **5° Momento musical, Allegro vivace** en *fa* menor, sobre un ritmo a 2/4 es posible encontrar un pulso rítmico fundamental en Schubert (ritmo dactílico: sucesión negra-dos corcheas). El acento se coloca sobre el primer tiempo y la indicación de intensidad es desde el comienzo la mas fuerte de todos los *Momentos musicales* y, curiosamente, el único que comienza sobre un *forte*. Para Massin el clima recuerda el de la *Appassionata* beethoveniana y la elección del *fa* menor, con sus referencias culturales, no parece ser ajena a

ello. La atmosfera violentamente apasionada, casi demoníaca, se aclara gradualmente hasta la conclusión truculenta y humorística en *fa* mayor, plena de contrastes dinámicos animados e imprevistos.

Y el ciclo se termina por una de las joyas más irremplazables de su autor el **Allegretto** en *la* bemol mayor (a $\frac{3}{4}$), ya publicado anteriormente también en una colección colectiva de Sauer & Leidesdorf, en 1825, en el que se unen el tierno encanto vienés con su incomparable refinamiento armónico (exquisitas modulaciones como la en armonía que lleva de *mi* mayor al *la* bemol inicial) que le prestan un sabor maravillosamente sutil al borde de la sonrisa y de las lágrimas que traslada al trasfondo del misterio schubertiano, una música del corazón que habla con una espontaneidad y una delicadeza incomparables.

Al margen de los grandes ciclos como los presentes *Momentos musicales*, los *Cuatro Impromptus op. 90*, *899* y *op. 142 D.935* y los *tres Klaviestücke (D.946)* Schubert dejó un amplio legado de piezas aisladas, algunas, ciertamente, incompletas, que representan tal vez las interrupciones de sus trabajos sobre las sonatas de juventud.

Verdaderamente, Schubert puede considerarse el último gran compositor en el que la Sonata ocupa una posición central en su obra para piano y el conjunto de sus veintitrés sonatas, (de las que sólo doce fueron acabadas) es comparable a series similares de otros músicos célebres como Haydn, Mozart o Beethoven. Por el contrario, los compositores románticos se alejaron de la Sonata y sólo la cultivaron de forma esporádica, lo que parece demostrar que la expresión íntima y subjetiva del romanticismo musical se acomodaba mal a marcos tan estrictos, vastos y exigentes como la forma sonata que, sin embargo, apartándose de esta regla, Beethoven y Schubert manejaron con gran desenvoltura. La mayoría de los músicos-pianistas, románticos, del siglo XIX, encontraron, por el contrario, la forma a su medida en la pieza lírica de breves dimensiones, bien sea como página aislada o bien agrupada en ciclos más amplios y, en este campo, aunque Schubert no fue ciertamente el inventor del género (recordemos a los checos Václav Tomasek (1774-1850) y Jän Hugo Vorisek (1791-1825), si es indudable que creó algunas de las primeras obras maestras, que sirvieron de indisimulable inspiración a sus sucesores.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 16 de marzo 2015

ANDREA LUCCHESINI, piano

Avance de programación curso 2014-2015

Jueves, 26 de marzo 2015

CUARTETO HAGEN

Miércoles, 22 de abril 2015

PINCHAS ZUKERMAN, violín
AMANDA FORSYTH, violonchelo
ANGELA CHENG, piano

Martes, 28 de abril 2015

NIKOLAI DEMIDENKO, piano

Martes, 12 de mayo 2015

KIRILL GERSTEIN, piano

Martes, 19 de mayo 2015

ACADEMY S. MARTIN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

