



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. 815
XIII EN EL CICLO

Recital de piano por: ANDREA LUCCHESINI

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 16 de marzo

20,15 horas

Alicante, 2015

ANDREA LUCCHESINI



Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en cinco ocasiones:

- 10/03/1998, acompañado por Mario Brunello al violonchelo, interpretando obras de Schumann, Chopin, Debussy y Britten.
- 29/10/2001, interpretando obras de Beethoven.
- 22/12/2008, acompañado por Mario Brunello al violonchelo, interpretando obras de Martinu, Shostakovich, Janacek y Rachmaninov.
- 30/11/2010, acompañado por Mario Brunello al violonchelo, interpretando obras de Beethoven, Brahms y Schubert.
- 21/05/2012, interpretando obras de Schubert, Brahms y Schumann.

Nacido en 1965, finalizó su formación musical en 1982 y un año después fue el primer italiano que ganó la “Dino Ciani Internacional Piano Competition”, premio con el que inició su carrera internacional. La gran actividad que desarrolla está marcada por el deseo de explorar la música sin limitaciones, ofreciendo programas que incluyen composiciones que van desde los clásicos al repertorio contemporáneo. En la actualidad imparte clases en la prestigiosa Scuola di Musica di Fiesole, donde fue nombrado director artístico en el año 2008. Es jurado en numerosos concursos de piano en todo el mundo y fue nombrado Académico de Santa Cecilia en el 2008.

Últimas temporadas: Continua actuando en todo el mundo con las principales orquestas y bajo la batuta de directores de la categoría de Claudio Abbado, Ricardo Chailly, Dennis Rusell Davies, Charles Dutoit, Gianandrea Noseda o Giuseppe Sinopoli. Con frecuencia es invitado a dar clases magistrales en las instituciones musicales más importantes de Europa.

Lo más destacado de su carrera: Desde el año 1990 mantiene una estrecha colaboración (actuación y grabación) con el violonchelista Mario Brunello, dedicándose a la búsqueda de diversas formaciones en el repertorio de música de cámara. En 1994 consiguió el prestigioso Premio Academia Chigiana y en 1995 el Critics F. Abbiati. En 2001 en el Festival de Zurich estrenó la nueva sonata de piano de Berio que presentó en las principales salas de conciertos europeas.

Grabaciones: En 2004 obtuvo el premio Fonoforum por las sonatas de Beethoven de la discográfica “Stradivarius”, en 2007 fue galardonado con el Classic Voice y en 2008 como uno de los tres mejores CD de música contemporánea con ocasión de los Classical Awards de Cannes. Su grabación Impromptus de Schubert para el sello Avie en el año 2010, fue aclamada por los críticos de todo el mundo. Próximamente se publicarán los cinco conciertos para piano de Beethoven con la Orquesta de la Radio suiza y dirigido por Antonello Manacorda. También ha trabajado para EMI, TELDEC y BMG.

PROGRAMA

- I -

SCHUBERT

Impromptus op. 90 D. 899

n. 1 en do menor - allegro moderato

n. 2 en mi bemol mayor - allegro

n. 3 en sol bemol mayor - andante

n. 4 en la bemol mayor - allegretto

- II -

BEETHOVEN

Sonata para piano n° 14, en do sostenido menor, op. 27, n°2 "Claro de Luna".

Adagio sostenuto

Allegretto

Presto agitato

BEETHOVEN

Sonata para piano n° 31 en la bemol mayor, op. 110.

Moderato cantabile molto espressivo

Allegro molto

Adagio ma non troppo. Fuga. Allegro ma non troppo

SCHUBERT, FRANZ (Viena, 1797-Viena 1828)

Impromptus op. 90 D. 899

Es ampliamente sabido que los compositores románticos se alejaron de la Sonata y sólo la cultivaron de forma esporádica y, en verdad, si nos ceñimos a los grandes maestros del piano, solamente existen tres sonatas importantes en el catálogo de Mendelsohn, Schumann, Chopin y Brahms y una sola en el de Liszt, lo que parece demostrar que la expresión íntima y subjetiva del romanticismo musical se acomodaba mal a unos marcos tan estrictos, vastos y exigentes como la forma sonata que, sin embargo, apartándose de esta regla, Beethoven y Schubert tratan con gran desenvoltura. A pesar de que, ya antes, algunos compositores del siglo XVIII habían sucumbido al empuje de la primera ola romántica del *Sturm und Drang*, como de hecho sucedió con los hijos de Juan Sebastián Bach, Wilhelm Friedemann y su hermano Carl Philipp Emmanuel e, incluso, el propio Mozart, ni sus *Fantasías* aceptaban las exigencias de la sonata, ni establecieron nuevos marcos estructurales, contentándose con otorgarles una libertad formal próxima a la improvisación. Del mismo modo, las *Bagatelas* de Beethoven, perfectas piezas en miniatura, constituyen microcosmos musicales (adelantándose a la nomenclatura de Bartók) que, deliberadamente, renuncian a todo desarrollo complejo, quedando reducidos por tanto, a su condición de meros bocetos, bien es verdad que perfectos en sí mismos.

Verdaderamente, Schubert puede considerarse el último gran compositor en el que la Sonata ocupa una posición central en su obra para piano. El conjunto de sus veintitrés sonatas, (de las que sólo doce fueron acabadas) es comparable a series similares de 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 y encontraron la forma más a su medida en la pieza de pequeño formato de breves dimensiones, bien sea como página aislada o agrupada en ciclos más extensos y, no cabe duda, que Schubert es el creador de muchas de las primeras obras maestras concebidas con este novedoso concepto y, aunque Schubert no fuera ciertamente el inventor de este género, sí es indiscutible que creó algunas de las primeras obras maestras, que sirvieron de inspiración a sus sucesores.

Es por lo general aceptado que los antecesores inmediatos del Schubert pianístico son músicos checos: en primer lugar figura el pragués Václav Jan Tomásek (1774-1850) que ya había publicado no menos de ocho colecciones de *Églogas*, *Rapsodias* y *Ditirambos*, en el momento en que Schubert, en 1827, redacta sus *Impromptus* y *Momentos musicales*. Pero Tomásek tenía, además, un discípulo notablemente inspirado como Jan Hugo Vorisek (1791-1825), muerto de tuberculosis en una edad temprana, residente en Viena desde 1813 y que se sabe mantuvo amistad con Schubert, por lo que, presumiblemente, le pudo transmitir alguno de sus modelos inmediatos para teclado como sus seis *Impromptus* Op. 7, publicados en 1822, primeras piezas pianísticas utilizando este término registrado ya como tal en la publicación vienesa *Allgemeine musikalische Zeitung*, en 1817.

El apelativo deriva, en efecto, del latín “*in promptu*”, que significa estar dispuesto y, por lo tanto, se trata de un concepto musical muy cercano a la improvisación (también del latín “*ex improvis*”, o sea, sin preparación) y, efectivamente, es el carácter espontáneo y la inspiración inmediata, es decir, casi improvisada, lo que define, acertadamente, al *Impromptu* que, no obstante, requiere, además, una concepción melódica propia, a la vez concisa y rigurosa.

El mismo año 1822, el compositor alemán Heinrich Marschner (1795-1861), amigo de Mendelsohn y Beethoven escribió en Leipzig dos series de *Impromptus*. op. 22 y 23, aunque no se publicaron hasta 1855 cuando ya tenía cerca de 60 años.

La contribución de Schubert al género de la pieza lírica y ligera para piano, lo que no le priva de una categoría de primer nivel, comprende varias colecciones: las dos series de *Impromptus* (Op. 90 D. 899 y Op. 142. D. 935), los Seis Momentos musicales (D. 780, op. 94) y los tres *Klavierstücke* póstumos, de 1828 (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, que citamos antes. Ferdinand Walcher, que abandonaba Viena para Venecia, el 27 de abril de 1827, data de los dos últimos años de su vida, lo que no quiere decir que, por entonces, Schubert hubiera renunciado a la Sonata puesto que su testamento musical fue precisamente la gran trilogía de Septiembre de 1828 (D. 958-960), y el precedente mes de junio de 1817 está prácticamente ocupado por la composición de *Sonatas* para piano y, cosa curiosa, sin casi ningún *lied*, ni pieza de música de cámara, algo que nunca había sucedido hasta ese momento en el quehacer del compositor.

La redacción por Schubert de la primera serie de **cuatro Impromptus Op. 90 D. 899**, se sitúa probablemente hacia finales de 1827, sin que sea posible establecerlo con precisión. Se sabe con certeza, sin embargo, que en diciembre de este año el editor vienés Tobias Haslinger anunció las dos primeras de estas cuatro piezas con el número de opus 87. Sin embargo, como el éxito comercial no se produjo tan rápidamente como esperaba, el editor renunció a publicar las dos restantes piezas, que no aparecerán hasta veintisiete años después de la muerte del compositor, es decir en 1855. En esta ocasión el responsable de la publicación se permitió trasponer la tonalidad del tercer *Impromptu* en *sol* bemol mayor, que se juzgaba como compleja para un público de principiantes, por el *sol* natural (aunque, de hecho, para los entendidos, la pieza se ejecuta mejor en su tono original, a pesar de exigir una lectura más delicada). Pero además, el poco escrupuloso editor, reemplazó el amplio compás en 4/2, de la versión de origen, por un 2/2 más corriente, pero más comprimido.

El **primer Impromptu, Allegro molto moderato** en *do* menor, en el ritmo de una marcha bastante lenta, se edifica por completo sobre una sola y admirable melodía, que apoyada sobre la nota dominante, expresa una nostalgia y tristeza indecibles. Alfred Einstein la aproxima al coro femenino de cuatro voces con piano, con texto de E.C. von Kleist: *Got in der Natur* ("Dios en la Naturaleza", D. 757) de Agosto de 1822, pero el tema parece también familiar al alucinante asunto del *Andante un poco moto* del último cuarteto en *sol* mayor D.887, de junio de 1826. Poco a poco, las armonías se alargan y se acentúa la dinámica sin que desaparezca un clima dulcemente obsesivo y encantador, como una letanía. El fragmento

es una de las expresiones supremas del Schubert viajero, aunque impregnado de una sombría fatalidad, que subrayan los trinos de acompañamiento voluntariamente uniformes. La expresión de la melodía misma es reencontrada sin cesar por la variedad de los ataques *staccato* enérgicos o, al contrario, de *legato* lírico. Todo queda largamente en suspenso, fuera del tiempo, entre tono menor y mayor, en una atmósfera misteriosa. Apareciéndose, a lo largo del movimiento, la tendencia a utilizar largos pedales sobre notas repetidas.

Tranchefort comenta sobre el ***segundo Impromptu Allegro en mi bemol mayor*** (en $\frac{3}{4}$) que pese a ser masacrado desde tiempo inmemorial, en los pensionados de jóvenes doncellas, conserva intacta su frescura y su encanto. El tema flota graciosamente, en guirnaldas de trinos ascendentes y descendentes, a la manera de un movimiento perpetuo, es una página arremolinada, con un tema central cargado y grotesco, que sorprende dominando la música al final de la pieza. El *mi bemol mayor* inicial, cede el paso al *mi bemol menor*. Un episodio central, en *si menor*, con ritmo muy marcado, con violentos acentos, se sitúa a la inversa de la primera parte, Jamás Schubert estuvo más cercano a un todavía inédito Chopin ni su escritura pianística testimoniará mejor una intención de brillantez y virtuosismo muy raro en él, como en este pasaje.

En el ***tercer Impromptu, en sol bemol mayor (Andante mosso*** a $4/2$) Schubert ofrece una de sus inspiraciones más sublimes. Una amplia melodía hímica de carácter casi sagrado, desarrolla su apacible larga curva, sobre un acompañamiento de trinos que evocan arpas celestes. Permaneciendo, de cualquier forma, constantemente en el *pianissimo*, la ardiente plegaria se eleva, poco a poco, hacia el *mi bemol*. Para B. Massin, por su estructura pianística y por el fervor extático, este *Impromptu* recuerda el *Ave María* sobre textos de W.Scott (D. 839), del verano de 1825.

En el ***cuarto*** y último ***Impromptu en la bemol*** a $\frac{3}{4}$ se encuentran ciertas características del segundo. El mismo ritmo a tres tiempos sobre acentos claramente marcados sobre el segundo tiempo. La misma fluidez y ligereza en el rápido desgranar de elementos de gamas arpegiadas, en un registro muy elevado. El mismo corte tripartito, aunque aquí el episodio central en *do*

sostenido menor de modulaciones enarmónicas, verdadero trío en el corazón de un scherzo está más contrastado que en el segundo *Impromptu*. En el plan tonal esta pieza sigue un camino inverso a este. Su armazón general es de *la* bemol, pero debuta y se sitúa extensamente en el *la* bemol menor, terminando, sin embargo en *la* bemol mayor. La denominación mayor o menor de un título, pierde, pues aquí su sentido formal por el continuo cambio tonal, constante ambigüedad, por otro lado característica, de la escritura schubertiana.

La segunda colección de *Impromptus* opus póstumo 142, D. 935, fueron compuestos en Diciembre de 1827 y Schubert les asignó el número de opus 101, que ofrece en febrero de 1828 al editor alemán Schott, poco antes de su desaparición trágica, pero que tendrán que esperar casi once años pues no fueron publicados, por Diabelli, hasta 1938, bajo el número de opus 142. “Tengo en reserva las composiciones siguientes: (...) cuatro *Impromptus* para piano solo, que pueden publicarse por separado o los cuatro a la vez (...)” escribía Schubert al editor de Maguncia, Bernhard Schott, el 21 de febrero de 1828, numerándolos del 5 al 8, lo que parece una clara prueba de que en el ánimo de su creador se trataba de fragmentos separados y no de una serie de movimientos siguiendo el plan de una Sonata, como imaginó habían sido concebidos y escribió al respecto Schumann en un célebre texto y, ciertamente, no hay ninguna razón hoy día que permita sustentar el análisis de Schumann sobre la clara intención del género elegido por Schubert, lo que no impide constatar en esta segunda serie de *Impromptus*, lo mismo que en la primera, una estrecha afinidad interna entre los diversos fragmentos, empezando por el plan tonal: primero y último en *fa* menor y segundo en *la* bemol mayor, afinidad que sí captó muy bien Schumann. Este tono de *fa* menor, tan presente aquí y sin duda tan convincente para Schubert, va a desembocar algunas semanas más tarde, siempre dentro de su postrera exploración pianística, en una de las obras más específicas en este terreno: la *Fantasia a cuatro manos en fa* menor, D. 940 que comienza en enero de 1928, es decir la continuación inmediata de estos *Impromptus*.

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

Sonata para piano n° 14, en do sostenido menor, op. 27, n°2 "Claro de Luna".

Sonata para piano n° 31, en la bemol mayor, op. 110.

Las 32 sonatas para piano de Beethoven representan, sin duda, el ciclo más extenso, complejo y difícil de la historia universal del instrumento y el paradigma con el que se miden y comparan las demás obras del género pues en ella se manifiesta tanto su genio como su personalidad revolucionaria que le sitúan como el más destacado creador de la forma sonata del período de transición comprendido entre el Clasicismo y Romanticismo musical. No es por ello sorprendente que el famoso director, pianista y crítico musical alemán Hans von Büllow, describiera la obra como el "Nuevo Testamento del piano", contraponiéndola al "Antiguo", que estaría representado por la creación para teclado de Juan Sebastian Bach y, ciertamente, la proposición no parece exagerada pues las sonatas de Beethoven no sólo simbolizan la cúspide del repertorio pianístico universal, sino una de las más lúcidas revelaciones musicales de la cultura occidental. Se trata, en efecto, de una obra titánica, vasta e inabarcable. Titánica, por su armazón, pues la componen 32 piezas de una singular magnitud interna, fruto de una pertinaz y larga perseverancia en enriquecer e innovar la estructura pianística. Vasta, por trazar un proceso cronológico y longitudinal de toda la vida y obra del compositor, desde los tempranos arrebatos juveniles del *Sturm und Drang* hasta los postreros delirios místicos de su madurez. Inabarcable, en fin, por representar un fresco monumental de los sentimientos humanos, a través de una expresión musical, psicológica e incluso moral desbordante que, milagrosamente equilibrada, surge durante la apasionante encrucijada histórica, filosófica y estética en el umbral de los siglos XVIII al XIX.

Aunque la obra pianística de Beethoven podría interpretarse, precipitadamente, como la expresión de un individualismo feroz y misántropo, en pugna con la sociedad; la realidad es que entre sus momentos apasionados, de frenética violencia, deja entrever también su verdadero espíritu, con gestos de sencilla dulzura, benevolencia y amor profundo hacia la Humanidad. Su vehemencia, pues, se concentra en sí mismo, aún sin fines

destructivos, para crear un mundo propio, en el que no rehúsa plasmar, incluso, los instantes infelices de su biografía pero sin negar, al mismo tiempo, en un colosal ejercicio de amor, la felicidad y grandeza universales. De este modo, las sonatas para piano, aunque, sin duda surgidas de la soledad de un genio, encierran también una música profundamente generosa, solidaria y optimista, que le confiere su enorme fuerza moral, en la que Beethoven, en su noble pugna contra la adversidad, testimonia una fe humanista e ilustrada y al mismo tiempo reafirma su individualismo y universalidad próximos a la cercana ensoñación romántica. La idea fáustica de la salvación de la miseria suprema: “*Die Rettung aus höchster Not*”) (“el rescate en extrema necesidad”) está presente por ello a lo largo de toda su obra.

Escucharemos hoy, en primer lugar, La “**Sonata “quasi una fantasía” en do sostenido menor, op. 27, n° 2, “Claro de Luna”** que hace la número 14 de las sonatas para piano de Beethoven. Fue escrita en 1801 y junto a la precedente, en *mi* bemol mayor, publicada en marzo de 1802 por Cappi en Viena con ese número de opus. Parece cierto que, como aquella sonata precedente en *mi* bemol mayor Op. 27 n° 1, la denominación “*Quasi una Fantasia*” es original de Beethoven, sin embargo, el título “Claro de luna” no es del compositor sino que parece ser fue sugerido por el poeta Ludwig Rellstarb, amigo del músico y autor de los textos de muchos *lieder* de Schubert. La dedicatoria de la partitura, sí que parece sufrió alguna modificación y así, aunque se ha estimado probable que las dos obras fueron destinadas en principio a la Princesa Joséphine von Liechtenstein, sólo la op. 27 n° 1 conserva la dedicatoria a este personaje, en tanto que la presente op.27 n° 2 fue ofrecida a la joven Giulietta Guicciardi, de la que Beethoven se había enamorado apasionadamente (aunque sin esperanzas de reciprocidad). En cuanto al epígrafe “Claro de luna”, que se ha impuesto definitivamente, el mismo Rellstabb declaró que se debía a que la sonata le evocaba un paseo nocturno “a la luz de la luna”, sobre el lago suizo de los Cuatro Cantones (Lucerna). Sobre este título, no obstante, han circulado muchas leyendas. Los contemporáneos de Beethoven la llamaron “Sonata del Cenador”, pretendiendo que el compositor la había escrito bajo un cenador de

jardín. El secretario de Beethoven y violinista, Karl Holz que estaba, sin duda, al tanto de las confidencias del músico dice que el **Adagio sostenuto** del Primer movimiento había sido improvisado, cerca del cuerpo yacente de un amigo (por lo demás, no identificado). Por su parte, Liszt sugiere que el *Allegretto* del Segundo movimiento es "como una flor entre dos abismos". Finalmente, ciñéndonos a otras fuentes solventes, el periódico *Allgemeine Musikalische Zeitung* (tras el que se hallaba la omnipresente figura de Schumann), el 30 de junio de 1802 insertaba en su sección crítica sobre la pieza el siguiente comentario: "El opus 27 n° 2 no deja absolutamente nada por responder. Esta fantasía, de una perfecta unidad, ha surgido de golpe, inspirada por un sentimiento desnudo, profundo e íntimo".

Pero además el comienzo de la sonata presenta dos novedades formales: la primera es empezar precisamente por un **Adagio** que, prácticamente, condensa en sí toda la densidad sentimental de la obra; la segunda peculiaridad es utilizar como verdadera forma sonata precisamente el movimiento final en vez del de apertura, como cabría esperar: Este **Presto agitato** conclusivo aparece, en efecto, como un vertiginoso movimiento perpetuo. De acuerdo con estos datos, sería pues posible interpretar la sonata con una progresión de velocidad en tres escalones (*Adagio-Allegretto-Presto*), disposición, por otro lado, insólita en la literatura musical clásica y que se ha considerado por los comentaristas postrománticos como Marx, Nagel o Malherbe (irremisiblemente influidos por la dedicatoria a Julieta Guicciardi) como una "forma psicológica" poemática. Sería, por lo tanto, el canto del amor. No obstante, más bien parece que Beethoven llevó al límite una "ley del contraste" en tres movimientos, en los que quizás el primero sea, en efecto, un canto de amor melancólico y los otros dos se oponen a él de diferentes maneras.

Encabezando el primer movimiento **Adagio sostenuto** (en 2/2) hay una doble indicación de Beethoven *sempre pp* y *delicatissimamente senza sordina* (es decir con pedal). Desde los registros graves del teclado, surge la resonancia sombría, suntuosa de acordes asegurando el contracanto de la melodía, que aparece dulcemente en el quinto compás sobre el acompañamiento ininterrumpido de trinos de corcheas arpegiadas, "centenares de

trinos que giran como una rueda monótona desde el principio" (Jörg Demus).

Es indudable que los títulos que, movidos por intereses comerciales, los editores impusieron a algunas sonatas para piano de Beethoven, contribuyeron también al interés con el que fueron acogidas por el público si bien tampoco es discutible que el innegable éxito que siempre disfrutaron entre las más diversas audiencias, se debe antes que nada al genio musical que se manifiesta en ellas, con una audacia muchas veces sorprendente para la época en que fueron concebidas, expresando a pesar de su estrecha vinculación al legado de los clásicos, acentos propios que pueden calificarse, situados en el contexto universal de la Historia de la Música y sin miedo a exagerar, como proféticos.

La **Sonata para piano n° 31 en la bemol mayor op. 110** es la penúltima de toda la serie de treinta y dos sonatas para piano de Beethoven y, junto a sus 33 *Variaciones sobre un vals de Antonio Diabelli*, Op. 120, de 1823 y sus dos colecciones de *Bagatellas*, Op. 119 y 126, de 1822 y 1824, respectivamente, una de las más tardías obras de para piano del compositor y, ciertamente, una de las más sorprendentemente expresivas obras de Beethoven. Esbozada al mismo tiempo que la sonata precedente en *mi mayor op. 109*, es decir en 1819 fue escrita en el transcurso del año 1821 (acabada el 31 de diciembre) pero publicada en agosto de 1822, bajo su número de Opus 110 por el editor Schlesinger a la vez en Berlín y París. Su composición es, además, contemporánea de la siguiente y final sonata n°32 op. 111 y también del *Sanctus* y del *Benedictus* de la *Misa en Re* que no terminará hasta 1823 y encierra las últimas esencias de su madurez musical. Aunque en su origen destinada a Antonia Brentano, tal como manifestó el 18 de febrero de 1822, en una nota Schindler: "*La dedicatoria de las dos sonatas en La bemol y en Do es para Antonia von Brentano, nacida von Birkenstock*" escribió el músico, apareció finalmente sin dedicatoria. Vincent d'Indy escribirá al respecto que "*Beethoven no podía dedicar más que a sí mismo esta expresión musical de su propia vida*". El 1 de mayo de 1822, Beethoven escribe a su editor Schlesinger en Berlín: "*En cuanto a la segunda sonata en La bemol (opus 110), la destino para alguien y próximamente os enviaré la tercera y*

sois libre de dedicarla a quien vos querais". En compensación a Antonia le serán ofrecidas las posteriores *Variaciones Diabelli*. Más todavía que la op. 109, la op. 110, se revela como significativa del último período del compositor a saber: extremada libertad formal, amplios desarrollos, derivando del uso del procedimiento cíclico (los temas se originan a partir de un único motivo inicial), empleo deliberado, desde ahora, del recitativo dramático y partes fugadas etc. Desde el punto de vista estructural, tiene tres movimientos, un *moderato cantabile*, un *Allegro molto* y un largo *finale* (movimiento complejo posiblemente el más importante) que se descompone en varias partes, cuyos elementos principales son un *Adagio* y una *Fuga*. Se puede, de todas formas, discernir en esta sucesión: *Moderato-Scherzo-Adagio-Allegro* una vasta forma sonata libremente interpretada.

El primer movimiento ***Moderato cantabile molto espressivo***, comienza con un breve anuncio temático, indicado *con amabilità*, armonizado a cuatro voces, a la manera de un cuarteto de cuerdas. En los primeros esbozos, el primer movimiento se terminaba por una conclusión fluida, que devolvía a la atmósfera del principio pero luego da Beethoven a su conclusión un aspecto más conciso que anuncia el carácter trágico de la tercera parte. A continuación, sobre la disonancia en forma de un ligero trino y una pequeña cadencia, se lanza un segundo tema *dolce*, puramente melódico, casi violinístico, de una gran simplicidad. Este tema melódico ya había sido utilizado por Beethoven para el *Minuetto* de su Sonata n° 8 para violín y piano (op. 30, n°3). Las figuras de acompañamiento en batería de dobles corcheas toman lugar rápidamente en ocho compases de arpeggios de triples corcheas (*leggiermente*), por completo atemáticas, que recorren el teclado en los dos sentidos para concluir en una serie de acordes cortantes, después de trinos en los bajos. Una tercera idea temática, acaba esta exposición que para Jörg Demus "*parece constituida de elementos dispersos, heterogéneos, como simples gemas por tallar*". El desarrollo está construido sobre el tema inicial. La reexposición a *Tempo* se organiza de nuevo en el tono principal, reaparecido con brusquedad y la coda surge a partir de cuatro compases de acordes sincopados conclusivos que "*parecen poner una lágrima sobre el dulce sosiego final*" (F-R.Tranchefort).

El segundo movimiento **Allegro molto** (a 2/4, en el tono relativo *fa* menor), está concebido en el espíritu del *scherzo*, pero estilísticamente próximo a las *Bagatelas*, con todos sus contrastes rítmicos y sus frecuentes cambios de acentuación. Su tema, rítmicamente acerado, se opone firmemente al carácter lírico del movimiento precedente. En el compás 17 surge una idea más melódica que parece inspirada en una canción popular de Silesia que circulaba entonces por los suburbios de Viena (*Ich bin liederlich* que puede traducirse libremente como "Soy un vividor"). El trío en *re* bemol, caprichoso, con saltos intempestivos del agudo al grave, está esencialmente constituido por arabescos de la mano derecha. Después de la repetición, la coda está constituida por un conjunto de acordes sincopados.

El tercer movimiento final, **Adagio ma non troppo- Allegro ma non troppo (Fuga)** es, con mucho, el más desarrollado y de una disposición muy singular. Pueden distinguirse cuatro partes, a primera vista dispares, formando, no obstante un todo sólidamente estructurado: *Adagio*, *Recitativo*, *Aioso*: Una introducción de tres compases, lenta y dolorosa, el *Adagio* a 4/4, en *re* bemol mayor, preludia un pasaje en recitativo, de carácter quejumbroso, aunque dramático, que modula de *fa* mayor hacia *la* bemol, recitativo que alcanza su punto culminante sobre la nota *la*, repetida muchas veces que se acelera se amplifica y se desvanece.... *smorzando* y hace surgir un intervalo indeciso pero regular de trinos de dobles corcheas (a 12/16) sobre el que se situará el canto de un *Aioso dolente*: "canto de lamento" (*Klagender Gesang*), triste, desanimado, de la más lastimera emoción, una de las páginas más desgarradoras de toda la música de piano de Beethoven.

Todo termina en una breve secuencia de arpeggios, irradiando la alegría conquistada sobre la desesperación que, para Claude Rostand es "la representación de todo el drama beethoveniano".

Cuenta Tranchefort que un famoso pianista, advertido de las complejidades y ambigüedades de la ejecución de la obra comentaba sagazmente: "Yo sé que la estructura de la op. 110, es muy vasta y su mensaje muy rico, para que sea posible explicarlo con simples palabras. Aconsejaría a cada uno

sumergirse enteramente en esta obra y vivirla, de algún modo en todas sus peripecias, desde el estado de inocencia que reina sobre las primeras páginas, hasta los conflictos, los sufrimientos, la desesperación y el vigoroso sobresalto que marca el retorno ofensivo del espíritu”.

Si el Romanticismo fuera definido como un poder imaginativo, como un conmocionado lirismo hasta una vehemente pasión, Beethoven podría ser considerado, sin esfuerzo, como el primer o incluso el más grande músico romántico. Sin embargo, el término Romanticismo, denota una cierta ruptura con la tradición y Beethoven se crió en una atmósfera tradicional, por lo que es más acertado contemplarlo como un compositor clásico con un extenso horizonte, alguien que no sólo se dotó de las viejas formas, con gran plasticidad, sino que, en sus años maduros, supo vislumbrar futuros horizontes para los, todavía por llegar, aunque de forma inminente, músicos románticos.

Nota: Todos somos una parte muy importante del concierto de hoy. Todos podemos ayudar a que el concierto sea un éxito. Simplemente siendo correctos y considerados, y escuchando el sonido del silencio; apagando nuestros móviles, nuestros relojes y no haciendo ruido con cualquier otra cosa que moleste a los demás.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Jueves, 26 de marzo 2015

CUARTETO HAGEN

Avance de programación curso 2014-2015

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

