



Luis Sola
-92

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. 821
XIX EN EL CICLO

Clausura del curso 2014-2015

Recital de piano por:

FRANCISCO JOSÉ GARCÍA VERDÚ

***Premio Interpretación Sociedad de
Conciertos Alicante 2014***

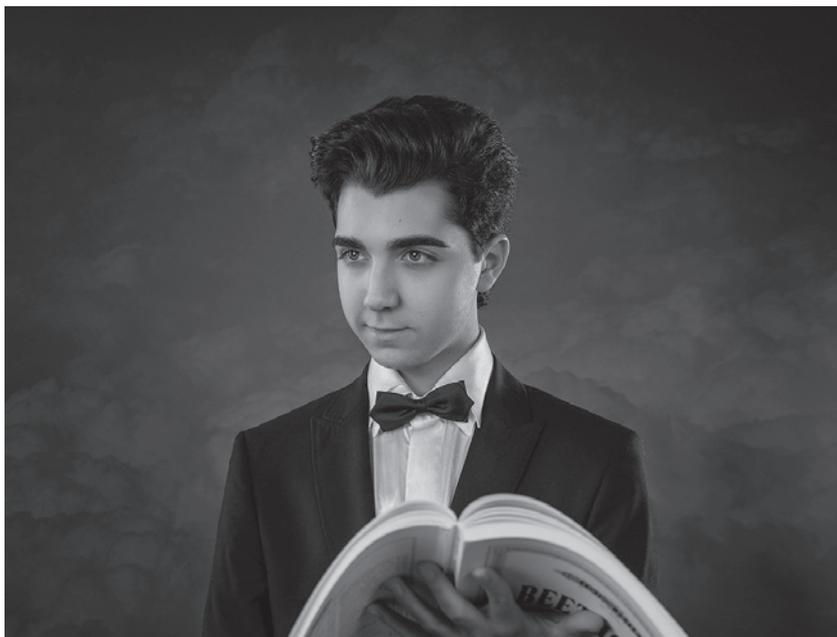
TEATRO PRINCIPAL

Martes, 26 de mayo

20,00 horas

Alicante, 2015

FRANCISCO JOSÉ GARCÍA VERDÚ



© Studio Victor

Nació el 29 de diciembre de 1996 en Elche. Su preparación comenzó a los 4 años, y a los 5 ingresó oficialmente en el Conservatorio Profesional de Música "Mestre Gómis" de Novelda. El Grado Medio lo realizó en el Profesional de Música de Murcia donde finalizó con las máximas calificaciones, y con tan solo 14 años recibió el Título Oficial de Grado Profesional, a los 16 finalizó el Bachiller y la Selectividad. Becado por la Fundación Ferrer Salat del Conservatorio Superior Liceo de Barcelona para estudiar con el concertista Albert Attenelle, también por la Academie Internationale de Musique Musicalp (Couchervel, Francia) con Pascal Devoyon, la Royal Academy of Music de Londres con Patsy Toh y por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. Continúa su formación realizando el segundo curso de las carreras de Interpretación y Composición en el Conservatorio Superior de Música "Óscar Esplá" de Alicante, bajo la tutela de Jesús María Gómez.

Últimas temporadas: Cuenta con amplia experiencia como concertista solista y músico de cámara, realizando conciertos en el Duke's Hall de la Royal Academy of Music (Londres), Auditorio Manuel de Falla (Granada), Palau de la Música de Valencia, Auditorio de la Embajada Rusa de París, Gran Teatro de Elche, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Auditorio de la Diputación de Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante, Palacio de Altamira de Elche, entre otros. Además ha realizado conciertos solidarios para la Fundación Hospitalaria de la Orden de Malta en España, UNICEF, Manos Unidas y Cruz Roja. A los 10 años recibió una invitación para visitar oficialmente en el Palacio de la Zarzuela a S.M la Reina D^a Letizia Ortiz con el Patronato de la Fundación Teresa Rabal, al haber recibido el "Premio Revelación Comunidad Valenciana" y "Premio Nacional". Con 12 años fue Galardonado por el Patronato Histórico Artístico Cultural de Elche, con la Distinción Honorífica "Saguell D'Elg", "quién con sus logros musicales enaltece el nombre de Elche".

Lo más destacado de su carrera: Francisco José es uno de los jóvenes intérpretes que ha sido premiado en veintiún concursos, entre nacionales e internacionales, en quince de los cuales ha conseguido el primer galardón. Entre ellos está el *Internacional Ruso Alexander Scriabin* e *Internacional Lagny sur Marne* ambos en París, *Nacional Infanta Cristina Premios Loewe-Hazen* en Madrid, *Nacional Ciudad de Xátiva*, *Internacional Ciudad de Llíria*, *Ciudad de Carlet*, *Villa de Xàbia*, *María Herrero* en Granada, *Internacional de Ibiza*, *Ruperto Chapí* en Villena, y el más reciente, el *Marisa Montiel* de la Ciudad de Linares entre otros. La revista *Magazine* en la sección *Jóvenes extraordinarios*, con tan sólo 10 años, destacó de sus interpretaciones su expresividad, elegancia, profesionalidad y sensibilidad, a pesar de su corta edad. En su faceta de compositor ha escrito nueve composiciones, entre ellas, Nocturno n^o 1 Op.2 en La Mayor, Vals n^o 1 Op.3 en Sol Mayor y Pasos de un Juglar Op.6. Las cualidades innatas de este pianista han sido elogiadas por grandes maestros como D^o Cecilia Rodrigo (hija del compositor D. Joaquín Rodrigo), George Hadjinikos y Mikhail Voskresensky, reconociendo el profundo entendimiento y la emoción que transmite.

Grabaciones: Ha editado DVD's para el programa *Jóvenes Solistas* en diferentes canales de TV, RNE, Radio Clásica, y para el programa *La Partitura* de Intereconomía TV.

PROGRAMA

- I -

BEETHOVEN **Sonata nº27 en mi menor op.90**
Con vivacidad, bastante sentimiento y expresividad
No demasiado rápido y muy cantable

CHOPIN **4 Mazurcas Op.17**
Vivo e risoluto
Lento ma non troppo
Legato assai
Lento ma non troppo

- II -

ALBÉNIZ **Iberia Cuaderno 1**
Evocación
El Puerto
Corpus Christi en Sevilla

SCRIABIN **Fantasia Op.28 en si menor**

LISZT **Mephisto-Vals S514 nº 1 en la mayor**

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

Sonata n°27 en mi menor op.90

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. No es por ello sorprendente que el famoso director, pianista y crítico musical alemán Hans von Büllow, describiera esta labor de Beethoven 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 demasiado exagerada pues las sonatas de Beethoven no sólo simbolizan la cúspide del repertorio pianístico universal, sino una de las más lúcidas revelaciones 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 dimensión 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 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 fascinante 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, generosidad y amor profundo hacia la Humanidad. Su vehemencia, pues, se concentra en sí mismo, aún sin fines destructivos, para construir un mundo personal, en el que no rehúye 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, puede decirse que las sonatas para piano, aún surgidas de la soledad de un genio, encierran también una música profundamente solidaria y optimista, que le confiere

su enorme fuerza moral, en la que Beethoven, en su noble pugna contra el destino adverso, testimonia una fe humanista e ilustrada y al mismo tiempo reafirma su individualismo y universalidad próximos a la cercana ensoñación romántica.

Como Beethoven se manifestaba siempre a sí mismo a través de sus composiciones podría creerse que su obra debiera estar provista de invisibles títulos expresivos de todos los sentimientos y estados de ánimo del corazón humano, pero no se encuentra título alguno en sus obras, aunque por dos veces tuvo la tentación de comentar todas sus sonatas, con frases en alemán, como más tarde hicieran sus editores dando a sus obras los sobrenombres que se han hecho populares como "la Pastoral", la "Heroica", las sonatas "Primavera", "Claro de luna", "Appassionata", "Patética" "Hammerklavier" etc, etc. No obstante, en bosquejos, anotaciones, cartas y conversaciones, dio el propio Beethoven, interpretaciones varias de lo que había querido hacer con esta o aquella música, lo que demuestra cuán próximo se encontraba, desde su juventud a su vejez, de lo que después se bautizó como música "de programa".

En ocasiones, el compositor llega, incluso a explicar a un amigo su propio interior y esto es lo que ocurre, precisamente en la **Sonata n°27 op.90**, una de las más profundas de sus 32, escrita inmediatamente después de la 8ª Sinfonía. En 1814 La dedicó al conde Moritz von Lichnowsky, hermano de su amigo y protector, el príncipe Karl von Lichnowsky, porque le había estimulado para escribirla la Sta. Stummer actriz, amante y luego esposa del conde pese a la oposición de su hermano Karl, que asumió el papel de padre protector en el conflicto, nacido, sin duda, de la diferente posición social de la pareja. "He puesto en música su historia de amor" decía Beethoven al conde Moritz, al parecer también un buen intérprete de piano "Si quiere Vd. ponerle título, ponga encima estas frases: "Kempff zwischen Kopf und Herz" ("lucha entre la cabeza y el corazón") y "Conversation mit der Geliebten" ("Conversación con la amada"), frases con las que, precisamente, el compositor titula el primer y segundo movimiento, respectivamente y que, según Schindler, "por consideraciones comprensibles", fueron respetados en la partitura impresa, publicada por Steiner en Viena, en junio de 1815. Todavía una decena de años más tarde, se dice en un informe privado que "Lichnowsky tocaba emocionado la Sonata op. 90 con la historia de su matrimonio; la mujer escuchaba y ayudaba con sus comentarios...".

El primer movimiento, **Allegro** lleva la indicación "*Mit lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck*" (" con vivacidad y en toda su extensión con sentimiento y expresión") en *mi* menor (en $\frac{3}{4}$), su tema, que presenta tal vez más el carácter de un *Andante*, forma un largo período de veinticuatro compases, en el que se distinguen tres partes: un motivo principal constituido por una frase rítmica en acordes con matices alternados de *forte* y *piano*; una idea secundaria indicada *dolce*, puramente lírica y una repetición modificada del motivo principal que se eleva a un registro superior. Este pasaje introductor reúne todo el material temático. La detención en el compás 24 no representa más que un efecto dramático, pues no se identifica en nada al tipo corriente de terminación formal, sino que es una suerte de indecisión o de arrepentimiento. Extrañamente indeciso, puntuado de silencios elocuentes y de indicaciones de matices opuestos y de acentos, el desarrollo adopta la misma presentación temática. La duración musical de este *Allegro* es el corolario fiel de la duración fisiológica que le imponen sus propios ritmos e intermitencias. Los últimos compases interfieren esta duración, en un intemporal *pianissimo*.

El segundo movimiento **Rondo**, lleva la indicación *Nicht zu geschwind und sehr singbar verzutragen* ("tocar sin mucha velocidad y muy cantante"). Al *mi* menor del *Allegro* le sucede aquí un *mi* mayor desplegado y un clima de bienestar substituye a los menús angustiosos que sugería el movimiento precedente. Este *Rondo* es el último escrito por Beethoven; un *rondo*, por otro lado, poco conforme a las leyes del género, puesto que el tema-refrán domina netamente las estrofas que no aparecen sino en tanto que "*fórmulas de transición*" (Jörg Demus). De otro modo "*la forma general puede considerarse como estrófica*" (Tranchefort). El comienzo *-dolce-* es una melodía amorosa desplazándose ampliamente, no sin insistencia persuasiva (indicación "*tiernamente*"), a lo largo de treinta y dos compases. Se aprecian dos ideas adyacentes. La primera (compás 41) en *legato* de sextas; la segunda (compás 60) en octavas sobre trinos de corcheas, que reintroducen, de inmediato, el tema principal siempre *dolce*. Se encamina entonces, sin problemas, hacia una coda que no conservará más que las bridas de los temas concluyendo la sonata sobre un *accelerando* de dobles corcheas que se diluye en un *pianissimo*. De este modo, la "historia de amor" del aristócrata y la actriz encontrará su feliz y discreto desenlace.

CHOPIN, FRÉDÉRIC (Zelazowa-Wola, 1810-París, 1849)

4 Mazurcas op. 17

Reivindicado a la vez por los polacos que hacen de él una gloria nacional, y por los franceses que le consideran (*malgré tout*) uno de los suyos, hijo de un francés y una polaca, Frédéric Chopin recibió, sin duda, desde su nacimiento una doble carga hereditaria por lo que no puede extrañar que André Gide diga: “*Si bien reconozco en la obra de Chopin unas raíces polacas es preciso identificar en él también un toque y una manera francesa*”.

Los años de juventud de Chopin, relativamente felices, pasados en Varsovia, estuvieron esencialmente centrados en la música. A los catorce años, entra en el conservatorio de Varsovia destacando enseguida en el piano y un año después publica su primera obra (el *Rondo* op.1). Muy pronto se refugia en las raíces polacas, que le confieren a su música esa característica mezcla de nostalgia y de ensueño. Entre 1828 y 1829, viaja a Berlín, Viena y Praga, cuando en Varsovia era ya considerado como el mejor pianista de la ciudad. Su amor temprano por Constante Gladowska no fue, sin embargo, lo suficiente fuerte para retenerlo en su país natal que deja, por siempre, en 1830 y es en el París romántico, donde se establece de manera definitiva a finales de 1831 y donde logrará su consagración artística. Compartiendo la composición y la interpretación, renuncia, desde entonces, a la carrera de concertista virtuoso que se le ofrecía sin obstáculos pero, poco conforme a su talento, aunque no a su talento. Mezclado entre lo más sobresaliente del mundo intelectual y aristocrático parisino, entre 1837 y 1846 pasará los veranos en Nohant en casa de su amante George Sand, donde escribirá lo esencial de su obra. Formado musicalmente en Mozart y Bach, cuya influencia es evidente y que trabajaba de forma cotidiana, Chopin se muestra para casi todos sus analistas como un espíritu clásico encerrado en un alma romántica.

De carácter apacible, Chopin siempre se vio muy arropado por sus numerosos amigos, que, procedentes de todas las ramas del Arte, deambulaban por el París de mediados del siglo XIX: Liszt, Delacroix, Meyerbeer, Heine, Balzac etc... Sin embargo, no fue jamás un gran viajero, realizando sólo cortos desplazamientos a Alemania donde se encontró con Schumann y Mendelssohn a los que hay que añadir un breve viaje a Londres un año antes de su muerte, en 1848. La vida de Federico Chopin es una de las biografías que han suscitado más leyendas, como prototipo de artista del Romanticismo y es de todos

conocida, su imagen de músico elegante, seductor y amoroso en la que destacan las peripecias de su tormentosa unión y de su postrera ruptura con George Sand, las circunstancias de su viaje común a Mallorca y como no, la titánica lucha librada contra la tuberculosis que le roerá lentamente hasta fallecer en París, con tan sólo 39 años, la noche del 17 de octubre de 1849 y ser enterrado en la iglesia de la *Madeleine* el 30 de ese mes bajo los sonos de su propia *Marcha Fúnebre*. Depositándose su cuerpo en el cementerio du *Père-Lachaise* en tanto que su corazón fue trasladado a su, toda la vida, siempre anhelada Varsovia.

Es difícil clasificar la extensa obra de Chopin en un orden estrictamente cronológico y en particular, la composición de las *Mazurcas* cubre casi toda su vida, repartiéndose más o menos del mismo modo las *Polonesas*, los *Valses* y los *Nocturnos*. Muy popular en Polonia desde el siglo XVI, *La Mazurka* es una danza en tres tiempos, cuyo acento principal cae sobre los tiempos débiles y, particularmente, sobre el segundo. Chopin dio el nombre de *Mazurca* a la estilización de tres danzas populares polacas: la fogosa y caballeresca *masurek*; el melancólico y sentimental *Kujaswiak* y el alegre *oberek*. En las *mazurcas*, ciertamente, vive todo el folclore polaco y no en vano el himno nacional tiene como tema una *mazurca*. Por consiguiente, al igual que en las *Polonsas*, en las *Mazurcas* parte Chopin de una simple y estereotipada forma popular nacional para llegar muy pronto a un género poemático capaz de expresar los más diversos estados de ánimo y apto, al mismo tiempo, para múltiples y sutiles experimentos formales y armónicos. Esa larga serie de breves piezas constituye, por ello, todo un microcosmos marcadamente chopiniano tanto en su emoción como en su forma.

Chopin compuso un total de 51 *mazurkas* a lo largo de su vida, pero todas ellas parecen ligadas a los recuerdos de su adolescencia en especial las **4 *Mazurkas* op.17**. Compuestas entre los años 1832-33 fueron dedicadas a Lina Freppa esposa del profesor de canto y amigo de Chopin y Bellini, siendo publicadas por vez primera por Pleyel en 1833. Esta edición fue seguida algunos meses más tarde de un artículo aparecido en la *Gazette Musicale*: "*La verdadera Mazurca-polca tal como Chopin la reproduce tiene un carácter tan particular y se adapta al mismo tiempo tan perfectamente a la expresión de una sombría melancolía como a la de una joya excéntrica; conviene tanto a los cantos de amor como a los de guerra*". La ***mazurca* n°1 op.17** (en *si* bemol mayor. **Vivo e risoluto**) es una danza popular viva y animada, que destaca por la belleza de la escritura melódica y armónica. La **n° 2** (en *mi* menor, **Lento ma non troppo** se muestra a la vez poética, tierna y

fantástica. La **nº3** (en *la* bemol mayor, **Legato assai**) derrama un perfume de melancolía y tristeza íntima. En el compás 40 un *do* bemol de la mano izquierda provoca súbitamente una llamativa modulación enarmónica: se abandona el tono de *la* bemol para entrar en el de *mi* mayor. La **nº 4** fue llamada por los alumnos de Chopin "*le visage endeuillé*" ("el rostro envidado"), denominación que, según Wilhelm von Lenz, no parecía disgustar al maestro pese a su poco aprecio por los epígrafes de sus piezas. Otros le han dado el título de "*Petit Juif*" ("pequeño judío"), al decir la tradición que Chopin anotó los temas al escuchar a un joven mendigo judío pedir limosna. Para Alfred Cortot la obra lleva todos los acentos de la más intensa melancolía.

ALBÉNIZ, ISAAC (*Camprodón, 1880- Cambo-lrs-Bains, 1990*)

Iberia-Cuaderno I- Evocación. El Puerto. Corpus Christi en Sevilla

La maestría en el piano domina la vida y la obra de Albéniz que, precozmente dotado, da su primer recital en Barcelona a la edad de cuatro años. A pesar de una producción vocal y sinfónica relativamente copiosa nada tiene parangón con la calidad y el éxito de sus piezas de piano, ya sea por separado ya sea, lo más frecuente, reunidas en ciclos, entre los que los cuatro cuadernos de *Iberia* se cuentan como su obra maestra al revelar la riqueza de una escritura musical, más allá del puro virtuosismo, aportando innovaciones en la técnica pianística tan notables, que han influido en la mayoría de los compositores contemporáneos. La fuente de las sonoridades individualizadas, de los colores, de la compleja y refinada armonía y hasta el espíritu rapsódico de sus obras sitúan a Albéniz en la descendencia de un Liszt, preservando siempre la originalidad de una inspiración profundamente española, que parece inagotable.

Si bien con los *Cantos de España*, fechados en 1897, se dibuja ya un verdadero talento, es con *Iberia* donde estalla por fin el genio, largo tiempo contenido del músico español. Obra maestra indiscutible de Albéniz y de la literatura pianística universal, comprende doce "impresiones". Compuestas entre 1905 y 1908 y publicadas en París entre 1906 y 1909, las piezas están repartidas en cuatro cuadernos de tres piezas cada uno. Una 13ª pieza inacabada, *Navarra* (sobre un ritmo fogoso de jota) fue terminada por Déodat de Séverac en homenaje (un poco edulcorado) al que fue su maestro. Es curioso que Albéniz concibió *Iberia* como un "adiós" a España ya que, decepcionado por la

acogida que le había dado su país natal, se consideraba un exilado en Francia. No obstante, todo en *Iberia* respira “folclore” que, aún artificial y reinventado es, sin embargo de lo más auténtico. Este fue el secreto de un hombre que, aún tan próximo a sus fuentes, supo hacer que de ellas surgieran nuevas aguas frescas.

Cada pieza de *Iberia*, muy construida, a pesar de su apariencia rapsódica, transcurre naturalmente en el marco formal, en general, de la sonata bitemática, con desarrollo y reexposición. Incluso las relaciones tonales son clásicas, con influencias evidentes de las enseñanzas recibidas en la *Schola Cantorum*, de ahí la profunda unidad de este ciclo, aunque no se perciba de inmediato por la abundancia de figuraciones expresivas.

Todas las piezas de *Iberia* salvo la *Evocación* inicial, llevan el nombre de ciudades, danzas o fiestas populares y todas excepto esta *Evocación* y *Lavapiés*, hacen referencia al sur de España, en concreto a Andalucía, pero sin más intención que la estrictamente descriptiva.

Evocación. Es, bajo la forma de un fandanguillo de origen vasco, una especie de preámbulo con el carácter de andantino (lenta ensoñación a la vez misteriosa y como velada de nostalgia). Hay dos temas con un desarrollo extremadamente conciso (corto pasaje melódico) antes de su repetición: el primero en *la* bemol menor, se expone en *staccatos* brillantes, el segundo más destacable (en el tono relativo de *do* bemol mayor) de un marcado lirismo, recuerda los *grupettos* característicos del cante jondo. La coda es un claro *la* bemol mayor que sigue al menor y que acabará esta poética pieza en el *pianissimo*.

El Puerto. Muestra un marcado contraste con la *Evocación* precedente. Se trata de un *polo*, modalidad de cante jondo. En esta pieza se reconoce todavía la forma sonata en dos temas, el primero en *re* bemol mayor jubiloso, el segundo “*sombrío y sonoro, blando y cariñoso seguido de un desarrollo muy lánguido*” (F.-R. Tranchefort). Para Vladimir Jankélévitch que la califica como “*Humoresque apasionada*”, es la pieza más breve de todo el ciclo de *Iberia*.

El Corpus Christi en Sevilla. Es una de las piezas más famosas; está más desarrollada que las dos precedentes. Tiene como título distintivo “*Fête-Dieu à Sevilla*” (“Fiesta de Dios en Sevilla”). Evoca, en efecto, la ceremonia anual del Corpus en la capital andaluza, con su procesión, sus cánticos, sus excesos devocionales etc... No es un cuadro sino una secuencia de imágenes sonoras desplegadas en el marco de una muy amplia forma sonata.

SCRIABINE, ALEXANDRE (Moscú-1872-Petrogrado 1915)

Fantasia op.28 en si menor

Desde la temprana edad de diez años, comienza Scriabin a tomar lecciones de piano que prosigue luego en el Conservatorio de Moscú, bajo la tutela de Safonov. Estudia además teoría musical con Taneiev y composición con Arenski, terminando sus clases en 1892. Su primera Sonata data de 1893. Pronto inicia una carrera de virtuoso en Rusia y, a partir de 1896, en el extranjero, desempeñando el cargo de profesor de piano del Conservatorio de Moscú, entre 1898 y 1905. Su primer período, delimitado por el intervalo de los dos siglos, se limita a algunas obras menores para piano muy marcadas por la influencia de Chopin y de Liszt, en las que predomina la pequeña forma: *Mazurcas* (op.3). *Estudios* (op.8), *Preludios* (op.11,13,15, 16,17) pero son las *Sonatas* n°2 y 3, las que testimoniarán ya el carácter renovador y la vitalidad que Scriabin da a esta forma. Los primeros años del siglo XX se consagran esencialmente a la composición sinfónica, a través de la cual realiza la primera evolución de su lenguaje, marcado, en cualquier caso, por la armonía wagneriana. La *Sonata* para piano n°4 es típica de este período transitorio. Con la última obra sinfónica, *Prometeo o el poema del fuego*, de 1910, Scriabin franquea los límites de la tonalidad y elabora un estilo armónico, fundado en las superposiciones de cuartas disminuídas o aumentadas. Esta última obra debía ser interpretada acompañada por un juego de luces y para ello hizo fabricar un órgano que emitía colores al accionarlo. Su interés por la asociación entre sonidos y colores fue compartida en conversaciones con Rimsky-Korsakov y Rachmaninov, quienes también experimentaban la sinestesia de color y música que propugnaba Scriabin. Sus cinco últimos años estarán íntegramente consagrados al piano, con la creación de las *Sonatas* n°6 a 10 y numerosos grupos de "miniaturas".

Las piezas aisladas, menos numerosas en Scriabin que las agrupadas o los ciclos son, en muchos casos, de dimensiones más importantes. Una mayoría, data de su primer período, como el *Allegro appassionato* op.4 (1889-1894), la *Polonesa* op.21 y la **Fantasia en si menor op.28** (1900-1901) que escucharemos esta noche. El período intermedio del compositor está representado por el *Poema trágico* op.34, el *Poema satánico* op.36 (1903) y el breve *Scherzo* op.46 (1905). Del último período destaca la célebre "*Vers la flamme*" ("*Hacia la llama*") op.72 (1914).

Escrita en 1900, la **Fantasia en si menor op.28** es una gran pieza de concierto que se puede emparentar con el *Allegro appassionato* por la calidad de sus ideas y por su evidente exuberancia técnica. Como implica la propia forma (*fantasia*) (abierta por definición) ensambla numerosas ideas temáticas. El comienzo, *Moderato*, es tranquilo y profundo, dejando traslucir una fogsosidad contenida que adopta un significado casi obsesivo. El *più vivo* que sigue, en *re mayor*, es la respuesta lírica de admirable delicadeza que evoluciona hacia un *appassionato* dejando estallar un ardor irresistible. Estos son los temas del primer episodio, que serán amplificados a través de saltos de octavas y de acordes.

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

Mephisto Vals S514 n°1 en la mayor

Franz Liszt es el creador de la técnica moderna del piano, sin olvidar que esta técnica es eminentemente natural, es decir, perfectamente adaptada a las posibilidades anatómicas de la mano. En este sentido decía Saint Saëns: "*Al encuentro de Beethoven, despreciando las fatalidades de la fisiología, e imponiendo a los dedos contrariados y agotados su voluntad tiránica, Liszt los toma y ejerce en su naturaleza, la manera de obtener, sin violentarlos, el máximo efecto que son susceptibles de producir.*" No obstante, su música, espantosa a primera vista para los tímidos, es, en realidad, para Tranchefort "*menos difícil de lo que parece hasta el punto, incluso, que hoy día resulta más accesible- una vez controlada la técnica- que las de un Debussy, un Prokofiev o un Boulez*". Sin embargo, Liszt ha realizado las mayores conmociones en el abordaje y la maestría del piano de la época. No es que fuera un auténtico "revolucionario", sino que por el incremento de su sonoridad, por la multiplicación de efectos y por los medios empleados para obtenerlos consiguió otra manera de hacer sonar el piano.

Aunque de una familia perteneciente a la vieja nobleza húngara, el padre de Liszt, que era intendente del príncipe Esterházy y muy aficionado a la música mantuvo una estrecha amistad con Haydn, tantos años también al servicio del poderoso noble. Ya a los seis años el pequeño Liszt reveló sus extraordinarias dotes musicales por lo que un concierto, cuando sólo contaba con nueve años, movió a varios magnates húngaros, admirados del talento del pequeño, a concederle una bolsa de estudios durante seis años, por lo que su padre abandonó sus funciones palaciegas y decidió establecerse en Viena con objeto de dedicarse por entero a la educación de

su hijo. Franz recibió entonces lecciones de dos maestros tan importantes en la época como Czerny (piano) y Salieri (composición) aunque dos años después la familia partió para París. En esta ciudad su intento de ingresar en el Conservatorio fracasó, al ser rechazado al parecer con el pretexto de su nacionalidad extranjera, aunque también se cuenta que la causa real fue la aversión que Querubini (uno de los tres Inspectores de Estudios del Centro) sentía hacia los “niños prodigio”. Aunque su padre decidió que Franz se dedicara enteramente al piano, Fernando Paër y Antón Reicha se ofrecieron a darle clases de composición y, gracias a las recomendaciones de algunos magnates húngaros, *le petit Liszt* (sic) se convirtió pronto en el niño mimado de los salones de la alta sociedad francesa, hasta el punto que, cuando murió su padre, en 1827, el joven músico se encontraba en disposición de costear los gastos familiares y sus propias clases. En 1831 Paganini dio un concierto memorable en París que resultó para Liszt impactante y una auténtica revelación profesional, al estimularle a desarrollar cada vez más su técnica de piano hasta un nivel instrumental parejo al del virtuoso violinista italiano. La escucha de la *Sinfonía “Fantástica”* de Berlioz acabó de conquistarle para la nueva música orquestal “programática”. Tras unas peripecias vitales y amorosas intensas (incluida una unión con la condesa d’Agoult y tres hijos ilegítimos), en 1842 Liszt fue nombrado Maestro de Capilla extraordinario en Weimar donde se estableció seis años más tarde. Como director de orquesta, fue en esta ciudad un entusiasta defensor de la música “moderna” (Berlioz, Wagner) y también allí escribió sus *“Poemas sinfónicos”*. En el curso de una gira artística por Rusia en 1847 conoció a la princesa Carolina Sany-Wittgenstein a la que consideró desde un principio como *“un ser completo y extraordinario, admirable de alma, de espíritu y de inteligencia”*. La princesa le siguió a Weimar donde la Gran Duquesa la tomó bajo su protección pero, pese a su deseo de contraer matrimonio y tras una espera de diecisiete años fue denegado por el Vaticano el divorcio de la princesa a pesar de la alegación de que, de acuerdo con el Derecho Canónico, su anterior matrimonio no era válido al haberse realizado siendo menor de edad y contra su voluntad. Cuando en 1865 resultó definitiva e imposible la pretendida anulación matrimonial, Liszt tomó las órdenes menores. La influencia que ejerció en él la princesa fue muy profunda: *“De todos los beneficios que os deseo -le escribía en 1851- el más grande ciertamente es que me hayáis devuelto la fe de mi juventud”*. A instancias suyas en 1848, abandonó sus conciertos de piano y se dedicó completamente a sus composiciones, año en el que precisamente conoció a Wagner en Dresde, haciéndose grandes amigos de inmediato, amistad a la que hay que añadir el parentesco derivado del matrimonio de aquél con su hija

Cósima y el importante papel que jugó Liszt en la primera representación de *Lohengrin* en Weimar en 1850. En 1861 tras dimitir como director de orquesta, decisión derivada de las maquinaciones en su contra de sus enemigos, Liszt se estableció en Roma, consagrándose sobre todo a las grandes partituras de música religiosa. De su etapa romana destacan también las Variaciones “Weinen Klagen Sorgen, Zagen” según J.S.Bach. Gracias a ellas obtendrá sus últimos triunfos en Europa y, ciertamente en su vejez es cuando surgirán sus obras maestras para piano como los “Juegos del agua en la villa del Este”, el Tercer Año de peregrinaje o piezas proféticas como la *Lúgubre Góndola* y *Bagatela*, en un camino claro hacia la atonalidad que llegará poco después.

El tema “mefistofélico” recorre la obra de Liszt como un sentimiento “religioso”; “Que crea en Dios no puede poner en tela de juicio al Maligno” decía en una ocasión. La primera versión del **Vals Mephisto** escrita para el piano en 1860, se inspira en la partitura orquestal concebida dos años antes con el título *Episodios para el Fausto de Lenau* y es su segundo episodio: “Danza en el albergue del pueblo” el que es objeto aquí de una libre transcripción pianística de un virtuosismo tal que prevalece de su modelo. Sobre un *marcato* en 3/8 la parte introductora evoca, en una sucesión de quintas vacías, los golpes de arco del “violín del Diablo”, con una precisión satánica. Después viene la entrada en la danza en *la mayor* muy célebre, cuyas figuraciones salpicadas de dobles corcheas, parecen caricaturizar el ritmo. Un segundo tema surge calmadamente en un episodio central (*re bemol mayor*), cuyo lirismo se exagera en el reencuentro del primero; la combinación de los dos motivos provocan una amplificación sonora considerable. El final de la pieza suena como un fantástico entorno macabro en el que un tenso e insinuante recitativo sugiere que el Diablo arrastra a los vivos en su ronda infernal sobre ritmos turbulentos.

Existen tres versiones posteriores de este *Mephisto Valse*, respectivamente de 1880, 1883 y 1885, destacando la segunda, mientras la cuarta y última permanece inacabada. Más interesante como quinta versión es una corta pieza titulada *Bagatela sin tonalidad*, verosímelmente fechada en 1885 y descubierta en Weimar tan tarde como 1958 que marca, en efecto, el extremo progreso del compositor hacia la disolución del mundo tonal, integrándole por ello en el momento de su hallazgo, en pleno siglo XX.

Como curiosidad indicamos que existe también una *Mephisto-Polka* que puede considerarse como la sexta y última versión de la serie.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Resumen del curso 2014-2015

- I SABINE MEYER - TRÍO DI CLARONE
- II BORIS BELKIN, violín
GEORGES PLUDERMACHER, piano
- III Trío: FAUST-MELNIKOV-QUEYRAS
- IV JOSHUA BELL, violín
ALESSIO BAX, piano
- V VARVARA NEPOMNYASHCHAYA, piano
- VI CHRISTIAN ZACHARIAS, piano
- VII TRÍO SIBELIUS
- VIII NIKOLÁI LUGANSKI, piano
- XIX THE TALLIS SCHOLARS AND PETER PHILLIPS
- X MARIA JOAO PIRES, piano
ASHOT KHACHATOURIAN, piano
- XI CUARTETO ARTEMIS
- XII GRIGORY SOKOLOV, piano
- XIII ANDREA LUCCHESINI, piano
- XIV CUARTETO HAGEN
- XV PINCHAS ZUKERMAN, violín
AMANDA FORSYTH, violonchelo
ANGELA CHENG, piano
- XI NIKOLAI DEMIDENKO, piano
- XVII KIRILL GERSTEIN, piano
- XVIII ACADEMY S. MARTIN IN THE FIELDS CHAMBER ENSEMBLE
- XIX XXX PREMIO DE INTERPRETACIÓN

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Premios de interpretación Sociedad de Conciertos

1985	MIGUEL ÁNGEL AGUILÓ LARRIBA	GUIARRA
1986	ENRIQUE RODILLA	TROMPA
1987	JOSÉ ANTONIO GONZAGA BOU	OBOE
1988	ISIDORO DE LA OSSA MORALES	PIANO
1989	Premio Compartido: INMACULADA ROMERO MARÍN EDUARDO TEROL BOTELLA	PIANO CLARINETE
1990	MARTÍN BLANES GISBERT	CLARINETE
1991	MIGUEL ÁNGEL RODRÍGUEZ MENDES	GUIARRA
1992	ENRIQUE IGUAL BLASCO	FAGOT
1993	ROSA ELIA CASTELLÓ GÓMARA	FLAUTA
1994	PEDRO VICENTE CUSAC RODRÍGUEZ	OBOE
1995	DOLORES PAYÁ ESTEVE	CLARINETE
1996	BELÉN ESTHER NAVARRO ANTÓN	PIANO
1997	JOSÉ APARICIO PADILLA	FLAUTA
1998	MARÍA JOSÉ SAMPERE ESTEVE	CANTO
1999	JUAN LUIS NICOLAU GONZÁLBEZ	GUIARRA
2000	ROSA MARÍA VIDAL ORENGO	VIOLONCELO
2001	PEDRO JOSÉ HERRERO FERNÁNDEZ	OBOE
2002	JORGE FUSTER PÉREZ	SAXOFÓN
2003	DAVID SALAR BELTRÁ	OBOE
2004	EMILIO CALABUIG SANTAMARÍA	PIANO
2005	ANTONIO GALERA LÓPEZ	PIANO
2006	JORGE GIMÉNEZ PÉREZ	PIANO
2007	ADRIÁN GARCÍA MESA	PERCUSIÓN
2008	PAOLA REQUENA TOULOUSE	GUIARRA
2009	JAVIER RUBIO LIARTE	BARÍTONO
2011	MIGUEL MORALES LLOPIS	TROMPA
2012	DANIEL GUEROLA BENITO	GUIARRA
2013	LUCA ESPINOSA	CANTO
2014	FRANCISCO JOSÉ GARCÍA VERDÚ	PIANO

www.sociedaddeconciertosalicante.com

