



**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Con la colaboración de:



belcanto
www.belcanto.es



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLIV
Curso 2015 - 2016

CONCIERTO NÚM. 826
V EN EL CICLO

Recital de piano por: YEFIM BRONFMAN

TEATRO PRINCIPAL

Miércoles, 16 de diciembre

20,00 horas

Alicante, 2015

YEFIM BRONFMAN



© Darío Acosta

Visitó la Sociedad de Conciertos:

Es la primera visita de Yefim Bronfman a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

Nacido en Tashkent, en la Unión Soviética, Yefim Bronfman emigró a Israel con su familia en 1973, donde estudió con el pianista Arie Vardi, director de la Academia Rubin de Música de la Universidad de Tel Aviv. En los Estados Unidos, estudió en la Juilliard School, Marlboro y el Instituto Curtis, con profesores como Rudolf Firkusny, Leon Fleisher y Rudolf Serkin. Se convirtió en ciudadano estadounidense en julio de 1989.

Últimas temporadas: Es considerado uno de los pianistas con más talento de la actualidad, elogiado por su excepcional técnica en sus recitales como solista, sus compromisos orquestales o su creciente catálogo de grabaciones. La temporada 2015-16 incluye actuaciones en los EE.UU., y su regreso a Japón después de muchos años para ofrecer recitales y conciertos orquestales con la Philharmonia Orchestra de Londres y Esa-Pekka Salonen. Persona comprometida con los compositores contemporáneos, ha estrenado un concierto escrito para él por Jörg Widmann con la Filarmónica de Berlín, así como de Magnus Lindberg con el Göteborgs Symfoniker y la Filarmónica de Londres, seguidamente se unirá a Anne-Sophie Mutter y Lynn Harrell para su primera gira juntos. El Sr. Bronfman también formó dúo con su amigo y colaborador Pinchas Zukerman.

Lo más destacado de su carrera: Trabaja regularmente con un ilustre grupo de directores, incluyendo a Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Christoph von Dohnányi, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Valery Gergiev, Mariss Jansons, Lorin Maazel, Kurt Masur, Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen, Yuri Temirkanov, Franz Welser-Most, y David Zinman. También ha dado numerosos recitales como solista en las salas principales de América del Norte, Europa y el Lejano Oriente, incluyendo aclamados debuts en el Carnegie Hall en 1989 y el Avery Fisher Hall en 1993. En 2010 fue honrado como el destinatario del premio Jean Gimbel Lane en interpretación de piano de la Universidad Northwestern.

Grabaciones: Ganador del GRAMMY® en 1997, fue nominado como solista para un premio GRAMMY® en 2009 por su grabación de Deutsche Grammophon. Sus Cds más recientes son el nominado al GRAMMY® en 2014 tocando el Piano Concerto No. 2 de Magnus Lindberg, el Concierto No.1 para piano de Tchaikovsky con Mariss Jansons, el recital grabado en el Carnegie Hall 'Perspectives', así como las grabaciones de todos los conciertos para piano de Beethoven, el Triple Concierto junto con el violinista Gil Shaham y el violonchelista Truls Mørk para el sello Arte Nova / BMG.

PROGRAMA

- I -

PROKOFIEV **Sonata para piano n°6 en La mayor op. 82**

1. *Allegro moderato*
2. *Allegretto*
3. *Tempo di valzer lentissimo*
4. *Vivace*

SCHUMANN **Faschingswank aus Wien
(Carnaval de Viena op. 26)**

1. *Allegro*
2. *Romanze*
3. *Scherzino*
4. *Intermezzo*
5. *Finale*

- II -

PROKOFIEV **Sonata para piano n°5 en Do mayor op. 38**

1. *Allegro tranquillo*
2. *Andantino*
3. *Un poco allegretto*

SCHUMANN **Arabesque en Do mayor op.18**

PROKOFIEV **Sonata para piano n°7 en Si bemol
mayor op. 83**

1. *Allegro inquieto*
2. *Andante caloroso*
3. *Precipitato*

SCHUMANN, ROBERT (Zwickau 1810- Enderich (cerca de Bonn), 1856)

Arabesque en Do mayor op.18**Faschingschwank aus Wien (Carnaval de Viena) op.26**

Dice Federico Sopeña que Schumann “lleva hasta el fin todas las premisas del romanticismo pianístico”. Conocedor profundo del piano -sólo un accidente le privó de su aspiración a convertirse en concertista- la cuestión radica en los factores expresivos a los que Schumann lleva a este instrumento y así mientras las sonatas aspiran, por un lado, hacia horizontes de grandeza formal que le obsesionan y, por otro, su mundo es de una riquísima intimidad hallándose y entre estos dos extremos obras de gran empeño en las que se intenta una ampliación de las formas, liberándose de lo tradicional.

Arabesque en Do mayor op.18 con *Blumenstück* (“Pieza de flores”) que le sucede de cerca, inaugura la producción del año 1839, el último gran año puramente pianístico de Schumann, es una página breve, una de esas raras piezas independientes que ha sido objeto de juicios bastante contradictorios, atribuyéndole una relativa facilidad de ejecución, junto a una forma clara y sin problemas y una expresión amable, sonriente y distendida, que se apartan un poco del Schumann tradicional, aunque sus páginas resultan bastante atractivas. A propósito de *Blumenstück*, Schumann escribe a Clara que está “*componiendo variaciones pero sobre ningún tema*”. La indicación de movimiento *Leicht und zart* (“Ligero y tierno”) define perfectamente el carácter del estribillo en *do* mayor, cuyo dulce moteado evoluciona más allá de toda gravedad. Dos estrofas contrastantes (dos tríos) interrumpen el desarrollo: el primero en *mi* menor de una pura escritura de cuarteto de cuerdas, se eleva hasta una confesión apasionada antes de refluir hacia la repetición de la estrofa, por doce compases de transición de una admirable sutilidad armónica propia de compositor. El segundo intermedio en *la* menor no hace más que pasar sus tiernos interrogantes, interrumpidos por enérgicos y pesados ritmos de marcha, irrupción repentina de la realidad cotidiana. Pero la salida del último retorno de la estrofa, el sueño y la más rara cualidad poética, conserva la última palabra, gracias al excelente epílogo lento, titulado simplemente *Zum Schluss* (“Para terminar”) y que al término de una

larga suspensión armónica se desvanece felizmente en la esfera real de la imaginación; para Tranchefort “solo por estos dieciséis compases, como por la transición que sucede al primer menor el Arabesco merece la admiración de todos los schumannianos...”

A comienzos de 1839 Schumann permanece durante algunos meses en Viena, con la esperanza de encontrar una situación estable. Aunque al haber sufrido una decepción en sus ambiciones, no guarda buen recuerdo de una ciudad que encuentra demasiado frívola sin embargo, este viaje está lejos de ser inútil. Por una parte descubre en Viena el manuscrito de la gran *Sinfonía en do mayor* de Schubert que permanecía olvidada entre montones de otras partituras en casa del hermano (Ferdinand) del músico, muerto desde hacía once años. Por otra parte obtiene de la capital austríaca la inspiración de una de sus obras pianísticas más alegres y brillantes, el **Carnaval de Viena** (“*Faschingschwank aus Wien*”) **op 26**, compuesto ese mismo año 1839, como hemos dicho ya el último gran año del piano schumanniano, que ve nacer igualmente *Arabesque*, *Blumestück*, la gran *Humoresque op.20*, los *Nachtstücke* (“*Piezas nocturnas*”) *op. 23* y los tres *Romances op. 28*. A partir del año siguiente el *Lied* asumirá el protagonismo exclusivo de su inspiración, cediendo luego la plaza a la orquesta y después a la música de cámara.

El **Carnaval de Viena** (*Faching* es el término específicamente vienés para designar el carnaval y en cuanto a *Schwank* la palabra significa “broma”, “cuento agradable”, etc) parece querer desbordar el marco del teclado, enseguida demasiado estrecho para el compositor. En efecto, ninguna de sus obras para este instrumento es de aspecto más orquestal. Un tal desbordamiento de colores, entrañaba un clima expresivo netamente más extrovertido, o más “exterior” que de costumbre y, ciertamente, no pueden intentar buscarse las confidencias supremas, ni la fiebre ni el vértigo, en este fresco musical rutilante, donde sólo el breve intermedio de la cuarta pieza permite dar una idea aproximada de la vida interior del autor.

El *Carnaval de Viena* se distingue del precedente y más célebre *Carnaval op.9* de 1835, no sólo por su carácter menos íntimamente subjetivo, sino también por su forma. En lugar de

una serie de miniaturas, se presenta como una sucesión de cinco piezas solamente, de dimensiones relativamente considerables, en particular la primera y la última. Desprovista de títulos descriptivos, se aproximan a una especie de suite, incluso de sonata libre, como confirma el plan tonal completamente clásico: las tres piezas impares se atienen al tono principal de *si bemol mayor*, mientras que las piezas pares, están respectivamente en el relativo (*sol menor*) y en la subdominante menor (*mi bemol menor*).

El primer **Allegro** (en $\frac{3}{4}$), el más considerable de los cinco movimientos, establece de entrada el ambiente bullicioso y desinhibido de la algarabía popular en las calles de Viena. Es un gran rondó, de corte muy libre, pero cuyos episodios, muy variados, se unifican por el inquebrantable compás en $\frac{3}{4}$. El estribillo robusto y cuadrado, alterna con estrofas que son evasiones hacia el dominio del ensueño. Al concluir aquellas Schumann que no podía visitar Viena sin el recuerdo de Schubert, le brinda un indisimulado homenaje en la cuarta estrofa, auténtico *Vals* noble a la manera del autor de *Rosamunda*, de la que Schumann retoma la libertad modulante y es en el curso de este episodio cuando surge en brillante fanfarria de trompetas la célebre citación de *la Marsellaise*, verdadera máscara musical carnavalesca frente a la censura de Metternich, que había prohibido el himno revolucionario en todo el Imperio de los Habsburgo. No hay reprise del estribillo sino tan sólo una breve transición modulante que hace alusión antes de la quinta y 7ª última estrofa de un homenaje, esta vez a Beethoven y más precisamente al Beethoven de la Sonata en *mi bemol* opus 31/3 (de la que Schumann evoca aquí el trío del Minuetto). Esta cita está lejos de ser casual pues Schumann siempre mostró una debilidad particular hacia esa sonata, cuyo comienzo se reproduce fielmente en los primeros compases de su *Cuarteto en la mayor* op. 41/3. Sin embargo para Halbreich "el homenaje posee un alcance más profundo y un estudio más atento de este episodio revela, sobre todo en su segunda parte, una asimilación en profundidad de los procedimientos de escritura del Beethoven tardío"... La última reprise del estribillo es seguida rápidamente de una gran coda, primero calmada y sincopada, a la manera de la segunda estrofa, después brillante y vigorosa, en la amplificación del material que servía de puente entre los dos últimos intermedios.

A este fragmento de vasta envergadura le siguen tres miniaturas. En primer lugar un conmovedor **Romance** en *sol* menor, único y breve intermedio lento en el seno de esta amalgama tumultuosa. El mismo motivo quejumbroso, de una macada melancolía es repetido seis veces. Tras la consolación efímera de seis compases en *do* mayor (en $\frac{3}{4}$), vuelve todavía tres veces, siempre tan apesadumbrado y entristecido, hasta la modulación mágica de "sexta napolitana" precediendo la cadencia conclusiva con "tercera picarda" "pequeño milagro del armonista Schumann" (Harry Halbreich).

El **Scherzo** que sigue no es más que una broma llena de elocuencia traviesa que no se aparta apenas de su ritmo punteado obstinado, a pesar de una sorprendente incursión en *la* mayor, antes de la pirueta de los últimos compases en *accelerando*. Joya de la obra el **Intermezzo**, estremecido por completo de sombría pasión, restituye en el espacio de un instante al Schumann esencial, poeta del amor y de la noche y, verdaderamente, es él mismo el que aparece aquí en medio de las máscaras y el regocijo. Su melodía de aliento amplio y noble, que se rodea de un torbellino de trinos de dobles corcheas, "parece como una transfiguración del espíritu de los *Romances sin palabras* de su amigo Mendelssohn pero "¡con cuanta mayor violencia expresiva!" (Halbreich).

El **Finale** (*Extremadamente vivo*) no se mantiene en términos parecidos, sino que es un alegre torbellino de música que parece embriagada de su propia velocidad. Se reconoce con sorpresa una forma sonata de lo más clásica, con segundo tema cantante y expresivo, donde incluso no falta la tradicional reprise al término de la exposición. El breve desarrollo introduce, sin embargo, un elemento nuevo de ritmo marcial y, al término de la reexposición de rigor la música se lanza con felicidad en un final arremolinado abocando a los grandes acordes terminales cuya potencia sonora evoca el *tutti* de orquesta. Viena tuvo que dejar a Schumann un recuerdo alegre. El caprichoso, divertido, apasionado *Faschingschwank*, es por ello, una de sus obras más extrovertidas.

PROKOFIEV, SERGEI (Sontsovka (Ucrania) 1891-Nikolina Gora (cerca de Moscú), 1953)

Sonata para piano n°5 en Do mayor op. 38

Sonata para piano n°6 en La mayor op. 82

Sonata para piano n°7 en Si bemol mayor op. 83

Precozmente dotado para el piano y la composición, aconsejado por su madre, música aventajada, Prokofiev entra a los catorce años en el Conservatorio de San Petesburgo, donde recibe una educación musical completa incluyendo piano (con Wincler y Essipanova), armonía (con Liadov), orquestación (con Vitol y Rimsky- Korsakov) y dirección de orquesta (Tcherepnin). Compositor muy precoz y deliberado provocador en sus primeras obras, desde 1895, principalmente concebidas para el piano, jugó a la vez a *enfant terrible* con los profesores y niño mimado con su familia fascinada por sus increíbles dotes musicales. Interesado por los contemporáneos occidentales que escuchaba en las *Soirées de Musica Contemporánea* (donde presentó él mismo sus primeras obras) rápidamente se afirma con un lenguaje estético revolucionario de una gran aspereza armónica y rítmica, inscrito entre las estéticas simbolista y futurista predominantes en la época. Desde sus primeras composiciones para piano (*Estudios op.2, Piezas op.3 y 4*) llama la atención por su técnica y su sentido del tratamiento percusivo del piano, con frecuencia comparable a Bartók, pero capaz también de una rica invención melódica. En 1914 gana el competido concurso Rubinstein de piano.

Ilustrando sus audacias iconoclastas con sus *Sarcasmos op.17* y demostrando su sentido del simbolismo con las *Visiones Fugitivas op.22* es, sin embargo, en sus nueve sonatas para piano donde dio el máximo de sus posibilidades, estableciendo su grandeza en la *sonata* en tres o cuatro movimientos (a la inversa de los poemas "monobloques" de un Scriabine). Al día siguiente de la Revolución de Octubre de 1917, dejó Rusia durante quince años, al considerar que la nueva vida musical soviética, no era propicia a reconocer su talento tanto de pianista como de compositor, repartiéndose entonces entre Francia, Estados Unidos y Alemania, triunfando en París con los *Ballets Rusos* de *Diaghilev* y consiguiendo, incluso, que se estrenara en Chicago su ópera "*El amor de las tres naranjas*" a partir de lo cual prolonga su estancia parisina con una serie

de ballets (*El bufón, El paso de acero, El hijo pródigo*) y sus tres primeras *Sinfonías*. La serie de sus nueve *Sonatas* para piano, revela a un músico original, tanto por su mecánica percusiva, como por su irrenunciable sentido melódico. A partir de 1933 y hasta su vuelta definitiva a la U.R.S.S., se convirtió de un modo progresivo, en un músico funcionalmente clásico en la forma, profundamente imaginativo en el plano armónico, capaz de los arrebatos "cinéticos" más implacables junto a un inefable e "inocente" lirismo que haría la gloria de los ballets "soviéticos".

Su estilo pianístico, en efecto, se caracteriza por una articulación poderosa calificada de "motórica" (de ahí su gusto por el viejo género de la *toccata*), por un arte de martilleo de los acordes y una aproximación a los ritmos de danzas preclásicas (*gavotta, menuetto* etc) y a los de marcha, una utilización frecuente del paralelismo de las manos, mientras que su escritura combina hábilmente la armonía y la polifonía. En particular, sus sonatas n^o 6 7 y 8, llamadas "de guerra" por estar compuestas entre 1939 y 1943, (tras su regreso a la U.R.S.S.) figuran, sin duda, entre las más importantes y originales del siglo XX, encontrándose en ellas una densidad armónica, que no poseen siempre otras obras del período soviético. Este original estilo pianístico que marcó, en su juventud, a virtuosos pianistas compatriotas como Sviatoslav Richter y Emil Guilels, es posible, incluso, comprobarlo hoy día, directamente, ya que se conservan grabaciones del propio Prokofiev interpretando sus obras para piano.

Entre 1907 y 1909, siendo todavía alumno del Conservatorio de San Petesburgo, Prokofiev escribió seis sonatas para piano, aunque ninguna fue publicada tal cual, dos de ellas están perdidas y de las cuatro restantes el material fue reutilizado más adelante, en obras nuevas.

Única de las nueve sonatas para piano escrita en occidente, en 1923, la ***Sonata n^o5 en Do mayor***, fue compuesta en el curso de un viaje a Ettal una localidad en los Alpes bávaros. Fue revisada por el compositor en 1952-53, poco antes de su muerte. Está dedicada al musicólogo Pierre Souvtchinski, estrecho amigo de Prokofiev y de Stravinski, Aunque no desmerece de las restantes sonatas, es incomprensiblemente la menos popular. Tiene tres movimientos:

El primero ***Allegro tranquillo*** tiene el espíritu de comienzo de una sonatina, con su trabajosa finura y su célula traviesa de dobles corcheas. La melodía parece próxima a los cantos populares, pero el elemento más característico de la exposición es, sin duda, el segundo tema sobre arabescos de acordes cromáticos; esta indicada *narrar*, lo que implica una referencia al mundo legendario. Un episodio concluyente *marcato*, le replica. El desarrollo, en tres subdivisiones, sufre una subida constante de la tensión que se rompe totalmente con la transparencia sonriente del comienzo. Una “falsa reexposición” indicada *sonoramente* precede a la reexposición real.

En el segundo movimiento ***Andantino***, insólito, sarcástico, pero sutil, sobre acordes *staccato* cada primer tiempo, esta macado por una *acciacatura*. Las modulaciones y disonancias son numerosas; sin embargo, todo el movimiento parece de una gran claridad, debido al mantenimiento, casi constante, del juego pianístico en el medio y en el agudo, salvo la parte central y la coda. El retorno de la parte principal es precedido de *glissandos* y *sextoletos*.

Todo en el tercer movimiento ***Un poco allegretto***, recuerda la transparencia del primer movimiento en su tema principal así como el *Andantino* del que reencuentran, aquí y allá, los acordes con *acciacatura*. Este *finale*, de forma *rondo-sonata*, combina elementos de *toccata* y de *scherzo*. Despliega progresivamente una potencia de pulsación y una densidad armónica que la hacen una de las páginas más espectaculares de Prokofiev, injustamente desdeñada.

Dieciséis años transcurrieron desde que en 1923 Prokofiev compusiera la n° 5 hasta escribir la siguiente n°6, primera de un gran tríptico que ya hemos mencionado y que se conoce como “*Sonatas de guerra*”. La idea de concebir las tres piezas como una suerte de inmensa sonata de once movimientos, se remonta, en efecto, al año 1939 cuando abordó precisamente la **Sonata n°6, en La mayor** y está ligada, según Myra Mendelssohn, compañera sentimental de Prokofiev, a la lectura del libro de Romain Rolland sobre Beethoven. Después del propio compositor, el primer intérprete de la Sonata n°6 fue el entonces joven genio ruso del piano Sviatoslav Richter que comentó al respecto: “*Fui atrapado por la extraordinaria claridad de estilo y la perfecta construcción de esta música. No*

había escuchado jamás nada semejante. Con una audacia bárbara el compositor rompe con los ideales románticos para animar su música de las pulsiones devastadoras del siglo XX". Por consiguiente el término "bárbara" con el que se la ha calificado luego a esta 6ª sonata, no parece del todo inapropiado pues, ciertamente, en ella Prokofiev desvela una violencia y un radicalismo del lenguaje que no se reconoce desde su retorno a la URSS y que pudiera estar directamente ligado a la inminencia del conflicto bélico mundial. La obra tiene cuatro movimientos.

El motivo en terceras-mayor-menor- duro, nervioso, cortante por el que comienza el primer movimiento **Allegro Moderato** es uno de los más característicos e identificables de Prokofiev y se repite con insistencia entre el grave y el agudo. Una transición en acordes alternados entre las dos manos precede un segundo tema con la ternura apurada, con su melodía parcialmente tocada en la octava. La escritura lineal se hace, a continuación más enrevesada y atormentada, utilizando de nuevo el procedimiento técnico personal tan acostumbrado como eficaz de alternancia de las manos. La conclusión de la exposición esta marcada por trinos inquietantes, en *staccato* a la baja. En la parte de desarrollo, la mezcla de amenaza y de pulsiones angustiosas, se expresa por notas repetidas, martilleadas con impaciencia. El contenido conflictivo de este fragmento resulta de la tentativa de reaparición del tema lírico, enseguida interrumpido por réplicas mordaces de la célula de terceras inicial. La crudeza sonora aumenta en acordes brutales y el desarrollo se termina, como la parte de exposición, en trinos *staccato* a la baja. La reexposición, corta, comenzando una octava más baja, confirma estas visiones caóticas.

El Segundo Movimiento **Allegretto** es un descanso que hace reaparecer a un Prokofiev más espiritual que agresivo. La escritura es, en principio, *glissandos*. Después la tensión cae con una transición en armonías más asumibles y en vertical, en *staccatos* de acordes ligeros. Una melodía delicada, provista de amplios intervalos y cromatismos, le replica. Cambiando de tonalidad (de *mi* mayor a *do* mayor) acordes repetidos, así como una nueva frase robusta en la mano izquierda, hace volver enseguida al primer tema en el agudo subrayado por rápidas caídas de arpeggios. Todo este episodio es retomado en la tonalidad dominante. Después del movimiento

precedente, próximo a un *scherzando*, es un lirismo amoroso el que se expresa a través del tercer movimiento, **Tempo di valzer lentísimo**, un vals en 9/8, con modulaciones suaves y acariciantes. Sin embargo, en la parte central se observa un ensombrecimiento, primero con el sordo balanceo de octavas a la baja, mientras que la elegía se mantiene en el canto en la mano derecha. Después, bruscamente, sobreviene la crispación, en sonoridades aceradas sobre el fondo *ostinato*, en trinos de dobles corcheas. La reprise de la primera parte está notablemente condensada.

En el cuarto Movimiento, **Vivace**, se retorna al drama. El mundo entra en la guerra. La figura atormentada, acometida de convulsiones, realiza un giro alucinado. Entre sus reapariciones regulares, surgen nuevos temas, uno melodioso y popular, que es el principal elemento contrastante del *finale*, los otros ásperos desequilibrados y gesticulantes. El episodio central, *Andante*, hace retornar el tema principal del primer movimiento, pero que resuena ahora como una evocación lejana, velada de brumas armoniosas. En la reexposición, los temas secundarios reaparecen en orden inverso, la melodía lírica en último lugar, acompañadas de *appoggiaturas* de novena. En la parte conclusiva, se establece una lucha sin piedad entre los temas principales del *finale* y del primer movimiento. Es aquí donde cierra la sonata en un forcejeo encarnizado, tras el recorrido divergente de dos gamas de tonalidades diferentes: *re* mayor en la mano izquierda y *si* bemol mayor en la derecha. La sonata n.º 6 es, en definitiva una obra sólida, compleja y muy demandante para el intérprete al que se le exige, a lo largo de su desarrollo, junto a un destacado virtuosismo técnico, una notable sensibilidad musical.

Acabada en 1942 la **Sonata n.º 7 en Si bemol mayor op.83** es la más célebre de las nueve de Prokofiev. Más breve que la 6.ª Sonata es comparable a aquella por su angustia exteriorizada, paroxismos de rabia y momentos meditabundos y líricos. Consta de tres movimientos. El primero no lleva indicación de tonalidad, el segundo está repartido entre *mi* mayor y *la* bemol mayor, el último está en *si* bemol mayor y es por esta tonalidad precisamente por la que se designa a la pieza entera. Fue estrenada por Sviatoslav Richter (que la aprendería en cuatro días).

El primer movimiento ***Allegro inquieto***, tiene una forma ABA' BA". El tema inicial, paralelamente en las dos manos es breve agitado en líneas cortantes. A continuación le replica un martilleo seco cuya célula rítmica de cuatro notas repetidas tendrá una considerable importancia en todo el movimiento. La parte A está repartida en una escritura horizontal, algunas veces contrapuntística (en imitaciones) y choques de acordes, sobre ritmos golpeados en incrementadas disonancias. Una relativa acalmia se observa a partir del retorno de la célula de cuatro notas. Algunos sobresaltos enérgicos llevan a los largos acordes conclusivos. En la parte B, *Andantino*, la atmósfera cambia totalmente, haciendo sentir una intimidad dolorosa y una situación indecisa, mientras que el lenguaje y el material permanecen parecidos: la célula de cuatro notas -que es aquí el elemento generador-, los movimientos en líneas entrecortadas, las imitaciones. Sin interrupción la transición se efectúa progresivamente (Poco a poco acelerando) hacia el retorno de la parte A considerablemente diferenciada a favor de una rabia todavía más percusiva y exacerbada. La célula rítmica mencionada reaparecerá en valores más largos dando nacimiento en el grave un nuevo tema, dramático y rígido. Retorna el *Andantino* acortado, después de una última variante de A cuyos últimos recuerdos rítmicos se pierden en las tinieblas de la extremidad grave.

El segundo movimiento ***Andante caloroso*** en un contexto tonal reencontrado opone, a las asperezas mortíferas y a la escritura casi atonal del primero, el calor de una vibrante cantinela que parece concebida para el violonchelo. Sonoridades semejantes, nobles y patéticas, hacen la transición con la importante parte central (en *la* bemol mayor), donde pronto la animación de un fragmento de dobles corcheas provoca un estallido armónico y dinámico. El corazón de esta parte está constituida por acordes y sonoridades imitando los sonidos de las corcheas, cortadas en dos reprises por fusas de gamas ascendentes. Progresivamente retorna el espesamiento. Finalmente, la coda, es una corta reprise del canto de comienzo.

El tercer movimiento ***Precipitato*** es una celeberrima página y caballo de batalla de todos los grandes virtuosos, por su martilleo ininterrumpido, escrito sobre un ritmo en 7/8, cuya asimetría acentúa todavía más la dificultad. Ni un instante de respiro se da al pianista en el curso de esta masacre de acordes lanzados en un

solo sopro, de una total unidad de pensamiento. Si la forma es ABC BA, los nuevos temas de las partes B y C, no constituyen contrastes con la parte A, sino son únicamente las diferentes fases de un mismo impulso dinámico. No obstante y, a pesar de su dureza, las armonías permanecen, bastante claramente, tonales. El *finale* podría definirse como una *tocatta* basada no sobre la técnica digital sino la del puño.

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



**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Próximo concierto

Martes, 22 de diciembre 2015

ADOLFO GUTIÉRREZ, *violonchelo*
DAVID KADOUCH, *piano*



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance de programación curso 2015-2016

Lunes, 18 de enero 2016	LUIS FERNANDO PÉREZ, piano
Lunes, 25 de enero 2016	ALEXEI VOLODÍN, piano
Lunes, 8 de febrero 2016	PAUL LEWIS, piano
Lunes, 22 de febrero 2016	TRÍO GUARNERI PRAGA
Lunes, 7 de marzo 2016	IVO POGORELICH, piano
Lunes, 14 de marzo 2016	LUCAS MACÍAS, oboe CON ENSEMBLE ORQUESTA MOZART
Lunes, 18 de abril del 2016	CUARTETO QUIROGA VALENTÍN ERBEN, violonchelo
Lunes, 25 de abril de 2016	NATALIA GUTMAN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Viernes, 6 de mayo 2016	ANDRÁS SCHIFF, piano
Lunes, 16 de mayo 2016	JANINE JANSEN, violín ITAMAR GOLAN, piano
Lunes, 23 de mayo 2016	XXXI PREMIO DE INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

