



**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. 829
VIII EN EL CICLO

Recital de piano por:

ALEXEI VOLODIN

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 25 de enero

20,00 horas

Alicante, 2016



Visitó la Sociedad de Conciertos:

- 15.III.2005 Obras de Schubert, Beethoven, Rachmaninov y Prokofiev.
- 12.II.2007 Obras de Haydn, Beethoven, Chopin y Liszt.
- 23.III.2010 Obras de Beethoven y Chopin.
- 25.II.2013 Obras de Brhams, Schumann, Tchaikovsky y Stravinsky.

Últimas temporadas: Entre sus recitales destaca su actuación con las Orquestas de Rotterdam, Sinfónica de la SWR de Baden-Baden y Friburgo, NHK Symphony Orchestra, Orquesta Sinfónica de Singapur con Vladimir Ashkenazy, Orchestre National de Lille y la Orquesta Sinfónica de Barcelona. Sobresale su debut en el Festival BBC Proms con la Orquesta Sinfónica de Londres, y 15 giras extensas en Europa con la Orquesta del Teatro Mariinsky, la Orquesta de Cámara de Munich (MKO) y la NFM Wroclaw Philharmonic Orchestra. En 2016, realizará un programa especial titulado "Shakespeare in Music" para conmemorar el 400 aniversario de la muerte del dramaturgo.

Lo más importante de su carrera: Nacido en San Petersburgo en 1977, comenzó a estudiar música con nueve años. Después estudió en Moscú en la Gnessin Music School y en 1994 recibió clases magistrales de Elisso Virsaladze. En 2003 ganó el Primer Premio en la novena edición del Concurso Geza Anda de Zurich lo que supuso el comienzo de su carrera internacional

Ha actuado con orquestas de la categoría de Sinfónica de Londres, Orquestas de la Radio de Baviera, del Teatro Mariinsky, la Gewandhausorchester de Leipzig, del Teatro de la Scala, Filarmónica de San Petersburgo, Tonhalle de Zurich entre otras y con directores de la talla de Valery Gergiev, Lorin Maazel, Ricardo Chailly, Zoltan Kocsis y un largo etcétera. Como recitalista ha visitado todas las series de piano en Ámsterdam, Tokio, Viena, París, Madrid, Barcelona, Frankfurt, Lisboa y festivales como Lucerna, La Roque d'Anthéron, Baden-Baden, Sintra y otros muchos.

Durante la temporada 2014-15 ha sido artista en residencia del Teatro Mariinsky, en la que se incluyen el recital de inauguración de la temporada y la integral de los conciertos para piano de Beethoven y Prokofiev.

Grabaciones: Tras la edición de sus dos primeros discos para "Live Classics" que incluían la grabación de su recital de estreno en Munich y las sonatas 109 y 106 de Beethoven; ha firmado un contrato exclusivo con "Challenge Classics". Su último disco, con obras de Rachmaninov, se estrenó en 2013, el anterior dedicado a Chopin ganó el "Choc de Classica" y fue galardonado con cinco estrellas por "Diapason".

PROGRAMA

- I -

BEETHOVEN **Sonata para piano núm. 14, en do sostenido menor, op. 27 núm. 2 "Claro de Luna"**
Adagio sostenuto
Allegretto
Presto

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

CHOPIN **Fantasia en fa menor op. 49**

- II -

MOZART **Fantasia núm. 3 en re menor K. 397**

SCHUMANN **Fantasia en do mayor op. 17**
Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen - Im Legendenton - Tempo primo
Mäßig. Durchaus energisch - Etwas langsamer - Viel bewegter
Langsam getragen. Durchweg leise zu halten - Etwas bewegter

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

Sonata para piano n° 14, en do menor, op. 27, n°2, "Claro de Luna" (quasi una Fantasia)

Las 32 sonatas para piano de Beethoven representan el ciclo más extenso, complejo y difícil de la historia universal del instrumento y el inevitable paradigma con el que se miden y comparan las demás obras del género, manifestándose en ellas tanto el genio como la personalidad revolucionaria del compositor, que le sitúan como el indiscutible y, posiblemente, más destacado creador de la forma sonata, del periodo de transición comprendido entre el Clasicismo y el Romanticismo musical. No puede por ello, sorprender que una figura como Hans von Bülow otrora famoso director, pianista e influyente crítico musical alemán del siglo XIX, describiera la obra como "el *Nuevo Testamento del piano*", contraponiéndola al *Antiguo*, que estaría representado por la creación para teclado de otro talento simpar como Juan Sebastian Bach y, ciertamente, la metáfora no resulta exagerada pues, las sonatas de Beethoven, no sólo simbolizan la cumbre del repertorio pianístico universal sino que protagonizan una de las más lúcidas revelaciones musicales de la cultura occidental. El conjunto de las sonatas "beethovenianas" es, en efecto, el resultado de una obra titánica, vasta e inabarcable. Titánica en su propio esqueleto, pues la componen nada menos que 32 piezas de una singular dimensión interna, fruto de una porfía y larga perseverancia por enriquecer e innovar la estructura pianística del momento. Vasta por trazar un proceso cronológico y longitudinal a lo largo de toda la vida y obra del compositor, desde los tempranos arrebatos juveniles del *Sturm und Drang*, hasta los delirios místicos de su madurez, castigada con la sordera. 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 que representa el umbral de los siglos XVIII y XIX. Por consiguiente, aunque la obra pianística de Beethoven podría interpretarse, de manera precipitada, como la expresión de un individualismo feroz y misántropo, en pugna con la sociedad, la realidad es que, entre sus momentos más apasionados, de frenética violencia, deja entrever también su verdadero espíritu, con gestos de sencilla dulzura, generosidad y amor profundo hacia la humanidad. Su vehemencia se concentra, pues, en sí mismo, sin fines destructivos, para crear un mundo personal, en el que no rehusa, tampoco, plasmar

los instantes infelices de su biografía pero sin negar, al propio tiempo, en un colosal ejercicio de amor, la felicidad y grandeza universales. De este modo, las *sonatas* para piano, aunque surgidas de la soledad del genio, encierran también una música profundamente optimista y solidaria, 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, aproximándose a la cercana e inminente ensoñación romántica. La idea fáustica del "rescate en la miseria suprema" ("*Die Rettung aus höchster Not*"), está presente, por ello, a lo largo de toda su obra.

Escucharemos hoy en primer lugar "**Claro de Luna**", la **Sonata, quasi una fantasía, en do sostenido menor, op. 27, n° 2** que hace la número 14 de las sonatas para piano de Beethoven y fue escrita en 1801. El sugerente título "*Claro de luna*" no es del compositor que simplemente añadió como título y dedicatoria en el manuscrito: "*Sonata para piano, quasi una fantasía, en do sostenido menor, alla Damigella Giulietta Guicciardi,*" siéndole sugerido el epigrafe de "*Claro de luna*", al parecer, por el poeta y crítico musical alemán Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab (1799-1860), sin duda conocido de Beethoven ya que escribía los textos de muchos *lieder* de Schubert y a quien el "*Adagio*" inicial de la pieza evocaba el lago suizo de los *Cuatro Cantones (Lucerna)* a la luz de la luna. La pieza presenta dos novedades formales llamativas: la primera es comenzar precisamente por un lento *Adagio* en el que se condensa toda la densidad sentimental de la obra y la segunda, utilizar el movimiento final como verdadero tiempo de sonata en lugar de hacerlo, como sería de rigor, con el primero: Este *finale, Presto agitato*, parece, en efecto, un vertiginoso movimiento perpetuo. Por esos pormenores se ha interpretado la sonata como una pieza con aceleración del *tempo* en tres escalones (*Adagio-Allegretto-Presto*), procedimiento insólito en la literatura clásica y que algunos analistas han considerado como una "forma psicológica poemática", por lo que se trataría de un "canto del amor", según ciertos comentaristas postrománticos como Marx, Nagel o Malherbe, (sin duda, irremisiblemente influidos por la dedicatoria a Giulietta Guicciardi). No obstante, para otros, más bien parece que la intención de Beethoven era introducir y, llevar al límite, una "ley del contraste" en tres movimientos. y si quizá el primero sea, en efecto, un melancólico canto de amor, los otros dos se oponen a él de diferentes maneras. Finalmente, hay que recordar que esta segunda *Sonata en do sostenido menor op. 27* fue publicada en marzo de 1802 por Cappi en Viena, al mismo tiempo que la homónima *en mi bemol mayor*, la primera

con el mismo n° de opus (27) y el subtítulo de ambas, *quasi una fantasía*, es auténtico, aunque no así la dedicatoria que, al parecer, sufrió una modificación ya que es probable que las dos obras fueran dirigidas inicialmente a la princesa Josephine von Liechtenstein y fuera sólo la n° 2 la que brindara a la joven Giulietta Guicciardi, a la que Beethoven amaba con pasión sin esperanzas de reciprocidad y repetida candidata a la célebre "Amada inmortal". Existen multitud de leyendas sobre la sonata "Claro de luna". Los contemporáneos de Beethoven la llamaron también "Sonata del cenador" pretendiendo que el compositor la había escrito una noche bajo uno de estos cobertizos de jardín y, en efecto, Karl Holz, comentaría haber recibido las confidencias de su buen amigo Beethoven sobre el *Adagio*-primer movimiento- en el sentido de que había sido improvisado cerca del cadáver de un amigo (pero, ¿qué amigo?). Por su parte Liszt definió el *Allegretto*-segundo movimiento- como "una flor entre dos abismos" y, Finalmente, al margen de anécdotas especulativas y curiosas, el semanario *Allgemeine Musicalische Zeitung* de 30 de Junio de 1802 decía en sus páginas: "El opus 27 n° 2 no deja absolutamente nada por responder; esta fantasía de una unidad perfecta, ha surgido de un golpe, inspirada por un sentimiento desnudo, profundo e íntimo y, por así decirlo, tallada de un único bloque de mármol". Beethoven, en todo caso, parece haber sido más escéptico respecto a su trabajo: "Se habla siempre de la Sonata en *do* sostenido menor, pero las he escrito mejores y por ejemplo, la Sonata en *fa* sostenido mayor (n° 24 op. 28) es otra cosa", declaraba tiempo después a su alumno Czerny.

Para Tranchefort, "la obra no es, en verdad, "quasi una fantasía" ni por sus estructuras formales-incluso la singularidad de comenzar por un movimiento lento, pese a lo infrecuente en el compositor, no era tan "fantástica" en la época ni por la multiplicidad de sus tiempos ni por la versatilidad tonal y, por ello desde ese punto de vista, la pareja Sonata en *mi bemol* mayor op. 27 n° 1, tal vez merecería más este calificativo". Para André Boucourechliev, sin embargo, "la 'fantasía' de la op. 27 n° 2 deriva esencialmente del sentimiento de improvisación que suscita el admirable primer movimiento, que no obedece a ninguna forma convencional precisa y cuyo canto se expande libremente, de modo alternativo, en la superficie o en las profundidades de la trama musical, el Beethoven, improvisador crea una nueva maravilla en los torbellinos del **Presto** conclusivo, pero, esta vez, de otra manera y con medios por completo diferentes". Los tres movimientos se intitulan, pues, sucesivamente: *Adagio sostenuto*, *Allegretto* y *Presto*.

SCRIABINE, ALEXANDRE (Moscú, 1872-Petrogrado, 1915)

Fantasia op.28

Estudiante desde muy joven en el selecto Conservatorio de Moscú, de piano con Safonov, de teoría musical con Taneiev y de composición con Arenski, el pianismo de Scriabine tiene sus raíces en el hacer de Chopin por lo que *Valses, mazurcas, nocturnos, impromptus, preludios y estudios* son los vehículos de sus primeros ensayos musicales y si bien armónicamente se adscribe en la tradición Liszt-Wagner, hasta desarrollar, en sus últimas obras, un estilo marcadamente cromático, este, no obstante, cristaliza en un vocabulario altamente individual. Comenzando su vida musical básicamente como concertista de piano, no puede extrañar que las primeras composiciones de Scriabine, influenciado por Chopin, estuvieran principalmente dedicadas a este instrumento, del que llegó a ser profesor en el Conservatorio de Moscú.. Personales preocupaciones místicas, teosóficas, durante sus últimos años de vida le proporcionaron una particular orientación de sus recursos en su evolución. De esta suerte, la cualidad extasiada y estática de su música está, por ello, marcada por sus curiosas indicaciones para el intérprete en los márgenes de la partitura del orden de: "*con una alegría exaltada*", "*florecimiento de fuerzas misteriosas*" o adjetivos como: "*alado*", "*arremolinado*", "*con una celeste voluptuosidad*" etc, etc. que, para ser comprendidas y proyectadas por el pianista, es necesario que conozca bien la biografía y el pensamiento del compositor.

Sin embargo, a pesar de no formar discípulos directos, no cabe duda que el piano de Scriabine anuncia el universo sonoro del siglo XX y ha servido de modelo musical y filosófico a compositores tales como sus compatriotas Obouhov (1892-1954) y Wyschnegradsky (1893-1979) e incluso a una parte de la vanguardia soviética de los años 1920 y su obra pianística ha sido defendida por virtuosos de primer orden como Vladimir Sofronitski, Samuel Feinberg y Vladimir Horowitz y, por supuesto, nuestro invitado de esta noche Alexei Volodin.

Detestando las formalidades de la composición y con el comportamiento descuidado peculiar de algunos genios musicales, dispuso, por ejemplo, sus Estudios en dos series celosamente empaquetadas tal como le habían precedido, entre los años 1887 y 1912, pero ordenados en diferentes permutaciones con lo que dejó para el final las piezas pertenecientes a los comienzos su época pasada, siendo preciso relocalarlas y escucharlas en su auténtica secuencia de composición para

deducir cómo, en realidad, trató de evolucionar en su carrera hacia un estilo armónicamente más vanguardista, marcado por la armonía wagneriana. Los primeros años del siglo XX los consagró Scriabine esencialmente a la composición sinfónica y, efectivamente, es a través de ella como se consume la primera evolución de su lenguaje. Aunque cultivara todos los géneros para teclado, son las *sonatas* las que dan testimonio de la vitalidad renovada que Scriabine dará a esta forma.

La ***Fantasia en si menor op.28***, fue escrita en 1900. Es una pieza en forma sonata en un solo movimiento que ocupa el espacio entre su tercera y cuarta sonata y es la única página escrita cuando Scriabine todavía era profesor en el Conservatorio de Moscú. La obra, popular entre los pianistas rusos, fue, no obstante, casi olvidada por el compositor hasta el punto que se cuenta la anécdota de que en una ocasión que Leonid Sabaneyev comenzó a tocar uno de sus temas en un concierto, Scriabine llamado fuera de la sala desde la estancia contigua preguntó al escuchar los acordes: "¿quién ha escrito esto? Me suena familiar". "Es su *"Fantasia"*" le respondieron, a lo que replicó a su vez: "¿qué fantasia?".

La ***Fantasia en si menor op.28*** es, ciertamente, una gran pieza de concierto que puede emparentarse a la vez con los también scriabinianos *Allegro appassionato en mi bemol mayor op.4* de 1889-94, por la calidad de sus ideas y con el *Allegro de concierto en si bemol menor op.18* (de 1896), por su notable exuberancia. El estilo virtuosista de la *Fantasia* está próximo al de la tercera *Sonata*. El comienzo *Moderato* es tranquilo y profundo, recordando, claramente, el comienzo de la *Sonata -Fantasia n° 2*, pero dejando sentir, al mismo tiempo, un ardor contenido en los acordes de octavas, que adoptan un significado casi obsesivo. El perturbador insistente comienzo da paso a uno de los más inspirados segundos temas del compositor que se mantiene durante numerosos compases, como implica la forma (abierta, por definición), la *Fantasia* encierra variados aspectos estructurales y temáticos, destacando los trazos de tratamiento canónico. El tercer tema está próximo en su confidencialidad y armonía cromática al mundo de su tercera *Sinfonía*. La recapitulación es expandida posteriormente. La línea emocional discurre hacia una larga coda, una estrategia usada luego en la *Sonata n°7 op. 64*.

El obsesivo comienzo da paso a uno de los más inspirados segundos temas del compositor que se mantiene durante veintiséis compases. *El Più vivo* que sigue, en *re mayor*, es la respuesta lírica,

admirable de delicadeza, que evoluciona hacia un *appassionato* dejando estallar un ardor irresistible. El estilo virtuosista está cercano al de la tercera sonata. Son destacables las pinceladas de tratamiento canónico. La recapitulación es expandida posteriormente. La línea emocional discurre hacia una larga coda de acuerdo a una estrategia usada luego en la *Sonata n°7 op. 64*.

En lo referente a la interpretación no cabe duda que se trata de entre las piezas de esa época más arriesgadas para un pianista enfrentado a incorporar en un piano solo los efectos colorísticos del compositor, lo que tal vez explique que no se escuche a menudo en conciertos, aunque es seguro que el reconocido talento de Alexei Volodin, podrá salvar todos los obstáculos de esta difícil pieza de su compatriota Scriabine.

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

Fantasia en la menor op. 49

Esbozada a comienzos de 1841, época ciertamente fecunda en la carrera de Chopin, la **Fantasia en la menor op. 49**, fue acabada en el mes de octubre del mismo año, dedicándola a su alumna la princesa Catherine de Souzzo, siendo publicada, ese año también, por Schlesinger, inicialmente en París y el siguiente, en Leipzig y Londres. Obra de pasión y de fuerza, la pieza está desbordada por acentos de angustia y de esperanza, erróneamente asimilado a un programa sentimental, atribuido a los avatares políticos nacionales polacos, a pesar de la conocida aversión del compositor por la música anecdótica o por cualquier efusión no controlada.

El *Tempo di marcia*, en cuatro tiempos, que abre la pieza tiene todos los aspectos de una marcha fúnebre. No hay, sin embargo, nada lúgubre en este episodio sino una cierta contención elegante y la presencia de ciertos movimientos armónicos inesperados, como la modulación enarmónica del *mi* bemol al *re* sostenido que introduce Chopin, comedidamente, para subrayar el encanto. Después del ritmo obsesivo de la marcha, viene un período de transición cuyos trinos arpegiados se prolongan en un largo acorde de notas ténues que introduce un nuevo tema, cuya melodía sincopada evoluciona "*agitato*" sobre una de trinos y después se desarrolla en una magnífica progresión. En el centro un pasaje "*stretto*", tratado en acordes en el estilo de coral rompe el clima, pero los trazos arpegiados vuelven a traer el tema sincopado en el grave del piano. Breve reaparición del periodo de transición arpegiado que por enarmonía anuncia un *Lento sostenuto* en $\frac{3}{4}$, episodio momentáneo de recogimiento y pivote expresivo de la pieza. Con su soberbia maestría para los retornos cíclicos Chopin lleva progresivamente al oyente a los motivos iniciales con retorno al *Tempo primo* sobre arpeggios, regreso a la melodía sincopada, pero en octavas y retorno, en fin, al motivo de coral. Dos compases, *Adagio sostenuto* en $\frac{3}{4}$, anuncian la conclusión del discurso *Assai allegro* en dos tiempos en el que trinos brillantes derivan hacia dos acordes sonoros y apoyados.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (Salzburgo, 1756-Viena 1791)

Fantasía en re menor K 397

Mozart dejó pocas fantasías para piano. La cúspide en este terreno es la *Fantasía en do menor* K.457 que destaca Junto a las *Fantasías en do menor* K.396 y en *re menor* K.397, comenzadas en Viena en 1782 e inacabadas y la *Fantasía y Fuga en do mayor* K.394, fechada también en 1782, si bien se trata de obras de menores dimensiones. Esta última introduce, en efecto, una fuga, explotando Mozart, ampliamente, todos los recursos del piano de entonces, pero Alfred Einstein no ve allí más que “un estudio preparatorio a la composición de las restantes fantasías entre ellas la mencionada *Fantasía en do menor* K. 396, inicialmente concebida, al parecer, para piano y violín. Por su parte, la siguiente ***Fantasía en re menor K. 397***, que escucharemos en este concierto, plena de reminiscencias operísticas, es una pieza relativamente corta, próxima a las páginas improvisadas de Karl Philipp Emmanuel Bach, y representa el propio tipo de improvisación mozartiana, que comienza bajo los efectos patéticos del *Adagio* inicial para seguir en un episodio sombrío en los bajos cromáticos. El *finale Allegretto* en re mayor, muy breve para haber sido firmado por Mozart, concluye con una alegría en la que Einstein percibe mucha ingenuidad.

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

Fantasia en do mayor op.17

Dividido durante su vida entre las exigencias del ensueño inerte (*Eusebius*) y de la acción vivaz (*Florestan*), entre los impulsos del instante y la voluntad de permanencia, parece inevitable que el problema del gran formato se situara en el centro mismo del pensamiento creador de Schumann. En la mitología familiar había creado el juicio soberano de *Mister RARO* (su suegro Friedrich Wieck interpuesto entre los amantes y acrónimo derivado de la unión de los nombres CLARA+ ROBERT) que intervenía alguna vez para escoger dilemas muy opuestos. Se sabe que la inercia terminaba, a veces, por enderezarle y que roto el equilibrio precario de los contrarios, la razón en Schumann estallaba literalmente. En el plano de la composición pianística, empero, no alcanza, sino raramente, el equilibrio tan perseguido en la gran arquitectura y cuando lo consigue es, muy frecuentemente, a expensas de la tensión vital. Una sola vez en su vida encarna en una obra perfecta, esta paradoja del desequilibrio en el equilibrio, del caos en el orden, de la huida en la permanencia y es, precisamente, en **la *Fantasia op.17*** que representa, tal vez la realización más elevada de toda su obra para piano pues consigue lo que, por la misma época, buscaba vanamente llevar a cabo en sus tres *Sonatas*. La *Fantasia* que debía titularse también, en un principio *Sonata*, en cierta medida, merece más este título que las tres *sonatas* "oficiales", que se escalonan entre 1835 y 1838, intercalándose en el centro de esta búsqueda pertinaz de la gran forma, que prosigue quizá todavía hasta 1839 con esa "sonata inacabada" que es el "Carnaval de Viena" (*Faschingschwank aus Wien*) op. 26 antes de evadirse hacia los horizontes más quiméricos de la sinfonía y del cuarteto.

Schuman dedicó esta pieza, la más vasta, poderosa y audaz de sus composiciones pianísticas a Franz Liszt, el único músico, tal vez, que estaba entonces en condiciones de comprender la *Fantasia* y, de hecho la interpretó enseguida "*maravillosa y magnífica*" al decir del autor. Diecisiete años más tarde aquél haría a su vez un homenaje recíproco a Schumann dedicándole su única y grandiosa *Sonata en mi menor*. Pero para descubrir un sentido más profundo en el gesto de Schumann, hay que recordar que Liszt era en ese tiempo el único intérprete capaz de tocar las últimas sonatas de Beethoven, que figuraban regularmente en su repertorio y que Schumann ambicionaba con su *Fantasia* continuar en esta línea. En definitiva, de todas las grandes

páginas del piano romántico, la *Fantasia* de Schumann es, verosimilmente, la que asume, con más dignidad, este abrumador legado.

Sucediendo a los Estudios sinfónicos y precediendo a las Phantasiestücke (“Piezas de fantasía”) la *Fantasia* en do mayor op. 17 es la única obra que ve nacer el año 1836 durante el cual Schumann se consagró sobre todo, a la redacción de su revista musical, *NeueZeitschrift für Musik*. Pero 1836 fue también un año de intensa crisis personal para Schumann, al ser brutalmente separado de Clara, por la voluntad del padre de la joven amada. Es, pues, en el centro de una profunda desesperación cuando acomete la redacción de la *Fantasia*. Su significación íntima, se pone de manifiesto, sin equívoco posible, en una carta que Schumann escribe a Clara, dos años más tarde: *“Para comprender la Fantasia es preciso que retrocedas a este desgraciado verano de 1836, en el que yo había renunciado a ti. La primera parte y, sin duda, la que he escrito más apasionado, (es) una queja lacerante sobre ti”*.

Beethoven, que figuraba regularmente en su repertorio y Schumann ambicionaba con su *Fantasia* seguir esta línea y, ciertamente, de todas las páginas del piano romántico, es la que asume más dignamente este insoportable legado. Los tres grandes movimientos de la obra siguen una curva descendente, desde la tensión febril del Primero, mezcla angustiada donde Florestan y Eusebius se encuentran inextricablemente confundidos a la paz extensa de los últimos compases del Finale, meditación íntima y lírica opuesta a todo lo que cabe es esperar en un final tradicional si bien es cierto que el ejemplo del op. 109 y 111 de Beethoven constituyó para Schumann un precedente de una inmensa importancia para un enfoque tan insólito. Entre estos dos extremos el movimiento central, especie de scherzo marcial de un brillante virtuosismo pianístico, hace la función de contrapeso de la balanza. Los dos seres de ensueño que se enfrentan son disociados allí por Schumann y autónomos son, pues, provisionalmente controlados.

El inmenso primer movimiento (“tocar de un extremo al otro de una manera fantástica y apasionada” anota Schumann en la partitura), el más desarrollado y rico de contenido de los tres, es una quasi-forma sonata. A pesar de la violencia del lenguaje no parece exagerado indicar el desorden de la estructura formal a pesar de todas las precauciones, a pesar de que la naturaleza inestable dinámica de sus líneas de fuerza hacen más difícil la percepción. En el sublime finale (Lento y sostenido siempre en los matices dulces) Schumann entona

un himno a la noche de una extraordinaria belleza que pone música la expresión del éxtasis nostálgico propio de los himnos famosos de Novalis. Es aquí donde el piano representa el vehículo irremplazable de lo más íntimo del alma romántica y aquí donde, por una vez quizá, Schumann se aproxima a la visión insondable del último Beethoven e incluso del Schubert de la Sonata Fantasía en sol mayor (op. 78).

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



**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Próximo concierto

Lunes, 8 de febrero 2016

PAUL LEWIS, *piano*



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance de programación curso 2015-2016

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

