



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLV
Curso 2016 - 2017

CONCIERTO NÚM. 847
IX EN EL CICLO

Recital de piano por:

VARVARA NEPOMNYASHCHAYA

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 21 de febrero

20,00 horas

Alicante, 2017

VARVARA NEPOMNYASCHAYA



© Igor Cortadellas

Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en una ocasión:

- 01/12/2014, interpretando obras de Handel, Beethoven y Chopin.

Nacida en Moscú, en 1983, Varvara Nepomnyashchaya cursó sus estudios musicales en la Escuela de Música Gnessin y en el Conservatorio Tchaikovsky, trasladándose posteriormente a Hamburgo (Alemania) para continuar su formación pianística con

su compatriota, el prestigioso pianista y docente, Evgeni Koroliov. Famoso también por haber consagrado parte de su vida a la profundización en el estudio de la obra de J.S. Bach. Tal vez por ello, Varvara, fue galardonada, en 2006, en el Concurso Internacional de Bach de Leipzig, ganando también, en 2012 el primer Premio del acreditado Concurso Géza Anda de Zúrich que dio un impulso decisivo a su carrera de intérprete.

De esta suerte, ha colaborado con orquestas de gran prestigio como la Orquesta del Teatro Mariinsky, la Orquesta de Cámara de Viena, Orquesta *Tonhalle* de Zúrich, Orquesta Sinfónica de Radio Viena, Jenaer Philharmonie y la Orquesta Sinfónica de Radio Stuttgart, actuando bajo la batuta de directores como Valery Gergiev, David Zinman, Cornelius Meister y Clemens Schuldt. Ha ofrecido, también, numerosos recitales individuales en salas de concierto de Lucerna, Madrid, Moscú, Alicante, Lyon, San Petersburgo, Girona, Hamburgo, Valencia, Lausana, Zúrich y Dortmund, entre otras, con gran éxito de crítica. Así el pianista austríaco Markus Hinterhäuser, Intendente del *Wiener Festwochen* y en 2016 Director Artístico del Festival de Salzburgo comenta: *“Asombrados y sin palabras escuchamos como Varvara interpreta la música... Ella hace olvidar su instrumento. Es el mejor elogio que podemos hacer a una pianista”*.

Por otra parte, para el diario español *El País*: *“Varvara Nepomnyashchaya, nacida en 1983, no es una promesa, ya es una pianista completa, hecha y madurada. No sólo es competente en los aspectos técnicos sino, y esto es lo más importante, en lo referente a madurez interpretativa, musicalidad, sentido de la frase, sentido del discurso y equilibrio en la expresividad”*.

En la nueva temporada 2016/2017, Varvara actuará de nuevo con la Orquesta del Teatro Mariinsky y la Orquesta Nacional de Lille, y aparecerá con la Orquesta Sinfónica Tchaikovsky, Orquesta Gulbenkian y Oviedo Filarmonía. En recital actuará en la *Serate Musicali* de Milán, Teatro Mariinsky de San Petersburgo, Museo Louisiana of Modern Art de Humlebæk (Dinamarca), Rudolfinum en Praga, Filarmónica de París y debutará en el Baden-Baden *Summer Festival* y Festival de Saint-Denis de París. En diciembre de 2017 tiene prevista, además, una gira por América del Sur.

PROGRAMA

- I -

MOZART **Rondo la menor KV511 (12 min.)**

SCHUMANN **Fantasia do mayor. Op 17 (32 min.)**

*Durchaus phantastisch und leidenschaftlich
vorzutragen*

Mässig - Durchaus energisch

Langsam getragen - Durchweg leise zu halten

- II -

LISZT **Sonata si menor, S178 (30 min.)**

Lento assai – Allegro energico – Grandioso

Andante sostenuto

Allegro energico

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

Rondó en La menor K.V. 511

Sobre los rondós de Mozart, en general, dice Paumgartner: “esta nueva “forma rondó”, que se desarrolla sobre los modelos de Karl Philipp Emmanuel Bach, presta una conexión interior más significativa a la jocosa sucesión de episodios del antiguo “rondeau” francés (...). La construcción de finales semejantes, está ya subordinada a leyes de superior unidad psicológica y las ideas coreográficas “contrastantes” del antiguo “sonar de ronda” se transmutan en otros tantos temas secundarios, regularmente expresados y repetidos”.

A la vuelta de Praga, ciudad que le había aclamado en la presentación de sus Bodas de Figaro, el 11 de marzo de 1787, Mozart escribe en Viena el **Rondó para piano en la menor K.511** que, para Abert representa “el vértice absoluto de esta singular fórmula musical”, por lo general destinada -como anteriormente el rondó K.485 y su hermano menor K.494- a sus alumnos vieneses. Esta página vio, pues, la luz como obra aislada y, como tal, fue publicada por el editor Hoffmeister, sin correlación alguna con otras piezas, al contrario de lo que ocurriera con el rondó en fa mayor K.494 que, en un segundo tiempo, se había emparentado con los dos movimientos del K.533. “En el progresivo y consciente abandono de la vieja estructura del rondó de Philipp Emmanuel Bach, Mozart aprovechó la libertad ofrecida por unas páginas sin condicionamientos, reservándose a través de una desconcertante riqueza de medios técnicos, armónicos y contrapuntísticos, todos los recursos de la propia fantasía, en un entramado tan ligero y transparente que resulta difícil advertir su compleja factura constructiva”.

Sobre este K.511 en particular, comenta Saint-Fox: “Incluso en la propia obra de Mozart es difícil encontrar otro equivalente de lo que nos transmite este rondó confidencial. ¿Cómo explicar lo que oculta el tema flexuoso y tierno con un ritmo de siciliana languidecido por cromatismos? Tratar de contestar sería perder el tiempo”. Pouget, añade “(...) la brillantez formal no decae en ningún momento, pero el lado trágico del destino humano hace su aparición sin que Mozart tenga que recurrir a procedimientos singulares para tornarlo explícito”. Finalmente Carli Ballola y Parenti dicen, respecto a este rondó: “Hay que considerarlo un documento capital por la percepción de los nuevos territorios estilísticos mozartianos aquí configurados al máximo de su

extensión y profundidad (...). Sobre el fondo tímbrico de una escritura pianística tan intensa como purificada, el itinerario compositivo de esta pieza pianística (...) desemboca en un creciente ímpetu lírico, que no encuentra eco más que en el Schubert extremo de algunos finales bajo el signo de una imposible beatitud (...).”

Para Dal Fabbro, las dificultades que debió afrontar Mozart a su regreso a Viena -en la primavera de 1787- lo hirieron aún más cruelmente tras el triunfo cosechado en Praga con sus Bodas y aquél “brío caprichoso” dejaba irremediadamente paso a una resignación elegíaca, una aversión enferma por el mundo, una evasión hacia el reino de los visionarios y, tal vez, un “sublime presentimiento de la muerte” (Schurig). Entre los dolorosos sucesos de esos meses cabe citar la partida de Nancy Storace, cantante con la que Mozart se había sentido profundamente unido, la muerte de su amigo el conde von Hatzfeld y las acuciantes deudas que empezaban a quebrantar su espíritu, a lo que cabe añadir la noticia de la grave enfermedad de su padre, Leopold, a quien, por aquellos días, escribe una célebre carta en la que, abiertamente, aborda el tema de la muerte: *“Dado que la muerte (considerándolo bien), es el último y verdadero fin de nuestra vida, desde hace unos años he tomado tanta familiaridad con esta amiga sincera y queridísima del hombre que su imagen no sólo no tiene ya para mí nada de espantoso, sino que me parece incluso muy tranquilizadora y consoladora. Y doy gracias a Dios por haberme concedido la suerte (usted me entiende) de reconocer en ella la clave de nuestra verdadera felicidad”*.

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

Fantasia en do mayor op.17

Difícilmente puede hallarse una figura más representativa del romanticismo musical como Robert Schumann. Su pasión amorosa, su atormentada existencia y trágico final, unidos a la calidad de su producción musical y su inacabable interés en favorecer y difundir la creación artística de sus contemporáneos, tanto en las ramas de la música como de la literatura, le hacen figurar, merecidamente, como uno de los arquetipos del Romanticismo alemán en el siglo XIX.

Es bien sabido que el compositor, que padecía un grave desorden mental de carácter bipolar (esquizofrenia), unido a un cuadro depresivo, sufrió, en el transcurso de su vida, frecuentes crisis emocionales que incluso le llevaron al borde del suicidio por lo que su creación musical constituyó una suerte de terapia, al menos en sus años de juventud. Consciente de la existencia de esa polaridad, concibió, incluso, personalidades artísticas o colectivos imaginarios en su proceso creativo (Florestan y Eusebius, "Davidsbündler" ("Liga de David") "Filisteos", etc.) y, en el transcurso de su búsqueda interior, el sonido e incluso la palabra, se convirtieron en el medio ideal para expresar sus más íntimos sentimientos y aliviar su insatisfacción con el mundo exterior.

La mayoría de la música de piano de Schumann fue escrita antes de su largamente esperado matrimonio con Clara Wieck, en 1840. Una lesión de sus dedos secuela de la inadecuada terapia, con una peculiar férula digital para mejorar su digitación en el teclado, frustró su ambición de llegar a ser un virtuoso pianista y después de ese período, en el que escribió un gran número de piezas para piano y canciones (lieder), u joven esposa, ya célebre concertista, le estimuló para emprender formas orquestales más ambiciosas que le brindaba, sin duda, su talento. Ampliamente respetado como compositor y como escritor sobre temas musicales, a través de su revista *Neue Zeitschrift für Musik*, que dirigía con notable éxito, su actividad se vio interrumpida, a partir de 1850, por el quebrantamiento de su enfermedad mental que, finalmente, le condujo a la muerte, en Julio de 1856, ingresado en una institución psiquiátrica en Eindhoven, cerca de Bonn.

Las alusiones tanto literarias como musicales son fáciles de captar en muchas de las composiciones de Schumann, singularmente en la *Fantasia en do mayor op. 17*, escrita bajo la influencia de curiosas

circunstancias en su vida. Inicialmente la obra fue concebida como una sonata para piano dedicada a la memoria de Beethoven. En efecto, a finales de 1835, Franz Liszt, planteó a sus amigos y colegas su proyecto para erigir un monumento a Beethoven en su ciudad natal, Bonn, iniciativa a la que Schumann se adhirió inmediatamente de forma entusiasta, sugiriendo, en una carta a su editor Friedrich Kistner, que parte de los beneficios por la publicación, venta y derechos de autor de la que denominó su "Gran Sonata" se destinaran al proyecto. La curiosa carta de Schumann decía lo siguiente:

"Florestan y Eusebius desean contribuir en la erección del monumento a Beethoven, y con este propósito han compuesto algo bajo el siguiente título: 'Ruinas, Trofeos, Palmas. Gran Sonata para Piano para el Monumento a Beethoven, (...)'. Yo tengo una idea de cómo debe de aparecer, y he ideado algo muy especial, apropiado para la importancia de la obra: una cubierta negra, o aún mejor, empastada, con ornamentación dorada y con la siguiente leyenda en letras doradas: "Óbolo para el Monumento a Beethoven".

Originalmente bautizada, pues, con el pomposo epígrafe: Obolenauf Beethovens Monument: Ruinen Trophäen, Palmen, Grösse Sonatefür das Pianoforte für Beethovens Denkmal (Obolos del monumento a Beethoven: Ruinas, Trofeos, Palmas, Gran Sonata para pianoforte para el monumento a Beethoven") la **Fantasia en do mayor op. 17**, en tres movimientos, es un homenaje póstumo que muestra claras referencias a su destinatario, no sólo por los rebuscados subtítulos elegidos por Schumann para cada movimiento ("Ruinas", "Trofeos" y "Palmas"), más tarde suprimidos ante el rechazo del editor y que intentaban reflejar el recorrido espiritual de la vida del maestro, sino además por la incorporación de pequeños fragmentos de la música de aquél.

Sin embargo, la idea no fue bien acogida por Kistner y la obra, escrita en 1836, tuvo otro destino, sufriendo alguna revisión antes de ser publicada en 1838 bajo el título de Fantasie en do mayor op.17 y definitivamente dedicada al responsable de la iniciativa, Franz Liszt, que respondió, con entusiasmo, al homenaje, alabando su excepcional calidad, dedicándole, a su vez, años después, como veremos más adelante, en 1853, su célebre Sonata en Si menor. Pero se ha tratado de descubrir un sentido más profundo en el gesto de Schumann que, como suele decirse popularmente, "no daba una puntada sin hilo". Liszt era, en verdad, por entonces, el único intérprete capaz de tocar

las difíciles últimas sonatas de Beethoven que, de hecho, figuraban regularmente en el repertorio de sus apoteósicos conciertos y cuya línea ambicionaba proseguir Schumann con su Fantasía y, ciertamente, no parece aventurado afirmar que, de todas las grandes páginas del piano romántico, esta Fantasía de Schumannes, tal vez, la que asume, más dignamente, el abrumador legado del maestro. Como colofón, hay que añadir que la estatua de Beethoven, fue, finalmente, erigida en 1845, en gran medida gracias a la generosidad de Liszt, que, por cierto, aportó la mayor parte de los fondos necesarios, reservándose, tal vez por ello, la elección del escultor.

La fascinante historia de esta obra no acaba así, pues la Fantasía op.17 revela también los profundos sentimientos de Schumann hacia su futura esposa, la pianista Clara Wieck. Durante la época de su composición la pareja padecía, ciertamente, una dolorosa separación al oponerse al idilio el padre de Clara, Friedrich Wieck, viéndose obligados, durante un largo período a conformarse con un mero, frecuente y apasionado, intercambio epistolar que, sin duda, no evitaba minar el estado de ánimo de la pareja. En este sentido, Schumann escribió, suplicante, en su diario: "Frecuentemente, durante la noche, ruego a Dios: ¡concédeme al menos una noche de tranquilidad para permitir concentrarme!".

Sin olvidar el objetivo de la pieza pero obsesionado por el reencuentro con su amada, Schumann recurre no sólo a elementos relacionados con Beethoven, sino también con Clara, utilizando para ello veladas alusiones musicales y literarias. Así, en el primer movimiento, incluye un fragmento de uno de los ciclos de Lieder de aquél: "An die ferne Geliebte op. 98 (1816) ("A la amada lejana") seleccionando particularmente la melodía de la estrofa: "Nimm Siehindenn, diese Lieder, Die Ichdir Geliebtesang". ("Acepta entonces estas canciones que yo canto para ti amada mía"). Asimismo, introduce pasajes del Concierto "Emperador", una de la obras que Clara ejecutaba con mayor frecuencia y maestría, "matando dos pájaros de un tiro". Las referencias amorosas no cesan y el tema principal del primer movimiento está elaborado alrededor de una escala de cinco notas descendentes, motivo musical que Schumann deliberadamente asocia con el nombre CLARA, como una especie de código furtivo que utilizó en varias de sus obras. Finalmente, para sugerir la doble intencionalidad de su composición, la prologa con unos versos del poeta Friedrich Schlegel: "Durchalle Tönetönet / in bunten Endentraum

/ einleiser Ton gezogen / für den, der Heimlich lauschet". ("A través de todos los sonidos que resuenan, en el variado sueño terrenal, hay un débil sonido para aquellos que escuchan en secreto...").

Los tres grandes movimientos de la obra siguen una curva descendente discurriendo desde la tensión febril del primer movimiento, mezcla angustiada donde Florestan y Eusebius se encuentran inextricablemente confundidos, a la paz extendida de los últimos compases del Finale, meditación completamente íntima y lírica, opuesta, pues, a lo que cabría esperar de un finale tradicional.

En el primer movimiento Schumann escribió como indicación general que debía ser tocado con mucha pasión y fantasía (*Durchhaus phantastisch chundleiden schafflich vorzutragen*) y precisamente en la carta que, junto al manuscrito de su obra envió a su novia, le confesaba que *"el primer movimiento es quizás la cosa más apasionada que jamás haya compuesto, un profundo lamento por ti..."*, a la que poco tiempo después le respondía Clara, entusiasta, desde París: *"La marcha me llega como victoria de guerreros después de una batalla..."*, aludiendo al segundo movimiento de la pieza (rondó-marcha) y al triunfo que representaría el que su padre consintiera el matrimonio de ambos, que no se celebraría, sin embargo, hasta dos años más tarde. Este primer tiempo, compuesto en la forma sonata, con un acompañamiento anotado *Im Legendenton* ("en el tono de una leyenda"), está dominado por una melodía de intenso lirismo. El segundo movimiento, *Mässig-Durchhausenergisich* ("Moderadamente - para ser tocado con energía"), un rondó-marcha a la que aludía Clara, es el que exige mayores demandas al intérprete. El último movimiento: *Langsamgetragen - Duchhausleisezuhalten*, ("lento y sostenido"), muy contrastado, es una fantasía tranquila con un desenlace apasionado, en el que Schumann entona un himno a la noche de una belleza sobrenatural que para Tranchefort: *"encuentra en música la expresión de éxtasis nostálgico propio de los famosos Himnos de Novalis"* añadiendo que *"Es aquí donde el piano se revalida como el intermediario irremplazable de lo más íntimo del alma romántica y aquí también, tal vez la única vez en la que Schumann se aproxima a la visión insondable del último Beethoven, aunque es quizás a Schubert, más que a Beethoven, al que se encuentra más cercano y, más concretamente, al Schubert de la Sonata-Fantasia en sol mayor op. 78 y del Impromptu en sol bemol op.90/3 citado por dos veces sin disimulo"*. Es, en efecto, a Schubert a quien evoca la escritura en tranquilos arpeggios (procedentes también, en verdad, del *"Claro de luna"* beethoveniano) y es al que revive en esos audaces encadenamientos, de tonalidades por terceras, creando una sutilidad ya impresionista de la conformación armónica y sonora.

Como conclusión, puede afirmarse que la Fantasía op. 17 de Schumann no es sólo una indiscutible obra maestra de la música de piano, sino un prodigio de inspiración, pues, ciertamente, es difícil imaginar un mejor tributo póstumo o una más sentida declaración de amor.

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

Sonata en si menor, S178

Comenzada en el curso del año 1852 y acabada en Weimar, el 2 de febrero de 1853, como ya dijimos anteriormente al hablar de la Fantasía en do mayor op 17, de Robert Schumann, la Sonata en si menor de Liszt, dedicatario de aquella, fue a su vez brindada a este, en un gesto de mutuo agradecimiento que, ciertamente, no fue recíproco, pues ni Schumann (ya internado en una institución), ni Clara, ni, incluso, Brahms (a quien Liszt había tocado en privado su partitura en Weimar) lo supieron apreciar en su justa medida y sólo Wagner se mostraría entusiasmado con la obra, aunque no es hasta Junio de 1857 cuando tiene lugar en Berlín su estreno oficial, bajo los dedos de Hans von Bülow (que había estado casado con la hija de Liszt, Cosima (cuyo progenitor, no debe olvidarse, había sido, en su momento, alumno de Friedrich Wieck). Como es sabido, Cosima, abandonó a Bülow para unirse a Wagner con quien tuvo un hijo, Sigfrido.

La Sonata en si menor de Liszt, se sitúa en un período bisagra de su vida compositora en el que el preliminar virtuosismo cede manifiestamente el paso al pensamiento creador y la reflexión. Por otra parte, tampoco antes había concebido el compositor una obra tan extensa para piano (una media hora larga de duración y 760 compases).

Verdaderamente monumental y auténtico muestrario de “acción musical” en el que los temas están caracterizados como personajes, la Sonata en si menor disfruta, en todos los sentidos, de un estatus aparte ya que, además de única en la producción del músico y anunciadora de las audacias armónicas de sus últimas piezas para piano, resulta también incomparable por su originalidad, su inspiración y la audacia de su construcción. Recogiendo los frutos del último Beethoven y recibiendo también la influencia de la *Wanderer Fantasie* de Schubert (que Liszt había orquestado en 1851), la Sonata en si menor constituye,

en definitiva, un punto de referencia en la historia de la música del siglo XIX, al mismo tiempo que resume, por sí misma, el genio musical de su autor.

Escrita en un solo movimiento, “de una sola colada” (Tranchefort), la Sonata en si menor de Liszt es una obra cíclica que representa una revolución completa del género, al plegarse y adaptar el molde tradicional de la forma sonata a nuevas exigencias expresivas, no sin un formidable trabajo estructural y una fantástica dramatización de todos los elementos del discurso. Citando a Claude Rostand: “Es la más elevada realización pianística de Liszt y le lleva, alguna vez, incluso, a exceder los límites normales del instrumento. Bien sea que con diferente propósito, la Sonata está en la senda de los Poemas Sinfónicos en lo que concierne a la libertad de formas, a la amplitud y grandeza orquestales y refleja la preocupación esencial, que pronto será preeminente en Liszt, de no someterse a un marco formal preestablecido por la norma, sino, al contrario, buscar la forma más idónea a un determinado pensamiento musical”. El mismo Rostand añade en su razonamiento: “Beethoven utilizó el principio bitemático de la sonata clásica, con el espíritu de un diálogo o de una lucha dramática. Este mismo espíritu es el que va a consagrar Liszt, explotándolo con una total libertad”. A los intérpretes de la Sonata en si menor -los más grandes siempre triunfarán con ella- reclama Liszt un abordaje más que virtuoso, por lo que representa un desafío para todo pianista fuera de serie, exigiéndole no sólo un sentido reflexivo de la construcción y de los diversos planos sonoros sino, al mismo tiempo, proporcionarle una coloración pianística singular, teniendo en cuenta su escritura “orquestal”. El controvertido crítico musical y musicólogo austríaco Eduard Hanslick (1825-1904), ardiente defensor del formalismo en la música, recurriendo a su habitual burdo vocabulario difamatorio, expresaba su rechazo refiriéndose a la “La Sonata en si menor, una de las obras para piano más destacadas de la época de Liszt en Weimar: “es una especie de máquina de vapor de la genialidad que casi siempre va vacía, un engendro musical casi imposible de interpretar. Jamás había oído una mezcla tan atrevida, tan refinada de los elementos más dispares, un delirio tan escandaloso, una lucha tan sangrienta contra todo lo musical”. A pesar del notorio conservadurismo de este crítico, para Wolfgang Dömling, biógrafo del compositor (“Franz Liszt y su tiempo”, Alianza Música, 1993), “es de suponer que Hanslick no habría manifestado su rechazo de un modo tan rotundo ante una obra de música programática”, añadiendo que lo que le debió parecer imperdonable al crítico, fue que Liszt se atreviera

a tratar de un modo tan personal- con una pieza de un solo movimiento de 760 compases y una media hora de duración- un género tan consagrado por la tradición como la sonata.

De lo que precede, cabe deducir, por consiguiente, que, en efecto, la obra de Liszt escapa de la secuencia convencional de la forma sonata: exposición-desarrollo-reexposición, articulándose, por el contrario, según un cierto "ciclismo" (sin nada que ver con el rigor disciplinado de un Cesar Frank), cuyo proceso de progresión temática se apoya, no obstante, sobre el procedimiento de la variación, pudiendo matizarse, en este sentido, que los temas sufren transformaciones rítmicas, melódicas o armónicas que ponen más de manifiesto una preocupación dramática, que una lógica propiamente musical. Las indicaciones principales de movimiento son las siguientes: *Lento assai*, *Allegro energico*, *Andante sostenuto*, *Allegro energico*, *Andante sostenuto*, y, en fin, *Lento assai*. Estas indicaciones, por sí mismas, afirman ya la organización "cíclica" del conjunto aunque en los intervalos surjan acontecimientos imprevistos y cambiantes desplazamientos. En cuanto al número de temas, las opiniones de los comentaristas son divergentes, atribuyéndole cuatro, cinco o seis motivos, dependiendo de la manera como se contemple el grupo temático que constituye el *Lento* y el *Allegro energico* iniciales, habiéndose estimado que existe una división bipartita, entre el tema "pasivo" del *Lento* y el segundo doble tema "activo" del *Allegro*. Tranchefort propone seis temas aduciendo que ello facilita la lectura de la partitura, con lo que, retomando una observación del pianista Alfred Brendel: "La primera impresión que nos produce cada uno de estos temas, es decir, su carácter inicial, constituye, a pesar de todos los desarrollos y cambios psicológicos que siguen, la más importante referencia de orientación".

Los tres primeros temas son presentados de forma inmediata. La introducción *Lento*, *sottovoce* (de siete compases) en un clima misterioso y sobriamente meditativo -"no hay aquí ni palabra ni canto, sino puro pensamiento" dice Brendel- hace aparecer nítidamente el primer tema que se construye entre sordos latidos de sol -pulsación rítmica cortada de silencios- en el registro grave. Este *Lento* lleva al segundo tema (*Allegro energico* en el tono principal, "de una disposición salvaje y, en una mezcla de rebeldía, desesperación y desprecio, un actor: ¿Fausto?" (A. Brendel). El tema ("faústico", pues) no ocupa más que los compases 8 al 13. Desde el 14 se afirma, sin transición, un tercer tema (*Marcato*), "brutal y sarcástico, burlón, subversivo, mefistofélico" (Brendel), martilleado repetidamente en los bajos en un *ambitus* limitado y muy ensombrecido". Enseguida se entabla una lucha encarnizada

entre los dos temas. Es un "combate feroz" en un desarrollo (sempre forte ed agitato), en el que no se decide ninguna victoria. No puede pasarse por alto la frase lapidaria de Alfred Brendel -justificada por la proximidad de la Sinfonía Fausto (cuya composición fue emprendida el año siguiente)-: "Fausto y Mephisto se unen a la manera de un centauro". No obstante, el tema "faustiano" parece triunfar provisionalmente en un pasaje de octavas staccato de un efecto sobrecogedor. Una suerte de coda grandiosa termina haciendo reaparecer el tema inicial de la gama zíngara descendente, aquí armonizada. Con la presentación, tras los enfrentamientos de este primer grupo de temas, se acaba un bastante amplio preámbulo del que se ha dado a conocer desde entonces la substancia motívica. Los temas que van a continuación estarán ahora en tonalidad mayor.

Al principio, un episodio es indicado Grandioso (en el tono relativo de re mayor), rellenando los compases 195 al 113. Lento, de una amplia solemnidad de coral, este cuarto tema se despliega sobre una armonía enriquecida (densidad de los acordes, sonoridad de órgano) en sus bases profundas sobre el re grave y sus ataques ff (forte) en los tiempos fuertes.

El segundo tema resurge entonces pero dulce con grazia, en una sucesión alargada de arpeggios lánguidos, que rompe a su vez bruscamente el tercer tema, siempre satánico e incisivo. Y, sin embargo, es un lírico Cantando espressivo (en re mayor) en el compás 153 lo que propone este quinto tema soñador que, con la suavidad de una cantinela italiana, se desarrolla sobre un acompañamiento de trinos arpegiados que después devienen nocturno interiorizándose ampliamente antes de una cadencia piano donde se fusionan los trinos. Los temas "faustianos" y "mefistofélicos" reencuentran entonces su vigor combativo en un brillante desarrollo contrapuntístico que atraviesa por instantes la gama descendente inicial. Después, un nuevo episodio de octavas, surgido del segundo tema, el motivo Grandioso del cuarto, afirma, pasajeraamente su potencia hímica. Un breve Recitativo, sobre un diseño procedente del segundo tema, repite los acordes Grandioso y después un nuevo recitativo... Y he aquí, en fin, un sexto tema en un corto Andante sostenuto melódico (fa sostenido mayor), una suerte de episodio central autónomo que no se extiende más que en los compases 331 a 346, expresando un éxtasis religioso, traducción musical de una idea que Brendel asocia al "Eterno femenino". Este Andante, incorporado a la obra como por milagro, introduce un Quasi adagio cantante dolcissimo con íntimo sentimiento sobre un motivo derivado del tercer tema. A continuación de una breve cadencia, el tema Grandioso

aparece de nuevo en un tono patético. Un nuevo desarrollo se termina esta vez como la conclusión de un ciclo. Sin embargo, al término del "ciclo" se anuncia un episodio inédito en fugato que hace el oficio de tercer desarrollo, al mismo tiempo que de Scherzo. Se trata de un nuevo Allegro energético cuya fuga se elabora sobre dos motivos que no son otros que los temas "faustiano" y "mefistofélico" (se recuerda, el movimiento segundo y tercero). Esta fuga hace penetrar en un mundo infernal donde Bartók estima que Liszt, "expresa por primera vez la ironía en música". Desde la violenta exposición en si bemol menor (en lugar de si menor) los dos temas se suceden con réplicas de una agresividad amenazadora, pareciendo lanzarse desafíos inquietantes. Escrito a tres voces, el desarrollo fugado, de una tensión creciente se hincha hasta alcanzar una envergadura sinfónica. Los dos temas se enfrentan con brillo, el uno en octavas precipitadas, al otro en un unísono fortísimo, encaminándose progresivamente hacia un epílogo, un "desenlace" que será una vasta recapitulación de todos los motivos en la tonalidad fundamental si, largo tiempo combatida y retardada. El tema Grandioso resuena con una gravedad acrecentada y después el tema Cantando según variantes. Sobre un Prestissimo fuocoso assai se escucha todavía el tema "faustiano" llevando de nuevo al Grandioso. Después de un silencio súbito, un breve episodio del Andante sostenuto, a continuación del cual un Allegro moderato de algunos compases, reintroduce el tema "mefistofélico" en un sottoce que parece de ultratumba, alejándose mientras que emerge en la serenidad conquistada el tema "faustiano". Y todo finaliza en un Lento assai sobre la gama zíngara que culminan largos acordes en el agudo del piano. Un si grave, "como un golpe de timbal ensordecido" (Claude Rostand) confirma la conclusión.

Suma absoluta del talento lisztiano, la Sonata en si menor, en su espléndida soledad, permanece como el ejemplo de una formidable apuesta, el resultado de un combate a partir del cual se han forjado definitivamente los destinos del piano moderno. Sin embargo, esta obra genial no ha conocido jamás imitadores, ni ha ejercido una verdadera influencia, más que por algunos de sus aspectos estructurales (la forma "libre" de la sonata-ciclo, preliminar a la forma "abierta" de muchas obras contemporáneas). Con Tranchefort podemos concluir que "la Sonata en si menor de Liszt por su profundidad, dimensiones e intensidad de acción, que definen el sinfonismo, es un poema sinfónico para el piano y, al mismo tiempo, una verdadera enciclopedia del romanticismo musical. En un sentido más amplio esta obra nos desvela lo que sólo un creador de genio puede crear: "un contenido humano infinitamente profundo y fuera del tiempo".



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 6 de marzo 2017

ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo
CHRISTOPHER PARK, piano

Avance de Programación Curso 2016-17

Lunes, 20 de marzo 2017	SYLVIA TORÁN, piano
Lunes, 3 de abril 2017	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Martes, 18 de abril 2017	IVÁN MARTÍN, piano
Lunes, 24 de abril 2017	CUARTETO BELCEA CON JEAN GUIHEN QUEYRAS Violín I-violín II-violá-violonchelo- violonchelo
Lunes, 8 de mayo 2017	ALESSIO BAX, piano
Martes, 16 de mayo 2017	ELISSO VIRSALADZE, piano
Martes, 6 de junio 2017	ANDRÁS SCHIFF, piano
Lunes, 12 de junio 2017	XXXII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del curso 2017-18

Lunes, 2 de octubre 2017	NICHOLAS ANGELICH, piano
Miércoles, 11 de octubre 2017	KYUNG WHA CHUNG, violín KEVIN KENNER, piano
Martes, 7 de noviembre 2017	ENRIQUE BAGARÍA, piano
Martes, 21 de noviembre 2017	CUARTETO HAGEN
Lunes, 11 de diciembre 2017	JAMES GALWAY, flauta
Lunes, 18 de diciembre 2017	PIORT BECZALA, tenor HELMUT DEUTSCH, piano
Martes, 9 de enero 2018	FABIO BIDINI, piano
Lunes, 12 de febrero 2018	ANTONIO MENESES, violonchelo LYLIA ZILBERSTEIN, piano
Martes, 20 de febrero 2018	GRIGORY SOKOLOV, piano
Martes, 27 de febrero 2018	JULIA FISCHER, violín YULIANNA AVDEEVA, piano
Lunes, 12 de marzo 2018	RAFAL BLECHACZ, piano
Martes, 20 de marzo 2018	CUARTETO CASALS
Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano

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

