



↓ *Alfonso Soler*  
92

**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. 854  
XVI EN EL CICLO

## **Recital de piano por: ELISSO VIRSALADZE**

### **TEATRO PRINCIPAL**

Martes, 16 de mayo

20,00 horas

**Alicante, 2017**

# ELISSO VIRSALADZE

---



**Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en 15 ocasiones, en las siguientes fechas:**

12/01/1982,	10/11/1983,	09/04/1986,
19/01/1988,	10/03/1991,	26/10/1993,
27/03/1996,	22/02/2001,	18/03/2002,
24/11/2004,	05/12/2005,	07/02/2008,
14/05/2012,	18/12/2013 y	25/04/2015.

Elisso Virsaladze creció en Tiflis, dentro de una familia que durante generaciones estuvo involucrada en el arte y la cultura de Georgia. Recibió sus primeras clases de piano de su abuela, la Profesora Anastasia Virsaladze. Tras su paso por el Conservatorio, se trasladó a Moscú, donde continuó sus estudios con Heinrich Neuhaus y YokovZak. Estos profesores no sólo tuvieron una profunda influencia en su desarrollo artístico, sino que también la introdujeron en la reconocida tradición

de la pedagogía pianística rusa. Por ello no es nada sorprendente que sea reconocida como una excepcional profesora, cuyos alumnos han ganado un reconocimiento sensacional en varias competiciones.

Elisso Virsaladze es profesora regular en los Conservatorios de Moscú y en la Musikhochschule de Munich, y no hay prácticamente ningún concurso internacional importante en el que no haya sido invitada como jurado. Así, es invitada regularmente por los Concursos Internacionales de Santander, Geza Anda (Zurich), Rubinstein (Tel Aviv) y Tchaikovsky (Moscú), entre otros muchos.

Su gran amor son los compositores de los siglos XVIII y XIX, en especial Mozart, Beethoven, Chopin y Schumann. Con solo 24 años, ganó el Primer Premio en el Concurso Schumann (Zwickau), siendo descrita por la prensa internacional como una de las grandes intérpretes contemporáneas de este compositor. Al mismo tiempo, Elisso Virsaladze es reconocida por su amplio repertorio que incluye a compositores rusos modernos, habiendo recibido los más grandes honores y premios artísticos de la Unión Soviética.

En la actualidad, Elisso Virsaladze actúa con frecuencia en Londres, Milán, Roma, París, Lisboa, Berlín y Barcelona; ha interpretado conciertos a dúo con la chelista Natalia Gutman en Viena, Berlín, Bruselas, Madrid, Múnich, Milán, Ginebra, Londres y Lausana, por nombrar sólo algunas de las más importantes ciudades europeas. Ha realizado giras junto a agrupaciones de cuerda y orquestas como la Filarmónica de Petersburgo o la Royal Philharmonia de Londres por América del Norte, Japón y Europa de forma extensiva. Además de esto, Elisso suele actuar regularmente junto a prestigiosas orquestas en Francia, Alemania, Italia, España, Suiza, Japón, EEUU entre otros países.

Ha actuado bajo la batuta de directores de la talla de Rudolf Barschai, Kyril Kondraschin, Ricardo Muti, Kurt Sanderling, Wolfgang Sawallisch, Evgeny Svetlanov o Juri Temirkanov.

La temporada 2017/2018 está compuesta como siempre por recitales en solitario, conciertos con orquestas sinfónicas y actuaciones junto a orquestas de cuerda en Alemania, Georgia, Italia, Japón, Portugal, Rusia, España y América del Sur; clases magistrales (festivales de Fiesole, Salzburgo, Sermoneta y Tokio) y su presencia como jurado en Río de Janeiro, Tesalónica, Tel Aviv o Bratislava. El sello Live Classics, que ha editado numerosas grabaciones, ofrece una amplia perspectiva de la personalidad musical de Elisso Virsaladze.

# PROGRAMA

- I -

**MOZART**      **Sonata en Si bemol mayor KV 333 (20 min)**

*Allegro*

*Andante cantabile*

*Allegretto grazioso*

**CHOPIN**      **Barcarola en fa sostenido mayor op. 60 (9 min)**

**CHOPIN**      **Berceuse en re bemol mayor op. 57 (4 min)**

**CHOPIN**      **Polonesa Fantasía op. 61 (13 min)**

- II -

**SCHUMANN**      **Fantasiestücke op. 12 (25 min)**

**SCHUMANN**      **Widmung (4 min)**

**LISZT**      **Rapsodia Española (14min)**

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

---

### **Sonata en Si bemol mayor K.333**

Es de sobra conocido que Mozart fue un gran virtuoso del piano y que su asombroso talento precoz se manifestó, sobre todo, con este instrumento. Tal vez por ello, la mayor parte de su obra para teclado está escrita para el pianoforte y varias de sus primeras piezas se dedicaron a su «*alter ego*» instrumental, el clavecín. En los años 1770, el pianoforte era, en efecto, un instrumento nuevo con apenas unos decenios de existencia, cuyo complejo mecanismo experimentaba continuos perfeccionamientos con lo que poco a poco fue suplantando al atávico clavecín, con el que competía, reemplazándolo, definitivamente, en los últimos años del siglo XVIII.

Se acostumbra catalogar la obra para piano solo de Mozart a partir de la sonata KV.279, compuesta en otoño de 1774. Desde esta fecha Mozart escribió dieciocho sonatas para piano solo, varias sonatas para piano a cuatro manos, una docena de series de variaciones, fantasías y piezas diversas, sin olvidar las obras de juventud: minuetos, variaciones etc, a las que hay que sumar nada menos que dieciséis sonatas para clavecín, con acompañamiento de violín, concebidas, años antes, entre 1764 y 1766.

Desde la edad de seis años, el niño prodigio compuso algunas pequeñas piezas: obras de escolar, fáciles, pero deliciosas, como son los *Minuetos* KV.1, 2, 4 y 5 y el *Allegro* KV.3, que están fechados, en efecto, en 1762.

Un poco más tarde, en el curso de las giras que, entre 1763 y 1766 le llevaron con su padre y su hermana a través de Europa, Mozart se centra en un género híbrido, muy extendido durante la época en el continente: la sonata para clavecín con acompañamiento de un violín (o de una flauta). Mozart se somete entonces a lo que es una práctica casi general en la literatura musical de esa década 1760-1770, especialmente en París, donde el famoso clavecinista alemán Johann Schobert (Silesia, 1735-París, 1767) había desarrollado notablemente el género, a continuación del violinista y compositor galo Jean Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) y de sus sucesores, que habían establecido sus bases. La parte de acompañamiento, alguna vez no obligado y, frecuentemente,

añadido de golpe, era corrientemente muy reducida y flauta o violín se turnaban en sostener o doblar la melodía o el bajo del clavecín, puntuando, a veces, los tiempos y, en otras ocasiones, añadiendo algunos trazos a los compases menos plenos del piano, creando, con ello, un esbozo de diálogo.

Las cuatro tempranas *Sonatas* KV.6 a KV.9, que Leopold Mozart hizo imprimir en París en 1764, llevan por título: «*Sonatas para clavecín que pueden tocarse con acompañamiento de violín por J.G. Wolfgang Mozart de Salzburgo, con siete años de edad, Obras I y II*». Como indica su largo epígrafe pueden tocarse, pues, indistintamente con o sin la parte de la cuerda lo que, sin embargo, no afecta en nada la conducta de la línea melódica desarrollada por el clavecín. Por lo tanto, entran, si se quiere, a la vez, en el corpus de la música para piano solo y en el de la música de cámara del compositor.

Ciertamente, Mozart esperó largo tiempo antes de abordar el género más delicado de la sonata para piano solo, pudiendo destacarse que cada una de las series que publicará, en lo sucesivo, está separada por un intervalo de tiempo relativamente largo y así las seis primeras sonatas de la KV.279 en *Do* mayor a la KV.284, en *Re* mayor datan de 1774 mientras que las seis siguientes KV.309 a 311 y KV.330 a 333 aparecen tres o cuatro años más tarde, entre 1777 y 1778. Entre este último año y 1784, Mozart abandona casi totalmente la sonata para piano pues escribe una tan solo, la n.º14 en *do* menor, KV.457, centrándose entonces en otros géneros, como una docena de *Conciertos para piano* escritos de 1782 a 1784. Paralelamente, concibe además algunas de las más bellas piezas orquestales como las *Sinfonías "Haffner"* y "*Linz*" y la magnífica *Sinfonía concertante en mi bemol mayor*, para violín y alto (KV.364). En 1782, retorna al cuarteto de cuerdas y triunfa con la ópera el "*Rapto en el Serrallo*" y, un año después, en 1783, estrena una de las cimas de su obra religiosa, la *Misa en Do menor* (KV.427).

En 1763, durante su viaje a Augsbourg con sus dos hijos, Leopold Mozart descubrió al gran fabricante de pianos Andreas Stein y le compró un clavecín. Años después (1777), en una nueva visita a esta misma ciudad, de viaje hacia París, Wolfgang se detiene



de nuevo en los talleres de Stein y se entusiasma por sus nuevos pianofortes. En efecto, hacia 1775, Stein había puesto a punto, sobre sus pianos, un mecanismo que mejoraba considerablemente las cualidades sonoras del instrumento. Gracias a este artificio, el martillo (elemento esencial del mecanismo de percusión del piano) se retiraba inmediatamente después de haber golpeado la cuerda y se liberaba enteramente del engranaje para el impacto siguiente. Este innovador movimiento de martilleo suprimía cualquier vibración espúrea, facilitando notablemente, la ejecución de notas repetidas y de trinos. Los instrumentos de Stein poseían, por lo tanto, una sonoridad tan limpia y cristalina como brillante y sus bajos, plenos y profundos, encantaron de tal modo al joven Mozart que en una carta a su padre en 1777 testimonia su admiración por el instrumento con estas palabras: «*Cuando toco forte, puedo dejar el dedo sobre la tecla o retirarlo; el sonido cesa en el momento que yo lo pretendo... Puedo hacer los acordes que quiera, el sonido es siempre igual...*».

Entre 1777 y 1778, escritas, pues, en el curso del largo viaje de Mozart a París, pasando por Manheim, ven la luz una segunda serie de siete sonatas para piano: Son las *Sonatas "parisinas"* (KV.309 a 311 y KV.330 a 333), aunque la primera de ellas (KV.309), se supone fue improvisada por Mozart, anteriormente, durante el concierto que da en Ausburg algunos días antes de su llegada a Manheim, camino de París y acabada en aquella ciudad alemana en noviembre de 1777, al mismo tiempo que la *Sonata en re mayor* (KV.311). Las cuatro *Sonatas* restantes KV.310 y KV.330 a 332, fueron ya, por su parte, escritas en París entre la primavera y el verano de 1778, admitiéndose, por lo general, que, realmente, fue en el camino de retorno de París a Salzburgo, meses más tarde, cuando Mozart dio los últimos retoques a la considerada quinta *Sonata* «parisina», la ***Sonata en si bemol mayor K.333***. En cualquier caso, parece evidente que la denominada serie «parisina», fue escrita no sólo bajo la seducción de Mozart por la sonoridad de los pianos de Stein, descubiertos, como hemos mencionado antes, en Augsburg, sino también, y al mismo tiempo, por la admiración hacia los propios músicos de la celeberrima escuela de Manheim, ciudad en la que también recaló, por lo que Mozart, además de enriquecer en esa segunda serie de *sonatas* su escritura pianística, introduce en ellas nuevos e insólitos efectos orquestales. No puede olvidarse

tampoco que, por su parte, en París, Mozart había tenido la ocasión de descubrir la obra del antes aludido Schobert (1735-1767), el muy aclamado y virtuoso clavecinista alemán, muerto once años antes y de reencontrarse, además, con indisimulada alegría, en agosto de 1778, con su muy admirado Johann Christian Bach (1685-1750), el menor de los hijos de Johann Sebastian, precisamente de viaje también en la capital francesa, a quien otrora había conocido en Londres, en 1764. Por consiguiente, no puede extrañar que las «*Sonatas parisinas*» estén plagadas, de la influencia conjunta de esos dos compositores, además de manifestarse en ellas un tono patético, pre romántico, testimonio de la tristeza y el desencanto que acompañaron a Mozart durante su estancia en París y que le marcaron profundamente.

El 20 de julio de 1778, Wolfgang anuncia a su padre, Leopold su intención de «*enviarle lo antes posible algunas de mis sonatas para piano solo*» y el 11 de Septiembre le escribe que va a intentar publicar las que denomina «*mis seis sonatas difíciles*». Como no es posible que se trate de las de 1774-75 se tiene la certeza que este conjunto lo forman: por una parte las dos de Manheim en *do* mayor (KV.309), la Sonata en *re* mayor (KV.311) y la Sonata en *la* menor (KV. 310), publicadas juntas en París en 1778 y, por otra parte, las tres sonatas del compositor, que publicará Artaria, en 1784, en Viena y que escribiría en ese momento, es decir las *Sonatas* en *do* mayor (KV.330); en *la* mayor (KV.331) y en *fa* mayor (KV. 332) que pueden considerarse como definitivamente terminadas en 1778.

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

---

**Barcarola en fa sostenido mayor op.60**

**Berceuse en re bemol mayor op.57**

**Polonesa Fantasía op.61**

La palabra **Barcarola** designa, por lo general, la canción de los gondoleros venecianos por lo que el término se aplicó a composiciones instrumentales que recuerdan este canto y adoptan el mismo compás, en 6/8 o en 12/8. La *Barcarola* de Chopin está concebida sobre un ritmo análogo, aunque construida formalmente como la mayoría de los *Nocturnos*, es decir de forma tripartita, en la que la tercera sección es una repetición modificada de la primera.

La **Barcarola en fa sostenido mayor op.60**, una de las obras más modernas de Chopin, sobre el plano armónico, está, ciertamente, colmada de italianismo, pero «no de ese italianismo formal teñido, según André Coeuroy, de fórmulas óperísticas y florituras», sino de un italianismo ligado «a la vie du coeur» («a la vida del corazón»). Comenzada en 1845 y acabada durante el verano de 1846, se publicó al final de ese mismo año, quedando la edición francesa a cargo del editor parisino *Brandus & Cie* dedicándose la pieza a la baronesa von *Stockhausen*, esposa del embajador de Hannover, dedicatario, a su vez, otrora, de la primera *Balada en sol menor* op.23 del compositor, estrenándose durante un concierto dado en la sala Pleyel, de París, el 16 de febrero de 1848.

El conjunto de la pieza es un vasto *Allegretto* en 12/8, cuyo tema principal “cantabile” recuerda una dulce cantinela sostenida por un ritmo adormecedor de *berceuse* («nana»). Maurice Ravel describió maravillosamente, con detalle, este movimiento, que admiraba en particular: «este tema en terceras, ágil y delicado, está constantemente revestido de armonías deslumbrantes. La línea melódica es continúa. En un instante, un lamento se escapa, queda suspendido y recae blandamente atraído por acordes magníficos. La intensidad aumenta y un nuevo tema estalla, de un magnífico lirismo, muy italiano. Todo se apacigua. Del grave se eleva un trazo rápido, estremecedor, que planea sobre armonías preciosas y tiernas. Pensamos en una misteriosa apoteosis» (...). Continúa Ravel: «Destaca el episodio central en la mayor, cuyos suaves trinos llevan

hacia “un Poco più mosso” apasionado (...). Y concluye: «Es en el matiz dulce de una coda brillante como termina la obra, con largos trazos de pequeñas notas ornamentales centelleantes, seguidas de acordes de sexta en la mano derecha, guirnaldas volubles de triples corcheas y cuatro octavas, marcadas, que aportan una conclusión fortissimo».

Verosímilmente compuesta en 1843, la **Berceuse en re bemol mayor op.57** es una de las obras maestras de los últimos años de Chopin, estrenada el 2 de febrero de 1844 y revisada el verano siguiente en Nohant, publicándose por Meissonnier en 1845, dedicada a Elise Gavard, alumna del compositor.

La pieza es «una maravilla de gracia y delicadeza que «por su rubato sutil parece concebida en la atmósfera de una improvisación mágica» (François-René Tranchefort) y «representa una verdadera exhibición de la inagotable imaginación sonora de Chopin» y «uno de los ejemplos más perfectos de hasta donde puede desarrollarse y resultar variado un tema desde el punto de vista melódico y pianístico» (Justo Romero). De hecho, esta *Berceuse* («canción de cuna») es una cuidada serie de 14 variaciones que se suceden a partir de un sencillo y breve motivo y que se expande a lo largo de los 70 compases, en 6/8, que integran la pieza. Resulta admirable cómo el genio de Chopin articula esta sucesión de variaciones sobre un acompañamiento de la mano izquierda que, a decir del propio compositor, «es el director de orquesta», auténtica protagonista que dibuja un ritmo métricamente invariable de acordes de tónica y de dominante, figuras rítmicas de acompañamiento que exigen una gran flexibilidad de la mano aunque el pedal juega, ciertamente también, un papel determinante. Sobre este fondo de «nana» y en una larga secuencia de dieciséis variaciones, se desarrolla la melodía transparente, primero dulce y acariciadora, animándose después en una ornamentación de la más maravillosa fantasía: arabescos, cascadas de notas ligeras, sucesión de terceras cromáticas etc., para las que Chopin exige el difícil acabalgamiento de los dedos tercero, cuarto y quinto, digitación que, en su época pareció revolucionaria. Algunos compases, antes del final, un extraño *do* bemol disonante aporta un instante de misterio, terminando la pieza en un murmullo impalpable.

Forma primaria de la creación de Chopin, la **Polonesa** cubre casi toda su trayectoria musical, entre 1817, época de la publicación en Varsovia de una *Polonesa en sol menor*, Op. post. y 1846, año de la composición de la *Polonesa-Fantasia* op. 61. Danza procesional lenta y grave, al ritmo característico de tres tiempos, generalmente repartidos sobre una corchea, dos dobles corcheas y cuatro corcheas, la *Polonesa* se desarrolló muy pronto fuera de su país de originario, encontrando su lugar, en los siglos XVII y XVIII, en la *suite* instrumental y en la *suite* de laúd, utilizada por músicos como Bach, Haendel, Couperin o Mozart. A comienzos del siglo XIX, bajo la firma de autores polacos (Michael Kléophas, Oginski o Karol Lipinski, por ejemplo), la *Polonesa* toma la forma de una marcha pomposa, potente y, alguna vez, enérgica a la que Carl Maria von Weber (1786- 1826) le dará un nuevo esplendor, acentuando su ritmo, enriqueciendo su melodía y variando su coloración armónica. Pero, como señala Liszt, «Chopin sobrepasa a Weber en la fuerza y el idealismo», así como «por su toque más emocionante y sus nuevos procedimientos de armonía», añadiendo que «las *Polonasas* de Chopin, alternativamente trágicas, sombrías o luminosas, traducen la resistencia desesperada de un pueblo agredido y amenazado».

La fama que conoció la *Polonesa* en el siglo XIX estuvo, en efecto, en gran parte, ligada a la toma de conciencia en Europa del drama del pueblo polaco en los años 1830, fecha del viaje del traslado de Chopin a París. Su simbolismo nacionalista se refuerza, pues, por las explosiones revolucionarias de una nación perseguida y es de nuevo Liszt quien testimonia que «por su ritmo enérgico, la *Polonesa* ha hecho estremecer y ha galvanizado todas las torpezas de nuestras indiferencias. Los más nobles sentimientos tradicionales de la vieja Polonia y sus tradiciones (...), la bravura y el valor, son allí homenajeados con la simplicidad que esta nación guerrera hace de ellos el rasgo distintivo de sus cualidades».

Chopin dejó más de quince *Polonasas*. Las primeras, obras de infancia y adolescencia, se parecen, por su virtuosismo y su carácter pintoresco, a las de von Weber. Sin embargo, con el Op.26 (nº 1 y 2), Chopin lleva a la *Polonesa* a una nueva senda y le da su verdadero carácter marcial.

Liszt, de nuevo, las describe como « las más bellas inspiraciones de su autor, menos rebuscadas que otras, a causa de sus dificultades técnicas».

**La Polonesa-fantasia en la bemol mayor, op.61**, concluida antes del verano de 1846, fue dedicada a Mme. Anne Veyret, amiga común de Chopin y George Sand, discípula de aquél y publicada en París por *Brandus & Cie* ese mismo año, cuando ya se había consumado la ruptura entre los dos amantes, por lo que siendo contemporánea de un episodio tan doloroso en la biografía del compositor, es también un fiel reflejo de sus sentimientos y desilusiones. A decir de Liszt, que desvela en ella «movimientos desenfrenados, sonrisas melancólicas y sobresaltos inopinados», la obra «está desbordada de una tristeza elegíaca».

Chopin se aparta aquí, pues, del marco y del ritmo habitual de la *polonesa* en aras de una libertad expresiva, más próxima al carácter de las *Baladas*. Una introducción, en el estilo de un vasto preludio rapsódico, sirve de apertura. El tema principal aparece «a *tempo giusto*» para prolongarse en acordes y en octavas. Un *Agitato* concebido, según Cortot, como una variación, viene a intensificar este tema; después una transición cadencial conduce a una nueva frase «*più lento*», plena de nostalgia. Un *crescendo* final lleva a la conclusión de esta página dolorosa y heroica.

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

### **Phantasiestücke op.12**

#### **Widmung**

Si existe el músico romántico por excelencia, un poeta que se expresa por sonidos, ese es Robert Schumann. Hijo de un librero, su vocación más temprana fue la literatura por lo que no es posible glosar su obra musical y, en particular, la pianística, ignorando sus fuentes literarias y poéticas. Mientras que la obra de Chopin, otro gran romántico, es música pura en el sentido más drástico del término y la de Liszt está, en cierto modo, condicionada por problemas de virtuosismo, es decir por pretextos extramusicales, que se pueden calificar *grosso modo* de exteriores -folclore, evocaciones de paisajes, lecturas, ideas filosóficas o metafísicas- en Schumann es la propia poesía la que se hace música. De este modo se puede decir que la *Kreisleriana*, el *Carnaval* o *Humoresque*, por citar tres ejemplos entre muchos, son la paráfrasis recreada del mensaje de poetas como E.T.A. Hoffmann, Jean-Paul o Novalis. Sin embargo, las obras de Schumann que no se relacionan con ninguna fuente poética precisa, son simplemente la glosa de poemas que no han sido escritos. La expresión musical se emite cuando se da cuenta que es para él un lenguaje más poderoso y preciso que la verbal. Eso no significa que Schumann fuera más compositor que un Berlioz o un Wagner, por ejemplo pues llegó a esta condición tras haber querido ser primero poeta y después pianista virtuoso. Su inicial impulso hacia la música no se dirigió, en efecto, hacia la creación, sino hacia la interpretación. De todos es conocida la historia de este sueño malogrado: el cuarto dedo inutilizado a continuación de una iniciativa insensata: mientras bajo la tutela de Friedrich Wieck, el joven Robert, trataba de conquistar lentamente su técnica de virtuoso, se le ocurre inmovilizar, con una férula, su cuarto dedo -como se sabe, siempre el más débil- con el fin de mejorar su rendimiento, con un resultado funesto. Queda el consuelo de que si el mundo perdió un pianista virtuoso, entre muchos otros, ganó un compositor genial.

La producción pianística de Schumann se divide en dos mitades, de desigual importancia: por un lado los Opus 1 al 23, 26, 28 y 32 que cubren una década exclusivamente volcada en el piano. Por otro, obras mucho más raras, espaciadas, jalonando, discretamente,

la segunda parte de su carrera. Hasta 1848 no vuelve al piano más que para un breve acceso contrapuntístico del año 1845, verdadera cura artística y mental que el artista lúcido se impone durante una grave crisis y que ve nacer igualmente sus más insólitas obras para órgano o piano de pedales. A partir de 1848, la creación pianística, sin llegar nunca al primer plano, se vuelve más seguida. Asumiendo un carácter retrospectivo, una mirada nostálgica, lanzada hacia los años felices- *Escenas del bosque*, *Fantasiestücke* («Piezas de fantasía») op. 11-incluso hacia la infancia- *Album* y tres *Sonatas para la Infancia*. Y, en «fin, cerrando el círculo, son los *Cantos del Alba* los que recogen las supremas confidencias de Schumann, a los que sucederán algunas *Variaciones* que «quieren parafrasear un tema dictado por los ángeles»

Compuestas en 1837, las ***Phantasiestücke*** («Piezas de fantasía») **op. 12** se sitúan entre la *Fantasia* en *do* mayor op. 17, del año precedente y los *Davidsbündlertänze* («Danzas de la Liga de David») op.6, igualmente de 1837. Schumann escribió el ciclo durante un viaje a Rosenthal, siguiendo a la pianista inglesa Anna Robena Laidlaw, a quien dedicó estas ocho piezas, lo que no significa que dejara de pensar en Clara de la que, perdidamente enamorado, había sido, de forma trágica y cruel, separado por la voluntad de su padre Friedrich Wieck.

El título de la obra, *Phantasiestücke*, es atribuible al poeta E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann, cuyas piezas de «*Fantasia a la manera de Callot*» le habían proporcionado a su vez, gran reputación literaria. El nombre de Callot representa, en efecto, un irónico guiño macabro, propio del escritor que, hace, con ello, referencia a los gráficos humorísticos del genial grabador barroco del Ducado de Lorena del siglo XXVII, Jacques Callot, precisamente, el fantástico personaje que, en realidad, pudo, a su vez, llamar la atención de Schumann. Recordemos también la presencia, de un relato de Hoffmann: *Kater Murr* («el gato Murr») en el ciclo *Kreiseriana*, que inspirará al compositor el año siguiente y una de sus más supremas obras maestras, sin olvidar tampoco que en alemán el verbo *phantasieren*, se asigna al acto de improvisar, alusión semántica muy clara de la gran libertad formal que reina en la obra.



Junto con las *Escenas de niños* la *Phantasiestücke op. 12* es la única colección de piezas líricas de Schumann en la que todos los fragmentos incluyen un título preciso por lo que se ha especulado si constituyen en realidad un ciclo homogéneo destinado a su ejecución íntegra en una secuencia única o debieran interpretarse de manera intermitente, aprovechando la alternancia de los contrastes. Sin embargo, la unidad orgánica aquí es menos sorprendente que en otros ciclos como *Kreisleriana* y, desde el punto de vista tonal, por ejemplo, el conjunto de las cinco primeras piezas (tonalidades en cuatro o cinco bemoles) se opone al de las tres últimas (*do* mayor y *fa* mayor)

*Des Abends* («En el atardecer»), pieza para la que Schumann demanda una ejecución muy íntima, abre el ciclo en un clima de dulce serenidad y de ensueño. Su balanceo oscilatorio, vacilante (el 2/8 es de hecho un 6/16) indica una paz secretamente amenazada, como confirma la continuación del ciclo.

El célebre *Aufschwung* («Impulso»), con su alegría juvenil de vivir, a pesar o, a causa, de la violencia apasionada de sus acentos, es una de las supremas manifestaciones de Florestan, que responde aquí a su *alter ego* Eusebius, protagonista del primer movimiento. *Aufschwung*, un rápido tiempo en 6/8, en *fa* menor, se presenta a la manera de un rondó, rigurosamente concéntrico, de forma ABACABA.

Le sigue la breve pero ardiente confidencia de *Warum?* («¿Por qué?») Un tierno interrogante de dos compases, elaborado en una polifonía refinada y erudita que se desarrolla en una evocación poética, de una sensibilidad excepcional, incluso para Schuman, hasta el punto que la tonalidad oficial de *re* mayor no es sino difícilmente apreciable.

*Grillen* («Quimeras», «Fantasmas») es el capricho hosco, casi «brahmsiano», de un *scherzo* pesada y rudamente teclada, oscilando, curiosamente, entre el *re* bemol (todavía) y su relativo *si* bemol menor. Es una forma concéntrica con la división de un primer episodio en *fa* menor y el inquietante pasaje oscuro de la parte central, especie de trío donde repentinamente el ritmo tropieza, se pierde y se hace jadeante, «*dando furtivamente todo su valor al conjunto*» (Marcel Beaufils).

La siguiente pieza *In der Nacht* («En la noche») desencadena los tenebrosos estridentes y caóticos sonidos del mar en furia, del *Helesponte* separando a los dos amantes evocados por la mitología griega: *Hero*, la sacerdotisa de Afrodita, vigilando en la orilla con una antorcha en la mano y *Leandro* que pelea contra las olas en su inútil búsqueda para encontrarla. Este pretexto, muy concreto, es la confesión del propio Schumann cuya inequívoca identificación con Leandro, alejado de una inaccesible Clara, le inspira esta gran pieza, con el carácter fantástico de una balada nórdica, a medio camino entre las de Chopin y Brahms. Menos fragmentada, de aliento más amplio que las secciones que la rodean, la pieza adopta el marco de un tríptico cuyas partes extremas en *fa* menor, parecen desvelar la violencia de las olas, mientras que el centro, menos agitado, permite percibir la dulce cantinela de Hero llamando a su amado Leandro. La tormenta incontenible, se desencadena de nuevo y alternando modulaciones muy sutiles, se dirige hacia el inevitable fin trágico de Leandro, atrapado por el torbellino de las aguas.

A la salida de las tinieblas, la interrogante soñadora en *do* mayor de *Fabel* («Fábula») parece vacilar al despuntar del día que interrumpe una vez más el *scherzando* caprichoso que le responde y que se desarrolla a continuación de un cuadro nada grotesco, en el que no falta la inquietud.

Tomar un poema de alta calidad literaria y recrearlo con todos sus detallados trazos, en el más refinado material musical, representa, en breves palabras, la idea básica de la estética de Robert Schumann y define su itinerario como compositor de música vocal que le condujo desde la pequeña pieza para teclado al *lied* con piano. Es precisamente en la sutil combinación del lenguaje poético y musical donde Schumann pudo expresar sus pensamientos, sentimientos y sensaciones más íntimos y consumir su ideal de una «escritura poética original en sonidos» de un modo que no le permitía la pequeña pieza descriptiva, exclusivamente concebida para piano.

En el marco de un prodigioso golpe de inspiración, vivido en febrero de 1840, Schumann concentra los 26 *lieder* que integran los *Myrthen* («*Mirtos*») *op. 25*, florilegio que, con una ornamentada cubierta, ofrece a Clara como regalo el día de su boda, el 12 de

septiembre de ese año y publicado en octubre por Kistner. En su diario íntimo anota Clara, el 26 de septiembre: «He tocado y cantado, numerosos *lieder* de Robert con un ardor particular. La colección de sus *lieder Myrthen* que me ha ofrecido por mi aniversario y la que le precedió (*Liederkreis* op. 24) son para mí un verdadero tesoro».

A diferencia de otras recopilaciones, más monográficas, desde el punto de vista literario, las poesías de *Myrthen* proceden de varios poetas que, básicamente, pueden dividirse en dos categorías: unos alemanes, desde los más «abrumadores» como *Goethe*, a los más «cercanos» y «familiares» en cuanto a su sensibilidad como *Rückert* o *Mosen*, sin olvidar, por supuesto, a su predilecto *Heine*; otros, en fin, corresponden a escritores británicos como el inglés *Byron*, el irlandés, *Moore* o el escocés *Burns* cuyos textos fueron traducidos al alemán.

La colección *Myrthen op.25* consiste en un nuevo «carnaval» de personajes, climas y poesías un tanto desconcertante si se considera su título floral y su destino nupcial, en la que el primer título ***Widmung*** («Dedicatoria») y el último *Zum schluss* («Para concluir»), expresamente escogidos por Schumann por su significado, proceden de poemas de Friedrich Rückert (1788-1866) y están escritos en la misma tonalidad de *la* bemol mayor que la del *Carnaval op.26*, precisamente la obra preferida de Clara, pero también la tonalidad del amor en todos los románticos. Desde el comienzo al final del ciclo es evidente su doble sentido, que permite entrever un claro contraste entre las dos personalidades musicales de Schuman: Florestan, con su vivo carácter, extrovertido y Eusebius, con su espíritu más contemplativo y soñador, confrontándose, al mismo tiempo también, otras emociones asociadas con el amor y el matrimonio como la devoción, la soledad y el valor.

La primera de las piezas de *Myrthen op. 25*, ***Widmung***, de la que escucharemos su versión para piano solo por la virtuosa Elisso Virsaladze es uno de los *lieder* más conocidos de Schumann y expresión de sus más íntimos y efusivos anhelos. *Widmung*, en efecto, cuyo epígrafe dedicatario original de Rückert era «A mi amada», inaugura una colaboración artística con este poeta casi tan fecunda como con Heine. La pieza se abre con una exultante y memorable melodía en *la* bemol mayor, recorrida por arpeggios en un discurso

que se balancea, en el ritmo de  $\frac{3}{4}$ . Se trata de cuatro estrofas que trabajan la misma idea, excepto la segunda que se introduce en el mundo de Eusebius, con cuatro sostenidos, dando paso a una sección más tranquila y confidencial, que en el *lied* se corresponde a la estrofa: «*Du bist die Ruhe*» («tu eres el reposo»), una expresión muy querida por Rückert y sobre la que Schubert escribió también un *lied* extraordinario. La sombra del vienés planea, ciertamente, en el postludio pianístico de Schumann, en el que desgrana unas notas de su *Ave María*. La indicación «*innig*» («ferviente», «entrañable», «profundo», «con alma») que ya incluye por primera vez en los *lieder* de la serie anterior (*Liederkreis* op.24), se aplica también en esta, junto con la advertencia «*lebhaft*» («vivo») que resalta la intención de promover un impulso vital a los episodios externos. *Widmung*, pues, aún en ausencia de cualquier fórmula expresa de cortesía en la página del título, sirve, sin posible controversia, de manifiesta dedicatoria a Clara a la que no deja de aludirse sin cesar y se la retrata asimismo, musicalmente, como en otras páginas pianísticas de Schumann.

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

---

### **Rapsodia Española.**

«He querido hacer una especie de epopeya nacional de la música bohemia (...) Con la palabra Rapsodia, hemos querido designar el elemento fantásticamente épico que hemos creído reconocer allí (...) Cada una de estas producciones nos ha parecido siempre formar parte de un ciclo poético. Estos fragmentos no narran hechos, es cierto, pero los oídos que saben escuchar descubrirán allí la expresión de ciertos estados de ánimo en los que se resume el ideal de una nación». Esta cita procede del libro de Liszt de 1859: «*Los Bohemios y su música en Hungría*», texto al que se ha recurrido con frecuencia tanto para excusar al músico de su confuso origen entre húngaro y cingaro como para reprocharle su ambigüedad. En realidad, las famosas *Rapsodias* de Liszt son propiamente cingaras, incluso más que las no menos célebres *Danzas* de Brahms, pues,

en la época del compositor, el folclore magiar, constitutivo de la auténtica música húngara, estaba prácticamente perdido y no será exhumado más que al comienzo del siglo XX, por músicos como Bartók y Kodály. Fechada en 1863, se sitúa una pieza titulada **Rapsodia Española** que, como muchas otras, explota los temas de las *Folías* de España («*Follies d'Espagne*») y de la «*Jota*» aragonesa en las que no es preciso buscar otra cosa que un pretexto de virtuosismo, más de salón que auténticamente inspirado, lejos pues de los destacados éxitos y de las joyas musicales que representan muchas de las supuestamente equiparables *Rapsodias húngaras*.

Al margen de estas, ultimada pues en 1863 y publicada en 1867, se sitúa la **Rapsodia Española** (S.254), prácticamente, la única pieza «hispanica» de Liszt que ha entrado en el repertorio de piano habitual de conciertos y que suele rara vez escucharse, aunque recibida, a veces, con cierto desdén, por su excesiva pirotecnia instrumental. Hay quien sostiene, como Serge Gut, que, en realidad, la supuesta obra de 1863, tiene su origen en las improvisaciones que Liszt realizó públicamente, a modo de exhibición, en su larga gira española, iniciada en Madrid, en octubre de 1844, por lo que la primera versión se habría realizado el año siguiente es decir, el mismo (1845) en el que el ruso Mikhail Glinka (1804-1857) componía su «*Capriccio brillante sobre la Jota aragonesa*». Obra, pues, pionera en el interés de Liszt por lo hispánico, en la *Rapsodia Española* se conjugan, como hemos señalado antes, dos visiones de la España musical: una culta, las «*Folías*» de España («*LesFollies d'Espagne*»), aunque contaminadas por el ritmo del bolero, y otra popular, la «*Jota*» aragonesa.



# **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

## **Próximo concierto**

Martes, 6 de junio 2017

**SIR ANDRÁS SCHIFF, piano**

## **Avance de Programación Curso 2016-17**

Lunes, 12 de junio 2017

XXXII PREMIO DE  
INTERPRETACIÓN

\* Este avance es susceptible de modificaciones

[www.sociedaddeconciertosalicante.com](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)



## SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

### Avance del curso 2017-18

Lunes, 2 de octubre 2017	DANIIL TRIFONOV, piano
Miércoles, 11 de octubre 2017	KYUNG WHA CHUNG, violín KEVIN KENNER, piano
Martes, 7 de noviembre 2017	JAMES GALWAY, flauta
Martes, 21 de noviembre 2017	CUARTETO HAGEN
Lunes, 4 de diciembre 2017	JAVIER PERIANES, piano
Lunes, 11 de diciembre 2017	ENRIQUE BAGARÍA, piano
Lunes, 18 de diciembre 2017	M <sup>o</sup> JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano
Martes, 9 de enero 2018	FABIO BIDINI, piano
Martes, 23 de enero 2018	VARVARA NEPOMNYASCHAYA, 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
...	CUARTETO CASALS
Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Jueves, 26 de abril 2018	ARABELLA STEINBACHER, violín
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano
Martes, 22 de mayo 2018	TRÍO WANDERER
Lunes, 4 de junio 2018	XXXIII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

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

