



*SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
ALICANTE*

Con la colaboración de:



**SUAREZ**



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



**GENERALITAT VALENCIANA**  
CONSELLERIA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



**Portada: Xavier Soler**

# **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

CICLO XLV  
Curso 2016 - 2017

CONCIERTO NÚM. 855  
XVII EN EL CICLO

## **Recital de piano por: SIR ANDRÁS SCHIFF**

### **TEATRO PRINCIPAL**

Martes, 6 de junio

20,00 horas

**Alicante, 2017**

# **SIR ANDRÁS SCHIFF**

---



## Visitó la Sociedad de Conciertos:

- 02/V/2001 interpretando obras de Bach, Beethoven, Batok, Janacek y Chopin.
- 04/III/2004 interpretando obras de Beethoven y Haydn.
- 19/V/2011 interpretando obras de Mozart, Mendelssohn, Haydn, Schumann y Beethoven.
- 20/III/2013 interpretando obras de Beethoven.
- 11 / VI / 2014 interpretando obras de Haydn, Beethoven, Mozart y Schubert.
- 06/V/2016 interpretando obras de Haydn, Beethoven, Mozart y Schubert.

András Schiff nació en Budapest, Hungría, en 1953 y empezó sus clases de piano a la edad de cinco años con Elisabeth Vadasz. Más tarde continuó sus estudios musicales en la Academia Franz Liszt con el Profesor Pál Kadosa, György Kurtág y Ferenc Rados, y en Londres con George Malcolm.

Los recitales y ciclos especiales con las obras más importantes para piano de J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Shubert, Chopin, Schumann y Bartók, forman una parte significativa de sus actividades. Desde 2004 ha interpretado la integral de las 32 Sonatas para Piano de Beethoven en 20 ciudades, grabadas en directo en la Tonhalle de Zurich.

Por la grabación de "Geistervariationen" que contiene obras de Robert Schumann (ECM) András Schiff recibió el Premio Internacional de la Música Clásica en el 2013 en la categoría de la "Mejor Grabación de Instrumento Solista del año".

András Schiff ha trabajado con la mayoría de las grandes orquestas y directores internacionales, pero actualmente actúa principalmente como director y solista. En 1999 creó su propia orquesta de cámara, la Capella Andrea Barca, formada por solistas

internacionales, músicos de cámara y amigos. Además de su trabajo anual con su Orquesta, también actúa con la Orquesta de Cámara de Europa.

Desde su niñez, ha disfrutado interpretando música de cámara y desde 1989 hasta 1998 fue Director Artístico del internacionalmente aclamado "Musiktage Mondsee" Festival de Música de Cámara que tiene lugar cerca de Salzburg. En 1995 junto a Heinz Holliger fundó el "Ittinger Pfingstkonzerte" en Kartause Ittigen, Suiza. En 1998 el Sr. Schiff empezó un ciclo similar llamado "Hommage to Palladio" en el Teatro Olímpico de Venecia.

András Schiff ha sido galardonado con numerosos premios internacionales, el más reciente la Medalla de Oro de Mozart por el International Stiftung Mozarteum. En el 2006 fue nombrado Miembro Honorario de la Casa Beethoven en Bonn en reconocimiento de sus interpretaciones de las obras de Beethoven. En 2008 fue premiado con la Medalla del Wigmore Hall en agradecimiento por sus 30 años de actuaciones en el Wigmore Hall, en 2011 obtuvo el Premio Schumann por la ciudad de Zwickau y en junio de 2012 recibió la Orden por el Mérito de las Ciencias y las Artes. En 2012 fue nombrado Miembro de Honor del Konzerthaus de Viena. En diciembre 2013 obtuvo la medalla de oro de la Royal Philharmonic Society y en julio de 2014 se le concedió el título honorífico de música por la Universidad de Leeds.

En primavera del 2011 Sir. Schiff fue centro de atención debido a su oposición al alarmante desarrollo político en Hungría y en vista de los ataques contra él de algunos nacionalistas Húngaros, decidió no actuar más en su país.

En junio 2014 se le otorgó el título de caballero por sus servicios a la música en la Lista de Honor del Queen's Birthday.



Breguet  
Depuis 1775



Breguet, creador.  
Classique 7147



**SUAREZ**

Boutique Alicante  
Av Maisonnave, 43. 03003  
Tif. 965 158 020  
joyeriasuarez.com

WWW.BREGUET.COM

# PROGRAMA

- I -

- BACH**            **Capriccio sobre la ausencia de su amado hermano, en Si bemol mayor, BWV 992**  
(11:19 m)
- BARTÓK**        **De las seis Danzas Búlgaras Sz. 107, núm. 1-3**  
**(Mikrokosmos VI) (4:40)**  
*Núm. 1 \_Danza N° 148 (02:03)*  
*Núm. 2 \_Danza N° 149 (01:11)*  
*Núm. 3 \_Danza N° 150 (01:26)*
- BACH**            **Clavier-Übung III (5:51 m)**  
*Duetto en Mi menor, núm. 1, BWV 802*  
*Duetto en Fa mayor, núm. 2, BWV 803*
- BARTÓK**        **De las seis Danzas Búlgaras Sz. 107, núm.**  
**4-6 (Mikrokosmos VI) (04:58)**  
*Núm. 4 \_Danza N° 151*  
*Núm. 5 \_Danza N° 152*  
*Núm. 6 \_Danza N° 153*
- BACH**            **Clavier-Übung III (5:34 m)**  
*Duetto en Sol mayor, núm. 3, BWV 804*  
*Duetto en La menor, núm. 4, BWV 805*
- BARTÓK**        **Sonata Sz. 80 (1926) (11:50 m)**  
*Allegro moderato*  
*Sostenuto e pesante*  
*Allegro molto*

# PROGRAMA

- II -

- JANÁČEK** **In the Mists** (15:53 m)  
*Andante*  
*Molto adagio*  
*Andantino*  
*Presto*
- SCHUMANN** **Fantasy in Do mayor Op. 17** (35:00 m)  
*Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen; im Lengen-Ton*  
*Mäbig. Durchaus energisch*  
*Langsam getragen. Durchweg leise zu halten*

## **BACH, JOHANN SEBASTIAN** (Eisenach, 1665-Leipzig, 1750)

---

**Capriccio sobre la ausencia de su amado hermano (Capriccio sopra lontananza del suo fratello diletissimo) en si bemol mayor BWV992**

**Clavier-Übeng III, 802 a 805**

En 1706, con apenas veinte años y prometido a su prima María Bárbara con la que se casará algunos meses más tarde, Johann Sebastian Bach es, desde 1703, organista en Arnstadt y pasa los últimos meses del año 1705 recorriendo las rutas alemanas que le llevarán a Lübeck, donde pudo realizar uno de sus anhelos más queridos: conocer al ilustre Dietrich Buxtehude (1637-1707) organista titular de la *Marienkirche*. Algunas semanas más tarde Bach presentará su dimisión y abandonará Arnstadt para instalarse en Mühlhausen.

En esa época, en la que se forja además una reputación como experto y restaurador de órganos, se sabe que J. S. Bach pasaba largos momentos en leer y copiar partituras de músicos europeos contemporáneos tanto alemanes, (Boehm, en particular), como franceses (Marchand, Grigny, François Couperin) e italianos ( Vivaldi, Albinoni) siendo, precisamente, esta práctica la que le permitió familiarizarse con uno de los grandes maestros alemanes de la época, el «cantor» de la iglesia de Saint Thomas de Leipzig, Johann Kuhnau, al que después sucederá, en 1723, ya que, sin duda, es, en Kuhnau, autor de las *Sonatas bíblicas (Biblische Historien)* publicadas en 1700, que relatan en música diversos episodios del Antiguo Testamento, en quien precisamente Bach, con un asombroso sentido de la imitación y de lo pintoresco, encuentra su inspiración para escribir el **Capriccio en si bemol mayor sopra lontananza del suo fratello diletissimo en si bemol mayor BWV992** («Capriccio por la partida de su querido hermano en si bemol mayor» BWV 992).

En efecto, medio en broma medio en serio, el citado *Capriccio*, como explica su largo epígrafe, sería compuesto por Bach hacia 1704-1706, dedicado a su hermano mayor y, al mismo tiempo, preferido: Johann Jacob (1682-1732), cuando éste decide enrolarse, como oboísta, en la Guardia de Honor del rey Carlos XII de Suecia, tratando de expresar tanto la tristeza de la separación, como advertirle de los supuestos peligros que conllevaba la aventura, que

el tiempo dará la razón, porque Johann Jacob jamás regresará a casa, falleciendo en Estocolmo en 1732. El *Capriccio en si bemol mayor* es, por consiguiente, una obra programática, de juventud y, sus seis movimientos son otros tantos cuadros, tiernos y sabrosos, precedidos de subtítulos evocadores que, en alemán e italiano, narran al oyente las pequeñas escenas de angustia y de despedida que acompañaron la partida de Johann Jacob Bach a Suecia. Los seis movimientos (traducidos libremente) son los siguientes:

1- *Aioso. Adagio. IsteineSchmeichelung der Freunde, umdenselben von seiner Reiseabzuhalten* («Es una lisonja de los amigos para disuadirle de emprender su viaje»).

2- *Andante. Isteine Vorstellungunter schiedlicher Casuum die ihm der Fremdekönter vor fallen* («Es una descripción de las diferentes clases de accidentes que le pueden sobrevenir en el extranjero»).

3- *Adagissimo. Isteinallgemeines Lamento der Freunde* («Es un lamento unánime de los amigos»).

4- *Allhierkommen die Freunde (weilsiedoch, dass as anders nicht sein kann)* («Viendo los amigos que no pueden detenerle, como no puede ser de otra forma, vienen todos a decirle adiós»).

5- *Allegro poco. Aria di Postiglione* («Aria del postillón»).

6- *Fuga all'imitatione di Posta* («Fuga en imitación de la corneta de postas»). Esta deliciosa fuga opone las entradas regulares de su tema de fanfarria y el retorno del motivo del postillón, que hace la figura de contra sujeto. El ritmo presto y vigoroso no se relaja jamás y la fuga se termina en una atmosfera de alegría ligera y de humor contenido.

El proyecto de Bach tiene una realización musical muy plástica y propia de su genio, de tal suerte que emplea los adornos para pintar los halagos, las modulaciones extrañas para advertir de los peligros y el cromatismo para manifestar el lamento general. Algunos fragmentos son simples pinceladas a causa de su brevedad y su duración es variable, así, el segundo movimiento tiene diecinueve compases y el cuarto, once. El tema de la llamada de la trompa de postas reaparece transformado en una marcha en la *fuga* final

para significar que el viaje se ha emprendido ya. Para los asistentes a este concierto resultará, sin duda, fascinante, escuchar la versión del maestro Sir Andràs Schiff de los sentimientos y situaciones expresados en esta singular obra de J.S. Bach, tan inusual en los programas.

Integrados en la edición del *Klavierübung III* («Ejercicios de piano» III), los **4 Duetos BWV 802-805**, muestran un estilo semejante al de las *Invenções y Sinfonías*, lo que ha inducido a pensar en un destino pedagógico si bien, aunque suelen tocarse al clave y, más raramente al piano, pues exigen un notable talento del intérprete para desentrañar la compleja trama contrapuntística bachiana, su contexto y análisis interno parecen indicar su aplicación preferente para órgano, aunque se trate de uno reducido y sin pedalero (Basso).

**BARTÓK, BÉLA** (Nagyszentmiklos, Hungría, hoy Rumania, 1881 - New York, U.S.A. 1945)  
*De las Seis Danzas en el ritmo búlgaro Sz 107, número. 1 a 6 (Mikrokosmos VI)*  
*Sonata Sz. 80*

Béla Bartók es, posiblemente, el compositor más influyente del siglo XX y, tal vez, el único músico de este período histórico que logró la síntesis absoluta de la música nacional, la cultura europea clásica y la música contemporánea, demostrando, a una generación más joven, que son posibles todavía nuevos medios expresivos, dentro de los confines tradicionales, que las ideas musicales pueden ser reformadas y reestablecidas por innumerables vías, que el folclore nacionalista puede ser robustecido y que pueden conseguirse transformaciones rítmicas a través de incansables ensayos. Sin olvidar su protagonismo en la música de cámara, es aceptado, casi de manera unánime, que las principales conquistas musicales de Bartók se realizaron básicamente en el piano, sobre todo a partir del momento en el que su actividad de musicólogo, desde 1905, transformó, por completo, su vida de compositor. Hasta entonces, el joven Bartók escribía obras que no tenían de sabor nacional sino las intenciones, pues utilizaba, en epígonos de Erkel o de Liszt, temas de

factura pseudo popular, cíngaros, sin relación con los viejos fondos folclóricos magiares.

La música más precoz para piano de Bartók tiene una clara influencia de otros compositores como Brahms, Liszt y Ravel, pero luego cambió, gradualmente, al percatarse de la necesidad de hallar nuevas fuentes expresivas. Su contacto personal con la música popular húngara, provocó, en efecto, un decisivo cambio en su escritura y su lenguaje musical postrero, es, por ello, más terso aunque la estructura armónica, condensada hasta lo esencial, da lugar a unas finas texturas transparentes. Sobre todo dio a su música un conmovedor y estimulante aliento rítmico.

Tras unos largos ensayos creativos de obra corta para piano, fuertemente teñida de un aire folclorista como verdaderas «canciones sin palabras», Bartók emprendió la ardua tarea de componer *Mikrokosmos*, obra, en un principio, concebida para la formación musical de su hijo Peter. El ciclo *Mikrokosmos* tiene, por lo demás, una gran importancia en el mundo general del piano, tanto por su valor musical intrínseco como por el hecho de desvelar Bartók en él, su proyecto pedagógico. Concebido en varias etapas, a lo largo de once años, está formado por ciento cincuenta y tres piezas, que incluyen todos los elementos propios de su estilo pianístico, es decir la «esencia» de Bartók, pues en él se despliega desde su escritura más fácil a la más compleja, desde estructuras armónicas elementales a la bitonalidad. En este contexto, *Mikrokosmos* representa, pues, uno de los tratados fundamentales para la escritura musical del siglo XX. Aunque las primeras piezas fueron escritas a partir de 1926, la mayoría no vieron la luz hasta 1932 (40 aproximadamente) a las que hay que añadir otra cuarentena en 1933-34 y, todavía, veinte más en los años siguientes. Aunque un centenar de piezas estaba ya finalizado en 1938, y las últimas se integraron en el conjunto en 1939, no es hasta 1940 cuando aparecen en Londres la totalidad de ciento cincuenta y tres piezas, acompañadas en apéndice de treinta y tres ejercicios, así como veintitrés notas explicativas. La publicación, en Budapest, no tendrá lugar, sin embargo, hasta después de la guerra y de forma póstuma, en 1951. En febrero de 1937 Bartók tocó públicamente en Londres por vez primera veintisiete piezas, dieciséis de las cuales repitió en mayo siguiente en Budapest, cuando dejó definitivamente Europa por los Estados

Unidos. Tras la invasión nazi de Hungría, en 1940, había tocado cincuenta y dos piezas en diversas circunstancias y lugares. Hay que señalar, no obstante, que para esas diferentes ejecuciones, Bartók las reagrupó, frecuentemente, en forma de suites.

La intención didáctica de *Mikrokosmos* es evidente, por lo que, para H. Halbreich, más o menos en su totalidad, representa una suerte de *Gradus Ad Parnassum* para uso del pianista debutante. Las 153 piezas de *Mikrokosmos* se reparten en seis cuadernos reagrupando, respectivamente, 36, 30, 30, 25, 18 y 14 fragmentos. Los cuatro primeros cuadernos tienen una intención esencialmente pedagógica. En el prefacio de la primera edición Bartók precisa claramente, recordando el largo epígrafe de Bach a su *Wohltemperierte Clavier* («Clave bien temperado»): «Los cuatro primeros cuadernos de este conjunto de piezas para piano han sido escritas para poner a disposición de los principiantes, jóvenes o adultos, un material abarcando, en la medida de lo posible, todos los problemas que encuentren durante sus primeros pasos». Los cuadernos nº 1, 2 y 3 están destinados al primer o dos primeros años de aprendizaje. Estos tres cuadernos difieren, sin embargo, de un método de piano en el sentido tradicional, por la ausencia de toda instrucción sobre el aspecto técnico o teórico, lo que no significa que resulte fácil pues, curiosamente, el propio hijo del compositor, Peter, a quien, en principio iba dirigido, al parecer, *Mikrokosmos*, no llegó a superar, por su complejidad, el cuarto cuaderno. Con frecuencia, muchas piezas tratan el mismo problema, para que el profesor y alumno escojan. En cualquier caso, la escritura está extremadamente condensada y cada pieza debe afrontar un problema técnico o de expresión musical determinado que su título no precisa forzosamente, pero cuya naturaleza se revela de inmediato. Los dos últimos cuadernos fueron concebidos esencialmente para la sala de conciertos. Las piezas son cortas (sólo una sobrepasa tres minutos, dos superan los dos minutos y la mayoría duran menos de uno.

Es inevitable y plenamente justificado que los musicólogos hayan siempre establecido un paralelismo entre el *Mikrokosmos* de Bartók y el *Clavierbüchlein* escrito dos siglos antes por Johann Sebastian Bach en honor de Wilhelm Friedemann y de Anna Magdalena Bach y con los doce *Pequeños Preludios para los Principiantes del*

*Clave bien temperado*, si bien no puede dejar de destacarse una diferente inspiración entre unas y otras obras, pues en *Mikrokosmos* son numerosas las referencias al folclore sobre todo de la Europa central y oriental (e incluso al de otras culturas). Igualmente ambas obras difieren en las formas (coral, canon variación, etc) y también en el estilo pues si la pieza nº 79 hace un homenaje a Bach, también resulta evidente la evocación a Robert Schumann ( en la nº91), a Couperin (Burré enº117) e incluso a Gershwin (en Seis danzas en ritmo búlgaronº151) de manera que, según el testimonio del propio Bartók, «*parecen ensamblar los elementos dispersos de una historia multicultural*». Ciertamente, todo está inventado y, sin embargo, es recreado para el uso del aprendiz a pianista, en verdad, un costoso aprendizaje, al final del ciclo. Solamente tres piezas, según Bartók, representan arreglos de canciones populares. Se trata de las **Danzas sobre ritmos búlgaros** que llegan como conclusión y que fueron dedicadas a Harriet Cohen (1895-1967), pianista británica que Bartók descubrió en Nueva York y que le maravilló por su extraordinario instinto rítmico. Las *Seis Danzas búlgaras*, complejas, fulgurantes, no sólo son la cumbre de *Mikrokosmos* sino la cima del arte del piano de Bartók. Como anota el excelente biógrafo del compositor Janos Breuer: «en las miniaturas de *Mikrokosmos* se encuentra la música de Bartók en sus dimensiones universales, como «macrocosmos».

La única **Sonata para piano** que escribió Bartók **Sz 80**, fue concebida en enero de 1926, después de dos años de silencio, Esta pieza solitaria, en la que parece confirmar y extender las conquistas de la obra precedente, representa una de sus páginas más amargas y desprovistas de compromiso. Su drástica concentración y su riqueza de invención, unidas a la maestría formal y a su novedad hacen de ella, posiblemente, la obra más significativa para piano solo de Bartók y una de las grandes sonatas para piano escritas después de Beethoven y la que abre el camino a alguna obra más reciente como la de Messiaen, Jolivet o Boulez.

Complejos, tensos, despiadadamente disonantes y percusivos, de un volumen sonoro casi orquestal, los dos movimientos extremos no conocen momento de reposo, ya se trate del *Allegro moderato* inicial, escrito en forma sonata concentrada y expresando un frenesí sombrío, ampliación del *Allegro barbaro* de 1911 o

bien, del *Allegro molto* final, un rondó libre, collage salvado con «jirones» elementales, de melodías populares, en una secuencia desenfadada que exigen un especial virtuosismo del intérprete. El movimiento lento, *Sostenuto e pesante*, de un marcado hieratismo, es una especie de sarabanda solitaria e introspectiva, en los límites de la aridez, escrita en rigurosa e forma ternaria, que al crear otra forma de tensión no aporta ningún desahogo. En definitiva, para Halbreich se trata de «una Sonata hecha de granito y mármol negro, una obra de arte casi aterradora».

## **JANÁČEK, LEOS** (*Hukvaldy, 1854 - Moravska Ostrava, 1928*)

---

### ***In the Mist* («En la niebla»)**

Miembro postrero de la trilogía de grandes compositores checos, Leos Janáček, con Antonin Dvořák (1841-1904) y Josef Suk (1874-1935) es, posiblemente, su figura más curiosa y desconcertante. Si bien su música no alcanza el gran sentido melódico de Dvořák (1841-1904), de quien tan sólo le separan trece años, muestra, posiblemente, una mentalidad más moderna que aquél, pese a su aparente inferior fama mundial. Conocido fuera de su patria y durante muchos años, sobre todo, por el gran éxito internacional de su ópera «*Jenufa*», sus restantes composiciones no comenzaron a ser escuchadas en los circuitos más selectos, hasta después de la II Guerra Mundial.

Por otro lado, Janáček vivió una vida tranquila, casi toda ella en su propio país y, la mayor parte, en Brno, la segunda ciudad más populosa la actual República Checa, donde ejerció como compositor, teórico, director y profesor de la Escuela de Música que él mismo fundara en 1881. Janáček abordó la composición relativamente tarde, cuando tenía veintidós años y, aunque hubo de esperar a cumplir los cuarenta, para crear su primera obra importante, desde sus comienzos hasta su muerte, pasó la vida entera en un permanente debate con los materiales de la música, sin desfallecer, por ello, su inspiración. En el curso de los años, su

música adquirió un carácter más nítido y algo más sombrío pero también más áspero, disonante y epigramático y si bien algunas de sus armonías, con independencia de su perfil distintivo, rozan ciertamente la atonalidad, su sonido muestra siempre un eje central fundamental de tal modo que, estrictamente, nunca llega al genuino atonalismo. Janáček formuló una teoría del lenguaje musical según la cual sus componentes melódicos y rítmicos pueden explicarse como relacionados con la melodía, el ritmo y los motivos del lenguaje hablado, convirtiéndose, de este modo, en un fanático defensor de la llamada «Melodía del lenguaje». Y, aunque recurrió a muchos elementos populares en su obra, su música se identifica no como folclorista, pese a dejar allí, precisamente, su impronta personal, sino más bien por otros elementos característicos por lo que, junto a los esquemas de melismas que evocan la canción popular, material especialmente abundante en sus páginas para piano, el estilo de Janáček se caracteriza por un cierto humor sombrío y el empleo de una armonía compacta y esencial, casi desnuda de aderezos, que, en muchos aspectos, le sitúa entre el mundo postromántico y el mundo moderno, por cuanto, si bien su sonido, aunque intenso, no posee la audacia que permitiría considerarlo del todo moderno, al propio tiempo, resulta tan poco convencional que tampoco puede ser clasificado como postromántico. Así pues, por medio de un estilo totalmente original, Janáček creó un sistema de composición que debe muy poco a los músicos precedentes, cualidad que, en la historia de la música, sólo puede adjudicarse a contados creadores.

Célebre, sobre todo, por sus óperas, por su obra sinfónica y coral y sólo, en menor medida, por su música de cámara, a Janáček le resultó, efectivamente, más problemático lograr una identidad estilística en el ámbito de la música instrumental y, sobre todo, el difícil objetivo de trasladar a una formación de rango inferior los peculiares recursos formales empleados en agrupaciones instrumentales muy extensas. En el primer periodo de su madurez, comprendido entre *Jenufa* y «*Katja Kabanová*» (desde 1907 a 1921), Janáček recurrió, generalmente, bien a piezas vinculadas a fuentes literarias («poema sinfónico»), bien a formas breves, incluso aforísticas. Buen intérprete, pero no un verdadero virtuoso, el piano fue el instrumento elegido para las miniaturas musicales, que constituyen una parte relativamente escasa y limitada de su

repertorio y que, pese a su notable calidad y densidad expresiva, delatan una clara influencia de Schumann y Dvorák.

En los quince apuntes pianísticos, compuestos sobre todo en el período 1901-1903 y reunidos más tarde en la colección titulada «*Por el sendero yerboso*», junto a los dos movimientos de la Sonata «*1º de Octubre de 1905*», Janáček condensa, en unos pocos compases, imágenes sonoras fugaces, como procedentes de una impresión inmediata. Pero es en la siguiente serie: «*In the Mist*» («En la niebla»), en la que recurre a frases melódico-rítmicas persistentes (*ostinato*) y a asimetrías métricas, que presentan ciertas analogías estilísticas y expresivas con el primer y segundo estilo folclórico de Bartók, donde se revelan muchos de los rasgos típicos de Janáček, confirmando un estilo pianístico plenamente individual: frecuentes cambios de métrica, ritmos liberados y pulsaciones rápidamente contrastadas, yuxtaposiciones e inflexiones, fragmentos intensamente concentrados enriquecidos de canción y de danza, melodías habladas, imágenes susurradas, silencios naturales, recitativos solitarios, etc.

El ciclo *In the Mist* está formado por cuatro piezas que, a pesar de la diferencia entre los temas y los tiempos, responden al mismo principio compositivo de un único fragmento melódico observado desde perspectivas armónicas y tímbricas dispares (es decir, de la *variación*), conteniendo pasajes de una incuestionable originalidad, frecuentemente escritos a partir de una o pocas fórmulas, pero cuyas variantes o interpretación no suprimen la unidad de las ideas, fundada sobre el principio de su riqueza dentro de la propia simplicidad. Último de sus ciclos maduros de piano, por el caudal de su escritura, su densidad e intimismo, *In the Mist* («En la niebla») representa, tal vez, lo mejor del repertorio de Janáček en el ámbito del piano. La obra fue concebida el año 1912 durante el tiempo en el que el compositor sufrió el dolor de la muerte de su única hija: Olga, coincidente, además, con la amarga experiencia del rechazo de sus óperas por el Teatro de la Opera de Praga. Su edición se efectuó el año siguiente, a instancias de los miembros del *Club de Amigos del Arte* de Brno y fue tocada por primera vez por Marie Dvoráková en un concierto organizado por la *Sociedad Coral Morava* en la ciudad de Kromeríz, el 7 de Diciembre de 1913.

Parece evidente que con el título el autor no pretendió imponer ningún especial mensaje y que el propósito de «*In the Mist*» no tiene relación con ningún fenómeno meteorológico, ni tampoco intenta dar un tono de nebulosa pintura impresionista a su música, como pudiera suponer el título de la pieza, habiéndose sugerido que, por el contrario, Janáček alude con él, sobre todo, a las brumas de la memoria y a una colección de recuerdos e ideas de la juventud que se pierden «sobre un camino excesivamente largo». No obstante, se ha barajado, también, que su inspiración proviene de evocar otras músicas escuchadas a lo largo de su carrera pero, de un modo imperfecto y nebuloso, produciendo, no obstante, sobre el inconsciente, un efecto incluso mayor que cualquier pasaje musical explícito. Alternativamente, «*In the Mist*», podría representar, también, la senda hacia trabajos virtuales todavía no escritos y retenidos en la mente, con un vago e incierto futuro. Dentro de esas claves «brumosas», las cuatro partes del ciclo están dispuestas en diversos planos sonoros, justificando que su «atmósfera» se haya definido, frecuentemente, como «impresionista» e influida por Debussy.

En definitiva, pues, «*In the Mist*» representa, realmente, la aceptación íntima de un estado mental angustiado que, como escribió Jaroslav Vogel en 1962, «*no contiene un único momento de respiro (...) y es un largo esfuerzo de resignado y reiterado dolor que predomina incluso en el final*». De cualquier forma, la pieza está más ampliamente relacionada con la música romántica para piano del siglo XIX, que cualquier otra de Janáček y produce la impresión de penetrar en su «diario» musical aunque, de acuerdo con su título, mantenga un cierto aire de distancia, como si el piano se perdiera a veces en un banco de niebla. Pese a no ser precisamente un escaparate de pirotecnia pianística, en relación a sus demandas técnicas, por su naturaleza vacilante y su delicado fraseo, la pieza requiere no sólo una estrecha atención del oyente, sino que exige un delicado toque rapsódico del intérprete que ponga en evidencia su virtuosismo, virtud de la que, sin duda, anda sobrado Sir Andrés Schiff.

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

---

### **Fantasia en do mayor op.17**

Dividido durante su compleja mente dual entre las exigencias del ensueño impasible (*Eusebius*) y de la acción vivaz (*Florestan*), entre los impulsos momentáneos y la voluntad de permanencia, parece inevitable que el problema del gran formato se situara, en un momento dado, en el centro mismo del pensamiento compositor de Robert Schumann. En la mitología familiar había creado, además, el juicio salomónico de Mister RARO (su suegro Friedrich Wieck, funestamente interpuesto entre los amantes y acrónimo derivado de la unión de parte de sus nombres (Cl) RA+RO (bert), que intervenía alguna vez para decidir dilemas muy opuestos. Se sabe que la inercia terminaba, a veces, por enderezarle y que roto el equilibrio precario de los contrarios, la razón estallaba literalmente en la mente de Schumann. Sin embargo, en el plano de la composición pianística, el compositor 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, la 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 al conseguir lo que, por la misma época, buscaba, afanosa y vanamente, llevar a cabo en sus tres *Sonatas*. La *Fantasia*, que debía calificarse también, en un principio, como *Sonata*, en cierta medida, merece más este título que las tres *sonatas* «oficiales» (op.6, op.19 y op.23), que se escalonan entre 1835 y 1838, intercalándose en el centro de esa búsqueda pertinaz de la gran forma, que prosigue quizá todavía hasta 1839 con esa suerte de «*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 de cuerdas*.

Schumann dedicó esta pieza, la más vasta, poderosa y audaz de sus composiciones pianísticas a Franz Liszt, el único músico, tal vez, que estuviera entonces en condiciones de comprender la *Fantasia* y, de hecho, la interpretó enseguida, de manera «maravillosa y magnífica» al decir del autor. Diecisiete años más

tarde aquél haría, a su vez, un homenaje recíproco a Schumann al dedicarle su única y grandiosa *Sonata en mi menor*. Pero, para intentar descubrir un sentido más profundo en el gesto de Schumann, no hay que olvidar que Liszt era, en ese tiempo, prácticamente el único intérprete capaz de tocar, sin tacha, las últimas sonatas de Beethoven, que, por ello, figuraban regularmente en su repertorio y cuya línea ambicionaba Schumann continuar con su *Fantasia* y, ciertamente, de todas las páginas del piano romántico, la *Fantasia* de Schumann es, verosímelmente, la que asume, con más dignidad, el abrumador legado del maestro de Bonn. Sucediendo a los «*Estudios sinfónicos*» op. 13 y anticipándose a las *Phantasiestücke* op. 12 («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 dirección de su revista musical, *Neue Zeitschrift für Musik*. Pero 1836 fue también un año de intensa crisis personal para Schumann, al ser cruelmente separado de Clara, por la voluntad del padre de su joven amada y es, por ello, en el centro de una profunda desesperanza, cuando acomete la redacción de la *Fantasia*. Su significado íntimo, en efecto, 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 ese desgraciado verano de 1836, en el que yo hube de renunciar a ti. La primera parte y, sin duda, la que he escrito más apasionado, (es) una queja lacerante sobre ti». Los tres grandes movimientos de la obra siguen una curva descendente, desde la tensión febril del Primero, mixtura angustiada en la que 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 esperar en una conclusión tradicional, si bien parece cierto que el ejemplo del op. 109 y 111 de Beethoven constituyó para Schumann un precedente de inmensa importancia para un enfoque tan insólito. Entre estos dos tiempos extremos, el movimiento central, especie de *scherzo* marcial, de un brillante virtuosismo pianístico, ejerce el papel de contrapeso de la balanza. Los dos seres de ensueño (*Eusebius & Florestan*) que se enfrentan, están allí disociados por Schumann y, autónomos, son, pues, provisionalmente, controlados. El inmenso primer movimiento «*Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*» («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. Por la violencia del lenguaje no parece exagerado indicar el desorden de su estructura formal, a pesar de que la naturaleza inestable de sus líneas de fuerza dinámica hace más difícil la percepción. En el sublime *finale*: *Langsam getragen-Durchweg leise zuhalten* («Lento, sostenido siempre en los matices suaves») Schumann entona un himno a la noche de una extraordinaria belleza que pone en música el éxtasis nostálgico propio de los himnos famosos de Novalis.

Es aquí donde, ciertamente, el piano representa el vehículo irremplazable de expresión de lo más íntimo del alma romántica y aquí donde, por una vez quizá, Schumann se aproxima más a la visión insondable del último Beethoven e incluso del Schubert de la *Sonata-Fantasia en sol mayor* (op. 78). Concluyendo, la *Fantasia op. 17* no es, sin duda, una auténtica *sonata* pero, aunque sus temas resulten incapaces de la vasta progresión orgánica que exige el género, Schumann sale airoso en su intención de sostener cada movimiento. Por ello, mientras que en sus genuinas *sonatas* (que, según la opinión general, figuran entre sus obras menos convincentes), se manipulan los temas para satisfacer las exigencias formales, en la *Fantasia* son las ideas musicales las que generan la estructura de la obra.



## SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

### Próximo concierto

Lunes, 12 de junio 2017

### XXXII PREMIO DE INTERPRETACIÓN, contrabajo

#### 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.

