



SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
ALICANTE

Con la colaboración de:



GURU MARKETING



SUAREZ



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

**Portada: Xavier Soler**

# **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

CICLO XLVI  
Curso 2017 - 2018

CONCIERTO NÚM. 864  
VIII EN EL CICLO

**Recital de piano por:**

**VARVARA**

**TEATRO PRINCIPAL**

Martes, 23 de enero

20,00 horas

**Alicante, 2018**

# **VARVARA NEPOMNYASCHAYA**

---



**Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en dos ocasiones:**

- 01/12/2014, interpretando obras de Händel, Beethoven y Chopin.
- 21/02/2017, interpretando obras de Mozart, Schumann y Liszt.

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 puede mos hacer a una pianista.”*

En la nueva temporada 2017/18, Varvara actuará con la Orquesta Sinfónica de Galicia, Filarmónica de Santiago, Orquesta del Mariinsky y Valery Gergiev, Orquesta de Castilla y León y Alexander Polyanchko y en Festival Internacional de Música de Canarias con la Orquesta de Cámara de Viena. En recital actuará en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, el Rachmaninov Hall de Moscú, Sociedad Filarmónica de Bilbao, en el Teatro Mariinsky de Sant Petersburgo, en el Palau de la Música de Barcelona y en Festival de Radio France de Montpellier, entre otros.

Después de las aclamadas grabaciones de los álbums Mozart y Händel, está a punto de editar la sonata de Liszt que interpretó en la Philharmonie de París.

# PROGRAMA

- I -

**SOLER**                    **Sonata en Fa mayor, R. 5**  
**Sonata en Fa mayor, R. 89**

**SCHUBERT**            **Impromptus op. 142**  
*Impromptus, No. 1 en fa menor, Op. 142*  
*Impromptus, No. 2 en la bemol mayor, Op. 142*  
*Impromptus, No. 3 in si bemol mayor, Op. 142*  
*Impromptus, No. 4 in fa menor, Op. 142*

- II -

**SCHUMANN**        **Arabesque Op. 18**  
**Sonata núm. 3 en Fa menor, Op.14**  
*1. Allegro brillante*  
*2. Scherzo. Molto comodo*  
*3. Quasi variazioni.*  
*Andantino (de Clara Wieck) y 4 variaciones*  
*4. Finale. Prestissimo possibile*

## **ANTONIO SOLER, PADRE SOLER** (Olot (Gerona), 1729-El Escorial, 1783)

**Sonata en Fa mayor, R. 5**

**Sonata en Fa mayor, R. 89**

Discípulo y heredero directo de Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685-Madrid, 1757), que ejerció una inmensa influencia sobre su obra, Antonio Soler es, posiblemente, uno de los más grandes músicos españoles del siglo XVIII. El mismo año en que Scarlatti llegaba a Madrid, llamado por la Reina María Bárbara, nacía en Olot de Parrera (Gerona) Antonio Soler, que a los seis años entró en la famosa «Escolanía de Montserrat», donde realizó sus estudios con tanto aprovechamiento, que, todavía muy joven, fue propuesto como «Maestro de capilla» de la catedral de Lérida, cargo que llegó a ejercer un tiempo, renunciando luego para tomar el hábito de San Jerónimo en el madrileño Monasterio de El Escorial, en el que ingresó como simple monje y más tarde ocupará también las funciones de organista y «Maestro de capilla» y lugar donde vivió y murió, tras una vida dedicada, casi en exclusiva, al estudio y a la composición musical, lo que, por su reconocido talento no sólo le hizo famoso en toda Europa, sino que le valió ser escogido como profesor de clavecín del Infante D. Gabriel de Borbón (hijo de Carlos VII, Rey de Nápoles y Sicilia).

Excelente compositor y teórico musical, Antonio Soler mantuvo una permanente correspondencia con el también sacerdote italiano, Giovanni Battista Martini («Padre Martini», Bolonia 1706-1784). Intérprete destacado del violín y del clavicordio, Soler fue, además, inventor y constructor de instrumentos de teclado, representando un enlace excepcional entre Antonio de Cabezón (Castillo de Matajudíos (Burgos) 1510-Madrid, 1566), el gran maestro de la escuela del piano, española y en general, del Renacimiento e Isaac Albéniz (Camprodón 1860 - Combo-les-Bains (Pirineos Atlánticos, Francia), 1909), unánimemente considerado, como el fundador de la escuela pianística «nacional» española, tres siglos después.

Como «Maestro de capilla» y organista del Monasterio del Escorial, el Padre Soler, se consagró por entero a la música vocal religiosa que incluye: *misas, motetes, magnificat*, conocidos *villancicos* etc., tanto al órgano como al clavecín. Su labor teórica es, ciertamente, también importante y su famoso tratado «*Llave de la modulación*», editado en Madrid, en 1762, suscitó, en la época, fuertes controversias entre los entendidos. Su música instrumental, todavía bastante desconocida y muy poco interpretada en nuestros días es, no obstante, de una gran

originalidad y la representan, sobre todo, los seis «*Quintetos para cuerdas con órgano o clavecín obligado*», fechados en 1776, los seis «*Conciertos para dos órganos*» y más de cien «*Sonatas para clavecín*», parte de las cuales fue publicada en Londres por Robert Birchell, a finales del siglo XXVIII.

Las *Sonatas para clave de Soler de las que escucharemos dos piezas en Fa mayor (nº5 y nº89)* son, en verdad, páginas extremadamente atractivas y originales. Si su maestro Domenico Scarlatti organizaba sus *Sonatas* en un movimiento, por parejas, Soler escoge disposiciones diferentes, es decir uno o varios movimientos (hasta tres o cuatro), todos escritos en una misma tonalidad, lo que ha hecho suponer que, en realidad, quería respetar el espíritu de la *suite* tradicional. Por otro lado, en el interior de estos movimientos, se introducen, en ocasiones, géneros tan variados como *minuetos*, *rondós* o *fugas*, estructurados, generalmente, de forma bipartita. Las *Sonatas* de Antonio Soler poseen, pues, una impronta original, componiéndose, por lo regular, de una sucesión de cortos episodios, cada uno de los cuales tiene un tema bien definido y que serán repetidos sucesivamente. Aunque, fuertemente impregnado del recuerdo de Scarlatti, Soler no utiliza siempre los mismos medios, por lo que las influencias reales del italiano no son tan numerosas como se tiende a creer comúnmente y, por ejemplo, aunque su lenguaje no deja nunca de ser esencialmente español, parece menos sensible incluso que su maestro a la influencia de la guitarra, y, por el contrario, las repeticiones de notas, que incluye en sus *sonatas*, son más de procedencia típica del estilo de la vihuela. En cualquier caso, la escritura armónica del Padre Soler, que puede parecer menos audaz que la de Domenico Scarlatti es, sin embargo, característica de la obra de un gran teórico de la armonía por lo que ciertas modulaciones utilizadas por el músico español resultan, a veces, muy sorprendentes. Por otra parte, como buen organista, Soler hace uso de todos los recursos del contrapunto para desarrollar y amplificar el tema: imitaciones, cánones, reexposición sobre largos pedales armónicos, etc.

La *Sonata en Fa mayor, R.5*, como gran parte de las *Sonatas* en tres movimientos, de Soler, se abre por un *Cantabile*, muy expresivo, alguna vez animado gracias a la variedad de ritmos y al aliento que le dan las *appoggiaturas* y los trinos y se termina por una fuga (o *Intento*). El *Allegro* central es un fragmento de brillante virtuosismo, enteramente a dos voces. La *Fuga (Intento)* final, tiene las dimensiones y el carácter de una gran forma polifónica de órgano, por sus valores largos y por el propio tema. Como buen organista Soler utilizaba todos los recursos del contrapunto, para desarrollar y amplificar este motivo: imitaciones,

canones, reexposición sobre largos pedales armónicos etc. El motivo de la mano derecha, que se repite en la izquierda, es también repetido en la sección de desarrollo. En todo caso, todos estos procedimientos se acompañan de modulaciones que alguna vez se alejan claramente de la tonalidad inicial. En la primera parte de la *Sonata en Fa mayor, R.89*, notas reiteradas en la mano derecha son repetidas una octava más baja en la izquierda, pero sólo en la primera parte.

Como contemporáneo al nacimiento de los primeros pianofortes -se sabe que la corte española, en el tiempo de Soler y de Scarlatti, era poseedora de varios ejemplares- y componiendo, pues, en la época de declive del clavecín, parece obvio que Soler conociera bien las peculiaridades de ambos instrumentos de teclado. Tal vez, por esta razón, tiene tan abandonada, en muchas de sus *sonatas*, la «*acciacatura*», -esa modalidad de ornamento característica del clavecín y, como tal, empleada, con profusión, por Scarlatti- que, si bien acentuaba la sonoridad cristalina del clave ordinario, no aportaba ningún efecto favorable sobre el «nuevo» pianoforte. Por el contrario, Soler utiliza, alguna vez, en sus piezas de clavecín, procedimientos de acompañamiento típicamente «pianísticos», como los llamados «*bajos de Alberti*», que, por su parte, suenan mal en el teclado del clave. De acuerdo con ello, se ha supuesto que Soler concibió en realidad algunas de sus *Sonatas* directamente para el pianoforte, como, por lo general, se escuchan hoy día y se interpretarán en el presente concierto de Varvara Nepomnyaschaya. Por el contrario, otras *Sonatas* de Soler, mucho menos divulgadas, parecen haber sido ideadas exclusivamente para órgano, por lo que, en la práctica, son casi inejecutables sobre otro instrumento como el clavecín o el pianoforte. Cabe añadir también, que, aún mostrando una evidente predilección por los tiempos rápidos, es, sin duda, evidente que Soler sabe ser, además, lírico y expresivo, por lo que algunas de sus *Sonatas* tienen destacados pasajes *Andante* o *Cantabile*, pese a que su escritura, llena de energía, alcance, con frecuencia, un alto virtuosismo y exija una verdadera destreza técnica del intérprete. Con este fin, utiliza las fórmulas más diversas: acordes en octava baja muy difíciles, ágiles saltos sobre grandes intervalos, entrecruzamiento rápido de las manos, gamas, arpeggios etc., bajo todas las formas posibles, que ponen a prueba al pianista. Por otra parte, se ha constatado que a Soler le gustaba practicar el *ostinato* («bajo obstinado») y explotar determinadas danzas españolas tradicionales como el *fandango*, el *bolero* y la *jota*, consiguiendo, en algunas piezas, un original diseño armónico, modélico en su género.

Añadiremos, en fin, que, al lado de Antonio Soler, es justo recordar algunos nombres de músicos españoles ilustres del momento

como Mateo Albéniz (Logroño, 1755-S. Sebastián, 1831), Blas Serrano, Joseph Freixanet (1730-1762), Mateo Ferrer i Oller (Barcelona, 1768-1864), Padre Rafael Anglés (Teruel, 1730-Valencia, 1816), Padre Felipe Rodríguez (1759-1814) Padre José Gallés (Castelltesol, 1758- Vic, 1836) etc. aunque mucho menos célebres que sus coetáneos Scarlatti y Soler y, sin duda, también menos interesantes, representan, por su parte, la importante escuela española del clavecín del siglo XXVIII, que ha quedado largo tiempo en la sombra, en gran medida, a expensas del fervor ibérico hacia el instrumento nacional por excelencia: la guitarra.

*Duración aproximada:*

*Sonata en Fa mayor, R. 5: 6 minutos.*

*Sonata en Fa mayor, R. 89: 4 minutos.*

## **SCHUBERT, FRANZ** (Lichtental, 1797 - Viena, 1818)

---

### **Cuatro Impromptus Op. 142, D.935**

Aunque las formas pianísticas tradicionales como la *Sonata*, la *Variación* y la *Fuga* mantuvieron su vigencia para los compositores posteriores a Beethoven, en el siglo XIX, como consecuencia de la irrupción del Romanticismo, surgen una serie de piezas musicales, libres y concisas, que se designan con nuevos nombres, pues, ciertamente, las febriles reacciones personales ante el amor y la naturaleza de los músicos románticos parecían más proclives a expresarse por medio de piezas breves que al abrigo de otras de mayor rango. La predilección de Schubert por estas pequeñas y cortas formas musicales, concebidas para ser interpretadas en informales y amistosas veladas («*Schubertiadas*») está justificada por su impresionante talento e inspiración para escribir canciones desde muy temprana edad aunque, posiblemente también, por el hecho de no ser un auténtico virtuoso del piano, circunstancia que, sin duda, obstaculizaba sus posibilidades de triunfar en las salas de concierto convencionales.

La denominación «Impromptu» deriva del latín «*in-promptu*» que significa estar dispuesto y, por consiguiente, se trata de un concepto musical muy cercano al de improvisación (también del latín «*eximproviso*», o sea sin preparación). En efecto es el carácter espontáneo y la inspiración inmediata, es decir casi improvisada, lo que define acertadamente el *Impromptu*, lo que, no obsta para que requiera una concepción melódica propia, a la vez concisa y rigurosa.

Cuando, en 1827, Schubert retorna a la música para piano crea dos colecciones de *Impromptus* en cuatro movimientos, descubriendo un nuevo género que, aunando su inspiración lírica y su personal y profunda reflexión musical, incorpora definitivamente el arte a un género hasta entonces patrimonio de compositores triviales. La primera serie de cuatro, terminada en el otoño de 1827, fue aceptada por un editor que publicó tan sólo dos fragmentos, un año después, con el Op. 90, números 1 y 2 (los restantes números 3 y 4 serán editados posteriormente, en 1850). El segundo grupo de *Impromptus*, fueron inicialmente designados y propuestos al editor Schott, en una carta fechada el 21 de Febrero de 1828 como op. 101, aunque se le contestó que estas piezas eran muy difíciles como bagatelas. Finalmente fue Diabelli quien la editó diez años después de la prematura muerte del compositor como **Cuatro Impromptus Op. 142 (D.935)**, con una dedicatoria a Franz Liszt.

La aparente simplicidad y humilde mansedumbre de estas obras, en las que el compositor parece eludir cualquier ambición de brillantez superflua del piano, ha confundido a muchos de los mayores virtuosos del instrumento pues, en verdad, su interpretación exige una notable capacidad de comprensión del universo poético de Schubert y una singular combinación de delicadeza, sensibilidad e inteligencia musical.

La naturaleza profunda del estilo pianístico de Schubert hace que sus *Impromptus*, renunciando a cualquier ambición descriptiva, se alimenten exclusivamente de la riqueza de sus ideas musicales y de la genial explotación de los recursos armónicos del piano logrando, al margen de la originalidad de cada uno de ellos, una unidad temática y un conjunto armoniosamente articulado, que rememora la estructura de la sonata.

Precisamente fascinado por la perfección de la «forma *Sonata*» de la primera pieza tanto como por la manera lógica y armoniosa con la que se encadena a la segunda, Robert Schumann, que consagró a estos *Impromptus* un artículo estusiasta, expresa la primera hipótesis de que podría tratarse de una *Sonata* encubierta, que Schubert no quería presentar como tal con el fin de situarla más fácilmente en el mercado. Al margen que una tal actitud no se corresponde a la personalidad de Schubert, ninguna prueba material ha podido corroborar la opinión de Schumann que Alfred Einstein retomó luego sobre bases puramente estéticas. El examen del manuscrito, que sitúa la composición del ciclo en diciembre de 1827, desmiente este punto de vista.

Al margen de cualquier controversia, para Tranchefort, el **Primer Impromptu** (*Allegro moderato en fa menor*), «es, efectivamente, una

de las formas sonata más perfectas que nos ha dejado Schubert, cuya amplitud es comparable a la de los primeros movimientos de las dos últimas Sonatas D.959 y 960, al acompañarse de una concentración expresiva extraordinaria pues, rara vez, el compositor ha testimoniado tanta riqueza y noble plenitud en la invención». El primer tema con su doble descenso melódico, de cerca de dos octavas, tiene una función sobre todo introductora. Después se instala un murmullo misterioso de dobles corcheas, del que se desgaja gradualmente un núcleo melódico muy simple que será el segundo tema. El lirismo schubertiano, hecho de ternura dulcemente martirizada, es entrecortado sin cesar, por explosiones de unísonos apasionados, de llamadas nostálgicas y lastimeras. Schumann comentó al respecto que «*Toda esta página ha nacido de una hora dolorosa, como si el músico se columpiara sobre su pasado*». El desarrollo temático es reemplazado por un mar agitado de sombrías armonías donde, como restos de un naufragio, las melodías «vagan a la deriva». Es un episodio velado y terrible que anuncia las piezas nocturnas más fantásticas del propio Schumann. Estos remolinos de dobles corcheas reaparecen al término de una reexposición, en la que el modo mayor no ha sido más que ilusorio pues un último retorno al éxodo, restaura definitivamente la tonalidad de *fa* menor. El **Segundo Impromptu**, *Allegretto*, en *la* bemol mayor (en  $\frac{3}{4}$ ), es una suerte de breve minueto lento, sublime en su simplicidad perfecta y cuyo encanto melódico tanto como la expresión dulcemente nostálgica, explican su bien ganada popularidad. Toda la magia romántica del piano se encuentra atrapada en estas páginas. El trío en *re* bemol mayor, de un carácter más sombrío y más agitado, con sus trinos y sus síncopas febriles, sus modulaciones rápidas y sus enarmonías sutiles, se desarrolla con una progresión y potencia inesperadas.

El **Tercer Impromptu** (*Andante* en *si* bemol mayor), tan popular como el precedente, ofrece una serie de *variaciones* sobre un tema favorito de Schubert, el del entreacto del Acto IV de la frustrada ópera *Rosamunda*. En efecto, este tema, al ritmo dactílico, parece revestir para el compositor de un significado particular ya que, después de retomararlo en el segundo movimiento del *Cuarteto* en *la* menor D 804 *op.29* de 1824, y haber proporcionado el pretexto, bajo una forma un poco modificada de las *Variaciones a cuatro manos* en *la* bemol mayor (D. 813, *op.35*), conoce aquí su último avatar y ciertamente uno de los más felices. Las cinco *variaciones*, graciosas y bien contrastadas, poseen un carácter eminentemente coreográfico. En la primera, dobles corcheas acariciantes rodean con sus guirnaldas acunadoras la melodía transformada en valores punteados. Las figuraciones elegantes de la segunda, donde el

tema se disuelve en trazos ascendentes y descendentes de dobles corcheas con movimientos de bajo, vivos e independientes, se integran en un ritmo próximo a la *polonesa*, a pesar del compás en 4/4. Cambia el clima en la *tercera Variación* en *si* bemol menor, de una expresión apasionada con su acompañamiento de trinos. La cuarta en *sol* bemol mayor, que trasfiere el tema a la baja, reencuentra la sonrisa con sus ritmos sincopados y sus acordes rotos. En la brillante *quinta Variación*, los acordes de sexta se deslizan hacia la mano. Derecha y después en la baja. Se encadena, a una coda dulcemente enlentecida, último retorno del tema armonizado expresivamente en el grave, «*con el carácter de un recuerdo sentimental nimbado de melancolía*» (Tranchefort).

El ciclo concluye con el estallido apasionado del **Cuarto Impromptu**, *Allegro scherzando* en *fa* menor (en 3/8).

Duración aproximada: 26 minutos.

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

### **Arabesque op.18**

### **Sonata para piano n.º3, en Fa menor, op.14**

Si existe el músico romántico por excelencia, un poeta que se exprese 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.

Dice Federico Sopena que «*Schumann lleva hasta el fin todas las premisas del romanticismo pianístico*». Conocedor profundo del piano -sólo un lamentable accidente le privó de su aspiración a convertirse en concertista- la cuestión radica en los factores expresivos a los que Schumann lleva a este instrumento. 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 «anecdóticos» -folclore, evocación de paisajes, lecturas, ideas filosóficas o metafísicas- en Schumann es la propia poesía la que se hace música. De este modo, aunque se pueda 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, algunas obras de Schumann no se

relacionan con ninguna fuente poética precisa y son simplemente la glosa de poemas que no han sido escritos. La expresión musical se emite, pues, cuando se da cuenta que es para él un recurso más poderoso y preciso que el enunciado verbal, lo que no significa que Schumann fuera un compositor por encima de otros de su tiempo pues llegó a esta condición tras haber querido ser primero poeta y después pianista virtuoso y su inicial impulso hacia la música no se dirigió, en efecto, hacia la creación, sino hacia la interpretación y, es de todos conocida la historia de ese sueño malogrado: el cuarto dedo (anular) inservible a continuación de una iniciativa insensata: mientras bajo la tutela de Friedrich Wieck, el joven Robert, trataba de conquistar lentamente su técnica de virtuoso, emulando a su amada Clara, se le ocurrió inmovilizar, con una férula, su cuarto dedo -como se sabe, siempre el más débil- con el fin de mejorar su rendimiento, con el resultado funesto de dejarlo inútil. Queda el consuelo de que si el mundo perdió un pianista virtuoso, entre muchos otros, que no hubiéramos podido escuchar, en su día, ganó, para siempre, un compositor genial, capaz de deleitarnos hoy con su música en manos de otros intérpretes que han llegado al virtuosismo que aquél persiguió obsesivamente, sólo con su talento natural y sin recurrir a absurdos atajos.

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 la década de los años 30 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 el breve acceso contrapuntístico del año 1845, verdadera cura artística y mental que el músico, en un momento de transitoria lucidez, 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 de Schumann, sin llegar nunca al primer plano, se vuelve más continua, asumiendo un carácter retrospectivo, una mirada nostálgica, lanzada hacia los pasados años felices -*Waldszenen* («Escenas del bosque») *op.82*, *Phantasiestücke* («Piezas de fantasía») *op.11* e incluso hacia la infancia- *Kinderszenen* («Escenas de niños») *op.15* y las tres *Kindersonaten* («Sonatas para niños»). En fin, cerrando el círculo, están los «*Cantos del Alba*» que recogen las supremas confidencias de Schumann, a los que sucederán algunas *Variaciones* que pretenden «parafrasear un tema dictado por los ángeles».

Como todos los compositores, comenzando su carrera hacia 1830, a continuación de la muerte de Beethoven, el joven Schumann hubo de enfrentarse al problema de la renovación de la *sonata* y después de la *sinfonía* y del *cuarteto*. De estos tres géneros supremos de la música

instrumental clásica, Beethoven parecía haber hecho su «coto privado» que obstaculizaba todo intento de sus sucesores lo bastante temerarios y con el suficiente talento como para desafiarle.

Concretamente en relación al problema de la *Sonata para piano*, es imposible ignorar su relativo abandono desde 1830. Después de cuatro ensayos juveniles, todos anteriores a 1828, Mendelssohn no insistirá más retornando hacia formas más íntimas y menos ambiciosas; Chopin no escribe más que tres *sonatas* de extrema juventud e incluso Brahms, abandona definitivamente el género después de la tercera *Sonata op.5* escrita, con veinte años, en 1853, el mismo año en el que Franz Liszt termina su única *Sonata en si menor*, dedicada precisamente a Robert Schumann, obra genial, la única del siglo XIX que había renovado por completo las posibilidades del género, «*volviendo radicalmente la espalda nada menos que a Beethoven*» (Tranchefort).

Schumann no escribió más que tres *sonatas* para piano, cuya concepción y realización, casi simultánea, se escalona a lo largo de pocos años. Después de una fase de preparación, la puesta a punto se opera durante los años de transición 1835 y 1836. Dos años más tarde Schumann escribe un nuevo final para la Sonata n°2 en sol menor y después evita enfrentarse de nuevo a un «género tan peligroso».

A comienzos de 1839 Schumann permanece durante algunos meses en Viena, con la esperanza de encontrar una nueva ubicación editorial de su revista *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik* y lograr una situación acomodada y estable que le permita afrontar dignamente el ansiado matrimonio con Clara a los ojos de su padre Friedrich Wieck. Aunque al haber sufrido una decepción en sus ambiciones, no guarda buen recuerdo de una ciudad, que encuentra demasiado Frívola, sin embargo, este viaje está lejos de ser inútil pues, por una parte, tras una incansable búsqueda, descubre en Viena el manuscrito de la gran *Sinfonía en do mayor* de Schubert que permanecía olvidada entre montones de legajos y de otras viejas partituras en casa del hermano (Ferdinand) del músico, muerto desde hacía once años (1928) y, por otro lado, recibe de la capital austríaca la inspiración de una de sus obras pianísticas más alegres y brillantes, el «*Faschingschwank aus Wien*» («Carnaval de Viena») *op.26*, compuesto ese mismo año 1839, el último gran año del piano schumanniano, que ve nacer igualmente *Arabesque op.18*, *Blumenstück op.19*, la gran *Humoresque op.20*, las *Nachtstücke* (“Piezas nocturnas”) *op. 23* y los tres *Romances op. 28*.

***Arabesque, en do mayor, op. 18*** con *Blumenstück op. 19* («Pieza de flores») que le sucede de cerca, inaugura pues, la sorprendente producción

del año 1839, como hemos dicho, el último gran año puramente pianístico de Schumann. A propósito de *Blumenstück*, Schumann escribe a Clara que está «componiendo variaciones pero sobre ningún tema en particular». Por su parte, *Arabesque* es una página breve, una de esas raras piezas independientes, que ha sido objeto de juicios bastante contradictorios, al atribuirle una relativa facilidad de ejecución, junto a una forma clara, sin problemas y una expresión amable, sonriente y distendida, que se apartan un poco del Schumann tradicional, bien que sus páginas resulten bastante atractivas.

La indicación, en *Arabesque* de movimiento inicial «*Leicht und zart*» («Ligero y tierno») define perfectamente el carácter del estribillo en *do* mayor, cuyo dulce matiz evoluciona más allá de toda gravedad. Dos estrofas contrastantes (dos tríos) interrumpen el desarrollo: el primero, en *mi* menor, de una pura escritura de cuarteto de cuerdas, se eleva hasta una confesión apasionada, antes de rebrotar hacia la repetición de la estrofa, por doce compases de transición, de una admirable sutilidad armónica, propia del compositor. El segundo intermedio, en *La* menor, no hace más que desplazar sus tiernos interrogantes, entrecortados por enérgicos y pesados ritmos de marcha, como una irrupción repentina de la realidad cotidiana. Pero a la salida del último retorno de la estrofa, el ensueño y la más rara cualidad poética, son los que conservan la última palabra, gracias al excelente epílogo lento, titulado simplemente: «*Zum Schluss*» («Para finalizar») que, al término de una larga suspensión armónica, se desvanece felizmente en la esfera real de la imaginación; para Tranchefort «*sólo por estos dieciséis compases, como por la transición que sucede al primer menor, Arabesque merece la admiración de todos los schumannianos...*».

Schumann comenzó la composición de la **Sonata n.º 3, en Fa menor, opus 14**, en el otoño de 1835. En junio de 1836 ya estaba terminada la primera redacción con una curiosa estructura de cinco movimientos, de los cuales dos eran *scherzi* que podían pasar como unas miniaturas schumannianas, más que como integrantes de una auténtica *Sonata*. Tanto es así que el editor Tobías Haslinger le recomendó algunos recortes, aunque, no fue hasta 1853 cuando el autor revisó la obra y la reclasificó como *Tercera Sonata* y también la identificó y como: «*Gran Sonata en fa menor, op. 14*» o «*Concierto sin orquesta*», como fue pronto publicada con dedicatoria a Mochèles. El estreno fue póstumo (recuérdese que Schumann murió en julio de 1856) y estuvo a cargo del incondicional Brahms, en 1862.

El Primer Movimiento, *Allegro brillante*, tiene excelentes ideas melódicas que se repiten quizás en exceso, recordando unas *variaciones* beethovenianas, pero sin llegar a su maestría.

El *Scherzo*, que puede tocarse como segundo movimiento, no llega a ser un auténtico rondó, según los estudiosos de la obra de Schumann.

El definitivo Segundo Movimiento, *Quasi Variazioni: Andantino di Clara Wieck*, conserva la tonalidad de *fa* menor. Después de los *Impromptus sobre un tema de Clara Wieck, op.5*, se trata de una nueva serie de *variaciones* sobre el motivo de Clara, que tenía entonces dieciséis años. Marcadas como *Andantino*, las *variaciones* tienen el aspecto de una marcha casi fúnebre: dieciséis compases en *fa* menor, seguidos de dos períodos de cuatro compases en tono mayor, con alusión a la «*sexta napolitana*». Es seguramente el movimiento más conseguido, que logra emocionar al poner en juego la vena lírica del compositor y, una vez más, una demostración de cariño y compenetración musical entre el matrimonio Schumann.

El último movimiento, un *Prestísimo posible*, o sea todo lo rápido que sea factible tocar, cede, una vez más, al vértigo de la velocidad. El primer tema evoca las fórmulas pianísticas de los *Preludios* de Chopin, posteriores en tres o cuatro años, y utiliza continuamente, en una suerte de delirio pianístico, diseños de trinos extremadamente rápidos, frecuentemente acompañados de una sincopación curiosa casi como un tartamudeo. Su intención es claramente virtuosística y, sin embargo, Clara (a quien inequívocamente iba dirigida la pieza y unánimemente reconocida virtuosa) nunca abordó la obra pues la consideró siempre de una velocidad imposible de resolver. Después de la reexposición el desarrollo es retomado, de nuevo. El conjunto evoca el caos marino, con el imparabile movimiento de las olas en sus trinos de dobles corcheas. Del comienzo tan próximo a Chopin se desprende pronto una gran melodía schumanniana, elevándose hacia la tonalidad de “*sexta napolitana*” (*sol* bemol mayor). Tras una larga secuencia sobre marchas armónicas discordantes, tiene lugar el desarrollo (*Scherzando*) que prosigue el movimiento perpetuo de toda la pieza. Tras la repetición completa, la coda desarrollará todavía el elemento motor inicial chopiniano. Nueve compases brillantes y convencionales de *fa* mayor van a poner fin a la pieza.

*Duración aproximada:*

*Arabesque op.18: 8 minutos.*

*Sonata para piano n°3, en Fa menor, op.14: 31 minutos.*



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Próximo concierto**

Lunes, 12 de febrero 2018

**ANTONIO MENESES, violonchelo**  
**LYLIA ZILBERSTEIN, piano**

### **Avance Programación curso 2017-18**

Martes, 20 de febrero 2018	GRIGORI SOKOLOV, piano
Miércoles, 28 de febrero 2018	JULIA FISCHER, violín YULIANNA AVDEEVA, piano
Lunes, 12 de marzo 2018	RAFAL BLECHACZ, piano
Lunes, 19 de marzo 2018	CUARTETO ARTEMIS
Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Jueves, 26 de abril 2018	ARABELLA STEINBACHER, violín ROBERT KULEK, piano
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano
Martes, 15 de mayo 2018	SEXTETO DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE ALICANTE. JESÚS MARÍA GÓMEZ, piano
Martes, 22 de mayo 2018	TRÍO WANDERER
Lunes, 04 de junio de 2018	XXXIII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

\* Este avance es susceptible de modificaciones

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



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Avance del curso 2018-19**

Lunes 1 o martes 2, octubre 2018	JUHO POHJONEN, piano
Martes, 23 de octubre 2018	TRÍO GUARNERI PRAGA
Martes, 6 de noviembre 2018	GIL SHAHAM, violín AKIRA EGUCHI, piano
Martes, 13 de noviembre 2018	CUARTETO EMERSON
Miércoles, 12 de diciembre 2018	JAN LISIECKI, piano
Lunes, 7 de enero 2019	VARVARA NEPOMNYASCHAYA, piano
Lunes, 21 de enero de 2019	ENRIQUE BAGARIA, piano
Miércoles, 6 de febrero 2019	VIVIANE HAGNER, violín
Lunes, 18 de febrero 2019	TRÍO SCHUBERT LEONSKAJA-ISTVAN-FRESCHTMAN
Viernes, 1 de marzo 2019	CUARTETO BELCEA
Lunes, 11 de marzo 2019	TRÍO LUDWIG
Lunes, 25 de marzo 2019	MARIAM BATSASHVILI, piano
Lunes, 1 de abril 2019	JANINE JANSEN, violín
Martes, 23 de abril 2019	SERGEY REDKIN, piano
Lunes, 13 de mayo 2019	NICHOLAS ANGELICH, piano
Lunes, 27 de mayo 2019	FUMIAKI, violín VARVARA NEPOMNYASCHAYA, piano

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

