



*SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE*

Con la colaboración de:



GURU MARKETING



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



GENERALITAT
VALENCIANA

Conselleria de Educació,
Cultura y Deporte

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLVII
Curso 2018 - 2019

CONCIERTO NÚM. 876
I EN EL CICLO

Recital de piano por: JUHO POHJONEN

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 1 de octubre

20,00 horas

Alicante, 2018

JUHO POHJONEN



© J Henry Fair

Juho Pohjonen visitó la Sociedad de Conciertos en cinco ocasiones:

- 13-I-2009 con obras de Haendel, Brahms y Mendelssohn.
- 21-XII-2009 con obras de Mozart, Schumann y Couperin.
- 14-XII-2010 con obras de Bach, Brahms, Janacek y Mendelssohn acompañando a la violonchelista M. E. Hecker.
- 4-XII-2012 con obras de Mozart, Scriabin, Beethoven y Liszt.
- 22-XII-2014 con obras de Haydn, Schumann, Sibelius y Ravel acompañando al Trío Sibelius.

Juho Pohjonen es uno de los pianistas finlandeses más destacados de la actualidad, su cada vez más extensa discografía abarca las composiciones de sus compatriotas finlandeses Esa-Pekka Salonen y Kaija Saariaho. El Mercury News ha dicho de él: *“Este joven es un intérprete sobrecogedor, los colores tonales brillaban y las relucientes líneas melódicas eran como efervescentes arroyos... Un intérprete impresionante e intrépido”*. Comenzó sus estudios en la Academia Junior de la Sibelius de Helsinki, donde los concluyó en 2008. Además ha participado en clases magistrales con Andrés Schiff, Leon Fleisher, Jacob Lateiner y Barry Douglas. Fue seleccionado por Andrés Schiff entre los becarios que concede el Festival del Ruhr. Primer premio en la Competición de Piano Nórdico de Dinamarca, en el Premio Internacional de jóvenes artistas, en Estocolmo; en el Prokofiev AXA de Dublín del 2003; galardón en el internacional MAJ Lind Competición de Piano de Helsinki en 2002. Como solista ha actuado con las mejores orquestas del mundo, entre las que figuran la Filarmónica de Los Ángeles, Sinfónica de San Francisco, Sinfónica de Atlanta, Philharmonica Orchestra, Orquesta de cámara de Escocia y Filarmónica de Bergen entre otras muchas. También ha actuado con Orquestas de Cámara en importantes salas por todo el mundo, y en los Festivales de Bergen, Lucerna y Varsovia, y bajo la batuta de los grandes directores Marin Alsop, Lionel Bringuier, Marek Jankowski, Kirill Karabits, Esa-Pekka Salonen, Markus Stenz y Pinchas Zukerman, en numerosas ocasiones con Robert Spano, director musical de la Sinfónica de Atlanta.

Esta temporada 2018-19 se inicia en dúo con el violonchelista sueco Jakob Koranyi, y actuará como solista junto a las Orquestas Sinfónicas de Nashville, Deluth, Pacific y Bay Atlantic. Continúa con su colaboración con la prestigiosa Sociedad de Música de Cámara del Lincoln Center, actuando junto al Cuarteto Escher en el Alice Tully Hall (Nueva York) y el Harris Theater (Chicago), así como ofreciendo conciertos junto al violinista Angelo Xiang Xu en Nueva York, Chicago y Madison. Juho Pohjonen colabora con los miembros del Calidore en la Fundación Wolf Trap para las artes escénicas. Otros compromisos de esta temporada incluyen su debut en recital en 92nd Street Y (Nueva York) y su regreso a Alicante, Vermont y Music Toronto.

Su estreno discográfico *“Plateux”*, fue editado por el sello Dacapo Records e incluye obras del compositor Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Su última grabación para el sello Avia Records es junto al violonchelista Inbal Segev, con el que interpreta obras de Chopin, Schumann y Grieg.

PROGRAMA

- I -

RAMEAU

**From Nouvelles suites de pièces de clavecín
(2 suites: en Sol y La)**

Suite en La

1. Allemande
2. Courante
3. Sarabande
4. Les Trois Mains
5. Fanfarinette
6. La Triomphante
7. Gavotte et 6 Doubles

Suite en Sol

1. Les Tricotets (Rondeau)
2. L'Indifférente
3. Menuet I – Menuet II
4. La Poule
5. Les Triolets
6. Les Sauvages
7. L'Enharmonique
8. L'Egyptienne

- II -

MOZART

Rondó en La menor K. 511

BEETHOVEN

Sonata en La mayor Op. 101

Allegretto (Algo vivaz y con el más íntimo sentimiento)

Vivace alla marcia (Vivaz, marchando)

Adagio (Lento y con nostalgia)

Allegro (No demasiado veloz y con determinación)

RAMEAU, JEAN-PHILIPPE (Dijon, 1683-París 1764)

De Nouvelles Suites de pièces de clavecín (2 Suites en La y en Sol)

Nacido dos años antes que Johann Sebastian Bach (1685-1750), Domenico Scarlatti (1685-1757) y Georg Friedrich Haendel (1685-1759), Jean Philippe Rameau, no sólo sobrevivirá a esos tres genios del Barroco europeo, sino que como autor fecundo, trabajador infatigable y apasionado defensor de sus teorías musicales -dejó escritos numerosos textos teóricos de capital importancia- se sitúa, merecidamente, como una de las grandes figuras de la Música universal y del siglo XVIII francés. A pesar de que se sabe relativamente poco sobre su vida solitaria, alejada de las confidencias mundanas, que transcurrió casi en el anonimato, es conocido que, en un principio, fue organista sucesivamente en Avignon, Clermont Ferrand, París, Dijon y Lyon antes de establecerse definitivamente en la capital francesa en 1723, cuando había ya cumplido los cincuenta años, y pudo afirmar completamente su fuerza creadora en el plano lírico dramático. La ayuda del *Fermier général* (una suerte de Recaudador de Tributos, del Antiguo Régimen) Alexandre Jean Joseph, La Riche, de La Pouplinière, poderoso mecenas musical, que tenía su propia orquesta, le abrió las puertas de la *Academie Royale de Musique*, donde logró representar, el 1 de octubre de 1733, su ópera prima, en cinco actos, «*Hyppolyte y Arice*», con libreto de Simon Joseph Pellegrin; Luego, se sucederán nuevas *Tragedias líricas*, *Operas-ballets*, *Pastorales heroicas* y géneros afines. Algunas veces, incluso, al asombroso ritmo de varias por año. Autor de un admirable «*Hommage à Rameau*», Claude Debussy escribió que: «*nada puede excusarnos de haber olvidado la tradición inscrita en la obra de Rameau, llena de hallazgos geniales, casi únicos*» y que «*si Rameau hubiera sido olvidado, el arte musical francés no habría mostrado tan frecuentemente su camino a gentes muy interesadas en malograrlo*».

De acuerdo con esa fascinación por su compatriota, Debussy proyectó una serie de seis *Sonatas* para diversos instrumentos, con el espíritu de la *Sonata* preclásica, como homenaje a los maestros franceses del siglo XVIII y su deseo de emularlos, nutrirá, por ello, las únicas dos *Sonatas Concertantes* que fue capaz de terminar que fueron la *Sonata para violín y piano en Sol menor* y la *Sonata para*

flauta, viola y arpa en *Fa* mayor que, a petición propia, debían ser publicadas tras su muerte, junto con las otras tres previstas aunque inconclusas, pues un cáncer mortal le impidió la plena culminación del proyecto y que, como una demostración de patriotismo, frente a los enemigos alemanes, había decidido titular enfáticamente como: «*Seis sonatas para diversos instrumentos, compuestas por Claude Debussy/músico francés*» con una dedicatoria común a su segunda esposa: Emma Bardac.

A pesar de la limitación numérica de su música de cámara, Jean Philippe Rameau es conocido fundamentalmente gracias a sus piezas para clave solo y aunque, ciertamente, su obra para clavecín, que apenas sobrepasa las sesenta páginas, no tiene la importancia cuantitativa de la de su competidor y compatriota François Couperin y su composición se escalona a lo largo de alrededor de cuarenta años, por su calidad inmensa representa una de las más altas cotas de la música de cámara francesa.

La obra básica para clavecín de Rameau, en efecto, comprende tres colecciones de piezas editadas en 1706, 1724 y hacia 1728 y una compilación de cinco piezas concertantes que con el título: «*Pièces de clavecín en concerts*», se publicaron después, en 1741, que el propio Rameau, arregló para clave solo, y una última pieza aislada, *La Dauphine*, escrita en 1747, con ocasión del matrimonio del Delfín de Francia, futuro Luis XV, con María José de Sajonia. Las obras de clavecín de Rameau, son, sin embargo, en lo esencial, frutos de juventud, en comparación, sobre todo, con su importante producción dramática, que cubre los años de madurez: 1733-1760.

Si bien Rameau es considerado el discípulo destacado de François Couperin «*Le Grand* » (París, 1668-1733) y quince años los separan, su música de clavecín antecede incluso a la del supuesto maestro. En efecto, la primera colección de Rameau (1706) es anterior en siete años al primer libro de «*Pièces de clavecín*» de Couperin, publicado en 1713. De cualquier modo y aunque ambos músicos sean, indudablemente, las dos grandes figuras del clave francés, sus maneras difieren en lo fundamental. Couperin es, ante todo, el poeta sutil que maneja el lirismo y la ironía con la misma delicadeza en tanto que Rameau, encarna el más estricto espíritu clásico que cultiva, con notable equilibrio, el rigor, la fuerza, la

austeridad y la grandeza, que no excluye una notable sensibilidad musical.

El *Primer Libro de Piezas para clavecín* de Rameau se editó, en efecto, en París en 1706, donde había sido escrito, en el curso de un corto viaje a la capital francesa indicándose en el título que el autor era eventualmente organista de los Jesuitas de la Rue Saint Jacques y de los Padres de la Merced. Este primer volumen, que se acompaña de una corta «*Table des agréments*» («Tabla de recomendaciones»), comprende diez piezas -que siguen el esquema de las danzas a la francesa- sin que ninguna lleve otro subtítulo adicional. Pese a tratarse de una obra de juventud, estas piezas están, sin embargo, marcadas por las evidentes señas de identidad de Rameau, que, aún todavía influido por el arte italiano, reafirma ya su personalidad, «*bastando escuchar el Pruludio de comienzo o la Courante para convencerse*» (Tranchefort).

La *Segunda Colección de Pieza para clavecín*, fue publicada en 1724 por *Hochereau et Boivin* y reeditada en 1736 con el título: «*Pièces de clavecín avec une table pour les agréments*» («Piezas de clavecín con una tabla de recomendaciones», es decir, acompañada de una lista de consejos musicales razonados por el compositor y de un corto «*Menuet en rondeau*» («Minueto en rondó»), destinado al ejercicio de las dos manos conjuntamente. Encabezando la primera edición de esta segunda colección, Rameau incluyó también un corto método relativo a la mecánica de los dedos sobre el clavecín, cuyos consejos resultan todavía valiosos, en nuestros días, para los intérpretes que abordan el estudio del instrumento. Las obras que comprenden esta segunda compilación de piezas están clasificadas por tonalidades (*Suite* en *Mi*, *Suite* en *Re* etc) y se trata, sobre todo, de piezas aisladas, que llevan, en su mayor parte, un título descriptivo, como hace Couperin, adoptando la mitad de ellas la forma de *rondó*.

La *Tercera colección: Nouvelles Suites de pièces de clavecín* («Nuevas *Suites* de piezas de clavecín»), que escucharemos esta noche, fue publicada en París hacia 1728, acompañada de un *Prefacio* con el epígrafe: «*Remarques sur les pièces de ce livre et sur les différents genres de musique*» («Observaciones sobre las piezas de este libro y sobre los diferentes géneros de música») en

el que el autor da preciosos consejos, sobre la manera de tocar estas nuevas piezas, en especial los referidos a la velocidad de ejecución, recordando que, en general, «*siempre es mejor, pecar por demasiada lentitud que por excesiva rapidez*». Al lado de esas interesantes precisiones técnicas, el *Prefacio* se involucra también, sobre todo, en cuestiones de armonía, en especial las suscitadas por las piezas *L'Enharmonique* y *La Triomphante*. Así pues, esta *Tercera colección*: «*Nuevas suites de piezas de clavecín*» tal vez menos homogénea que la precedente parece, no obstante, más ambiciosa y representa, la culminación de la música de clavecín de Rameau, para Tranchefort «*comparable a las Partitas para clave de Bach (BWV 825-830) compuestas más o menos en la misma época*» (1726-1731). Por otro lado en su importante monografía sobre Rameau, C.M. Girdlestone («*Rameau*» *Sa vie, son oeuvre*, París, 1962), deja constancia que «*el compositor trata el clavecín como un instrumento de sonido continuo, por lo que muchas de sus piezas «suenan» perfectamente al piano*». En esta tercera colección Rameau reúne las piezas separadas agrupándolas a su vez en *Suites* por tonalidades: siete en *La* y nueve en *Sol*.

De la «**Suite en La**», la primera pieza **Allemande** (*La* menor, en cuatro tiempos) es una danza que, por su envergadura y majestuosidad, muy desarrollada, evoca a J.S. Bach. El contrapunto a dos, tres y cuatro voces, concebido en un estilo continuo, se detiene en su terminación con una aceleración rítmica de tresillos de dobles corcheas y de notas repetidas que evocan las procedentes de la *toccata* bachiana (BWV 910-916). La escritura armónica de Rameau, alcanza aquí un refinamiento supremo: equívocos entre el modo mayor y menor, audaces encadenamientos de acordes, intercambios en tonalidades alejadas, marchas armónicas etc.

La segunda pieza, **Courante** («Corriente») (*La* menor, en tres tiempos) revela una grandeza majestuosa alejada totalmente del espíritu de la danza barroca pura. Cuatro motivos dominan, entre ellos el tema saltarín que destaca constantemente, sobre una polifonía muy ajustada, testimonio de la extraordinaria capacidad inventiva del compositor.

La tercera, grandiosa pieza, **Sarabande** (*La* mayor, en tres tiempos) fue retomada por el compositor en el tercer acto de su

ópera *Zoroastro* de 1749. Al comienzo de su *Prefacio*, Rameau aconseja un movimiento moderado para esta danza procesional, muy ornamentada, que mira a su vez hacia el porvenir y hacia el pasado, con sus pasajes arpegiados, amplificando el estilo laudista.

En *Les Trois mains* («Las tres manos»), el virtuosismo de esta vasta cuarta pieza binaria, para Tranchefort, «*en reprise un tanto estricta*» (...) esta danza hace pensar irresistiblemente en Scarlatti reposando sobre dos elementos: «*un episodio en dúo con cruzamientos de manos (que dan la ilusión de «tres manos»)* y después un episodio brillante con sus dobles corcheas y sus entrecruzamientos, episodio muy desarrollado en la *reprise*».

La quinta pieza *Fanfarinette* (danza cuyo nombre deriva de la fanfarria) (*La mayor*, en dos tiempos) en el carácter ligado y ornamentado está escrita sobre el *tempo* de una *giga*.

En la sexta pieza *La Triomphante* («La triunfante») (*La mayor*, en dos tiempos), dos estrofas rodean el estribillo de este *rondó*, en el que todavía se adivina mucha influencia de Scarlatti en la primera estrofa. La segunda estrofa, que modula rápidamente contiene muchas sorpresas: progresiones armónicas, modulaciones audaces, cromatismo y, sobre todo, ese efecto de enarmonía en el quinto compás sobre el que Rameau explica en el *Prefacio* que: «*este efecto nace de la diferencia de un cuarto de tono que se encuentra entre el Si sostenido y el Do*».

En la séptima pieza *Gavotte et 6 doubles de la Gavotte* («Gavota y 6 dobles de la Gavota») (*La menor*, en dos tiempos), los «Dobles» son en realidad *Variaciones* del tema ornamentado de la *Gavota*, evocando al laud. Según el consejo dado por Rameau en su *Prefacio*, debe ser tocado en un *tempo* moderado. En el *Primer «Doble»*, a tres voces, el tema tratado a la manera de un coral, se presenta por la mano izquierda bajo una línea continua de dobles corcheas que se enrollan luego con la mano derecha. El *Segundo «Doble»*, retoma la idea contraria: tema con la mano derecha y contrapunto de dobles corcheas con la izquierda. El *Tercer «Doble»*, en cuatro partes, se enriquece de un acompañamiento nuevo. El contrapunto de esta variación no es en realidad sino el del primer «Doble», pero con una transposición de voces. Con sus notas iguales repetidas, el virtuosismo del *Cuarto «Doble»*, es, para

Tranchefort, «*digno de Domenico Scarlatti*». En el Quinto «Doble», el tema es diluido en un diseño de arpeggios y de notas repetidas en dobles corcheas con la mano derecha. Finalmente, el Sexto «Doble», retoma los mismos medios, pero en sentido contrario. Aquí el tema se separa del acompañamiento en dobles corcheas de la mano izquierda lo que exige una gran destreza del intérprete (clavecinista).

En la **Suite en Sol**, la primera pieza **Les Tricotets, (Rondeau)** («los tricotes, rondó») (*sol* mayor, en tres tiempos), el estribillo y las dos estrofas, en estilo laud, oscilan entre el $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$.

La n°2 **L'Indifférence** («La Indiferencia») (*Sol* menor, en tres tiempos), es una pieza binaria en la que un *reprise* está escrito en dúo, con un trabajo paralelo de las dos manos.

Las piezas del n°3 **Menuets I et II** («Minuetos I y II») (*Sol* mayor y *Sol* menor, en tres tiempos), fueron retomadas por Rameau en su ópera barroca «*Castor y Pollux*» estrenada en la *Académie royale de musique* en París el 24 de octubre de 1737. Las dos piezas asientan sobre las mismas ideas, pero con una coloración más sombría en la segunda.

La n°4, **La Poule** («La gallina») (*Sol* menor, en tres tiempos), es una página descriptiva e «imitativa» que algunos han comparado a un drama, cuyo carácter obsesivo oscila, según C.M. Girdlestone, «entre la esperanza y la desesperación con un fulgor incomparable en la *reprise*». El tema, de cinco corcheas trata de imitar, desde los primeros compases, el cacareo de la gallina, por lo que Rameau, en el manuscrito original, decidió anotar, de su propia mano, bajo cada corchea la evocadora onomatopeya «co-co co-co coco-dai». A continuación el compositor conduce hacia una sucesión de los más audaces hallazgos. La libertad de las modulaciones, en particular, es extraordinaria. El apogeo de la pieza se alcanza al final de la *reprise*, cuando las cinco corcheas del tema derivan en otros tantos violentos acordes amartillados. Rameau consigna algunas indicaciones de matiz, que pasan del «*forte*» al «*dolce*».

Para la 5ª pieza, **Les triolets** («Los tresillos») (*Sol* mayor, en tres tiempos), un rondó soñador y tranquilo, Rameau reclama un *tempo*

moderado, apoyándose, principalmente, sobre un movimiento paralelo de las dos manos.

La 6ª pieza, **Les Sauvages** («Los Salvajes») (*Sol* menor, en dos tiempos), es un *rondó* del que Rameau hizo un gran coro para su ópera-ballet de 1735 «*Les Indes Galantes*» («Las Indias galantes»). Se trata de una danza de carácter violento, construida sobre los saltos melódicos de los arpeggios del tema de la que se desprenderá luego «*La danza de las dos indias de Louisiana*», que se presentó en el parisino teatro de *la Foire*, en 1725. La segunda estrofa contiene audaces modulaciones y fulgurantes efectos armónicos.

En la sofisticada y erudita pieza nº7, **L'Enarmonique**, «**gracieusement**» (La Enarmónica, «graciosamente») (*Sol* menor, en dos tiempos) Rameau transmite sus inquietudes de músico teórico. Su nombre deriva del efecto de modulación enarmónica obtenido por el paso de *Do* sostenido a *Re* bemol, que acontece entre los compases 11 y 12 de la *reprise*. Rameau explica ampliamente en el Prefacio de su Libro, que «*el efecto experimentado en el duodécimo compás de la reprise ... no será quizá, en principio, del gusto de todo el mundo, que, sin embargo, se acostumbrará, por poco que atienda y sienta, incluso, toda la belleza, una vez se sobrepase la primera repugnancia que la falta de hábito puede ocasionar en este caso(...), La armonía que produce este efecto no es dejada al azar sino que está fundada en razones y autorizada por la propia naturaleza*». Esta pieza donde el propio Rameau tuvo que anotar indicaciones de matiz y de *tempo* del tipo: «*hardiment sans altérer la mesure*» («valientemente, sin alterar el compás»), «*gracieusement*» («graciosamente») o «*hardiment*» («intrépidamente»), es una obra expresiva, plena de melancolía.

La nº8, **L'Egyptienne** («La egipcia») (*Sol* menor, en dos tiempos) es una pieza brillante en la que una danza de procedencia egipcia se traduce en un fragmento de un lirismo furioso por los trazos de virtuosismo (pequeños saltos, arpeggios quebrados en dobles corcheas, cruzamientos de manos, tresillos de dobles corcheas, etc).

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

Rondó en La menor K.V. 511

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

Es a la vuelta de Praga, ciudad que le había aclamado en la presentación de sus *Bodas de Figaro*, el 11 de marzo de 1787, cuando Mozart escribe en Viena el **Rondó para piano en La menor K.511** que, para el musicólogo alemán Hermann Abert («W.A. Mozart», Yale University Press, 2007) representa *«el vértice absoluto de esta singular fórmula musical por lo general destinada -como anteriormente el rondó K.485 y su hermano menor K.494- a sus alumnos de piano vieneses».* La página vio la luz como obra aislada y, como tal, fue publicada por el editor *Hoffmeister*, sin correlación alguna con otras piezas, al contrario de lo que ocurriera con el rondó en Fa mayor K.494 que, en un segundo tiempo, se había emparentado con los dos movimientos del K.533. *«En el progresivo y consciente abandono de la vieja estructura del rondó de Carl Philipp Emmanuel Bach, Mozart aprovechó la libertad ofrecida por unas páginas sin condicionamientos, reservándose a través de una desconcertante riqueza de medios técnicos, armónicos y contrapuntísticos, todos los recursos de la propia fantasía, en un entramado tan ligero y transparente que resulta difícil advertir su compleja factura constructiva».*

Sobre este K.511 en particular, comenta Saint-Fox: *«Incluso en la propia obra de Mozart es difícil encontrar otro equivalente de lo que nos transmite este rondó confidencial. ¿Cómo explicar lo que oculta el tema flexuoso y tierno con un ritmo de siciliana languidecido por cromatismos? Tratar de contestar sería perder el tiempo».* Pouget, por su parte añade: *«la brillantez formal no decae en ningún*

momento, pero el lado trágico del destino humano hace su aparición sin que Mozart tenga que recurrir a procedimientos singulares para tornarlo explícito». Finalmente Carli Ballola y Parenti dicen, respecto a este rondó: «Hay que considerarlo un documento capital por la percepción de los nuevos territorios estilísticos mozartianos aquí configurados al máximo de su extensión y profundidad (...). Sobre el fondo tímbrico de una escritura pianística tan intensa como purificada, el itinerario compositivo de esta pieza pianística (...) desemboca en un creciente ímpetu lírico, que no encuentra eco más que en el Schubert extremo de algunos finales bajo el signo de una imposible beatitud (...).».

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

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

Sonata n°28, en La mayor (op.101)

Con la **Sonata n°28 en La mayor (op.101)** se entra, de pleno derecho, en lo que los exégetas de Beethoven, designan habitualmente como su «Tercer Período» creativo y puede decirse igualmente que, con ella, se inaugura la serie de las «Últimas Sonatas» *para piano con las que, a juicio de Boucourechliev, «la Sonata, en tanto que forma estable, definida por una época y una comunidad estilística, entra en su larga fase crepuscular (...) ya que, sobre todo, es la Sonata entera, en su ordenación y la naturaleza ritual de sus partes o movimientos, lo que Beethoven cuestiona, consagrando, de hecho, con las postreras para piano, el apogeo de una larga trayectoria»*. Cabe destacar, además varios aspectos en la *Sonata op.101*. Por lo pronto se trata de la primera que el mismo Beethoven designara «*für das Hammerklavier*» (es decir «para el «piano de martillos» o piano-forte, por oposición a los ya caducos clavecín y clavicordio). Es destacable, por otra parte, que el propio músico diera en sus movimientos, indicaciones de expresión en alemán, eludiendo la terminología italiana clásica al uso ya que, según el fiel amigo Schindler, habría añadido epígrafes a cada uno de ellos como: «Sentimientos de ensueño»; «Invitación a la acción»; «Retorno de los sentimientos soñadores»; «La acción», etc. Por dudas que puedan tener los musicólogos de los relatos de Schindler, estos subtítulos alusivos, no dejan de reflejar bastante bien el «*climat*» de la obra y, en particular, el excepcional relieve que este clima adquiere en la fuga de su parte final. Tampoco es conveniente olvidar, las relaciones cíclicas que se establecen entre los movimientos, de los que hablaremos más adelante ya que, desde este punto de vista, la *op. 101* prefigura ya las grandes construcciones cíclicas de un Schumann, de un Liszt (*Sonata en Si menor*), incluso de Bruckner y César Frank. Puede añadirse también, con Tranchefort, que posiblemente allí «*descubrió Wagner ese ideal de la «melodía infinita» que despliega en sus óperas*». Indiquemos, finalmente, para concluir estos preliminares sobre la *op. 101*, que fue la primera *Sonata para piano* de Beethoven, tocada en público, en vida del compositor.

Los cuatro movimientos que la componen son sucesivamente: *Allegretto*, *Vivace alla marcia*, *Adagio* y *Allegro*.

El primer Movimiento, *Allegretto ma non troppo* (en 6/8) indicado por Beethoven como: «*Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*» («algo vivaz y con el sentimiento más íntimo»), no se trata sino de una bastante corta introducción que, pese a todo, deja su impronta en la obra entera, por su fuerza expresiva, por la afirmación del tono principal de *La mayor*, siempre en suspenso y, sin embargo, omnipresente. Los dos temas que lo conforman son extremadamente vecinos, uno y otro de carácter soñador aunque es el primero el que parece surgir a la vida, crecer y expandirse, en una larga secuencia de veinticinco compases, de una respiración amplia y ligera a la vez. Algunos compases cadenciales introducen una serie de acordes sincopados, en la octava superior de la mano derecha y, después, en el registro mediano (*Mi mayor*) preludiando un breve desarrollo que tiene lugar en la *reprise* abreviada del tema inicial. Los acordes sincopados alcanzan un *ff* (*forte*) (el único en el movimiento), pronto suavizado *en diminuendo* por una coda que deja a la melodía dividirse hacia el agudo y hacia el grave, una separación de los registros que acentúa la impresión de misterio que provoca el *ritardando* final.

El segundo Movimiento, *Vivace alla marcia* (en 4/4, en *Fa mayor*) que tiene como indicación en el manuscrito: «*Lebhaft*» («bastante vivaz»), se caracteriza por la presencia de una fórmula -ritmos punteados- que todos los analistas han señalado tiene un carácter precursor schumanniano. Este proceder se dispersa en los diversos registros del piano en una polifonía precisa, casi seca. La fuerte ruptura de tono con el movimiento precedente, es subrayada por la ausencia de pausa del doble *forte* del acorde inicial, la nueva tonalidad de *Fa mayor* y acentuada, por varios reencuentros armónicos disonantes y por una rara diversidad de timbres instrumentales -de trompeta, de cuerno, de flauta de piccolo, de oboe y de clarinete- que contrastan con la uniformidad de colores precedente. La segunda parte *Alla marcia*, pasa a la tercera mayor superior (*La mayor*, tonalidad principal) y después al tono de *Re bemol*, con indicación de pedal en los bajos, muy activa rítmicamente. La irresistible

progresión de este *Schezo* parece frenarse un instante por el trío, más calmado, *sempre legato e dolce*, pero este se construye sobre dos compases introductorios, respetando el mismo ritmo punteado, que desarrolla un canon a dos voces en la octava, de una extremada fluidez. Las dos voces, en efecto, se expresan a distancia de medio compás y por episodios fragmentados en la conclusión, «*prefigurando, sin ninguna duda, el gran estilo del Allegro terminal*» (Tranchefort).

El tercer Movimiento ***Adagio ma non troppo con affetto***, indicado «*Langsam und sehnsuchtsvoll*» («Lento y con ardor»), es breve y debe tocarse *una corda* (pedal unicorde o pedal dulce). Se trata de una admirable melodía, meditativa, que comienza sobre un motivo de sexta en dobles corcheas precedidas por dos acordes *pp* (*piano*) de una elocuencia a todas luces «romántica». Este motivo es, a continuación, retomado con las dos manos alternadas, como un monólogo murmurado, con una convicción lúcida, para desembocar en un acorde de *Mi* mayor. Una cadencia improvisada (*non presto*) reintroduce una evocación del tema del *Allegretto* inicial. Este recuerdo marca la transición hacia el *Finale*, añoranza conclusiva que evidencia una preocupación por la *forma cíclica*, destinada a estimular la memoria del oyente, un poco desconcertado, hasta entonces, por la versatilidad del discurso. Tiene lugar en el tiempo de comienzo de la obra y *tutte le corde ma piano* («con todas las cuerdas»), por oposición a *una corda* precedente. Estamos en *La* mayor, tonalidad igualmente inevitable del *Allegro* conclusivo, anunciado por un compás *Presto* de nueve triples corcheas y tres puntos de órgano (prolongación de la duración de una nota o de un silencio, más allá de su valor real, por una de duración indeterminada).

En el cuarto Movimiento, ***Allegro ma non troppo*** (en 2/4, en *La* mayor), indicado «*Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Endschlossenheit*» («Rápido pero no demasiado y con resolución») tres compases de trino preceden la progresión del tema principal, tenso, autoritario, cuyo comienzo es inmediatamente repetido en los bajos. Este diseño ascendente de dobles corcheas corresponde a un motivo ya expuesto en el primer movimiento, estableciendo una alianza suplementaria de unificación. Una polifonía muy

estricta, casi árida, rige la variación de esta célula temática, durante treinta y seis compases, apareciendo a continuación (evolucionando en el marco de la sonata bitemática) un segundo tema, tierno, sentimental, en llamativo contraste con la energía desplegada por el estilo fugado del primer tema. La primera parte finaliza sobre una reedición de ella misma más desatada. El desarrollo adopta el aspecto de un gran fugato a cuatro voces, que no evita alejarse en la región del *La* menor. El motivo de este *fugato* es una nueva presentación del tema principal, en los graves. El tema de la fuga, que se prolonga de nuevo en intervalos de quinta, es variado una última vez *pp* (*piano*) a guisa de coda sobre un profundo trémolo de los graves y después de un *ritardando*, tres acordes desunidos *ff* (*forte*) concluyen con estruendo.

La partitura pianística de esta *Sonata op.101* aportó muchas curiosas innovaciones pianísticas. No hay duda que, por esa época, la mecánica de los pianofortes no cesaba de perfeccionarse y que Beethoven, amigo del fabricante vienés Andreas Streicher, le hostigaba sin cesar, para obtener un nuevo instrumento sobre el que pudiera «cantar». Fue, pues, para un «*Hammerklavier*» de estas características para el que fue escrita esta *Sonata n°28 op.101* aunque más bien todavía la siguiente *Sonata n°29*, en *Si* bemol mayor (explícitamente identificada ya como *Sonata «Hammerklavier» op.106*, inmensa en sus proporciones y en su extensión (cuarenta y cuatro páginas de partitura) e incomparable por su contenido musical, esbozada a finales de 1817, concluida en 1819 y dedicada al Archiduque Rodolfo de Austria, denominación que se ha conservado hasta hoy y que le confiere ciertamente su prestigio, aunque, como hemos visto, el título podría aplicarse también a *Sonata op. 101* e incluso a todas las *sonatas de piano* de Beethoven a partir de la n°28 en las que, en sus respectivas ediciones impresas se indicaba expresamente «para el piano-forte». Aunque Beethoven exigió a su editor Artaria que la página del título de su *Sonata op.106* no se redactara en francés o en italiano como de costumbre, sino en alemán, Artaria ignoró esta pretensión del compositor publicando dos ediciones diferentes una en francés (*Grande Sonate pour le piano-forte*) y la otra en alemán (*Sonate*

für das Hammer-Klavier), siendo este último sobrenombre el que, desde entonces, quedará definitivamente ligado a este op.106, de excepcional envergadura, casi desorbitada, en su voluntad por sobrepasar las simples posibilidades sonoras del instrumento y que ningún intérprete -incluso gran beethoveniano- se atreve a abordar sin temor» (Tranchefort) ni, añadimos nosotros, por supuesto, venerado respeto.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Martes, 23 de octubre 2018

TRÍO GUARNERI PRAGA
(violín, violonchelo y piano)

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2018-19

Martes, 23 de octubre 2018	TRÍO GUARNERI PRAGA (violín, violonchelo y piano)
Martes, 6 de noviembre 2018	TRULS MORK, violonchelo BEHZOD ABDURAIMOV, piano
Martes, 13 de noviembre 2018	CUARTETO EMERSON (violín I, violín II, viola y violonchelo)
Miércoles, 12 de diciembre 2018	JAN LISIECKI, piano
Martes, 18 diciembre 2018	CARLOS SANTO, piano
Lunes, 7 de enero 2019	VARVARA, piano
Lunes, 21 de enero de 2019	ENRIQUE BAGARIA, piano
Miércoles, 6 de febrero 2019	VIVIANE HAGNER, violín (con piano acompañante por concretar)
Lunes 11 de febrero 2019	TRÍOS SCHUBERT LEONSKAJA-ISTVAN-FRESCHTMAN (violín, violonchelo y piano)
Lunes, 25 de febrero 2019	MARIA JOAO PIRES, piano
Viernes, 1 de marzo 2019	CUARTETO BELCEA (violín I, violín II, viola y violonchelo)
Lunes, 11 de marzo 2019	TRÍO LUDWIG (violín, violonchelo y piano)
Lunes, 25 de marzo 2019	MARIAM BATSASHVILI, piano
Lunes, 1 de abril 2019	JANINE JANSEN, violín (con piano acompañante por concretar)
Martes, 23 de abril 2019	SERGEY REDKIN, piano
Lunes, 13 de mayo 2019	NICHOLAS ANGELICH, piano
Lunes, 27 de mayo 2019	FUMIAKI, violín VARVARA, piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2019-20

Martes, 1 de octubre 2019	INGRID FLITER, piano
Lunes, 28 de octubre 2019	PRIORT BECZALA, tenor
Lunes, 11 de noviembre 2019	CUARTETO CASALS
Martes, 19 de noviembre 2019	TRÍO DE VIENA
Martes, 26 de noviembre 2019	ALICE COOTE, mezzosoprano CHRISTIAN BLACKSHAW, piano
Lunes, 9 de diciembre 2019	DE CAMERA ENSEMBLE (IBERCAMERA)
Lunes, 16 de diciembre 2019	MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano LAURENCE VERNA, piano
Miércoles, 22 de enero 2020	CUARTETO QUIROGA
Período del 18 al 28 de abril 2020	DENIS MATSUEV, piano.
Viernes, 15 de mayo 2020	VARVARA

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

