



**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 TEATRO PRINCIPAL

CICLO XLVII
Curso 2018 - 2019

CONCIERTO NÚM. 881
VI EN EL CICLO

Recital de piano por:

CARLOS SANTO

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 18 de diciembre

20,00 horas

Alicante, 2018

CARLOS SANTO



Visitó la Sociedad de Conciertos:

Es la primera visita de Carlos Santo a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

Carlos Santo de 19 años de edad, nacido en Novelda, comenzó su preparación a los 5 años, con 10 recibe clases de István Székely y Jesús Gómez Rodríguez. Ha recibido consejo de grandes figuras como Nikolay Lugansky, Rudolf Buchbinder, Mitsuko Uchida, Boris Petrushansky, Pavel Nersessian, Tobias Köch, Dmitri Alexeev, Jonathan Biss, Pascal Rogé, etc. Es el primer español becado por el Trinity College de Londres, y con 16 años excepcionalmente becado por la Southern Methodist University de Dallas bajo la tutela del maestro Joaquín Achúcarro. En la actualidad ha sido admitido en la prestigiosa Accademia Pianistica Internazionale de Imola, en Italia, donde estudia con Enrico Pace e Ingrid Fliter; recibe lecciones del pianista checo Iván Klánsky, miembro del Trio Guarneri y del pianista español Josu de Solaun.

Cuenta con amplia experiencia como solista y concertista solista, realizando conciertos en Alemania, Austria, Inglaterra, Estados Unidos, Italia, Holanda, Estonia, Ucrania y Portugal. Se estrena con orquesta a los 16 años, participando con la Kiev Soloists Symphony Orchestra, Sumy Symphony Orchestra de Ucrania, Orquesta de Jóvenes de la Provincia de Alicante y Orquesta Barroca Valenciana. En 2017 realiza una gira de conciertos en España, Italia y Portugal, y se convierte en el más joven intérprete de las Variaciones Goldberg.

Carlos Santo ha sido premiado con el primer galardón en varios concursos, entre nacionales e internacionales. Tras ganar el London International Grand Prize Competition, debuta con 17 años en el Royal Albert Hall de Londres. Después conseguiría el primer premio en el Milano International Piano Competition, Concurso Internacional Don Juan de Borbón de la Casa Real Española, Concurso Internacional de Palma de Mallorca, Concurso Internacional de Ibiza, Concurso Internacional Marisa Montiel, Concurso Internacional de Granada, Concurso Jacinto Guerrero, Concurso Internacional Ruperto Chapí, Concurso Internacional Eduardo del Pueyo, y Premio Davidsbundlertanze de Madrid.

Periódico ABC España: «...una vez más cautivó a los espectadores con su profunda sensibilidad, destreza, virtuosismo y profesionalidad ante un programa de gran complejidad técnica como son las Variaciones Goldberg y Kreisleriana, que resolvió de manera brillante».

Mitsuko Uchida: «Carlos posee una visión interpretativa muy inteligente y una calidad de sonido excepcional, impropia a su edad».

PROGRAMA

- I -

MOZART

Fantasia en Do menor, n°4, K.475

SCHUMANN

Kreisleriana, Op. 16

- I. Äußerst bewegt (Extremadamente movido)*
- II. Sehr innig und nicht zu rasch (Muy íntimo y no demasiado rápido)*
- III. Sehr aufgeregt (Agitado)*
- IV. Sehr langsam (Muy lentamente)*
- V. Sehr lebhaft (Muy animado)*
- VI. Sehr langsam (Muy lentamente)*
- VII. Sehr rasch (Muy rápido)*
- VIII. Schnell und spielend (Rápido y jugando)*

- II -

BACH

Partita BWV 826, n°2

- Sinfonía*
- Allemande*
- Courante*
- Sarabande*
- Rondeau*
- Capriccio*

JANÁČEK

In the Mist

- I. Andante*
- II. Molto adagio*
- III. Andantino*
- IV. Presto*

CHOPIN

Mazurkas, Op.33

- Mesto*
- Vivace*
- Semplice*
- Mesto*

LISZT

Rapsodia Húngara n°12, S.244

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

Fantasia en Do menor, n°4, K 475

Mozart fue verdaderamente un gran virtuoso del piano cuya obra, en su mayor parte, fue escrita para el piano-forte y sólo sus primeras piezas se dedicaron al clavecín, el preeminente instrumento de teclado de la época, pues en los años 1770 el piano-forte era un instrumento nuevo con unos pocos decenios de existencia y cuyo mecanismo sería sometido a interminables perfeccionamientos por los constructores. Su fama se intensificó rápidamente con los progresos de su factura, llevándole a suplantar poco a poco al clavecín como concurrente pero, sobre todo, a reemplazarlo en los últimos años del siglo XVIII.

En 1763 durante su viaje a Augsburgo, con dos de sus hijos, Leopold Mozart, encontró al gran constructor Andreas Stein, a quien compró un clavecín. En un posterior viaje a la misma ciudad en 1777 Wolfgang visita de nuevo los talleres de Stein y se entusiasma por sus piano-forte. En efecto, unos dos años antes (1775) Stein había incorporado a sus pianos un mecanismo de liberación que había mejorado considerablemente sus cualidades sonoras. Gracias a este proceder, el martillo (elemento esencial del mecanismo de percusión del piano) se retiraba inmediatamente después de haber golpeado la cuerda y quedaba enteramente libre, para el golpe siguiente. Este movimiento del martillo, suprimiendo cualquier vibración, facilitaba grandemente la ejecución de notas repetidas y trinos. Los instrumentos Stein estaban así dotados de una sonoridad tan clara como brillante y sus bajos eran plenos y profundos. En una carta enviada a su padre en 1777, Mozart testimonia su admiración por los pianos de Stein: *«cuando golpeo fuerte, puedo dejar el dedo sobre la tecla o elevarlo, el sonido cesa en el mismo momento que lo he escuchado; puedo hacer los toques que quiera: el sonido es siempre igual; no suena desagradablemente, no es muy fuerte ni muy débil o, en todo caso, ausente... no, es en todas partes igual»*.

Es para tal instrumento para el que Mozart compuso lo esencial de sus *Sonatas* y sus *Conciertos* para piano por lo que la interpretación de su música exige una técnica apropiada *«cuyas*

principales cualidades deberán ser la claridad y la expresión natural» (Tranchefort).

Mozart dejó pocas fantasías para piano, cuya cima está representada por la **Fantasia en Do menor K.475**, publicada al mismo tiempo que la Sonata en Do menor K.457. Junto a las Fantasías en Do menor K.396 y en Re menor K.397, comenzadas en Viena en 1782 e inacabadas y la Fantasia y fuga en Do mayor K.394, fechada también en 1782, son obras de menores dimensiones. La Fantasia en Do menor, K.475 que escucharemos hoy, fue acabada el 20 de mayo de 1785 en Viena, algunos meses después de la Sonata en Do menor, con la que será publicada con el número opus XI, por Artaria, en Viena y, aunque en el orden de publicación la Fantasia precede a la Sonata, existe una ligazón íntima entre las dos piezas: igual emoción, la misma agitación trágica y los mismos instantes de ternura en las que el extraordinario genio improvisador de Mozart, es amplificado por un lenguaje tan libre como audaz. La variedad de los materiales utilizados en un espacio tan restringido y la audacia de la armonía son excepcionales. Episodios líricos y episodios vivos, se suceden tras los acentos dramáticos del Adagio inicial sirve como enlace con un Andantino, anunciado por un gran trazo cadencial de cuatro compases concluyendo sobre dos puntos de órgano. El momento de lirismo más patético, se despliega sobre un movimiento Più allegro muy agitado, con trazos de triples corcheas rápidos y trinos que se calman progresivamente para iniciar en la emoción el retorno de la dramática introducción, un poco modificada.

Ambas están dedicadas a Theresa von Trattner, una de las alumnas de Mozart en Viena y cuyo marido era un importante editor. En el orden de publicación la Fantasia precede a la Sonata.

Duración estimada: 13 minutos.

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

Kreisleriana, Op. 16

Robert Schumann representa además del paradigma del músico romántico, un exquisito y singular poeta capaz de expresarse mejor a través de los sonidos que por la palabra. Procedente de una familia aficionada a la lectura (su padre era librero) no es posible ignorar el siempre presente influjo de la literatura en su también precoz talento para la música a la que se consagró, desde la infancia, con el aprendizaje del piano estimulado por su padre, un hombre cultivado aunque deslucido escritor. Iniciado en la vigorosa poesía germánica de la época, en el umbral de la adolescencia, Robert se entusiasma primordialmente por la obra del *Jean-Paul* (1763-1825), pseudónimo adoptado por el poeta alemán Johann Paul Friedrich Richter, que se erigirá como el guía espiritual de su existencia. Simultáneamente, Schumann escribe artículos condimentados con otros poemas y, como su pasión por la música no es menor que la literaria, tras descubrir fascinado a Schubert, compone sus primeros *lieder*. Desde entonces se enfrenta a la imperiosa necesidad de escoger entre las dos vías igualmente atrayentes: ¿música o poesía?. Sin embargo el joven Schumann, afectado por la desaparición de su hermana y de su padre, víctimas de sendos trastornos mentales, se debate pronto en graves «crisis de melancolía», presagios lejanos de la severa demencia del porvenir. Por consejo de su madre se traslada a la Universidad de Leipzig para estudiar derecho, carrera a la que, no obstante, presta escasa atención, encontrándose en fin con Friedrich Wieck, el eminente y rígido profesor de piano que, a través de un método riguroso, consiguió incluso, hacer de su hija Clara una virtuosa del instrumento. Bajo su tutela, Schumann comienza serios estudios de piano cuyos progresos, sin embargo, le parecieron demasiado lentos, por lo que, en un intento de acelerarlos, coloca una férula en el cuarto dedo de la mano derecha (como se sabe el más útil en el teclado), decisión sin duda disparatada al acarrearle, al contrario de su objetivo, su definitiva inutilidad, frustrando por completo la carrera de intérprete virtuoso a la que legítimamente aspiraba, dado su notorio talento para la música. Es entonces cuando decide dedicarse más seriamente a componer, tras completar su formación

musical integra estudiando a Bach, y el contrapunto, como modelos docentes absolutos a seguir.

En 1843 Schumann es nombrado profesor del Conservatorio de Leipzig, fundado por su amigo Felix Mendelssohn, aunque resulta tan pobre pedagogo como mediocre director de orquesta, por lo que, frustrado, sufre, cada vez con más frecuencia, trastornos nerviosos y psíquicos, pródromos de su decisiva locura final. Tras fundar, en 1834, su propia revista musical: «*Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*», pronto se reafirma como músico y, en todo caso, como un respetado crítico de primer orden. El año siguiente, 1835, será el trascendental del descubrimiento del amor entre Robert Schumann y Clara Wieck, comienzo de un largo noviazgo que, pese a los pertinaces obstáculos del tutor de aquél y padre de la joven se casan finalmente en 1840. Es precisamente, en ese período de largas y difíciles desavenencias familiares, cuando surgen las más grandes obras para piano de Schumann -magnificadas, sin duda por el fino olfato musical de Clara, deslumbrante pianista-. Por otra parte, el año del matrimonio, un período de precaria felicidad, coincide con el florecimiento de los grandes *lieder* que Schumann legará para la posteridad. Sólo tiempo más tarde el compositor abordara la *sinfonía*, la *música de cámara* y el *arte lírico*. En 1854, el matrimonio Schumann encuentra a Brahms, el joven músico hamburgués que pronto para Robert «encarnará el porvenir de la música». Poco después Schumann, tratando de escapar de las alucinaciones que le asaltan sin cesar, se lanza al río Rhin y, tras ser rescatado y sobrevivir milagrosamente, es admitido en una institución psiquiátrica, en Eendenich, cerca de Bonn, a la que accede de forma voluntaria y ya nunca abandona y donde fallecerá dos años más tarde (el 29 de julio de 1856) con sólo cuarenta y seis años, bajo la custodia de Clara y de su amigo Brahms.

En 1837 Schumann compuso para piano las *Phantasiestücke* («Piezas de fantasía») Op. 12 que se sitúan entre la *Fantasia* en Do mayor op. 17, del año precedente y las «*Davidsbündlertänze*» («Danzas de la Liga de David») Op. 6, igualmente de 1837. El título de la obra: «*Phantasiestücke*», se atribuye al poeta E. T. A. (Ernst-Theodor-Amadeus) Hoffmann, cuyos escritos: «*Piezas de Fantasía a la manera de Callot*», le habían proporcionado, en el momento, una gran reputación literaria. El nombre de Callot representa, un

irónico guiño macabro, propio del escritor, en el que hace referencia a los gráficos humorísticos del genial grabador barroco del Ducado de Lorena del siglo XVII: Jacques Callot que es, precisamente, el fantástico personaje que, supuestamente, pudo, a su vez, llamar la atención de Schumann. Recordemos también la inclusión, de un relato de Hoffmann: «*Kater Murr*» («el gato Murr») en el ciclo *Kreisleriana*, que escucharemos en este Concierto.

Las ocho grandes *fantasías* que Schumann sitúa bajo el patrocinio espiritual del ciclo titulado ***Kreisleriana Op.16***, representan una de las cimas del romanticismo pianístico además de una de las supremas obras maestras de su autor, que ve la luz en 1838, año de prodigiosa inspiración, puesto que permite a Schumann crear igualmente las *Sonatas para piano en Fa* (también conocida como «Concierto sin orquesta»), y en *Sol* menor, las *Novelletes Op.21* y las *Kinderszenen Op.15* («Escenas de la infancia»).

Sin duda, de manera, no casual, Schumann dedicó su *Kreisleriana* a su amigo y admirado «*Monsieur Frédéric Chopin*», dedicatoria, para Tranchefort, tan perfectamente idónea como lo fuera la de la siguiente *Fantasia Op.17* a Franz Liszt, dos años más tarde; es decir, precisamente al húngaro la obra más monumental, potente, y difícil desde el punto de vista técnico pianístico y al polaco la más atormentada, más sutil, más fantástica e íntimamente subjetiva.

En el relato de E.T.A. Hoffmann, sobre el que se inspira Schumann, destaca la inquietante silueta de *Kreisler*, que da nombre a la recopilación, un ficticio *Kappelmeister* loco, que Schumann identifica con un músico contemporáneo, a la sazón todavía vivo, un tal Ludwig Böhner, ambicioso, pero fracasado e ignoto compositor turingio. En efecto, sólo un idealizado *Kreisler*, podía componer músicas tan sombrías, fantásticas y audaces como las ocho grandes fantasías que Schumann agrupa bajo el título *Kreisleriana* ciclo del que se ha subrayado su carácter excepcionalmente siniestro y el demonismo angustioso que domina una gran parte de su contenido, aunque no son raros los episodios esclarecidos y solo raramente Schumann ha hecho coexistir en un espacio tan restringido, sentimientos tan violentamente opuestos y contradictorios.

Las ocho piezas de **Kreisleriana Op.16** constituyen un ciclo homogéneo como las *Phantasiestücke Op.12* y las *Novelletes Op.21*, por lo que no es concebible su ejecución sino de forma íntegra e ininterrumpida, en una secuencia única, aunque también pudieran interpretarse de manera intermitente, aprovechando la alternancia de los contrastes. Y, aunque la restricción de tonalidades (*Re* menor para la primera pieza, *Do* menor para la séptima y *Sol* menor o su relativa *Si* bemol para todas las otras), subraya esta unidad. Sin embargo, la unidad orgánica es menos sorprendente aquí que en otros ciclos.

Por otro lado, en relación al carácter de conjunto de estas piezas, de forma y de dimensiones diversas, Marcel Beaufils («*La musique pour piano de Schumann*», *Phébus*, 1979) lo esquematiza como que «los números impares son violentos, desgarrados, hervidero de visiones fantásticas, que atraviesan episodios lentos, vacíos, vertiginosos, mientras los números pares son más pausados que depresivos, engullidos en la manera de cuestiones angustiadas, con intentos de revuelta».

La **Primera pieza**, es un torbellino en irresistible ascenso (marcado en la partitura como «extremadamente agitado», en *Re* menor) cuyo impulso es una y otra vez cortado bruscamente. El episodio intermedio, un *trío* en *Si* bemol mayor, es un *scherzo*, de forma rigurosamente clásica, en el que persiste el enjambre de trinos de dobles corcheas aunque su significado expresivo cambia totalmente con líneas descendentes o planas, instalándose una interrupción pasajera.

La **Segunda Pieza**, con mucho la más desarrollada de la serie, destaca por la belleza melódica de su estribillo marcado como «*Sehr innig und nicht zu rasch*» («muy íntimo» y «no demasiado rápido», $\frac{3}{4}$, en *Si* bemol mayor). Sin duda, en este tema, Schumann, se dirige directamente a Clara, hablándole con «*música tan simple que viene directamente dictada del corazón*» (Tranchefort). La frase, espléndida, con su doble impulso ascendente, se continúa en imitaciones y su contrapunto, cantado en todas las voces, evoca la escritura de *Cuarteto*. «*La presencia de la melodía en el grave generoso de la mano izquierda, los tranquilos movimientos contrarios en gamas, los dulces y fieles pedales, evocan una serenidad casi*

beethoveniana» (Tranchefort). Un primer *Intermezzo* («muy vivo», en 2/4), no hace más que pasar con su *staccato* truculento. La *reprise* fiel del estribillo es seguida de un segundo *Intermezzo* («más animado»), en *Sol* menor, tempestuoso y apasionado, encontrando el clima de violencia de la primera pieza y su movimiento en piruetas ascendentes. La última *reprise* del estribillo aparece profundamente modificada, con una transición ensoñadora, de destacada audacia armónica, culminando con la furtiva aparición del tema en un *Fa* sostenido mayor extático y, después, una reexposición truncada con el largo apaciguamiento de una *coda Adagio*, en una cadencia final de aire chopiniano.

Sehr aufgeregt («Muy agitado») indica el compositor en la cabecera de la **Tercera Pieza** (en *Sol* menor) en la que la confección inquieta de sus trinos arranca sobre un sombrío pedal grave de *Sol*, que anuncia ya la última pieza. Pero aquí es el episodio central («un poco más lento»), en *Si* bemol mayor, el que está más desarrollado: acabalgamiento complejo de gamas por movimientos contrarios, responden en una polifonía cortante, cuya tensión intelectual impide toda paz real. En la *coda-stretta* («todavía más vivo») «el movimiento se exaspera y termina por despojarse de sus trinos, para finalizar su curso en el abismo de una sucesión de acordes sincopados brutales» (Tranchefort).

Tierna y depresiva con sus *gruppettos* chopinianos y su canto descendente en las profundidades sonoras del grave del instrumento, la melodía de la **Cuarta Pieza** («muy lenta», *Si* bemol mayor) se detiene suspendida sobre el vacío de un silencio en punto de órgano. El intermedio central («más animado»), aunque más atormentado armónicamente, aporta, paradójicamente, la consolación gracias a su agógica de *tempo*, más apacible e igual, de dobles corcheas. La breve *reprise* del comienzo, termina inopinadamente sobre un acorde de dominante de *Sol* (*Re* mayor), preparando el encadenamiento de la pieza siguiente.

A pesar de la persistencia, toda schumanniana, de ritmos puntuados e imitaciones, la **Quinta pieza**, *Sehr lebhaft* («muy viva», *Sol* menor) es la más cercana a Chopin de toda la serie. Este carácter se confirma en el episodio del *trío*, que conserva excepcionalmente la misma tonalidad y donde el sufrimiento parece exasperarse en un

delirio chopiniano del acoso, rarísimo en Schumann, en el que, sin embargo, el movimiento se dispara, hasta el punto de desarticular el compás (efecto de 3/2 en 3/5). Como, sin embargo, si es frecuente, en Schumann, se priva a la *reprise* de su primera frase.

En la **Sexta Pieza**, *Sehr langsam* («muy lenta», en 12/8, Si bemol mayor), la dulce obsesión del «érase una vez», presente en la melodía de las viejas baladas germánicas, circula una y otra vez, del medio sombrío al grave caluroso. Enseguida intervienen los tormentos de las fusas de triples corcheas y, después, un intermedio en enarmonía, de una notable audacia, precede la *reprise* del tema. Viene luego un segundo intermedio y, por fin, la última *reprise*, muy abreviada, conserva la nostalgia persistente de la sexta napolitana conclusiva.

La **Séptima Pieza**, *Sehr rasch* («muy rápida», Do menor), la más corta y más fulgurante, es propulsada por un impulso frenético y sin tregua, «arrastrada por sus revoluciones diabólicas de dobles corcheas» (H. Halbreich, en François-René. Tranchefort, «*La Musique de piano et de clavecin*», Fayard, 1987). En el trío se inicia un *fugato*. La breve *reprise* truncada se exaspera antes de desembocar en la gran calma serena de la *coda* en Mi bemol mayor, hecha de grandes acordes, una especie de «*Requiescat in pace*».

El epílogo espectral de la **Octava Pieza**, *finale*, de nuevo en Sol menor, indicada *Schnell und Spielend* («rápida y como jugando», es un recreo divertido, «misteriosa cabalgada nocturna, con los acentos desplazados de sus bajos abocando, como en el Beethoven más tardío en la armonización paradójica de las anacrusas y su ritmo punteado obstinado y siniestro» (Tranchefort). Hay dos intermedios, en el primero (en Mi bemol mayor) su larga melodía queda prisionera, del registro grave, el segundo exaspera el ritmo con un martilleo de sombría e implacable violencia. Tras una reaparición, el estribillo se desvanece, de tal modo que puede decirse que el *Kapellmeister* Kreisler es reabsorbido por las tinieblas de donde la imaginación conjugada de Hoffmann y Schumann le habían hecho surgir...».

Duración estimada: 32 minutos.

BACH, JOHANN SEBASTIAN (Eisenach (Turingia), 1685-Leipzig, 1750)

Partita BWV 826, n°2

La serie de seis *Suites* o *Partitas* para clavecín (BWV. 825-830) forma la primera parte de la colección «*Clavier-Übung*» («Ejercicio de piano») publicada por el propio J.S. Bach en Leipzig entre 1726 y 1731, a razón de una *suite* por año. La recopilación apareció, con posterioridad, íntegramente, en 1731, como *opus 1*, recibiendo entonces el volumen el nombre de «*Clavier Übung*» (el epígrafe exacto de la edición original es «*Clavier-Übung bestehend in Praeludien, allemandien, Couranten, Sarabanden, Gigue, Menueten und andern Galanterien*») («Ejercicios de piano consistentes en *Preludios, Alemandas, Corrientes, Sarabandas, Gigas, Minuetos* y otras *Galanterías*») y Bach titula cada *suite* como «*Partita*». Recordemos que, en los siglos XVII y XVIII, el término *Partita*, tenía significados diversos. Según los casos podía -entre otras- designar una *Suite instrumental* de danzas o, incluso, también una serie de *Variaciones*. Es en este último sentido, como magníficas variaciones sobre temas corales, en el que Bach compondrá diversas *Partitas para órgano*. Por su parte, sin embargo, las *Partitas para clavecín*, se concibieron, según el formato de las futuras *Suites inglesas*, aunque la estructura de sus movimientos sea más rica y más compleja. De acuerdo con ello, cada *Partita* comienza por un vasto fragmento de introducción que lleva un título diferente según las *suites*: *Praeludium, Sinfonía, Fantasia, Obertura, Preambulum, Toccata* etc. La sucesión ordinaria de las cuatro danzas tradicionales de la *Suite*: *allemande, courante, sarabanda, giga*, es por lo regular respetada, pero Bach mezcla otros movimientos diversos que denomina genéricamente «*Galanterías*»: *minuetos, passepied, scherzo, burlesca, rondó, aria*, etc. Algunas de las cuales, sin embargo, no son, auténticas danzas (el *rondó* de la *partita* n°2 o las *arias* de las *partitas* n°4 y 6, por ejemplo). Igualmente, el *Tempo di gavotta* de la *partita* n°6 no tiene, en realidad, el carácter de una genuina *gavota*. Cabe destacar también que, contrariamente al uso común, la *Partita* n°2 en *Do menor*, no se termina por una *giga* (ausente de esta *Suite*), sino por un *Capriccio*. En fin Bach tampoco duda en apurar el orden habitual de la *Suite*, intercalando sus «*galanterías*» ya sea entre la *courante* y la *sarabande* o entre la *sarabande* y la *giga*.

En las *Partitas para clavecín*, Bach introdujo, pues, considerables innovaciones, apartándose del marco estricto de la *Suite* de danzas como fuera el de las *Suites Inglesas*, alcanzando, no obstante la cima de su talento en la manera de tratar la *Suite para piano*. Por otra parte, salvo la *Partita n°2*, que no cuenta más que con seis movimientos, las otras *Partitas* comprenden siete movimientos que son, en su mayor parte, piezas binarias con *reprise* (salvo el *rondó* de la *Partita n°2*).

La *Partita n°2 en Do menor (BWV 826)*, fue publicada por Bach en 1727 y, como hemos dicho, a diferencia de las otras *Partitas*, no cuenta más que con seis movimientos y se termina por un *Capriccio*, que reemplaza la *giga* tradicional. Además, esta *Suite* es más vasta y polifónica que la *Partita n°1* precedente. El Primer Movimiento *Sinfonía* (en 4/4), está construido en tres partes: un *Grave adagio* en cuatro tiempos, un *Andante* y un *Allegro* en tres tiempos. El *Grave* inicial está concebido en el estilo de la *obertura* a la francesa, con sus valores punteados, sus amplios y potentes acordes y sus silencios. Toma fin sobre una cadencia en la dominante (Sol) que permite el encadenamiento con el *Andante* siguiente, abandonándose aquí el estilo francés por la manera italiana, pues ese *Andante* es, en realidad, un amplio airoso reposando sobre una base continua habitual en el formato italiano. Le sucede un *Allegro fugado*, enteramente en dos voces. En esta «*Sinfonía*» de apertura, Bach realiza, por lo tanto, la síntesis de varios elementos yuxtaponiendo, el género de la *obertura* a la francesa, con el de la propia *sinfonía* a la italiana.

El Segundo Movimiento *Allemande* (en 2/2), transcurre sobre una idea principal que entra en canon entre las dos voces desde el primer compás y engendra todo el movimiento. Algunos episodios más movidos a tres voces, se intercalan en el comienzo de la primera parte, sin cambiar el carácter moderado y grave de la pieza.

Para el Tercer Movimiento de esta *Suite* Bach escoge la *Courante* a la francesa (en 3/2), cuya escritura es muy compleja y en la que domina la pieza un motivo temático, que retorna alguna vez invertido.

En el Cuarto Movimiento, *Sarabande* (en 3/4), esta larga danza,

calmada y expresiva, se asemeja a un *aria*, en dúo en la primera parte y al comienzo de la segunda, sostenida por un bajo continuo, a la italiana, a partir del compás 13.

El Quinto Movimiento, es un vasto **Rondeau** («*rondó*») (en 3/8) de 112 compases, construido en tres tiempos y en dos voces, que recuerda por la forma y el estilo a los clavecinistas franceses (es sabido hasta qué punto François Couperin frecuentaba el *rondó*), con aparición regular de un estribillo simple pero rápido, alrededor del cual progresan tres estrofas. El movimiento concluye con el recuerdo ornamentado del *rondó*.

En lugar de la *giga* tradicional, Bach termina la *Suite (Partita)* con el Sexto Movimiento, **Capriccio** (en 2/4), una soberbia pieza a tres voces, en la que el compositor testimonia una escritura de extraordinaria riqueza armónica. La intensidad que se afirma del principio al fin de la pieza, exige del intérprete una gran destreza.

Duración estimada: 18 minutos.

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

In the Mist (En la niebla)

Por ser miembro de la magna trilogía de grandes compositores checos, que encabezan Bedrich Smetana (Litomyšl, (Rep. Checa) 1824-Praga, 1884) y Antonin Dvorak (Nelahozeves (Bohemia) 1841-Praga, 1904), Leos Janáček es, posiblemente, su figura más desconcertante pues, si bien su música no alcanza el gran sentido melódico de Dvorak, de quien tan sólo le separan trece años en la biografía, muestra una mentalidad tal vez más moderna que aquél. Conocido fuera de su patria, durante muchos años, por el clamoroso éxito internacional de su ópera «*Jenufa*», sus restantes composiciones no comenzaron realmente a ser escuchadas en las capitales del mundo hasta después de la II Guerra Mundial (1939-1945), período en el que Janáček disfrutó de una vida tranquila, casi toda ella en su propio país y, la mayor parte, en Brno, donde ejerció como compositor, músico teórico, profesor y luego Director del Conservatorio que él mismo fundara de esa importante ciudad checa, en 1881, como «Escuela de Órgano».

Janacek abordó la composición, de forma relativamente tardía, cuando tenía veintidós años y, aunque hubo de esperar hasta los cuarenta, para crear su primera obra importante, desde sus comienzos hasta su muerte, pasó la vida entera involucrado en un permanente debate con los materiales sonoros, sin desfallecer su inspiración. En el transcurso de los años su música adquirió un carácter más nítido y algo más sombrío, pero también áspero, disonante y epigramático y, pese a que algunas de sus armonías, con independencia de su perfil distintivo, rozan ciertamente la atonalidad, su sonido muestra siempre un eje central básico de tal modo que, estrictamente, nunca llega al atonalismo. Como rasgo distintivo y peculiar Janáček formuló una teoría del lenguaje musical según la cual las claves melódicas y rítmicas de la música en general pueden explicarse como relacionadas con la propia melodía, el ritmo y los motivos propios del idioma hablado, convirtiéndose, de esta suerte, en un fanático defensor de la llamada «melodía del lenguaje».

Aunque recurrió a muchos elementos populares en su obra, como folclorista, donde precisamente dejó su impronta personal, la música de Janacek se identifica más bien por otros elementos característicos y junto a los melismas que evocan la canción popular, material especialmente abundante en sus páginas para piano, es característico un cierto humor sombrío y el empleo de una armonía compacta y esencial, casi desnuda de aderezos.

En muchos aspectos Janáček se sitúa entre el mundo postromántico y el moderno pues, aunque su intenso sonido no posea la audacia que permitiría considerarlo del todo moderno, al propio tiempo, resulta tan apenas convencional que tampoco puede etiquetarse 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 muy contados creadores.

Famoso 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, en efecto, más problemático lograr una identidad estilística en el ámbito de la música instrumental restringida y, sobre todo, un difícil objetivo, trasladar a una formación de rango inferior los particulares recursos formales empleados en colectivos

instrumentales muy extensos. En el primer periodo de su madurez comprendido entre las óperas «*Jenufa*» y «*Katja Kabanová*» (desde 1907 a 1921), Janáček recurrió, generalmente, bien a piezas vinculadas a imágenes literarias (*poema sinfónico*) o bien a formas breves, incluso aforísticas. Buen intérprete, pero no un 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, densidad expresiva y la originalidad, que destacamos antes, muestran una clara influencia de Schumann y Dvorak.

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* «1° de Octubre» de 1905, Janáček condensa, en unas pocas páginas, imágenes sonoras fugaces, como procedentes de una impresión inmediata. Pero es, realmente, en la siguiente serie, «*In the Mist*» («En la niebla»), que escucharemos esta noche, en la que recurre a las frases melódico-rítmicas persistentes (*ostinato*) y a las asimetrías métricas -que presentan ciertas analogías estilísticas y expresivas con el primer y segundo estilo folclórico de Bartók- donde sus notas 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 y enriquecidos de canción y de danza, melodías habladas, imágenes susurradas, silencios naturales y recitativos solitarios etc.etc. Por lo demás, 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, 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 ideas, fundada sobre el principio de su riqueza dentro de la propia simplicidad.

Ultimo de sus ciclos maduros de piano, por el caudal de su escritura, su densidad e intimismo, *In the Mist* está posiblemente entre lo mejor del repertorio de Janáček en el dominio del teclado.

La obra fue concebida el año 1912, durante el tiempo en el que el compositor sufrió la muerte de su única hija, Olga, época coincidente además con la amarga experiencia del rechazo de sus óperas por el Teatro de Ópera de Praga. Su edición se efectuó el año siguiente a instancia de los miembros del «Club de Amigos del Arte» de Brno y fue tocado por primera vez por la pianista 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 fenómeno meteorológico alguno, ni que tampoco intenta dar un carácter de nebulosa pintura impresionista a su música, como pudiera suponerse, habiéndose sugerido que, por el contrario, Janáček alude en sus páginas más 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, es posible, también, que su inspiración provenga de evocar otras músicas escuchadas a lo largo de su carrera pero, de un modo impreciso y nebuloso, que, sin embargo, produce sobre el inconsciente, un efecto incluso mayor que cualquier pasaje explícito.

Alternativamente, se ha especulado que «*In the Mist*» podría representar también la imprecisa senda hacia trabajos virtuales, todavía no escritos y retenidos en la mente, con un vago e incierto futuro. Dentro de todas 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.

La primera pieza **Andante** (en 2/4, en Re bemol mayor) tiene, en efecto, una atmósfera debussysta. Sobre todo en su primera parte, con una melodía sostenida por un dulce balanceo. La parte central opone dos elementos contrastados: una coral popular y aluviones de arpegios, retornando, a continuación, al tema inicial. En la segunda pieza **Molto Adagio** (en 2/8, Re bemol mayor), los contrastes, las oposiciones de tempos son frecuentes. El primer tema, sombrío, con acordes entrecortados de suspensiones expresivas, es de un espíritu bastante brahmsiano y, regularmente, da lugar a sobresaltos inesperados que partiendo de la misma idea melódica,

la transforman en convulsiones o impulsos tumultuosos. Viene luego un episodio algo enigmático. La tercera pieza **Andantino** (en 4/8, en Sol bemol mayor), es la más tierna y lírica, en su primera parte de exposición, pero con un episodio central fogoso, antes de una breve reexposición. La última pieza **Presto** (en 5/4, 2/4, en Re bemol mayor) es la más importante de las cuatro. Está casi constantemente en tonalidad menor a pesar de su armazón en modo mayor. Sus sonoridades evocan las cuerdas pinzadas de algún viejo instrumento con sus remolinos de notas conjugadas y sus *arpegiandos*, «acentuándose la impresión de arcaísmo por cadencias modales, que continúa en la última parte en la que trazos de arpeggios discurriendo del agudo al grave, aportan un toque de virtuosismo romántico poco corriente en Janacek, arpeggios puntuados por repeticiones insistentes de acordes» (Tranchefort). «El final, sobre un acorde menor tronando en los bajos, deja una impresión de dramatismo».

Duración estimada: 15 minutos.

CHOPIN, FRÉDÉRIC (Zelazowa-Wola (cerca de Varsovia), 1810-París, 1849)

Mazurkas, Op.33

Dice Justo Romero en el prefacio de su excelente biografía del compositor polaco («*Chopin. Raíces de futuro*», Scherzo-fundación, Madrid, 2008): «*La música de Chopin es uno de los puntos de partida de la escritura pianística de la segunda mitad del siglo XIX y de todo el siglo XX. Además del fascinante carácter romántico asociado a su vida, Chopin mantiene fresca la capacidad germinal de una obra que dinamitó los criterios formales de su época, lo que llevó al piano a un proceso de emancipación sin retorno.*»

Es difícil clasificar la inconmensurable obra de Chopin según un orden estrictamente cronológico a la usanza y así, mientras la composición de las *Mazurkas* cubre, por ejemplo, toda su vida, los *Valses* y los *Nocturnos*, se reparten, más o menos de la misma manera, por lo que la presentación de su catálogo por «géneros», generalmente adoptada por sus estudiosos, siguiendo simplemente

las fechas de aparición, ha parecido siempre la más ordenada, lógica y cómoda.

En concreto, como hemos apuntado antes, Chopin compuso *Mazurcas* a lo largo de toda su existencia que, aunque transcurriera en su mayor parte en Francia y sólo en sus primeros veinte años, en Polonia, es aquí y durante ese tiempo, donde se forja la auténtica «*patria del artista*» (J.Romero) y cuando toma contacto con el ritmo elocuente de la *mazurca* que, como las *Polonesas*, son el reflejo del sentimiento nacional al que inexcusablemente está ligada su música. La *mazurca*, en efecto, no dejará de estar presente en su mesa de trabajo y en su sentir, hasta el final de su vida -sus últimas páginas fueron dedicadas, en concreto para una *mazurca*- de manera que para Chopin es la más sublime e íntima forma de utilizar y recrear ritmos populares desde el horizonte más próximo de Viena o desde el lejano París. Al igual que hiciera con la vibrante y muy diferente *polonesa*, la *mazurca* supone, pues, una forma de acercamiento y hasta de convivencia con los modelos musicales de su patria, incluso de su región natal, Mazovia, de la que precisamente toma su nombre la *mazurca*. De alguna manera, pues, Chopin transformó la pequeña danza de compás ternario, con acento marcado en el segundo tiempo, en un sucinto poema pianístico, en «pequeñas historias musicales» (como las llamaba el propio Chopin) que convierten su colección en uno de los apartados más diversificados y singulares de todo su extenso muestrario. Cuando el 2 de noviembre de 1830 Chopin abandona Polonia para no volver más, la *mazurca* había quedado ya indefectiblemente impregnada en él (J.Romero). A lo largo de su vida compondrá una sesentena (de las que se conservan 57), todas esencialmente ligadas al mundo de su adolescencia. Miniaturas que no son sino íntimas miradas al pasado, en las que Chopin «*conserva el ritmo y ennoblece la melodía*» (Liszt) agrandando las proporciones.

Al igual que la *polonesa*, la medieval *mazurca*, es símbolo fundamental de la identidad nacional de la patria de Chopin, por lo que la presencia de la famosa y popular danza, se expande en el catálogo del compositor a lo largo de todo su espléndido contenido y como señalaría su discípulo Wilhelm von Lenz: «*las mazurcas de Chopin son el verdadero pasaporte de su alma, dentro de un mundo sociopolíticos de sueños movedizos*». De alguna manera, y a pesar

del refinamiento burgués con el que Chopin tiñe la esencia popular, de la *mazurca*, sus recreaciones atesoran la memoria sentimental y visceral de su tierra natal, por lo que: «ardientes, melancólicas, dolidas y exultantes, introvertidas y brillantes, la colección presenta un diversificado mosaico, en el que Chopin, desde sus raíces polacas, expande sin cortapisas los más contrapuestos estados de ánimo» (Romero).

En una carta que Chopin remite desde París a su editor Moritz Schlesinger el 10 de Agosto de 1838, revela que las Cuatro *Mazurcas opus 33* fueron iniciadas el año anterior y concluidas durante ese verano. Son, por lo tanto, algo posteriores a las del *opus 30*, colección con la que, sin embargo, existen bastantes similitudes estilísticas. Creadas también bajo el desconuelo por la ruptura con su prometida María Wodzinska, su terminación coincidió, a su vez, con el inicio, en julio de 1838 de su tormentosa y decisiva relación amorosa con George Sand.

Un mundo íntimo de introspección y sugestión expresiva invade estas páginas en las que, sólo la desenfadada sencillez de la *Mazurca en Re mayor, n.º3*, la atmósfera pierde esa pátina de tristeza que envuelve la serie, cuyas cuatro piezas figuran dedicadas a Mademoiselle Rosa Montóvskaia, distinguida aristócrata (condesa). Alumna de Chopin La cuatro *mazurcas* op. 33 fueron publicadas por primera vez en París en octubre de 1838, por Shlesinger, en Londres por Wessel & Co. y, en Leipzig, por Breitkopf & Härtel. Hay que advertir que el orden original que figura en los manuscritos conservados no se corresponde con el de sus ulteriores ediciones, ni tampoco con el establecido por la tradición que suele concordar con el de los registros discográficos. Chopin estableció como segunda pieza de la colección la *Mazurca en Do mayor* y como tercera la *Mazurca en Re mayor*.

Los cinco minutos de duración de la ***Mazurca en Si menor, op.33***, que escucharemos en el presente concierto del joven Carlos Santo, la convierten en una de las más extensas de cuantas compusiera Chopin. Se trata, además, para Romero, de «una de las más hermosas, melancólica pero no triste» (Adelaïde de Place, en Tranchefort, «*Guide de la Musique de piano et de clavecín*», Ed. Fayard, París, 1987). Por su parte Wilhelm von Lenz, la consideraba

como una «balada sin nombre», aludiendo a su naturaleza narrativa. Precisamente ese carácter poemático, define la libertad estructural de la pieza, que no se sujeta a ningún esquema prefijado, por mucho que su abundante material temático, se organice de acuerdo con el esquema tripartito propio de la *mazurca* de Chopin al que el compositor añade aún una breve coda.

La extensa primera parte que se expande a lo largo de 128 compases, comprende cuatro motivos diferentes, organizados con gran libertad y continuos cambios tonales. El trío central irrumpe con un rotundo cambio de tonalidad y se cierra con un inusual recitativo, a cargo de la mano izquierda, que reincide en el carácter narrativo de la *mazurca*. La reexposición –sesgada– de la sección inicial y los ocho compases de la coda, ponen punto final a esta pieza plena de sugerencias.

Duración estimada Mazurka, Op.33: 14 minutos

LISZT, FRANK (*Raidng, 1811-Bayreuth, 1886*)

Rapsodia Húngara nº12, S.244

Dice Gómez Amat que *«toda la música de Liszt, aún la más pura o abstracta, está transida de sugerencias visuales, pictóricas, poéticas o simplemente literarias, como una de las principales características de la actividad romántica y que, el gran Liszt fue romántico a sabiendas, convencido de sus ideas y de lo que debía ser un artista, un artista-músico, sobre todo»*. De cualquier forma, «entre el Liszt retórico y el simplemente cordial está el más admirable inventor de formas, creador de un nuevo lenguaje y descubridor de particulares elementos en el arte sonoro, de los que muchos fueron después beneficiarios, entre ellos su (temporal) yerno Richard Wagner».

«He querido hacer una especie de epopeya nacional de la música bohemia (...). Con la palabra «rapsodia» hemos querido designar el elemento fantásticamente épico que creimos reconocer allí. Cada una de estas producciones nos ha parecido siempre formar parte de un ciclo poético. Estos fragmentos no narran, ciertamente,

hechos puntuales, sino que los oídos que saben escuchar descubrirán allí la expresión de ciertos estados de ánimo en los cuales se resume el ideal de una nación». Esta cita proviene del volumen que Liszt hizo aparecer en 1859 con el título: «*Los bohemios y su música en Hungría*». Se ha recurrido frecuentemente, a este tipo de declaración para excusar al músico de su confusión entre lo húngaro y lo cingaro o para echárselo en cara. En realidad, en efecto, las *Rapsodias* de Liszt son propiamente zingaras, al igual que las célebres *Danzas* de Brahms. En la época del compositor, sin embargo, el folclore magiar -elemento de la auténtica música húngara-, estaba poco menos que perdido y no será exhumado hasta comienzos del siglo XX, por músicos tales como Bartok y Kodaly. El húngarismo no estaba, ciertamente separado, hasta entonces, de la música zingara, en particular el uso de las escalas pentatónicas. Pero ni las melodías, ni los ritmos, ni tampoco el estilo instrumental (esencialmente sobrio), se encuentra en las *Rapsodias* de Liszt que representan tan sólo evocaciones estilizadas de una música que, medio improvisada por orquestas cingaras itinerantes, que adoptaron y consolidaron los señores magiares y cuyos dos protagonistas eran un violinista y un «tocador» del címbalo. Suponen, pues, la transmisión al piano de las particularidades de ejecución y los efectos sonoros producidos con esos dos instrumentos, y en esa circunstancia reside una gran parte de su interés.

Duración estimada: 12 minutos.

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



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 7 de enero 2019

VARVARA, piano

Avance del Curso 2018-19

Lunes, 21 de enero de 2019	ENRIQUE BAGARIA, piano
Miércoles, 6 de febrero 2019	VIVIANE HAGNER, violín NICOLE HAGNER, piano
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 ALEXANDER GAVRYLYUK, piano
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
Lunes, 3 febrero 2020	SEONG-JIN CHO, piano
2 o 3 o 4 marzo 2020	MIKLOS PERENYÍ, violonchelo
Lunes 20 o martes 21 abril 2020	DENIS MATSUEV, piano
Viernes, 15 de mayo 2020	VARVARA, piano

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

