



**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. 882
VII EN EL CICLO

Recital de piano por:

VARVARA

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 7 de enero

20,00 horas

Alicante, 2019



© Jordi Roca

Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en tres ocasiones:

- 01/12/2014, interpretando obras de Handel, Beethoven y Chopin
- 21/02/2017, interpretando obras de Mozart, Schumann y Liszt.
- 23/01/2018, interpretando obras de Soler, Schubert y Schumann.

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 Koroliou, 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 podemos hacer a una pianista.”*

En la temporada 18-19 actuará de nuevo con la con la Orquesta del Teatro del Mariinsky, con la Hungarian Radio Symphony Orchestra, Orchestre National de Lille, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Polish National Radio Symphony Orchestra o la Orquesta Sinfónica de Valencia, entre otras. Continúa sus residencias en el Teatro del Mariinsky, en el Palau de la Música de Barcelona, así como en Teatro Principal de Alicante. Asimismo, volverá en recital al Festival de piano de Lucerna, y debutará en el Piano aux Jacobins en Toulouse, en la Stiftung Mozarteum de Salzburgo o en el Teatro Euskalduna de Bilbao.

Varvara ha conformado, dado su interés y entusiasmo por la música de cámara, un dúo estable con el violinista Fumiaki Miura que harán su debut en una gira por España en mayo 2019.

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

PROGRAMA

- I -

STRAVINSKY

Circus polka

DEBUSSY

La plus que lente, valse

RAVEL

Valses nobles y sentimentales

RAVEL

La Valse

- II -

BRAHMS

Sonata nº3 en Fa menor op. 5

I. Allegro maestoso

II. Andante espressivo

III. Scherzo: Allegro energico avec trio

IV. Intermezzo: Andante molto

V. Finale: Allegro moderato ma rubato

STRAVINSKI, IGOR (*Oranienbaum (Rusia-1882- New York,1971)*)

Circus Polka

Hijo de un cantante de los Teatros Imperiales, siendo todavía alumno en la Facultad de Derecho, con evidentes aptitudes para la música, Stravinski comenzó a estudiar composición con Akimenko y Kalafati, sin llegar a asistir jamás al Conservatorio, pasando, a partir de 1903, a ser alumno privado de Rimski-Korsakov, cuyo hijo era discípulo de sus estudios de leyes en la Universidad. De este primer período data una *Sonata en Fa sostenido menor*, que fue tocada en las «*Veladas de Música Contemporánea*» («*Soirées*») de San Petesburgo en 1905, escribiendo después, en 1908, los *Cuatro Estudios op.7*. Intérprete de limitado talento, Stravinski no se manifestó casi nunca como concertista del repertorio clásico para piano, sino que fue, más bien, un buen intérprete de sus propias obras. Dice Tranchefort que «*De una ejecución con frecuencia parsimoniosa, Stravinski es un compositor de música pura, antes que pianista y persigue el fin -confesado- de hacer música de piano y no música para el piano*» añadiendo: «*de cualquier forma en este dominio como en los otros, la densidad, el equilibrio de los elementos, la riqueza en la economía constituyen cualidades compensando una falta de seducción exterior*». Las composiciones más importantes giran en los años alrededor de 1920, entre las que cabe mencionar, además de la *Piano-Rag-Music* de 1919, la transcripción espectacular de tres escenas de su *ballet Petruschka*, concebidas para el pianista Arthur Rubinstein, seguidas de la *Sonata* de 1924 y la *Serenata en La* (1925) aunque es en las obras para dos pianos donde se encuentra lo mejor de su producción para teclado en esa época, particularmente en el *Concierto para dos pianos solo* y la *Sonata para dos pianos*, escrita en Estados Unidos en 1944, adonde marchó en 1940 alejándose de la Guerra.

Pese a todo, el piano fue el medio a través del cual Stravinski canalizó primordialmente sus energías creativas y el instrumento del que logró extraer -estimulado, sin duda, por sus características percusivas- texturas originales y ricas sonoridades. Para Stravinski el piano era, además, una ayuda compositiva vital, una suerte de crisol para refinar ideas donde confiesa, según una observación de Robert Craft («*Conversaciones con Igor Stravinski*», Alianza

editorial, 1991): «cada nota que escribo es ensayada y cada combinación de notas descartada y escuchada una y otra vez». La composición para el piano, ocupó, por consiguiente, casi toda la vida de Stravinski, cuya música para el instrumento se expande a lo largo de un periodo de cuarenta años y refleja sus distintos cambios estilísticos, su indisociable status familiar y financiero y las circunstancias geopolíticas que se vio obligado a vivir. Por ello, antes de su trilogía de escenas de *ballets* previos a la guerra, su música de piano hasta 1908, puede considerarse como imitativa, y contemplarse a través del prisma de otros compositores. Así, siendo un veinteañero estudiante de leyes en la Universidad de San Petersburgo (1902), Stravinski mostró sus tempranas piezas de piano a Rimski-Korsakov. Un año más tarde, entre 1903-1904, comienza su ambiciosa *Sonata* en cuatro movimientos en *Fa sostenido menor*, en la que vuelve a recurrir a Rimski-Korsakov para ayudarlo en el manejo de un género de formato complejo, cuya organización estructural le creaba obvias dificultades. En esa primera *Sonata* fueron Tchaikovski y Glazunov, las principales influencias si bien, años más tarde, reconocerá también en ella, «una inepta imitación de Beethoven». Sin embargo, pese a la dura autocrítica, posiblemente ese primer esfuerzo parece apuntar más hacia un compositor que intenta utilizar los modelos germánicos tradicionales para sus propios fines, más que al legado directo de Beethoven.

Cuatro años transcurrieron antes de que Stravinski escribiera de nuevo para el piano sus Cuatro *Estudios op. 7* de 1908, cuya primera ejecución realiza él mismo ese año. De una considerable dificultad técnica, los *Estudios* incorporan frecuentemente valores rítmicos diferentes y muestran unas variadas influencias, destacando, particularmente, en los dos primeros, por el estilo y la armonía, la voz de Scriabine (que es bien sabido deriva a su vez de Chopin), por el uso de patrones rítmicos complejos entre las dos manos, de difícil ejecución, así como por el estilo y la armonía, mientras un lenguaje más poético, más afin a Rachmaninov, caracteriza el tercer *Estudio* y la irreprimitible energía del cuarto es el quizás primer indicador del estilo percusivo que dominará los años siguientes y que se escucha en la *Suite Petrushka* y la orquestal *Consagración de la Primavera*. Mientras los años anteriores a la I Gran Guerra sólo produjeron

un puñado de miniaturas para piano, fue un proyecto mayor como *Renard* («Zorro»), *Las Noces* («Las bodas»), partituras revisadas en 1921 para una «orquesta» de cuatro pianos y percusión y la *Historia del soldado*, lo que ocupó a Stravinski durante el período bélico en el que vivió una existencia precaria con su joven familia en Suiza.

Después de la guerra el piano adquiere una significativa importancia para Stravinski y refleja su nueva dirección musical enfocada sobre una transparencia clásica de línea y textura. Su inestable situación financiera como exilado ruso viviendo en Suiza y, desde 1920 en Francia, le hizo buscar las oportunidades para ingresos adicionales a través de la realización de sus propias obras y así tanto, la *Sonata* como la *Serenata en La* de los siguientes años, fueron escritas para uso propio y como parte de su nueva carrera subsidiaria de intérprete del piano. De esas fechas derivan su *Concierto para piano y Viento* y su *Capriccio para piano y orquesta*, de los que Stravinski se reservó para sí mismo los derechos exclusivos de realización.

Entre la conclusión de su *Sonata* en agosto y octubre de 1924 y la *Serenata*, Stravinski realizó dos trascendentales giras: una primera visita de diez años a Varsovia y luego, en los comienzos del año siguiente, a los Estados Unidos, donde selló su primer contrato con la firma discográfica Brunswick, para la que escribió precisamente la *Serenata en La*, diseñando incluso cada movimiento para adaptarse fielmente sobre cada cara de un disco del Gramófono de 78 r.p.m. Igual que en la *Sonata* las texturas transparentes de la *Serenata* recapturan el espíritu más que la letra del Clasicismo. *Piano-Rag-Music* escrita en Morges (Suiza) en 1919, dedicada a Arturo Rubinstein, persigue el mismo fin que *Ragtime* (un género musical estadounidense que popularizó a finales del siglo XIX, el pianista de color Scott Joplin, derivado de la marcha, caracterizado por una melodía sincopada y un ritmo acentuado en los tiempos impares). La obra, que refleja el interés por el jazz de Stravinski, explotando el lado percusivo del piano, comenzó su andadura inmediatamente después de concluir la *Historia del soldado* para piano y orquesta, de los que Stravinski se reservó para sí mismo los derechos exclusivos de realización.

La *Sonata para piano* escrita en Biarritz y Niza, en 1924, dedicada a la célebre mecenas de las artes, la Princesa Edmond de Polignac y concebida aprovechando el impulso del *Concierto para piano y Vientos*, que le precede algunos meses, marca el retorno a la práctica del piano de Stravinski. En la claridad de sus tres movimientos se rememora el lenguaje musical del siglo dieciocho (según el propio compositor el mundo sonoro de Clementi, Haydn y Mozart). Inmediatamente le sucede la *Serenata en La*, escrita el año siguiente (1925) que Stravinski concibió a manera de la *Nachtmusik* del siglo XVIII, aunque según opinión de E.W. White («*Stravinski*», Calderbooks, 1966) «*el piano no era el instrumento ideal para realizar las ideas del compositor que recurría frecuentemente a timbres orquestales*».

La música para piano solo es menos preeminente, sin embargo, en los últimos años en los que, con la excepción de «*Tango*» (1940) y «*Circus Polka*», el teclado está presente sólo en contadas obras orquestales. En efecto, no mucho después de llegar a Estados Unidos desde Francia, huyendo de la guerra, en septiembre de 1939, Stravinski se estableció en California donde, un año más tarde, escribió su *Tango* para piano solo, concebido originalmente como una canción, cuyos vacilantes ritmos y sentimientos evocadores transmiten de algún modo la nostalgia que sintiera el compositor en su nuevo país de adopción. Dos años después (1942) comienza su ***Circus Polka*** que, por improbable que pueda parecer, le fue encargada por el célebre «Circo Americano» de Bailey, destinada a ser danzada por jóvenes elefantes. La comisión original la recibió del famoso coreógrafo ruso George Balanchine (San Petersburgo, 1904-New York, 1983) a quien inmediatamente llamó Stravinski, preguntándole: «¿Qué tipo de música deseas?», «*Una polca*», respondió Balanchine. «¿Para quién?», cuestionó de nuevo el compositor. «*Elefantes*». Fue la respuesta escueta y, continuando la conversación, dijo el músico: «¿De qué edad?». «*Jóvenes*» se le contesta. «*Si son jóvenes, lo haré*», concluyó Stravinski. y «*Circus Polka*» definitivamente titulada por el autor como «*Circus Polka, para un elefante joven*», fue estrenada ese mismo año. El programa del circo decía así: «**El ballet de los elefantes**»: «*Cincuenta elefantes y cincuenta bellas mujeres, en una coreografía original, un «tour de force», destacando la prima bailarina: Modoc, el cuerpo de ballet y*

el cuerpo de elefantes». «Dirección de George Balanchine, Música de Igor Stravinski».

La reseña del espectáculo, completando la noticia, dice: *«Todavía llegaría más lejos el esperpento, pues los cincuenta elefantes que participaban en el ballet debían llevar un «tutú» rosa de bailarina, resultando realmente arduo enseñar los pasos a Modoc, (el elefante más querido y conocido del Circo) que realizaba el papel de partenaire de la auténtica primera bailarina humana, que no era sino la gran Vera Zorina, esposa de Balanchine».*

«Los reporteros temían que todo aquél tinglado pudiera terminar en un ataque de pánico de los elefantes, sorprendidos ante tanta novedad y la música siempre extraña de Stravinsky, pero el caso es que cuando se estrenó el espectáculo en el *Madison Square Garden* de Nueva York, el 9 de abril de 1942, resultó un verdadero éxito, y llegó a representarse en 42 ocasiones más».

Duración estimada: 4 minutos.

DEBUSSY, CLAUDE (Saint Germain-en-Laye, 1862-París, 1918).

La plus que lente, valse

Procedente de una familia de modestos comerciantes, Claude Debussy no recibió ninguna educación general seria aunque, muy pronto, dejara constancia de sus dotes musicales, aprendiendo piano con la discípula de Chopin y esposa de Verlaine, Mme. Mauté de Fleureville, siendo admitido en el selectivo Conservatorio de París, desde la edad de diez años, donde asistirá, en los siguientes doce, a las clases de Antoine François Marmontel (piano), Leignac y César Frank (órgano), Massenet y Giraud (su verdadero «maestro») en la composición.

Esta etapa juvenil le procurará una sólida formación musical durante la cual, el joven y talentoso Claude de Bussy («su verdadero apellido, «cambiado luego por una ingenua vanidad aristocrática») (Strobel), fue contratado como pianista acompañante en las veladas musicales de la baronesa Nadezhda von Meck (la que luego fuera rica protectora de Tchaikovsky) que le subvencionó viajes a Rusia, prolongados por otros desplazamientos a Italia y Austria, proporcionándole una aceptable cultura general añadida de la que, en principio, carecía. En 1884, la *Cantata «L'Enfant prodigue»* («El niño prodigio»), su segundo intento al concursado, difícil y ambicionado por todos los estudiantes de música franceses: «Premio de Roma», le abre las puertas de la Villa Medici, aunque, finalmente, acortará su viaje, al no soportar ni el academicismo de la Institución, ni sus veredictos, alejándose, escandalizado, por la manifiesta prevaricación de los jurados, sus arbitrariedades y sus caprichosas decisiones. De vuelta a Francia, desde 1887, se instala definitivamente en París -ciudad que apenas abandonará, hasta su muerte, en 1918- donde vive sus «años de bohemia», infructuosos económicamente, pero, sin duda, los más enriquecedores en el aspecto cultural, al permitirle frecuentar los famosos «*Mardis Littéraires*» («Martes literarios») promovidos por el poeta y crítico francés Stéphane Mallarmé (1842-1898), estrechar la amistad con el escritor belga Pierre Louÿs (Gante, 1870-París, 1925) y mantener encuentros con otros significados personajes de la cultura francesa del momento como los poetas Paul Verlaine (1844-1896), Jules Laforgue (1860-1887), Joris Karl Huysmans (1848-1907), etc.,

así como la cercanía a pintores revolucionarios del momento («Impresionistas») que no dejarán de inspirar su música.

En 1888 hace un primer viaje a Bayreuth del que regresa «*follement wagnérien*» («locamente wagneriano») pero no por mucho tiempo ya que, en 1889, se le «revelan» las músicas exóticas del Extremo Oriente, durante la Exposición Universal de París, y también «descubre» a Mussorgski a través de su «*Boris Gudonov*». En 1894, el estreno con éxito del «*Prélude à l'après-midi d'un faune*» («Preludio a la siesta de un fauno»), marca su entrada triunfal en la «vida pública» y cultural francesa que, hasta la creación, en 1902, de la ópera «*Pelléas et Mélissande*», consagra su celebridad de compositor y mejora su situación material a la que no deja de contribuir, igualmente, su colaboración en la célebre revista literaria «*La Revue Blanche*», que tan exitosamente ilustraba Toulouse Lautrec.

De este período, que coincide especialmente con el fulgurante éxito de los *Nocturnos*, en los célebres parisinos «*Concerts Lamoureux*», datan también las primeras composiciones notables para piano de Debussy, de las que una de sus obras maestras, de 1901, se titula precisamente: «*Pour le piano*» («Para el piano»).

A partir de 1903, tras un penoso divorcio y bajo el sosiego, después, de un nuevo matrimonio, seguirán los grandes años de Debussy, enteramente volcados en la composición, con magnas obras orquestales como «*La Mer*» («el Mar») y, luego, «*Images I y II*» («Imágenes I y II») pero, igualmente, música vocal como «*Trois Chansons de France*» («Tres canciones de Francia»), la segunda serie de «*Fêtes galantes*» («Fiestas galantes»), «*Promenoir des deux amants*» («Paseo de los dos amantes») y, sobre todo, una parte significativa de la música para piano.

Hacia 1910, aparecen las primeras manifestaciones de un cáncer que, a pesar de dos operaciones, consumirá al músico hasta la muerte (el 25 de marzo de 1918), poco antes del fin de la Primera Guerra Mundial. Pese a los sufrimientos y a su menguada salud, Debussy nunca cesará de escribir, aún sometido a la indiferencia de sus contemporáneos, incapaces de comprender páginas magistrales como las del ballet «*Jeux*» («Juegos») o las postreras obras para piano aunque, ciertamente, es toda la producción musical

«debussysta» la que, en su trayectoria solitaria, se anticipará medio siglo a una época en la que no siempre fue bien entendido.

El piano ocupa, sin duda, una posición central en la música de Debussy, inscrito, de un modo natural, en la tradición de los grandes pianistas-compositores de la Historia de la Música como Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin y Liszt anticipándose, incluso, a otros, casi contemporáneos, con una también importante producción pianística, como Bartók (1881-1945), Scriabine (1872-1915), Rachmaninov (1873-1943), Prokofiev (1891-1953) y Messiaen (1908-1992), aunque resulta llamativo, en comparación a sus ilustres colegas, que Debussy afirmara su personalidad creadora en el piano mucho más tarde que en otros ámbitos instrumentales de la composición musical y que, tanto por la calidad como por la cantidad, su obra para teclado sea esencialmente de madurez.

Agrupados en dos Libros (de doce piezas cada uno), los extraordinarios veinticuatro *Preludios* de Debussy son, ostensiblemente, el fruto de su más avanzada evolución musical y el resultado de una intensa y larga andadura creadora, inaugurada con *Estampes* («Estampas») y proseguida con los dos Libros de «*Images*» I y II («Imágenes», I y II»), páginas destacadas pero de menos entidad que aquellos. Por consiguiente, la auténtica obra importante para piano que sucede a los *Preludios* será la colección de doce «*Estudios*», que representan el verdadero testamento pianístico del músico francés.

«*Estampes*» («Estampas»), de 1903, principia, en efecto, una manera que, continuada después con «*Images*» («Imágenes»), culmina, alcanza su apogeo y su fin, en los dos Libros de «*Preludios*» mencionados, donde Debussy alude a motivos concretos y a determinados pretextos, en definitiva evocaciones mágicas, con las que el compositor parece identificarse a las mismas potencias de la naturaleza que le inspiran. Para traducir esas sonoridades, jamás expresadas antes de él, se forja en todas las piezas de un lenguaje pianístico revolucionario del que las *Estampas*, escritas muy rápidamente, en el mes de julio de 1903, ya ofrecían un primer y magistral indicio, un lenguaje en el que el piano llega a ser, para el musicólogo inglés Edward Lockspeiser, autor de una excelente biografía de Debussy: («*Debussy, his Life and Mind*»,

Ed. Caselli, 1965): «el instrumento poético de un espíritu vagabundo imaginativo, capaz de captar y recrear el alma de lejanos países y de sus habitantes, las bellezas de la naturaleza, cambiantes sin cesar y las más íntimas aspiraciones de un mortal descubriendo, como un niño, las nuevas y volubles maravillas de la creación». En una carta de 3 de septiembre de 1903, al compositor y director de orquesta francés André Messager, Debussy le anuncia la conclusión de *Estampas* «precisamente cuando no tengo medios de pagarme viajes y es necesario suplirlos con la imaginación». En el mes de octubre de ese año, el editor Durand publica la serie, cuya primera audición corrió a cargo del fiel amigo, el pianista español Ricardo Viñes, el 9 de enero de 1904, en París, en el curso de un concierto de la *Société Nationale de Musique*, efectuado en la *Salle Érard* de la sede.

Aunque compartan título genérico, los «*Preludios*» de Debussy se proponen un objetivo bien diferente de los de Chopin y no es cuestión de compararlos pues, mientras en el polaco son estremecedoras perífrasis del estado del alma, instantáneas psicológicas que iluminan bruscamente el subconsciente sorprendido de quien los escucha, en el músico francés, por el contrario, se trata de evocaciones explícitas, destinadas a devolver una atmósfera, a crear un estado receptivo de sensibilidad, propicio para identificar al oyente con el tema escogido por el compositor, ya sea un paisaje inanimado o un personaje vivo particular. Consiste, pues, estrictamente, en la equivalencia sonora de un determinado tema. De este modo, del realismo poético, presente en *Imágenes*, se pasa al plano, más abstracto, de una alegoría musical, acorde con el *simbolismo* poético predominante en el momento histórico de su creación. Esta diferencia de objetivos explica que los *Preludios* de Chopin, no lleven título alguno, en contraste con los relevantes epígrafes que indefectiblemente acompañan a de los de Debussy. Tal vez por ello, en cada ocasión, el compositor no revela su motivo sino al final de la pieza y así consta en la partitura, práctica que, para Tranchefort («*Guide de Musique de Piano et de clavecín*», Ed. Fayard: *Les Indispensables de la Musique*, 1987) «está lejos de ser un capricho tipográfico del músico y revela la verdadera esencia de las piezas, es decir su intención de introducir... hacia alguna cosa como es evidente en el célebre «*Prélude à l'après-*

midi d'un faune» («Preludio para la siesta de un fauno»). «No se trata, pues, de descripciones minuciosas, sino de premoniciones, de sutiles intuiciones musicales, que se prorrogan en los oyentes de manera ilimitada, a diferencia del preludio chopiniano, en el que cada corto instante musical, encuentra su principio y su fin en sí mismo».

Vladimir Jankélévitch (citado también por Tranchefort) describe admirablemente la esencia del *preludio* «debussysta», en el que percibe el marco formal por excelencia del músico: «*El estatismo y la fobia del desarrollo discursivo han encontrado en el Preludio (de Debussy) su forma privilegiada (...). El Preludio es (por ello) el prefacio eterno de un propósito que jamás ocurrirá.*».

El *Primer Libro de Preludios* fue compuesto en un intervalo de tiempo muy breve, entre diciembre de 1909 y febrero de 1910, estando puntualmente fechadas la mayor parte de sus piezas. Por el contrario, la composición del *Segundo Libro*, se escalona sin tanta precisión, a lo largo de tres años (1910-1912), durante los cuales vieron la luz otras destacadas obras mayores como «*Le Martyre de Saint Sébastien*» («El martirio de San Sebastián») y «*Jeux*» («Juegos») etc. Por otro lado, hay que destacar que, en el plano temático, los *Preludios*, verdaderos «microcosmos debussystas», no ignoran ninguno de los grandes motivos de inspiración del músico, en el que los paisajes naturales son los temas más numerosos a los que se recurre, ya sean terrestres como el nº6: «*Des pas sur la neige*» («Paso sobre la nieve»), el nº14: «*Feuilles mortes*» («Hojas muertas»), el nº17: «*Bruyères*» («Berzos») bien, marítimos, como el nº 2: «*Voiles*» («Velas»), el nº7: «*Ce qu'a vu le vent d'ouest*» («Lo que ha visto el viento del Oeste»), el nº10: «*Cathédrale engloutie*» («La catedral engullida») o puramente meteorológicos, como el nº13: «*Brouillards*» («Nieblas») y el nº3: «*Le vent dans la plaine*», («El viento en la llanura»), etc, etc.

Algunas piezas miran hacia España, como la nº9: «*La sérénade interrompue*» («La serenata interrumpida») y la nº15, «*La Puerta del Vino*», otras hacia Italia: la nº5: «*Les collines d'Anacapri*» («Las colinas de Anacapri») o, incluso, hacia el Extremo Oriente» como la nº 19: «*La terrasse des audiences du clair de lune*» («La terraza de las audiencias del claro de luna»)

etc. Se encuentra también en los *preludios* la evidente fascinación de Debussy por la antigüedad greco-egipcia y sus impenetrables misterios, como el *preludio* n°2: «*Danseuses de Delphes*» («Bailarinas de Delfos»), el n°22: «*Canope*» («Canope»): una vasija que se encuentra en las antiguas tumbas de Egipto, destinada a contener las vísceras de los cadáveres momificados. No puede omitirse, en fin, su interés por el mundo de los seres de ficción: los duendes y las hadas, como el *Preludio* n°11: «*Dance de Puck*» («Danza de Puck»), el n°16: «*Les Fées sont exquisés danseuses*» («Las hadas son exquisitas bailarinas») y el n°20: «*Ondine*» («Ondina») etc, ni tampoco falta el humor paródico, de esencia anglosajona, que se manifiesta, a veces, con una habilidad mordaz, en los *Preludios* n°12:«*Minstrels*» («Juglares»), el n°18: «*General Lavine-eccentric*» («General Lavine-excéntrico», un conocido payaso de la época) y el n°21: «*Hommage à S.Pickwick*» («Homenaje a S.Pickwick»). Es de destacar, finalmente, en el universo del compositor, la práctica ausencia de personajes humanos «normales», nítidamente descritos e individualizados y, al contrario, su preferida inclinación por payasos, seres sobrenaturales o, en fin, aquellos con perfiles, un tanto irreales, como el *Preludio* n°8 del *Libro I*: «*La fille aux cheveux de lin*» («La joven de los cabellos de lino»).

Es en Agosto de 1910, precisamente la época en la que sin duda Debussy comenzó a considerar, el *Segundo Libro* de *Preludios*, cuando se sitúa la composición de «***La plus que lente, valse***» («El, más que lento, vals»), que escucharemos hoy, un divertimento intrascendente cuyo material parece remontarse al de «*la Valse*» («el Vals», femenino en francés) *para dos pianos*, pieza inédita de 1894, de la que se ha perdido el manuscrito original y con el mismo nombre que el «poema coreográfico» muy posterior de Ravel (1919-20), que ya comentaremos oportunamente luego en estas Notas al programa del presente concierto de Varvara Neposmaschaya. En cualquier caso, «***La plus que lente***», tiene, ya desde el título, una notoria carga irónica, al aludir a los parsimoniosos vals lentos, que hacían furor por entonces, en los concurridos salones parisinos por lo que Debussy sostenía sin ambages haberlo escrito, «en el género «*brasserie*» («*cervecería*»), para las numerosas «*five o'clock*» («reuniones de las cinco»), donde se encuentran las bellas espectadoras en las que he pensado».

Según el pianista francés Maurice Dumesnil (1886-1974), Debussy compuso al parecer esta obra para Leoni, concertino de la orquesta del Hotel Carlton de París, quien, finalmente, no la tocó aunque la editorial Durand, publicó a la vez la partitura para piano y una transcripción para violín y piano realizada por un tal L. Roques siendo, finalmente, la pianista Isabelle Delâge-Prat quien estrenó la pieza, el 31 de marzo de 1911, en París, en el Círculo «*La Française*».

El editor Jacques Durand, por su cuenta, encargó también una versión orquestada de la obra a Humbert Mouton, con la que, sin embargo, Debussy no quedó satisfecho, por lo que, el 25 de julio de 1910, escribió al editor: «*Examinando la orquestación de «La plus que lente», me parece adornada, bastante inútilmente, de trombón, timbales, triángulo, etc., que se relaciona con un género «brasserie de luxe» que desconozco! Por otra parte, no quisiera entristecer al señor H. Mouton, que probablemente es un maestro del género, ¡pero hay ciertas torpezas que se pueden evitar fácilmente! Me he permitido probar otro tipo de arreglo que me parece más práctico*».

Aunque «**La plus que lente**» fuera, efectivamente, orquestada, con posterioridad por su autor, para Tranchefort: «*es en el original pianístico donde se manifiesta uno de los más preciados valores de la escritura «debussysta»: la claridad con la que se expone el fundamento musical de la obra*» (...) que «en este caso, ese fundamento no es melódico ni armónico, sino rítmico, con lo que el “espíritu del vals” prevalece por encima de una escritura que, plagada de rubatos, alargandos y otras figuras, podrían haber hecho desaparecer ese aroma de salón» (Tranchefort).

La presencia de indicaciones de carácter tales como «*molto rubato*», «*con morbidezza*», «*appassionato*», en el manuscrito original para piano, confirman, en efecto, las intenciones netamente paródicas del compositor que, sin duda debió divertirse al escribir lo que el mismo calificó como: «*un morceau de mauvais musique*» («una pieza de mala música»), aunque esta opinión personal no la comparta hoy casi nadie y «**La plus que lente**», no deje de ser una pequeña muestra de genialidad donde Debussy combina su mejor escritura pianística (la que ese mismo año 1910 había producido, como ya indicamos, la primera colección de *Preludios*) con una rica

expresividad en la que se alternan pasajes de inspiración romántica con otros arrebatados e, incluso, frívolos. Para el oyente moderno, conocedor de que la ironía, en Debussy, como en Ravel es, ante todo, una actitud estética, «**La plus que lente**» representa, en verdad, un verdadero alarde musical de buen humor. Sin embargo, el musicólogo y crítico Robert Schmitz («*Piano Works of Claude Debussy*», Dover Music, 950), amigo y biógrafo del compositor, autor de un profundo análisis de su obra pianística, considera «**La plus que lente**» la «obra escrita con la intención de llegar a un público acostumbrado a una música más popular», en concreto, la dirigida a los asistentes del *New Carlton Hotel*, de París, lugar al que se adjudica la inspiración de la partitura.

Duración estimada: 4 minutos.

RAVEL, MAURICE (Ceboure, 1875-París, 1937)

Valses nobles y sentimentales

La Valse

Junto a Claude Debussy, con quien habitualmente se le suele relacionar y comparar, Maurice Ravel es el gran representante de la moderna escuela musical francesa. Bien conocido universalmente, sobre todo, por el célebre *Bolero*, el resto de su catálogo incluye una serie de obras, en cierta manera menos populares, pero que ponen de manifiesto a un autor complejo, casi misterioso, que siempre evitó cualquier tipo de confesión en su música y que, por el contrario, la concibió como un precioso ardid, un reducto mágico e imaginario, alejado de la realidad y las preocupaciones cotidianas. Stravinski lo definió, con acierto, como «*el más perfecto relojero de todos los compositores*» y, efectivamente, su música se ha contemplado como la obra de un riguroso «artesano» (pese al carácter usualmente peyorativo del término), obsesionado por la perfección formal y por la técnica de la invención. Nacido en el País Vasco francés, heredó de su padre, ingeniero suizo, su afición por los artilugios mecánicos, cuyos ecos no es raro percibir en sus trabajos y, de su

madre, de origen vasco, la atracción por España, como fuente de inspiración de muchas de sus páginas. Inició pronto sus estudios musicales y a los catorce años fue admitido en el Conservatorio de París, donde recibió las enseñanzas, entre otros, de Gabriel Fauré. Aunque publicara sus primeras composiciones cuando tenía poco más de veinte años, entre ellas, «*Pavana para una infanta difunta*» que le valió la pronta fama, Maurice Ravel siguió estudiando en el Conservatorio de París hasta cumplidos los treinta, para perfeccionar una técnica pianística, ya de por sí, deslumbrante. En cualquier caso, no sólo fue un notable pianista sino también un solicitado director de orquesta que no cesó de tomar parte activa en las actividades musicales francesas, anteriores a la I Guerra Mundial (1914-18), a través de conciertos diversos, la crítica musical y la creación de obras destinadas a los célebres *Ballets Rusos* de Diaghilev, radicados por entonces, de manera, casi exclusiva, en París.

Fue precisamente siendo estudiante cuando surgieron las tendencias que habrían de entusiasmarle a lo largo de su vida pues pronto se distanció de la senda clásica pura para explorar una nueva música, sobre todo tras su encuentro con sus compatriotas Emmanuel Chabrier (1841-1894) y Erik Satie (1866-1925) cuya personalidad, en particular, le impactó decisivamente.

La producción de Ravel para el piano, tan rica como su habilidad para tocarlo, deriva, pues, de diversos modelos estilísticos. En sus dos primeras obras, escritas entre 1893-4, pero inéditas durante su vida, no oculta las fuentes singularmente, como ya hemos apuntado, Satie en la «*Ballade de la reine morte d'aimer*» («Balada de la reina muerta de amar»), para voz y piano y Chabrier en la «*Sérénade Grottesque*» («Serenata grotesca») pero, sobre todo, en «*Pavane pour une infante défunte*» («Pavana para una infanta difunta») como hemos reseñado su primer gran éxito de 1899. A continuación, ya en el siglo siguiente, en 1901, Ravel rinde también tributo a Liszt con «*Jeux d'eaux*» («Juegos de agua»), pieza verdaderamente original que marca el comienzo de lo que se ha llamado, sin gran precisión, el «impresionismo musical» para piano. Parece que fue después, entre 1903 y 1905, cuando Ravel escribió, la *Sonatina*, con vistas a un concurso organizado por una revista musical pues en una carta de Agosto de 1905, tras un crucero con amigos por el Canal, escribe: «*No he pasado más que*

algunos días en París durante los cuales he terminado la Sonatina (...)». Se supone que el título de esa pieza hace referencia, por un lado, a su modelo clásico mientras el diminutivo, tal vez, más a su breve duración que a una supuesta simplicidad en su estructura o facilidad de ejecución, lejos de la realidad. La obra, pues, difícil, fue interpretada por vez primera en Lyon el 10 de Marzo de 1906, por la pianista Mme. Paule de Lestang y luego el día 31 de ese mes, en París, en la *Société Nationale de Musique (Salle de la Schola Cantorum)* por Gabriel Grovlez y fue dedicada por Ravel a sus amigas Ida y Cipa Godebski, con las que estaba muy encariñado. Después del estreno, Ravel escribió al crítico musical Leon Vallas: «Soy muy feliz con que mi Sonatina haya gustado al público de la Revue musicale». En 1905, Ravel publica «Miroirs» («Espejos»), cinco piezas alternativamente rápidas y lentas, centradas alrededor de un vasto paisaje marino, donde recorre el espectro casi completo de la composición para teclado. Tres años después, en 1908, la angustia por la enfermedad de su padre se expresa a través del frenesí técnico de «Gaspard de la nuit», tres piezas románticas, sacadas de entre otros tantos pequeños «poemas en prosa» del poeta simbolista francés, muy hoffmaniano, Aloysius Bertrand (1807-1841), que se apropian del virtuosismo del piano ruso y con las que Ravel cumplía su promesa de escribir algo más difícil que «Islamey, Fantasie Orientale», la famosa y «endiablada» pieza del compositor soviético Mily Balakirev (1837-1910), cuya ejecución aterrorizaba a los pianistas de la época. El año 1909, como cofundador de los Conciertos de la *Société Musicale Indépendant*, entidad alternativa a la caduca *Société Nationale de Musique*, Ravel presenta cinco piezas infantiles que titula: «Ma mère l'Oye» («Mi madre la Oca»), a la que siguen, con parecido espíritu liberado, algunas páginas de circunstancias, tales como el «Menuet sur le nom d'Haydn» («Minueto sobre el nombre de Haydn») de 1909, un solitario «Prélude» («Preludio») de 1913, solicitado por el Conservatorio de París como prueba de lectura musical, para a un próximo concurso de piano y dos *pastiches* cortos sugeridos a Ravel por su amigo el pianista y compositor italiano Alfredo Casella, cuya carrera se desarrollaba por entonces en Francia, titulado el primero: «À la manière de Borodin» («A la manera de Borodin»), un vals fugaz de apenas un minuto de duración y un segundo:

«*A la manière de Chabrier*» («A la manera de Chabrier»), de poco más de ese tiempo. Estos dos breves «paréntesis» creativos, voluntariamente experimentales, coinciden con una exploración armónica, que inicia desde 1911, con los extremadamente difíciles: **«Valses nobles et sentimentales»**.

Ravel había consagrado, en efecto, casi enteramente, los años 1910 y 1911, a la composición y orquestación del *ballet* «*Dafnis y Cloé*», pero, aficionado a las paradojas, trabajó, al mismo tiempo, en la composición de una obra, en apariencia mucho menos trascendental, pero cuyo propósito, así como su escritura, demuestran su avidez por la perfección formal. Se trata de los **«Valses nobles et sentimentales»**, concebidos, en un principio, para piano, antes de ser orquestados y convertirse, bajo otro formato, en un nuevo *ballet*. El epígrafe elegido por el propio Ravel para justificar la partitura, tomado del escritor francés Henri, François de Régnier (1864-1936), célebre por sus ingeniosas frases y aforismos, entre ellos el que invoca: «*el placer delicioso y siempre nuevo de una ocupación inútil*», confirma que el propósito de la obra era absolutamente banal. En todo caso, parece evidente que en medio de la resaca orquestal de «*Dafnis y Cloé*», Ravel sintió la necesidad de liberarse con una especie de «cura de sencillez» y así, lejos de volver a la complejidad que desde «*Miroirs*» hasta «*Gaspard de la nuit*», le había permitido renovar la escritura pianística, con los **«Valses nobles y sentimentales»**, cuyo título toma, a su vez, de las treinta y cuatro piezas homónimas de Schubert (*op.50, D 779*), de 1823, el compositor elige la angosta senda de la austeridad, puesto que el virtuosismo está prácticamente ausente en estas piezas y, liberado de las exigencias de una técnica trascendente, el estilo de Ravel se muestra, en esta ocasión, en su desnudez, es decir, en su pura esencia. De esta suerte, las armonías ganan en claridad lo que pierden en policromía, las aristas son vivas y las disonancias se exhiben sin pudor, aun sin renunciar a la ternura, siempre subyacente en sus notas «*nacidas* (como dijera Debussy), *del oído más refinado que jamás ha existido*».

La historia de la obra es curiosa. En el año 1910, con el propósito de servir de contrapeso a la *Société Nationale de Musique*, a la que muchos miembros reprochaban sus excesivos vínculos con César Frank (Lieja, 1822-París, 1890) y la «*Schola Cantorum*» liderada por

Vincent d'Indy (París, 1851-París, 1931), algunos músicos, entre los que se hallaba Maurice Ravel, fundaron la opcional «*Société Musicale Indépendant*» cuya presidencia se ofreció a un personaje de la talla y el prestigio de Gabriel Fauré (Pamiers, Ariège, 1845-París, 1924), a la sazón, director del Conservatorio de París, desde 1905. En el concierto inaugural de la nueva entidad cultural, como ya dijimos, se interpretó «*Ma mère l'Oye*», en su versión original para cuatro manos, por dos jovencísimas pianistas: Gèneviève Durony y Jeanne Leleu. En 1911, el Comité directivo de la nueva agrupación musical tuvo la divertida idea de organizar un concierto de música contemporánea, en el curso del cual se ejecutarían algunas obras, sin mencionar el nombre del autor y, al concluir, los oyentes deberían votar tratando de adivinar la paternidad de cada una de ellas. De esta manera festiva, en el más estricto anonimato, se estrenó el 9 de mayo de ese año, la versión pianística de los «**Valses nobles y sentimentales**» de Ravel, en este caso ejecutados por el pianista y compositor francés Louis Aubert (dedicataria, a su vez, de la partitura en su posterior edición de 1911, por Durand). En la votación que siguió al concierto, los asistentes -a pesar de tratarse, en su mayor parte, de aficionados entendidos y músicos profesionales- emitieron las opiniones más dispares y absurdas a propósito de la autoría de la partitura pues, si bien una escasa mayoría se pronunció por el auténtico, Ravel, su nombre no obtuvo el mayor número de sufragios y otros votantes atribuyeron la pieza a autores tan inesperados e insólitos como Satie, Kodaly e incluso el hoy casi ignoto compositor y organista francés Theodore Dubois (1837-1924), sólo entonces famoso por su *Traité d'harmonie* («Tratado de armonía»). Este sorprendente resultado prueba que el nuevo estilo de Ravel provocaba una completa desorientación, incluso entre los familiarizados con su música, circunstancia que, por otro lado, no dejó de divertir grandemente al compositor. La causa principal del desconcierto se debió, seguramente, a que, por vez primera, una obra de Ravel carecía de una motivación exterior, no tratando de describir una realidad concreta, incluso subjetiva y, por el contrario, abordaba el difícil terreno de la «música pura», sin otro pretexto que su propia perfección formal y en la que, por consiguiente, la intención de deleitar se consideraba como un fin en sí mismo. En un período postromántico, en el que el *simbolismo*, el *naturalismo* y el *impresionismo* habían acostumbrado al público a

relacionar todas las obras musicales con un determinado «motivo» y el título sugería, a la vez, tanto una voluntad descriptiva del autor como la dirección en la que los oyentes debían encaminar sus fantasías sonoras, la ausencia de un propósito confesado, así como las asperezas voluntarias de la escritura, en una pieza que no daba más pistas que su ritmo ternario de *vals* (3/4), debió lógicamente desconcertar al auditorio. Habría que esperar, pues, a los tiempos siguientes a la guerra de 1914-18 para que la «música pura» se convirtiera en un hecho común y algo habitual del repertorio de concierto.

Un año después de su misterioso estreno, se propuso a Ravel hacer un nuevo *ballet*, con los «**Valses nobles y sentimentales**». En realidad, exceptuando la *Habanera* de 1895, no había instrumentado ninguna de sus piezas inicialmente pianísticas en su concepción. En este caso, para los *Valses*, se inventó un argumento sobre un delicioso juego de enamorados que tituló: «*Adelaida o el lenguaje de las flores*», que sería muy bien recibido por el público en su estreno el 22 de abril de 1912 en el parisino *Théâtre du Châtelet*; Aquella noche, excepcionalmente, Ravel decidió tomar la batuta de la orquesta. Sin embargo, no parece causara mucha impresión como director carismático y, verdaderamente, por mucho que extrañe en un orquestador de su nivel, nunca lo llegaría a ser pues, al parecer, demasiado seco y austero en sus gestos, posiblemente por timidez, no dejaba traslucir demasiada emoción en las interpretaciones, incluso de sus propias y grandiosas obras orquestales. Aunque más tarde, la fama creciente del *Bolero* le llevara a efectuar giras por todo el mundo, actuando como director de clamoroso éxito, se ha dicho que su técnica apenas mejoraría con los años. Por otra parte, los «**Valses nobles y sentimentales**», con su título original como *ballet*, no reaparecerán hasta dos años más tarde, en febrero de 1914.

A pesar de esas supuestas carencias en la dirección, Ravel se ha consagrado, incuestionablemente, como uno de los orquestadores más hábiles de la Historia de la Música y, pocos colegas han creado jamás unas sonoridades polifónicas más originales y deslumbrantes.

Después de la Gran Guerra, Ravel tuvo problemas de salud y pasó los diez últimos años de su vida casi retirado, período en el que sólo compuso media docena de obras.

«**La Valse**» («el Vals», femenino en francés) es precisamente un «poema coreográfico», que tiene su origen en un encargo para los antes citados *Ballets Rusos*, tras la conflagración mundial. Compuesto en Lapras, (Ardèche), entre diciembre de 1919 y abril de 1920, su versión inicial, para piano ordinario a dos manos, fue rápidamente substituida por una segunda transcripción para dos pianos, cuidadosamente elaborada, y es, a partir de ésta, sobre la que se efectuó la definitiva versión para orquesta, en la que la obra se impuso de manera concluyente. Desde sus esbozos, «**La Valse**» tuvo por dedicataria a Misia Godebska, una pianista rusa que regentó un salón artístico en París, modelo predilecta de numerosos pintores, para los que regularmente posó, que luego se casaría con el admirado muralista catalán Josep María Sert (Barcelona 1874-1945), con quien Diaghilev había convenido, a su vez, los decorados del futuro *Ballet* de Ravel. En realidad, la obra, convenientemente coreografiada, no vería la luz hasta varios años después, en mayo de 1929, en esta ocasión por los entonces también célebres *Ballets* de Ida Rubinstein y con los decorados del eminente pintor y escenógrafo ruso, Alexandre Benois (1870-1960). Pero incluso, antes de consumarse esa definitiva partitura para orquesta, la versión para dos pianos fue presentada, el 23 de octubre de 1920, en el *Kleiner Konzerthaus-saal* («Pequeña sala de la Casa de Conciertos») de Viena por el autor y su amigo, el conocido pianista italiano Alfredo Casella (1883-1947). Desde ese año, Durand, de París, editó dicha versión, así como la partitura para un solo intérprete. De acuerdo con Vladimir Jankélévitch «**La Valse**», «apoteosis del vals vienés», que contrasta con los «Valses Nobles y Sentimentales», de los que no retiene más que ecos, casi caricaturescos (..), consiste en un vals único, un gran vals trágico, que es sólo y, al mismo tiempo, noble y sentimental, pero esta vez seriamente». Por su parte, escribe Tranchefort que «*en este torbellino sin respiro que es «La Valse», se percibe una angustia, el sentimiento de una irrevocable fatalidad (...) y que, quizás por ello, la versión pianística, más áspera y con menos encanto que la orquestal, resulta a su vez más reveladora*»

Duración estimada:

Valses nobles et sentimentales: 15 minutos.

La Valse: 12 minutos.

BRAHMS, JOHANNES (Hamburgo, 1833-Viena, 1897)

Sonata nº3 en Fa menor op. 5

La música de cámara fue un modo de expresión particularmente grato a Johannes Brahms. Como la más íntima de todas las formas musicales, le inspiraba y atraía a su austero temperamento norteño hamburgués. Su estilo, puro y simple, y su comedida y limitada cobertura instrumental, le motivaban, haciéndole pisar terreno firme en un formato basado en la explotación hábil de ideas y posibilidades tonales, en las que el elemento puramente intelectual es decisivo y, el uso imaginativo de la destreza técnica, una condición primordial. La lista de sus obras de cámara es, por ello, casi un interminable inventario de obras maestras.

Aunque encuadrado ampliamente dentro de las formas clásicas a las que se sometió con un rigor inflexible, Brahms es, temperamentalmente un personaje romántico singular cuya música muestra atributos, en apariencia contradictorios, propios del Clasicismo y del Romanticismo, este último, sin embargo, reglado y contenido, por lo que no le atrae la mera reproducción de las emociones ni la inspiración procedente de sensaciones, paisajes o acontecimientos situados fuera del campo estricto de la música que escribió como tal, no como si fuera una rama del arte pictórico o literario que, por el contrario, si inspiraba a muchos de sus colegas contemporáneos, algunos tan cercanos como Robert Schumann o Felix Mendelsshon.

En particular, la música para piano solo, ocupó a Brahms prácticamente toda su vida y se extiende desde el *Scherzo en Mi bemol menor op. 4*, de 1851, primera composición catalogada conocida, hasta las *Vier Klavierstücke* («Cuatro Piezas para piano») *op. 119*, la última colección pianística, de 1892. No puede extrañar esta dedicación, pues el músico fue un precoz y excelente pianista, ciertamente no tan dotado como Liszt o como Beethoven, pero, sin duda, equipado de una técnica de primer orden que siempre intentó perfeccionar disciplinadamente (bajo la cariñosa tutela de Clara Schumann) y que, a la postre, le permitió, ya en su madurez, abordar la redacción de páginas más discretas e íntimas que necesitaban, no obstante, de una serena y bien trabajada habilidad digital, de

un sabio uso del pedal y que buscaban expresiones poéticas más concentradas, concisas, fantasiosas, y efusivas.

Afirmándose como heredero de la tercera manera de Beethoven, Brahms en sus tres *Sonatas* para piano compuestas entre 1851 y 1854, manifiesta una absoluta originalidad. Con apenas veinte años, aborda este género monumental, lo marca con su sello personal y, deliberadamente, lo abandona, a continuación, para siempre. Desde el op.1 -precedido a su vez de varios ensayos y titulado en el manuscrito como *Cuarta Sonata*- Brahms va a insuflar a la gran forma beethoveniana un aliento altamente romántico donde las imágenes poéticas del Norte de Alemania que le son queridas, encuentran su primer terreno de expresión. Las tres *Sonatas* muestran una manifiesta afinidad con el género sinfónico y este hecho es precisamente, el que cautivó a Robert Schumann cuando le conoció en octubre de 1853 por lo que en un artículo famoso en su revista *Neue Zeitschrift für Musik*, escribiría sobre su nuevo amigo: «*transforma el piano en una orquesta con sus voces alternativamente exultantes y lastimeras. Son Sonatas o, más bien, sinfonías disfrazadas*». Al margen de su escritura «orquestal», las tres *Sonatas* de Brahms presentan trazos comunes: planificaciones espaciales aportadas en la forma sonata clásica, movimientos lentos concebidos bajo la forma de variaciones, en el estilo coral, ensayos de relaciones cíclicas entre los diversos movimientos, riqueza del trabajo contrapuntístico, amplitud de los desarrollos, etc. En definitiva, se descubre ya en ellos la escritura pianística, tan densa y tan plena, de Brahms.

Compuesta durante el invierno 1852-53 y dedicada a Joseph Joachim, la *Sonata* en *Do mayor* es, que sería publicada como op. 1, al juzgarla Brahms digna de dar a conocer su nombre en el mundo musical, acabada después que la *Sonata* en *Fa* sostenido menor, op.2 (en realidad, la primera gran obra para piano de Brahms, dedicada a Clara Schumann). La firma que figura en el manuscrito de la op.1 («*Johannes Kreisler jun.*»). Indica la identificación -completamente schumanniana- del joven compositor con el universo poético de E.T.A. Hoffmann, tan afín a su amigo. Para Tranchefort: «*En la claridad del Do mayor, une la poesía plena de la fuga a un objetivo grandioso*».

Con la **tercera Sonata en Fa menor** que, no obstante lleva el número de opus 5, que escucharemos en el presente concierto, dedicada a la condesa Ida von Hohenal, como agradecimiento por designarle profesor de música de sus hijos, se despide Brahms del género de la *Sonata* para piano. Los movimientos segundo y cuarto fueron los primeros escritos, durante el verano de 1853, y los tres restantes en el otoño de ese mismo año. Es, también, la única obra de Brahms que, al parecer, fue sometida al criterio de Schumann durante su composición. Se ha querido ver en ella una suerte de autoretrato del compositor y es efectivamente la más diversa en sentimientos, afirmándose ya netamente el estilo personal de Brahms. El número de movimientos -cinco y no cuatro como es común en la sonata clásica- se asemejan al viejo *divertimento*. Los tres movimientos rápidos alternan simétricamente con los dos lentos, unidos por la temática.

Del primer movimiento *Allegro Maestoso*, para Tranchefort no puede sino admirarse el extraordinario camino recorrido por Brahms en un solo año desde la anterior *Sonata* op.2 (en *Fa* sostenido menor y, recordemos de nuevo, la primera en el orden de escritura). Para Tranchefort: «*La exposición del primer tema, repartida en cuatro variantes rítmicas, en treinta y ocho compases, muestra una rara concentración de ideas (...) «la célula inicial ascendente estalla con la violencia de un rayo en los primeros compases (1 al 6). Al contrario, la bajada procede por cromatismo descendente como un pasacalle (...). En el compás 7, la misma idea se presenta en acordes calmados sobre trinos de quintas que anuncian el estilo fúnebre del Requiem Alemán»*. Después de una *reprise* rabiosa de la primera idea, le sucede su aumento, bajo la forma de un majestuoso coral («*Fest und Bestimt*»). «El segundo tema propiamente dicho (en *La* bemol mayor, «*con espressione*»), cercano a Chopin, sigue un camino muy modulante, antes de encadenarse al tercer tema, en el cromatismo descendente («*accelerando*») formulado sobre un pedal en *La* bemol». «El conjunto de este material temático deriva de la célula inicial según un procedimiento liztiano». En el curso del desarrollo aparece una hermosa frase cantada por la mano izquierda en *Re* bemol mayor («*Quasi cello*»). La reexposición clásica es seguida de una *coda* («*Più animato*») donde figura (en 6/4), el diseño por movimiento contrario, que anuncia el *Scherzo* de la 4ª *Sinfonía*.

El segundo movimiento ***Andante espressivo***, fue la primera página escrita por Brahms, que añadió como epígrafe, en el manuscrito, los siguientes versos del poeta C.O. Sternau:

*«Le soir tombe, le clair de lune brille,
«La tarde cae, el claro de luna brilla,
Il y a là deux coeurs unis par l'amour
Hay allí dos corazones unidos por el amor
Qui s'enlacen avec béatitude»
Que se enlazan con beatitud »*

De acuerdo, también con Tranchefort: *«este largo nocturno, de una intensa poesía, es una de las más bellas escenas de amor de toda la música romántica alemana y se inscribe en la línea de la Sonata Patética de Beethoven (en la misma tonalidad de La bemol mayor) y de la Segunda Sinfonía de Schumann».*

Duración estimada: 37 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, 21 de enero 2019

ENRIQUE BAGARIA, piano

Avance del Curso 2018-19

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.

