

*B. Patencia*  
*36*

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
DE ALICANTE**

---

*Con la colaboración de:*

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO  
COMISARIA GENERAL DE LA MUSICA DE LA  
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES.  
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE.  
"AULA DE CULTURA" DE LA CAJA DE  
AHORROS DEL SURESTE DE ESPAÑA.

PORTADA: Xavier Soler

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE ALICANTE**

**CICLO III  
CURSO 1974 - 75**

**CONCIERTO Núm. 47  
16.º EN EL CICLO**

*Recital de Piano*

*por*

***WILHELM KEMPF***

**TEATRO PRINCIPAL**

*Domingo 18 de Mayo  
12 de la mañana*

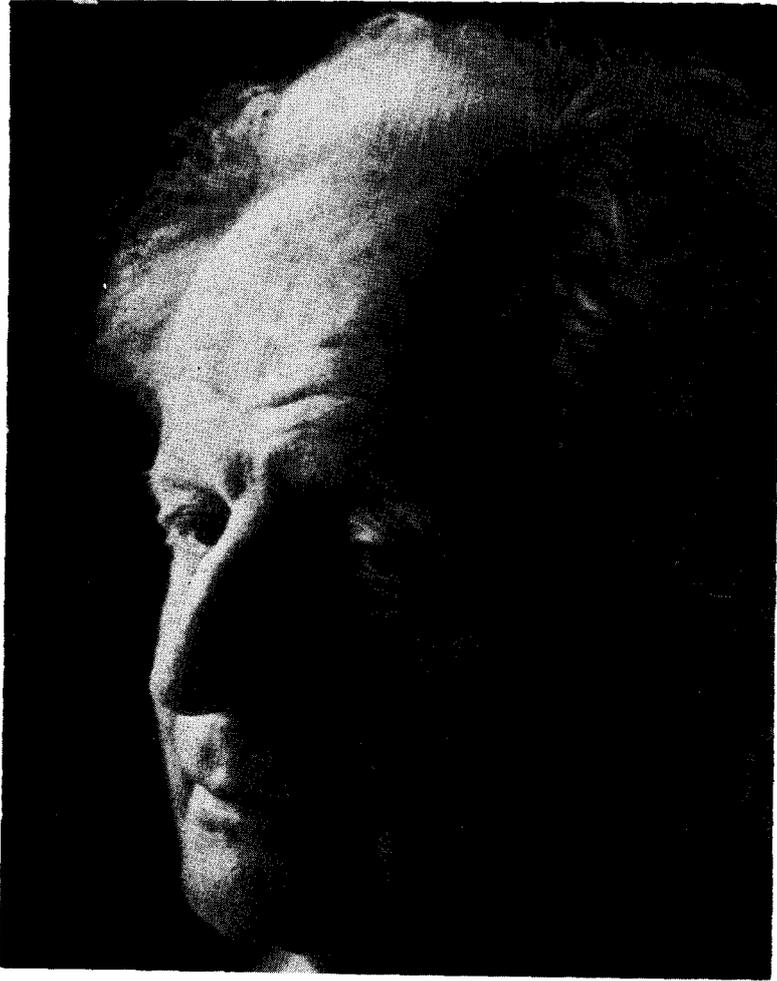
***ALICANTE, 1975***

## WILHELM KEMPPF

Pertenece a la «élite» de pianistas del mundo, «élite» que entiende lo más selecto de calidad. En Kempff es su fuerte individualidad la que ha marcado su estilo personal; desde decenas de años es honrado «Maestro pianista» sin haber sido nunca «sólo pianista».

Nacido en una familia de músicos, hijo de cantor, dedicó sus estudios tanto al piano como al órgano y a la composición (Wilhelm Furtwängler estrenó la Segunda Sinfonía de Kempff con la Orquesta del Gerwandhaus en Leipzig en su día). Pero no sólo esto nos puede dar una idea de la fuerte personalidad de Kempff; su ideal en la vida y en el arte es el sentido de Goethe, anhelar el máximo desarrollo de todas las facetas de talento y vigor creador para que rindan el mejor fruto. Hay obras musicales cuya fuerza interior a veces sólo se hace perceptible oyendo a Kempff. De esta verdad también son testimonio las innumerables grabaciones discográficas que Kempff ha hecho a lo largo de su vida de la música pianística tanto clásica como romántica.

Wilhelm Kempff no ha olvidado nunca, a pesar de su gran actividad, ayudar a los talentos jóvenes. Aun hoy se reúnen una vez al año, en Positano una selección de pianistas muy bien dotados para seguir sus cursos de interpretación de Beethoven.



# PROGRAMA

## I

**BACH** Toccata y Fuga en *re mayor*  
Capriccio en *si bemol mayor* («Sur le  
départ du frère aimé»)

**BEETHOVEN** Sonata en *mi bemol mayor*, op. 81 a

*Adagio - Allegro*  
*Andante - Espressivo*  
*Vivacissimamente*

## II

**SCHUBERT** Sonata en *la menor*, op. 164 DV 537

*Allegro, ma non troppo*  
*Allegretto quasi Andantino*  
*Allegro vivace*

Cuatro Impromptus, op. 90

Número 1 en *C menor*  
*Allegro molto moderato*

Número 2 en *E flat*  
*Allegro*

Número 3 en *G flat*  
*Andante*

Número 4 en *A flat*  
*Allegretto*

BACH, JUAN SEBASTIAN (1685 - 1750)

*Tocata y fuga en re mayor*  
*Capriccio en si bemol mayor*

En la inspiración y en la técnica de Bach, el órgano y el clave ocupan lugares tan próximos que en ocasiones ni el propio compositor distinguía con precisión entre ambos instrumentos. En el «Clavierubusy», a pesar del título, se contienen composiciones para órgano, para cembalo y para clavicordio. En esta obra fundamental y en el «Clave temperado» está el punto de partida de un modo amplio y nuevo de hacer música. La nota común de todos los componentes del «Clave temperado» es la forma de preludio y fuga, unidos en feliz contraste, que ofrecen las cuarenta y ocho partes que integran sus dos cuadernos, el primero escrito en 1722 y el segundo en 1744. Bach recorre dos veces el ciclo de los veinticuatro tonos mayores y menores y los pone genialmente al servicio de un mismo esquema formal: Preludio y fuga.

El Preludio, con su significación de pieza preliminar, preparatoria o inicial, adopta, a veces, la modalidad de Tocata, esto es, de fragmento que debe interpretarse velozmente, sin demorar los dedos sobre las teclas sino abandonando el contacto con ellas tan pronto como el sonido se ha producido. Su carácter de prólogo no impide que el Preludio tenga —como en Bach ocurre— un contenido musical importante, concebido en el estilo de una fantasía o de una composición rapsódica y libre.

La Fuga es una forma de composición fundada esencialmente en el contrapunto, es decir —aceptando una definición de Diccionario—, «en la combinación simultánea de voces o partes, cada una independiente, pero que conducen todas a una textura resultante, coherente y uniforme». La Fuga tiene, de manera muy estricta, un número fijo de líneas melódicas —voces— que entran, al principio de la composición, por turno, exponiendo un fragmento de melodía —sujeto o tema—, para reaparecer después y continuar tratando un motivo o varios motivos ya escuchados. En ese juego de aparición y des-

aparición de las voces, sustituida una por la siguiente, reside la razón de que se llame Fuga a esta forma musical por cuanto que en su desarrollo inicial se produce la impresión de que una voz pone en fuga o huida a la voz precedente.

Los «Preludios y Fugas» del primer cuaderno del «Clave temperado», al que pertenece el escrito en *re mayor*, conservan mejor los rasgos barrocos plenamente característicos de Bach. Esos rasgos ceden en algunas composiciones del segundo cuaderno, con Preludios más amplios y modificaciones expresivas que anuncian ya el clasicismo, propias del último período del compositor, lo que se ha llamado su «era sensible».

El «Capriccio en *si bemol mayor*» es una obra de juventud (1704), ligera, deliciosa de intención y de estilo y sumamente interesante por varios conceptos. Quiso conmemorar Bach, al escribirla, un acontecimiento familiar: su hermano Juan Jacobo (1683-1712), músico también —como tantos otros miembros de la extensísima dinastía de los Bach— partió desde Arnstadt hacia Suecia, contratado como oboe en la guardia de Carlos XII. La dedicatoria de Juan Sebastián no puede ser más efusiva: «Sobre la partida de mi querido hermano», o —como reza el original en italiano— «Sopra la lontananza del suo patello diletissimo». El Capricho está sembrado de centelleantes adornos y es una pieza descriptiva, construida sobre una historia real, expresiva musicalmente de unos hechos concretos que están indicados en el manuscrito: «halagos de sus amigos para disuadirle del viaje», «fuga sobre el tema de la trompa del postillón», etc.

#### BEETHOVEN, LUDWIG VAN (1770-1827)

##### *Sonata en mi bemol mayor. Op. 81 a*

La música de Beethoven es, sin duda, la más escuchada. No tuvo, en su tiempo, críticas que la subestimasen —aunque despertó reacciones de escandalizada sorpresa— ni ha necesitado, después —como la de Bach, por ejemplo—, redescubrimientos que volvieran a valorarla. Quizá la clave de esta apreciación permanente ha consistido en que el maestro de Bonn trajo al arte de la música un lenguaje universal y humanizante, intemporal, entendido o sentido por todos y siempre. Su fuerza expresiva, muy superior a la de cualquiera de sus antecesores, y el perfecto equilibrio entre la forma y el contenido que resplandece en toda su obra le confirieron esa capacidad de penetración propia del «poeta sonoro», como se le ha llamado. Con Beethoven entra la literatura en la música, no en el sentido de que su

obra responda a un programa literario preconcebido, sino en cuanto que establece una vía de comunicación franca y directa con la sensibilidad del oyente, muy diversa de la que corresponde a la fría perfección del clasicismo y muy próxima ya a esa íntima comunión con el autor que es característica del período romántico al cual sirve Beethoven de genial precursor.

Este altísimo punto en la evolución de la música que Beethoven significa, puede apreciarse en todos los campos de su creación: en la sinfonía, en el cuarteto, en la sonata. La gran innovación beethoveniana no es sólo formal, sino preponderantemente espiritual, de contenido, de acercamiento, de hallazgo de una nueva emoción.

El piano fue su instrumento preferido, ya solo, ya en conjunción con otros. Su literatura le debe un enorme enriquecimiento que se refiere tanto al aspecto expresivo como a la técnica, siempre ambos en constante equilibrio. Cuando hay virtuosismo, dificultad rebuscada, ampulosidad, no hay nunca superficialidad ni sacrificio o eclipse de la sustancia.

Las primeras de sus treinta y dos sonatas para piano están escritas en el momento en que el piano alborea como instrumento nuevo que sustituye al clave. Y aunque son ya esencialmente pianísticas, todavía no aprovechan totalmente su inmensa posibilidad, su ancha riqueza expresiva, que llegarían después, con la perfección progresiva del instrumento, pero de las que Beethoven tenía perfecta idea profética cuando pedía constantemente al constructor Andrea Streicher que dotase a sus pianos de «mayor resonancia y elasticidad, cuerdas fuertes, sólida armadura y más flexible pulsación al teclado». Estas primeras sonatas —concebidas algunas hacia 1790, todavía en la etapa inicial de Bonn, antes del traslado a Viena— llevan en su primera edición, 1802, la indicación «para clave o pianoforte», son de técnica relativamente fácil y derivan de los ejemplos de Haydn, aunque hay ya en ellas la inequívoca huella del nuevo modo beethoveniano que irá, progresivamente, acentuándose. El tránsito claro, que clausura el primer período de la producción, se inicia con la sonata número 8, opus 13, «Patética», y se cierra con la número 15, opus 28, «Pastoral», que ya acusa una placidez contemplativa genuinamente beethoveniana. Cuando se dispone a escribir las tres sonatas de la opus 31 —las números 16, 17 y 18—, el propio maestro advierte que «pretende ahora seguir un nuevo camino».

A esa nueva parcela de su creación pianística —que aún se sublimará más en el último período, a partir de la número 28, opus 101— pertenece la «Sonata en *mi bemol mayor*, opus 81 a», que el propio Beethoven bautizó como «sonata característica» y a cuyas tres partes dio, también, nombre: «Los adioses», «La ausencia» y «El

retorno». Sólo esta sonata y la «Patética» (número 8, opus 13) deben su nombre a la iniciativa del autor; en cuanto a la «característica», se dice que la denominación francesa de sus tiempos obedece a una deferencia para con su editor que ponía objeciones a un título alemán.

La «Sonata en *mi bemol mayor*» es una de las más breves de todo el ciclo y se compone de tres movimientos, representativos o descriptivos de las tres situaciones enunciadas. El segundo y el tercer tiempo no tienen, entre sí, solución de continuidad: se pasa insensiblemente del bellissimo andante al alegre y casi frenético final, vivacísimo, de brillante texto y de enorme dificultad interpretativa.

SCHUBERT, FRANZ PETER (1797-1828)

*Sonata en la menor, opus 164*  
*Cuatro Impromptus, opus 90*

El fabuloso, incómodo, contradictorio siglo XIX conoce el comienzo real —quizá anunciado antes— del romanticismo, núcleo esencial en la Historia de la Música y alimento, se quiera o no, de nueve décimas partes del arte musical de nuestros días. La fusión entre la palabra y el sonido, la incorporación de la poesía a la música, abren un campo nuevo, fértil y espléndido.

Schubert puede ser un representante singular de ese gran movimiento: «Ordenó que la poesía sonase y que hablase la música», como propuso Grillparzer que se grabase sobre la tumba del compositor tan prematuramente desaparecido. Esta afiliación al romanticismo, tan claramente deducida de la obra de Schubert, ha sido, sin embargo, desbordada hasta crear una imagen falsa del maestro, excesivamente recargada de lágrimas, amorfos imposibles y melancolías permanentes, que la apartan de la auténtica realidad: «Schubert, indudable y felizmente romántico, no es un personaje ligero ni un artista bohemio, desarreglado y superficial, sino, por el contrario, un músico solidísimo, infatigable trabajador, consciente y aplicado. Su obra es excelente en todos los géneros —tal vez con la excepción de la música dramática, lo menos bueno de cuanto escribió— y especialmente ejemplar en alguno de ellos, el lied, por ejemplo.

Sus sonatas para piano —dieciséis acabadas y seis incompletas, escritas entre 1815 y 1828— son menos virtuosistas y menos espirituales que las de Beethoven, pero tal vez más íntimas. La concebida en *la menor*, opus 164 —incluida en el programa— es la sexta en orden y corresponde a 1817.

Sus *impromptus* son excelentes, acabados, de una rara perfección, como corresponde a su cualidad de gran improvisador frente al piano. Con los *Impromptus* abre Schubert nuevos cauces pianístico-poéticos, traza un camino que luego seguirían Schumann y Chopin. Los cuatro *impromptus* de la opus 90 —«*allegro molto moderato*, *allegro*, *andante* y *allegretto*»— forman una unidad, se suceden con el vigor y el encadenamiento propios de los cuatro tiempos de una sonata. No son, pese a la evidente originalidad de cada uno de ellos, piezas dispersas e inconexas. Y en todos ellos resplandece una graciosa animación, una gran riqueza de matices y la típica y exquisita dulzura que perfuma toda la obra pianística de su autor.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
DE ALICANTE

CURSO 1974 - 1975

CONCIERTO DE CLAUSURA

Jueves, 5 de Junio de 1975

*BACH LEIPZIG ORQUESTA*

TEATRO PRINCIPAL

CAJA DE AHORROS DEL SURESTE DE ESPAÑA

---

« IDEAS EN CERAMICA »

SAURA LLORENS - FINA LLACER

FINA LLACER - SAURA LLORENS

« IDEAS EN CERAMICA »

saura llorems - fina llacer - ideas en cerámica - fina llacer  
saura llorems - ideas en cerámica - saura llorems - fina llacer  
ideas en cerámica - fina llacer - saura llorems - ideas en  
cerámica - saura llorems - fina llacer - ideas en cerámica

- \* hasta el día 3 de Junio
- \* horario: laborables, de 7.00  
a 9.30 tarde



Ramón y Cajal, 5



Suc. de Such, Serra y Cia. — Alicante