



SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



CAM

Caja Mediterráneo

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXIX
Curso 2010 - 2011

CONCIERTO NÚM. 730
II EN EL CICLO

Recital de piano por:

ELISABETH LEONSKAJA

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 18 de octubre

20,15 horas

Alicante, 2010

ELISABETH LEONSKAJA



Nacida en Tiflis, Georgia, estudió con Jacob Milstein en el Conservatorio de Moscú. Antes de abandonar la Unión Soviética en 1978 y asentarse en Viena, ganó varios prestigiosos concursos como el Enesco, Marguerite Long y Queen Elisabeth. Fue entonces cuando comenzó su carrera concertística, incluyendo diversos recitales a dúo con Sviatoslav Richter que tuvieron una gran influencia en su trayectoria musical. Sin embargo, fue su aparición en el Festival de Salzburgo de 1979 la que constituyó el inicio de su exitosa carrera en occidente.

Elisabeth Leonskaja aparece con regularidad en las más importantes salas de conciertos del mundo, además de los más renombrados festivales, como el de Edimburgo, Viena, Ruhr y Schleswig-Holstein, y en los ciclos de piano en Viena, Londres, París, Bruselas y Berlín. Desde 2002 es Artista Residente del Konzerthaus de Dortmund.

Ha trabajado con grandes directores como Kurt Masur, Sir Colin Davis, Cristoph Eschenbach, Kurt Sanderling, Mariss Jansons y Yuri Temirkanov, entre otros. Colabora asiduamente con las grandes orquestas europeas como la Berliner Philharmoniker, la Gewandhaus de Leipzig, Wiener Symphoniker, Münchner Philharmoniker, Tonhalle de Zurich, London Philharmonic, Concertgebouw de Ámsterdam, Orchestre de Paris, Orchestre National de France y Czech Symphonic Orchestra. A su debut norteamericano con Los Angeles Philharmonic en el Festival Hollywood Bowl le siguieron invitaciones a la orquesta de Cleveland, la New York Philharmonic y otras tantas orquestas americanas. Los críticos coinciden en destacar el calor, estilo y elegancia de sus virtuosas interpretaciones.

Como pianista de cámara Elizabeth Leonskaja colabora estrechamente con el Alban Berg Quartet, el Cuarteto Borodin, el Cuarteto Guarneri, Heinrich Schiff y la Orquesta de Cámara de la Wiener Philharmoniker. Recientemente la Konzerthaus de Viena presentó a la artista en un ciclo de conciertos con quintetos de piano con algunos de los más destacados cuartetos de cuerda del mundo.

Ha realizado numerosas grabaciones para *Teldec*, recibiendo prestigiosos premios internacionales entre los que destacan el premio Caecilia por su grabación de las sonatas de Brahms y el Diapason d'Or por su grabación de obras de Liszt. Otras grabaciones importantes han sido los *Conciertos 1 y 2* para piano de Chopin con la Czech Philharmonic y Vladimir Ashkenazy, *Conciertos 2 y 3* de Tchaikovsky con la New York Philharmonic y Kurt Masur y los *Conciertos 1 y 2* de Shostakovich con la Saint Paul Chamber Orchestra bajo la dirección de Hugh Wolff.

En 2006 recibió el premio más prestigioso de las artes en Austria: la Cruz de Honor de las Ciencias y las Artes.

Actuó para la Sociedad de Conciertos en 1984 en recital, interpretando obras de Schumann, Schubert y Liszt; y en el 2003, como solista con la Orquesta de Valencia con obras de Prokofiev.

PROGRAMA

- I -

BEETHOVEN

**Sonata para piano, No. 30,
en Mi mayor Op. 109**

Vivace ma non troppo

Prestissimo

Andante, molto cantabile ed espressivo

BEETHOVEN

**Sonata para piano, N° 31,
en La bemol mayor Op. 110**

Moderato cantabile molto espressivo

Allegro molto

Adagio ma non troppo; Fuga: Allegro ma non troppo

- II -

SCHUMANN

Estudios Sinfónicos op. 13

Thema - Andante

Var.I cis-moll Un poco più vivo

Var.II cis-moll Espressivo

Var.III E-Dur Vivace

Var.IV cis-Moll A la marche

Var.V cis-Moll Scherzando, Vivacissimo

Var.VI cis-Moll Agitato (con gran bravura)

Var.VII E-Dur Allegro molto

Var.VIII cis-Moll Marcatissimo, Andante

Var.IX cis-Moll Presto possibile, senza pedale

Var.X cis-Moll Non legato, sempre con energia

Var.X gis-Moll Andante (con espressione)

Var.XII Des-Dur Finale: Allegro brillante

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

Sonata para piano n° 30 en Mi mayor Op. 109

Sonata para piano n° 31 en La bemol mayor Op. 110

En su monografía *Beethoven's Piano Sonatas*, Edwin Fischer señala que «para Beethoven la forma sonata no es un esquema que pueda usarse caprichosamente un día y abandonarse al siguiente. Esta forma domina todo cuanto imagina y compone; es la verdadera marca de su creación y la forma de su pensamiento, una forma inherente, natural».

Al margen de sus aspectos puramente creativos Beethoven representa en el universo del piano una figura de transición. Ninguno de sus inmediatos predecesores, incluso tan geniales como Haydn ni Mozart, lograron explotar todas las posibilidades expresivas del teclado, encorsetados en las limitaciones técnicas del por entonces todavía joven «pianoforte» pues aunque, ciertamente, anuncien ya muchas cosas, en ese momento, sólo Muzio Clementi es capaz de aprovechar sus recursos. Corresponderá pues a Beethoven el privilegio histórico de convertir al piano en el instrumento supremo, en el compañero inseparable de los compositores y uno de los pilares sonoros del lenguaje expresivo del mundo musical romántico. Pero su papel decisivo no termina aquí al erigirse, además, en uno de los músicos de su tiempo que más exigió a los constructores de los *pianofortes* decimonónicos la perfección del sonido y la resistencia, fruto de su incesante búsqueda de nuevas sonoridades y de los audaces experimentos en los que se involucraba como consecuencia de la energía y el vigor que emanaba de su complejo mundo interior.

Las 32 sonatas de piano de Beethoven conforman el ciclo más extenso, complejo y difícil de la historia universal del teclado y descubren, más nítidamente que cualquier otro género, exceptuando tal vez los cuartetos, la personalidad revolucionaria y cambiante del compositor, así como su evolución musical, que le sitúan como el más destacado creador del género durante el período comprendido entre el Clasicismo y el Romanticismo. Por ello no parece casual que cuando compone la primera sinfonía, ya hubiera publicado diez sonatas, entre las que se cuenta la radiante y profunda *Patética*. Siempre inconforme y en incesante búsqueda de otros caminos, el músico someterá pronto al piano a unos retos que nadie antes había osado exigirle, incluso casi desbordando sus posibilidades, hasta tal punto que el propio Debussy comentó, tal vez de un modo precipitado, que «*las sonatas de Beethoven fueron indebidamente escritas para piano..., sobre todo las últimas pueden ser consideradas como transcripciones orquestales: en ellas falta, con frecuencia, una tercera mano que Beethoven indudablemente sentía*».

Aunque fiel al formato, en su largo período creativo de sonatas, Beethoven se permite incontables innovaciones incorporando, además diversos de tipos de movimientos con un orden variable, temas con variaciones, fragmentos fugados, scherzos, etc. De este modo tanto la temprana *Patética*, como la brillante *Waldstein*, la tempestuosa y arrolladora *Appassionata* o la

enérgica e intrincada *Hammerklavier*, fueron el resultado de una concepción tan revolucionaria en su momento, que durante algunos años bloquearon al compositor de escribir otras obras para piano solo, aunque, recuperada su inspiración, fue precisamente con las últimas sonatas donde llegó a los límites de la expresión pianística, que culminará en las *Variaciones Diabelli* Op.120, su página final para teclado. De acuerdo con estos preceptos generales no es extraño que las sonatas exigieran, en su momento, un virtuosismo pianístico sin precedentes, considerándose prácticamente intocables hasta que años después Liszt demostrara que si lo eran.

En el verano de 1819, Moritz Schlesinger, de la firma de editores musicales de Berlín, se encuentra con Beethoven y le propone comprar algunas de sus composiciones. Después de intentar llegar a algunos acuerdos por carta y pese a las dudas sobre los derechos de publicación del autor en Inglaterra y Escocia, el impresor resuelve finalmente adquirir 25 canciones por 60 ducados y tres sonatas para piano por 90, rebajando la cantidad sobre los 120 que Beethoven había pedido inicialmente por ellas. En Mayo de 1820 este accede y teniendo ya disponibles el conjunto de canciones (Op. 108), acepta entregar en el plazo de tres meses las restantes partituras que corresponden al grupo conocido usualmente como «las tres últimas sonatas» (Op. 109-111). Sin embargo el compositor tuvo dificultades para completarlas en el plazo pactado por diversas causas, incluido un ataque de ictericia, y los borradores de todas se hallan entremezclados en sus cuadernos de 1819, circunstancia que para Claude Rostand confiere al conjunto una cierta unidad además de reflejar «los estados afectivos característicos del compositor durante la creación de su última obra maestra religiosa (*Missa Solemnis*)». La Sonata n° 30, Op. 109, cuyo tema del primer movimiento se encuentra ya en los apuntes de abril de 1820, fue escrita, según Schindler, durante ese verano en Mödling y, antes de finalizar ese mismo año, concluida y entregada al editor. Su definitiva publicación por Schlesinger se realizó varios meses más tarde, en noviembre de 1821. La correspondencia muestra que la siguiente Sonata n° 31, Op 110, no estaba todavía lista en mitad de diciembre de 1821 aunque en la partitura completa autografiada figura la fecha de 18 de ese mes. Por ello es presumible que fuera entregada al editor poco después teniendo en cuenta que el compositor recibía los 30 ducados por esta sonata en Enero de 1822.

Para Anton Schindler, la decisión de componer las tres últimas sonatas Op. 109, 110 y 111 tendría su origen en un reto que se hizo el propio compositor tras un artículo malévolo del *Allgemeine Musikalische Zeitung* en el que se decía que Beethoven, exhausto por la creación de la Misa en Re, era un personaje musicalmente acabado por lo que, para contradecirlo y demostrar su supervivencia, decidió súbitamente escribirlas. Aunque, ciertamente, resulta lógica la irritación de Beethoven ante tan estúpido comentario, el argumento de un ocasional berrinche dado por su amigo y precoz biógrafo no resulta consistente como respuesta, dada la categoría de las tres obras, por lo que parece más verosímil que su composición estuviera motivada por otras razones más profundas y fundamentadas.

La primera intención de Beethoven fue dedicar el grupo de las tres sonatas a la familia Brentano que, por entonces, gozaba de su mayor aprecio y a los que distinguía como «*meine einzigen Freunde*» («mis únicos amigos»). Sin embargo, de ellas, sólo la **Sonata nº 30 en Mi mayor Op. 109** será dedicada a Maximiliana, la hija de Antonia y Franz Brentano. El 6 de diciembre de 1821, Beethoven envía a la joven una larga carta, llena de afecto, en la que le ofrece la dedicatoria de su obra y, pocos días después, el 20 de diciembre, el músico escribe de nuevo a su padre disculpándose de haber tomado esa iniciativa sin su autorización: «*Fui indiscreto al dedicar una obra mía a vuestra hija Maxe sin pedir os permiso; consideradlo como un testimonio de mi devoción hacia vos y hacia vuestra familia. - No deis a esta dedicatoria un sentido interesado ni la consideréis como una retribución, ello me ofendería...*».

La obra no tiene más que tres movimientos: un inicial **Vivace ma non troppo**, que adopta muy libremente la forma sonata, con dos ideas temáticas; un segundo **Prestissimo** le confiere el aspecto vigoroso altivo, apasionado y a veces atormentado por obscuras ansiedades del scherzo habitual. Estos dos movimientos iniciales están encadenados pues al final del primero, Beethoven marca en los borradores: «*Attaca il prestissimo*» después lo tacha y suprime cualquier barra de compás entre este y el comienzo del segundo para indicar su voluntad de continuidad entre ambos. El tercer movimiento **Andante**, se funda en una larga frase de amor, lastimosa, muy interiorizada, sobre la que el compositor multiplica las indicaciones de «sentimiento» como en el encabezamiento donde apunta: «*Gesangvoll mit innigster Empfindung mezza voce*» (Muy cantante, con el más íntimo sentimiento a media voz). Este *finale* consta de seis variaciones sobre un bello tema de lied en el que Romain Roland parece descubrir un estrecho parentesco con los lieder 1 y 6 de la Amada lejana, Op. 98.

Esbozada al mismo tiempo que la Op. 109 la composición de la **Sonata para piano nº 31 en La bemol mayor Op. 110** es contemporánea de la siguiente Op. 111 y coincide con la creación del *Sanctus* y el *Benedictus* de la Misa en Re mayor que Beethoven no concluirá hasta 1823. Fue publicada por Schlesinger en agosto de 1822, al mismo tiempo en París y en Berlín. Finalmente, la dedicatoria de ambas prevista, en un principio, para Antonia Brentano, no llegó a consumarse al ser destinada la última de ellas al archiduque Rodolfo. En su lugar, Beethoven ofreció a su amiga las siguientes 33 *Variaciones sobre un tema de Diabelli*, Op. 120. La decisión de renunciar al destinatario previsto inicialmente y su definitiva ausencia es un asunto confuso que ha sido analizado de forma diferente por sus biógrafos. Vincent d'Indy sostiene que «*Beethoven no podía dedicar más que a sí mismo esta expresión musical de su propia vida.*». No obstante, esta suposición parece discutible pues el 18 de febrero de 1822, en una nota a Schindler, el músico había señalado expresamente la persona a quien deseaba ofrendar las recientes obras : «*la dedicatoria de las dos sonatas en La bemol y en Do es para Antonia von Brentano, nacida Von Birkenstock*» pese a lo cual, el 1 de mayo de 1822, Beethoven, de un modo más misterioso, escribe a su editor : «*En cuanto a la segunda sonata en La bemol (opus 110), la destino para alguien ; próximamen-*

te os enviaré la tercera y sois libre de dedicarla a quien vos queráis.» La cuestión es que, en definitiva, cualquiera que sea el motivo, no se destinó a nadie.

Todavía más que la precedente esta penúltima sonata para piano es una muestra significativa del periodo postrero del compositor que destaca por la extrema libertad de formas, los amplios desarrollos, la recurrencia cíclica del mismo motivo o de otros similares y la clara intención de que los movimientos se sucedan sin pausas, a lo largo de la obra, hacen que ninguna sonata de Beethoven consiga una tal cohesión. La obra, por tanto, tiene tres movimientos pero con una secuencia ininterrumpida, en la que se puede adivinar la estructura general de una vasta forma sonata, en todo caso, libremente interpretada. En el primer movimiento, **Moderato cantabile molto espressivo**, a la primera idea, en cuyo margen Beethoven escribió en el manuscrito la indicación «*con amabilità*», sucede rápidamente una segunda, de la que ya se había servido para el *Minuetto* de la Sonata para piano y violín nº 3 Op. 30. El segundo movimiento: **Allegro molto**, tiene el espíritu de un *scherzo*, de carácter humorístico y estilo popular, aunque posteriormente surge una idea más melódica que parece inspirada en una canción popular de Silesia: «*Ich bin liederlich*» (Soy un vividor). El tercer movimiento, *finale*, el más importante, mucho más largo y complejo que el precedente, se descompone en dos elementos principales: un **Adagio, ma non troppo** y una **Fuga. Allegro, ma non troppo**. En el primero, después de un breve *Recitativo* lleno de dolor, se abre un *Arioso dolente* continuando con un canto de lamento (*Klagender Gesang*) que, sofocado por la desesperación, experimenta una sensación cercana a la muerte para finalizar con un regreso triunfal a la vida. Sigue una *Fuga* con el mismo tema del primer movimiento que se interrumpe surgiendo un segundo *arioso* que renueva su queja, en el que Beethoven escribió al margen en el manuscrito: *Perdendo le forze, dolente* (Perdiendo fuerza, doliente). Retorna una segunda *Fuga* donde anota: *Poi a poi di nuovo vivente* (Poco a poco, regresando de nuevo a la vida) que conduce a la parte conclusiva de la sonata impregnada de un carácter himnico y una euforia radiante, en una apoteosis sonora verdaderamente sinfónica.

ROBERT SCHUMANN (Zwickau, 1810 – Eindhoven, 1856)

Estudios sinfónicos Op. 13

La estructura de las variaciones para piano, menos rígida que la de la sonata, se prestó a estimular la fantasía de los románticos, al ofrecerles una mayor libertad y permitir la integración de piezas menores dentro de un conjunto de mayor envergadura. En los **Estudios sinfónicos Op. 13**, la obra más brillante para teclado de Schumann, se asocian los principios del *estudio* y la *variación* y, por consiguiente, sus límites formales resultan confusos, ya que ni se trataba de estudios propiamente dichos, en el sentido de piezas técnicas que sirvieran de práctica del teclado, ni tampoco auténticas variaciones, sino algo parejo, es decir, obras que se recrean a partir de un único tema y tal vez por eso

Schumann las llamó «Estudios en forma de variaciones». Ciertamente la diversidad musical y pianística de esta obra recurriendo a estructuras polifónicas, el gran lirismo expresivo a lo Chopin, los pasajes de alto virtuosismo, los enérgicos cambios de acordes, los fragmentos *scherzando* a lo Mendelssohn, las secciones con una majestuosidad digna de Bach y un *finale* amplio y caluroso en forma de rondó, apenas tiene igual en el campo de la variación.

La carrera musical de Schumann puede considerarse que comienza cuando, con 7 años, escribe su primera suite de danzas para piano. Entre aquella fecha y 1840, es decir hasta su tercera década, fue conocido casi exclusivamente como compositor de música de piano y sus treinta y dos primeras obras publicadas en ese período, entre las que destacan numerosas piezas cortas llenas de imaginación y fantasía, fueron sólo para teclado inaugurando un género al que, lícitamente, cabe atribuirle su invención y cuyas posibilidades agotará hasta el fin de su carrera. Aunque durante esa etapa inicial realizó múltiples ensayos con otros instrumentos, lo cierto es que esas partituras jamás fueron interpretadas o publicadas.

La génesis de los *Estudios Sinfónicos* (al igual que sucede con muchas obras de Schumann) esconde unas manifiestas claves autobiográficas. Aunque tal vez fueran concebidos en 1833, es en 1834 cuando realmente comienza su composición encontrándose por entonces alojado en la casa de Frédérik Wieck, su maestro y futuro suegro, donde conoce y se enamora de una de sus alumnas, Ernestina von Fricken. Durante todo el verano, a espaldas del profesor, corteja a la joven que apenas tiene dieciocho años y se promete a ella secretamente en el mes de Septiembre. La pasión dura hasta finales de 1835, cuando Schumann desilusionado decide romper bruscamente el compromiso para consagrarse desde ese momento a Clara, la hija adolescente de Wieck, con la que acabaría por casarse más tarde. Pese a todo, la figura de Ernestina pasará a la posteridad, por un lado, al ser incluida como la «Estrella», personaje del Carnaval Op. 9 y, por otro, porque su tutor el barón von Fricken, flautista y compositor aficionado y autor de una pequeña pieza, con cuya melodía había creado unas Variaciones para flauta, es quien proporciona el tema que, ligeramente modificado, servirá de base musical para los Estudios Sinfónicos. Por carta Schumann le hace una amable crítica de su composición comentando: «*El tema tiene el carácter de un sentimiento (...) Acabo de escribir sobre vuestro tema con variaciones que yo cuento llamar "patéticas" y he tratado de expresar este patetismo, si lo hay, en diferentes colores*».

La primera versión de los *Estudios sinfónicos*, acabada antes de finalizar 1835 fue, sin duda, aprovechada para impresionar a Ernestina y a su tutor. La partitura, larga y difícil, exigió un trabajo considerable y fue sometida a múltiples revisiones que se traducen en las diferentes versiones existentes hasta conferirle su definitiva fisonomía. Estas fluctuaciones y titubeos definen bien, por un lado, uno de los rasgos peculiares de Schumann de presentar sus composiciones musicales bajo formas diversas y, por otro, el carácter a la vez unitario y múltiple de la partitura, una de las más ricas y perfectas de su autor,

en la que intenta trasladar al piano la búsqueda de un cromatismo orquestal. Pocas veces se muestra Schumann tan despiadado respecto a su decisión de suprimir pasajes innecesarios por lo que los Estudios si bien originalmente incluían una serie de 18 movimientos, fueron reducidos, tras diversas combinaciones, a doce, al percibir el compositor que su extensión y dificultad técnica podían hacer la pieza demasiado agotadora y exigente para el pianista.

El título de la obra fue cambiado varias veces y de *Variations pathétiques sur un Tema quasi marcia fúnebre*, en Septiembre de 1834, el autor pasa al de *Zwölf Davidsbündleretüden*, nombre con el que designa una organización imaginaria antifilistea («La Liga de David») y que utiliza también en los *Davidsbündlertänze Op.6*. A continuación son denominados *Etüden im Orchestercharakter von Florestan und Eusebius*. («Estudios con carácter orquestal de Florestan y Eusebius») pues, en esta ocasión, se presumiría que las composiciones habrían sido firmados por los dos personajes imaginarios que en Schumann personifican, dentro de su particular universo poético, el doble aspecto esencial, opuesto y complementario de su personalidad. Para enfatizar la alternancia las piezas se dividen en unas páginas más líricas, melancólicas e introvertidas (que corresponderían a *Eusebius*) y en otras de naturaleza más excitable y dinámica (asignadas a *Florestan*). Los títulos anteriores estaban en alemán pero la primera edición, publicada en Viena por Haslinger en 1837, impuso, tras algunas vacilaciones, el encabezamiento hoy familiar, esta vez en francés, de *XII Études symphoniques pour le piano dédiées à son ami M. Sterndale Bennett, de Londres, par Robert Schumann, Op. 13*. El personaje objeto de la dedicatoria era el pianista y compositor inglés William Sterndale Bennett (1816-1875), que formaba parte del círculo de amigos de Mendelssohn y Schumann a quien, en esta ocasión, se le ha acusado de cometer uno de sus infrecuentes errores de juicio crítico, al considerar, a su colega anglosajón, sin duda de forma precipitada, como un genio de la música. De una manera concreta le rinde homenaje en el duodécimo estudio final, con una variación basada en un tema procedente de un coro de la ópera de Heinrich Marschner *Der Templer und die Jüdin*, sobre el texto *Ha, stolzes England. freue dich!* («¡Ah fiero Inglaterra, regocíjate!»), pieza que Bennett había tocado frecuentemente en Inglaterra con gran éxito. Quince años más tarde de la primera publicación, en una segunda realizada en 1852 en Leipzig, la partitura se bautiza de nuevo, también en francés, como *Études en forme de variations* («Estudios en forma de variaciones») que incluye sólo diez piezas siendo eliminados dos estudios (el nº 3 y 9), incorporando además algunas correcciones de Schumann en la escritura del piano y en la conclusión. Finalmente, en la tercera edición, póstuma, de 1857, se reintegran de nuevo los estudios nº 3 y 9 dejando la partitura como se la conoce en el presente. En 1861, cinco años después de la muerte de Schumann, su suegro Friederich Wieck publicó una cuarta edición bajo el pseudónimo «DAS», un acrónimo de *Der Alte Schulmeister* («El viejo maestro»), con la que posiblemente intentaba reconciliar las viejas diferencias con su yerno y que comprende los títulos previos. En la recopilación de las obras completas de Schumann,

publicadas por Simrock en Bonn, en el año 1873, durante el Festival Schumann, uno de los editores, Brahms, agrega cinco estudios inéditos calificados como *Anhang* («Apéndice») que, son tocados a veces pero en posiciones que varían, dentro del ciclo, en cada interpretación. Existen, por consiguiente, doce variaciones «clásicas» y cinco, designadas como «póstumas», basadas también en el tema de Von Fricken. Dos estudios, incluyendo el *Allegro brillante* del final, fueron orquestadas por Tchaikowsky.

Todas las remodelaciones realizadas por Schumann de sus *Estudios Sinfónicos* se enfocan en el sentido de fortalecer su extraordinario vigor al coincidir con un momento irrepetible de su biografía en el que su genio fantástico e impulsivo se ve rodeado de una insólita fortaleza sin instantes de debilidad. Los títulos propuestos por Schumann muestran, de algún modo, la índole del proyecto, es decir, piezas de concierto en las que la búsqueda de posibilidades técnicas y tímbricas del piano trasciende el mero objetivo del aprendizaje y se encauza más hacia la senda de una audaz investigación experimental del teclado que llega a emular una formación «de carácter orquestal» y polifónico.

Desde el principio Schumann fue consciente de la calidad de su obra comentando «*Diría que esta es mi mejor obra, aunque sé que es lo que siempre se dice de la última*». Con independencia de las alusiones autobiográficas relativas a los amoríos con Ernestina Von Fricken, los **Estudios Sinfónicos Op. 13** encierran también un homenaje al talento de Clara Wieck y es precisamente a ella a quien ofrece su primera ejecución pública en un recital en el *Gewandhaus* de Leipzig en agosto de 1837 que, según cuenta, tocó «*con el coraje de un hombre*». No obstante Schumann pensaba que el carácter ambicioso de la obra sobrepasaba la capacidad de comprensión del auditorio resultando por ello inadecuada para un concierto público lo que le llevó a aconsejar a Clara no tocarla y, ciertamente, la pianista se mantuvo, durante mucho tiempo, alejada de ella. No obstante, todavía resonó en 5 de mayo de 1855 en su casa de Dusseldorf en el curso de una audición musical privada, en presencia de Brahms, en la que Clara, con el violinista Joachim, tocó la Sonata en Re menor de Schumann, ella sola los Estudios Sinfónicos y Liszt la Fantasía cromática de Bach, sesión agitada, pues puso en evidencia la disparidad entre el virtuosismo arrogante del genial pianista y los otros tres músicos, por entonces menos agraciados por el éxito popular. Precisamente ese mismo día Robert escribe a Clara desde el manicomio de Eendenich su última carta. Muy admirados por Wagner, Clara toca de nuevo los Estudios Sinfónicos, a petición del compositor, en un Concierto programado en Zurich el 19 de Diciembre de 1857.

Los Estudios sinfónicos Op. 13 de Schumann marcan un momento decisivo en la historia de las variaciones pianísticas situándose entre las Diabelli de Beethoven y los grandes ciclos de Brahms y su alcance musical sobrepasa sin discusión el de todas las obras análogas del compositor.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Martes, 9 de noviembre 2010

AMERICAN STRING QUARTET

Con **MENAHM PRESSLER**, piano

Avance de programación 2010- 2011

- Martes, 23 de noviembre 2010 TRIO GUARNERI PRAGA
- Martes, 30 de noviembre 2010 MARIO BRUNELLO, violonchelo
ANDREA LUCCHESINI, piano
- Viernes, 3 de diciembre 2010 JULIA FISCHER, violín
MARTIN HELMCHEN, piano
- Martes, 14 de diciembre 2010 MARIE ELISABETH HECKER, violonchelo
JUHO POHJONEN, piano
- Martes, 18 de enero 2011 JEAN-IVES THIBAUDET, piano
- Martes, 25 de enero 2011 VADIM REPIN, violín
SERGEI TARASOV, piano
- Martes, 8 de febrero 2011 CUARTETO KUCHL
- Martes, 22 de febrero 2011 JOANNA MACGREGOR, piano
- Lunes, 14 de marzo 2011 BORIS BELKIN, violín
GEORGES PLUDERMACHER, piano
- Lunes, 28 de marzo 2011 RENAUD CAPUÇON, violín
FRANK BRALEY, piano
- Jueves, 7 de abril 2011 ORQUESTA DE VALENCIA
- Martes, 26 de abril 2011 IGNACIO RODES, guitarra
- Viernes, 6 de Mayo 2011 PREMIO DE INTERPRETACIÓN SOCIEDAD
DE CONCIERTOS ALICANTE
- Jueves 19 de mayo 2011 ANDRAS SCHIFF, piano
- Martes, 24 de mayo 2011 CUARTETO TAKACS
con IMOGEN COOPER, piano
GRAHAM MITCHELL, contrabajo

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

PARA DAR BENEFICIOS A LOS QUE NI SIQUIERA SABEN QUE LOS RECIBEN

Colaborar en la creación de una sociedad más justa y equitativa es más que nuestro trabajo, es nuestra razón de ser. Por eso, durante 2009 nuestras actividades de Obra Social beneficiaron a más de 5.600.000 personas, lo que significa 150.000 más que en 2008. Quizás no todos sepan lo que estamos haciendo, pero nosotros sí sabemos que debemos seguir haciéndolo. Por eso, aquí nos tienes.



C.I.V.E. 27/05/2010

AQUÍ NOS TIENES

 **año
santo
2010**
caravaca de la cruz



CAM

Caja
Mediterráneo

