



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 XXXVIII  
Curso 2009 - 2010

CONCIERTO NÚM. 722  
XII EN EL CICLO

**Recital de piano por:**

# **RADU LUPU**

**Teatro Principal**

Jueves, 8 de abril

20,15 horas

**Alicante, 2010**

## **RADU LUPU, PIANO**

---



*Esta temporada:* Tiene una Residencia con la Tonhalle Zurich, con una gira por Alemania y actuaciones en Zurich con David Zinman y Frank Welser-Möst; un concierto de cámara y un recital. Tocaré con la Sinfónica y la Filarmónica de Londres con las Filarmónicas de Berlín y de Munich, con la Orquesta de Baviera y la de Paris. Recitales en varias ciudades europeas y conciertos en Estados Unidos con la Sinfónica de Chicago y en el Carnegie Hall de Nueva York un recital y un concierto con la Sinfónica de Cincinnati.

*Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante:* El 11 de diciembre de 2000 interpretando obras de Beethoven, Enescu y Janacek.

*Lo más destacado de su carrera:* Nacido en Rumania estudió con Lia Busuioceanu. Debutó en público con doce años con un programa

totalmente compuesto por él. Ganó en 1961 una beca para el Conservatorio de Moscú. Obtuvo el primer premio en tres concursos el Van Cliburn en 1966, el Internacional Enescu en 1967 y el Internacional Leeds en 1969. En el 2006 ganó el premio Arturo Benedetti Michelangeli y el "Abbiati" de la asociación de críticos literarios italianos que ya le había sido otorgado en 1989.

Es invitado habitual por las mas importantes orquestas del mundo y por los festivales más prestigiosos: Debutó con la Filarmónica de Berlín dirigida por Karajan en el Festival de Salzburgo en 1978 y con la Filarmónica de Viena dirigida por Muti en este mismo Festival en 1986; además de sus actuaciones con el Concertgebouw y la principales orquestas de Londres. Su debut en Estados Unidos fue en 1972 en Nueva York con la Orquesta de Cleveland dirigida por Barenboim y con la Sinfónica de Chicago dirigida por Giulini.

*Grabaciones:* Para Decca incluyen obras de Beethoven, Brahms, Grieg, Schumann, Mozart, Debussy, Frank, En 1995 recibió dos premios en la categoría de "Mejor grabación instrumental del año: un Grammy por obras Schubert y un Edison por obras de Schumann. Ha grabado dos discos con Murray Perahia (CBS), dos de lieder de Schubert con Barbara Hendricks (EMI) y uno con obras de Schubert a cuatro manos con Daniel Barenboim (Teldec).

## **PROGRAMA**

- I -

**JANACEK**      **In The Mist (V mlhach), 1912**  
Andante  
Molto Adagio  
Andantino  
Presto

**BEETHOVEN**      **Sonata nº 23 en La menor op. 57 "Appassionata"**  
Allegro assai  
Andante con moto  
Andante ma non troppo

- II -

**SCHUBERT**      **Sonata para piano en Si bemol mayor nº 3 D.960**  
Molto moderato  
Andante sostenuto  
Scherzo: Allegro vivace e con delicatezza -Trio  
Allegro, ma non troppo

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

---

### ***In the Mist (En la niebla)***

Postrer miembro de la trilogía de grandes compositores checos, Leos Janáček, es posiblemente su figura más desconcertante. Si bien su música no alcanza el gran sentido melódico de Dvorak, de quien tan sólo le separan trece años, muestra posiblemente una mentalidad más moderna que aquél. Conocido fuera de su patria durante muchos años por el único éxito internacional de su ópera *Jenufa*, sus composiciones no comenzaron a ser escuchadas en las capitales del mundo hasta después de la II Guerra Mundial. Janáček vivió una vida tranquila, casi toda ella en su propio país y la mayor parte en Brno, donde ejerció como compositor, teórico, director y profesor de la Escuela de Música que él mismo fundara en 1881. Abordó la composición tardíamente, cuando tenía veintidós años y aunque hubo de esperar hasta los cuarenta años para crear su primera obra importante, desde sus comienzos hasta su muerte, pasó la vida entera en un permanente debate con los materiales de la música, sin desfallecer su inspiración. En el curso de los años su música adquiere un carácter más nítido y algo más sombrío pero también más áspero, disonante y epigramático y si bien algunas de sus armonías, con independencia de su perfil distintivo, rozan ciertamente la atonalidad, su sonido muestra siempre un eje central fundamental de tal modo estrictamente nunca llega a al atonalismo. Janáček formuló una teoría del lenguaje musical según la cual los secretos melódicos y rítmicos de la música pueden explicarse como relacionados con la melodía, el ritmo y los motivos del lenguaje hablado convirtiéndose, de este modo, en un fanático defensor de la llamada «melodía del lenguaje». Aunque recurrió a muchos elementos populares en su obra, no como folclorista donde precisamente dejó su impronta personal. Su música se identifica más bien por otros elementos característicos y junto a los esquemas de melismas que evocan la canción popular, material especialmente abundante en sus páginas para piano, se caracteriza por un cierto humor sombrío y el empleo de una armonía compacta y esencial casi desnuda de aderezos. En muchos aspectos Janáček se sitúa entre el mundo postromántico y el mundo moderno pues su sonido, aunque intenso, no posee la audacia que permitiría considerarlo del todo moderno pero al propio tiempo resulta tan poco convencional y no puede clasificarse como postromántico. Por medio de un estilo totalmente original,

Janáček creó un sistema de composición que debe muy poco a los músicos precedentes cualidad que, en la historia de la música, sólo puede adjudicarse a contados creadores.

Famoso sobre todo por sus óperas, por su obra sinfónica y coral y sólo, en menor medida, por su música de cámara, a Janáček le resultó efectivamente más problemático lograr una identidad estilística en el ámbito de la música instrumental y sobre todo un difícil objetivo trasladar a una formación de rango inferior los peculiares recursos formales empleados en organismos instrumentales muy extensos. En el primer periodo de su madurez comprendido entre *Jenufa* y *Katia Kabanová* (desde 1907 a 1921), Janáček recurrió generalmente bien a piezas vinculadas a imágenes literarias (poema sinfónico) o a formas breves, incluso aforísticas. Buen intérprete, pero no un virtuoso, el piano fue el instrumento elegido para las miniaturas musicales que constituyen una parte relativamente escasa y limitada de su repertorio y que, pese a su notable calidad y densidad expresiva, muestran una clara influencia de Schumann y Dvorak. En los quince apuntes pianísticos compuestos sobre todo en el período 1901-1903 y reunidos más tarde en la colección titulada «Por el sendero yerbooso», junto a los dos movimientos de la Sonata «1º de Octubre de 1905» Janáček condensa en unos pocos compases imágenes sonoras fugaces, como una impresión inmediata. Pero es en la siguiente serie «**En la niebla**» (*In the Mist*) en la que recurre a frases melódico-rítmicos persistentes (*ostinato*) y a las asimetrías métricas que presentan ciertas analogías estilísticas y expresivas con el primer y segundo estilo folclórico de Bartók, donde sus notas revelan muchos de los rasgos típicos de Janáček confirmando un estilo pianístico plenamente individual: frecuentes cambios de métrica, ritmos liberados y pulsaciones rápidamente contrastadas, yuxtaposiciones e inflexiones, fragmentos intensamente concentrados y enriquecidos de canción y de danza, melodías habladas, imágenes susurradas, silencios naturales y recitativos solitarios. El ciclo está formado por cuatro piezas que, a pesar de la diferencia entre los temas y los tiempos, responden al mismo principio compositivo de un único fragmento melódico observado desde perspectivas armónicas y tímbricas dispares, conteniendo pasajes de una incuestionable originalidad, frecuentemente escritos a partir de una o pocas fórmulas, pero cuyas variantes o interpretación no suprimen la unidad de ideas, fundada sobre el principio de su riqueza dentro de la propia simplicidad.

Ultimo de sus ciclos maduros de piano, por la riqueza de su escritura, su densidad e intimismo, «En la niebla» (*In the Mist*) es posiblemente lo mejor del repertorio de Janáček en el dominio del teclado. La obra fue concebida el año 1912 durante el tiempo en el que sufrió la muerte de su única hija Olga, coincidente además con el rechazo de sus óperas por el Teatro de Opera de Praga. Su edición se efectuó el año siguiente a instancia de los miembros del Club de Amigos del Arte de Brno y fue tocado por primera vez por Marie Dvoráková en un concierto organizado por la Sociedad Coral Morava en la ciudad de Kromeríz, el 7 de Diciembre de 1913. Parece evidente que con el título el autor no pretendió imponer ningún especial mensaje y que el propósito de «En la niebla» no tiene relación con ningún fenómeno de la naturaleza, ni tampoco intenta dar un tono de nebulosa pintura impresionista a su música, habiéndose sugerido que, por el contrario, Janáček alude en ella a las brumas de la memoria, a una recolección de recuerdos e ideas de la juventud que se pierden «sobre un camino excesivamente grande». Es posible también que su inspiración provenga de evocar otras músicas escuchadas a lo largo de su carrera pero de un modo imperfecto, nebuloso, produciendo su efecto sobre el inconsciente incluso mayor que cualquier pasaje explícito. Alternativamente podría representar la senda hacia trabajos virtuales, todavía no escritos y mantenidos en la mente con un vago e incierto futuro. Dentro de esas claves «brumosas», las cuatro partes del ciclo están dispuestas en diversos planos, justificando que su atmósfera se haya definido frecuentemente como impresionista e influida por Debussy.

*In the Mist* representa realmente la aceptación íntima de un estado mental angustiado y, como escribió Jaroslav Vogel en 1962, «no contiene un único momento de respiro... es un largo esfuerzo de resignación y repetido dolor que predomina incluso en el final». De cualquier forma está más ampliamente relacionada con la música romántica para piano del siglo XIX que cualquier otra de Janáček y produce la sensación de penetrar en su "diario" musical aunque, de acuerdo con su título, mantenga un cierto aire de distancia como si el piano se perdiera a veces en un banco de niebla. Pese a no ser precisamente un escaparate de pirotecnia pianística en relación a sus demandas técnicas, por su naturaleza vacilante y su delicado fraseo la pieza requiere una estrecha atención y exige un delicado toque rapsódico del intérprete que pone en evidencia su virtuosismo.

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

---

### **Sonata nº 23 en La menor Op. 57 "Appassionata"**

En las sonatas para piano de Beethoven, tal vez las más complejas y difíciles de la historia del instrumento, es donde se manifiesta especialmente su carácter innovador y de transición. Sus flamantes sonoridades y audaces experimentos, colmados de súbitos silencios, repentinos arrebatos y veloces arpeggios, encierran el mundo complejo del compositor, donde su fuerte personalidad musical y sentimental y un revolucionario lenguaje romántico, le sitúan en el período comprendido entre el Clasicismo y el Romanticismo como la incuestionable figura capaz de transportar la música hacia un orden nuevo.

Deprimido e incapaz de disimular su progresiva sordera, el 6 de Octubre de 1802, Beethoven redacta un documento que guardó luego cuidadosamente y que después fue llamado «El Testamento de Heiligenstadt» descubierto tras su muerte en un cajón secreto de su escritorio, junto a la famosa carta a la «Amada Inmortal». Desde aquella fecha hasta la composición de la sonata *Appassionata*, entre 1804-1806, alumbró algunas de sus obras más significativas, identificadas comúnmente como pertenecientes a de su segundo periodo de creatividad. Aunque existen dudas acerca del momento preciso de su conclusión, debido a las contradictorias versiones de Ferdinand Ries y de Anton Schindler, los conocidos biógrafos beethovenianos coetáneos cuyos comentarios merecen mayor confianza y que suelen acompañar de sus curiosas anécdotas, los catálogos cronológicos más significados fijan en 1804 el inicio de la composición de la **Sonata para piano nº 23 en La menor Op 57**. Ese verano Beethoven se traslada a Döbling, un pueblecito al norte de Viena, donde trabaja frenéticamente en dos sonatas para piano la Op. 54, en Fa mayor y la Op. 57, en La menor, que alterna con largos paseos por los bosques cercanos. Los primeros borradores, entremezclados con los de la *Sinfonía Heroica*, los de *Leonora* y de la sonata *Waldstein* o *Aurora* datan pues de 1804, sin embargo no parece verosímil, que en la breve temporada pasada en Döbling pudiera rematar alguna de las sonatas del rango de la Op 53 y 57 y esbozar además otras composiciones importantes por lo que al menos la última presumiblemente debió quedar inconclusa por el momento o sólo escrita a medias y, aunque puede que estuviera prácticamente finalizada el año siguiente 1805, la composición se prolongó de hecho

dos años más desde su inicio. Por otro lado, aún en el caso improbable de que la sonata hubiera quedado prácticamente concluida casi al mismo tiempo que la *Waldstein*, la demora en publicarse de cerca de dos años y medio permite suponer que Beethoven, dada su conocida obsesión por retocar sus obras antes de exponerlas a la luz, creyó conveniente todavía repasarla e introducir algunas ligeras modificaciones antes de enviarla al editor. Resulta por lo tanto presumible que a lo largo del verano de 1806, transcurrido en casa de los Brunswick en Martonvásár, volviera a trabajar en la Op 57 y que fuera entonces cuando realmente le diera fin si bien no más tarde de octubre de 1806, pues es conocido que en esas fechas, en circunstancias memorables, el compositor hizo donación del manuscrito a su amiga la pianista Marie Bigot. Tras la muerte de Beethoven el historiador Schindler insinúa, sin embargo, que la sonata había sido escrita del comienzo al final «de un tirón», durante el verano de 1806, pero su hipótesis es poco verosímil. La publicación, anunciada por el *Wiener Zeitung*, fue realizada el 18 de Febrero de 1807 por la Cámara de Artes e Industria de Viena bajo el título «54 Sonata para piano, opus 57», con una dedicatoria del músico a su amigo el Conde Franz von Brunswick, hermano de Therese, a quien brindaría la siguiente sonata de su catálogo (la nº 24, Op. 78).

La obra ha suscitado más comentarios que ninguna otra de su periodo medio. En 1822, en el curso de una reunión en casa de Carl Czerny, pianista y alumno de Beethoven, como ocurría con frecuencia, Schindler preguntó al maestro cuál era el sentido de las sonatas Op. 31, nº 2 y la Op 57 a lo que le respondió lacónicamente: «*Leed 'La tempestad', de Shakespeare*». El subtítulo *Appassionata* le fue asignado con ocasión de una edición posterior por el editor Crazz de Hamburgo sin que al parecer el habitualmente quisquilloso Beethoven pusiera objeciones. Por otra parte se sabe por Czerny que a excepción de las cinco últimas era la que «el propio Beethoven estimaba como su sonata más grande» En todo caso no cabe duda de que, al menos, es la que se ajusta mejor al retrato «psicológico» del músico que ha trazado la historia, descrito gráficamente como «un torrente de fuego en un lecho de granito». Junto con la temprana *Patética*, la tempestuosa *Appassionata* es sin duda una de las más célebres y populares páginas pianísticas de Beethoven y si algunas la igualan en belleza e incluso otras la superan en grandiosidad, por su extraordinaria brillantez, dificultad técnica y su intensa carga emocional ha ejercido

siempre una extraordinaria fascinación sobre intérpretes y oyentes aunque, como dijera el pianista Edwin Fischer, «*la gran popularidad de esas sonatas puede probablemente atribuirse a la afición del público por los títulos, puesto que precisamente aquellas que los tienen son más apreciadas*». De cualquier modo, su trascendencia y su vigor la colocan en el punto culminante de las obras de piano del segundo período de Beethoven en el que surgen nuevas sonoridades y audaces experimentos que encierran su complejo mundo interior, incorporando el flamante lenguaje expresivo de la revolución romántica.

Como la Sonata nº 14 Op. 27, «*Claro de luna*», la *Appassionata* se halla revestida de una leyenda de amor, pero si en aquella esa aureola romántica se apoya en hechos auténticos como fue la pasión por la Condesa Giulietta Guicciardi, en el caso de la Op. 57, no se conoce con certeza la causa íntima o el supuesto personaje que la inspiró. No obstante, musicólogos como Wilibald Nagel o Vincent d'Indy creen que la *Appassionata* es incontestablemente una creación nacida del amor de Beethoven. Entre la correspondencia conservada del compositor, figuran tres cartas escritas en un estilo lleno de pasión y l de una desbordante vehemencia, cuya destinataria ha sido discutida por los biógrafos sin que hasta el día de hoy nadie conozca con certeza su identidad aunque se ha adjudicado, no sin fundamento pero sin pruebas válidas a Josefina von Brunschwig hermana de Franz. De cualquier forma aunque el arrebató que expresa esta pieza fuera de origen amoroso, parece evidente que en ningún caso se trata de un amor dulce e ilusionado sino más bien de un estallido de vehemencia febril que, con excepción del andante, traduce sobre todo un espíritu desesperado y lóbrego, que contrasta vivamente con la alegría luminosa de la casi simultánea sonata nº 21 en Do mayor *Waldstein*. La sonata en La menor *Appassionata* es ciertamente una de las composiciones para teclado más impetuosas y violentas de Beethoven y se ha erigido como una fuente de especulación y despliegue imaginativo en el que los críticos han tratado de escudriñar el mundo íntimo del músico sugiriéndoles toda suerte de sensaciones, macabros espectros, sentidas emociones y borrascosas pasiones en el curso de un destino plagado de oscuras amenazas. Algunos han aludido, ciertamente sin demasiados argumentos, al carácter «heroico» de la *Appassionata* y para apoyarlo recuerdan una conocida frase de Bismarck : «*si oyese constantemente esta música, nunca me faltaría valor*» pero, en términos generales, esta cuali-

dad está presente en toda la obra de Beethoven de esas fechas. Dentro de los numerosos argumentos para vincularla a un determinado acontecimiento en la vida del músico se cita que en un tiempo reciente a su composición había tenido una fuerte disputa con uno de sus más cercanos amigos, Stephan von Breuning, por lo que cabría contemplarla como un oculto desahogo de su disgusto. Sin embargo parece incuestionable que la obra va más allá de un conflicto personal y representa un desafío más universal y provocador en el que, al decir del compositor Hubert Parry, «*el alma humana formula grandes cuestiones a Dios y obtiene su respuesta*». Finalmente, entre las variopintas especulaciones sobre su génesis se ha especulado que la sonata pudo haber sido concebida con el objetivo de someter a prueba a un nuevo instrumento de teclado entonces naciente. Es sabido que Beethoven fue uno de los compositores más exigentes con los constructores respecto a la sonoridad y resistencia de los *pianofortes* decimonónicos y parece que el Walter, sobre el que compuso la *Patética*, quedó prácticamente destrozado por la demoledora potencia de las fortísimas acometidas que el músico infligía en varios pasajes de los tempestuosos movimientos finales. En 1803 adquirió sin embargo un gran piano Erard que le brindaba no sólo un rango de teclado más extenso sino una considerable robustez.

La Sonata tiene tres movimientos. El primero *Allegro Assai* permite una total exploración de los recursos del piano. En su larga duración se desplaza entre rápidos cambios de tonalidad y súbitas mutaciones dinámicas alcanzándose un clímax expresivo cerca del final. El segundo movimiento *Andante con moto*, es como la calma entre dos tempestades y está construido por una serie de variaciones sobre un tema sereno y armonioso, con una melodía lenta y dos secciones que se repiten concluyendo con un acorde *fortísimo* que lleva sin pausa al tercer movimiento *Finale, Allegro, ma non troppo*, una frenética afirmación del material de apertura de una violencia apasionada que culmina en un contundente y arrollador *Presto*, epílogo de drama y desafío donde Beethoven somete tanto al instrumento como al intérprete a una formidable demanda técnica y con el que súbitamente finaliza la obra.

## **FRANZ SCHUBERT** (Viena, 1797 - Viena, 1828)

---

### **Sonata para piano en Si bemol mayor nº 3 D. 960**

En una carta a su editor Probst el 2 de octubre de 1828 dice Schubert : «*He compuesto, entre otras, tres sonatas para piano solo, que desearía dedicar a Hummel [...]. He tocado estas sonatas en diferentes lugares con mucho éxito.*» El mismo escribe en los manuscritos las indicaciones de «Sonata I, II y III» siguiendo el orden actual: Do menor, La mayor y Si bemol mayor. La última partitura lleva al final la indicación «Viena, 26 de septiembre de 1828» que debe considerarse por ello como la fecha de terminación de la trilogía.

Parece incuestionable la intención de Schubert de que las tres piezas formaran un todo y por esta razón se publicarán juntas diez años después de su muerte, en 1838, por Anton Diabelli, sin asignarles número de opus pero con el título de «Últimas composiciones de Franz Schubert. Tres grandes Sonatas». Al haber fallecido Hummel el año anterior, el editor decidió dedicar el volumen a Robert Schumann que en uno de sus artículos críticos en el *Neue Zeitschrift für Musik* comenta respecto a las obras: «*Son muy singulares..., tan diferentes de las otras, especialmente por una mayor sencillez de la invención. [...] Oleadas musicales y melodiosas fluyen página tras página, interrumpidas aquí y allá por algún remolino más violento, rápidamente calmado.*»

Aunque tal vez Schubert las pudo bosquejar en las últimas semanas vividas todavía en casa de su amigo Franz von Schober, su composición representa esencialmente la actividad del músico durante la corta temporada transcurrida en la vivienda de su hermano Fernando en septiembre de 1828 que es quien envía los manuscritos al editor al mes siguiente del fallecimiento de Franz, el 19 de noviembre. El estado de los primeros borradores, el hecho de que Schubert utilizara cualquier clase papel para anotar los temas y sus inagotables ideas, demuestra palpablemente la inquietud y el estado de exaltación febril que le impulsa a escribir sus tres sonatas de forma apresurada, una tras otra y sin apenas respiro, tras terminar la composición del *Quinteto* de cuerdas y todavía enfrascado en las correcciones de la edición de la segunda parte del *Winterreise* («Viaje de invierno»), una actividad sin duda desbordante para un hombre gravemente enfermo y físicamente agotado. Pero parece que consciente de su

condición y angustiado por el escaso tiempo que le resta de vida, no cesa en su proceso creador hasta el punto que entre el 26 de septiembre, fecha de finalización de las sonatas, y el 2 de octubre que lo comunica a su editor, todavía saca tiempo para interpretarlas personalmente ante sus amigos, posiblemente el 27 de septiembre, durante una velada en casa del doctor Ignaz Menz en compañía de sus amigos Johann Baptist Jenger y el barón Kart von Schönstein.

En la época en la que Schubert se lanza frenéticamente a la composición de las tres últimas sonatas era evidente que, desde hacía algunos años, se hallaba alejado de este género y que con excepción de la *Fantasia-Sonata en Sol mayor* D. 894, escrita en 1826, sus indagaciones pianísticas estaban concentradas preferentemente hacia otras formas más libres y más breves como los ocho *Impromptus* de 1827, los tres *Klavierstücke* y varias piezas para piano a cuatro manos de comienzos de 1828. Pero esa explosión creadora no se concentró sólo en una modalidad como la sonata para teclado, sino que al mismo tiempo la aplicó a otros géneros en apariencia también abandonados como la sinfonía, e incluso la misa a los que retorna triunfalmente con la misma determinación y empuje que en aquellas. Se ha especulado que en esta última etapa pudo servir de incentivo la reciente muerte de Beethoven que permitió a Schubert sentirse en cierto modo liberado de su pesada sombra. Resulta significativa su decisión de escribir tres sonatas simultáneamente y no una sola, manifestando presumiblemente la intención de crear una obra de gran envergadura e incluso que pensara en un principio dedicarlas a Hummel, el pianista amigo de Beethoven, a quien apenas conocía, por lo que parece obvio que la trilogía iba realmente dirigida al maestro. Las palabras finales de Schubert en el delirio de su agonía reflejan en efecto una fuerte presencia de Beethoven en sus pensamientos durante sus últimas semanas de vida. De cualquier modo ello no supone que sus obras pretendieran imitarle o adoptar un estricto molde beethoveniano sino que, siguiendo el ejemplo de aquel y tomando la parte más superficial de sus creaciones, aspiraban a buscar su propia afirmación artística y desarrollar al máximo sus posibilidades y talento, demostrado con rotundidad en sus más recientes trabajos como la Sinfonía en Do mayor, el Quinteto de cuerda o los tres últimos *Impromptus* para piano, obras maestras de ese año 1828 y que constituyen una cima del arte de Schubert difícil de superar.

El esfuerzo que tuvo que realizar Schubert para la resolución de todos los problemas que le conducían hacia una nueva configuración expresiva se confirma en los borradores de sus partituras plagados de correcciones. La confrontación entre esos apuntes y la página definitiva brinda una admirable perspectiva de los misterios de la composición schubertiana: el rigor de su dimensión crítica, su arrojo para alcanzar una máxima concentración y profundidad creativa y el fundamento de determinados detalles en apariencia insignificantes del desarrollo formal. La unidad orgánica del grupo de las tres sonatas, no se debe tan sólo a su simultánea concepción temporal, sino que se manifiesta sobre todo por su gran semejanza estilística. Destacan varios aspectos comunes: la expansión orquestal del piano que alcanza su punto máximo y exige a las manos del intérprete la búsqueda del espacio total del teclado; el gran poder melódico que revelan los registros graves utilizados de manera sistemática; el frecuente desarrollo de la escritura sobre tres planos sonoros superpuestos, siguiendo una concepción próxima al *lied*; la invariable fluidez sonora schubertiana y su tendencia hacia el cromatismo y, finalmente, los silencios que imponen unas súbitas rupturas que adquieren una importancia estilística primordial. De este modo, pese a la abundancia de motivos repetitivos, el vigor y el rigor formal de las tres sonatas les proporciona una categoría excepcional que encuentra su apoteosis en la última.

Las sonatas finales Schubert definen por completo la autonomía de su pensamiento musical en relación a la lógica de las «grandes formas» clásicas. Ignorando la rigidez, la imperiosa necesidad de comunicación y el carácter retórico de muchas obras de Beethoven, el desarrollo de su discurso se revela, por el contrario, como un monólogo libre, marcado por una sensación de soledad, abatimiento e incertidumbre que le conduce a una nueva dimensión del tiempo musical y a una libertad caprichosa, no sometida a ningún control estricto, sino llevada por impulsos cambiantes. En este sentido Dieter Schnebel habla en un célebre ensayo sobre Schubert de la «búsqueda del tiempo liberado ...» («*Suche nach der befreiten Zeit*»). Por otro lado la abundancia y belleza de las numerosas melodías le permite prescindir impunemente de una compleja elaboración temática y, por consiguiente, la rigurosa necesidad interna de los desarrollos beethovenianos se substituye por una concepción temática radicalmente distinta como es la coloración caprichosa y las relaciones tonales cambiantes, la transformación de los timbres armónicos y la prolongación del cua-

dro formal que Schumann describe como «divinas dilaciones». Las mismas repeticiones no son, como en otros casos, la evidencia de un compositor apurado de ideas sino que, sobrado de inspiración, con ellas pretende Schubert, ingenuamente, conciliar las formas clásicas con su genuina concepción musical, difícil de someterse voluntariamente a unas reglas rigurosas.

La tercera **sonata en Si bemol mayor D.960**, es sin duda el testamento pianístico de Schubert que su supremo lirismo y la elocuencia poética que invade cada tema se aleja como ninguna otra del mundo beethoveniano. Tiene cuatro movimientos. En el primero *Molto moderato* el tema inicial es una bella melodía contemplativa, profundamente melancólica y al mismo tiempo de una impresionante serenidad que adquiere tintes dramáticos en el siniestro trino que la cierra, en el registro más grave. Inmediatamente después surge el segundo tema que difiere del primero mas por la atmósfera que por los caracteres rítmicos y melódicos al que sigue una sección más agitada. Una transición da comienzo al desarrollo de los dos temas principales al que sigue una breve coda, antes de la disolución definitiva. El segundo movimiento, de estructura tripartita, es un *Andante sostenuto* que se inicia con un tema meditativo de un desolado pesimismo. La sección central está dominada por una melodía de lánguida suavidad que parece aliviar las dolientes secciones extremas. En el último tema, un *pianissimo* etéreo devuelve al clima de tristeza con que concluyó el tiempo inicial. El tercer movimiento, el ligero, refinado y brillante *Scherzo: Allegro vivace con delicatezza*, parece surgir como un mundo casi irreal y huidizo en regiones más etéreas y forma una especie de paréntesis refrescante entre la desolación del *Andante sostenuto* y el *finale, Allegro ma non troppo*, que combina las formas rondó y sonata, debutando con un motivo rítmico delicioso y aparentemente intrascendente pero que domina todo el movimiento al que sigue otro más sereno en el que parece recuperarse la atmósfera del tiempo inicial. En la reexposición Schubert parece rendir un último homenaje a Beethoven en la breve coda, un arrebatado *Presto* en el que el motivo rítmico de apertura se transforma en un trazo apresurado hasta los acordes finales con los que culmina la obra de forma brillante y rotunda.



## SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

### **Próximo concierto**

Lunes, 12 de abril 2010

### **CUARTETO TOKYO**

#### **Avance de programación**

Miércoles, 28 de abril 2010

ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA

KASPAR ZEHNDER, director

VIVIANE HAGNER, violín

Martes, 4 de mayo 2010

NATALIA GUTMAN, violonchelo

SVIATOSLAV MOROZ, violín

DMITRI VINNIK, piano

Jueves, 13 de mayo 2010

MATHIAS GOERNE, barítono

PIERRE-LAURENT AIMARD, piano

Viernes, 21 de mayo 2010

JAVIER RUBIO LIARTE, barítono

PREMIO INTERPRETACIÓN

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

ISAAC ISTVÁN SZÉKELY, piano

Jueves, 27 de mayo 2010

ORQUESTA DE VALENCIA

JOHN STORGARDS, violín y director

\* Este avance es susceptible de modificaciones

[www.sociedaddeconciertos.com](http://www.sociedaddeconciertos.com)



## VAMOS DE LA MANO

Nuestros clientes confían sus ahorros en nuestras manos, y de los beneficios que se obtienen en su gestión dedicamos todas las años una parte muy significativa a que otras muchas, muchísimas, manos mejoren la calidad de vida de nuestra sociedad.

En CAM queremos reconocer a todas las manos, a las que ayudan a otras manos, a las que lo hacen activamente a través de organizaciones no lucrativas, y de asociaciones, a las de los voluntarios anónimos, y a las de nuestros clientes por la confianza que depositan en CAM.

**A todas las manos que vamos juntas.**



