



*SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE*

Con el patrocinio de:



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLVIII
Curso 2019 - 2020

CONCIERTO NÚM. 904
X EN EL CICLO

**Recital de piano por:
SEONG-JIN CHO**

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 3 de febrero

20,00 horas

Alicante, 2020

SEONG-JIN CHO



Es la primera visita de Seong-Jin Cho a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

El joven Seong-Jin Cho (Seúl, 1994), poseedor de un talento abrumador y una musicalidad innata, consiguió, con apenas 21 años, el Primer Premio del Concurso Internacional de Piano Fryderyk Chopin, el certamen de piano más importante del mundo, responsable del lanzamiento de la carrera de artistas como Argerich, Pollini o Zimerman. Sus interpretaciones reflexivas y poéticas están impulsadas por un impresionante sentido natural del equilibrio y fraseo.

El resultado de su victoria fue la firma en 2016 de un contrato exclusivo con Deutsche Grammophon, iniciando una imparable carrera internacional, que le ha llevado a ofrecer recitales en las salas más prestigiosas del mundo y a actuar con las orquestas y maestros más acreditados, Valery Gergiev, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, Krzysztof Urbanski, Fabien Gabel, Vassily Petrenko, Jakub Hrusa, Leonard Slatkin o Mikhail Pletnev. En noviembre de 2017, Seong-Jin sustituyó a Lang Lang con la Orquesta Filarmónica de Berlín y Sir Simon Rattle para conciertos en Berlín, Frankfurt, Hong Kong y Seúl.

Colaboraciones recientes incluyen giras con la European Union Youth Orchestra y Gianandrea Nosedá en lugares como el Concertgebouw de Amsterdam, Royal Albert Hall, Berlin Konzerthaus, WDR Sinfonieorchester y Marek Janowski en Alemania, la Orquesta de Santa Cecilia y Antonio Pappano en Asia, Frankfurt Radio Orchestra con Andrés Orozco-Estrada en Japón.

Otras apariciones orquestales importantes incluyen la Royal Concertgebouw Orchestra, Orchestre de Paris, Mariinsky Orchestra, la Orquesta Filarmónica de Munich, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, la Orquesta Sinfónica de NHK, la Orquesta Filarmónica de Seúl, Orquesta Nacional de Rusia, Orquesta Sinfónica de Detroit, NDR Elbphilharmonie Orchester, Orquesta Sinfónica de la RAI y Orquesta della Scala.

Con Deutsche Grammophon, lanzó discos de música de Debussy, y el Concierto para piano nº 1 de Chopin's Ballades and the London Symphony Orchestra, dirigido por Gianandrea Nosedá.

En 2009, se convirtió en el ganador más joven de la competición internacional de piano Hamamatsu de Japón. En 2011, ganó el Tercer premio en el Concurso Tchaikovsky en Moscú a la edad de 17 años. En 2012, se mudó a París para estudiar con Michel Béroff en el Conservatorio Superior de Música de París, donde se graduó en 2015. Actualmente reside en Berlín.

PROGRAMA

- I -

BRAHMS

Sechs Klavierstücke («Seis piezas para piano»), op. 118

1. *Intermezzo: Allegro non assai, ma molto appassionato*
2. *Intermezzo: Andante teneramente*
3. *Ballade: Allegro energico*
4. *Intermezzo: Allegretto un poco agitato*
5. *Romança: Andante*
6. *Intermezzo: Andante, largo e mesto*

FRANCK

Preludio, Coral y Fuga, op. 18

Prélude
Fugue
Variation

- II -

BERG

Sonata en si menor op. 1

LISZT

Sonata en si menor, S. 178

Lento Assai - Allegro energico - Grandioso
Andante sostenuto
Allegro energico

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

Sechs Klavierstücke («Seis piezas para piano»), op. 118

La música de cámara fue un modo de expresión particularmente grato a Brahms. La más íntima de todas las formas musicales atraía a su temperamento. Su puro y simple estilo, y su modesta y limitada fuerza instrumental, le inspiraban, haciéndole sentir en terreno firme en una modalidad musical que consiste en la hábil explotación de ideas y posibilidades tonales, en las que el elemento puramente intelectual es decisivo y el uso imaginativo de la destreza técnica, una condición primaria. La lista de sus obras de cámara es, por ello, casi una relación de obras maestras.

Aunque encuadrado ampliamente dentro de las formas clásicas a las que se sometió con un disciplinado rigor, Brahms es temperamentamente un romántico. A su romanticismo, sin embargo, reglado y contenido, no le atrae, como a otros afines, la mera reproducción de las emociones ni la inspiración derivada de sensaciones diversas, paisajes, escenarios o acontecimientos situados fuera del estricto campo musical. Por esta razón se ha dicho de él que escribió música como tal, no como si fuera una rama del arte pictórico o literario.

La música para piano solo, en particular, ocupó a Brahms prácticamente toda su vida, desde su primera composición catalogada: el *Scherzo en mi bemol menor op. 4*, de 1851, hasta las postreras *VierKlavierstücke* («Cuatro piezas para piano») *op. 119*, de 1893.

Al contrario que ciertos compositores, como Schubert o Schumann, Brahms realizó durante toda su existencia una doble actividad de creador y ejecutante. Por ello, interrumpiendo su trabajo de compositor emprende largas giras de recitales: de piano, música de cámara, conciertos con orquesta, etc. Pianista de cabaret en sus años jóvenes e intérprete brillante después de Bach, de Beethoven y de Schumann, terminará, finalmente por consagrarse a sus propias obras, por lo que el compositor acaba por imponerse al intérprete virtuoso, con una escritura que procede a la vez de sus ancestros: Bach, Beethoven, de Mendelssohn y, por supuesto, Schumann.

La obra para piano de Brahms comprende unas cuarenta piezas repartidas entre 1851 y 1893, es decir, prácticamente toda su existencia de creador. Su relación con el piano es particular. Después de algunos ensayos de *Sonatas* y *Variaciones*, en los que da claras muestras de lealtad a los clásicos y en particular a Beethoven (invariable punto de referencia), rápidamente va a considerar el piano como el confidente habitual, una especie de diario íntimo al que puede confiar breves pensamientos como sucede con los *Klavierstücke* («Piezas de piano»), treinta y cuatro piezas en total, de algunos minutos de duración, que no necesitan otro requisito compositivo que el de una improvisación poética, llena de riqueza, pero de limitada envergadura y de una total libertad de concepción.

Jean-Alexandre Ménétrier distingue tres períodos creativos de Brahms, en los que cada uno corresponde a una estética diferente. La primera etapa llamada «sinfónica», situada entre 1851 y 1854, toma exactamente el relevo de la última creación de Schumann: los «*Chant de l'Aube*» («Cantos del Alba») *op.133*, e incluye los *op.1* al *10*, las tres *Sonatas para piano op. 1, 2 y 5*, el *Scherzo op.4*, las *Variaciones op.9* y las *Baladas op.10*.

El segundo período, llamado de «virtuosismo», correspondiente a los años 1860, es, básicamente, el de obras técnicas: las *Variaciones op.21, 24 y 35*.

Finalmente, el tercer período llamado «contemplativo», engloba obras de los últimos años: las piezas breves (*Klavierstücke*) del *op.76* y *op.119*.

Vista de este modo, parece, pues, que la obra pianística de Brahms se concentra, sobre todo, en el comienzo y fin de su carrera, con significativos momentos de aridez compositiva en los que, a diferencia de Chopin y Schumann, el piano no le basta para expresar su pensamiento.

Las **6 *Klavierstücke*** («Seis piezas) ***op.118***, que escucharemos hoy pertenecen a la etapa que Ménétrier establece como tercer y último período del compositor: el «contemplativo» que, como dijimos, discurre desde el *op. 76* al *op. 119*.

Las seis piezas como la mayoría de las que integran estos opus de madurez, son páginas breves y están construidas en *forma*

lied, estructura basada en la sucesión de dos temas, en tres partes: A-B-A, (A como exposición del primer tema, B como segundo tema y episodio central, de marcado contraste y de nuevo A, como reexposición del primer tema y repetición, más o menos variada).

La presente serie de **6 Klavierstücke, op. 118** como la siguiente colección del op. 119, fue compuesta durante el verano de 1893, en la localidad balneario de Bad Ischl, próxima a Viena que, durante varios años, Brahms eligió como lugar de retiro y descanso estival. La colección fue editada ese mismo año por Simrock, en Berlín, estrenándose en Londres el siguiente: 1894. Recordemos que, pocos años más tarde (el 3 de abril de 1897) Johannes Brahms fallecerá en Viena de un cáncer de hígado, la misma enfermedad que había acabado con su padre. Fue enterrado junto a la tumba de Beethoven y no lejos de Schubert en el llamado «Bosque de los Artistas», del abarrotado cementerio central de la capital austríaca (*Zentralfriedhof*) donde también se hallan las sepulturas de Saleri, los Strauss etc.

La serie de seis piezas para piano del op. 118 que hoy nos ofrece Seong-Jin Cho se compone de cuatro *Intermezzi*, una *Balada* y una *Romanza* (la única, realmente, en la literatura brahmsiana). Las seis piezas de piano, de igual modo que la mayoría de las que integran estos opus de madurez, como ya apuntamos, son obras breves, construidas en *forma lied*, tripartita (A-B-A).

La pieza n°1, **Intermezzo** (*Allegro non assai ma molto passionato*, en *la* menor, en 4/4), más vehemente que lo habitual, destaca, sobre todo, por su concisión. El primer tema, en *la* menor, es repetido y continuado por una segunda idea que puede considerarse como su inversa. Ambos son arpeggios en corcheas. Una vez desarrollado el primer tema es seguido de una breve coda.

El segundo **Intermezzo** n°2 (*Andante teneramente*, en *La* mayor, en $\frac{3}{4}$), es una excelente pieza de poesía, de una gran ternura, en la *forma lied* tripartito (A-B-A). El primer episodio reposa sobre un tema de cuatro compases y es presentado varias veces (compases 1 al 16), seguido de dos motivos secundarios (compases 17 y 25). La sección central en *fa* sostenido menor, sobre trinos, comienza por un canon, entre la voz aguda e intermedia, seguido de un pasaje coral en tono mayor.

La pieza nº3 **Ballade** (*Allegro energico en sol menor, en 4/4*), como hemos referido ya, la única *balada* entre las treinta piezas para piano del último Brahms, ha adquirido, no obstante, una justa celebridad. Se trata, en efecto, de una página heroica, de gran vigor rítmico, que se aproxima a las obras de juventud del compositor. Para *Mac Donald* «es milagrosa y su agresividad tiene algo de burlona, de arrogante»; luego, en la sección central, se calma de improviso, transformándose en una pequeña y suave *czarda*.

La pieza nº4, **Intermezzo** (*Allegretto un poco agitato en fa menor en 2/4*), apasionada y vehemente, es un estricto canon a la octava entre las dos manos y «tiene un sabor rococó con su amable tema y su respuesta. Algo del «viejo mundo» vive todavía en esta pieza» (*Huneker*).

La obra se cierra con la pieza nº6, el nuevo **Intermezzo**, en *Mi bemol mayor, un Andante largo e mesto, en 3/8*, página desolada de insuperable grandeza. Más bien trágica, y melancólica, que anuncia el piano de Debussy, para Tranchefort: «una cumbre de la música de Brahms» y una pieza en la que, de acuerdo con *Mac Donald*, «toda la emoción de los intermedios, es reasumida y sobrepasada». Se trata, sobre todo, de una sorprendente y magistral meditación sobre la muerte, a partir de un motivo de tres notas, especie de libre improvisación sobre el *Dies Irae* gregoriano.

El tema expuesto sin acompañamiento de fondo es entrecortado por bruscas ráfagas de arpegios en *piano* que se pierden en el grave del teclado y después armonizado en terceras. Esta parte, que no abandona nunca el matiz piano, es repetida (compases 21 al 40). La parte media, muy breve, es la más heroica y animada y tiene el aire de una apocalíptica cabalgada. La primera parte vuelve para concluir la pieza sin que desaparezca el sentimiento trágico.

Para terminar, sobre los **Klavierstücke, op.118**, en general, diremos con *Bluyr* que «la sombra de Schumann (en particular el de la *Fantasia op.17*) se proyecta sobre muchas páginas de esta colección, mientras que el fantasma de Schubert (el de los *Momentos musicales, D.780*) se cierne sobre otras, pero, en todas ellas alienta el Brahms más auténtico».

Duración aproximada: 20 minutos.

FRANCK, CÉSAR (Lieja, 1822–París, 1890)

Preludio, Coral y Fuga, op. 18

César Franck era ya por encima de la sexagésima década de vida, cuando en 1884 envía para publicación el «*Preludio, Coral y Fuga*», su primera gran obra para piano solo. A pesar de que en su juventud, entre 1842 y 1845, había compuesto, piezas ciertamente relevantes (aunque hoy un tanto olvidadas), como: *Eglogue* (1842), *Souvenir d'Aix-la-Chapelle* (1843), *Grand Caprice* (1843). *Ballade op. 9* (1844), etc, no retornará al teclado sino en los últimos años de su existencia por lo que, entre 1884 y 1887 verán la luz cuatro obras maestras: dos para piano y orquesta: *Djinns* («Genios») y *Variaciones sinfónicas* y dos para piano solo: el *Prélude, Choral et Fugue* de 1884 y el *Prélude, Aria et Final* de 1887, estas dos últimas, obras verdaderamente considerables.

Por otra parte, Alfred Cortot («*La musique française de piano*», París, Presses Universitaires de France, 1930-32) considera también la parte de piano de la *Sonata para piano y violín en La mayor*, de 1886, como una manifestación complementaria de de la orientación pianística de Franck, «tan significativa en su concepción, como las obras que consagra (en exclusiva) al instrumento elegido».

Cuando en 1886 César Franck escribe su célebre *Sonata para violín y piano en La mayor* tiene apenas sesenta y cuatro años y, pese a encontrarse en el ocaso de su vida, ha sabido conservar una casi infantil ingenuidad e ilusión como para permitirle descubrir todavía novedades desconocidas hasta el momento e incluso abordar audaces retos musicales como el intento de conciliar a los dos instrumentos supuestamente «incompatibles» tantas veces denunciada por los compositores precedentes.

Es precisamente entonces cuando para desmentir esta noción generalizada, sin duda errónea, escribe su única *sonata* para piano y violín.

Incuestionable obra maestra de la música de cámara francesa del siglo XIX, el empeño, no obstante, ya se había ensayado antes por algunos jóvenes compositores galos contemporáneos entre ellos Édouard Lalo (1823-1892), el primero, en 1855; Alexis de Castillon (1838-1873), en 1870; Camille Saint Saens (1835-1921), en 1872

y Gabriel Fauré (1845-1924), en 1876 que realizaron, en este dúo instrumental, destacables partituras cualquiera de las cuales, incluida también la de Franck, pudo tal vez inspirar a Marcel Proust (1871-1922) en el famoso episodio de la *Sonata de Vintheuil* cuya conocida frase es deliciosamente evocada para el escritor en el primer volumen: «Por los caminos de Swan» de su celeberrima trilogía: «En busca del tiempo perdido».

El magnífico tríptico de Cesar Franck ***Prélude, Choral et Fugue, op 18***, que escucharemos en este concierto, fue publicado en 1884 en la colección *Litolff* por la firma editora francesa *Enoch Frères & Costallat*, y estrenada en la *Société Nationale de Musique* el 25 de enero de 1885 (dos meses antes del éxito de *Djinns* «Genios»), por Marie Poitevin, su dedicataria, con gran éxito.

En esta obra, Franck se consagra a tres formas típicamente clásicas -el *preludio*, el *coral* y la *fuga*- abandonando el díptico tradicional *Preludio (Toccata)* y *Fuga* que J. S. Bach había llevado hasta un alto grado de perfección y que estaba un poco abandonado por los compositores desde los *Seis Preludios y Fugas para piano op.35* (1832-37) y los *Tres Preludios y fugas para órgano, op. 37* (1837) que escribiera Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847).

En este caso Franck adopta el género del tríptico que Bach no había abordado más que una sola vez en su *Toccata, Adagio y Fuga en Do mayor, BWV. 564*, para órgano. Según Vincent d'Indy, la intención primera de Franck era retornar a la disposición tradicional del *preludio* seguido de su correspondiente *fuga* y no es sino más tarde cuando sondea conectar estos dos fragmentos por una *coral*, aunque en 1862 había compuesto ya un *Preludio, Fuga y Variación*, dedicado a Saint-Saëns, que forman parte de las *Seis piezas para gran órgano op. 16*.

Preludio, Coral y Fuga es una obra cíclica, en la que el tema reaparece en los tres movimientos, bajo la forma de recitativo en el *Preludio*, después, en el pasaje de transición que precede el enunciado del *coral* y, en fin, en el propio contenido de la *fuga*.

El primer tiempo ***Prélude*** («moderato», en *si* menor), para Vincent d'Indy está concebido en el molde clásico del añejo *preludio de suite*. El comienzo, de carácter meditativo, reposa sobre un

diseño de triples corcheas que envuelven un tema único, expuesto tres veces: en la tónica, en la dominante y, después, de nuevo, en la tónica. Se escucha luego un motivo modulante intermedio, bajo el cual Franck ha anotado en el manuscrito «*a capriccio*». Densos silencios anuncian la atmósfera de gravedad en la que se termina el preludio. Todo el movimiento está lleno de bellas modulaciones que testimonian la audacia del estilo de Franck.

Duración aproximada: 10 minutos.

BERG, ALBAN (Viena, 1885-1935)

Sonata en si menor op. 1

No existe prácticamente discrepancia entre los aficionados, por más que su música resulte a veces difícil de entender, de que la llamada «Segunda Escuela de Viena» liderada por Arnold Schönberg (Viena, 1874-Los Ángeles, 1951) ha ejercido una trascendental y decisiva influencia sobre el curso de la música del siglo XX. El maestro y sus más dilectos discípulos: Alban Berg y Anton Weber, (Viena 1883-Mitterssill, Alpes sazburgueses, 1945), cada cual con un lenguaje sonoro propio, pusieron en práctica el principio general de la *atonalidad* (sistema musical en el que no existe relación alguna de la obra con un tono dominante fundamental y carente, pues, de todos los lazos armónicos y funcionales en su melodía y acordes, por lo tanto no sujeto a las reglas tonales clásicas sin que exista, por ello, una determinada tonalidad o nota principal) y, por el contrario, propusieron una música derivada de 12 notas (basada sobre una secuencia de los 12 semitonos o intervalos de la moderna escala), que se denominó *serialismo*.

Con Webern, Alban Berg, fue, en efecto, el más ilustre discípulo de Schönberg a quien encuentra en 1904, con el que mantiene una indefectible amistad y contrae una impagable deuda, no sólo por la contribución decisiva a su sólida formación musical sino por los consejos más que juiciosos, que le trasmite y a la brillante aportación a la madurez de una personalidad que el maestro supo enseguida discernir y comprender, desde las más tempranas

composiciones del alumno, entre ellas la ***Sonata para piano, en si menor***, que escucharemos hoy, primer opus del catálogo bergiano, que, lamentablemente quedará sin descendencia ya que, como su condiscípulo Webern, es la única partitura para piano Berg del inventario de Berg, si se excluyen, las muy brahmsianas y de la misma época de escolar, *Variaciones sobre un tema original*, obra de la que «renegaré» el compositor más adelante.

Como perteneciente todavía al período de aprendizaje de Berg, la ***Sonata para piano, en si menor, op. 1***, para Tranchefort, «no forma parte, en absoluto del *atonalismo*, ni de la técnica *dodecafónica*, explotadas más tarde por el autor de la *Suite Lírica* y de *Lulu* (...), aunque si puede considerarse como la primera obra para piano solo de la Segunda Escuela de Viena».

Por otra parte, del mismo modo que para los clásicos vieneses, la *forma sonata* es la principal de la norma formal primordial, para la segunda Escuela de Viena, representa también «la forma por excelencia (...) y constituirá el único molde, suficientemente grande, como para permitir la elaboración de una estructura musical a gran escala y a múltiples niveles, según el principio fundamental de Schönberg de desarrollo por variación continua» (Mosco Carner, «*Alban Berg*», Ed. J-C. Lattès, París, 1979). El mismo Carner observa que entre las futuras obras de Berg, la *forma sonata* -en un movimiento o forma cíclica- ocupará un lugar privilegiado, incluso en ciertas escenas de *Wozzeck* y de *Lulu*.

La ***Sonata para piano, en si menor op. 1*** que escucharemos en el concierto del joven pianista coreano Seong-Jin Cho, fue escrita en el transcurso de los años 1907-1908 y publicada en Berlín, el año 1910, por cuenta del autor, que, incluso poseedor de aptitudes para el dibujo, se encargó de decorar la cubierta de la partitura, con un diseño acorde con la corriente artística «Modernista» predominante del momento (llamada «*Art Nouveau*», en Francia y España y «*Jugendstil*», en Alemania). La primera audición de la *Sonata* se hizo en Viena, el 24 de abril de 1911, a cargo de la pianista Etta Werndorf, muy vinculada al círculo de Schönberg. Incluido en el mismo concierto, el *Cuarteto de cuerdas op. 3*, de Berg fue, sin embargo, duramente maltratado por la crítica, aunque más adelante triunfaría en el Festival de Salzburgo de 1923. La *Sonata*

de *piano*, sin duda más asequible, recibió, no obstante, una mejor acogida.

Pese a la intención, en un principio, de incorporar alguno más, la *Sonata* está estructurada en un solo movimiento y fue precisamente el consejo de Schönberg, lo que determinó que el joven músico renunciara finalmente a añadir otros. Según el maestro: «todo estaba dicho ya». Parece, por ello, que, en realidad el preceptor deseaba someter al alumno a la prueba de la *Sonatesatz* («Movimiento de Sonata»), el tradicional «*Allegro de Sonata*», una forma musical empleada ampliamente desde principios del Clasicismo, aunque en este caso fuese al margen de las convenciones tonales habituales. Sin embargo, en cuanto a la forma, la obra, no puede ser más clásica: una exposición (con su *reprise*), un desarrollo, y la reexposición, seguida de una corta coda. Es decir, de acuerdo con Tranchefort, «firmemente construida, articulada y de una destacable economía temática (...). Pero el clima emocional es otro y el cromatismo -que se yuxtapone al diatonismo (por tonos enteros)- introduce una tensión que exacerba progresivamente para no ser reabsorbida más que en el extremo final (...) con una explosión central por completo dramática».

De acuerdo con los principios que la inspiran, la tonalidad asignada a la *Sonata* de *si menor*, tan solo es «oficial» y no se define claramente más que en los primeros y últimos compases.

El primer tema lo abre un motivo ascendente de cuartas -muy característico de Berg- cuyo papel será grande en el curso de la obra. Indicado *mässig bewegt* («moderadamente animado»); este tema despliega una frase de un bello efecto pianístico, sucediéndole un segundo motivo marcado *langsamer* («más lento») y después un tercero, en *codetta*, *viel langsamer* («mucho más lento»). Para Mosco Carner «estos cambios de *tempo* representan uno de los medios empleados por el compositor para distinguir las diferentes partes de un movimiento (...). La naturaleza fluctuante del *tempo* se acentúa todavía más por *accelerandos* y *ritardandos* que dan a la música un característico *rubato* tal vez un reflejo de la personalidad nerviosa del compositor».

Con respecto a la extrema densidad polifónica de la exposición (normalmente seguida de su *reprise*), el desarrollo se

encuentra simplificado y recortado. Formalmente la reexposición es una réplica de la exposición, pero no textual sino más fluida y sutilmente variada. Finalmente, la coda conclusiva se constituye en una cadencia puramente armónica, donde se reencuentra, con una serenidad melancólica, el tono inicial de *si* menor.

Duración aproximada: 10 minutos.

LISZT, FRANZ (*Raiding, 1811 – Bayreuth, 1886*)

Sonata en *si* menor

Franz Liszt es el creador de la técnica moderna del piano, a la que llevó a unos niveles increíbles, aunque sin dejar de «adaptarla a las posibilidades anatómicas de la mano» (Gillespie). En este sentido, no obstante, comentaba Saint Saëns: «Al encuentro de Beethoven, despreciando las fatalidades de la fisiología, e imponiendo a los dedos, contrariados y agotados, su voluntad tiránica, Liszt los toma y ejerce en su naturaleza, la manera de obtener, sin violentarlos, el máximo efecto que son susceptibles de producir». Por este motivo, para Tranchefort, su música, «espantosa a primera vista para los tímidos (...) «es, en realidad, menos difícil de lo que parece hasta el punto, que hoy día resulta, incluso, más accesible -una vez controlada la técnica- que las de un Debussy, un Prokofiev o un Boulez» (...) «y, sin embargo, no cabe duda que Liszt ha realizado las mayores conmociones en el abordaje y la maestría del piano de la época y, no es que fuera un «revolucionario», sino que provocó otra manera de hacer sonar el instrumento, por el incremento de su sonoridad, la multiplicación de sus efectos y los medios empleados para obtenerlos».

Tal vez por todo lo antedicho, Liszt ha permanecido como una enigmática celebridad musical repartiéndose las opiniones entre los que lo consideraron un indiscutible genio, un compositor de osada originalidad, creador de nuevas y elocuentes formas musicales y quienes lo tacharon casi de charlatán, de un intérprete excepcionalmente dotado que diseñaba sus composiciones para adular el gusto artificial del público. En este sentido John

Gillespie («*Five centuries of keyboard music*» Dover Books Inc. 1965), comenta que «es preciso aceptar que hay algo de verdad en ambas proposiciones» (...) y, de cualquier modo, Liszt hizo más por desarrollar la técnica del piano que cualquiera de sus predecesores o contemporáneos, con la posible excepción de su maestro Karl Czerny (Viena, 1791-1857)» por lo que, continúa: «sus composiciones abundan en los recursos técnicos más obvios, que unas veces son empleados para reforzar una línea melódica, otras como figuras de acompañamiento y ornamentación y, en ocasiones, simplemente para añadir bravura a los acordes». Por ejemplo, el recitativo-cadencia, aunque usado con moderación y cautela por Chopin, recibió un abundante tratamiento por parte de Liszt.

De una u otra forma, que Liszt ha creado la técnica moderna del piano, es una verdad histórica que, prácticamente, nadie discute ya, aunque la musicografía sea generalmente parca sobre el asunto.

Parece también cierto que la inmensa producción pianística de Liszt es relativamente poco conocida por el gran público e, incluso, raramente cultivada por los intérpretes, por lo que, si separamos algunas obras de excepcional brillantez y dificultad, que suelen ser siempre las mismas, puede decirse que el conjunto de su producción está injustamente marginado del repertorio habitual de conciertos.

En general, la creación pianística de Liszt tiene el carácter libre de música de programa, quizá precedente de los impresionistas que se manifiesta a lo largo de la historia moderna de la música francesa. Pero, en esa producción pianística, hay un grupo de piezas de piano en las que domina lo que puede llamarse «música pura o absoluta»: Sus dos *Conciertos* y su única *Sonata* para piano.

Comenzada en el curso del año 1852 y acabada en Weimar, el 2 de febrero de 1853, **la Sonata en si menor** de Liszt, dedicatario, a su vez de la *Fantasía en Do mayor op. 17* de Robert Schumann, de 1836, fue brindada a éste último, en un gesto de mutuo agradecimiento que, ciertamente, no fue recíproco, pues ni Schumann (ya internado en una institución para enfermos mentales), ni Clara, ni, incluso, el fiel Brahms (a quien, por cierto, Liszt había tocado en privado su partitura en Weimar) supieron apreciar el detalle en su justa medida y sólo Wagner (su futuro yerno) se mostraría entusiasmado con la obra, aunque no es hasta Junio de

1857 cuando tiene lugar en Berlín el estreno oficial, bajo los dedos de Hans von Bülow, su yerno actual al estar casado con Cosima, la hija de Liszt, (que, no debe olvidarse, había sido, en su momento, como Schumann, alumno de Friedrich Wieck). Como es sabido, Cosima, abandonó finalmente a Bülow para unirse a Wagner con quien tuvo un hijo, Sigfrido.

La **Sonata en si menor**, incluida en el programa de hoy, constituye en verdad, una revolución en el repertorio general del piano y se sitúa en un período bisagra de la vida compositora de Liszt en el que la preliminar predisposición al virtuosismo, cede manifiestamente el paso al pensamiento creativo y a la reflexión. Por otra parte, tampoco antes había concebido el compositor una obra tan extensa para piano (una media hora larga de duración y 760 compases).

Verdaderamente monumental y auténtico paradigma de «acción musical» en la que los temas están caracterizados como personajes, la **Sonata en si menor** disfruta, en todos los sentidos, de un status aparte ya que, además de señera en la producción del músico y anunciadora de las audacias armónicas de sus últimas piezas para piano, resulta también incomparable por su originalidad, su inspiración y la audacia de su construcción.

Recogiendo los frutos del último Beethoven y recibiendo también la influencia de la *Wanderer Fantasie* en *Do mayor D.760* de Schubert (que Liszt había orquestado en 1851), la **Sonata en si menor** constituye, en definitiva, un ineludible punto de referencia en la historia de la música del siglo XIX, al tiempo que resume, por sí misma, el genio musical de su autor.

Escrita en un solo movimiento, «de un tirón», «de una sola colada» (Tranchefort), la *Sonata* tiene un solo movimiento, un único gran movimiento que dura veinticinco minutos por lo que no se identifican en ella los tres o cuatro tiempos tradicionales de ilustres predecesores como Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann o Brahms. Por otra parte, en la organización de ese movimiento simpar tampoco se encuentra el orden clásico y simétrico, consistente en la sucesión ordinaria de exposición, desarrollo, reexposición y coda. Por el contrario, la **Sonata en si menor** de Liszt es una obra cíclica que representa una revolución formal completa del género,

al plegarse y adaptar el molde tradicional de la *forma sonata* a nuevas exigencias expresivas, no sin un extraordinario trabajo estructural y una fantástica dramatización de todos los elementos del discurso. Citando a Claude Rostand: «Es la más elevada realización pianística de Liszt, que alguna vez le lleva, incluso, a exceder los límites normales del instrumento».

«Bien sea que con diferente propósito, la *Sonata* está en la senda de los *Poemas Sinfónicos* en lo que concierne a la libertad de formas, la amplitud y grandiosidad orquestal y refleja la preocupación básica, que pronto será preeminente en Liszt, de no someterse a un marco formal preestablecido por las reglas, sino, al contrario, a la búsqueda de la forma más idónea a un determinado pensamiento musical». El mismo Rostand añade en su razonamiento que: «si Beethoven utilizó el principio bitemático de la *sonata* clásica, con el espíritu de un diálogo o de una lucha dramática, este mismo ánimo es el que va a consagrar Liszt, explotándolo con una total libertad» y añade «a los intérpretes de la *Sonata en si menor* -los más grandes siempre triunfarán con ella- reclama Liszt un abordaje más que virtuoso, por lo que representa un desafío para todo pianista fuera de serie, exigiéndole no sólo un sentido reflexivo de la construcción y de los diversos planos sonoros sino, al mismo tiempo, proporcionarle una coloración pianística singular, teniendo en cuenta su escritura «orquestal». El controvertido crítico musical y musicólogo austriaco Eduard Hanslick (1825-1904), ardiente defensor del formalismo en la música, recurriendo a su habitual vocabulario difamatorio, se refería, a la *Sonata en si menor*, como «una de las obras para piano más destacadas de la época de Liszt en Weimar», añadiendo, sin embargo, que era: «una especie de máquina de vapor de la genialidad que casi siempre va vacía, un engendro musical casi imposible de interpretar (...) y que jamás había oído una mezcla tan atrevida, tan refinada de los elementos más dispares, (...) un delirio tan escandaloso, una lucha tan sangrienta contra todo lo musical». Frente al más que notorio conservadurismo «*démodé*» de este crítico, para Wolfgang Dömling, biógrafo del compositor («*Franz Liszt y su tiempo*», Alianza Música, 1993), «es de suponer que Hanslick no habría manifestado su rechazo de un modo tan rotundo ante una obra de música programática», añadiendo que lo que precisamente «le debió parecer imperdonable al crítico, fue

que Liszt se atreviera a tratar de un modo tan personal -con una pieza de un solo movimiento de 760 compases y una media hora de duración- un género tan consagrado por la tradición como la *Sonata*».

De lo que precede, cabe deducir, por consiguiente, que, en efecto, la obra de Liszt escapa de la secuencia convencional de la *forma sonata*: exposición-desarrollo-reexposición, coda, articulándose, por el contrario, según un cierto «ciclismo» (sin nada que ver con el rigor disciplinado de un Cesar Frank), cuyo proceso de progresión temática se apoya, básicamente, sobre el procedimiento de la *variación*, pudiendo, por ello matizarse, en este sentido, que los temas sufren transformaciones rítmicas, melódicas o armónicas que ponen más de manifiesto una preocupación dramática, que un razonamiento propiamente musical. Las principales indicaciones de movimiento de la obra son las siguientes: 1-*Lento assai*, 2-*Allegro energico*, 3-*Andante sostenuto*, 4-*Allegro energico*, 5-*Andante sostenuto*, y, en fin, de nuevo, *Lento assai*, maliciosamente destinado por Liszt para captar el entusiasmo de sus oyentes.

Esta secuencia de las indicaciones, confirma ya, por sí misma, la organización «cíclica» del conjunto, aunque en los intervalos surjan acontecimientos imprevistos y desplazamientos cambiantes. En cuanto al número de temas, las opiniones de los analistas son divergentes, atribuyéndole cuatro, cinco o seis motivos, dependiendo de la manera como se contemple el grupo temático que constituye el *Lento* y el *Allegro energico* iniciales, habiéndose estimado que existe una división bipartita, entre el tema «cambiante pasivo» del *Lento* y el segundo doble tema «activo» del *Allegro*.

Tranchefort, por su parte, propone seis temas aduciendo que ello facilita la lectura por lo que, retomando una observación del pianista Alfred Brendel: «La primera impresión que nos produce cada uno de estos temas, es decir, su carácter inicial, constituye, a pesar de todos los desarrollos y cambios psicológicos que siguen, la más importante referencia de orientación».

Los tres primeros temas son presentados de forma inmediata. La Introducción, *Lento, sottovoce* (de siete compases) en un clima misterioso y sobriamente meditativo -«no hay aquí ni palabra ni canto, sino puro pensamiento» dice Brendel- hace aparecer

nítidamente el primer tema que se construye entre sordos latidos de *sol* -pulsación rítmica cortada de silencios- en el registro grave. Este *Lento* lleva al segundo tema: ***Allegro energico***, en el tono principal, «de una disposición salvaje y, en una mezcla de rebeldía, desesperación y desprecio, un actor: ¿Fausto? » (A. Brendel). El tema («faústico», pues) ocupa los compases 8 al 13. Desde el 14 se afirma, sin transición, un tercer tema («*Marcato*»), «brutal y sarcástico, burlón, subversivo calificado como, «mefistofélico» (Brendel), martilleado repetidamente en los bajos, en un *ambitus* limitado y muy ensombrecido». Enseguida se entabla una lucha encarnizada entre los dos temas. Es un «combate feroz» en un desarrollo (*sempre forte ed agitato*), en el que no se decide ninguna victoria. No puede pasarse por alto la frase lapidaria de Alfred Brendel sobre la *Sonata* -justificada por la proximidad de la *Sinfonía Fausto* (cuya composición fue emprendida el año siguiente)-: «*Fausto y Mephisto se unen a la manera de un centauro*».

No obstante, el tema «faústico» parece triunfar provisionalmente en un pasaje de octavas *staccato*, de un efecto sobrecogedor. Una suerte de coda grandiosa termina, haciendo reaparecer el tema inicial de la gama zíngara descendente, aquí armonizada. Con la presentación, tras los enfrentamientos, de este primer grupo de temas, se acaba un bastante amplio preámbulo del que se ha dado a conocer desde entonces la substancia motívica. Los temas que van a continuación estarán en lo sucesivo en tonalidad mayor.

Al principio, un episodio es indicado *Grandioso* (en el tono relativo de *Re* mayor). Ocupando los compases 95 al 113 de una amplia solemnidad de coral, el cuarto tema, ***Lento***, se despliega sobre una armonía enriquecida (por la densidad de los acordes y la sonoridad de órgano) en sus bases profundas sobre el *re* grave y sus ataques *ff* (*forte*) en los tiempos fuertes.

El segundo tema resurge entonces pero *dolce con grazia*, en una sucesión alargada de arpeggios lánguidos, que rompe a su vez bruscamente el tercer tema, siempre satánico e incisivo. Y, sin embargo, es un lírico *Cantando espressivo* (en *Re* mayor) en el compás 153, lo que propone este quinto tema soñador que, con la suavidad de una cantinela italiana, se desarrolla sobre un acompañamiento de trinos arpegiados que después devienen en

nocturno, interiorizándose ampliamente antes de una cadencia *piano* donde se fusionan los trinos.

Los temas «faústicos» y «mefistofélicos» reencuentran entonces su ardor combativo, en un brillante desarrollo contrapuntístico que atraviesa por instantes la gama descendente inicial. Después, un nuevo episodio de octavas, surgido del segundo tema, el motivo **Grandioso** del cuarto, afirma, pasajeramente su potencia himnica. Un breve *Recitativo*, sobre un diseño procedente del segundo tema, repite los acordes *Grandioso* y después un nuevo recitativo... Finalmente sigue, un sexto tema en un corto **Andante sostenuto** melódico (*Fa* sostenido mayor), una suerte de episodio central autónomo que no se extiende más que en los compases 331 a 346, expresando un éxtasis casi religioso. Este *Andante*, incorporado a la obra, introduce un *quasi adagio* cantante *dolcissimo*, con *intimo sentimento*, sobre un motivo derivado del tercer tema. A continuación de una breve cadencia, el tema *Grandioso* aparece otra vez en un tono patético. Un nuevo desarrollo se termina en este caso vez como la conclusión de un ciclo. Sin embargo, al término del «ciclo» se anuncia un episodio inédito en *fugato* que hace el oficio de tercer desarrollo, al mismo tiempo que de *Scherzo*. Se trata de un nuevo **Allegro energico** cuya fuga se elabora sobre dos motivos que no son otros que los temas «faústico» y «mefistofélico» (se recuerda, el movimiento segundo y tercero). Esta *fuga* hace penetrar en un mundo infernal donde Bartók estima que Liszt, «expresa por primera vez la ironía en música». Desde la violenta exposición en *si* bemol menor (en lugar de *si* menor) los dos temas se suceden con réplicas de una agresividad amenazadora, pareciendo lanzarse desafíos inquietantes. Escrito a tres voces, el desarrollo fugado, de una tensión creciente se expande hasta alcanzar una envergadura sinfónica. Los dos temas se enfrentan con brillo, el uno en octavas *precipitato*, al otro en un unísono *fortissimo*, encaminándose progresivamente hacia un epílogo, un «desenlace» que será una vasta recapitulación de todos los motivos en la tonalidad fundamental *si menor*, largo tiempo combatida y retardada. El tema **Grandioso** resuena con una gravedad acrecentada y después el tema *cantando* según variantes. Sobre un *Prestissimo fuocoso assai* se escucha todavía el tema «faústico» llevando de nuevo al *Grandioso*. Después de un silencio súbito, viene un breve episodio del **Andante sostenuto**, a

continuación del cual un **Allegro moderato** de algunos compases, reintroduce el tema «mefistofélico» en un *sottovoce* que parece proceder de ultratumba, alejándose mientras que emerge en la serenidad conquistada el tema «faústico» . Todo finaliza en un **Lento assai** sobre la gama zíngara que culminan largos acordes en el agudo del piano. Un *si grave*, «como un golpe de timbal ensordecido» (Claude Rostand) confirma la conclusión.

Suma absoluta del talento lisztiano, la **Sonata en si menor**, en su espléndida soledad, permanece como el ejemplo de un formidable desafío, el resultado de un combate a partir del cual se han forjado definitivamente los destinos del piano moderno. Pese a ello, esta obra genial no ha conocido jamás imitadores, ni ha ejercido una verdadera influencia, sino por algunos de sus aspectos estructurales (la forma «libre» de la *sonata ciclo*, preliminar a la forma «abierta» de muchas obras contemporáneas). Con Tranchefort podemos concluir que «la **Sonata en si menor** de Liszt por su profundidad, dimensiones e intensidad de acción, que definen el marco del sinfonismo, es un poema sinfónico para piano y, al mismo tiempo, un verdadero compendio del romanticismo musical (...) En un sentido más amplio, la obra nos desvela lo que sólo un creador de genio puede crear: un contenido humano infinitamente profundo y fuera del tiempo»

Duración aproximada: 25 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 17 de febrero 2020

LIVIU PRUNARU, violín

JEROEN BAL, piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2019-20

Martes, 3 de marzo 2020	MIKLÓS PERÉNYI, violonchelo BENJAMIN PERÉNYI, piano
Miércoles, 25 de marzo 2020	DEZSO RÁNKI, piano
Martes, 31 de marzo 2020	BORIS BELKIN, violín ANASTASIA GOLDBERG, piano
Martes, 21 abril 2020	ALEXEI VOLODIN, piano PAVEL GOMZIAKOV, violonchelo
Lunes, 4 de mayo 2020	CHRISTIAN ZACHARIAS, piano
Viernes, 15 de mayo 2020	VARVARA, piano
Martes, 2 de junio 2020	XXXV PREMIO DE INTERPRETACIÓN A CELEBRAR EN LA FUNDACIÓN CAJA MEDITERRÁNEO

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



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2020-21

Lunes, 12 de octubre 2020	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Miércoles, 28 de octubre 2020	JAVIER PERIANES, piano
Miércoles, 11 de noviembre 2020	ANDREA LUCCHESINI, piano
Lunes, 23 de noviembre 2020	ADOLFO GUTIÉRREZ ARENAS, violonchelo con piano
Miércoles, 2 de diciembre 2020	GIL SHAHAM, violín
Lunes, 14 de diciembre 2020	ARABELLA STEINBACHER, violín con piano
Lunes, 11 de enero 2021	JOSEP COLOM-ENRIC LLUNA- CLARET
Miércoles, 27 de enero 2021	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Lunes, 8 de febrero de 2021	ELISSO VIRSALADZE, piano
Martes, 16 de febrero 2021	SEXTETO OBOISTA
Martes, 9 de marzo 2021	SABINE MEYER, Clarinete ALLIAGE. Quinteto de Saxofones
Martes, 16 de marzo 2021	SOL GABETTA, violonchelo
Lunes, 19 de abril 2021	YEFIN BRONFMAN, piano
Martes, 27 de abril 2021	VIKTORIA MULLOVA, violín (sola)
Miércoles, 12 de mayo 2021	CUARTETO BELCEA
Lunes, 24 de mayo 2021	VIENNA PIANO TRIO

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Con el patrocinio de:



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES

