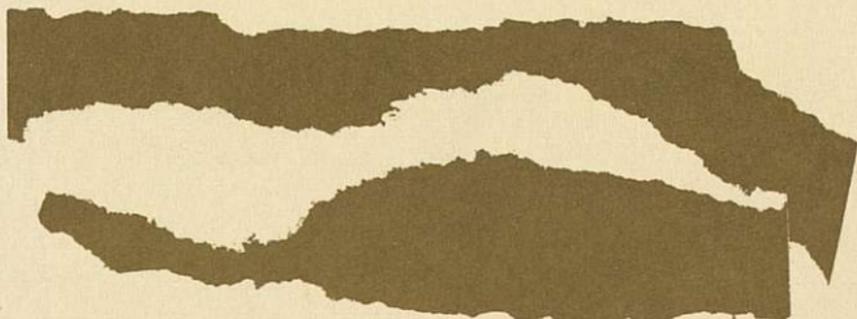


Fundación Juan March

CICLO

**SONATAS PARA PIANO
DE SCHUBERT**

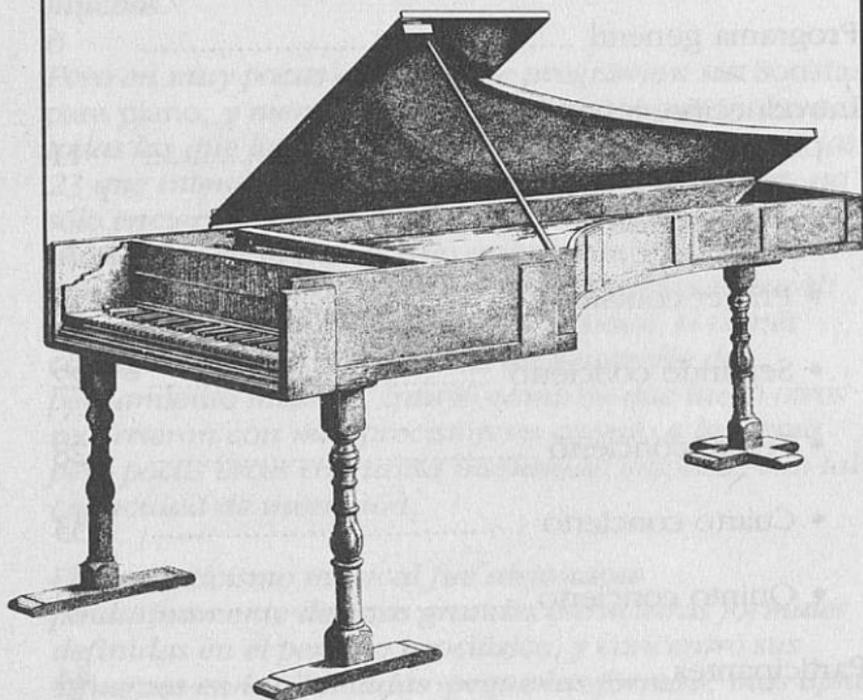
Noviembre - Diciembre 1992



Fundación Juan March

CICLO ·

SONATAS PARA PIANO DE SCHUBERT



Noviembre - Diciembre 1992

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	5
Programa general.....	6
Introducción general, por Arturo Reverter.....	11
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	18
• Segundo concierto.....	22
• Tercer concierto.....	28
• Cuarto concierto.....	33
• Quinto concierto.....	38
Participantes.....	44

Franz Schubert es compositor frecuente en los conciertos de cualquier institución dada la calidad (y también la calidez) de sus músicas. En 1978, con ocasión del 150 aniversario de su muerte, la Fundación Juan March organizó ya un ciclo de cinco conciertos en el que se ofrecía un panorama de su música para piano, música de cámara y los dos ciclos más famosos de sus canciones: La bella molinera y Viaje de invierno.

Desde aquella fecha, y sin volver a organizar un ciclo completo, las músicas de Schubert han vuelto a sonar en esta sala con los más variados pretextos: En el ciclo Goethe y la música (noviembre-diciembre de 1982), en el dedicado a la literatura pianística a cuatro manos (enero de 1985), el de El lied coral romántico (noviembre de 1987), en el que tuvo como título Fantasías y bagatelas (junio de 1988) y en otros muchos.

Pero en muy pocas ocasiones se programan sus Sonatas para piano, y menos en un ciclo integral que incluya todas las que logró terminar. Esas 11 sonatas, entre las 23 que intentó abordar a lo largo de su corta vida, no sólo encierran algunos de los mejores «momentos musicales» de su autor, sino que suponen un nuevo rumbo en la historia de la prestigiosa forma musical. Queriendo imitar a su modelo Beethoven, el vienes consiguió en ellas nuevas vías de desarrollo del pensamiento musical, intuyó caminos que luego otros recorrieron con más precisión en cuanto a la forma pero pocas veces con tanta intensidad emotiva, con tal capacidad de invención.

El romanticismo musical fue alejándose paulatinamente de estas grandes estructuras formales definidas en el período neoclásico, y concentró sus esfuerzos en las llamadas «pequeñas formas», más aptas para la efusión y la confesión personal. Schubert también las utilizó, pero la asiduidad con la que cultivó las «grandes» en sinfonías, cuartetos y sonatas indica bien a las claras su ambigüedad estilística, entre clásica y romántica. En estas obras, «hermosamente largas» (como las calificó Schumann), encontraremos al Schubert más ambicioso, pero sin pérdida de su prodigiosa veta melódica, con hallazgos armónicos de enorme interés, con nuevos desarrollos por yuxtaposición de episodios... Un verdadero tesoro que no merece estar tan escondido.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

I

Sonata en La menor, Op. 143, D. 784

Allegro giusto

Andante

Allegro vivace

II

Sonata en Do menor, D. 958

Allegro

Adagio

Men uetto-A llegro

Allegro

Intérprete: José Francisco Alonso

Miércoles, 18 de noviembre de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

I

Sonata en La menor, Op. 164, D. 537

Allegro ma non troppo
Allegretto quasi andantino
Allegro vivace

Sonata en Si mayor, Op. 147, D. 575

Allegro ma non troppo
Andante
Scherzo (Allegretto)
Allegro giusto

II

Sonata en La mayor, Op. 120, D. 664

Allegro moderato
Andante
Allegro

Intérprete: Eulalia Solé

Miércoles, 25 de noviembre de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

I

Sonata en Mi bemol mayor, Op. 122, D. 568

Allegro moderato

Andante espressivo

Menuetto

Allegro moderato

II

Sonata en Re mayor, Op. 53, D. 850

Allegro vivace

Con moto

Scherzo-allegro vivace

Rondó-allegro moderato

Intérprete: José Francisco Alonso

Miércoles, 2 de diciembre de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

I

Sonata en Sol mayor, Op. 78, D. 894

Molto moderato e cantabile

Andante

Minuetto (Allegro moderato)

Allegretto

II

Sonata en La mayor, D. 959

Allegro

Andantino

Scherzo (Allegro vivace)

Rondó (Allegretto)

Intérpi'ete: Eulalia Solé

Miércoles, 9 de diciembre de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
QUINTO CONCIERTO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

I

Sonata en La menor, Op. 42, D. 845

Moderato

Andante poco mosso

Scherzo-allegro vivace

Rondó-allegro vivace

II

Sonata en Si bemol mayor, D. 960

Molto moderato

Andante sostenuto

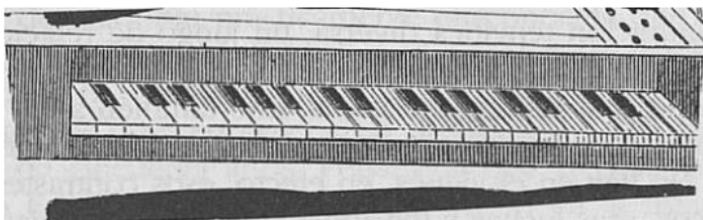
Scherzo-allegro vivace con delicatezza

Allegro ma non troppo

Intèrprete: José Francisco Alonso

Miércoles, 16 de diciembre de 1992. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL



LA GENIALIDAD DE LO INFORMAL

Schubert quería ser como Beethoven, el compositor al que más admiraba. Nunca —afortunadamente, podría decirse— lo consiguió a pesar de sus esfuerzos y de su afán de imitación, que le conducía a seguir las pautas clásicas que había seguido —y que había potenciado hasta extremos indecibles mediante la aplicación de una dialéctica de gran originalidad— el alemán. En este sentido, qué duda cabe que ambos creadores eran eminente clasicistas, como lo fueron Hummel o Weber, situados asimismo en la frontera que demarcaba ya, a principios del XIX, el romanticismo. Pero Schubert, a diferencia de Beethoven, no buscó —¿no supo?, ¿no quiso?— unos planteamientos formales distintos, algo que en su antecesor era norma determinante de una interna revolución, sino que, sobre ellos edificó una configuración temática diversa, un juego de relaciones armónicas y una concepción del tempo totalmente extraña no ya a las reglas clásicas, sino también a los descubrimientos más rompedores del romanticismo en sazón. No hay en el vienés, en efecto, esos contrastes temáticos, esas luchas y tensiones dramáticas propias del maduro Beethoven, sino una continua e implacable evolución musical de la que emanan un esencial lirismo y una profunda efusión. Frente al «pathos», a veces violento, del compositor de Bonn, intimismo y sentimiento menos dramático y agresivo, pero no menos intenso. Cualidades que se encuentran permanentemente en la producción liederística schubertiana, tan emparentada con la pianística —o con cualquier otra salida de su pluma— y que hacen que, por lo general, su escritura para el instrumento de tecla no atienda primordialmente a lo que se entiende por virtuosismo en su acepción más conectada con la mecánica, sino que sea puro reflejo de un pensamiento musical, y que huya del adorno, de la apoyatura superflua, de la descripción brillante. En definitiva, y por lo que respecta concretamente a la forma sonata, nuestro autor no intenta renovar su arquitectura; mantiene, por ejemplo, las estructuras típicas: ordenación tradicional sonatística, rondó, variaciones, lied, scherzo, trío..., y maneja la

clásica disposición en tres o cuatro movimientos. Pero penetra en los más profundos repliegues del misterio romántico cuando, de la mano de su vena melódica única, hace que la música crezca, evolucione, varíe sobre sí misma, se repita e imite, se transforme hasta el infinito a través de continuas y geniales modulaciones. La armonía schubertiana explora hasta sus últimos límites el territorio de una tonalidad ya bastante ampliada, rozando prácticamente el de la atonalidad. Esta armonía sorprendente es, como dice Harry Halbreich, «a la vez audazmente funcional, sutilmente impresionista y profundamente psicológica».

Esa curiosa y aparente contradicción que se establece entre el seguimiento de unas estructuras externas clásicas y la destrucción que, desde dentro, se opera sobre ellas, minándolas casi subversivamente, es el gran logro de Schubert en este campo de la sonata para piano, un género en el que sólo hace unos años ha empezado a ser considerado tan genial como en otros (lied, sinfonía, cámara...). Y se ha iniciado una descubierta que ha dado como fruto una total revisión y examen de una obra prácticamente desconocida que arroja un número inigualado de bellezas. Este universo infinito se ha comenzado a estudiar hace poco tiempo: pongamos que, en serio y en profundidad, no mucho más de cincuenta años. Pensemos que el catálogo de Otto Erich Deutsch, que ponía orden en la inmensa producción schubertiana, data de 1951 (la reedición, revisada por especialistas de la talla de Aderhold, Dürr y Feil, es de 1978), el mismo año que vio la aparición de la básica biografía (*Schubert: El hombre y su música*) de Alfred Einstein. En la actualidad, cuando han aparecido otros estudios de interés, como el tan detallado y documentado de Brigitte Massin, es posible ver con buena luz aquellos rincones que aún permanecían oscuros en torno al piano, y más concretamente, al piano de las sonatas del compositor austriaco. Por eso puede hablarse con bastante conocimiento de causa de las peculiaridades de esta parcela creadora. Aún hoy se plantean ciertas dudas en cuanto a la definitiva configuración de un catálogo del que emergen, como once refulgentes astros, estas once sonatas que se van a tener oportunidad de escuchar en este ciclo organizado por la Fundación Juan March. Son las sonatas que pueden considerarse totalmente terminadas por el músico, aunque en realidad cabría añadir dos más, la es-

crita en Mi mayor, número de Deutsch 459, fechada en agosto de 1816, y la consignada en Re bemol mayor, Deutsch 567, probablemente de junio de 1817 (la n.^e 3 y la n.^o 8 en la relación ultimada por Halbreich), excluidas habitualmente por razones que de inmediato se explicarán. Sumando todas las piezas, conclusas o no, y excluyendo las llamadas «fantasías» (como la única que se conserva íntegra, la famosa *Del caminante*, Op. 15, D. 760), que la citada Massin gusta de unir a ellas, podrían cifrarse en 23 las sonatas para piano solo (y para dos manos, por supuesto) de Schubert, tal y como las enumera el mencionado musicólogo belga-francés. Para situarnos en el tiempo y en el espacio, será útil relacionarlas todas, tanto las acabadas como las inacabadas:

- N.^a 1: Mi mayor, D. 157 (inacabada). Febrero 1815.
 N.^s 2: Do mayor, D. 279 (inacabada). Septiembre 1815.
 N.^s 3: Mi mayor, D. 459- Agosto 1816.
 N.^o 4: Mi menor, D. 994 (inacabada). Junio 1817 (?).
 N.^o 5: La menor, Op. 164, D. 537. Marzo 1817.
 N.^e 6: La bemol mayor, D. 557 (inacabada). Mayo 1817.
 N.^a 7: Mi menor, D. 566/506 (inacabada). Junio 1817.
 N.^o 8: Re bemol mayor, D. 567. Junio 1817 (?).
 N.^o 9: Mi bemol mayor, Op. 122, D. 568. Junio 1817.
 N.^s 10: Fa sostenido menor, D. 571/570 (inacabada). Julio 1817.
 N.^a 11: Si mayor, Op. 147, D. 575. Agosto 1817.
 N.^o 12: Do mayor, D. 613/612 (inacabada). Agosto 1817.
 N.^e 13: Fa menor, D. 625/505 (inacabada). Septiembre 1818.
 N.^o 14: Do sostenido menor, D. 655 (inacabada). Abril 1819.
 N.^s 15: La mayor, Op. 120, D. 664. Julio 1819-
 N.^e 16: La menor, Op. 143, D. 784. Febrero 1823.
 N.^a 17: Do mayor, *Reliquia*, D. 840 (inacabada). Abril 1825.
 N.^B 18: La menor, Op. 42, D. 845. Mayo 1825.
 N.^o 19: Re mayor, Op. 53, D. 850. Agosto 1825.
 N.^e 20: Sol mayor, *Fantasia*, Op. 78, D. 894. Octubre 1826.
 N.^s 21: Do menor, D. 958. Septiembre 1828.
 N.^o 22: La mayor, D. 959- Septiembre 1828.
 N.^o 23: Si bemol mayor, D. 960. Septiembre 1828.

Esta ordenación es la más completa y ajustada a la realidad histórica. Supera a clasificaciones anteriores como las de Denis Matthews o Erwin Ratz. Hay, como se ve, un cierto caos en la ubicación cronológica de las obras que tienen número de Opus, generalmente aplicada desde el momento de la publicación. De las sonatas que componen la integral interpretada por Eulalia Solé y José Francisco Alonso, sólo tres -Op. 42, Op. 53 y Op. 78- fueron editadas en vida de Schubert.

A la vista de la relación expuesta parece claro que pueden establecerse en ella dos grandes períodos creadores. En el que podríamos llamar de «juventud» se agrupan las quince primeras. Las dos de 1815 son obras amables, típicas de un joven que empieza, carentes de interna cohesión, que quedan cortadas en el minueto. La tercera no se solía incluir hace años en la relación porque viene constituida por la unión de las cinco *Klavierstücke* publicadas en 1843 (un autógrafo de los dos primeros tiempos se descubrió en 1928), que hoy se estima fueron unidos voluntariamente por el músico. Es así la primera sonata realmente acabada. De 1817 datan nada menos que nueve. Esta torrencial producción obedece a varios factores. En primer lugar, uno de tipo práctico, como es el de que a primeros de año el compositor trasladara su residencia a casa de Schober, donde pudo disponer de un magnífico piano. En segundo lugar, se despertó en él un interés especial por el estudio y desarrollo de la forma, en la que quería llegar a la perfección a que habían llegado Mozart y Beethoven. De ahí que en muchos casos estas partituras sean más bien experimentales y que, también en muchos casos, después de unos tanteos, no alcanzara a culminar varias de ellas, insatisfecho con lo que hasta el momento había escrito. En más de una ocasión, después de terminar una obra la repasaba, modificaba su tonalidad inicial (como ocurrió con la N.³ 8, D. 567, en *Re bemol*, que es la primera versión de la N.³ 9, D. 568, en *Mi bemol*), sustituía un movimiento por otro nuevo o abandonaba la escritura y comenzaba otro movimiento teóricamente perteneciente a una nueva partitura, en seguida marginada (lo que promovía que, a la hora de las publicaciones, se unieran un poco por los pelos, en una sola obra, fragmentos provenientes de orígenes distintos: caso de las D. 566/506, 571/570 o, ya en 1818, 613/612). Maurice J. E. Brown, una de las máximas autoridades schubertianas

de habla inglesa, aprecia en estas composiciones defectos claros, como torpeza en la línea de la mano izquierda o cierta monotonía rítmica. Pero también virtudes incontrovertibles: frescura de modulaciones, encanto melódico, intensidad emotiva (pese a las tempranas fechas).

Entre 1823 y 1828 Schubert compuso ocho sonatas. La serie grandiosa comienza, tras la creación en ese primer año de la importante y un tanto aislada *N.^s 16, Op. 143, D. 784*, de 1823, con el tríptico de 1825: *N.³ 17, D. 840* (la única no concluida), *N.^s 18, Op. 42, D. 845*, y *N.^B 19, Op. 53, D. 850*, y continúa, antes del tríptico de 1828, con la *N.³ 20, Op. 78, D. 894*, nacida en 1826. Brown descubre también entre ellas rasgos comunes: el tema principal del primer movimiento sirve invariablemente de base a la sección de desarrollo, de manera más clara en la *N.^B 17* y la *N.³ 19*; a excepción de la *Sonata en La menor, N.^o 18*, en el que se construye a partir de un tema con variaciones, el movimiento lento tiene en las demás forma de rondó y viene inaugurado por un tema vecino al mundo del lied; los scherzi mantienen un buen nivel en cuanto a inspiración, con un tratamiento de gran enjundia (superior al habitual) con respecto a los dos primeros movimientos, por lo común de mayor relevancia que los finales. El mencionado autor considera que es también bastante definitorio de estas sonatas su carácter frecuentemente tempestuoso, muy contrastado con la elaborada escritura de las melodías. En todo caso, matiza Massin, en estas composiciones se manifiestan en su mejor acabado los procedimientos a los que el piano de Schubert había llegado por esas fechas. Entre ellos: empleo de acordes secos, fanfarrias, marchas en vehementes octavas y utilización muy libre del instrumento en busca de una sonoridad orquestal que alcanza singular significación en la *Sonata N.³ 19*-

En los manuscritos de Schubert, las tres últimas obras de la colección, *D. 958, 959 y 960*, figuran con las indicaciones de *Sonatas I, II y III*, consignándose en la tercera la fecha el lugar: Viena, 26 de septiembre de 1828. Son partituras que han de ser consideradas, por tanto, como un todo, un conjunto. Fueron publicadas en 1838 por los herederos de Diabelli sin número de opus pero con el título: *Las últimas composiciones de Franz Schubert. Tres grandes sonatas*. Son tres

obras que podrían hasta tenerse por sorprendentes en la producción del autor si no se produjera con ellas al mismo tiempo el retorno triunfal a otros géneros tan abandonados como el de la sinfonía o la misa. Es evidente que Schubert seguía teniendo presente a Beethoven, fallecido el año anterior, cuando las escribió. Incluso las dedicó a uno de los más directos discípulos del músico de Bonn: Hummel (aunque luego el editor las hizo aparecer con una dedicatoria a Schumann). Volvía a plantearse la necesidad schubertiana de afirmar su personalidad creadora. La unidad orgánica que las tres sonatas mantienen es incuestionable. En ellas se buscan y obtienen similares efectos: amplificación orquestal del piano; prospección del espacio total y empleo constante de manos cruzadas; utilización permanente del registro grave, del que se extrae un oculto poder melódico; aplicación frecuente de los silencios y continuo cromatismo. Aparte las consabidas excursiones armónicas tan definitorias del estilo de autor. La unidad viene preservada también por el respectivo plan tonal: Do menor, Si bemol (tonalidades vecinas) y La mayor (la transposición de los tres bemoles de Do menor a los tres sostenidos). La aparición en el final de la última obra del tema inicial de la primera no deja ya lugar a dudas en cuanto a las intenciones compositivas de Schubert. Tres sonatas, pues, unidas indisolublemente, que marcan, como dice Schneider, una nueva etapa en la conquista del lirismo integral. El propio Schumann observó una cierta resignación en el tono y en la expresión, como si a las puertas de la muerte Schubert hubiera querido renunciar —dentro de lo que cabe, claro— a los brillantes efectos pianísticos en pos de la intensidad lírica. A las puertas de la muerte, el compositor vienés logró reconvertir toda su experiencia anterior y reconducirla, en este caso como Beethoven, de la manera más simple y al tiempo más profunda, hacia territorios insondables; aquellos en los que las dimensiones temporales humanas se transmutan en un «mensaje poético esencialmente metafísico y cósmico» (Halbreich).

Arturo Reverter

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Un concierto realmente fuerte, intenso y cargado de alta temperatura el que se propone como pórtico del ciclo. Ahí es nada: unir la enigmática *Sonata en La menor, D. 784*, con la que es probablemente la más agitada y violenta, la más beethoveniana en tal sentido de la colección, la primera de la trilogía de 1828, *D. 958, en Do menor*.

No falta quien ha asignado también a la primera ese carácter conectado con el genial sordo de Bonn en virtud del diseño, breve y tenso, de sus motivos, de su atmósfera incierta, de sus cambios dinámicos, aspectos que, por otra parte, la aproximan a la *Sinfonía incompleta* o al *Cuarteto en La menor, Op. 29*, del propio Schubert. Es obra íntima, introspectiva. Einstein reconoce que son acertados los paralelismos que algunos han establecido entre sus efectos fuertemente coloreados con los timbres de un conjunto orquestal: en el primer movimiento, oscuros acentos de los trombones en el acompañamiento de apertura, susuno de timbales antes de la recapitulación, vientos en la enunciación del segundo tema; en el Andante, el contraste del tema principal en las voces del clarinete y el fagot, con la aspereza de las violas... Es cuestión de imaginárselo. Lo importante, sin embargo, es la tremenda concentración y esencialización del material (que se reconoce en el mismo hecho de no llevar minueto o scherzo) y el hecho de que, por estos motivos, sea una especie de puente, de bisagra, entre las sonatas de juventud y las de madurez.

El Allegro giusto (4/4) inicial posee la misma dirección que los otros dos tiempos reunidos. Se abre con una grave frase en octavas al unísono que desemboca en un ritmo de marcha muy acenaiado. Un comienzo complejo, de rara modernidad, que evoca a Brigitte Massin ciertos aspectos de *Los cuadros de una exposición*, de Mussorgski, y en el que los trémolos acaban por impulsar definitivamente el sombrío primer elemento y en favorecer la

entrada del segundo, un motivo luminoso en Mi mayor que no tarda en contagiarse de la gravedad general y en ser sostenido por el ritmo severo del inicio. El desarrollo, muy concentrado, descansa en el trabajo sobre los diseños rítmicos más violentos de la exposición. En la reexposición se invierte el orden y la escritura de algunos factores. En el final, después de dramáticos silencios, se imponen de nuevo los inquietantes trémolos para conducir a una conclusión abrupta que deja al oyente en suspenso.

El Andante (4/4, Fa mayor), tripartito, «casi único» para Einstein, «sólo equiparable al de la *Sonata en La mayor*, D. 959", está dotado de un innegable toque poético y supone un remanso casi místico que evoca una lenta procesión (los peregrinos de *Harold en Italia*, de Berlioz). El dramatismo, bien que pasajero, hace su aparición en la breve franja central, caracterizada por el uso de tresillos y acordes secos, similares a los del lied *La muerte y la doncella*. La repetición del himno se confunde con las estribaciones de esa segunda sección. Trinos cristalinos de la mano derecha acentúan el sabor nostálgico de la pieza. El Allegro vivace conclusivo (3/4) viene también, en su comienzo, caracterizado por el uso de tresillos ondulantes (evocación impresionista a juicio de Halbreich) que recuerdan lejanamente al inicio de *El Moldava*, de Smetana, y martilleantes acordes de mptura. En el centro de esta agitación aparece el segundo tema, una especie de inesperado vals, que establece un dramático contraste. Los tres violentos acordes de cierre no dan lugar a ninguna esperanza ni consuelo.

Obra, pues, desolada en su concisión, en su sólo aparente modestia; muy relacionada con el lied coetáneo *Der Zwerg (El enano)*, D. 771. Fue publicada por Diabelli en 1839 con dedicatoria a Mendelssohn y con el calificativo, un tanto absurdo, movido seguramente por cuestiones comerciales, de *Grande Sonate*.

Este título no hay duda de que le hubiera ido mucho mejor a la obra que ocupa la segunda parte del programa de hoy, que puede durar perfectamente media hora, minuto arriba o abajo. Fue compuesta en una época trágica para Schubert, pero esplendorosa a tenor de los frutos musicales recogidos: además de esta sonata y de sus dos compañeras (959 y 960), escritas en septiembre, aparecieron en 1828 la *Sinfonía en Do mayor*, «*La Grande*», el *Quinteto para cuerda*, el ciclo de lieder *Canto del cisne*,

la *Misa en Mi bemol*, dúos a cuatro manos para piano, cantatas y canciones. No es raro que Britten definiera este año como milagroso en la producción del compositor.

El comienzo del Allegro (3/4), con sus acordes fuertemente rimados, trae a la memoria el inicio de la *Op. 111 de Beethoven* y conecta directamente con el lied *Kriegers Ahnung (Presentimiento del guerrero)*, D. 957, n.º 2 de el *Canto del cisne*. Lo apasionado se transmuta progresivamente, hasta el punto de que un elemento subsidiario de ese primer tema de arranque introduce el segundo, en Mi bemol mayor, dulce y consolador canto ricamente armonizado que será hábilmente trabajado hasta la entrada del desarrollo, como es habitual en Schubert no muy extenso, pero de una intensidad -desde luego nada clásica— y una audacia armónica notables, un pasaje de «música atemática» (Halbreich), llena de desbordante fantasía, que conecta de nuevo la obra con *Schwanengesang*, D. 957, en este caso con el lied *Die Stadt (La ciudad)*, igualmente impresionista en su parte de piano. Lo que tiene de informal y de cromática esta sección aparecerá más tarde, en la larga coda, precedida de una reexposición en la que el tema básico del inicio es lanzado con una fuerza terrorífica y en la que la consolación identificada con el segundo motivo ha desaparecido casi por completo al ser arrastrado aquél a una zona más grave del teclado. Y otra vez el mundo de la canción: los acordes finales evocan los pavores de *El rey de los Alisios*.

Aparente simplicidad en el Adagio en La bemol mayor (2/4, sempre legato), uno de los (pocos) movimientos realmente lentos de Schubert. Es un rondó en el que la melodía -mística como la del Anclante de la *Sonata en La menor* escuchada en la primera parte-, del corte de las que pueblan el ciclo *Viaje de invierno*, D. 911, se enfrenta con un episodio sombrío y salvaje en Mi menor de acordes precipitados. Efectos enarmónicos y un variado juego modulante contribuyen a crear nuevas expectativas en las sucesivas repeticiones de las dos secciones. Al final, lo que prevalece es la idea, tan schubertiana, de viaje, de marcha, de «peregrinaje hacia lo absoluto» (Massin). Nuevamente, desesperanza. Podrá comprobarse dentro de unos días, en el concierto del 2 de diciembre, el parentesco que une a este movimiento con el Andante de la *Sonata Op. 122*, D. 568. El tercer movimiento, aunque está marcado como Menuetto

(Allegro, 3/4), no es otra cosa que un Scherzo, como los tiempos correspondientes de las sonatas hermanas de 1828. Posee, en efecto, en sus bruscas cesuras y pesados acentos, todo el carácter exigido para ello. Viene caracterizado por una extraordinaria sutileza y oscila continuamente entre la sonrisa y la pasión (ambas muy discretas). El trío, en La bemol mayor, está definido por una melodía cálida y graciosa eminentemente contemplativa.

Setecientos diecisiete compases constituyen el titánico Allegro conclusivo, equiparable, por su musculada arquitectura, a la contemporánea *Sinfonía en Do mayor*. Las corcheas separadas por silencios que controla al principio la mano derecha y los racimos de tres que configuran el acompañamiento de la izquierda, establecen una pulsación de base imparabile, insistente, que no se detendrá hasta la afirmativa conclusión. Es en realidad una impetuosa tarantella, un 6/8 que nos pone en contacto con los *Cuartetos en Sol mayor, D. 897 y Re menor, D. 810, La muerte y la doncella*. Y con el presto final de la *Sonata Op. 31, n° 3*, de Beethoven.

Estos diez minutos de auténtica cabalgada tienen, sin embargo, algo de danza macabra, de la alegría sardónica propia del final del citado *Cuarteto en Re menor*. Parentesco potenciado por la misma utilización de la alternancia mayor-menor, por las armonías y por los toques fantasmagóricos. La forma del movimiento, un rondó-sonata, es muy libre y las continuas repeticiones -que podrían parecer excesivas-, en lugar de cansar, favorecen una quizá buscada sensación atosigante, angustiosa, de desbocado frenesí, propiciado igualmente por esas vertiginosas escalas catapultadas desde la fragorosa mano izquierda. A la idea inicial se opone un segundo motivo en saltos de quintas, en Do sostenido menor, que no logra nunca evitar la incansable marea. Como tampoco lo logra un breve paréntesis lírico en Si mayor surgido en el desarrollo central. La coda, como es habitual en Schubert, resume la tendencia cromática de la sonata y recuerda un instante, por su insistencia sobre Re bemol, ciertos esquemas armónicos del *Quinteto para dos violonchelos*. Dos acordes secos, que contienen toda la concentrada energía de la vorágine desanollada, rematan la pieza, que, por todo lo visto -u oído- es, como apunta Matthews, muy distinta a cualquier otra escrita por su autor al mostrar un aspecto quizá nuevo de su carácter; una faceta sin duda perturbadora.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Dos sonatas de 1817 y una de 1819 componen esta segunda sesión. Obras de (primera) juventud. Schubert comienza a descubrir realmente el piano y a adentrarse en la forma. Los instrumentos que sus amigos Schober y Rieder ponen a su disposición le facilitan las cosas. En ellos puede practicar, probar, experimentar. La consecuencia será la serie de obras, hasta nueve, de las cuales tres completas, que, en el terreno sonatístico, alumbrará durante este gozoso 1817. La primera (que hace la *N.^B 4*) y la tercera (*N.^B 11*) de las definitivamente concluidas abren el concierto. La escrita en La menor (el otro día se tocaba la segunda en esta tonalidad, la *Op. 143*), cuyo autógrafo se encuentra en la Biblioteca Nacional de París desde 1911, no se publicará (ninguna lo será en vida del compositor) hasta 1852. Es una obra de carácter más bien íntimo, nocturnal, a juicio de Halbreich, aunque para Massin está cargada «de verbo y fuga» y ofrece poco campo para la reflexión interior. No cabe duda de que se trata de una partitura un tanto ambigua, que no acaba de definirse y cuyo sentido quizá deba ser dado por el intérprete. El primer movimiento, un Allegro ma non troppo en 6/8, posee, es cierto, empuje y contenido dramático, su tema de apertura, fuertemente ritmado, tiene personalidad y contagioso dinamismo y su contrastada puntuación nos trae a la mente una versión de cámara del finale del concierto *Emperador*, de Beethoven. Pero el carácter contemplativo, casi sonriente, del segundo tema, edificado sobre cuatro notas, que arrastra consigo y transforma aquel impulso, da un giro muy notable al curso de la música, que alcanza cotas poéticas tan singulares como las emanadas del misterioso y crepuscular final de la exposición. El desarrollo prácticamente no existe como tal; a lo más un episodio, muy en la línea del autor, que da lugar a apasionantes proyecciones armónicas y a sonoridades de audaz colorido donde los silencios alcanzan un valor dramático y expresivo insólito. La reexposición -y aquí Schubert

vuelve a ser original de nuevo- se hace en la subdominante. La coda trabaja el tema inicial y devuelve la música a La menor. Un movimiento, pues, de notable novedad, que establece ya la originalidad -antibeethoveniana en este caso- del joven músico vienés, que conecta bastante claramente con el misterio de sus Heder (alojado en esas baterías de acordes repetidos o en esos silencios).

Frente a lo que acabamos de escuchar, el Allegretto quasi andantino (2/4, Mi mayor) se nos antoja ligero. Es un rondó muy libre que enuncia un tema de raíz liederística en corcheas picadas, de sabor popular, que aparecerá años después en el finale de la *Sonata en La mayor*, D. 959, y que mantiene algún parentesco con el Schumann del *Carnaval*. Su compás, propio de los aires de marcha, en este caso bastante diluido, es ya sintomático de la obsesión tan romántica, tan schubertiana, por el viaje, el camino, el destino. El primer episodio contrastante (lo que los franceses llamaban «couplet» en esta estructura de rondó), en Do mayor, viene dado en semicorcheas ligadas. Retorna la melodía inicial (el «refrán»), seguida de una nueva sección que evoca, en Re menor, una especie de pequeña marcha húngara. El fragmento se cierra, tras una transición plena de tensiones armónicas, con el tema inicial y una corta coda.

3/8 es el ritmo que alimenta el último movimiento, de naturaleza indecisa al decir de Matthews, y nocturno, fantástico, próximo a la inquietud del Allegro de apertura, según Halbreich, para quien este fragmento final -el único rondó de las sonatas de 1817- entraña una mayor seriedad y pasión que las derivadas de otros movimientos en forma sonata. No hay duda de la inestabilidad emocional, traducida en los acusados contrastes dinámicos y agógicos, en las cambiantes armonías y el uso de los silencios, que proporcionan a la página una apariencia casi irreal. Por su libertad y alternancia de lo vehemente y melancólico podría ser considerada como una especie de síntesis de toda la obra. Massin advierte sagazmente que la célula sobre la que se termina la exposición del primer tema y que va a generar el segundo, es a su vez un recuerdo de la célula conclusiva del segundo tema del primer movimiento. Los dos motivos que, en definitiva, alternan en este rondó, uno lleno de agitación, otro gracioso y son-

riente (que adopta dos apariencias distintas en sus respectivas secciones: recordemos, rondó libre, A-B-A-B-A), pero también nostálgico, configuran una delicada tela poética que acaba por dar a este finale y, como consecuencia, a toda la composición, una importancia extraordinaria cara al futuro. La inspiración, la libertad creadora son, todavía (aunque en Schubert casi siempre será así), más potentes que los medios técnicos y formales. La sonata, en cualquier caso, está muy bien como está, sin que sea necesario añadirle, como se habló hace tiempo a propuesta de Einstein, como minuetto el *D. 334*. No parece que el músico, en efecto, teniendo en cuenta las características de la obra, hubiera pensado en escribir un cuarto tiempo para ella.

Si libre, hasta cierto punto informal, era la sonata anterior, más lo es la *Op. 147*, la última de 1817. En ella, además, el oficio del compositor está más trabajado y firme. Su publicación tuvo lugar en 1843- Diabelli se la dedicó al célebre pianista Siegmund Thalberg.

Las características definitorias de la composición -fuerte colorido, enorme invención armónica, torrencial inspiración melódica- se advierten nada más empezar. El primer tema del Allegro ma non troppo inicial (4/4), vertebrado sobre un ritmo punteado en corcheas, es conminativo, y su célula primaria va a jugar importante papel en todo el fragmento, desde proporcionar la base rítmica de partida al segundo tema hasta constituirse en lecho temático del desarrollo. Tras el inicio, edificado sobre esa figura ritmada ascendente completada por un descenso cromático, se suceden las peripecias que animan vivamente la página. Hay un fortissimo, donde ya el tono cambia a Do mayor, y en seguida, después de numerosas modificaciones armónicas, sobreviene el segundo motivo, en Sol mayor, nostálgico y lleno de un encanto sólo posible en Schubert. Aparece una tercera y breve idea (rossiniana en opinión de Halbreich) que conduce, ya en la repetición, tras un decrescendo, al desarrollo, caprichoso y breve, inaugurado por una nueva afirmación del tema de introducción, que se comenta en diversas tonalidades, lo que da un colorido verdaderamente caleidoscópico al pasaje. Los múltiples elementos de la vasta exposición serán repetidos, pero en la subdominante, en la reexposición, que viene fuertemente sostenida por el ritmo ostinato en tresillos que ha caracterizado la

presencia del segundo tema. Un clima tierno, sutilmente lírico, envuelve el final en pp.

El Andante (3/4, Mi mayor) es soñador, una especie de meditación sobre un tema único, largo y aparentemente placentero, casi una variación alrededor del segundo tema del primer movimiento (Massin). Es un esquema A-B-A en donde la repetición se encuentra muy transformada y enriquecida. La melodía de base es, en su rumorosa configuración, también bastante schumanniana (parentesco con la tercera canción de *Liederkreis*, *Ich ivandelte unter den Baumeri*). La atmósfera, propia de una Arcadia, queda rota de súbito por cinco compases fortissimo en Mi menor. La agitación se apodera de la música y no desaparecerá ya del todo, porque, después de un dubitativo interludio en Do mayor, persistirá hasta poco antes de la conclusión, una especie de berceuse mecida por semicorcheas staccato en los graves del piano. La ligereza, la transparencia, sólo ensombrecidas por expresivos silencios, priman en el Scherzo (3/4, Sol mayor), que ofrece un tema alegre finamente armonizado, imitativo, no exento de toques humorísticos. El trío establece un contraste no muy acentuado, ya que su acompañamiento en la mano izquierda viene configurado por una sucesión de corcheas ligadas iguales al tema del movimiento.

El clima del Allegro giusto es, con su compás de 3/8, vecino al del tiempo anterior, pero su riqueza inventiva es mucho mayor: contrastes continuos, matices, colores, que se suceden además en una estrucaira de sonata. Tres son los temas que intervienen en su construcción. El primero, danzable, constituido por la repetición de una figura de dos semicorcheas y una negra, aparece subrayado, en esa dimensión bailable, por un segundo, marcado dulce; el tercero, emparentado con ellos, sólo aparece, curiosamente, en el breve desarrollo. Un acorde fortissimo, a modo de exclamación, concluye esta sonata, «libre en su forma y fantástica en su espíritu» (Massin).

Hasta julio de 1819 Schubert no vuelve a terminar una sonata para piano. Hay entremedias varios intentos fallidos. Parece necesitar siempre, o casi siempre, un pretexto ajeno a él —un viaje, una petición, un encargo— para dar cima a una de ellas. Y, al fin, en ese verano de 1819, llega el impulso necesario: un viaje a

Steyr, alta Austria, con su amigo el barítono Michael Vogl, durante el que dan varios conciertos de Heder. Se hospedan en casa de Von Koller. Su hija, Josephine, de dieciocho años, subyuga al enamorado compositor: «La hija de M. von Koller, con la que Vogl y yo comemos todos los días, es encantadora, toca muy bien el piano y canta algunas de mis canciones», escribe a su hermano Ferdinand. No es raro por ello que decida dedicarle una obra; una sonata para piano breve, deliciosa, plena de espíritu y frescor popular y de transparentes melodías; una de las páginas más jubilosas, tiernas y desenfadadas salidas de su pluma (aunque en la suya, como en la de Mozart, era difícil la total eliminación de zonas de sombra), adaptada a los medios técnicos, más bien modestos, de la doncella. De este espíritu participa una composición coetánea, escrita, también en Steyr, en la misma tonalidad: el archifamoso *Quinteto «La trucha»*.

«Lirismo en estado puro», dice Einstein para definir esta partitura; un lirismo que se manifiesta nada más empezar el primer movimiento (4/4), con ese tema típicamente vienés, de melodía larga y clara delicada como una caricia, un tema que podría ser propio de un lied. El segundo sujeto se impone por su ritmo más preciso, insistente, y aparece cantado durante unos compases en los graves. Será ese ritmo del segundo tema el que juegue un papel preponderante en el corto desarrollo, protagonizado asimismo por la célula inicial del movimiento. Por unos instantes, las poderosas octavas ascendentes, rudas y agitadas, parece que van a borrar la limpidez general de la página; pero el lirismo es demasiado fuerte: en la reexposición el tema aéreo es amplificado a la octava. La coda insiste en el repetido ritmo de base del segundo tema. Pero son derivaciones del primero quienes concluyen, dulcemente, la pieza. Corcheas repetidas, en batería, dan forma al tema del Andante en Re mayor (3/4), para Einstein una especie de lied sin palabras, de concentrada resignación, que más tarde encontrará su pleno desarrollo en la canción *Der Unglückliche (El infeliz)*, D. 731• Es una melodía de siete compases, asimétrica, entre la dulce contemplación y la melancolía. El ritmo, con algo de monótono, de obsesivo, mantiene la relación con el primer movimiento. Los acordes, casi inmóviles, nos acercan también al lied *La muerte y la doncella*, que participa de la misma intimidad y de esa sensación

de caída de la noche (como apunta el texto de *El infeliz*).

Era necesario, para devolver la sonata a su auténtico ser, un finale tan aéreo y cristalino como el Allegro moderato de apertura. Este Allegro, en 6/8, inaugurado con un saltarín tema que abren seis corcheas descendentes, es un rondó-sonata brillantemente adornado, de claras figuraciones, de danza imparable y decidida, emparentado —¡cómo no!— con un lied de 1817, *Hänflings Liebeswerbung* (*Nacimiento del pardillo al amor*), D. 552. Un segundo motivo, igualmente danzable, en Mi mayor, establece el contraste. El desarrollo, que se abre en Do sostenido, se apoya esencialmente en el primer tema. En este movimiento, como en el primero, hay que destacar el uso que hace Schubert, cada vez más consciente y conocedor del instrumento, del teclado, trabajado de manera particular en su registro más agudo; quizá, apunta Massin, por las características del piano a su disposición en Steyr; quizá por el deseo de cantar con claridad la imagen de una hermosa joven de dieciocho años; quizá por el hábito de escribir para cuatro manos, con la consiguiente posibilidad de abarcar en su casi total integridad la tesitura. La sonata fue publicada en 1829 por Czerny en Viena.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Escuchamos hoy la segunda de las sonatas de 1817 y la segunda de las de 1825. Nos referimos, por supuesto, al marcar este orden, a obras totalmente terminadas. Son dos partituras de las que podríamos llamar sonrientes, escritas en momentos relativamente optimistas de la vida del compositor. Lo que no impide que, como es habitual, no se planteen en ellas ciertas zonas oscuras o determinados pasajes de carácter meditativo. La primera, en *Mi bemol mayor*, es, como se sabe, transposición de la redactada, quizá en el mismo mes de junio, en *Re bemol*, D. 567. No se trata, sin embargo, de una mera traslación de tono. En primer lugar, la obra primitiva no constaba más que de tres movimientos, ya que no contaba con menuetto. Por otra parte, y con independencia de esta nada balad! cuestión formal, el músico, a la hora de realizar la transposición (¿impulsado quizá por la consideración del posible editor de que la tonalidad inicial, Re bemol, era poco grata o difícil?), practicó realmente cambios importantes (aparte de escribir el menuetto) en la arquitectura general: introdujo elementos nuevos en el primer movimiento, reestructuró el desarrollo del cuarto (antes tercero), varió ciertos aspectos rítmicos... Todo ello fue estudiado en su momento por expertos como Hans Kóltzch y Harold Truscott, que apreciaron una mayor serenidad y dulzura en la primera redacción, frente a una más grande efusión y contenido emocional de la segunda, que, en su estado actual, fue publicada en 1829 por Pennauer con el título de *Tercera Grande Sonate*.

El tema de arranque del Allegro moderato (3/4), soñador y tranquilo, se edifica sobre diferentes grados del acorde perfecto de la tonalidad y tiene un curso más bien irregular. Una transición brusca en menor conduce al segundo tema, dulce, presentado en pianísimo, que es netamente schubertiano, mecedor, danzable, insinuante, graciosamente adornado con mordentes y apoyaturas diversas. El trabajo sobre este motivo

y sobre el arpeggio derivado del de apertura es muy completo; se suceden distintos episodios antes de la doble barra. Uno de ellos viene definido por el canto, primero en los graves, luego en los agudos, con los acompañamientos invertidos, de una frase melódica más vigorosa. El arpeggio de semicorcheas, derivado del primer tema, basa la construcción del desarrollo, en el que aparece un sordo motivo ritmado emparentado con el trágico lied *Der Ztverg (El enano)* -mencionado ya en estas notas-. Una transición legato lleva a la reexposición, en la que el tema inicial viene desarrollado de otra manera, en este caso con la incorporación de síncopas y trinos.

Cosas muy distintas suceden en el Andante molto (2/4, Sol menor), embargado de una indefinible tristeza que Einstein ve como premonición del segundo movimiento de la *Sonata D. 958*, tocada en esta sala el 18 de noviembre. Hay algo de marcha fúnebre en este movimiento constituido por tres temas enunciados ordenadamente y repetidos de forma variada, con una coda basada en el primero; esquema, por tanto, A-B-C/A-B-C/A. A la idea inicial, concentrada, que gira obsesivamente sobre sí misma, le sigue un elemento que podría considerarse de transición, pero que algunos autores, como Brigitte Massin, elevan a la categoría de tema independiente por su poder dramático. El tercer motivo, indiscutible, está en Do menor y viene formado por una serie de secos acordes entremezclados con tresillos de dobles corcheas que crean fantásticos efectos de claroscuro. En la repetición, esta sección será trasladada a la tonalidad principal. Sería interesante, para establecer diferencias, escuchar este mismo movimiento en la versión en Do sostenido menor correspondiente a la *Sonata D. 567*.

Discreción, sonrisa, elegancia, se desprenden del idílico y danzable Menuetto (3/4, allegretto), un ejemplo de la vena popular, auténticamente vienesa, del compositor, que resultaba en estas páginas particularmente sincero: era la música que emanaba de la ciudad en la que vivía y con la que se identificaba. Algo en lo que Beethoven, vienés de adopción, no llegó nunca a penetrar del todo. Es el espíritu de los valeses, de los minuetos, de las marchas, de las danzas, que Schubert compuso como rosquillas. La suave melodía, finamente adornada, mecida por ritmos punteados, tie-

ne continuidad en el trío en La bemol, un auténtico *Ländler*, que aparece, desarrollado más ampliamente, en el trío del segundo Scherzo de la *D. 593*, de noviembre de 1817. Es posible que Schubert ideara incluir en la sonata esta pieza, pero lo pensó mejor —puede que se integre peor en el conjunto— y dejó el minuetto inicialmente escrito.

Y seguimos, en el nuevo Allegro moderato final, con el ambiente vienés y la dimensión danzable. Su 6/8 es definitorio. Es una forma sonata cuyo tema inicial, como ocurría con el del primer movimiento, parte también de un arpeggio sobre los grados del acorde de Mi bemol. En Si bemol menor surge el segundo tema, que posee una consistencia inesperadamente beethoveniana, parentesco que también presenta la nueva idea, derivada del arpeggio inicial, que se erige en la base del desarrollo, que para Einstein mantiene un parecido resaltable con el *Rondó brillante, Op. 62*, de Weber de 1819, y que, después de viajar por tonalidades diversas, desemboca en lo que Halbreich describe como «un asombroso caleidoscopio de armonías cambiantes» y que otorga a la composición un carácter fantástico.

Vigor, personalidad rítmica, brillantez e incluso virtuosismo son características propias de la *Sonata Op. 53 en Re mayor, D. 850*, escrita en una época particularmente feliz del artista, durante un viaje -circunstancia que no pocas veces, y ya hemos conocido alguna, propició la producción de partituras gozosas y de mérito— por los Alpes salzburgueses en compañía, de nuevo, de Vogl. La obra se redactó probablemente en Gastein en agosto de 1825, aunque puede que fuera rematada en el camino de vuelta o, incluso, en Viena, al llegar. Schubert la quiso dedicar a su amigo el virtuoso Cari-María Bocklet. Se ha querido ver en este hecho la razón por la cual la escritura presenta esos rasgos de brillantez no tan distintivos del piano schubertiano: el músico pensaba en el instrumentista a la hora de componer. Sin embargo, también se ha apuntado (Massin) que por esas fechas no se había establecido todavía una amistad cierta entre ambos y que la dedicatoria fue posterior a la escritura. Poco importa en cualquier caso si el resultado es tan espléndido como el obtenido. Fue la segunda sonata del autor en ser publicada -por Artaria en 1826-, y lleva el título de *Segunda Grande Sonate* (especie de calificativo que ya se había aplicado a alguna de las postumas, como hemos visto),

aunque ya sabemos que en realidad antes había compuesto, entre las completas y las incompletas, hasta 18.

Sorprende el comienzo del Allegro vivace (4/4) por su similitud con el de la *Sonata Waldstein* de Beethoven. Se trata de un tema fornido, musculado, fuertemente ritmado, constituido por un diseño de blanca y cuatro corcheas repetidas, que se erigen en la base insistente de todo el movimiento pero que, no obstante, manifiesta una notable inestabilidad armónica que produce una suerte de ansiedad mantenida. El segundo tema es mucho más simple y discreto, más ligero y bonancible, danzable y sincopado, y en seguida es ensanchado («Un poco più lento») de una manera que será retomada en el movimiento siguiente. El desarrollo, más modulante aún de lo que es habitual en el compositor, se construye sobre el masculino diseño de apertura, que es, en definitiva, el que caracteriza a toda la página y el que vertebra una coda vitalista y un tanto primitiva («Un poco più mosso»).

Otros dos sujetos temáticos intervienen en la construcción del íntimo, sosegado y refinado «Con moto», en La mayor y un inesperado 3/4. El primero es meditativo aunque no deja de evocar tímidamente a una especie de danza nocturna, silenciosa y calma, que recuerda al utilizado en el lied contemporáneo *Fülle der Liebe* (*Plenitud del amor*), D. 854, de igual métrica. El segundo elemento recupera el «Un poco più lento» que mecía el segundo tema del primer tiempo, y con gran exquisitedad armónica, con un ritmo más acusadamente danzable, lo trabaja a lo largo de un mágico juego de sonoridades casi impresionistas que suponen, para Halbreich, un tratamiento asombroso del color casi un siglo antes de Debussy. Una soñadora transición enlaza con la repetición del primer tema, que esta vez aparece cantado por la mano izquierda en los bajos. Como era de esperar —aunque con Schubert nunca se sabe—, los dos motivos son combinados en la coda, que se extingue dulcemente en la zona inferior del teclado.

El aire danzable de ese «poco più lento» surgido, como segunda idea, en el primer movimiento, planea asimismo en el curioso Scherzo, que viene marcado -primera sorpresa- Allegro vivace y que juega -segunda sorpresa-, partiendo de un astuto uso del contratiempo, a saltar del compás de base, 3/4, a su pariente cercano

3/2. La figura inicial, que propone un desarrollo casi heroico, caballeresco, de notable energía, se transforma paulatinamente para dar lugar a uno de los *Ländler* más ingenuos y transparentes de Schubert, en Si bemol. Con el trío, en Sol mayor, entramos en una zona donde tiene cabida la ternura a pesar de lo contrastado de su ritmo inicial en negras iguales (que estaban ya contenidas en la base del tema de apertura del movimiento). Una nueva e interesante prospección armónica tiene lugar antes de que regrese la primera sección.

El más puro espíritu de la danza vienesa está contenido en el Rondó-Allegro moderato, en 4/4, en realidad una síntesis de rondó y tema variado: un tema, dotado de una frescura e ingenuidad infinitas, como proveniente de una cajita de música, trazado sobre una base de negras punteadas, es variado en episodios sucesivos yuxtapuestos sin transiciones. La estructura es casi infantil y la melodía y el aire los propios de algunas de las múltiples danzas schubertianas. Einstein habla de su conexión con las *Escocesas D. 977*, escritas en torno a 1820. Las invenciones son continuas y en el segundo intermedio, en Sol mayor («Un poco più lento»), el clima se ensancha y aparecen entonces rudos acentos sobre acordes martellato, con abundancia de sforzandi y de pasajes en ff, único momento en el que un cierto dramatismo oscurece la placentera y transparente visión danzable. De nuevo, recuperada la tonalidad de Re mayor, se vuelve, con otra indicación «Un poco più lento», a la atmósfera del inicio. El tema reaparece enriquecido en el máximo de su fluidez, y se va desvaneciendo lentamente. Al final, como en un sueño, torna a escucharse dulcemente ralentizado.

Schumann, tan admirador de Schubert, no llegó, sin embargo, a entender este movimiento. Escribía: «Uno podría ser el hazmerreír si se lo tomara en serio». Consideraba que estaba «poco en armonía con el resto» y que era «pasablemente burlesco». No captó su auténtico mensaje poético. «Pero -se preguntaba Einstein—, ¿por qué no tomar este movimiento en serio? ¿Por qué no tomarlo en serio precisamente por ser tan inocente y alegre? ¿No deberían esa ligereza y esa gradual disminución de la velocidad de la conclusión haber determinado que el sensible Schumann se hubiera percatado, antes que nadie, de que Schubert, efectivamente, se lo "había tomado en serio"?»

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

Dos obras de notable envergadura ocupan la totalidad del concierto. Auténticas páginas maestras. Un magisterio ante el que, en relación con la *D. 894*, se inclinaba, aquí sí, Schumann, tan crítico para alguno de los aspectos de la *D. 850*, como hemos podido leer en el comentario al programa del 2 de diciembre: «La más perfecta de todas tanto en la forma como en el espíritu». La *Sonata* nació en octubre de 1826 y fue dedicada a Josef von Spaun, uno de los mejores amigos de Schubert, que había seguido muy de cerca la composición, lo que determinó los celos de Schober, otro de los íntimos del círculo que le rodeaba. La publicación se realizó en abril de 1827. El editor, Haslinger, astutamente, falseó el título y la difundió como si se tratara de cuatro piezas independientes: *Fantasia, Andante, Menuetto y Allegretto*, aunque en la edición rezaba únicamente *Fantasia o Sonata*. El músico, por su parte, no había contemplado nunca ninguna de esas denominaciones, sino que, simplemente, había consignado en su manuscrito -que se guarda en Londres- la leyenda *Cuarta Sonata*. Las tres anteriores serían, teniendo en cuenta que la mayoría no se habían publicado, lógicamente, la *Op. 42, D. 845*, la *Op. 53, D. 850* y la incompleta *D. 840, Reliquia*. Es decir, las creadas en 1825. Lo cierto es que la obra lleva desde el principio el sobrenombre de *Fantasia*; y a fe que lo merece no ya por la forma, más bien ortodoxa, sino por su talante y el contenido fuertemente poético, en especial el de su primer movimiento, un *Molto moderato e cantabile* en el insólito compás de 12/8 verdaderamente original por la riqueza de sus ideas y el libre y fantasioso tratamiento que reciben. Se rige, en todo caso, por la estructura de la forma sonata, en cuyo exarcebado lirismo Rehberg aprecia, muy literariamente, «el inminente presentimiento de la llegada de la primavera».

El primer y fundamental tema es un complejo armónico de increíble belleza, inmóvil, estático, constituido, en su célula inicial, por la ligadura de negras y semicor-

cheas repetidas con una sola variación de un tono, y en su segunda parte por un breve diseño ascendente-descendente de dos grupos de tres corcheas coronados por una negra. La idea se expone (pp) en la tónica y, de inmediato, en la dominante para, en seguida, comenzar (ppp) su juego de permanente enriquecimiento armónico y temático camino del segundo motivo, una amplia melodía en octavas de la mano derecha punteadas, en exquisito balanceo, por la izquierda. Una monumental escala crescendo -una especie de improvisación que justifica, entre otras cosas, el sobrenombre de *Fantasías*- da paso a un subtema, una suelte de aérea transición de cuatro notas, surgido súbitamente de unos violentos acordes; de su mano volverá el tema principal. En el desarrollo el compositor da rienda suelta a todos los elementos de su fantasía transformados en acentos dramáticos y heroicos y poderosos contrapuntos, que subrayan y acompañan las múltiples variantes del tema básico, que se desarticula y ofrece en canon, hasta alcanzar, tras un climax en Do menor, lo que Halbreich denomina «una grandeza trágica y siniestra». La reexposición, precedida de unos compases cargados de silencios, nos devuelve el clima idílico del comienzo. Misteriosos claros-curos envuelven la coda, que propicia un final en ppp.

El Andante, en Re mayor y 3/8, es bello e intenso, adecuado en su simplicidad para seguir a la impresionante fantasía anterior. Está construido a la manera de lied en cinco partes, aunque también podría responder al esquema de movimiento con variaciones. Son dos los temas que juegan y se alternan, modificados a cada nueva aparición. El primero guarda un cierto parentesco con el que abre la obra por su lirismo excelso, discretamente adornado, en su exposición, con tenues grupetos. El segundo, que se presenta al principio en Si menor y luego en Re menor, actúa de efectivo contraste con su energía apasionada y su complejidad rítmica, no exentas de instantes de expectate calma. El epílogo es emotivo y modulante; un eco, según Einstein, del andante de la *Sonata en La mayor, D. 664*.

Los *Valses* de 1825 son el directo antecedente del Menuetto, allegro moderato en 3/4; de nuevo la imagen sonora de Viena desfila ante el oyente, aunque algo deformada, menos ligera e, incluso, con algo de rudeza en los ritmos enérgicos, las síncopas y los trinos de la parte principal. Más en el espíritu de aquellas pie-

zas danzables está el delicioso trío, abordado en ppp, con la indicación molto legato, auténtico «lugar de reposo», al igual que se sucede en el *Cuarteto en Sol mayor*, Op. 161, D. 887, con el que esta *Sonata* mantiene bastante relación. El Si mayor otorga una sonoridad extática, un ambiente de verdadera felicidad terrenal.

Varias ideas melódicas netamente schubertianas pululan con cierto aire de improvisación por todo el Allegretto conclusivo (4/4, alia breve), una página, también, de desbordante fantasía. Es, sin duda, un rondó; pero un rondó muy especial porque en su mitad estratégica alimenta y proyecta un episodio inesperado y original, encastrado en el curso de la música como si de otro movimiento se tratara. Viene escrito en Mi bemol y tiene un engañoso carácter danzable en su estructura ternaria (A-B-A). Se encuentra emparentado con los futuros «impromptus» y «klavierstücke». Su primera idea es hermana de la que configura la primera variación del movimiento general, el primer couplet; entre ella y su repetición surge, en Do menor, una de las frases más desnudas, poéticas e inspiradas de Schubert, que rápidamente se ilumina con un sonriente Do mayor. Y, tras esta extraña visión, la vuelta a los ritmos claros y puntuados, a las melodías fragantes del rondó estricto, cargadas de ecos y perfumes de las regiones geográficas en que vivió el compositor; todo un festival de alegría y color.

Liszt amaba particularmente esta partitura, a la que calificaba de «de poema virgiliano», calificativo que le cuadra en general, a pesar del contenido fuertemente dramático y emocional del primer movimiento y de la inclusión de esos otros instantes en los que el misterio schubertiano acierta a entreverse.

A pesar de sus grandes dimensiones -es, en una ejecución normal, la más larga después de la *N.º 23*, D. 960, que se escuchará en el último concierto de esta serie-, la *Sonata n.º 22*, D. 959, mantiene un prodigioso equilibrio entre todas sus partes y está perfectamente proporcionada, hasta el punto de que no ofrece puntos de relajación caídas de tensión que pudieran determinar una longitud excesiva o innecesaria. Claro que con un arranque como el que propone Schubert en ese fantasmagórico y vigoroso Allegro inicial en 4/4, la atención queda ya totalmente captada y es alimentada y mantenida luego por las continuas sorpresas y variaciones de texturas, rit-

mos y colores. El tema de apertura tarda dos compases (dos redondas) en definirse, pero cuando lo hace rompe torrencialmente con una enérgica afirmación repetida de la nota La y un remate aipegiado en tresillos descendentes. Aquí se encuentra el germen que impulsa, desde lo más profundo, a la página, una cabalgada que nada puede detener; ni siquiera el dulce y expresivo segundo tema en Mi mayor, que no escapa a la influencia de los tresillos iniciales, que intervienen en seguida, como un elemento necesario para establecer la continuidad en las zonas, a veces oscuras, de acompañamiento. En el desarrollo adquiere especial protagonismo una pequeña célula arpegiada surgida pianissimo (negra-cuatro semicorcheas-blanca) poco antes del final de la exposición. Es un momento de notable invención instrumental, fogoso, vehemente, muy libre, propio -una vez más- de un «Impromptu», con nuevas aportaciones temáticas y armónicas. Un crescendo dinámico en poderosos acordes introduce la reexposición. La coda transforma el material escuchado, hasta el momento afirmativo, en una reflexión casi soñadora que, como dice poéticamente Halbreich, conduce a un cierre donde reina la «mágica evocación de una primavera o, mejor, de una resurrección».

«Una canción como un lamento, armonizada en Fa sostenido menor y La mayor sucesivamente, a la que invade un pasaje cataclísmico y de bravura en recitativo, en el cual la tonalidad como tal deja de existir». Así, resumida pero acertadamente, define Denis Matthews el segundo movimiento, Andantino (3/8). Es un lied tripartito, la característica página peripatética schubertiana, un canto de viaje, en el espíritu romántico del *Wanderer*. Una barcarola triste, una «berceuse dolorosa» (Brahms), que Einstein puso en directa relación con el *Canto del peregrino (Pilgerweise, D. 789)*, una canción de mayo de 1823: «Soy un peregrino sobre la tierra, vago silencioso de puerta en puerta...», dice el texto de Schober. El alucinado episodio central es una agitada improvisación que crece y crece hasta alcanzar un cénit reforzado por secos acordes ffz. Un largo trino, premonitorio de la *Sonata D. 960*, anuncia la progresión hacia el tema de la barcarola, que reaparece enriquecido y se pierde en medio de delicados arpeggios recordatorios de la reciente alucinación.

Movilidad caprichosa, ecos de valsés vieneses, nos ofrece el Scherzo, un Allegro vivace en La mayor y 3/4,

aparentemente despreocupado pero con un giro sintomático de Do mayor a Do sostenido menor y con bruscas detenciones que parecen eliminar la idea de perpetua ligereza, hecha como de fogonazos, que en un principio, a través de rápidos arpeggios (figura muy presente en esta obra) y sucesiones de acordes que baten un amplio espacio interválico, se nos proponía. El trío, en Re mayor, comenta en la zona media del instrumento los trazos caprichosos del scherzo.

De nuevo, ahora para hablar del último movimiento, Rondó (Allegretto) en 4/4, hay que evocar el mundo liedístico del compositor. En este caso la canción famosísima *Im Frühling (A la primavera)*, D. 882, de 1826. El texto, de Schulze, comienza así: «Estoy pacíficamente sentado en la ladera de la colina; el cielo es tan limpio...». Limpidez, claridad, transparencia... Son, sin duda, conceptos que nos asaltan al escuchar esta fluida música tan bien trabada y, dentro de la proverbial libertad schubertiana, tan bien organizada, en la que alternan dos temas muy parecidos. El primero, más extendido y regular, es como un himno; el segundo aparece apoyado en su conclusión por una figura ascendente en corcheas staccato que tendrá excepcional presencia en el desarrollo. Pero la invención es continua. Y es curioso que Schubert haya elegido el esquema formal -no el temático- adoptado por Beethoven en su *Sonata n.º 16, en Sol mayor, Op. 31, n.º 1*. Circunstancia señalada repetidamente por estudiosos y pianistas como Rosen o Brendel. El paralelismo es muy claro; en ambas obras el primer tema —nada parecido—, una vez enunciado, se vuelve a tocar inmediatamente con la melodía en la mano izquierda y un ritmo de tresillos en la derecha. La figura en tresillos -fundamental, desde luego, en todo este movimiento schubertiano- aparece igualmente con el segundo tema, como es lógico en la mano siniestra, en la que permanece cuando retorna el primero -como es un rondó, poco antes de lo que puede tenerse como desarrollo temático-. En la reexposición vuelven a darse concomitancias estructurales. Schubert despliega una gran variedad y fantasía a la hora de desarrollar nuevamente los dos motivos. Un ensombrecimiento del segundo de ellos conduce a una conclusión en la que reina la inestabilidad y en la que se suceden inquietantes pausas; hasta el instante en que retorna la mayor y la coda desemboca en una stretta rápida coronada por una inesperada y vigorosa alusión al primer compás de la obra.

NOTAS AL PROGRAMA

QUINTO CONCIERTO

Y para terminar este ciclo de conciertos, otras dos obras maestras, de las que tanto abundan en la producción schubertiana de sonatas. Son la *Op. 42, D. 845*, la segunda de 1825, que es también la tercera de la colección escrita en la tonalidad de La menor y, al tiempo, la primera publicada en vida del autor (lo hizo Pennauer en 1826 con el título de *Primera Grande Sonaté*), y la gigantesca *D. 960*, la última de la serie que, como sus dos hermanas de 1828, según se ha dicho, fue publicada por Diabelli en 1838. Dos partituras que exigen del intérprete, en este caso José Francisco Alonso, notable poder de concentración, resistencia y amplio juego de sonoridades. Nos encontramos ante el Schubert más puro y trascendido. No siempre es fácil dar con su íntimo misterio, con su auténtico corazón musical.

Un misterio que se plantea nada más empezar el Moderato de la obra en La menor que, en 4/4, abre la puerta a uno de esos temas que, muy gráficamente, Brigitte Massin llama «de entierro». Es, en efecto, una idea a la vez misteriosa y desencantada que viene compuesta de dos elementos bien diferenciados: un unísono melódico, expuesto pianissimo legato, caracterizado por el uso de una discreta apoyatura y por una brusca caída final, y una serie de acordes marcados y enérgicos en mezzoforte (un poco ritardando). En cuatro compases, la contradicción en la que vive el movimiento queda así genialmente resumida. Ese primer tema, realmente todopoderoso, se adueñará de toda la página; hasta el punto de que el segundo derivará directamente de él; concretamente de un potente motivo en corcheas y negras punteadas que surge de su desarrollo y que a continuación adopta, partiendo del trabajo de la línea superior, con la misma base rítmica, una apariencia más ondulante y femenina en Do mayor. La exposición concluye con una alusión muy clara al lied *Totengräbers Heimweh* (*Nostalgia del sepulture-*

ro), *D. 842*, que aparece posteriormente en la extensa coda y cuya parte central, un recitativo en Do menor, hace referencia al deseo de morir. El desarrollo pertenece por entero a la idea motriz inicial, que sufre diversas transformaciones armónicas y sobre la que se ejerce un variado juego polifónico. Esa idea de la muerte, cantada en la coda por un impresionante coral que afirma la tonalidad principal, se refuerza en los últimos compases. El primer movimiento del *Cuarteto D. 804*, de 1824, igualmente en La menor, terminaba de esta manera.

El Andante poco moto en la relativa mayor, Do, es un típico movimiento schubertiano en lo que se refiere a su disposición rítmica: sucesión negra-corchea sobre un compás de 3/4. Se trata de un lied con variaciones, único caso en la producción sonatística para piano del compositor, pero que ya había tenido ocasión de aplicar en el cuarteto antedicho y en el *D 810*, en *Re menor*, *La muerte y la doncella*. Tras la exposición del tema, límpido y cantabile, sencillo, se suceden cinco variaciones. La primera y la segunda mantienen la tersura y personalidad de la idea melódica inicial y la van adornando discretamente, con incorporación de graciosas apoyaturas. Con la tercera, en Do menor, cambia radicalmente el panorama: acordes martellato, disonancias, inesperada violencia dramática... Es el clima angustiado de la canción coetánea *La joven monja*, *D. 828*. La cuarta devuelve la serenidad a la página a través de un fácil juego de ágiles virtuosismos y rápidos y coloristas contrastes dinámicos. La quinta asienta el tono inicial y recupera la apariencia primitiva del tema, no alejado del talante de los del ciclo de canciones de *La bella molinera*.

El Scherzo (3/4), que recupera la tonalidad de base, es como un fogonazo, un allegro vivace de carácter fantástico, próximo a Weber o, incluso, a alguno de los scherzi de Mendelssohn, pero con una extraordinaria sutileza en los contrastes armónicos y los equívocos mayor-menor y una acentuación y sonoridad más bien ásperas. Nace de la repetición de una figura de dos corcheas y una blanca, disposición rítmica que proporciona una fulgurante energía. El trío, «Un poco più lento», supone aquí un contraste total. Es una canción, un *Ländler* dotado de una luz matizada y de un reconfortante calor.

La *Sonata* concluye con un sorprendente Rondó, allegro vivace, en 3/4, una suerte de «perpetuum mobile» edificado casi todo él sobre un fluyente tema en corcheas que se inicia pianissimo legato y va creciendo, transformándose y dando lugar a distintos episodios siempre emanados de él. Adquiere su máxima dimensión, y la página su mayor temperatura, con la brusca yuxtaposición de acordes (que traen el recuerdo del Scherzo) y la combinación de los modos mayor-menor, obstáculos que en ningún caso logran detener la acelerada y nerviosa marcha de la música y que más de un experto ha relacionado con fugaces estallidos smetanianos; lo que, después de todo, no sería tan raro teniendo en cuenta que los ancestros de Schubert provenían de Moravia. Pero también se ha hecho muchas veces referencia, al hablar de este movimiento, al Rondó de la *Sonata K 310, -París-*, de Mozart, de 1778, que posee la misma febril agitación.

La obra, que fue juzgada, curiosa y equivocadamente, por un periódico de Leipzig en 1826 casi más como una fantasía que como una sonata, fue dedicada al archiduque Rodolfo de Austria, discípulo de Beethoven y a quien éste había dedicado asimismo varias composiciones, entre ellas, la *Missa Solemnis*. Brigitte Massin opina que era probable que Schubert pretendiera de esta manera favorecer su solicitud para ocupar un puesto en la Corte.

¡Qué mejor para concluir en belleza que el testamento schubertiano en la materia! Esta última *Sonata* es, en verdad, una joya de enorme calibre, propia de un compositor en sazón que posee ya todas las claves de la forma -de «su forman y que utiliza el piano con una libertad y profundidad extraordinarias. Estamos ante la obra más grande que el músico escribió antes de morir, dos meses más tarde. El pórtico, ese impresionante y extenso Molto moderato, es el mejor ejemplo. Se trata de un movimiento descomunal -que, si se hace la repetición, puede durar hasta veinte minutos- embargado de una serenidad resignada, la serenidad de quien está de vuelta de tantas cosas; una especie de sublime, en ciertos aspectos dolorosa, resignación. El primer y fundamental tema, bellissimo, contemplativo, no se olvida fácilmente tanto por su propia configuración y porque está presente en toda la página, cuanto porque es repetido hasta cuatro veces en la exposi-

ción. Es una melodía larga, legato, pianissimo, en la que abundan los valores iguales y que viene cerrada, en su primera aparición, por un singular trino disonante (Sol bemol) en los bajos. Se expone sin solución de continuidad de manera idéntica para, en seguida, partiendo del siniestro trino, explayarse en una repetición fantástica ligeramente variada que conduce, desde una batería de tresillos de corchea, a su definitiva afirmación (f) en la tónica. Ya puede, por fin, aparecer el segundo tema, más un complemento que una antítesis, que se desarrolla, en un sorprendente Fa sostenido menor (en armonía de Sol bemol: recuérdese el trino), en el registro inferior del instrumento. Hay luego un largo y prodigioso trabajo moduladorio a cuyo fin, tras un brusco salto a Do sostenido menor, se alcanza la doble barra y, con ella (se realice o no la repetición prescrita), el desarrollo. En él se comienza en piano, por variar el tema central, aunque más tarde se comente también el segundo. Toda esta sección, dotada de un deslumbrante juego armónico, va a parar a un fortissimo y dramático Re menor del que emerge, desde las profundidades, el fatídico trino. Uno de los momentos cruciales del romanticismo musical rodeado de toda su aura de misterio. Así se da paso a la reexposición, que brinda de nuevo, en el mismo orden, la temática ya conocida, sólo que enriquecida y variada armónicamente. El segundo motivo, por ejemplo, se presenta ahora en Si menor. En la coda, donde abundan los silencios, vuelve a surgir por tres veces el gran tema que, en una atmósfera rarificada con la postrer aparición del trino, se pierde en el infinito del que había nacido.

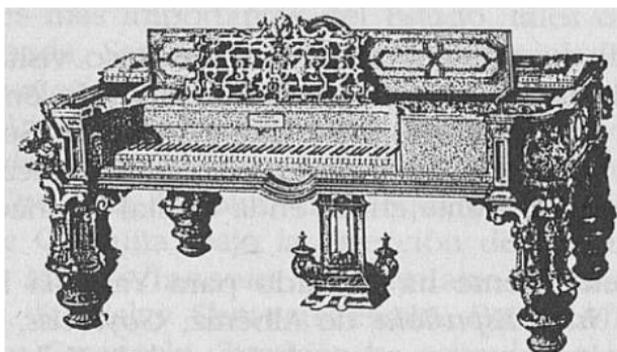
Después de este Molto moderato —cuya estructura y método se emparejan en buena medida con las de la *Sinfonía en Do* y el *Quinteto*-, Schubert, sin que su inspiración decaiga ni un ápice, plantea, en el Andante sostenuto en Do sostenido menor (3/4), una estructura tripartita, un típico y sencillo da capo variado. La melodía, calma, recogida, se expone sobre un fondo obstinado de lejanas campanas extendido en un intervalo de tres octavas que se hace prácticamente inmutable durante toda la página. Esta suerte de balanceo, de barcaola o, si se quiere, de habanera, crea un efecto alucinatorio e hipnótico que trae a la memoria ciertas canciones de *Winterreise* (*Tres soles*, por ejemplo) o de *Schwanengesang* (*La ciudad*). Y, de súbito, en La ma-

yor, se eleva un tema nuevo, largo, «un himno sublime de transfiguración y de éxtasis místico» (Halbreich), con acompañamiento distinto lógicamente. Pero la belleza no decrece en el da capo en virtud de una escritura aún más transida y delicada que promueve una imprevista modulación de Sol sostenido menor a Do mayor, que llena de una luz espiritual a la página, todavía más estilizada en su conclusión al cambiar a Do sostenido mayor. Al hablar de parentescos de nuevo debe mencionarse, como lo hace Walter Riezler, por el clima y la estructura general, el tiempo lento del *Quinteto para dos chelos*, citado poco más arriba.

Irrealidad, ligereza, vivacidad, exquisitez, frescura, refinamiento... Son algunos de los conceptos que puede sugerir la escucha del Scherzo, allegro vivace con delicatezza, escrito en Si bemol mayor y en 3/4. El tema, saltarín, provisto de delicadas apoyaturas y, en su segunda mitad, proyectado hacia tonalidades lejanas que lo hacen aún más irreal, contrasta con el Si bemol menor del trío, curiosamente rudo y severo, de acentos irregulares.

Como fin de la partitura Schubert elige la forma de rondó-sonata, que desarrolla tres temas. El movimiento, marcado allegro ma non troppo, como es lógico, en la tonalidad principal de Si bemol mayor, está en 2/4, el compás de las grandes marchas (viaje, interior o exterior) o de las cabalgadas irrefrenables (recordemos la primera obra de esta trilogía de 1828, escrita en Do menor). El primer tema, que será también el principal en todo el trabajo temático-armónico y del que en cierto modo emanan los otros dos, aparece precedido de una «señal» -como lo era, en el primer movimiento, el trino-, un sol (con el valor de una blanca), que estará ahí siempre, quizá como símbolo de mal agüero. El motivo en sí, que se presenta repetidamente hasta alcanzar la tonalidad principal, es más bien ligero, travieso, alegre, y se expone en ágiles corcheas y semicorcheas punteadas. El segundo tema, de índole himnica, se desarrolla en negras hacia abajo y encuentra, en sentido contrario, la vocación ascendente de los graves, mientras que el acompañamiento en los medios viene en semicorcheas continuadas, lo que forma una textura y propicia un clima semejante al de muchos de los lieder del compositor. Tras dos violentos acordes en Fa menor sobreviene el tercer elemento temático,

de ritmos fuertemente punteados. El refrán, precedido del fatídico sol, es entonces nuevamente repetido. Lo que podemos considerar desarrollo temático es, como nos tiene acostumbrados Schubert, fogoso y modulante. La reexposición se realiza en el orden preestablecido una vez escuchada la «señal», que aún ha de aparecer en tres ocasiones. Un rápido presto constituye la stretta, de carácter beethoveniano, con baterías de acordes en los bajos y dramáticos contrastes forte-piano. Rienzler, siempre preocupado en buscar referencias y paralelismos, aprecia una semejanza notable entre este movimiento y el finale del *Cuarteto en Si bemol mayor*, Op. 130, de Beethoven.



PARTICIPANTES

PRIMER, TERCER Y QUINTO CONCIERTOS

JOSÉ FRANCISCO ALONSO

Comenzó sus estudios en Madrid con Julia Parody, continuándolos en Roma, París y Munich bajo la dirección de Zecchi, Silvestri, Tagliaferro y Wührer. Sin embargo es su trabajo con el gran pianista alemán Wilhelm Kempff el que más huella ha dejado en su estilo interpretativo. La obtención de los primeros premios internacionales «Ottorino Respighi», de Venecia, y «Wilhelm Kempff», de Positano, marcan el comienzo de una carrera internacional con actividad concertística muy intensa en Europa, Asia y América.

Desde su residencia en Viena, Alonso visita varias veces al año el Extremo Oriente actuando en Japón, Taiwán, República Popular China y Corea. Su última gira por los países de la antigua Unión Soviética ha obtenido una excelente crítica en la capital austríaca.

Recientemente ha grabado para Yamaha la *Suite Iberia* y *Suite Española*, de Albéniz; *Goyescas*, de Granados, y la obra para piano de Manuel de Falla.

José Francisco Alonso ha sido miembro de jurados en numerosos concursos internacionales, como el «Tchaikovsky» de Moscú, Concurso Internacional de Japón, Radiodifusión Alemana (Munich), Santander, «María Callas» en Atenas, Taipei, y ha sido invitado a los jurados de Leeds (Inglaterra) y Munich en 1993. En 1988 fue nombrado presidente de honor de la Sociedad Internacional de Pianistas con sede en Viena. Es director artístico de los Cursos Internacionales de Interpretación de Loosdorf (Austria), Ofunato (Japón) y Avila.

PARTICIPANTES

SEGUNDO Y CUARTO CONCIERTOS

EULALIA SOLÉ

Nació en Barcelona y ha estudiado en el Conservatorio Superior de dicha ciudad, en el Conservatorio «Luigi Cherubini», de Florencia, y en el Conservatorio Européen, de París, y sus profesores han sido Pere Vallribera, Christine Senart, Alicia de Larrocha, Wilhelm Kempff y María Tipo.

Es una de las pianistas más importantes de su generación y un valor de primer orden en el mundo musical español. Así lo demuestran sus conciertos en los festivales más importantes del Estado, tales como los de Granada, San Sebastián, Asturias, Perelada, Cadaqués, Santes Creus, Ciclo Mozartiana en Barcelona, El Vendrell, actuando con las orquestas Nacional de España, Ciudad de Barcelona, Orquesta de Cámara de Holanda, Orquesta St. John Smith Square de Londres, Solistas de Cataluña, bajo la dirección de Antonio Ros-Marbá, Mariss Jansons, Maximiano Valdés, John Lubock, Stanislav Skrowaczewski, David Aftherlon, Vladislav Czarnecki. También ha actuado en los Estados Unidos (Carnegie Hall de Nueva York, 1980), Puerto Rico, Checoslovaquia, Francia, Italia, Bélgica, Alemania, Inglaterra, tanto en recitales como con orquesta y en el Auditorio Nacional de Madrid con la Orquesta de Cámara de Mannheim, interpretando un concierto de Mozart.

Sus grabaciones discográficas incluyen la obra para piano de Manuel de Falla; *Goyescas*, de Granados; la *Integral de piano*, de Webern; todos los preludios de Chopin, los 24 preludios de Ramón Barce; *Variaciones*, de Mozart, así como las obras de Carlos Cruz de Castro, Adolfo Salazar, Josep Soler y una antología de contemporáneos catalanes.

Actualmente es directora del Departamento de Piano del Conservatorio Superior de Badalona.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

ARTURO REVERTER

Nació en Santiago de Compostela (Coruña) en 1941. Estudió leyes en Madrid. Durante catorce años trabajó en la asesoría jurídica de una empresa dedicada a la propiedad industrial, materia en la que se especializó al tiempo que realizaba estudios musicales de forma autodidacta y seguía diversos cursos de técnica de canto. Desde mediados los 60 ha colaborado en diversas publicaciones en calidad de comentarista o crítico musical: *Gaceta Universitaria*, *Reseña*, *Revista de Occidente*, *La Calle*, *Liberación*, *El País*, *El Socialista*, *Ritmo*, *El Independiente* y *Scherzo*, revista especializada en la que ha sido director adjunto y es ahora consejero. Ha ocupado por dos veces, en sendos períodos de dos años y medio, la dirección de Radio 2 de Radio Nacional de España. Ha prestado asimismo su pluma para la confección de notas a los programas de distintas entidades y certámenes: Orquesta Nacional y de la Radiotelevisión, Quincena Musical Donostriarra, Festival de Granada, Universidad Complutense, Universidad Autónoma (ambas de Madrid), Universidad Menéndez Pelayo, LIM (Laboratorio de Investigación Musical), Ibermúsica, Teatro Nacional la Zarzuela, entre otros. Perteneció al equipo de redacción de publicaciones musicales de Salvat y colabora en la preparación del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, que editará la Sociedad General de Autores, en cuya revista anual participa habitualmente. A lo largo de año y medio realizó, dentro del programa de RNE 1 «Clásicos populares», una sección dedicada a la voz y a distintos aspectos y problemas del canto. Se hizo cargo de la jefatura de prensa del Festival de Granada de 1992. Coordinó en la Residencia de Estudiantes de Madrid, de febrero a junio de este año, un ciclo dedicado a la música en la Viena de 1900.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas, situada entre las más importantes de
Europa por su patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre.