



Sociedad de Conciertos de Alicante

TRIO SCHUBERT

Elisabeth Leonskaja, piano

István Várdai, violonchelo

Liza Ferschtman, violín

Lunes 11 de febrero 2019

Teatro Principal de Alicante a las 20'00 h

PROGRAMA

-I-

SCHUBERT	Trío nº1, en Si bemol mayor, op. 99, D. 898	(35')
	Allegro moderato	
	Andante un poco mosso	
	Scherzo. Allegro	
	Rondo. Allegro vivace	

-II-

SCHUBERT	Trío nº2, en Mi bemol mayor, op. 100, D. 929	(45')
	Allegro	
	Andante con moto	
	Scherzo: Allegro moderato	
	Allegro moderato	

A partir de la página siguiente, se desarrollan los comentarios a este programa

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

Trío n°1, en Si bemol mayor, op. 99, D. 898

Trío n°2, en Mi bemol mayor, op. 100, D. 929

No cabe duda que la singular grandeza de la figura de Beethoven, inevitablemente proyecta su larga sombra sobre la música de sus inmediatos antepasados y sucesores, aunque también es cierto que, considerando el desigual entorno creativo de cada compositor, para juzgar justamente sus obras, es necesario aplicarles un criterio dispar.

En tanto que Haydn sembró las semillas del moderno *Trío*, sobrepasando apenas las *Sonatas* para violín y piano con la adición de un violonchelo que ejercía las funciones de «continuo» y Mozart, aunque fuera en el ámbito restringido de las casas cultivadas, consiguió consolidar definitivamente el género, incorporando equilibradamente la sección más compleja del violonchelo, Schubert, en consonancia con la peculiar atmósfera musical de Viena, a principios del siglo XIX y pese a ser consciente, sin duda, del importante legado de Beethoven, no dio a sus *tríos* con piano más valor que el de un ejercicio de entretenimiento, sin intentar convertirlos en una forma artística pretenciosa.

La producción de Schubert es, por ello, muy heterogénea oscilando, dentro de la misma, obras de una intensa seriedad, con otras de un populismo trivial.

Por ello, su música, aglutinada en el marco del rápido desarrollo de las ideas románticas, es capaz de mezclar sencillas danzas, evocadoras poesías y hermosas canciones que, convenientemente transformadas, se plasman finalmente en una *sinfonía*, una formación de cámara o una *obertura*. Su temperamento, generoso y soñador, le permite sumergirse fácilmente en el alma de un poema para crear una canción, ya sea de un cromatismo tan intenso como «*Erlkönig*» o tan lleno de alegría y frescor como «*Das Fischermädchen*» o, en definitiva, mostrar extraordinarias fluctuaciones expresivas que van desde el más alto intelectualismo a otras formas más simples y familiares. Para Schubert, pues, todo era válido en la música y el registro de sus ideas y emociones recorre cualquiera de sus modalidades sin que su pensamiento trate jamás de exhibir una determinada actitud y sin pretender reservar un nivel superficial para las piezas sencillas o una dimensión celestial para las obras ambiciosas. De este modo, en tanto la música de Beethoven siempre pretende «significar» algo, la de Schubert simplemente aspira a «ser» cualesquiera que sean los medios empleados en su composición. Realmente, resultaría difícil concebir la escritura de una obra con la trascendencia y hondura del *Quinteto para violín, viola, contrabajo y piano*, «*La Trucha*», sin aceptar, sin reservas, que Schubert poseía un extraordinario sentido capaz de juzgar qué clase de música convenía para cada caso en particular.

Ciertamente, tal vez sea Beethoven el causante indirecto de que los *Tríos* de Schubert hayan sido etiquetados, en alguna ocasión, como «música doméstica» pues, para muchos, la espontaneidad, una de sus mayores cualidades, no pasaba de ser una facilidad un tanto vacía. No obstante, la sencillez técnica de Schubert, fundamentada básicamente en la línea melódica con repeticiones, dentro del esquema de la forma Sonata, le sirve para realizar un inmenso diseño melódico y su naturalidad que más justamente debiera calificarse como inspiración, aún

obedeciendo a un propósito de mero esparcimiento, alcanza invariablemente un inusitado nivel de intensidad y trascendencia, con independencia de hallarse o no en el contexto más adecuado.

Cabe también achacar a Beethoven la responsabilidad de haber elevado el listón de la escritura pianística en tal grado de vigor y dominio técnico que no se logrará alcanzar su altura hasta la llegada de Brahms y Tchaikovsky, como prototipos de la figura del compositor-pianista virtuoso. Contrariamente, es bien sabido que Schubert nunca trató de alcanzar esa categoría y, más aficionado entusiasta que verdadero experto (se ha llegado a sugerir que posiblemente sus improvisaciones fuesen más interesantes que las piezas que efectivamente llegó a componer), aún siendo capaz de escribir una excelente parte de piano, tuvo una relación relativamente modesta con el que, supuestamente, representaba sólo un elemento orquestal más. No es sorprendente por ello que, para expresar sus ideas, el piano participe como una parte integrante de un todo haciendo que, en apariencia, las composiciones en las que interviene se hayan juzgado, comparativamente, poco ambiciosas. Sin embargo, en su música de cámara como las *sonatas*, los *tríos*, los *cuartetos* o, como ocurrirá singularmente en su famoso *Quinteto «La Trucha»*, el piano recorre con magnificencia toda la extensión del teclado e introduce un elemento de movilidad y fluidez que contribuye, decisivamente, a aumentar la brillantez de los registros.

Las obras de madurez de Schubert en la que se enmarcan los dos primeros *Tríos para piano*, muestran, en general, dos rasgos estilísticos dominantes. En primer lugar, una gran inestabilidad tonal, continuamente cambiante, en segundo término, de orden más personal, una extraordinaria belleza y espontaneidad en el flujo melódico, que se despliega con inextinguible inspiración. Una particularidad de sus melodías, que contrasta con el proceder habitual de otros compositores, es el constante enfrentamiento de la tonalidad a lo largo de su desarrollo, de tal suerte que un sugestivo material fragmentado en su comienzo se va ensamblando de modo gradual hasta formar finalmente una admirable y acabada melodía. Así, por ejemplo, en el primer tema del *Trío para piano n.º1, op. 99*, los primeros compases son realmente una tentativa melódica que va cuajando definitivamente en los siguientes hasta alcanzar su total esplendor. Este proceso inverso de desarrollo, sin duda fruto de una inagotable inspiración, puede explicar porqué los modelos de tonalidad en Schubert son tan diversos como su material y que al eludir su progresión convencional resuelva exponer, ensanchar y recrear, los temas a través de diferentes variaciones.

Con la excepción de la *Sonata en Si bemol* que data de la adolescencia del compositor, cuando contaba tan sólo quince años, todos los *Tríos con piano* de Schubert, fueron escritos hacia el final de su vida, en 1827, aunque la cronología precisa de los dos completos, muy próximos el uno del otro, resulta difícil de establecer. Poco antes pudo haber escrito el aislado movimiento lento en *Mi bemol mayor op. 148*, conocido como «*Notturmo*», habiéndose especulado, sin una clara evidencia, que se trate de una especie de ejercicio preparatorio o de una versión inicial del *Andante* del primer *Trío*, finalmente descartada.

Presumiblemente el *Trío n.º1 en Si bemol mayor, op. 99, D. 898*, que escucharemos en este concierto, fue compuesto en el verano de 1827 y destinado a una formación constituida ese año por el virtuoso pianista Karl Maria von Bocklet, viejo amigo de Schubert, el famoso violinista Ignaz Schuppanzigh (creador de un célebre Cuarteto con su nombre) y el violonchelista Joseph Linke, que ofrecieron una primera audición privada el 28 de enero de

1828, en la casa del aristócrata austríaco y consejero imperial, Joseph von Spaun. La obra, sin embargo, jamás fue tocada en público en vida del compositor y su partitura no sería editada tampoco hasta el año 1836, por Anton Diabelli.

Resulta sorprendente que esta obra, radiante y pletórica de felicidad, fuera compuesta por Schubert al mismo tiempo que su *Winterreise* («Viaje de Invierno») pues apenas existen huellas de la sombría depresión que impregna ese imponente ciclo de canciones, por lo que se ha supuesto que el *Trío* sirviese al compositor para elevar su ánimo, como una especie de revulsivo y relajante acto de liberación, ante la seria amenaza de una enfermedad que inexorablemente minaba su salud y el continuo presentimiento de una muerte próxima. Desde su comienzo, se respira una atmósfera de paz y alegría de la que surge una bellísima melodía central cuya variedad de tonalidades, cromáticamente relacionadas, le aportan su peculiar colorido, afirmado por el imperceptible, pero elocuente, paso de uno a otro instrumento.

La obra tiene cuatro movimientos. El Primero, *Allegro moderato* abre con un primer tema decidido, lleno de una fresca y suave energía, cantado al unísono por el violín y el chelo y repetido por el piano, dejando a aquél la introducción de una segunda melodía, de lírico encanto, en la que se revela un parentesco con el *Lied*: «*Das Sängers Habe*» («El haber del cantante»), compuesto en febrero de 1825. El material es tratado dentro de los límites de la tradicional forma sonata, pero con la peculiar exploración por Schubert de claves remotas, sucediéndose los temas en una inagotable transición cromática e intercambio instrumental, antes de afirmarse en la tonalidad principal, concluyendo con dos enérgicos acordes. Le sigue el *Andante un poco mosso*, un movimiento lento en el que el chelo propone la melodía principal, para ser luego apropiada por el violín y el piano. Ese fragmento íntimo e introspectivo, se interrumpe por una sección más inquietante, antes de la recreación del sentimiento del comienzo y el retorno de la primera melodía de un modo que Brigitte Massin define como: «la variación infinita de un tema sobre sí mismo, una luz incesantemente cambiante, como si intentara penetrar, cada vez más profundamente, en el corazón de un misterio». El *Scherzo y trío* es el tiempo más corto; brota caprichosamente, como una cascada, animándose a partir de un tema incisivo, desplegado por el piano en primer lugar y por las cuerdas, a continuación. El ritmo, danzante, evoca el espíritu del *vals*, impresión que se acentúa en el *trío* central, con un tema relajado en el que los dos instrumentos de cuerdas se entregan a un pequeño canon sobre los acordes sincopados del piano. El final, *Rondo-Allegro vivace*, es el movimiento más desarrollado y despreocupado de la obra. La estructura del tema recuerda un *Lied* schubertiano de 1815, «*Scolie*» D. 306, una canción evocadora de una mañana de mayo, aunque, igualmente, se la ha relacionado con un fragmento del entreacto del *ballet Rosamunda* de 1823. El violín anuncia el episodio principal, de tierna simplicidad, pero de perfil ligeramente dramático, en el que se sueldan todos los elementos temáticos y rítmicos hasta alcanzar su final, reemplazado por una rápida coda, cerrándose así una partitura cuyo inagotable flujo de ideas, claridad y equilibrio parecen, en cada nota, como comenta Schumann: «una batalla ganada sobre la muerte, una última revancha de la vida, en la que Schubert jamás aceptará reconocerse como hombre enfermo» añadiendo: «No hay más que echar un vistazo sobre el *Trío op. 99* de Schubert y toda la miseria de la existencia se desvanece como por ensalmo, reapareciendo el mundo engalanado con todo su radiante frescor....».

Verosímilmente fechado en noviembre de 1827 (de acuerdo con el manuscrito original, conservado en Viena por la familia Wittgenstein), el *Trío n°2 en Mi bemol mayor, op.100, D.929*, compuesto a requerimiento de su íntimo amigo Joseph von Spaun, para celebrar su

matrimonio, en cuyo domicilio, como ya dijimos se había estrenado el *Trío n°1*, tuvo también una primera ejecución privada en Diciembre de ese año, en distinto lugar (casa de Ignaz Schuppanzigh), actuando igualmente, los solistas Karl Maria von Bocket, al piano, Schuppanzigh, el anfitrión, al violín y Joseph Linke al violonchelo. En una carta dirigida a su amigo Anselm Hüttenbrenner, que también lo fuera de Beethoven, menciona Schubert el estreno: «*Hace poco mi nuevo Trío para pianoforte, violín y violonchelo fue interpretado en casa de Schuppanzigh y gustó mucho a todo el mundo*» (...) La primera audición pública tendría lugar el 26 de marzo de 1828 en la sala vienesa *Musikverein*, en un concierto organizado por el propio compositor, en el que debieran haber actuado los mismos componentes del trío aunque, precisamente por indisposición de Schuppanzigh, fue reemplazado por el también célebre violinista Joseph Böhm (1795-1876), a la sazón, además, director del Conservatorio de Viena.

Excepcionalmente pronto, en octubre de ese mismo año, el *Trío en Mi bemol mayor n° 2*, la primera partitura de Schubert en llamar la atención de un editor extranjero, fue publicado en Leipzig por Probst que pagó al músico poco más de treinta florines, apenas la cuarta parte del valor comercial estimado. En cualquier caso, para la versión publicada, Schubert suprimió 99 compases en el último movimiento. Finalmente, ese otoño, su salud, minada por la sífilis, contraída seis años atrás, se debilitó considerablemente y el 19 de noviembre de 1828 moría, antes de recibir las pruebas de imprenta para su corrección. Diez años más tarde, un Robert Schumann, entusiasmado tras conocer este segundo *trío*, le mostraba su especial preferencia en un artículo del *Neue Zeitschrift für Musik*, en el que comentaba, tal vez con un juicio literario apresurado, el carácter «*más espiritual, masculino y dramático*» del segundo *Trío* en relación al primero, al que calificaba como «*más pasivo, femenino y lírico*».

En todo caso, este segundo *Trío* es considerado como «monumental» dentro del repertorio clásico-romántico, impresiona por su magistral forma de composición, el amplio rango expresivo y la exuberante inspiración en la que las emociones representan un papel fundamental. Concebido durante el más grande período musical de la vida de Schubert que, paradójicamente se inicia en 1823, tras el diagnóstico de su enfermedad, el *Trío n°2* reúne toda su capacidad de ensoñación y contrasta vivamente con el n°1, escrito algunas semanas antes, no sólo por su mayor duración (45 minutos, frente a los poco más de 30 del primero) sino por mostrar un mayor grado de elaboración y una evidente intención de preservar, por medio de referencias temáticas extremadamente precisas, la unidad de sus cuatro movimientos, de amplias proporciones.

El Primer Movimiento, *Allegro*, está escrito en forma Sonata con tres temas principales. El primero, sobre un ritmo atrevido, enunciado al unísono por los tres instrumentos, destaca por su pujanza lírica y por el desarrollo de todas las posibilidades expresivas. El segundo tema, más vacilante, emerge desde la cuerda, con una impresión de cierta angustia, suavizada por los acordes caprichosos del piano. Finalmente, el tercer tema, precedido por algunos compases de extraordinario aliento melódico, está impregnado de un lirismo que recuerda al de la *Sinfonía Inacabada*. Tras la exposición, el desarrollo del movimiento está construido en un clima de modulaciones permanentes en el que se abordan un gran número de tonalidades, con abundantes oposiciones dinámicas y constantes alternancias de *fortissimo* y *pianissimo*, antes de la reexposición que retorna al comienzo como una especie de reposo y de etapa de estabilidad, hasta la conclusión, que da protagonismo al segundo tema. El Segundo Movimiento, lento, *Andante con moto*, es de una profunda melancolía, sobre un ritmo de marcha, cercano al del primer *Lied* del ciclo *Winterreise* («Viaje de Invierno»). De hecho, el tema está inspirado en una

canción sueca que Schubert tuvo ocasión de escuchar en una de sus veladas musicales («Schubertiadas»), al tenor sueco Isaac Berg, identificada luego por su amigo Leopold von Sonnleithner como una melodía compuesta por aquél: «*Solen sjunker*» («El sol se pone»). El episodio, teñido de fatalismo y presentado por el violonchelo, es asumido y retomado por los tres instrumentos con fases sucesivas de exaltación creciente y ensombrecimiento que configuran, bajo un clima fúnebre, una especie de grandiosa balada romántica, acentuada por el permanente contraste entre el forte y el piano y las tonalidades mayor y menor. El Tercer Movimiento, ***Scherzo: Allegro moderato***, utiliza una escritura canónica en la que el violín y el chelo imitan al piano. Se inicia con un tema brillante y pletórico, que se hace más lento y modulado, en el comienzo de la segunda parte, seguido por un trío, con notables contrastes dinámicos, en el que interviene el chelo solo, con un motivo de una tierna ensoñación.

Duración estimada:

Trío nº1, en Si bemol mayor, op. 99, D. 898: 35 minutos.

Trío nº2, en Mi bemol mayor, op. 100, D. 929: 45 minutos.