



# Sociedad de Conciertos de Alicante

**SERGEY REDKIN, piano**

**Martes, 23 de abril 2019**

**Teatro Principal de Alicante a las 20'00 h**

## **PROGRAMA**

### **-I-**

CHOPIN *Preludios Op. 28 (1835-1839)*

- N.º 1 en Do mayor. Agitato
- N.º 2 en La menor. Lento
- N.º 3 en Sol mayor. Vivace
- N.º 4 en Mi menor. Largo
- N.º 5 en Re mayor. Allegro molto
- N.º 6 en Si menor. Lento assai
- N.º 7 en La mayor. Andantino
- N.º 8 en Fa sostenido menor. Molto agitato
- N.º 9 en Mi mayor. Largo
- N.º 10 en Do sostenido menor. Allegro molto
- N.º 11 en Si mayor. Vivace
- N.º 12 en Sol sostenido menor. Presto
- N.º 13 en Fa sostenido mayor. Lento
- N.º 14 en Mi bemol menor. Allegro
- N.º 15 en Re bemol mayor. Sostenuto «La gota de lluvia»
- N.º 16 en Si bemol menor. Presto con fuoco
- N.º 17 en La bemol mayor. Allegretto
- N.º 18 en Fa menor. Allegro molto
- N.º 19 en Mi bemol mayor. Vivace
- N.º 20 en Do menor. Largo
- N.º 21 en Si bemol mayor. Cantabile
- N.º 22 en Sol menor. Molto agitato
- N.º 23 en Fa mayor. Moderato
- N.º 24 en Re menor. Allegro appassionato

### **-II-**

TCHAIKOVSKY *Dumka, opus 59 (Escenas de una aldea rusa) para piano solo (1886)*

PROKOFIEV *Sonata para piano Sonata núm. 6 en La Mayor Op. 82 (1940)*

- Allegro moderato
- Allegretto
- Tempo di valzer lentissimo
- Vivace

***A partir de la página siguiente se desarrollan los comentarios al programa.***

## CHOPIN, FRÉDÉRIC (Zelazowa Wola, 1810 - París, 1849)

---

### *24 Preludios Op. 28*

En el siglo XIX el *Preludio* era un género de forma libre y carácter improvisado que se empleaba para introducir una fuga o servir de obertura a una *suite* de danza, ya fuere instrumental o de orquesta. Chopin, sin embargo, modifica este principio estableciendo la idea de una pieza de estructura indefinida, independiente, sin la pretensión de prolongar nada y de construcción no predeterminada. Desvincula pues el *Preludio* de la *fuga* y hace de él una página relativamente corta, completa, capaz de comunicar una idea o un sentimiento por sí misma y carente de cualquier programa preestablecido, permitiéndole desarrollar una música en estado puro que se escapa de toda clasificación convencional.

Chopin organizó sus veinticuatro *Preludios del op. 28* de acuerdo con el orden serial común de veinticuatro notas, en el que cada tono mayor es seguido de su relativo menor. Escribir 24 piezas diferentes en las correspondientes tonalidades utilizadas en la música tradicional, era un antiguo desafío que se habían planteado algunos compositores desde el siglo XVII, concretamente a partir de 1722, fecha de la publicación del Primer Libro del «*Clavecín bien temperado*» de Juan Sebastián Bach (entre 1722 y 1744, consistente en 24 *preludios* y fugas en las 24 tonalidades) que, en el caso de Chopin, llegaron verdaderamente a constituirse en una de sus principales fuentes de estudio, hasta el punto que se les ha comparado con sus *Preludios* aunque los del maestro alemán conducen a una *Fuga* en la misma tonalidad y están ordenados cromáticamente, mientras que los del músico polaco tienen una distribución por quintas. Johann Nepomuk Hummel (Presbourg, Alemania, 1778-Weimar, 1837) compuso también, en 1815, una serie de 24 *Preludios* todos en tonalidades mayor y menor, comenzando por *Do* mayor, y 24 *Estudios* y Franz Liszt (1811-1886) por su parte, proyectó 48 *Estudios* (tantos como los 48 *Preludios* y *Fugas* que componen los dos libros del «*Clavecín bien temperado*» de Bach), pero no publica más que 12. Por otro lado, Joseph Christoph Kessler (Augsburg, Alemania, 1800- Viena, 1872) un compositor que vivió durante algunos años en Varsovia, durante los años de juventud de Frédéric Chopin, publica 24 *Estudios* y 24 *Preludios*, dedicando precisamente a su joven colega estos últimos. Chopin, 10 años menor que Kessler, sigue el ejemplo de su amigo y en los *Doce Estudios Op. 10* y *Op. 25* ya aparecen trazas de una organización formal con las 24 tonalidades que se reafirma en los *Preludios Op. 28*. Años más tarde, de la misma forma que sus predecesores, Claude Debussy escribió 24 *Preludios* repartidos en dos libros y Alexandre Skriabine (1872-1915) muy marcado por la influencia de Chopin y de Liszt compone entre 1888 y 1896 otros tantos 24 *Preludios* (Op. 11). Finalmente, en 1950 Shostakovich los 24 *Preludios y Fugas Op.87* (aunque algunos parecen haber sido compuestos anteriormente).

Resulta difícil fechar con certeza todos los *Preludios* de Chopin pues su elaboración fue pausada y no exenta de vicisitudes. En efecto, aunque en realidad comenzara a componerlos en 1831, fueron pronto interrumpidos para decidir reanudarlos a partir de 1835 si bien, antes de concluirlos finalmente, a mitad del año 1839, en el intervalo, envía a su editor los *Dos Nocturnos Op. 27*, compuestos en 1835 y compone sucesivamente el *Primer Impromptu* en *La bemol mayor* (Op. 29), cuatro *Mazurkas Op. 30* y los tres *Valses Op. 34*. Se acostumbra a mencionar que los *Preludios* fueron compuestos durante su estancia en la localidad mallorquina de Valldemossa, donde pasó, con su amante George Sand y sus hijos, el invierno de 1838-1839, para evitar el clima lluvioso de París, pero parece probable que algunos de ellos hubieran sido ya escritos en París antes de la partida y, otros, solamente esbozados. Es conocido que el intento de mejorar de su enfermedad

cambiando el entorno geográfico no funcionó, debido a un imprevisto duro invierno en la isla y que además, el trabajo se retrasó por la tardanza en trasladar su piano desde Francia, que deseaba, obstinadamente, tener a su disposición en la isla debiendo conformarse, al final, con uno que le fue prestado por algún lugareño y que todavía se expone en sus habitaciones de la casa- museo de Valldemossa. Parece, por ello, más verosímil, que en Mallorca, Chopin se limitó a revisar y corregir los *Preludios* con vistas a su publicación si bien, al margen de banales y fantasiosas consideraciones románticas sobre el viaje a las Baleares, no puede descartarse tampoco que la atmósfera febril, y a la vez seductora, que vivió en la Cartuja mallorquina, tuviera una influencia cierta sobre la exacerbada sensibilidad del músico. Finalmente, La primera edición de los *Veinticuatro Preludios Op. 28* apareció al mismo tiempo en París y Leipzig, en 1839, la edición francesa dedicada al Camille Pleyel, virtuoso pianista francés y dueño de la Firma de fabricación de pianos de su nombre (*Pleyel*) y la edición alemana, en justa reciprocidad por su anterior dedicatoria, a su antes citado amigo Joseph Kessler.

Con independencia de las circunstancias de salud y logísticas, resulta, sin embargo, curioso, que un músico tan dotado como Chopin tardara tanto tiempo en escribir 24 piezas en las 24 tonalidades teniendo en cuenta que el lance debiera resultar relativamente asequible a su inmenso talento. Pero parece claro que el compositor estaba obsesivamente decidido a hacerlo, de tal suerte, que la partitura se fundara no sólo en una concepción académica y una distribución puramente secuencial, sino también estética. Es sabido que, en la época de Chopin, los compositores se hallaban sometidos a la moda de crear estructuras amplias, formando una especie de políptico basado en un acoplamiento de pequeños paneles, tendencia que históricamente había tenido su punto de partida en Beethoven y Schubert acabando brillantemente con Schumann: (*Davidsbündlertänze op.6*, («Danzas de la Liga de David»), «*Carnaval*») op.9, etc. Chopin, no obstante, sin renunciar a la creación nuevas formas de grandes dimensiones, como la *Balada*, no sigue a Schumann en esa dirección sino que, como Beethoven y Schubert, tiende a integrar las formas menores en estructuras más complejas y así sucede en su serie de *Mazurkas* y *Valses* y, en un plano distinto, en los presentes *24 Preludios Op. 28*. que escucharemos hoy.

Pese a que, a primera vista, estos últimos representan una colección de páginas que, desde un punto de vista estilístico, van desde su temprana *Feuille d'Album* («Hoja de Album») op. post. a los *Estudios op.10* y al sazonado *Nocturno*, examinando con atención sus diferentes fragmentos se descubre un cuidado minucioso en la alternancia y la ubicación de los tiempos, en su consistencia y pluralidad expresiva, conformando una estructura geométrica rígida, que incorpora un desarrollo y una alternancia regular de los modos mayor y menor. Parece indudable, pues, que la idea de una «serie» de *Preludios*, en las 24 tonalidades, fue para Chopin de una importancia histórica fundamental, exigiéndole no sólo una gran dosis de fantasía en su apariencia interna, sino también un notable rigor en el plano general, hasta el punto que hubo de ejercitarse ocho años, antes de llevar a cabo lo que otros colegas no consiguieron jamás. Para Justo Romero («*Chopin, Raíces de futuro*», Fundación Scherzo, 2008): «*Resulta asombroso, casi, increíble, que una colección cuya creación se prolonga a lo largo de varios años presente tal unidad formal, tan absoluta coherencia y equilibrio internos (...) su perfecta lógica induce a pensar que fueron compuestos de un solo trazo, desde una visión previa y perfectamente establecida del conjunto*».

Al igual que los *veintisiete Estudios op.10*, los *veinticuatro Preludios Op. 28* conforman, pues, una armoniosa galería de paisajes musicales pero con la diferencia de que, en este último caso, la extensión de cada una de sus piezas, escrita en una tonalidad distinta, es sumamente breve, de entre treinta segundos y cinco minutos de duración. Por otra parte, dentro del propio género

*Preludio*, a ese conjunto homogéneo es preciso añadir un *Preludio* aislado en *do* sostenido menor (*Op. 45*) que se publicó en 1841, dedicado a la princesa (según el compositor de nombre impronunciado) Elisabeth Czernicheff, así como otro, redescubierto en 1918, un breve *Preludio* en *La* bemol mayor, en cuya partitura manuscrita, fechada el 18 de julio de 1834, figura una dedicatoria al pianista y amigo («*A mon ami*») Pierre Wolff.

Añadamos que, debido a su aparente falta de estructura formal y a su brevedad (ninguno de los 24 *Preludios* sobrepasa los noventa compases que tiene el n.º 17, *Allegretto*, en *La* bemol mayor y el más corto, el n.º 20, *Largo*, en *do* menor, tan sólo ocupa trece), los *Preludios* provocaron reacciones enfrentadas entre los críticos de la época cuando fueron publicados, hasta el punto que, el poco sospechoso de animadversión hacia Chopin, Robert Schumann, dijo de ellos que «*son esbozos, comienzos de estudios o, por así decirlo, ruinas, alas individuales de águila, todo desorden y confusiones salvajes*». No obstante, para su amigo y genial pianista, Franz Liszt «*Los Preludios de Chopin son composiciones de una dimensión por completo diferente... admirables por su diversidad, el trabajo y la sabiduría que en ellos se encuentra (...)*. «*Tienen la libre y gran apariencia que caracteriza las obras del genio*».

Puesto que una parte de los *Preludios* se concluyeron verosímilmente durante la brumosa y «romántica» etapa de Chopin en Mallorca, no es sorprendente que algunos analistas hayan querido darles un significado particular, absolutamente imaginario, sobrecargando cada uno de ellos con diversos subtítulos, a veces tan absurdos como ridículos y que, sin duda, Chopin, a diferencia de sus contemporáneos Schumann y Liszt, como enemigo de la música descriptiva, habría rechazado categóricamente. En contra de sus deseos, no obstante, a lo largo del tiempo, se han ido proponiendo varios listados de nombres, como los sugeridos por Hans von Bülow y Alfred Cortot, aunque, en realidad, con excepción del *Preludio* n.º 15 en *Re* bemol mayor, conocido y aceptado universalmente como: «Gota de lluvia», los restantes títulos de la serie raramente se utilizan. Sin embargo, no puede negarse que las piezas estén plenas de inconfesadas alusiones, recuerdos o reminiscencias que, sin referirse a un pensamiento o una imagen determinada, delaten los sentimientos más íntimos de su autor, sus cambiantes estados de ánimo o sus intenciones, confesables o no.

Repasamos los epítetos dados a los *Preludios* por el célebre primer yerno de Liszt (que luego suplantó Wagner), Hans von Bülow, citados a su vez por diversas fuentes como regla pнемotécnica son: N.º 1. *Do* mayor «Reunión»; N.º 2. *la* menor «Presentimiento de muerte»; N.º 3, *Sol* mayor «Tu arte como una flor» ; N.º 4, **mi** menor «Sofocación»; N.º 5, **Re** mayor «Incertidumbre»; N.º 6, **si** menor «Campanadas»; N.º 7, **La** mayor «El bailarín polaco» (base de las «*Variaciones sobre un tema de Chopin*» de Federico Mompou); N.º 8, **fa** sostenido menor «Desesperación»; N.º 9, **Mi** mayor «Visión»; N.º 10, **do** sostenido menor «La mariposa nocturna»; N.º 11, **Si** mayor «La libélula»; N.º 12, **sol** sostenido menor «El duelo»; N.º 13, **Fa** sostenido mayor «Pérdida»; N.º 14, **mi** bemol menor «Temor»; N.º 15, **Re** bemol mayor «Gota de lluvia»; N.º 16, **si** bemol menor «Infierno»; N.º 17, **La** bemol mayor «Una escena en la Plaza de Notre-Dame de París»; N.º 18, **fa** menor «Suicidio»; N.º 19, **Mi** bemol mayor «Cordial felicidad»; N.º 20, **do** menor «Marcha funeraria» (motivo de las «*Variaciones sobre un tema de Chopin*» op.22 de Sergei Rachmaninov); N.º 21, **Si** bemol mayor «Domingo»; N.º 22, **sol** menor «Impaciencia» (tomado por Aleksandr Scriabine en sus primeros *Preludios*); N.º 23, **Fa** mayor «Un barco de recreo»; N.º 24, **re** menor «La tormenta». Omitimos los epígrafes de Cortot por su escaso interés (sólo erudito) y para no cansar al lector.

Duración aproximada: .....

**TCHAIKOSVSKI, PIOTR ILYITCH (Votkinsk, (Urales), 1840-San Petesburgo, Rusia, 1893)**

---

***Dumka op.59, para piano solo***

Olvidado hasta hace poco fuera de su país, el repertorio para piano solo de Tchaikovski, ha recibido, tradicionalmente escasa atención en los registros discográficos y, por consiguiente en las salas de concierto.

Para Martínez Miura (*«Chaikovski», «Obra completa comentada», Ed. Península/Guías Scherzo, 2003*) «a primera vista, la obra de piano de Tchaikovski puede dividirse en dos grandes bloques: las piezas de salón y las composiciones, de empeño formal más ambicioso, del tipo de las sonatas» (...). «En tanto que empieza a darse una comprensión más profunda y benévola de la música burguesa de consumo inmediato, que es llamada «salonera», ha quedado por completo obsoleto el juicio que condenaba, por triviales, todas las piezas de Tchaikovski de esas características, hasta el punto de prescindir de la obra para piano solo del autor ruso, de cara a valorarlo íntegramente como personalidad artística».

Continúa Miura: «Aunque es posible, en efecto, que en su producción no exista una aportación fundamental a la literatura pianística del último tercio del siglo XIX, no puede olvidarse que Tchaikovski era un pianista sólido que, aun no siendo un intérprete virtuoso («de hecho, tocó en contadísimas ocasiones en conciertos públicos»), dominaba todas las particularidades del instrumento sobre el que, desde su juventud, improvisaba con facilidad y que le ayudó para componer gran parte de su música. Por lo demás, «sus composiciones demuestran que conocía las posibilidades del piano incluso más a fondo que los nacionalistas del Grupo de los Cinco (que recordemos eran: Balákirev, César Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakov y Borodin), hasta el punto que uno de sus fundadores, el crítico musical César Cui, afirmaba que las obras para piano de Tchaikovski «son tan interesantes, tan ingeniosas, están tan finamente tratadas, que podemos colocarlas entre las más felices inspiraciones del fecundo músico».

Debida a la solicitud de Félix Mackar, el editor francés y gran admirador de Tchaikovski, con el epígrafe: «*Scène rustique russe*», («Escena rústica rusa»), la pieza para piano solo titulada ***Dumka op.59***, fue escrita en febrero de 1886, aunque el manuscrito original pasó, inicialmente, a manos del editor P. Jurgenson que la retuvo a pesar de las reclamaciones de Mackar y la insistencia del compositor. Dedicada a Antoine Marmontel, profesor de piano del Conservatorio de París, la obra fue estrenada por el pianista ruso, compositor, profesor y director de la Opera Imperial de San Petesburgo Félix Blumenfeld, el 20 de noviembre de 1893, por lo tanto, pocos días después de la muerte del compositor en esa ciudad (precisamente, el 18 de noviembre de ese año). Esta obra, que su autor definía, en principio, como una «*Rapsodia*» es, para Martínez Miura: «la pieza pianística breve de mayor enjundia de todo el catálogo de Thakovski y la música para teclado de superior desarrollo después de las *Sonatas*» e incluso, para Tranchefort («*Guide de la Musique de piano et de clavecin*» Ed. Fayard,1987): «se revela, sin discusión, como la pieza más interesante y, también técnicamente, una de las más desarrolladas, de toda su producción pianística y en la

que el alma rusa es mejor expresada por lo que «el tema inicial bien podría haber sido creado por un miembro del nacionalista Grupo de los Cinco», del que hablamos antes.

De forma libre, la *Dumka op.59* encadena varios episodios en el desarrollo, a partir de los cuales la variación juega un papel predominante, permitiendo aprovechar hábilmente el material temático en un alarde de escritura virtuosista, sucediéndose trazos ornamentales, contracantos, repiques coloreados, marchas armónicas etc, fusionando el estilo épico nacional con algunos procedimientos escolásticos tradicionales que el compositor no elude. Una cadencia muy lisztiana sirve de transición antes de la parte final donde, a guisa de coda, como última culminación de potencia y virtuosismo, retorna el tema inicial.

Duración aproximada: 9 minutos.

## **PROKOFIEV, SERGEI (Sontsovka (Ucrania) 1891-Nikolina Gora (cerca de Moscú), 1953)**

### ***Sonata para piano nº6 en La mayor op. 82***

Precozmente dotado para el piano y la composición, cualidades enseguida percibidas por su madre, también una música aventajada, por su consejo, Sergei Prokofiev entra, a los catorce años, en el Conservatorio de San Petesburgo, donde recibe una educación musical completa incluyendo: piano (con Winkler y Essipanova), armonía (con Liadov), orquestación (con Joseph Vitol y Rimsky- Korsakov) y dirección de orquesta (con Aleksandr Tcherepnin).

Compositor muy temprano y deliberado provocador en sus primeras obras, desde 1895, principalmente concebidas para el piano, el joven Sergei jugó a la vez a «*enfant terrible*» con los profesores y «niño consentido» con su familia, fascinados por sus increíbles dotes musicales. Pronto se interesó por los compositores contemporáneos occidentales que escuchaba en las «*Soirées*» de la «*Asociación para Música Contemporánea*» una organización alternativa de compositores rusos, interesados en la música vanguardista, fundada en 1923 por el músico Nikolái Roslavets (1881-1944), donde el mismo joven Prokofiev presentó sus primeras obras con las que rápidamente se afirmó por medio de un lenguaje estético revolucionario, de una gran aspereza armónica y rítmica, inscrito entre las estéticas «simbolista» y «futurista» predominantes en la época.

Desde sus iniciales composiciones para piano: *Estudios op.2*, «*Piezas*» *op.3* y *4*, llama la atención por su técnica y su sentido del tratamiento percusivo del piano, con frecuencia comparable a Bartók, pero capaz también, de una rica invención melódica. En 1914, gana el competido Concurso Rubinstein de piano de su país.

Aunque ilustrando sus audacias iconoclastas con sus *Sarcasmos op.17* y demostrando su sentido del simbolismo con las *Visiones Fugitivas op.22* es, sin embargo, en sus nueve *Sonatas* para piano donde Prokofiev ofrece el máximo de sus posibilidades compositivas, estableciendo su grandeza en la *Sonata* en tres o cuatro movimientos (a la inversa de los «poemas monobloques» de un Scriabine, por ejemplo).

Al día siguiente de la Revolución de Octubre de 1917, Prokofiev decidió dejar Rusia de la que permaneció alejado durante un período de quince años, al considerar que la nueva vida musical

soviética, no era propicia a reconocer su talento, tanto de pianista como de compositor, repartiéndose entonces entre Francia, Estados Unidos y Alemania, triunfando, sobre todo, en París con los «*Ballets Rusos*» de Diaghilev y consiguiendo, incluso, que se estrenara en Chicago su ópera «*El amor de las tres naranjas*» a partir de lo cual prolonga su estancia parisina con una serie de *ballets* («El bufón», «El paso de acero», «El hijo pródigo») y sus tres primeras *Sinfonías*.

La serie nueve *Sonatas* para piano de Prokofiev, revela a un músico original, tanto por su mecánica percusiva, como por su irrenunciable sentido melódico. A partir de 1933 y hasta su vuelta definitiva a la U.R.S.S., se convirtió de un modo progresivo, en un músico funcionalmente clásico en la forma, profundamente imaginativo en el plano armónico, capaz de los arrebatos ««cinéticos» más implacables junto a un inefable e «ingenuo» lirismo que haría la gloria de los «*ballets soviéticos*».

Su estilo pianístico, en efecto, se caracteriza por una articulación poderosa calificada de «motórica» (de ahí su gusto por el viejo género de la *toccata*), por un peculiar martilleo de los acordes y una aproximación a los ritmos de danzas preclásicas (*gavotta*, *menuetto* etc) y a los de marcha, una utilización frecuente del paralelismo de las manos, mientras que su escritura combina hábilmente la armonía y la polifonía. En particular, sus *Sonatas* nº 6, 7 y 8, llamadas «*de guerra*» por estar compuestas entre 1939 y 1943, (tras su regreso a la U.R.S.S.) figuran, sin duda, entre las más importantes y originales del siglo XX, encontrándose en ellas una densidad armónica, que no poseen siempre otras obras del período soviético. Este original estilo pianístico que marcó, en su juventud, a virtuosos pianistas compatriotas, como Sviatoslav Richter y Emil Guilels, es posible, incluso, comprobarlo hoy día, directamente, ya que se conservan grabaciones del propio Prokofiev interpretando sus obras para piano.

Entre 1907 y 1909, siendo todavía alumno del Conservatorio de San Petesburgo, Prokofiev escribió seis *Sonatas* para piano, aunque ninguna fue publicada tal cual, dos de ellas están perdidas y, de las cuatro restantes, el material fue reutilizado más adelante, en obras nuevas.

Única de las nueve *Sonatas* para piano escrita en occidente, en 1923, la Sonata nº5 en Do mayor, fue compuesta en el curso de un viaje a Ettal una localidad en los Alpes bávaros. Fue revisada por el compositor en 1952-53, poco antes de su muerte y está dedicada al musicólogo Pierre Souvtchinski, estrecho amigo de Prokofiev y de Stravinski y, aunque no desmerece de las restantes sonatas, es incomprensiblemente la menos popular.

Dieciséis años transcurrieron desde que en 1923 Prokofiev compusiera la nº 5, hasta escribir la siguiente Sonata nº6, en La mayor op.82, primera de un gran tríptico que ya hemos mencionado, que se conoce como «*Sonatas de guerra*». La idea de concebir las tres piezas como una suerte de inmensa «sonata de once movimientos», se remonta, en efecto, al año 1939 cuando abordó precisamente la Sonata nº6, en La mayor y está ligada, según Myra Mendelssohn, compañera sentimental de Prokofiev, a la lectura del libro de Romain Rolland sobre Beethoven (*Romain Rolland, «La Vie de Beethoven», Librairie Hachette et Cie. Paris, 1914*).

Después del propio compositor, el primer intérprete de la *Sonata nº6* fue el entonces joven genio ruso del piano, Sviatoslav Richter que comentó al respecto: «Fui atrapado por la extraordinaria claridad de estilo y la perfecta construcción de esta música. No había escuchado jamás nada semejante. Con una audacia bárbara el compositor rompe con los ideales románticos para animar su música de las pulsiones devastadoras del siglo XX». Por consiguiente el término «bárbara» con el que se la ha calificado luego a esta 6ª *Sonata*, no parece del todo inapropiado pues, ciertamente,

en ella Prokofiev desvela una violencia y un lenguaje radical del que no se reconoce desde su retorno a la URSS en 1939 y que pudiera estar directamente ligado a la inminencia del conflicto bélico mundial. La obra tiene cuatro movimientos.

El motivo en terceras-mayor/menor-duro, nervioso, cortante por el que comienza el Primer Movimiento *Allegro Moderato* es uno de los más característicos e identificables de Prokofiev y se repite con insistencia entre el grave y el agudo. Una transición, en acordes alternados entre las dos manos, precede un segundo tema con la ternura apurada, con su melodía parcialmente tocada en la octava. La escritura lineal se hace, a continuación más enrevesada y atormentada, utilizando de nuevo el procedimiento técnico personal, tan acostumbrado como eficaz, de alternancia de las manos. La conclusión de la exposición está marcada por trinos inquietantes, *en staccato* a la baja. En la parte de desarrollo, una mezcla de amenaza y de pulsiones angustiosas, se expresa por notas repetidas, martilleadas con impaciencia. El contenido conflictivo de este fragmento resulta del intento de reaparición del tema lírico, enseguida interrumpido por réplicas mordaces de la célula de terceras inicial. La crudeza sonora aumenta en acordes enérgicos y el desarrollo se termina, como la parte de exposición, en trinos *staccato* a la baja. La reexposición, corta, comenzando una octava más baja, confirma estas visiones caóticas.

El Segundo Movimiento *Allegretto* es una pausa que hace reaparecer a un Prokofiev más espiritual que agresivo. La escritura es, en principio, en *glissandos*. Después la tensión cae con una transición en armonías más asumibles y en vertical, *en staccatos* de acordes ligeros. Una melodía delicada, provista de amplios intervalos y cromatismos, le replica. Cambiando de tonalidad (de *Mi* mayor a *Do* mayor) acordes repetidos, así como una nueva frase robusta en la mano izquierda, hacen volver enseguida al primer tema en el agudo subrayado por rápidas caídas de arpegios. Todo este episodio es retomado en la tonalidad dominante. Después del movimiento precedente, próximo a un *scherzando*, un lirismo amoroso es el que se expresa a través del tercer movimiento, *Tempo di valzer* lentísimo, un vals lentísimo, en 9/8, con modulaciones suaves y acariciantes.

Sin embargo, en la parte central se observa un ensombrecimiento, primero con el sordo balanceo de octavas a la baja, mientras que la elegía se mantiene en el canto en la mano derecha. Después, bruscamente, sobreviene la crispación, en sonoridades aceradas sobre el fondo *ostinato*, en trinos de dobles corcheas. La reprise de la primera parte está notablemente condensada.

En el Cuarto Movimiento, *Vivace*, se retorna al drama. «*El mundo entra en la guerra*» (Tranchefort). La figura atormentada, acometida de convulsiones, realiza un giro alucinado. Entre sus reapariciones regulares, surgen nuevos temas, uno melodioso y popular, que es el principal elemento contrastante del *finale*, los otros ásperos desequilibrados y gesticulantes. El episodio central, *Andante*, hace retornar el tema principal del primer movimiento, pero que resuena ahora como una evocación lejana, velada de brumas armoniosas. En la reexposición, los temas secundarios reaparecen en orden inverso, la melodía lírica en último lugar, acompañada de *appoggiaturas* de novena. En la parte conclusiva, se establece una lucha sin piedad entre los temas principales del *Finale* y del primer movimiento. Es aquí donde cierra la sonata en un forcejeo encarnizado, tras el recorrido divergente de dos gamas de tonalidades diferentes: *Re* mayor en la mano izquierda y *Si* bemol mayor en la derecha. En definitiva, La *Sonata n°6* es, una obra sólida, compleja y muy exigente para el intérprete al que se le demanda, a lo largo de todo su desarrollo, junto a un destacado virtuosismo técnico, una notable sensibilidad musical.

Duración aproximada: 27 minutos.