



Sociedad de Conciertos de Alicante

ENRIQUE BAGARÍA, piano
Lunes, 11 de diciembre 2017

Teatro Principal de Alicante a las 20'00 h

PROGRAMA

HAYDN

Sonata para piano nº31 en la bemol mayor (Hob. XVI: 46)

- I. Allegro moderato
- II. Adagio
- III. Finale. Presto

BEETHOVEN

Sonata para piano nº17 en re menor Op. 31, nº2 (La Tempestad)

- I. Largo, Allegro
- II. Adagio
- III. Alegretto

Pausa

SCHUMANN ***Fantasía en do mayor op.17***

- I. Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen; Im Legenden-Ton
- II. Mäßig. Durchaus energisch
- III. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten

STRAVINSKY ***Tres piezas de Petrushka***

- I. Danse russe
- II. Chez Pétrouchka
- III. La semaine grasse

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

HAYDN, JOSEPH, (Rohrau, 1732 - Viena, 1809)

Sonata para piano n°31 en la bemol mayor (Hob. XVI: 46)

Las sonatas para piano de Haydn muestran los mismos avances formales que sus cuartetos y sinfonías y, si bien sus primitivos ensayos de *sonata* apenas encierran el germen de la *sonata* moderna, más adelante, construyendo sobre los cimientos del género, que estableciera Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788), desarrolló plenamente la forma clásica, mejorando de tal modo el modelo anterior que, incluso sorteando a Mozart, como el eslabón intermedio, históricamente, casi se podría pasar directamente a Beethoven, cuyas *sonatas* realmente se hallan más influidas por «Papá» Haydn que por el joven genio de Salzburgo. Las actividades de Joseph Haydn, como compositor de más de 50 *Sonatas para piano*, cubren alrededor de medio siglo, desde los años 1760 al 1794 aunque, después de su muerte, durante muchos años, no recibieron el reconocimiento que realmente merecen tanto entre el público como a nivel académico y crítico. Se trata, pues, de un catálogo heterogéneo ya que si bien es cierto que, entre las que se conservan, algunas son, de algún modo, anticuadas, de una escritura musical más endeble y, otras, resultan menos apreciadas para el oído moderno, al encontrarse en ellas un cierto abuso de trinos y demás adornos, tan frecuentes en obras para clavecín, instrumento para el que fueron concebidas y, por fin, otras, resultan anodinas para algunos críticos, posiblemente por las limitaciones y la naturaleza de los primitivos piano-fortes, incluso en estos casos particulares, del mismo modo que sucede con las *sinfonías*, todas poseen un claro valor histórico y musical y permiten valorar con relativa precisión no sólo la evolución formal del autor sino también su indiscutible talento creador, sin olvidar las muchas piezas que realmente alcanzan un sobresaliente nivel de calidad y, por ello, muy rara vez han sido cuestionadas.

A nadie cabe duda que, de haber podido escribir para el piano moderno, mucho más rico y vigoroso que el antecesor, el genio de Haydn se habría acomodado plenamente a esas mayores posibilidades sonoras y en todo caso, tampoco nadie puede quitarle el mérito de haberse adelantado y establecer, casi en solitario, los cambios formales y de contenido de la *sonata* clásica que, desde su época a la actual, sólo ha experimentado simples modificaciones de detalle. En efecto, Haydn vivió en un período

de estilos musicales muy diversos y, de sonoridades cambiantes, en el que el preeminente clavecín y el más íntimo clavicordio cedieron gradualmente el paso a un pianoforte, con posibilidades dinámicas todavía muy modestas, comparadas a los “modernos” pianos, por lo que, en su catálogo, hay unas 14 primeras sonatas, presumiblemente concebidas para clavicordio y de sus restantes, que datan de su etapa inicial, desde, aproximadamente, 1765, las primeras treinta fueron asignadas para clavecín y las siguientes indistintamente para éste o el pianoforte de las que, una serie de seis, publicadas en 1780, por Artaria, fueron dedicadas a las hermanas Caterina y Marianne von Auenbrugger, a las que Haydn admiraba como pianistas de gran talento interpretativo, cuyo hermano, el famoso médico austríaco Joseph Leopold von Auenbrugger, figura destacada en la Historia de la Medicina, por ser el descubridor de la percusión torácica, era un entusiasta melómano, que escribió para Salieri, en 1781, un libreto de ópera alemana: «*Der Rauchfangkherer*», del que Mozart se burla en una carta a su padre, haciendo un juego de palabras con su apellido, aludiéndole como el «*Dr. Auerszücker*». Se supone que alguna de las sonatas incluidas en esta edición fueron escritas bastante antes, hacia 1771. Las siete Sonatas para piano n^o20 y números 28 al 33, por mencionar aquellas que se conservan de la época, forman un conjunto de obras único en la producción de Haydn. Compuestas entre 1766 y 1773, no fueron entonces ni difundidas ni editadas permaneciendo custodiadas por el propio Haydn, hasta la aparición de la 33^a en 1780 (con los números 48-52). En cuanto a las Sonatas n^o20 y n^o29 a 32, fueron publicadas en 1788 por Artaria presumiblemente sin el consentimiento del compositor. La Sonata n^o30, compuesta en 1767, es una gran sonata «de concierto», como antes que ella la 29^a y después la 31^a y 33^a. Justamente admirada y de muy vastas dimensiones, **la Sonata n^o31, en la bemol mayor, Hob XVI. 46**, de 1768-1770 es, como las 29^a, 30^a y 33^a, del tipo de la «gran sonata de concierto», por oposición al carácter más íntimo de la 20^a y 32^a.

Su tonalidad es inhabitual para la época, aunque existe al menos el precedente de la 2^a Sonata «*Wurtemberguesa*» (Wq 49/2 o H.31) de Carl Philipp Emanuel Bach y Haydn la utilizará en una segunda Sonata (la n^o35, Hob XVI: 43), así como en un *Trío* (n^o27 HobXV: 14), este último de 1790. La Sonata n^o 31 tiene tres movimientos: *Allegro*, *Adagio* y *Presto*.

El primer Movimiento: *Allegro moderato* inicial, es una página brillante, contrastada, perturbada en algunos pasajes y plena de sorpresas, con un impresionante batir de la mano izquierda en el grave y ágiles acordes de sexta de dobles corcheas, en el agudo de la mano derecha. La exposición tiene 38 compases, el desarrollo 39 y la reexposición 35. La duración inusitada del desarrollo proviene, especialmente, de que después de un largo episodio secuencial, Haydn lo prolonga de forma inesperada, en un estilo casi improvisado y principalmente en *fa* menor. El segundo Movimiento: *Adagio*, en *re* bemol, en un bello contrapunto lineal, es una de las cimas de la música para piano de Haydn, cuya factura se ha aproximado al correspondiente movimiento del *Concierto Italiano* de J.S. Bach. Poco antes del fin, seis compases en arriesgadas armonías desembocan sobre un «punto de órgano» o más bien en una cadencia improvisada. El último Movimiento, *Finale, Presto*, es una forma sonata virtuosa. Totalmente diferente del de Mozart, el estilo pianístico de Haydn se revela, en algunos casos, heroico, poderoso, en una palabra, sinfónico y es una de las muchas características que le aproximan a las tres últimas sonatas de Beethoven.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN, (Bonn, 1770 – Viena, 1827)

Sonata para piano nº17 en re menor Op. 31, nº2 (La Tempestad)

En su monografía *Beethoven's Piano Sonatas*, Edwin Fischer señala que para Beethoven la forma sonata no es un esquema que pueda usarse caprichosamente un día y abandonarse al siguiente sino que domina todo cuanto imagina y compone; es la verdadera marca de su creación y de su pensamiento, una forma inherente, natural.

De cualquier modo, al margen de sus inigualables aspectos puramente creativos, Beethoven representa, en verdad, en el universo del piano, una figura de transición, pues, como ya comentamos antes, ninguno de sus inmediatos predecesores, incluso tan geniales como Haydn o Mozart, fueron capaces de explotar todas las posibilidades expresivas del teclado, sin duda encorsetados en las limitaciones técnicas del, por entonces, todavía inmaduro, «pianoforte», pues, aunque ciertamente, anuncien ya muchas cosas, en ese momento, sólo una figura como Muzio Clementi (Roma, 1752-Evesham (R.U.) 1832) fue capaz de aprovechar casi todos sus recursos. Corresponde, pues, a

Beethoven, el privilegio histórico de convertir al piano en el, instrumento supremo, «factotum» e inseparable compañero de los compositores, y uno de los pilares sonoros del lenguaje expresivo del mundo musical romántico y decimonónico. Pero, el papel decisivo de Beethoven no termina aquí, al erigirse, además, en uno de los músicos que más exigió a los constructores de los «pianofortes» de su tiempo, a saber: la perfección técnica y la resistencia, fruto de su incesante búsqueda de nuevas sonoridades y de los audaces experimentos en los que permanentemente se involucraba, como consecuencia de la energía y el vigor que emanaban de su complejo mundo interior.

De una u otra forma, las 32 *Sonatas para piano* de Beethoven conforman el ciclo más extenso, complejo y difícil de la Historia universal del teclado y descubren, más nítidamente que en cualquier otro género musical, exceptuando, tal vez, los *Cuartetos de cuerdas*, la personalidad revolucionaria y cambiante del compositor, así como su evolución musical, que le sitúan, sin discusión posible, como el más destacado creador del género, durante el período histórico comprendido entre el Clasicismo y el consecutivo Romanticismo. Por ello, no parece casual que, cuando compone la *Primera Sinfonía*, ya hubiera publicado diez *Sonatas*, entre las que se cuenta la conocida, radiante y profunda *Sonata n°8 «Patética», op.13*. Siempre inconforme y en incesante búsqueda de otros caminos, el músico someterá pronto al piano a unos desafíos que nadie antes había osado exigirle, casi desbordando sus posibilidades sonoras, hasta tal punto que otro genio del piano como Debussy, pudiera comentar, tal vez de un modo precipitado, y dejando que le traicionara su «chauvinismo», tan francés, que: «las sonatas de Beethoven fueron indebidamente escritas para piano (...) y, sobre todo, las últimas, pueden ser consideradas como transcripciones orquestales pues en ellas falta, con frecuencia, una tercera mano, que Beethoven indudablemente presentía».

La *Sonata n°17 en re menor op.31 n°2* forma parte de un grupo de tres con el mismo número de opus 31, en el que las dos primeras fueron compuestas casi simultáneamente y la tercera de forma más tardía, aunque hay que señalar que la segunda (n°17) en re menor (op.31, n°2) fue probablemente esbozada antes que la primera (n°16) en sol mayor (op.31, n°1), entre finales de 1801 y los primeros meses de 1802 ya que refleja claramente la

situación espiritual del compositor en ese difícil período de su vida (el del «*testamento de Heiligenstadt*», en octubre de 1802). Según Czerny el *Allegretto* final habría sido esbozado, precisamente, en Heiligenstadt en el comienzo del verano de 1802, después de escuchar Beethoven el galope de un caballo bajo su ventana. Aunque el movimiento suscite efectivamente la impresión de un galope -o más bien de un ligero trote- los musicólogos no se ponen de acuerdo en aceptar este alegato y, por el contrario, parecen admitir mejor la versión de que el compositor dio la pista al responder a su amigo Schindler sobre el significado de la sonata contestando: «Leed *la Tempestad* de Shakespeare». Curiosamente la misma respuesta se ha atribuido respecto al significado de la *Sonata* n°23, op.57 «*Appassionata*», aunque es posible que en ninguno de los dos casos se trate de obras «programáticas» con títulos lejos del gusto del compositor y más del público y de los editores y que la historia sea fruto de la fantasía de Schindler, primer biógrafo de Beethoven, cuya estrecha cercanía al compositor, hace más verosímiles sus relatos aunque, por el contrario, se ha especulado que el epígrafe *T* tal vez denote una atormentada condición interior del músico o una insistencia sobre la expresión dramática reclamada por la obra, por lo que hay que constatar que el título «*La tempestad*», a pesar de las varias tentativas (los alemanes bautizan también a la *Appassionata*, alguna vez, como «*Sturmsonate*») no se ha impuesto más que para la *Sonata* n°17.

«*De momento quiero marchar por caminos nuevos*», comentaba Beethoven a Krumpholz, a propósito de la op. 31 n°1 por lo que no puede dudarse que la n°2, suponga, a la par, un paso decisivo para la emancipación de la forma o más bien la sumisión del formato a la expresión, como testifican todas las audacias presentes en el *Allegro* inicial. Los tres movimientos son sucesivamente: *Allegro*, *Adagio* y *Allegretto*.

En el primer Movimiento, ***Largo***, ***Allegro***, los veinte compases de introducción, delatan un afán extraordinario de alargamiento de la forma sonata con la afirmación poderosa de «dos principios» antagonistas. Para Rosen el inicio de la Sonata en *re* menor, es el más dramático que Beethoven hubiera compuesto hasta entonces, con un contraste de *tempos* y motivos y una radical oposición de caracteres. Comienzan dos compases de *Largo*, sobre un lento y profundo acorde arpegiado con la sexta *do* sostenido, *mi*, *la*. El

«punto de órgano» que le corona, cede rápidamente ante un *Allegro* de dobles corcheas agitadas, en el que se discierne ya una idea secundaria. Los tres compases de este *Allegro* se precipitan *en crescendo* hacia un compás de *Adagio* en la dominante, que es preciso considerar como una cláusula del tema principal. Estos seis compases concentran, pues, completamente, los elementos temáticos fundamentales del Movimiento. En el compás 7, hay una nueva presentación del *Largo* en acorde arpegiado de sexta *mi sol, do* (dominante del tono relativo *fa* mayor) mientras se separa del tono y lanzado del propio *Allegro*, evolucionará, esta vez, hacia la tonalidad principal de *re* menor y alcanzará por largos intervalos un *fa* agudo. Tras una elevación cromática, entra el tono principal «en tempestad» en el compás 21 sobre un estremecimiento de trinos. Luego retorna la idea secundaria en un *la* menor transida de vacilaciones, quejas y casi de acentos trágicos. Se alcanza así una coda que se apacigua con unísonos de octavas *en crescendo-diminuendo*. Tras la *reprise*, la parte de desarrollo se inicia sobre otro *Largo* de seis compases en arpeggios misteriosos. Se trata del motivo de introducción, primero en *re* mayor, repetido sobre un acorde de séptima y después sobre el acorde *do-fa-la sostenidos*. El *Allegro*, resurgido «en borrascas», en el tono de *fa* sostenido menor, atraviesa el de *re* menor - sombrío sobre sus acordes de trombón- y, en fin el de *mi* bemol, tempestuoso. Un nuevo *Largo* de seis compases -*con espressione e semplice*- indicado *piano (pp)*, reintroduciendo el motivo de partida, concluye sobre su compás de *Adagio*. Tras seis compases de *Largo* de nuevo, llega la reexposición en acordes entrecortados de silencios y de cascadas de trinos, sugiriendo, más que nunca, las turbulencias del «huracán». La corta coda se establecerá sobre un acorde de *re* menor surgido del balanceo de las corcheas en los bajos, marcado por un «pedal» y dos dulces acordes conclusivos. En todo este movimiento la afirmación tonal, largamente diferida, la irrupción de recitativos, la libre alternancia de los *tempi*, la dominancia del primer tema... etc., son, para André Bocourechliev, otros tantos gestos audaces de los que algunos se encontrarán en la última *Sinfonía*. Parece pues evidente que el uso de recitativo libre representa en Beethoven una innovación en el sentido de la forma sonata, premonitoria de su última etapa creativa, aunque hay que remarcar, no obstante, que las indicaciones de «pedal», hasta ahora inusitadas, destinadas a

sugerir la confianza y una cierta ternura -Czerny habla de «arpa eólica»- en el curso de las pausas y de los arpeggios del recitativo, sin apenas afectar la extremada flexibilidad del diseño formal, están bajo el dominio de «*poderes demoníacos en acción*» (Tranchefort).

El segundo Movimiento *Adagio* (en $\frac{3}{4}$ en *si* bemol mayor), es un gran *cantabile* preludiado por un acorde quebrado de carácter meditativo. La construcción es simple: tres motivos melódicos servidos en la forma *Lied A A'*, más coda -en la que A y A' se descomponen en tres partes-. Los motivos de la primera parte se reparten en octavas -mano derecha, mano izquierda- sobre el enunciado melódico dominando la impresión de un diálogo entrecortado. En la segunda parte, incesantes arpeggios de triples corcheas, inflexionan la melodía en *grupettos* sucesivos en el agudo del teclado. El segundo tema tiene colores cobrizos, como de trompa sobre un ostinato de timbales (trinos de octava). El *cantabile* retorna con el tercer tema en terceras paralelas, sobre un ritmo punteado. La coda utiliza el primer tema.

El tercer movimiento, *Allegretto* (en $\frac{3}{8}$, en *re* menor) se inicia sobre una célula única de cuatro notas en dobles corcheas, proponiendo el ejemplo perfecto de una monotonía melódica y rítmica -una suerte de *perpetuum mobile*-. Esta pequeña célula gira sobre sí misma, parece inmutable y evoluciona, no obstante, sin discontinuidad. El tempo no es lento ni vivo. Las indicaciones de *crescendo* y de *diminuendo* se repiten y contrarían de un compás al otro. En cuanto al motivo principal, no puede ocultar su vecindad (el mismo compás en $\frac{3}{8}$, el mismo intervalo inicial de séptima, los mismos descensos cromáticos) con la famosa *Bagatela: «Para Elisa»*. El tema principal, representa un período de treinta y dos compases, al que sucede un motivo de fanfarria (compás 35), introduciendo la idea secundaria, marcada de mordientes enérgicos y de figuras de octava en notas picadas. El desarrollo transforma el motivo inicial en períodos de cuatro y ocho compases, modificados en la región tonal de *si* bemol menor. Se llega, de cualquier forma, a la tonalidad de base, para concluir en descensos cromáticos *forte* (*ff*) y después en la asfixia del registro grave del piano. Así se acaba, con dulzura, este movimiento final, *quasi* improvisado, de un moderado

capricho con el que Beethoven parece haber pretendido expresar sensaciones fugaces de naturaleza impresionista.

SCHUMANN, ROBERT (Zwickau (Sajonia), 1810-Endenich (cerca de Bonn), 1856)

Fantasia en do mayor op.17

Difícilmente puede hallarse una figura más representativa del romanticismo musical como Robert Schumann. Su pasión amorosa, su atormentada existencia y trágico final, unidos a la calidad de su producción musical y su inacabable interés en favorecer y difundir la creación artística de sus contemporáneos, tanto en las ramas de la música como de la literatura, le hacen figurar, merecidamente, como uno de los arquetipos del Romanticismo alemán en el siglo XIX.

Es bien sabido que el compositor, que padecía un grave desorden mental de carácter bipolar (esquizofrenia), unido a un Cuadro psicótico depresivo, sufrió, en el transcurso de su vida, frecuentes crisis emocionales que incluso le llevaron al borde del suicidio por lo que su creación musical constituyó, casi siempre, una suerte de terapia, al menos en sus años de juventud. Consciente de la existencia de esa polaridad, Schumann concibió, incluso, personalidades artísticas o colectivos imaginarios en su proceso creativo (*Florestan* y *Eusebius*, «Die «*Davidsbündler*» (La «Liga de David»), los «Filisteos», etc. y, en el transcurso de su búsqueda interior, el sonido e incluso la palabra, se convirtieron en el medio ideal para expresar sus más íntimos sentimientos y aliviar su insatisfacción con el mundo exterior hostil.

La mayoría de la música de piano de Schumann fue escrita antes de su largamente esperado matrimonio con Clara Wieck, en 1840. Una lesión de sus dedos, secuela de la inadecuada terapia, con una peculiar férula, para mejorar su digitación en el teclado, frustró su ambición de llegar a ser un joven virtuoso pianista y, después de ese período, en el que, no obstante, creó un gran número de piezas para piano y canciones (*lieder*), su joven esposa, ya si célebre concertista, le estimuló para emprender formas instrumentales más ambiciosas (sinfónicas y de cámara) que, sin duda, le brindaba su natural talento. Ampliamente respetado como compositor y como escritor sobre temas musicales, a través de su revista *Neue Zeitschrift für Musik*, que

fundara y dirigía con notable éxito, su actividad se vio interrumpida, a partir de 1850, por el quebrantamiento de su enfermedad mental que, en un intento de escapar a las alucinaciones que le asediaban, le impulsó a arrojar a las aguas del Rin y que, finalmente, le condujo a la muerte, en Julio de 1856, mientras permanecía ingresado en una institución psiquiátrica en Endenich, cerca de Bonn.

Las alusiones, tanto literarias como musicales, son fáciles de captar en muchas de las composiciones de Schumann, singularmente en la *Fantasia en do mayor op. 17*, escrita bajo la influencia de curiosas circunstancias en su vida y al hecho de que, en principio, la obra fue concebida como una *Sonata* para piano, dedicada a la memoria de Beethoven. En efecto, a finales de 1835, Franz Liszt, planteó a los amigos y colegas de su entorno su proyecto para erigir un monumento a Beethoven en su ciudad natal, Bonn, iniciativa a la que Schumann se adhirió inmediatamente, de forma entusiasta, sugiriendo, en una carta a su editor Friedrich Kistner, que parte de los beneficios por la publicación, venta y derechos de autor de la que denominó su «*Gran Sonata*», se destinaran al propósito.

La curiosa carta de Schumann decía lo siguiente: «*Florestan y Eusebius* desean contribuir en la erección del monumento a Beethoven, y con este propósito han compuesto algo bajo el siguiente título: «*Ruinas, Trofeos, Palmas. Gran Sonata para Piano para el Monumento a Beethoven (...). Yo tengo una idea de cómo debe de aparecer, y he ideado algo muy especial, apropiado para la importancia de la obra: una cubierta negra, o aún mejor, empastada, con ornamentación dorada y con la siguiente leyenda en letras doradas: «Óbolo para el Monumento a Beethoven* »»».

La *Fantasia en do mayor op. 17*, en tres movimientos, es, pues, un homenaje póstumo que muestra claras referencias a su destinatario, no sólo por los rebuscados subtítulos elegidos por la imaginación calenturienta de Schumann, para cada movimiento: («*Ruinas*», «*Trofeos*» y «*Palmas*»), más tarde suprimidos, ante el rechazo del editor y que intentaban reflejar el recorrido espiritual de la vida del maestro, sino, sobre todo, por la incorporación de pequeños fragmentos de la música de aquél en la partitura.

Por consiguiente, no siendo la idea de Schumann bien acogida por Kistner, la obra, escrita en 1836, tuvo otro destino, sufriendo,

incluso, alguna revisión, antes de publicarse, en 1838, bajo el título final de *Fantasia en do mayor op.17* y definitivamente dedicada al ideólogo de la iniciativa: Franz Liszt, que respondió, con entusiasmo, al brindis, alabando su excepcional calidad, dedicándole, a su vez, años después, en 1853, su célebre *Sonata en si menor*. Pero se ha tratado de descubrir un sentido más profundo en el gesto de Schumann que, como suele decirse popularmente, «no daba una puntada sin hilo». Liszt era, en verdad, por entonces, el único intérprete capaz de tocar las difíciles últimas *Sonatas para piano* de Beethoven que, de hecho, figuraban regularmente en el programa de sus apoteósicos conciertos y cuya línea ambicionaba proseguir Schumann con su *Fantasia* por lo que, ciertamente, no parece aventurado afirmar que, de entre todas las grandes páginas del piano romántico, esta *Fantasia* de Schumann es, tal vez, la que asume, más dignamente, el abrumador legado del maestro. Como colofón de esta historia, añadiremos que la estatua de Beethoven, fue, finalmente, erigida en agosto de 1845, en conmemoración del 75º aniversario de su nacimiento, en la Münsterplatz de Bonn, en gran medida, gracias a la generosidad de Liszt, que, por cierto, fue quien aportó la mayor parte de los fondos necesarios, reservándose, tal vez por ello, la elección del artista: el famoso escultor de la ciudad de Dresde, Ernst Hähnel.

Sin embargo, la fascinante historia de esta obra no acaba así, pues la *Fantasia op.17* desvela también, junto a la admiración por Beethoven, los profundos sentimientos de Schumann hacia su futura esposa, la pianista Clara Wieck. Durante la época de su composición la pareja padecía, ciertamente, una dolorosa separación al oponerse con firmeza al idilio el padre de Clara, Friedrich Wieck, viéndose obligados, durante un largo período, a conformarse con un mero, frecuente y apasionado, intercambio epistolar, sucedáneo que, sin duda, no evitaba minar el estado de ánimo de la pareja. En este sentido, Schumann escribió, suplicante, en su diario: «*Frecuentemente, durante la noche, ruego a Dios: ¡concédeme al menos una noche de tranquilidad para permitir concentrarme!*».

Sin olvidar el objetivo de la pieza pero obsesionado por el reencuentro con su amada, Schumann recurre, pues, no sólo a elementos relacionados con Beethoven, sino también con Clara, utilizando para ello repetidas y veladas alusiones musicales y

literarias de ambos. Así, en el primer movimiento, incluye un fragmento de uno de los ciclos de *Lieder* más conocidos de aquél: «*An die ferne Geliebte*» op. 98 (1816) («A la amada lejana»), seleccionando particularmente la melodía de la estrofa: «*Nimm Sie hin, denn, diese Lieder, die Ich dir Geliebte sang*». («Acepta entonces estas canciones que yo canto para ti, amada mía»). Asimismo, como doble homenaje al maestro y a la novia inaccesible («matando dos pájaros de un tiro»), introduce pasajes del *Concierto «Emperador»*, una de las obras que Clara ejecutaba con mayor frecuencia y maestría. Las referencias amorosas no cesan y así el tema principal del Primer Movimiento indicado, el más desarrollado y rico de los tres, escrito en quasi- forma sonata, está elaborado alrededor de una escala de cinco notas descendentes, motivo musical que Schumann deliberadamente asocia con el nombre CLARA, como una especie de código furtivo que utilizó en varias de sus obras. Finalmente, para sugerir la doble intencionalidad de su composición, Schumann la prologa con unos versos del poeta Friedrich Schlegel: «*Durch alle Töne tönet / in bunten Endentraum / einleiser Ton gezogen / für den, der Heimlich lauschet*». («A través de todos los sonidos que resuenan, en el variado sueño terrenal, hay un débil sonido para aquellos que escuchan en secreto...»).

Los tres grandes movimientos de la obra siguen una curva descendente discurriendo desde la tensión febril del primer movimiento, mezcla angustiada donde Florestan y Eusebius se encuentran inextricablemente confundidos, a la paz distendida de los últimos compases del *Finale*, meditación completamente íntima y lírica, opuesta, pues, a lo que cabría esperar de un *finale* tradicional.

En el primer movimiento Schumann escribió como indicación general que debía ser «tocado fantasía y apasionadamente» («*Durchhaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*») y precisamente en la carta que, junto al manuscrito de su obra envió a su novia, le confesaba que «el primer movimiento es quizá la cosa más apasionada que jamás haya compuesto, un profundo lamento por ti...», a lo que, poco tiempo después, le respondía una entusiasmada Clara, desde París: «*La marcha me llega como victoria de guerreros después de una batalla...*», aludiendo al segundo movimiento de la pieza (*rondó-marcha*) y al triunfo que representaría el que su padre consintiera el matrimonio de ambos,

que no se celebraría, sin embargo, hasta dos años más tarde. Este primer tiempo, compuesto en la forma sonata, con un acompañamiento anotado: *Im Legendenton* («en el tono de una leyenda»), está dominado por una melodía de intenso lirismo.

El segundo Movimiento, *Mässig-Durchhausenergisch* («Moderadamente -para ser tocado con energía-»), un rondómarcha a la que aludía Clara, es el que exige mayores demandas al intérprete. El último Movimiento: *Langsamgetragene-Durchhausleisezuhalten*, («Lento y sostenido»), muy contrastado, es una fantasía tranquila, con un desenlace apasionado, en el que Schumann entona un himno a la noche de una extraordinaria belleza que para Tranchefort: «*encuentra en música la expresión de éxtasis nostálgica propia de los famosos Himnos de Novalis*», añadiendo además que: «*Es aquí donde el piano se revalida como el intermediario irremplazable de lo más íntimo del alma romántica y aquí también, tal vez la única vez en la que Schumann se aproxima a la visión insondable del último Beethoven, aunque es quizás a Schubert, más que a Beethoven, al que se encuentra más cercano y, más concretamente, al Schubert de la Sonata-Fantasia en sol mayor op. 78 y del Impromptu en sol bemol op.90/3 citado por dos veces sin disimulo*». Es, en efecto, a Schubert a quien evoca la escritura en tranquilos arpeggios (procedentes también, en verdad, del «Claro de luna» beethoveniano) y también a aquél al que revive en esos audaces encadenamientos, de tonalidades por terceras, creando una sutilidad ya casi impresionista, de la conformación armónica y sonora.

Como conclusión, puede afirmarse que la *Fantasia op. 17* de Schumann no es sólo una indiscutible obra maestra de la música de piano de todos los tiempos, sino un prodigio de inspiración, pues, ciertamente, es difícil imaginar un mejor tributo póstumo o una más sentida declaración de amor.

STRAVINSKI, IGOR (Oranienbaum (Rusia), 1882-New York, 1971)

Tres Piezas de Petrushka

Hijo de un cantante de los Teatros Imperiales, mientras hacía sus estudios de derecho Igor Stravinski comenzó a estudiar composición musical con Akimenko y Kalafati antes de hacerse, a

partir de 1903, alumno privado de Rimski-Korsakov pues nunca entró en el Conservatorio. De ese período procede una *Sonata en fa sostenido menor*, tocada el 9 de Febrero de 1904 por Nikolai Richter en las *Soirées de Musique Contemporaine de San Petesburgo*. Después, en 1908, escribió Cuatro Estudios para piano op.7. Pianista de limitado talento, Stravinski no se involucró nunca en su repertorio clásico, siendo, sin embargo, sólo un buen intérprete de sus propias obras. Sus composiciones más importantes para piano solo datan de los años 1920, pudiendo destacarse además la Piano-Rag Music del año 1919, la *Sonata en fa sostenido menor*, de 1904 la *Sonata* de 1924, la Serenada de 1925 y la transcripción espectacular en tres piezas para piano de las correspondientes escenas de su ballet Petrouschka (*Danse russe, Chez Petrouschka, La semaine grasse*) de 1921. Dedicada a Arturo Rubinstein, esta suite se ha considerado la principal referencia en materia de virtuosismo pianístico de toda la obra de Stravinski. No hay que olvidar que el ballet fue originariamente concebido como un *Konzertstück* («pieza de concierto»), para piano y orquesta y que aquél juega un papel importante en la versión original de la *Danse russe* y de *Chez Petrouschka*.

Stravinski no buscó tanto reproducir al piano los timbres de la orquesta como resaltar la movilidad y las posibilidades armónicas y percusivas del instrumento de teclado lo que da como resultado una partitura de notable dificultad técnica en cada una de sus tres diferentes piezas en las que se provoca una especie de contienda entre el compositor que ha decidido conservar lo esencial del material sonoro de su partitura original y el intérprete, obligado a restituir el dinamismo multiforme de la obra.