
LA



MARCH

Franz Schubert: sonatas para piano

SERIE FESTIVAL
19 – 26 FEB 2025

Franz Schubert: sonatas para piano

SERIE FESTIVAL

19 – 26 FEB 2025

En su segunda edición, nuestro Festival presenta un amplio recorrido por las sonatas para piano de Franz Schubert, con cuatro conciertos monográficos y algunas de sus obras más relevantes compuestas entre 1817 y 1828. El piano fue el instrumento predilecto del austríaco, que vio en él casi un laboratorio para experimentar con su propio estilo y explorar sus límites, de ahí el papel preponderante que ocupa la sonata en su catálogo. No obstante, la ausencia de un inventario sancionado por el compositor, la naturaleza inacabada y la publicación póstuma de muchas de sus sonatas han impedido definir con nitidez los perfiles de este corpus, que podría contener entre 18 y 24 obras según los investigadores.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

5

SCHUBERT AL PIANO
Componer para piano
¿Cuántas sonatas compuso Schubert?
Miguel Ángel Marín

16

Miércoles, 19 de febrero
EL PIANO COMO LABORATORIO

24

Sábado, 22 de febrero
EL COMIENZO DEL FIN

32

Domingo, 23 de febrero
LOS PREPARATIVOS DE LA TRILOGÍA

40

Miércoles, 26 de febrero
UNA DÉCADA DE SONATAS: DE 1817 A 1828

50

Sonatas interpretadas en este ciclo

51

Biografía del artista

52

Selección bibliográfica

53

Autor de las notas al programa

Schubert al piano



Miguel Angel Marín

En el imaginario de muchos aficionados, Franz Schubert (1797-1828) se nos presenta sentado al piano. La iconografía gestada durante todo el siglo XIX y que fue conformándose por una pléyade de retratos y escenas de grupo, reales o novelescas, proyecta tenazmente la misma imagen: un compositor abrazado al piano como medio de expresión más íntima. El famoso dibujo de Moritz von Schwind, *Ein Schubert-Abend bei Josef von Spaun*, de 1868, representa muy bien, en un sentido a la vez literal y metafórico, la posición que Schubert ocupa en nuestra imaginación. Situado en el centro de una escena íntima, aparece rodeado de cuatro decenas de oyentes ensimismados –todos identificables– que siguen su interpretación mientras acompaña al barítono Johann Michael

Vogl, uno de los cantantes entonces más famosos en Viena e intérprete asiduo de *Lieder* schubertianos. El dibujo sintetiza tres de los rasgos esenciales asociados a la música para piano de Schubert: la interpretación en espacios privados, el compositor como su propio intérprete y la pretensión de una escucha atenta. Aunque pintado justo cuarenta años después del fallecimiento de Schubert, Schwind quiere recrear una escena verosímil de las veladas musicales a las que él mismo asistió en la década de 1820.

Las destrezas pianísticas de Schubert nunca fueron suficientes, sin embargo, para convertirlo en un virtuoso, como sí sería el caso de Beethoven, Schumann, Chopin o Liszt. Llegó incluso a propagarse la idea de que era incapaz de interpretar su propia *Fantasia Wanderer* D 790 (1822), una de las obras de mayor dificultad técnica de su catálogo pianístico. La parte de verdad que encierra esta afirmación explica que nunca llegara a postularse para desarrollar una carrera pública como intérprete, impensable, en todo caso, para un carácter retraído y

Retrato de Franz Schubert por Wilhelm August Rieder (1875). Óleo sobre lienzo realizado a partir de la acuarela del mismo autor en 1825. Museo de Viena.



tímido como el suyo. Además del piano, también tocaba el violín y la viola, instrumentos con los que formó parte en sus años adolescentes de distintas formaciones. Y la naturaleza lo había dotado de una voz de tenor de buena factura, aunque, al parecer, escasa en volumen, que le valió el ingreso a los once años en el Colegio Imperial de Viena, donde recibiría una completa formación musical y humanística. Durante toda su vida, Schubert ejerció como intérprete rutinario de su propia obra en espacios y contextos muy diversos, pero casi siempre vinculados a ámbitos académicos, familiares o privados. Las veladas estrictamente familiares del cuarteto en el que tocaba junto con sus dos hermanos y su padre, siendo todavía casi un niño, sirvieron para probar distintas soluciones técnicas y compositivas en este género central de su producción, mientras que, como

Moritz van Schwind, *Ein Schubert-Abend bei Josef von Spaun* (1868).

miembro de la orquesta del Colegio, se familiarizó desde el atril con el repertorio sinfónico. La interpretación de sus obras en reuniones de amigos y allegados, conocidas posteriormente como schubertiadas, contaba regularmente con su participación como pianista o, incluso, como cantante. En tiempos de Schubert todavía los oficios de compositor y de intérprete concurrían con naturalidad en una misma persona, alimentándose mutuamente, hasta su definitiva separación alrededor de un siglo después.

Toda esta actividad como intérprete, con cualquiera de los instrumentos, se desarrollaba siempre, sin embargo, en espacios a los que podían acceder



Fortepiano vienes construido por Benignus Seidner a principios del siglo XIX, perteneciente al hermano de Franz Schubert, Ignaz, ubicado actualmente en la casa-museo natal del compositor, en Viena. Fotografía de Lisa Rastl, Museo de Viena.

únicamente un grupo muy reducido de oyentes. Seguramente esta circunstancia reforzó su inclinación hacia los géneros camerísticos, lo que acabó forjando la asociación tan extendida hoy de su música con la escucha íntima. Fue solo en los dos últimos años de su vida, tras haber logrado una posición reconocida como compositor, cuando promovió la celebración de conciertos públicos en los que él mismo actuaba para difundir sus obras. Participó entonces en una serie de recitales acompañando a cantantes con programas centrados

en sus canciones. El compositor, en su doble faceta de creador e intérprete, se exhibió tímidamente en la escena pública, y el *Lied* se asomaba a un espacio que entonces le resultaba extraño y que tardaría todavía décadas en asimilar. Hasta ese momento, la presencia documentada de Schubert como intérprete en conciertos públicos se limitaba a la dirección del estreno de su *Misa en Fa mayor*, D 105 en 1814 y la interpretación de la *Obertura italiana*, en una transcripción para cuatro manos, en 1818.

COMPONER PARA PIANO

Las obras de Schubert que requieren la concurrencia del piano como solista o acompañante ocupan un lugar particularmente destacado en su catálogo, conformado por un millar de composiciones. Precisar el número

exacto no es tarea fácil, porque los cálculos varían dependiendo de cómo se contabilicen las obras inacabadas o fragmentarias y las distintas versiones de una misma composición. Pero cualquier estimación arroja cifras apabullantes: 173 obras para piano a dos o cuatro manos, más de seis centenares de *Lieder* para una o más voces, incluyendo coros de distintas tesituras, y trece composiciones para conjuntos instrumentales (un quinteto, un cuarteto, tres tríos y ocho dúos con violín, violonchelo, *arpeggione* y flauta). En resumen, tres cuartas partes del total de su producción requieren la presencia del piano, un protagonismo solo superado por la escritura vocal. Que su catálogo oficial se inaugure y casi culmine con obras para piano solo –la *Fantasia en Sol mayor*, D 1, para cuatro manos, de 1810, y la *Sonata en Si bemol mayor*, D 960, de 1828– refleja simbólicamente el peso del instrumento en su poética creativa. Este repertorio se

distribuye en cuatro bloques: sonatas, fantasías, danzas y composiciones misceláneas (como *impromptus*, marchas, fugas, momentos musicales y otras piezas), a las que Schubert supo dotar de personalidad propia. El caso más evidente de impacto histórico es el nutrido grupo de treinta y nueve obras para piano a cuatro manos que, de nuevo, responden a géneros distintos. Sobre todo fantasías, pero también sonatas, marchas, polonesas y oberturas. Hasta ese momento, este tipo de composición mostraba escasas pretensiones estéticas, relegado como estaba al ámbito doméstico de los arreglos utilitarios de música orquestal. En manos de Schubert, este repertorio tan particular adquiere una nueva categoría, que lo desplaza desde una posición efímera y marginal a otra perdurable y central en igualdad de condiciones con otros géneros instrumentales. Culminaba así la operación iniciada por Mozart, el

primero en revestir la escritura a cuatro manos de una ambición desconocida, con consecuencias que acabarían desplegándose por los caminos de la historia durante los dos siglos siguientes.

La composición para piano acompañante desempeñó también un papel muy influyente en la configuración del estilo schubertiano. Podría decirse que sus centenares de *Lieder*, escritos con cierta ansiedad en sus primeros años, funcionaron como laboratorio para la gestación de su estilo pianístico y la experimentación de todas las posibilidades que podía ofrecer el instrumento. El significado que dictaba cada poema despertó en él la necesidad de buscar el modo de expresar los sentimientos poéticos por medio de la música, lejos de limitarse a un mero acompañamiento rutinario. A través de progresiones armónicas inéditas, ritmos originales, registros contrastantes en el teclado o texturas diferenciadas, fue madurando su lenguaje compositivo para el piano. Las melodías fueron pasando progresivamente de las partes vocales al piano y, al final, acabaron filtradas en sus sonatas. Y, con ellas, la variedad de expresiones que trataban de evocar.

De todo su corpus pianístico, los distintos tipos de danzas (*Ländler*, *Deutsche*, vales) son los de menor dimensión, cuando no bordean directamente la música popular, sin estar exentos en ocasiones de toques geniales. En claro contraste, las sonatas son, indiscutiblemente, el repertorio de mayor trascendencia histórica y profundidad emocional, en el que la creatividad de Schubert alcanza sus máximas cotas expresivas. La distancia

de trece años que separa la primera sonata de la última –de 1815 a 1828– se antoja insuficiente para la evolución del estilo que muestra su música y la variedad de técnicas que utiliza, como si en Schubert la cronología operara en una escala más compacta, hasta tal punto que resulta imposible resumir sus rasgos estilísticos en unas pocas premisas sin incurrir con ello en contradicciones. La idea de la melodía de inspiración vocal como motor del lirismo en sus sonatas encuentra ejemplos sublimes, como el segundo tema del *Moderato* inicial de la D 840. Pero, al mismo tiempo, como si el autor desafiara la propia esencia *cantabile* de su música, muchos de sus mejores temas están contruidos por bloques de acordes más que por sucesiones de notas. La homofonía domina las melodías, por lo que el Schubert vocal y melódico convive con el instrumental y acórdico. Sus sonatas finales contienen algunos ejemplos paradigmáticos: los segundos temas de los movimientos iniciales de las Sonatas D 784 y D 845, o los temas que abren las Sonatas D 850 y D 894, están todos ellos formados esencialmente por acordes. Si hay una melodía escondida entre los acordes digna de destacarse, solo podrá ser desvelada por el pianista en su interpretación.

También se filtran en sus sonatas elementos más propios de la escritura sinfónica que de la pianística. La *Fantasia Wanderer* y la *Fantasia* D 940, para piano a cuatro manos, son dos muestras monumentales de concepción orquestal circunscrita a dos y cuatro pentagramas, de ahí que Liszt decidiera arreglar la primera en forma de concierto para piano y orquesta (un género inexistente, por lo demás, en el catálogo

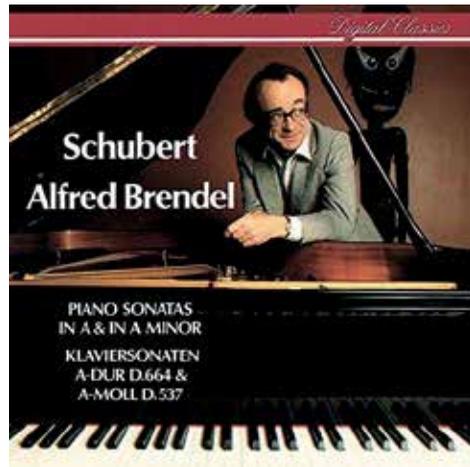


Las icónicas gafas de Schubert se encuentran exhibidas en la casa-museo natal del compositor, en el número 54 de la calle Nußdorfer, Viena.

schubertiano) y que Joseph Joaquim hiciera una versión sinfónica de la segunda, en ambos casos con la intención de dar el acomodo natural que a sus oídos requerían ambas obras. Las Sonatas D 784 y D 840 presentan igualmente una concepción sinfónica y el estilo de escritura orquestal aparece asimismo en muchos pasajes de otras sonatas plagadas de trémolos, rápidas octavas o notas mantenidas en el bajo (apenas expresadas en la notación pianística con indicaciones de pedal). En definitiva, la imaginación sonora de Schubert volcada en sus sonatas se encuentra solo pálidamente reflejada en los rudimentos de una notación musical imperfecta. Su música evoca un mundo de fantasía que requiere una especial imaginación por parte de los intérpretes y que trasciende las prestaciones reales de los instrumentos que tenía a su disposición, hasta el extremo de que, de hecho, muchas de ellas fueron compuestas sin tener un piano a su disposición. Desde esta óptica puede entenderse la afirmación de un pianista schubertiano de la talla de Alfred Brendel: “Para cobrar vida, las obras para piano de Schubert dependían de los instrumentos del futuro”. Toda esta discusión aviva el debate abierto por el movimiento de la interpretación históricamente informada sobre qué instrumento es el más apropiado para interpretar hoy sus sonatas.

¿CUÁNTAS SONATAS COMPUSO SCHUBERT?

Seguimos sin saber cuántas sonatas para piano llegó a escribir Schubert. Y, lo que resulta más enigmático, quizá nunca



Portada de la primera grabación de Alfred Brendel de dos Sonatas para piano de Franz Schubert. Grabación digital Philips, 1982. Más adelante grabaría las Sonatas D 784, 840, 845, 850 894, 958, 959 y 960.

podremos averiguarlo con precisión. No tenemos para Schubert un conjunto de obras similar al de Beethoven, cuyo corpus de treinta y dos sonatas se erige como un legado monumental de perfiles nítidos y contundentes. Conocemos con bastante detalle la cronología de la composición de todas las sonatas beethovenianas, así como su fecha de publicación y sus fuentes autorizadas. Cuando Beethoven murió en 1827, sus sonatas para piano conformaban ya un repertorio cerrado e inmutable que ha suscitado desde entonces múltiples lecturas, que nunca dejarán de aumentar, aunque sin alterar sus confines. En Schubert, por el contrario, casi nada aparece establecido con esa firmeza, hasta el extremo de que su catálogo de sonatas para piano oscila entre dieciocho

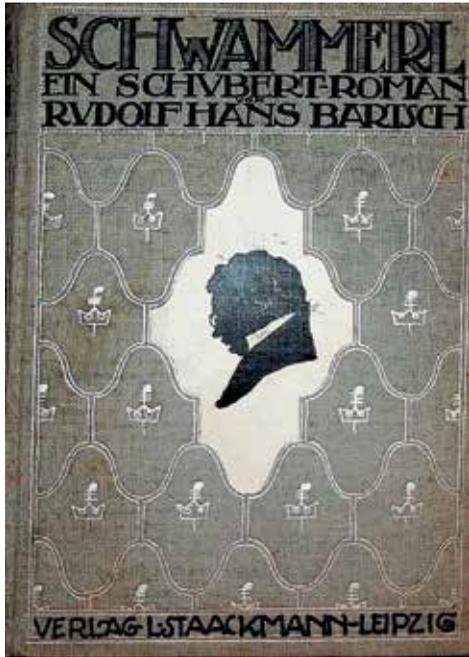


Moritz von Schwind, *Retrato del cantante Vogl* (1827), Wien Museum.

y veinticuatro obras, según los distintos investigadores. Esta extraña situación es anómala si la comparamos con la mayoría de los compositores de su tiempo, pero se explica al menos por tres circunstancias.

En primer lugar, a diferencia, por ejemplo, de Haydn, Mozart o Boccherini, Schubert nunca dejó por escrito algo similar a un inventario o un catálogo de sus obras definitivas que descartara las consideradas meros

ejercicios preparatorios o experimentos fallidos. El único documento con una función parecida es un listado con las obras inéditas que llegó a manos de herederos y editores, preparado por su hermano Ferdinand y publicado en la *Neue Zeitschrift für Musik* de Leipzig en 1839, más de diez años después de su muerte. Lejos de clarificar la situación, los autógrafos musicales conservados la empeoran, pues contienen con frecuencia indicaciones contradictorias



Portada de la primera edición de la novela *Schwammerl*, de Rudolf Hans Bartsch (1912). Esta novela, en la que se retrata a Franz Schubert como un personaje extremadamente tímido y desafortunado en el amor, sirvió como inspiración para los libretistas Alfred Maria Willner y Heinz Reichert para la opereta *Das Dreimäderlhaus*, que se estrenaría en 1916.

entre sí. Parece que ni el mismo Schubert tenía clara la numeración de sus sonatas, o tal vez dudaba sobre la valía de algunas en el transcurso de su creación. Las divergencias en la numeración de sus autógrafos muestran con crudeza los problemas filológicos que afectan aún a la definición incontrovertible de este

corpus, provocados en parte por la dimensión privada y especulativa que Schubert otorgó a este género en su etapa juvenil durante la década de 1810.

En segundo lugar, gran parte de su producción en general, y sus sonatas para piano en particular, ha tenido una recepción posterior problemática en tanto que parcial y discontinua. Un reflejo evidente es el enorme retraso con que se culminó la primera edición completa de todas sus sonatas: justo un siglo después de su nacimiento, en 1897. Schubert tuvo en vida la oportunidad de publicar tan solo seis obras para piano de envergadura (excluidas las danzas), tres de ellas sonatas: la *Sonata en La menor*, D 845, la *Sonata en Re mayor*, D 850 y la *Sonata en Sol mayor*, D 894, además de la *Fantasia Wanderer* D 760, los seis *Momentos musicales*, D 780, y dos *Impromptus* (de la colección catalogada como D 899). Otras dos sonatas aparecieron poco después de morir, en 1829, por intermediación del cantante Johann Michael Vogl y su hermano Ferdinand: las catalogadas luego como D 664 y D 568. Durante las cuatro décadas siguientes, otras ocho sonatas, hasta entonces inéditas, fueron viendo progresivamente la luz de la imprenta, al tiempo que iba creciendo el interés que despertaba la figura de Schubert. En definitiva, cuando un grupo de musicólogos y estudiosos se propusieron acometer la tarea titánica de publicar la integral de las obras de Schubert a finales del siglo XIX, únicamente trece de sus sonatas estaban accesibles.

El catálogo de Schubert impreso en vida rozó el centenar y medio de obras (ciento ocho con número de opus y otra treintena más sin él). Comparado con



A partir de la opereta *Das Dreimäderlhaus* se produjeron dos largometrajes basados en la misma historia: *Blossom Time* (1934) y *La Casa de las Tres Muchachas* (1958). En ellas, se refuerza la imagen de Schubert como un compositor desgraciado, casi patético, cuyo objetivo es juntar a la mujer que ama con otro hombre, para que al menos ella sea feliz. Esta representación popular tuvo cierto impacto en el imaginario colectivo, restándole dignidad y relevancia a su vida profesional y personal. Imagen del cartel promocional de la película.

el millar de composiciones que escribió en total, podría parecer que su difusión editorial fue parca, pero en el contexto de la época y de una vida tan breve, supuso casi la publicación, como media, de una obra quincenal durante sus últimos ocho años, entre 1821 y 1828. Ahora sabemos

que esta frenética actividad editorial le reportó sustanciales ingresos, lo que suaviza la imagen de autor desvalido con una economía quebradiza propagada tras su muerte por una visión romántica interesada. Pero la distribución de las publicaciones entre los distintos géneros fue muy irregular, pues la mayoría fueron *Lieder* y danzas para piano, precisamente la música de mayor demanda y más fácil salida comercial. Esta circunstancia moldeó como ninguna otra la imagen que los contemporáneos se forjaron de Schubert, visto como un compositor de melodías breves pero intensas, y de danzas populares pero caducas. Aunque en este imaginario el compositor estaba íntimamente asociado al piano, reforzado por la iconografía de la época, la sonata no aparecía como un género que ocupara una posición preferente, pese a que nunca dejó de cultivarla.

Además de la ausencia de un inventario autorizado por el compositor y de la recepción discontinua de su música, hay una tercera circunstancia que explica la dificultad para definir con nitidez el corpus schubertiano de sonatas: la naturaleza inacabada de muchas de sus composiciones, y no solo en el ámbito de la música para piano. La *Sinfonía n.º 8 en Si menor*, D 759, popularizada con el sobrenombre de “Inacabada”, es el caso más emblemático de esta práctica tan habitual en él, de resultas a veces –según se ha argumentado a la ligera– de la desidia o la dificultad para finalizar la composición. Quizá no sea casualidad que este mismo *modus operandi* sea también característico de Mozart (autor del archiconocido *Requiem*, KV 626, igualmente inconcluso en origen), el otro prodigio que ha conocido la historia



Wilhelm August Rieder, *Franz Schubert* (1825), Historisches Museum Wien.

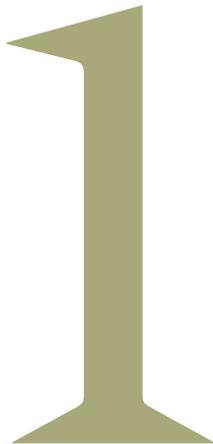
de la música en quien concurrieron un fallecimiento prematuro y un catálogo inmenso. En el contexto de Schubert, la noción de obra inacabada se concreta en una sonata que se encuadra dentro de una de estas tres categorías: 1) carece del movimiento final que cabría esperar según la disposición acuñada en la época; 2) contiene uno o más movimientos en los que Schubert interrumpió la composición en un estadio avanzado (esto es, entre el final del desarrollo y el comienzo de la recapitulación); o 3) es un esbozo con algunas ideas musicales de un único movimiento suelto que no supera la exposición.

Estas tres circunstancias han dificultado la tarea de presentar la edición integral y completa de sus sonatas para piano. El primer intento musicológico fue la *Franz Schubert's Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, un empeño monumental

que se extendió entre 1884 y 1897, y que cristalizó en treinta y tres volúmenes publicados en Leipzig. Encabezados por un devoto schubertiano con la notoriedad de Johannes Brahms, los ocho editores implicados se propusieron en el transcurso de trece años rescatar todas las composiciones de Schubert conocidas hasta ese momento, lo que abarcaba un buen puñado de partituras inéditas. Las sonatas para piano ocuparon dos volúmenes editados por Julius Epstein (en 1888) y Eusebius Mandyczewski (en 1897) y contenían por fin la integral, entonces conformada por veintidós sonatas, nueve de las cuales eran auténticas primicias: D 157, D 279, D 557, D 566, D 567, D 571, D 613, D 625 y D 655. No obstante, las investigaciones siguieron avanzando en las décadas siguientes y empezaron también a utilizarse distintos criterios de selección.

Un siglo después, la nueva edición integral realizada con premisas filológicas actualizadas y nuevos hallazgos documentales, la *Neue Schubert Ausgabe* (1996-2003), a cargo de Walburga Litschauer, rebajó a dieciocho el corpus de sonatas, ya que decidió excluir cuatro por estar inacabadas (D 567, D 571, D 613 y D 655), que optó por incluir en los apéndices junto con otras obras –sonatas o movimientos sueltos– descartadas de la lista oficial, pero que sí son contabilizadas por otros editores (D 154, D 309a, D 505, D 570, D 625 y D 769a). Durante el siglo que separa ambas ediciones emblemáticas, aparecieron al menos otros cinco proyectos editoriales que se arrogaron la publicación de la pretendida integral de las sonatas, una riqueza que evidencia tanto el interés como la complejidad del catálogo schubertiano. Para Erwin

Ratz (Universal), Schubert compuso catorce sonatas, dieciocho para Wilhelm Weismann y Gerhard Erber (Peters), veintiuna para Paul Mies y Paul Badura-Skoda (Henle) y para Martino Tirimo (Wien Universal), y veintidós para Howard Ferguson (ABRSM). Una disparidad tan llamativa, desconocida en el catálogo sonatístico de ningún otro compositor de esta envergadura histórica, resulta muy reveladora de la incertidumbre que todavía hoy sigue acompañando al Schubert compositor. La conclusión es tan simple como evidente: es del todo imposible fijar el número de sonatas, ya que la cifra final depende de criterios filológicos y prácticos sobre los que no existe consenso entre los musicólogos, pero tampoco entre los intérpretes. Quizá ni siquiera el propio Schubert sería capaz de precisar cuántas sonatas compuso realmente.



MIÉRCOLES 19 DE FEBRERO DE 2025, 18:30

El piano como laboratorio

Paul Lewis, piano

En directo por Canal March, MarchVivo en YouTube,
Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00.
Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I Franz Schubert (1797-1828)
Andante molto (Sonata para piano n° 7 en Mi bemol mayor, D 568)

Danza Húngara, D 817

Sonata para piano n° 4 en La menor, D 537

Allegro ma non troppo

Allegretto quasi andantino

Allegro vivace

II Franz Schubert
Sonata para piano n° 20 en La mayor, D 959

Allegro

Andantino

Scherzo. Allegro vivace

Rondo. Allegretto

*Este concierto tiene una duración estimada de una hora y veinticinco minutos,
incluido un descanso de diez minutos.*

El piano como laboratorio



Manuscrito autógrafo del primer movimiento de la *Sonata* D 568 en la versión inicial en Re bemol mayor (junio de 1817). El compositor la identifica como *Sonate II*. Wienbibliothek im Rathaus.

Miguel Ángel Marín

Las obras de este concierto permiten contemplar las dinámicas compositivas de Schubert en sus tres etapas creativas: las Sonatas D 568 y D 537 se enmarcan en la explosión sonatística de 1817; la *Danza Húngara*, D 817, de 1824, representa el camino de transición hacia la madurez; la *Sonata* D 959, compuesta en 1828, se enmarca, por su parte, en el período final con resultados singulares y únicos.

1817 fue el año sonatístico por excelencia de toda la carrera de Schubert. Entre marzo y agosto compuso nada menos que seis obras, y eso que a lo largo de un mes su dedicación se centró en otros géneros. Esto significa que, como media, gestó un movimiento cada siete u ocho días y una nueva sonata cada tres semanas, siempre en paralelo a otras composiciones. Este fue también un año fértil para el *Lied*, con sesenta nuevas canciones, entre ellas algunas de las más famosas, como *Die Forelle* (La trucha), *Der Tod und das Mädchen* (La muerte y la doncella) o *An die*

Musik (A la música): las dos primeras serían luego reutilizadas por el propio Schubert como material temático en su *Quinteto con piano*, D 667, de 1819, y su *Cuarteto de cuerda n.º 14*, D 810, de 1823. La ansiedad que pareció apoderarse de él en relación con el género de la sonata para piano durante estos meses tiene una explicación práctica más allá de su deseo de continuar explorando el potencial del género. En otoño de 1816 había tomado varias decisiones fundamentales para su carrera: renunciar a su trabajo como profesor en la escuela de su padre después de haber ejercido durante dos cursos, y abandonar el domicilio familiar para iniciar una vida independiente. Se instaló entonces en casa del poeta Franz von Schober (precisamente el autor del poema *An die Musik*), miembro de su círculo íntimo de amistades. Schober pertenecía a una clase social acomodada y disponía de un buen piano en su vivienda. Este lujo era desconocido en la casa paterna de Schubert y representaba

para él una auténtica novedad, hasta el extremo de que la mayor parte de su música anterior para teclado había sido compuesta sin un piano a mano. Resulta, por tanto, perfectamente comprensible su entusiasmo por volcarse en la escritura pianística. Gracias a la práctica enloquecida a lo largo de estos meses, su lenguaje adquirió un mayor refinamiento en los medios expresivos y puede decirse que fue entonces cuando dejó atrás definitivamente sus modelos de adolescente para iniciar una nueva andadura: la suya propia.

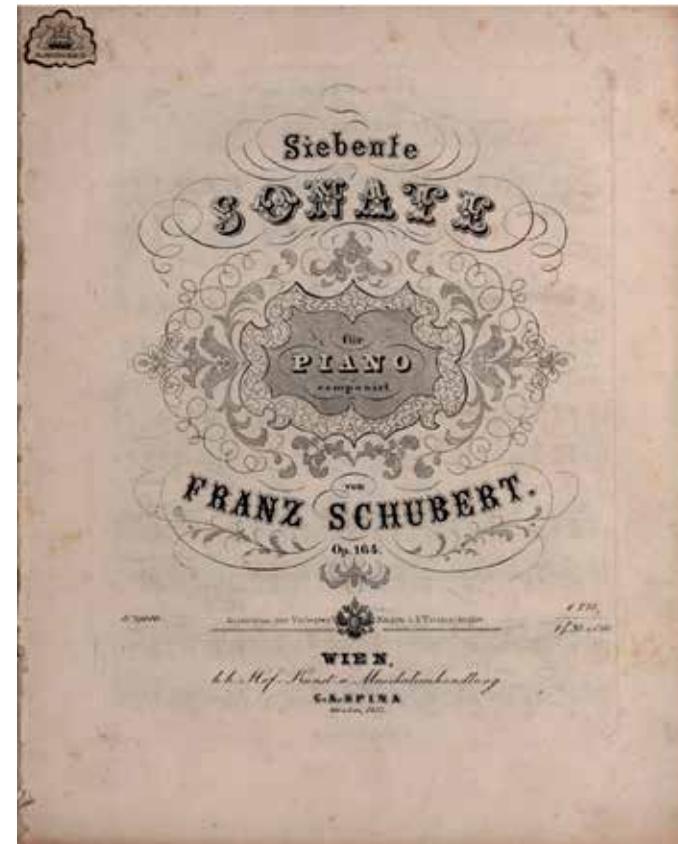
La versión original de la *Sonata* D 568 se plasmó en la insólita tonalidad de Re bemol mayor (D 567), otra rareza propia de la originalidad schubertiana de esta etapa que, de nuevo, carece probablemente de todo precedente en la literatura sonatística para piano. Esta elección evidencia el particular instinto de Schubert por expresar los distintos colores asociados a las tonalidades, pero también las dificultades técnicas que entrañaba su ejecución. De ahí que el propio compositor preparara luego una segunda versión transportada a la tonalidad más habitual de Mi bemol mayor, que acabó por ser más una revisión que una mera transposición (el primer movimiento, por ejemplo, tiene veinte compases más). Fue también entonces cuando añadió los dos últimos movimientos nuevos para conformar la sonata más extensa que había escrito hasta ese momento.

Entre los investigadores siguen planeando las dudas en torno al estatus de obra acabada de muchas de estas sonatas. Las catalogadas por



Franz von Schober, *Caricatura de Johann Michael Vogl y Franz Schubert* (1825). Biblioteca Nacional de Austria.

Otto Erich Deutsch con los números 537 y 557 tienen tres movimientos y carecen del habitual minueto, precisamente la sección con novedades de envergadura en las obras anteriores. ¿Por qué Schubert quiso prescindir de un tipo de movimiento que le resultaba tan familiar justo en las sonatas en que hacía gala de mayor ambición? ¿Acaso las fuentes de estas obras se han perdido, lo que pudo venir facilitado por su costumbre de componer movimientos en fascículos independientes (como ilustra la *Sonata en Fa sostenido menor*, repartida en tres



Cubierta de la *Sonata* D 537, presentada por el editor C. A. Spina en 1853 como *Siebente Sonate* (Séptima Sonata) de Franz Schubert.

manuscritos distintos)? Era inevitable que los estudiosos buscaran entre las piezas sueltas de este periodo aquellas que mejor pudieran encajar teóricamente como parte de estas sonatas (como el *Minueto* D 334, que algunos han imaginado integrado en la *Sonata* D 537). En el caso de la *Sonata* D 557, se añade que el último movimiento está en la tonalidad de la dominante, una disfunción que implica cerrar una obra en una tonalidad diferente de la del comienzo e invita, por tanto, a pensar en la existencia de un cuarto movimiento.

Esta circunstancia es única en el corpus de sonatas (junto con la D 157), aunque no del todo infrecuente en el Schubert de este periodo. La *Sonata en Mi menor*, D 566 presenta un caso extremo. Ni las fuentes conocidas ni la evidencia histórica permiten saber con precisión las intenciones del compositor en cuanto al tipo y el número de movimientos, una indefinición que se ha traducido en propuestas muy dispares.

Todavía más conflictiva resulta la *Sonata en Fa sostenido menor*, D 571/D 604/D 570, como se intuye a partir



Manuscrito autógrafa del comienzo del *Andante* de la *Sonata* D 959 (verano de 1828).
Wienbibliothek im Rathaus.

de la triple signatura que figura en el catálogo de Otto Erich Deutsch, referida a cuatro movimientos sueltos que, sin embargo, en origen podrían haber formado parte, según distintas hipótesis, de una misma sonata. Hasta tal punto es problemático este asunto

que su naturaleza como una auténtica sonata no está garantizada para ser incluida como tal en el catálogo oficial. De lo que nadie podrá dudar es de la factura visionaria de esta música. Después de más de tres años y seis sonatas completas (hasta donde puede hacerse una afirmación semejante referida a Schubert), las D 568 y D 575 son las primeras que, sin ningún tipo de dudas, se nos presentan tal y como el compositor las concibió, con los cuatro movimientos que dictaba la convención del momento. Ambas fueron publicadas relativamente pronto –1829 y 1846– en comparación con las restantes nacidas en ese mismo año.

Cada sonata del año 1817 presenta su propia personalidad, a pesar de estar separadas por pocas semanas unas de otras. Esta norma se aplica también a las dos sonatas compuestas ese año que se interpretan en este concierto. La *Sonata en La menor*, D 537, es la primera en esta tonalidad de un total de tres (junto a las D 784 y D 845), una tonalidad asociada a un cierto sentido nostálgico y justamente la que Schubert más utilizó en sus sonatas. La buena consideración que el propio compositor tendría de esta obra puede confirmarse por la reutilización del tema del movimiento lento en el rondó final de la *Sonata en La mayor*, D 959, compuesta once años después. Se trata de una melodía feliz y melancólica a partes iguales, de

naturaleza liederística y fraseo *legato*, que contrasta con un acompañamiento en *staccato*.

Por su parte, el último movimiento de la D 959 fue moldeado a partir de la estructura formal más que melódica del movimiento homólogo de la *Sonata* op. 31 n.º 1 (igualmente de 1802) de Ludwig van Beethoven. Mucho más evidente es la tendencia de estas sonatas finales (que se comentarán más extensamente en las notas del cuarto concierto) hacia una espacialidad infinita, una especie de atemporalidad en su concepción que parece demandar al oyente un cambio en la escala temporal para escuchar esta música (lo mismo que requeriría Wagner décadas después en el ámbito del drama).

2

SÁBADO 22 DE FEBRERO DE 2025, 12:00

El comienzo del fin

Paul Lewis, piano

En directo por Canal March y MarchVivo en YouTube,
y en diferido por Radio Clásica.
Audio disponible en Canal March durante 30 días.

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata para piano n° 15 en Do mayor, D 840, "Reliquia"

Moderato

Andante

Sonata para piano n° 19 en Do menor, D 958

Allegro

Adagio

Menuetto. Allegro

Allegro

Este concierto tiene una duración estimada de una hora.

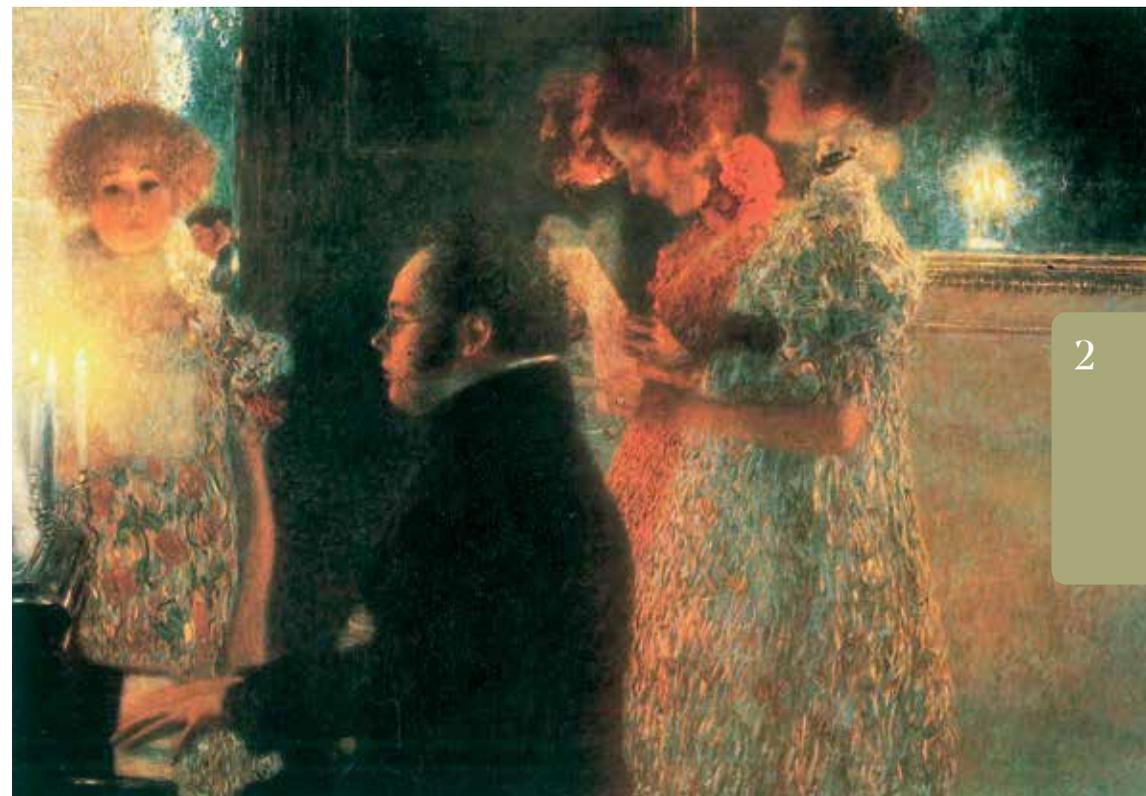
El comienzo del fin

Miguel Ángel Marín

En 1825, Schubert volvería a retomar la composición de sonatas para piano con una intensidad desconocida desde hacía tiempo. En el transcurso de cinco meses compuso tres nuevas obras con la envergadura propia de un hombre que, dentro de su relativa juventud, ya había entrado en la madurez. Entre abril y agosto escribió la *Sonata en Do mayor*, D 840, “Reliquia”, la *Sonata en La menor*, D 845 y la *Sonata en Re mayor*, D 850. Esta cronología podría hacer creer que se trataba de una especie de tríptico, en la estela de la convención –de la que Schubert se había desmarcado en realidad desde el primer momento– de gestar y difundir la música de cámara en colecciones de seis o tres obras. Pese a la proximidad o, incluso, la concurrencia temporal, no hay ninguna evidencia documental para creer que en esta ocasión las concibiera como grupo, tal y como sí haría luego con la trilogía de 1828. Sin embargo, las tres sonatas de 1825 comparten diversos rasgos musicales que tejen un vínculo entre ellas. Por ejemplo, todos los temas de apertura

aparecen contruidos de una manera muy similar, ya que combinan una melodía frágil y volátil que avanza al unísono por ambas manos con un motivo acórdico, asentado y regular, presentado en homofonía. La sencillez desnuda y tranquila de estas líneas melódicas anticipa la sensación, a la postre engañosa, de que estamos ante obras desprovistas de dramatismo.

Estos parecidos en los temas iniciales son los más evidentes de una red más tupida de conexiones motivicas que entrelaza los movimientos de las tres sonatas, tal y como ha desvelado ingeniosamente Andreas Krause. Por ejemplo, los movimientos lentos de la D 845 y la D 850 están conformados esencialmente por una escritura en acordes, una clara reminiscencia de los motivos escuchados en los movimientos iniciales, hasta tal punto que el comienzo del *Moderato* de la D 840 encuentra un eco casi clónico en el *Andante* de la D 845. Quizás el caso más claro de cohesión lograda por la técnica de la variación temática es el motivo conformado por notas y



El cuadro de Gustav Klimt, *Schubert al piano* (1899), fue destruido en un incendio provocado por las fuerzas alemanas en 1945 en el Schloss Immendorf (Austria).

acordes repetidos, un salto interválico y varias notas englobadas dentro de una ligadura seguida de otras marcadas *staccato*. Estos rasgos aparecen por primera vez al concluir la exposición del primer tema del *Moderato* de la D 840 y luego surgen, con distintas variantes, desperdigados en pasajes de varios movimientos de las tres sonatas.

Ninguna de las ocho sonatas de la década de 1820 ha recibido tanta atención por parte de los estudiosos como la *Sonata en Do mayor*, D 840, “Reliquia”, ya que se trata de la última inacabada y la única de su etapa final que quedó aparentemente incompleta. La grandeza de los dos



Manuscrito autógrafa del comienzo de la *Sonata* D 840 (agosto de 1825). Wienbibliothek im Rathaus.

primeros movimientos ha supuesto una tentación demasiado seductora para impedir que una legión de musicólogos e intérpretes no tratara de completar los dos restantes. El *Minuetto*, en La bemol mayor, se interrumpe en el compás 80 en medio de una sección en La mayor,

una tonalidad remota con respecto a la original, si bien incluye completa la sección del *Trío* en Sol sostenido menor, situada tan en las antípodas de la tonalidad principal del movimiento que casi se tocan por enarmonía. Este juego cósmico de modulaciones encierra una experimentación tan extrema que algunos han querido ver en ello la causa para su abandono: según esta interpretación, el propio Schubert habría llevado su música a una suerte de callejón sin salida. Sin embargo, otros creen que solo dejó provisionalmente a un lado la sonata, con vistas a retomarla más adelante, ante la urgencia de una obra nueva con



Manuscrito autógrafa del comienzo de la *Sonata* D 958 (verano de 1828). Wienbibliothek im Rathaus.

la perspectiva de ser publicada (la D 845, de hecho). Más allá de las razones que dejaron inconclusa la D 840, existe consenso en afirmar que la calidad musical de los dos movimientos terminados es muy superior a los inacabados, así como más que suficiente como para

interpretar esta sonata en la sala de conciertos en el mismo estado que Schubert la legó a la posteridad.

La obra tuvo su primera difusión pública de la mano de Schumann, quien había recibido el autógrafa como regalo de Ferdinand, hermano del compositor, en su visita vienesa a comienzos de 1839. Pero no sería hasta 1861 cuando se imprimió completa, incluidos los dos movimientos inacabados, una fecha tardía si se tiene en cuenta que todas las demás sonatas de madurez habían aparecido entre 1826 y 1839. En el momento de su publicación ya llevó acuñada el título "Reliquia" en alusión al carácter

residual –por inacabada– de una obra digna de veneración. En el *Moderato* inicial resulta patente, por primera vez, el sentido de extraordinaria espaciosidad característico de la música postrera de Schubert, lo que provoca en el oyente una sensación de ralentización temporal. Los dos temas principales comparten más rasgos de los que sus tonalidades distantes podrían hacer creer: ambos temas mantienen exactamente el mismo perfil rítmico conformado por cinco negras con anacrusa que culmina en una blanca con puntillo. Además, el segundo tema está acompañado por una figura rítmica que ya había sonado repetidamente en el pasaje previo de transición entre uno y otro, de modo que la sensación luminosa que suscita el segundo convive con el mismo aire de familiaridad que uno reconoce entre dos parientes.

De todas las sonatas, la D 958 es la más alejada de la vena lírica típicamente asociada a Schubert. Es una de las más oscuras y sombrías,

pese al comienzo enérgico y vitalista. La herencia beethoveniana sigue aflorando, pero transformada y superada. Schubert tenía en mente determinados modelos cuando abordó la composición de movimientos concretos: el tema del *Allegro* inicial de D 958 tiene un claro paralelismo con el de las *Variaciones en Do menor*, WoO 80 (1806), mientras que el *Allegro* final de esta misma obra tiene un espíritu de tarantela comparable al último de la *Sonata op. 31 n.º 3* (1802) de Beethoven. El movimiento lento de la D 958 recupera la etiqueta de *Adagio*, que Schubert no había utilizado desde su juventud con la *Sonata D 459* (1816), a fin de apaciguar la velocidad de la música. Estamos ante una forma rondó, con un tema que alterna con episodios, siguiendo su práctica establecida en algunas sonatas anteriores (D 840, D 850 y D 894). El bloque de las tres últimas sonatas será objeto de un comentario más detallado en las notas del cuarto concierto.



Retrato del joven Schubert, atribuido a Josef Abel (1764-1818). Óleo sobre lienzo. Kunsthistorisches Museum Wien.

3

DOMINGO 23 DE FEBRERO DE 2025, 12:00

Los preparativos de la trilogía

Paul Lewis, piano

En directo por Canal March y MarchVivo en YouTube,
y en diferido por Radio Clásica.
Audio disponible en Canal March durante 30 días.

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata para piano n^o 14 en La menor, D 784

Allegro giusto

Andante

Allegro vivace

Sonata para piano n^o 18 en Sol mayor, D 894

Molto moderato e cantabile

Andante

Menuetto. Allegro moderato

Allegretto

Este concierto tiene una duración estimada de una hora.

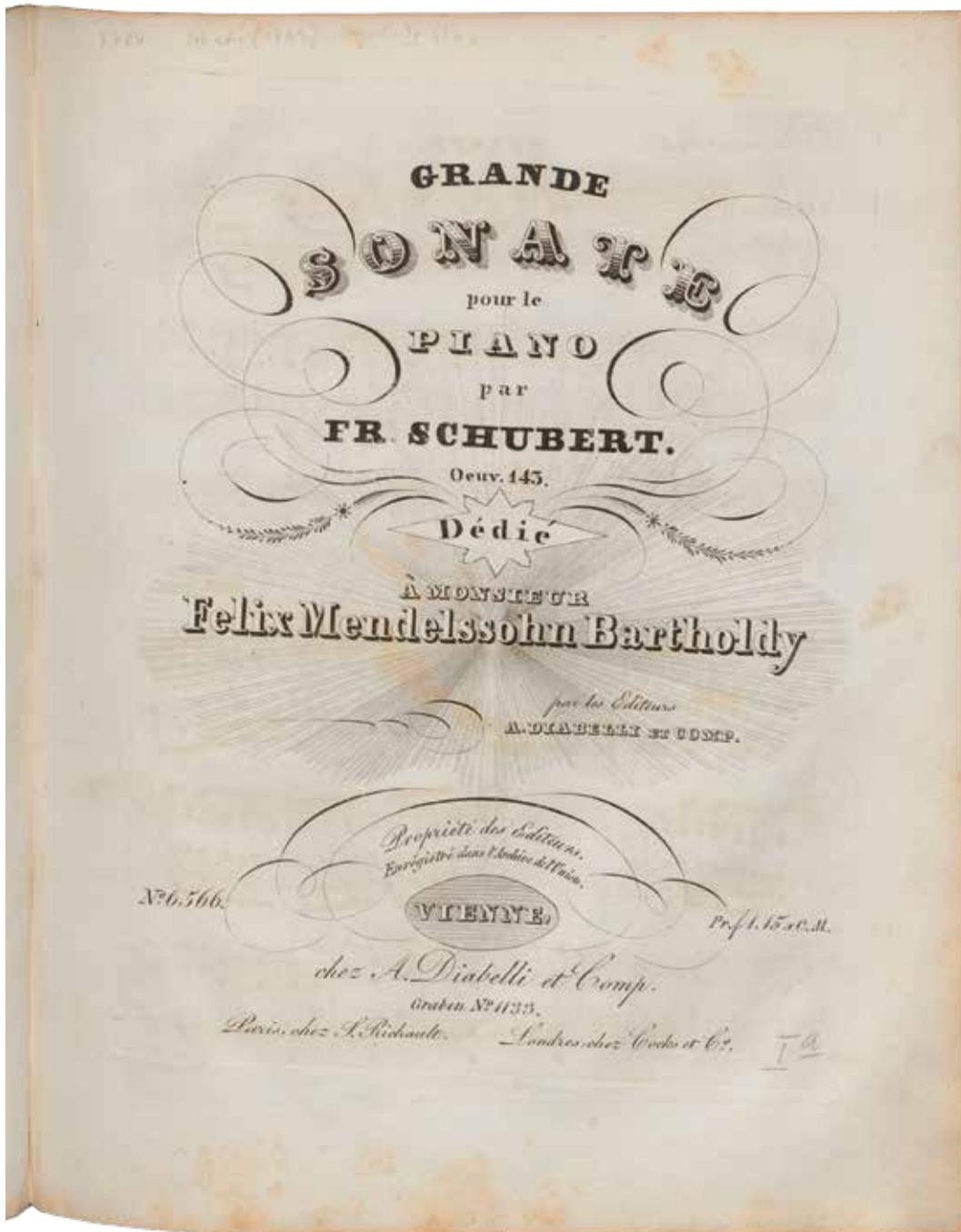
Los preparativos de la trilogía

Miguel Ángel Marín

Si se acepta julio de 1819 como fecha de composición de la *Sonata en La mayor*, D 664, habrían de transcurrir tres largos años y medio hasta su siguiente contribución a este género: la *Sonata* D 784. Compuesta en febrero de 1823, esta obra supone un punto de inflexión en el catálogo de sonatas de Schubert en al menos tres sentidos: (i) es la primera sonata después de haber contraído la enfermedad que tanta mella haría en su estado anímico; (ii) ocupa una posición pivotante de transición entre las sonatas tempranas (de la D 157 a la D 664) y las maduras (de la D 840 a la D 960); y (iii) reanuda el cultivo de la sonata tras el mayor lapsus de tiempo entre dos obras de este género que se había producido hasta entonces,

una *Sonatenpause* en palabras de Andreas Kraus. Este abandono temporal del género pianístico más noble y de mayor raigambre no se relaciona tanto con una supuesta crisis o agotamiento después del auténtico frenesí creador en torno al año 1817, como con unos intereses musicales orientados entonces hacia empresas de mayor envergadura. El definitivo ingreso de Schubert en la esfera pública a comienzos de la década de 1820 coincidió con una ocupación intensa en repertorios con mayor visibilidad como la sinfonía o un prestigio social más acusado como la ópera, una reorientación estratégica en su carrera. Este mismo razonamiento explicaría que fuera la *Sonata* D 784 con la que decidió llevar a cabo el primer intento documentado de publicar una sonata para piano. De resultas de ello, Schubert llegó a preparar una cuidada copia en limpio para el impresor Anton Diabelli con la intención de facilitarle el proceso de edición. Pero las desavenencias en el acuerdo económico provocaron la ruptura de las negociaciones y,

Cubierta de la primera edición de la *Sonata* D 784, publicada póstumamente en 1839 con una dedicatoria a Felix Mendelssohn-Bartholdy por el editor Anton Diabelli.



finalmente, la sonata no vio la luz de la imprenta en vida del compositor. Resulta paradójico que fuera el propio Diabelli quien imprimiera a la postre la obra en 1839, con una dedicatoria a Felix Mendelssohn, después de haber comprado el autógrafo a los herederos.

Con todas estas circunstancias en torno a la *Sonata* D 784, no resulta extraño que sea la más original compuesta hasta ese momento. Recoge la experiencia y la madurez acumuladas durante ese paréntesis, lo cual le permite alcanzar una cota de hondura y lirismo inédita en las sonatas anteriores. Pero al tiempo que abre nuevos caminos expresivos, que Schubert recorrería con audacia en los años venideros, también clausura la estructura en tres movimientos dominante hasta entonces. Alrededor de 1800, el esquema rápido-lento-rápido todavía imperaba en la sonata para piano, como queda avalado por todas las de Haydn y Mozart, pero poco después fue transformándose hacia otro modelo cuatritpartito, tal como ejemplifican todas las que Schubert habría de escribir en la década de 1820. Esto también es aplicable a la *Sonata* D 840 de 1825, concebida en cuatro movimientos, aunque solo llegara a completar los dos primeros, como ya se ha comentado en las notas del segundo concierto. El caso de la última *Sonata en Do menor*, op. 111 de Beethoven, con sus dos únicos movimientos, es una audacia compositiva claramente fuera de la norma, de ahí el enorme impacto que provocó en el joven Adrian Leverkühn,

el personaje protagonista de la novela *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

El tema inicial del *Allegro giusto* que abre la sonata se presenta desnudo con un motivo de extrema sencillez. Las dos manos avanzan al unísono en paralelo, desplegando el acorde de tónica en un ámbito reducido de dos octavas, con un ritmo pausado y homogéneo de notas blancas evocador de una marcha fúnebre. Este modo inocente, casi intrascendente, de comenzar una sonata con un tema lírico y apocado es un rasgo compartido con las dos siguientes sonatas, la D 840 en Do mayor y la D 845 en La menor, que se sitúan justamente en el mismo ámbito tonal que la D 784. El parecido de todos estos comienzos será percibido de inmediato por cualquier oyente y, lo que resulta más relevante, sitúa a Schubert en las antípodas de la convención de abrir el curso de la sonata con un tema robusto o de bravura (algunos teóricos dirían “heroico” o “masculino”), como era habitual en Beethoven.

En su aparente candidez, este tema encierra dos células que, como semillas, germinarán a lo largo del movimiento, dando lugar a materiales de envergadura: un ritmo de corchea con puntillo, por un lado, y un intervalo de tercera descendente asociado al gesto del suspiro, por otro. Estos dos materiales tan escuetos, combinados y dispuestos en configuraciones muy diversas, constituyen la base para el posterior desarrollo temático. Por ejemplo, la práctica totalidad del desarrollo se construye sin tregua con el ritmo



Manuscrito autógrafo del comienzo de la *Sonata* D 894. British Library.

de corchea con puntillo, presentado ahora como un torrente furioso a veces en octavas, mientras que son también muy abundantes los pasajes dominados por la célula del suspiro. De hecho, a este último motivo le confiere Schubert el privilegio de cerrar el movimiento, que acaba teniendo por sí solo una dimensión similar a la suma de los dos siguientes. El único momento a salvo de la omnipresencia de ambas células es el segundo tema en Mi mayor, la tonalidad de la dominante en modo mayor. En esta elección, Schubert hace un quiebro típico de su

estilo para romper con la convención de la práctica modulatoria establecida, que dictaría llevar la música a Do mayor, la tonalidad relativa de la principal. Aunque comparte un cierto aire familiar con el primer tema, dado su aspecto frágil, ritmo sosegado y melodía condensada, este segundo tema se asienta sobre los tópicos pastoral (por las notas pedales) y coral (por la escritura acórdica a cuatro voces), lo que le brinda un carácter hipnótico, casi de sonambulismo.

Precisamente un ritmo de puntillo en una melodía de tintes liederísticos abre el *Andante* central, una conexión con el primer movimiento que sirve para otorgar cohesión a la obra.



Julius Schmid,
*Ein Schubertabend
in einem Wiener
Bürgerhause* (1897).
Colección privada
de la Wiener
Männergesang-
Verein.

La sonata se cierra con un rondó agitado en movimiento perpetuo y de escritura contrapuntística. El pasaje del comienzo formado por escalas porta lejanos ecos scarlattianos, un autor bien conocido en la Viena de la época gracias a la aparición en esta ciudad de una de las primeras ediciones ambiciosas de sus sonatas, la impulsada por Czerny en cuatro volúmenes a principios del siglo XIX. Es verosímil pensar que Schubert

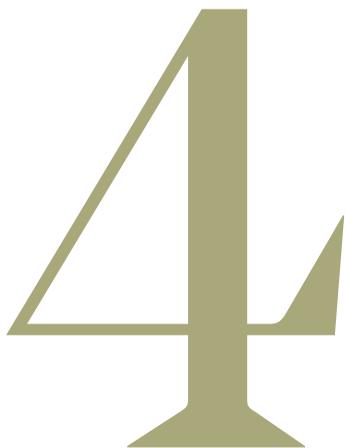
debía de estar familiarizado con este repertorio, entonces habitualmente utilizado como parte del aprendizaje de cualquier pianista.

La *Sonata en Sol mayor*, D 894, se sitúa en una posición intermedia entre las tres sonatas de 1825 y las tres de 1828. Data de octubre de 1826 y sus primeros espacios interpretativos fueron, como es habitual, las típicas schubertiadas a las que con frecuencia asistía el propio compositor. Todo

indica que la primera interpretación de esta sonata se celebró el 8 de diciembre de ese año, con el propio autor al piano. Y es natural creer que desde un primer momento pensara en ofrecérsela a algún editor, vista la exitosa experiencia de las dos sonatas anteriores. De hecho, sería la tercera y última sonata publicada en vida del compositor (por el impresor vienés Tobias Haslinger en abril de 1827). Por una decisión comercial,

seguramente contraria a la opinión de Schubert, el editor cambió el título por el de *Fantasie, Andante, Menuetto und Allegretto*, como si fueran cuatro piezas independientes reunidas en una colección, lo que generó confusión sobre su adscripción genérica en un primer momento. Es llamativo que en el autógrafo, conservado actualmente en la British Library de Londres, Schubert la señalara como “IV Sonata”, una enigmática mención que sugiere gestiones tentativas en paralelo para publicar una sonata más junto a las tres que hoy conocemos.

De las diversas críticas que suscitó esta obra, la publicada en el *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig es particularmente extensa, con un pormenorizado análisis de cada movimiento, y el crítico sancionó en ella de un modo expeditivo que Schubert “ha elegido evidentemente a Beethoven como modelo”. Sin embargo, el primer movimiento no tiene ningún rasgo típicamente beethoveniano. Más bien se aleja de él. Es un movimiento de lograda expresión íntima y sostenida, un anticipo de la serenidad lírica que detiene el transcurrir del tiempo y que se instalará poco después en sus últimas sonatas. El compás de 12/8 es una segunda particularidad exclusiva de este movimiento, plagado de una escritura con acordes y notas sostenidas, “como un cuarteto de cuerda”, según la sagaz descripción del crítico de Leipzig. El trasvase al piano de texturas propias de otras formaciones camerísticas es otro rasgo más de la original poética musical del Schubert postrero.



MIÉRCOLES 26 DE FEBRERO DE 2025, 18:30

Una década de sonatas: de 1817 a 1828

Paul Lewis, piano

En directo por Canal March, MarchVivo en YouTube,
Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00.
Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I Franz Schubert (1797-1828)
Andante (Sonata para piano n° 13 en La mayor, D 664)

Allegretto en Do menor, D 915

Sonata para piano n° 9 en Si mayor, D 575

Allegro ma non troppo

Andante

Scherzo. Allegretto

Allegro giusto

II Franz Schubert
Sonata para piano n° 21 en Si bemol mayor, D 960

Molto moderato

Andante sostenuto

Scherzo. Allegro vivace con delicatezza

Allegro ma non troppo

*Este concierto tiene una duración estimada de una hora y veinticinco minutos,
incluido un descanso de diez minutos.*

Una década de sonatas: de 1817 a 1828

Miguel Ángel Marín

La *Sonata en La mayor*, D 664 es, de entre el grupo de las sonatas tempranas, la que ha gozado de mayor difusión en la sala de conciertos, en parte gracias a la perfecta definición de sus límites –nada inacabado, nada dudoso– y a su publicación al poco de fallecer Schubert, en 1829. El aspecto más sorprendente es que todavía no ha sido posible precisar su datación, caso único para un autor obsesionado con fechar sus manuscritos, de tal suerte que la cronología convencional que la fecha en 1819 ha sido cuestionada para situarla alternativamente bien en 1817, bien en 1825. Un halo de espiritualidad tranquila despojada de dramatismos se hace evidente desde el comienzo con un *Allegro moderato* de melodía *cantabile* sobre un acompañamiento sereno que pronto se funde en un patrón rítmico caracterizado por una nota larga y dos breves. Aparece por primera vez en el segundo tema y sirve como sostén para todo el movimiento. Esta célula, que guarda cercanas similitudes con el *Allegretto* de la *Sinfonía n.º 7* de Beethoven, es una especie de firma musical de Schubert y

no es extraño que también la empleara en obras tan importantes como la canción *Der Tod und das Mädchen*, D 531 y el posterior Cuarteto n.º 14, D 810, la *Fantasia Wanderer*, D 760 o el *Impromptu en Si bemol mayor*, D 935 n.º 3. Pero es su genuina originalidad en el tratamiento casi milagroso de la armonía, con modulaciones alucinantes, el que aflora de nuevo con variantes cada vez más refinadas. La llegada a una nueva tonalidad en el *Andante* produce una visión mágica en el oyente.

La *Sonata* D 664 cerraba momentáneamente cuatro años de intensa actividad sonatística: había partido de unos modelos inspirados en Haydn, Mozart, Clementi y Beethoven para terminar en una senda personalísima. Mientras que estos autores basaban su técnica en el desarrollo temático a partir de células motívicas, Schubert optó por un enfoque más pausado cargado de lirismo melódico y atrevimientos armónicos. En esta primera etapa reinó una aproximación audaz y exploratoria a la sonata, y el





Cubierta de la Sonata D 575 en una edición publicada por Anton Diabelli en 1846 con una dedicatoria a Sigismund Thalberg.



Franz Stober, *Funeral de Ludwig van Beethoven en Viena, 1827*. Acuarela sobre papel, Beethoven-Haus, Bonn.

la característica común de comenzar con una anacrusa. Tanto es así que el editor Anton Diabelli no dudó en presentarla como *Grand Sonata* cuando la publicó. Con plena justicia puede calificarse a 1817 como *annus mirabilis* en términos sonatísticos. No solo debido a la febril productividad, sino más bien al espíritu explorador más allá de las fronteras que animó la creatividad desbordada de estos meses. Schubert había logrado valiosas destrezas en el manejo de los juegos formales y armónicos, además de sentar unas bases sólidas

en uno de los géneros musicales más importantes.

Cuando, a mediados de abril del año 1827, el impreso de la *Sonata* D 894 se ponía a la venta en las tiendas vienesas, la ciudad se encontraba todavía conmocionada por la muerte de Ludwig van Beethoven, enterrado un par de semanas antes con todos los honores imaginables. Para la Viena imperial, la despedida de su hijo adoptivo más ilustre solo podía escenificarse con una procesión fúnebre de dimensiones espléndidas y en la que concurrió una gran multitud.

Todas las figuras relevantes de la vida musical y cultural de la ciudad se dieron cita para la ocasión. Por supuesto, Schubert también participó en el funeral, y es muy probable que se sintiera impresionado por la respuesta que había provocado. Sólo remotamente podría imaginar que, apenas veinte meses después, sus conciudadanos lamentarían, aunque sin tantos fastos, otra enorme pérdida: la suya. Es muy posible que, pese a la enfermedad que lo debilitaba poco a poco, Schubert no hubiera tenido la sensación de su propia muerte hasta

muy pocos días antes del desenlace, siempre con la esperanza de recuperar la salud suficiente para poder continuar su rutina, tal como ya le había ocurrido en varias ocasiones en el pasado.

En el último año de vida, Schubert continuó la senda de los proyectos compositivos ambiciosos y maduros, en particular en el campo de la música de cámara. El *Trío con piano en Si bemol mayor*, D 898, el *Trío con piano en Mi bemol mayor*, D 929 y el *Quinteto de cuerda*, D 956 en Do mayor, todos de factura monumental, son obras encuadradas en esta etapa terminal. Puede que no fuera mera casualidad que poco antes de morir volviera al *Lied* y a la sonata para piano, probable reflejo de su particular querencia por ambos géneros. La



Fragmento de la última carta que se conserva de Franz Schubert, dirigida a su amigo Franz von Schober, en noviembre de 1828, apenas unos días antes de su muerte. En ella explica el deterioro de su salud y pide que le envíe alguna lectura que pueda entretenerle y hacerle compañía.

colección de canciones titulada póstumamente por el editor con el título de *Schwanengesang*, D 957, compuesta entre agosto y octubre, y la trilogía pianística escrita entre mayo y septiembre, conformada por la *Sonata en Do menor*, D 958, la *Sonata en La mayor*, D 959, y la *Sonata en Si bemol mayor*, D 960, fueron el verdadero canto del cisne de uno de los compositores más poéticos de la historia de la música. Tiene algo de milagroso que obras de tal magnitud se gestaran en un período

de tiempo relativamente corto, con las fuerzas vitales y emocionales cada vez más mermadas. Siguiendo su costumbre para este género, la primera interpretación de estas sonatas se produjo en el ámbito privado del salón, posiblemente el 27 de septiembre en casa del médico Ignaz Menz, con el propio compositor al piano. La fecha de la víspera aparece rubricada al final del manuscrito, sellando la que sería su última gran creación. La publicación, en cambio, tardaría once años en llegar. Pocos días después de fallecer, el 19 de noviembre de 1828, su hermano Ferdinand vendió los manuscritos al editor Tobias Haslinger, por la modesta cifra de setenta florines por obra, con la intención de sacar una edición inminente. Pero la operación no cristalizaría hasta 1839.

Tanto el soporte físico de los manuscritos como el contenido musical de las obras confirman que Schubert concibió las tres sonatas como una trilogía, un tríptico con materiales compartidos e ideas transversales. Los borradores conservados atestiguan que las tres obras se gestaron en paralelo, con múltiples revisiones, ajustes y cambios de criterio, como si fuera un testamento poético para desmentir la creencia de que la música brotaba en Schubert de modo natural y espontáneo. El encabezamiento de cada obra en el autógrafo hace explícita su elaboración como trilogía: *Sonate I*, *Sonate II* y *Sonate III*. Pero también, en un plano más abstracto, una distribución equilibrada de expresiones y caracteres, así como un planteamiento compositivo cíclico que

utiliza estructuras y motivos similares en distintos pasajes.

Las tres últimas sonatas son, en definitiva, ejemplos refinados, cada una a su modo, de la combinación de lirismo intenso, grandeza formal y control preciso de las relaciones armónicas. La herencia beethoveniana sigue aflorando, pero transformada y superada. El *Molto moderato* de la D 960 presenta un tempo completamente atípico para un movimiento inicial. Se abre con un tema tan extremo en su sencillez que nada hace presagiar su majestuosidad. En su inocencia inicial, esta melodía sorprende al oyente cuando culmina en un misterioso trino en el registro grave ejecutado en pianísimo, como si un volcán entrara inesperadamente en erupción en las profundidades de un mar sosegado. Se escucha entonces un silencio prolongado por un calderón que detiene momentáneamente el tiempo. Entretanto, se repiten insistentemente en el acompañamiento las mismas notas, como un caminar eterno y sin destino, un recurso que luego reaparecerá en los restantes movimientos y que sirve para dar cohesión a la obra. Con más de trescientos cincuenta compases y unos veinte minutos para su interpretación, es el movimiento de mayores proporciones del corpus sonatístico schubertiano.

Por último, la D 960 es el prototipo de *opus ultimum*, con una presencia tan majestuosa y monumental como serena y contemplativa. Philip Radcliffe ha resumido muy bien algunas ideas compartidas que atraviesan las tres obras:

Es posible trazar una especie de patrón emocional que atraviesa el grupo de las tres sonatas: la primera, tempestuosa y sombría; la segunda, expresión de una variedad de estados de ánimo que termina con un fluido lirismo; y la tercera, serena y contemplativa. Hay ciertos rasgos que comparten las tres: una extraordinaria amplitud y sencillez melódica, una atracción hacia la tonalidad de Do sostenido menor, a la que se llega, por supuesto, desde ángulos muy diferentes, y una tendencia a recurrir a una rápida escala descendente en los momentos de gran tensión.

Las tres últimas sonatas son, en definitiva, ejemplos refinados, cada una a su modo, de la combinación de lirismo intenso, grandeza formal y control preciso de las relaciones armónicas. El *Molto moderato* de la D 960 presenta un tempo completamente atípico para un movimiento inicial. Se abre con un tema tan extremo en su sencillez que nada hace presagiar su majestuosidad.

Este rasgo que tiende a detener el flujo del tiempo en favor de una apacible serenidad aparece típicamente asociado a la noción de “estilo tardío”, el carácter compositivo de un autor en su etapa de plena madurez ante la conciencia de una muerte intuida como final muy próximo. Podría parecer paradójico que se hable de “estilo tardío” en la obra de un autor desaparecido con solo treinta y un años tras una vida creativa de apenas dieciocho. Pero es igualmente único un caso como el de Schubert, cuya evolución hacia la madurez musical fue

Tumba original de Schubert, en el Währinger Ortsfriedhof de Viena (actualmente convertido en el parque Schubert). En el epitafio, escrito por Franz Grillparzer, se lee: “La música enterró aquí una rica posesión / pero aún más hermosas esperanzas”. En la actualidad, sus restos descansan en el Wiener Zentralfriedhof, junto a la tumba de Beethoven y otros célebres compositores.



verdaderamente vertiginosa. Al menos en lo que respecta a sus tres últimas sonatas, este estilo se caracteriza, además de por su evocación atemporal, por otros tres rasgos musicales: monumentalidad en la forma, juegos audaces en las modulaciones y ambiente asociado al tónico del *Wanderer* (caminante

o errabundo). El primer elemento encuentra su mejor expresión en el tratamiento de la forma sonata, con una tendencia a presentar tres temas o áreas temáticas en la exposición, frente a la convención muy arraigada de contener tan solo dos. El Schubert conciso y miniaturista de los *Moments musicaux* y los *Lieder* se

transforma en expansivo y obsesivo en sus obras finales. De nuevo, el primer movimiento de la D 960 constituye un buen ejemplo de este tratamiento ampliado de la forma sonata. Por su parte, los juegos de cambios sorprendivos de tonalidad adquieren ahora un perfil más agudizado. El tratamiento original de las modulaciones fue, casi desde el comienzo, un rasgo peculiar del estilo schubertiano. Pero en su etapa final adquiere tintes más fantasiosos

y originales que, como la paleta de un pintor, le permite dibujar colores sobre el piano de un modo nunca igualado. Algunos de los ejemplos más refinados producen una visión mágica en el oyente, como el *Andante sostenuto* de la D 960 o el *Allegro* final de la D 958, con nada menos que catorce cambios de armadura. Esta sublime técnica para modular justificaría ya por sí sola el pedestal en que la historia ha colocado a Franz Schubert.

Sonatas interpretadas en este ciclo

D	SONATA (número de movimientos)	COMPOSICIÓN	PUBLICACIÓN
537	<i>Sonata en La menor</i> (3)	marzo 1817	ca. 1852, op. 164
568	<i>Sonata en Mi bemol mayor</i> (4)	¿junio? 1817	1829, op. 122
575	<i>Sonata en Si mayor</i> (4)	agosto 1817	1846, op. 147
664	<i>Sonata en La mayor</i> (3)	1819 o 1825	1829, op. 120
784	<i>Sonata en La menor</i> (3)	febrero 1823	1839, op. 143
840	<i>Sonata en Do mayor, "Reliquia"</i> (2)	abril 1825	1861
894	<i>Sonata en Sol mayor</i> (4)	octubre 1826	1827, op. 78
958	<i>Sonata en Do menor</i> (4)	septiembre 1828	1839
959	<i>Sonata en La mayor</i> (4)	septiembre 1828	1839
960	<i>Sonata en Si bemol mayor</i> (4)	septiembre 1828	1839

Paul Lewis



Es un destacado pianista del repertorio centroeuropeo, especialmente reconocido por sus interpretaciones de Beethoven y Schubert. Ha recibido numerosos premios, incluyendo el título de Comandante de la Orden del Imperio Británico (CBE). Colabora con orquestas prestigiosas como la Filarmónica de Berlín y la Sinfónica

de Chicago, y fue Artista Koussevitzky 2020 en Tanglewood. Ha interpretado el ciclo completo de Beethoven en los BBC Proms y participó en el documental *Being Beethoven* de la BBC. Su discografía incluye a Schumann, Mussorgsky, Brahms y Liszt. Colabora con el tenor Mark Padmore y entre 2022 y 2024 presenta las sonatas completas de los últimos doce años de Schubert. Codirige el festival Midsummer Music, ha tocado en salas y festivales renombrados como el Royal Festival Hall, Alice Tully Hall, Carnegie Hall, Musikverein, Konzerthaus, Théâtre des Champs-Élysées, Concertgebouw, Philharmonie de Berlín, Tanglewood, Ravinia, Schubertiade, Edimburgo, Salzburgo y Lucerna.

Selección bibliográfica

Eva Badura-Skoda, “The piano works of Schubert”, en R. Larry Todd (ed.), *Nineteenth-century Piano Music* (Nueva York y Londres, Routledge, 2004), pp. 97-145.

Michael Louis Benson, *A comparative study on the published completions of the unfinished movements in Franz Schubert's Sonata in C Major, D 840 (“Reliquie”)*, tesis doctoral (The University of Texas at Austin, 2008).

Alfred Brendel, *Musical Thoughts and Afterthoughts* (Londres, Robson Books, 1976).

Marsha Dubrow, *Schubert's early piano sonatas of 1815-1819: problems of corpus, chronology and composer's intentions*, tesis doctoral (Princeton University, 2001).

Christopher H. Gibbs (ed.), *The Cambridge companion to Schubert* (Cambridge, Cambridge University Press, 1997).

Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form – Gattung – Ästhetik* (Kassel. Bärenreiter, 1992).

Philip Radcliffe, *Schubert Piano Sonatas* (Londres, BBC, 1967).

Arthur Schnabel, “The piano sonatas of Franz Schubert”, *Musical Courier*, 97 (1928), pp. 9-10.

Autor de las notas al programa

Miguel Ángel Marín



Es doctor en musicología por la Universidad de Londres y catedrático de música en la Universidad de La Rioja. Estudió música en el Conservatorio de Amaniel (Madrid) y musicología en las universidades de Salamanca, Zaragoza y Cardiff (Gales). Desde 2009, es director del Programa de Música de la Fundación Juan March. Sus intereses de investi-

gación se dividen en dos campos. Por un lado, la musicología aplicada a los estudios de concierto, con particular énfasis en la programación musical. Por otro, la musicología histórica centrada en la vida musical en España durante los siglos XVIII y XIX, con atención a la recepción de la obra de Boccherini, Haydn y Mozart. Es autor o editor de una docena de libros y ha sido Investigador Principal de cuatro proyectos de I+D dentro del Plan Estación de Investigación Científica y Técnica. Sus últimas publicaciones son el libro *El “Réquiem” de Mozart. Una historia cultural* (Acantilado, 2024), el artículo “¿Qué son los *concert studies*? El concierto de música clásica hoy como objeto de estudio” en *Revista de Musicología* y la coedición (junto a Teresa Cascudo) de *Remapping the Classics. Haydn, Mozart and Beethoven in Spain during the Nineteenth Century* (Brepols, 2024).

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Miguel Ángel Marín

ISSN: 3020-6456
DL: M-5839-2024

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Ilustración de portada

Alfredo Casasola

Impresión

Ágata Comunicación Gráfica

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción

Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación

Javier Pérez Fernández

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire
Celia Martínez

Agradecimientos

Irene Comesaña Aguilar

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal MarchVivo de YouTube.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Conciertos didácticos": 20 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en **redes sociales**:
X, Facebook, YouTube, Medium

Serie Festival (2): "Franz Schubert: sonatas para piano", febrero de 2025 [notas al programa de Miguel Ángel Marín]. - Madrid: Fundación Juan March, 2025.

60 pp.; 20,5 cm. [Serie Festival (2), ISSN: 3020-6456, febrero 2025].

Programas de los conciertos: [I.] "El piano como laboratorio"; [II.] "El comienzo del fin"; [III.] "Los preparativos de la trilogía"; [IV.] "Una década de sonatas: de 1817 a 1828"; celebrados en la Fundación Juan March los días 19, 22, 23 y 26 de febrero de 2025.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para piano – S. XIX.- 2. Sonatas.- 3. Programas de conciertos.- 4. Fundación Juan March – Conciertos.- 5. Fundación Juan March – Festivales.

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación, en su sede de Madrid, organiza exposiciones de arte y ciclos de conciertos y de conferencias; además, alberga una Biblioteca especializada en música y teatro español contemporáneos, ilusionismo y estudios curatoriales, así como un Centro de Apoyo a la Investigación y un Laboratorio de Datos. Es también titular del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, en Palma, donde expone su colección de arte español del siglo XX.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

AULA DE (RE)ESTRENOS (127): EL CUARTETO CON OBOE HOY

5 MAR

Cuarteto Emispherio. Sara Roper, oboe. Vladimir Dmitrienco, violín. Jerome Ireland, viola. Gretchen Talbot, violonchelo
Cuartetos con oboe de compositores españoles de nuestro tiempo como Luc, Torres, Sánchez-Verdú, Miralles y Asenjo-Marrodán

Notas al programa de **Stefano Russomanno**

VOCES ÍNTIMAS: MÚSICA RUSA DEL ROMANTICISMO AL NACIONALISMO

12 MAR

AMOR Y MELANCOLÍA EN LA CANCIÓN RUSA

Erika Baikoff, soprano y **Sholto Kynoch**, piano

Selección de canciones de Balakirev, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky y Tchaikovsky

19 MAR

EL IMAGINARIO MUSICAL RUSO

Varvara, piano

Obras para piano de Taneyev, Borodin y Mussorgsky, incluyendo su versión original para piano de *Cuadros de una exposición*

26 MAR

EN LA ESTEPA: CANCIONES DE RUSIA Y UCRANIA

Andrei Bondarenko, barítono y **Malcolm Martineau**, piano

Selección de canciones de Lysenko, Stetsenko, Rubinstein y Rimsky-Korsakov, con las *Las canciones y danzas de la muerte* de Mussorgsky como colofón

2 ABR

AL TECLADO: PROKOFIEV, TCHAIKOVSKY Y RACHMANINOFF

Peter Donohoe, piano

Obras pianísticas de marcado corte virtuostista de Prokofiev, Tchaikovsky y las *Variaciones sobre un tema de Chopin* de Rachmaninoff

Notas al programa de **Marina Frolova-Walker**

CONCIERTO EXTRAORDINARIO BARTÓK EN ESPAÑA

9 ABR

Dénes Várjon, piano

Obras de Marcello, Della Ciaja, Scarlatti, Kodaly y Bartók, algunas transcritas por el propio Bartók para sus recitales como solista

Notas al programa de **László Stachó**

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por anticipado. Conciertos en directo por Canal March y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la información de la temporada en march.es/madrid/conciertos.

Suscríbete a nuestra newsletter con este código QR:

