



SOCIEDAD DE  
CONCIERTOS  
ALICANTE

*Con la colaboración de:*



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



Obra Social

**Portada: Xavier Soler**

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

CICLO XL  
Curso 2011 - 2012

CONCIERTO NÚM. 749  
IV EN EL CICLO

**Recital de violín por:**

**JULIA FISCHER**

**Al piano:**

**MILANA CHERNYAVSKA**

**TEATRO PRINCIPAL**

Lunes, 28 de noviembre

20,15 horas

**Alicante, 2011**

# ***JULIA FISCHER***

---



© KassKara

**Esta temporada:** Tocaré en el Festival de Lucerna junto a la Filarmónica de Londres y Vladimir Jurowski. También con orquesta de la Academia de Saint Martin in the Fields a la que también dirigirá. Colaborará con la Filarmónica de San Petersburgo y Yuri Temirkanov; con la de Monte Carlo y Juanjo Mena; con la orquesta Tonhalle de Zurich y David Zinman; así como con la Staatskapelle de Dresde y la Filarmónica de Munich.

Junto con la pianista Milana Chernyavska ofreceré recitales en Italia, España y Estados Unidos.

Visitaré el Festival Menuhin y otros importantes festivales internacionales.

**Visitó la Sociedad de Conciertos:** En abril de 2005 acompañada por Oliver Schnyder, interpretando obras de Beethoven, Schubert, Bach y Prokofiev. Y en diciembre de 2010 acompañada por Martin Helmchen con obras de Schumann.

**Lo más destacado de su carrera:** Nacida en Munich en 1983 ganó los concursos Yehudi Menuhin con 12 años; Eurovisión para jóvenes músicos con 13; y el Prix d'Espoir con 14. En 2007 fue elegida artista del año por Gramophone.

Ha tocado con la Sinfónica de Chicago (Zinman); la de Boston (Temirkanov); la Cincinnati Symphony, la de San Francisco (Tilson Thomas); y la de Viena. Con la Filarmónica de Los Ángeles (Eschenbach); la de Nueva York (Maazel); la de Munich y la de Dresde; la de Holanda (Kreizberg); y la de Londres. Con la Gewandhaus Orchestra. También con la Orquesta de Filadelfia (Dutoit); la Santa Cecilia y la Philharmonia (Maazel). En Japón debutó con la sinfónica de la NHK (Maerkl). En la temporada 2009-10 realizó giras con la Filarmónica de San Petersburgo (Temirkanov) y la de Holanda (Kreizberg).

Además se dedica con asiduidad a la música de cámara.

**Grabaciones:** Su última grabación para Decca incluye los 24 Caprichos de Paganini. Para Decca también tiene un CD dedicado a Bach con la Academia de Saint Martin in the Fields.

Para Pentatone Classics grabó con la Orquesta de Cámara de Holanda dirigida por Kreizberg el tercer volumen de Mozart. Además hay discos suyos de Brahms, de Tchaikovsky y de obras de Mendelssohn con Jonathan Gilad y Daniel Muller-Schott.

Ganó el premio ECCO, en 2005, por su grabación de los conciertos de Khachaturian, Prokofiev, y Glazunov con la Orquesta Nacional Rusa y Kreizberg.

# MILANA CHERNYAVSKA

---



**Últimas temporadas:** Ha continuado sus giras que incluyen la mayoría de las ciudades europeas, Canadá, EE.UU. y Japón y en salas como Wigmore Hall en Londres, Concertgebouw en Ámsterdam, Herkulesaal en Munich, Chatelet de París, Conservatorio de Moscú, y Santoryhall en Tokio. También ha sido invitada por numerosos festivales internacionales. Ha seguido colaborando en música de cámara con Julia Fischer, con quien nos visita hoy, Adrián Brendel, Daniel Müller-Schott, entre otros. Además enseña en la Academia de la Música y Teatro de Munich.

**Es su primera visita a la Sociedad de Conciertos de Alicante.**

**Lo más destacado de su carrera:** Nacida en Kiev, comenzó sus primeras clases de piano con cinco años. Dos años después entro en el Conservatorio Tchaikovsky en la Escuela para niños y tocó su primer concierto en público. A los doce años ganó el primer premio del Concurso internacional de Música de Cámara Concertino de Praga. Tras su graduación en ese Conservatorio, donde tuvo como profesores a Bashkirov y Sagaidachny, continuó sus estudios en la Academia de Música y Teatro de Munich. Desde 1996 ha actuado como solista en numerosas orquestas como la de Cámara de Munich y la Sinfónica Nacional de Ucrania. Tiene la Medalla de Oro del Concurso Vladimir y Regina Horowitz además de otros muchos premios nacionales e internacionales.

**Grabaciones:** Ha grabado actuaciones con la radio Bavarian, Hessian, Middle Germany y North German. También tiene discos con EMI, Naxos, Claves, Avie y Arts Musici. En 2001, uno de sus CD para EMI, fue seleccionado como uno de los mejores por la revista BBC Music.

# PROGRAMA

- I -

**MOZART**                    **Sonata en Si bemol mayor, KV. 454**  
- Largo; Allegro  
- Andante  
- Rondo: Allegretto

**SCHUBERT**                **Rondó brillante en Si menor, Op. 70, D. 895**  
- Andante  
- Allegro

- II -

**DEBUSSY**                 **Sonata nº 3 en Sol menor**  
- Allegro vivo  
- Intermedio (Caprichoso y ligero)  
- Final (Muy animado)

**SAINT-SAËNS**            **Sonata nº 1 en Re menor, Op. 75**  
- Allegro agitato - Adagio  
- Allegretto moderato - Allegro molto



## **WOLFGANG AMADEUS MOZART** (Salzburgo, 1756 - Viena, 1791)

---

### **Sonata para violín y piano n° 40 en Si bemol mayor KV. 454**

En el mes de abril de 1784, la virtuosa violinista italiana Regina Strinasacchi (nacida en Mantua en 1761) esposa del célebre violonchelista alemán C. Schlinck y muy alabada en su tiempo tanto por su talento como por su presencia, llega a Viena pidiendo a Mozart una nueva sonata para tocarla en su próximo recital. En una carta que escribe el compositor a su padre el 21 de abril se lee: «*Tenemos entre nosotros a la célebre mantovana Strinasacchi, excelente violinista que toca con mucho gusto y sentimiento. En este preciso momento estoy en vías de componer una sonata que interpretaremos juntos el jueves durante su concierto en el teatro*». Leopold, autor en 1756 de un conocido método de violín (*Versuch einer gründlichen Violinschule*) y ciertamente experto en la materia no deja de ratificar la opinión de su hijo tras haber escuchado a la joven intérprete el año anterior en Salzburgo y añade «...no ejecuta una sola nota sin poner sentimiento de suerte que incluso en las sinfonías toca siempre con expresión. Nadie puede tocar un adagio con más emoción y ternura. Pone todo su corazón y su alma en la melodía que interpreta y el sonido es a la vez bello y potente». Y concluye con una afirmación digna de regocijar a todas las feministas: «*Pienso que, en general, una mujer dotada de talento toca con más expresividad que un hombre*».

El mensaje de Mozart tiene, sin embargo, una ligera imprecisión respecto a la fecha de finalización de la pieza con la que fue inscrita en el catálogo personal del compositor, pues si bien escribió en pocos días («a toda prisa») una sonata para piano y violín en Si bemol, su mujer Constanza señala por su parte que no se acabó hasta la misma víspera del concierto, celebrado en el *Kartnertor-Theater* el 29 de abril de 1784 y que Mozart sólo tuvo tiempo de escribir la sección del violín pero no la de piano, aunque ésta estuviera totalmente terminada en su cabeza, viéndose obligado, por lo tanto, a tocar de memoria esta parte frente una hoja en blanco carente de anotaciones. Constanza añade en su relato que: «*El emperador Joseph, desde lo alto de su lugar privado creyó comprobar que Mozart no tenía ninguna nota frente a él por lo que, al finalizar el recital, le llamó para que le mostrara la partitura quedando sorprendido de no ver más que las barras vacías del pentagrama*». De cualquier forma, según una crítica publicada en la prensa local, la interpretación fue «*fuertemente aplaudida*». El hecho supone por lo tanto un ejemplo único de obra terminada después de su primera audición. La obra, posteriormente dedicada a la condesa Kobenzl, se publicaría ese año por Torricella en Viena en una colección que incluía igualmente dos sonatas para piano solo en Re mayor (K. 284) y en Si bemol mayor (K. 333).

La importancia de esta sonata, que Massin juzga «de gran concierto», estriba en el magistral equilibrio conferido a las dos voces y, al mismo tiempo, al relieve concertante que se ofrece a la parte violinística, como tributo al talento de la excepcional virtuosa. Se trata por ello de una obra en el gran

estilo «concertante» (como la Sonata a *Kreutzer* de Beethoven veinte años después), que culmina tres meses de intensa actividad creadora de la que son fruto los Conciertos para piano (K. 449, 450, 451, 453, 456, 459) o el Quinteto para vientos y piano K. 452, cuyo plan formal es idéntico al de esta Sonata y que llevó a Mozart a la cima de su efímera celebridad vienesa. En cierto modo resume el estado de ánimo (*Stimmung*) de Mozart de todo este período y, al mismo tiempo, acaba de marcar la dirección en la que va a comprometerse en busca una mayor hondura de su música.

La Sonata «*Strinasacchi*» con cuatro movimientos se abre con un majestuoso preludio lento, *Largo*, que sobrepasa, con mucho, las proporciones de la introducción habitual. En él se ha querido identificar el diálogo entre elementos masculinos y femeninos al modo del que a hablará Beethoven un poco más tarde, interpretación válida siempre que se de a los términos un valor simbólico más que un significado de sexualidad concreta. Otros críticos prefieren hablar de un diálogo entre el orgullo y la ternura o entre la afirmación exterior de sí mismo y el abandono íntimo del corazón. Se encadena con un *Allegro* en forma sonata ricamente melódico, fragmento en el que el equilibrio entre los dos instrumentos alcanza una perfección única. Para Einstein: «No se puede concebir una alternancia tan perfecta de los dos instrumentos como el que se encuentra en el primer allegro, al que se llega, como a través de un arco de triunfo, por medio de un fiero largo». Parece que éste es el sentido que presenta el allegro que sigue, operando la síntesis de los dos valores en la vivacidad de una felicidad que todavía no conoce ningún conflicto grave, incluso en las búsquedas matizadas del desarrollo. El corazón de la obra radica en el tercer movimiento lento al que Mozart tituló primero como *Adagio*, para después hacer un *Andante*, construido sobre tres temas: el primero melódico de un encanto soñador; un segundo de anhelo o arrebató casi doloroso en el violín y un tercer tema al piano que comienza en arpeggios de arpa y termina con una serena ternura. La atmósfera se ensombrece gradualmente para alcanzar el punto culminante de patetismo en el desarrollo central. La repetición de la primera parte, un poco modificada, pero más imperiosa, vuelve a traer la paz pero con un ardor creciente. El Rondó final, *Allegretto*, de gozoso ambiente festivo, aunque de una levedad y una delicadeza infinitas, ofrece sorpresas y tesoros de invención constantemente renovados en el curso de sus diversos episodios. Aporta una alegría más ligera, menos ruidosa, una especie de embriaguez de la inteligencia más que de júbilo humano, y que, para concluir la obra, lleva los acentos de una firme arrogancia que delata el sentimiento de triunfo y optimismo del creador. (**Duración aproximada 24'**)

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

### **Rondó en Si menor para piano y violín D. 895, Op. 70**

Hacia 1827, el concepto tradicional de la forma fantasía fue usurpado por una estética que se aplicaba a toda obra importante situada en el ámbito misterioso de la imaginación romántica, por lo que los editores buscaron la más mínima ocasión de explotar el término. La Sonata para piano en Sol mayor Op. 78 de Schubert, publicada por Haslinger en 1826, fue titulada «Fantasía o Sonata» aunque el propio compositor la inscribiera en el manuscrito, inequívocamente, con la palabra «Sonata». Esta confusión se percibe también netamente en una reseña crítica de la primera edición de su Sonata en La menor de 1825, publicada en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*: «Hoy muchas piezas de música se titulan Fantasías aunque la fantasía apenas esté presente... y se les da ese nombre sólo porque el título suena bien y porque estas creaciones se escapan de todos lados como el agua viva, rehusando plegarse a una forma regular. Por contra en este caso una composición es titulada como Sonata, aunque sea la fantasía la que haya contribuido de manera decisiva a su creación».

El término Fantasía figura igualmente en la primera referencia del **Rondó en Si menor para piano y violín D. 895** aparecida en la revista vienesa *Wiener Zeitschrift für Kunst*, el 7 de Junio de 1828 donde un crítico afirma que «una fantasía fogosa anima esta obra» anunciando su publicación por la célebre casa editora Artaria, en cuya sede fue interpretada por vez primera. Precisamente fue el editor quien sugirió su título «Rondó brillante» pues en el manuscrito de Schubert, fechado en octubre de 1826, se designaba escuetamente como «Rondó». Si bien no puede discutirse el acierto del adjetivo «brillante» añadido por el editor, ciertamente las cualidades de la obra sobrepasan con creces su significado retórico.

Aunque pudo tratarse también de una obra de encargo fue probablemente la amistad el móvil que incitó a Schubert a retornar al diálogo instrumental piano-violín, género que, desde la Sonata en La mayor D. 574, de 1817, conocida como *Gran Dúo* había abandonado desde hacía casi diez años. En 1826 llegó a Viena, procedente de Bohemia, Josef Slavik un joven violinista checo, nacido en 1806, con grandes dotes hasta el punto que Chopin lo calificaría tres años después como «un segundo Paganini». Schubert lo conoce a través de su íntimo amigo el pianista Karl María von Bocklet, antiguo violinista del *Theater an der Wien*, destinatario de la brillante Sonata para piano en Re mayor Op. 53 (D. 850) que luego se decantó hacia el piano, con el que llegó a alcanzar un notable virtuosismo. Para ambos concibe su Rondó en Si menor en las primeras semanas de 1826, con el que participan en una sesión privada ofrecida en la residencia del editor Domenico Artaria, en Viena, en los primeros días de 1827, con la presencia de Schubert y ante una asistencia muy favorable. De acuerdo con su génesis, la obra pretendía demostrar la calidad de los intérpretes, tratándose de una de las escasas piezas del autor en las que

se hace evidente una cierta complacencia por la escritura y el estilo virtuosista, justificando que un crítico de la época escribiera en un periódico local que «...tanto el piano como el violín requieren intérpretes expertos, capaces de hacer justicia a períodos que no han adquirido en absoluto el derecho de ciudadanía a fuerza de estar trillados, sino que dan testimonio de novedad de inspiración en el encadenamiento de las ideas», tratando con ello de señalar la originalidad de Schubert y su superioridad sobre cualquier otro compositor «de moda». En abril de ese 1827 la partitura fue editada, con el título «Rondó brillante para pianoforte y violín por Franz Schubert Op. 70» (D. 895 según la numeración del catálogo establecido en 1951 por Otto Deutsch).

La tonalidad de Si menor se inscribe en la línea de las investigaciones realizadas por Schubert tanto en el Cuarteto en Sol como en la Sonata para piano en Sol que preceden en poco tiempo al Rondó. En ambas obras, el Si menor se destina al tercer movimiento, el más sometido a un impulso rítmico, cualidad sobre la que reposa esencialmente el Rondó.

La obra tiene dos partes. Se abre por un vasto prólogo, *Andante*, bastante simple, concebido con el principio de la improvisación y articulado de forma tripartita. Una insistente figura rítmica, de intenso dramatismo, incita una dulce melodía nostálgica, cantada en primer lugar por el violín, y luego en un registro ensombrecido, más bajo, por el piano, para regresar luego a los ritmos punteados, ligeramente modificados, concluyendo la larga y majestuosa introducción. En el Rondó propiamente dicho, *Allegro*, la endiablada vivacidad de su estribillo, de aspecto húngaro, contrasta con el dramatismo de la introducción. El tema, relativamente complejo, juega con su transformación en numerosos episodios que se suceden con el espíritu de la variación en la que se combinan y yuxtaponen las tonalidades mayor y menor, el destacado lirismo y la bravura instrumental. Todo el final del movimiento participa de ese clima y después de la vuelta del estribillo, la coda, mezclando generosamente los motivos, acelera el ritmo (*piu mosso*) y se instala definitivamente en Si mayor. (**Duración aproximada: 14'**)

## **CLAUDE DEBUSSY** (*Saint Germain-en-Laye, 1862 - París, 1918*)

### **Sonata n° 3, para violín y piano, en Sol menor**

No cabe duda que las innovaciones armónicas de Claude Debussy, sobre todo en la fase de plena madurez de su obra, fueron precursoras y abrieron el camino de la música moderna convirtiéndolo en uno de los compositores más destacados del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Además de ser pionero en utilizar con éxito la escala de tonos enteros, planteó un tratamiento revolucionario de los acordes, utilizándolos de manera colorista y efestista. La ausencia de tonalidad estricta daba a sus notas un carácter ensoñador y etéreo que algunos críticos contemporáneos calificaron de "impresionismo musical" sugiriendo un parentesco con la escuela pictórica contemporánea del mismo nombre.

El mes de Agosto de 1914, coincidiendo con el estallido de la I Guerra Mundial, el estado de ánimo de Debussy estaba al borde de la desesperación pues al mismo tiempo que los alemanes bombardeaban su querido París parecía haber perdido también la batalla contra un cáncer que venía arrastrando penosamente desde hacía pocos años. La combinación de la derrotas militares francesas y su decaída salud le dejaron incapaz de componer nada significativo durante casi un año. En el verano de 1915 Debussy abandona París para trasladarse a Pourville, un pueblo de la costa norte cerca de Dieppe. Es aquí donde se reaviva más que su deseo, una necesidad espiritual de componer que justifica en una carta: «Quiero trabajar, no tanto por mí mismo sino por dar una prueba, por pequeña que pueda ser, sin embargo, de que ni siquiera 30 millones de *«Boches»* pueden destruir el espíritu francés». Incapacitado pues para servir a Francia en cualquier actividad militar decide en su lugar utilizar su arte como expresión de su fervor patriótico. Decide por lo tanto instituir una música nacional francesa, libre de la influencia germánica, a través de una síntesis entre las nuevas vías con las que había sido pionero en su trabajo precedente y la claridad y el refinamiento de los dos grandes compositores franceses del siglo XVIII: Couperin y Rameau. *«¿Dónde está la música francesa?»* se preguntaba. *«¿Dónde están los viejos clavicembalistas que tienen tanto de música verdadera? Ellos poseen el secreto de la gracia y la emoción sin epilepsia, que les hemos negado como niños ingratos... Nada puede excusarnos de haber olvidado la tradición inscrita en la obra de Rameau, llena de hallazgos geniales casi únicos».*

Debemos al editor Jacques Durand, el mérito de sacar a Debussy del enclaustramiento en el que se encontraba sumido desde el comienzo de la Primera Guerra Mundial y el que proyectara entonces una serie de seis sonatas para diversos instrumentos, emulando la forma preclásica, en homenaje a los maestros franceses del siglo XVIII, espíritu que nutriría las únicas tres que pudo terminar pues la muerte le impidió completar el proyecto. Trabajando frenéticamente compuso en primer lugar una Sonata para violonchelo y piano en Agosto de 1915. El mes siguiente comenzó la Sonata para flauta, viola y arpa terminándola justo antes de su retorno a París en el 12 de octubre y en 1917 completó la Sonata para violín y piano, la última que escribiría. Fueron publicadas, a petición propia, bajo un título conjunto, impreso en bellos caracteres dieciochescos y para despejar cualquier duda sobre la génesis de cada uno de estos trabajos, las firmó como «Seis sonatas para diversos instrumentos compuestas por Claude Debussy, músico francés», con una dedicatoria común a su segunda mujer, Emma.

La Sonata para violín y piano en Sol menor L. 140 fue compuesta por Debussy cuando se extinguía lentamente, sufriendo las últimas consecuencias del cáncer que acabaría pronto con su vida. A costa de grandes esfuerzos, en febrero-marzo de 1917, pudo por fin terminar su partitura en Arcachon. Dadas estas penosas circunstancias, la obra difiere de las dos sonatas precedentes en que su carácter es menos equilibrado y el lenguaje está marcado por

un patetismo inhabitual, aunque parece más rica en inspiración y fantasía adivinándose la influencia de lo pictórico con la que, de alguna manera, Debussy traduce musicalmente las mezclas de colores y los contornos difusos. Harry Halbreich afirma que «*por la armoniosa fusión de los dos instrumentos, Debussy iguala los milagrosos logros de Mozart o de Brahms en la Sonata en Sol*». El estreno tuvo lugar el 5 de mayo de 1918 en la Sala Gaveau de París con el joven violinista Gaston Poulet y el propio Debussy al piano, siendo su última aparición pública. La obra fue editada por Durand en el mismo año.

Presenta tres movimientos. En el primero, **Allegro vivo**, es un movimiento bitemático dominado por un primer tema, expuesto *dolce espressivo* por el violín con un episodio en su comienzo apasionado, más calmado después, con la cuerda apoyándose en una misma nota obstinadamente repetida por el teclado, el segundo no aparecerá hasta su finalización. Tras una repetición casi íntegra del tema inicial, los dos se combinan en el curso de una larga coda, como en una especie de desarrollo terminal, siguiendo un procedimiento de amplificación melódica hasta llegar a una abrupta conclusión. Las apreciaciones sobre el segundo movimiento **Intermedio** (marcado *Fantástico y ligero*), difieren un poco. Unos encuentran una púdica ironía; otros una afirmación de españolismo; alguno, un recuerdo del pasado, en realidad, no pretende nada más que un puro divertimento. Debussy compara el último movimiento **Final** (*Muy animado*) al «simple juego de una idea girando sobre sí misma, como una serpiente que se muerde la cola». Y en efecto este *Finale* intenta, pero en vano, embriagarse de una alegría artificial en una especie de *perpetuum mobile*. Este movimiento de corte bastante original es, con excepción de un intermedio central mucho más lento, de carácter monotemático. (**Duración aproximada : 14'**)

## **CAMILLE SAINT-SAËNS** (París, 1835 - Argel, 1921)

### **Sonata n° 1 para violín y piano en Re menor Op. 75**

La figura de Camille Saint-Saëns es ciertamente controvertida. A pesar de haber protagonizado durante su larga vida muchas de las revoluciones musicales de dos siglos, realizando sus propias aportaciones, se le ha acusado de poseer una técnica perfecta pero carente de ideas y de que su música es elegante aunque superficial. En cierto sentido podría decirse que representa una suerte de Mendelssohn francés ya que como aquél, además de subestimado en la posteridad, fue uno de los más impresionantes niños prodigio de la historia de la música. En efecto, su cociente de inteligencia superaba todos los métodos conocidos de medición hasta el punto que a los dos años y medio ya esbozaba melodías en el piano con una entonación absoluta y antes de cumplir los tres años aprendió a leer, a escribir y compuso su primera pieza, de la que existe constancia en un manuscrito autógrafo, fechado el 22 de marzo de 1839 y que se guarda en el Conservatorio de

París. A los cinco años ofreció sus primeras ejecuciones públicas de piano y a los siete cuando comenzó su educación musical formal, era capaz de leer latín e interesarse por la ciencia, particularmente la botánica y la geología. A los diez hizo su presentación oficial con un concierto en la Sala Pleyel de París en el que ofreció como propina tocar de memoria cualquiera de las treinta y dos sonatas de Beethoven, resultando tan sorprendente que en una nota publicada por la *Boston Musical Gazette* el 3 de agosto de 1846, se comenta: «en París hay un niño llamado Saint-Saëns, que tiene sólo diez años y medio y toca la música de Haendel, Sebastian Bach, Mozart, Beethoven y los maestros más modernos sin tener ante él ninguna anotación». Poseedor pues de una memoria prodigiosa tanto el texto de un libro como las notas de una partitura musical quedaban grabadas de manera definitiva en su mente.

Saint-Saëns llegó a ser uno de los pianistas y organistas más importantes de su tiempo, un excelente director de orquesta, un destacado musicólogo y un crítico incisivo, pero además su espíritu enciclopédico y sus evidentes dotes le llevaron a interesarse también por cuestiones marginales a la música como la astronomía, la arqueología, las ciencias ocultas y la literatura. Aunque en sus comienzos se le consideró uno de los revolucionarios de la música francesa, abogando en favor de *Tannhäuser* y *Lohengrin* de Wagner, aliándose también con varios compositores progresistas del momento, Liszt, Schumann, Berlioz, Mussorgsky, etc. a medida que avanzó su carrera adoptó un perfil más retrógrado y conservador. Reconociendo su eclecticismo musical apostillaba sobre su propia obra: «*Persigo la quimera de la pureza estilística y la perfección formal*». Elegante y atildado, a pesar de su aire suave e inocente, fue un adversario peligroso cuya altivez le creó bastantes enemigos entre sus colegas contemporáneos. Aborrecía la música de Frank, despreciaba la de Debussy, con quién compartió una mutua animadversión, formulaba comentarios negativos sobre d'Indy y Strauss y tuvo algún enfrentamiento con Massenet. Tal vez por ello, aún siendo un claro exponente de sencillez, refinamiento y clasicismo, su música no logró una gran proyección, hecho que no dejaba de satisfacer a algunos rivales, íntimamente complacidos porque una prodigiosa mente musical, pero un tanto arrogante, tuviera tan escaso éxito. Con su acostumbrada ironía Berlioz decía de Saint-Saëns: «*Lo sabe todo, pero carece de experiencia*». Mantuvo, no obstante, una fuerte amistad con su pupilo Gabriel Fauré que incluso le substituyó como organista y director de coro cuando se retiró.

Pese a la controversia que despierta su figura, su labor musical es inmensa. Tras participar en 1870 en la guerra Franco-Prusiana y después de la derrota en Sedán del ejército galo, al año siguiente fundó junto a un grupo de colegas Romain Bussine, Alexis de Castillon, Eduard Lalo, Henri Duparc, Gabrielle Fauré y César Frank la *Société Nationale de Musique* de la que el escritor y musicólogo Romain Rolland afirmó era «*la cuna y el santuario del arte francés... Todo lo que ha sido grande en la música francesa de 1870 a 1900 pasó por la Société. Sin ella, la mayor parte de las obras que son la honra de nuestra música no sólo no habrían sido ejecutadas, sino que, quizá, ni siquiera*

*habrían sido compuestas*». Sin embargo, más tarde el patriotismo de Saint-Saëns degeneró en xenofobia, abandonando la Sociedad en 1886 debido a que en ella se interpretaban obras de compositores extranjeros. Hacia la mitad de su vida se transformó ciertamente en un personaje reaccionario, amargado, agrio, malhumorado, nervioso y con una afán compulsivo por viajar, tal vez consciente de haber malogrado sus extraordinarias dotes. Por otra parte, su vida personal se derrumbó tras perder trágicamente, en 1878, a sus dos hijos en el lapso de pocos meses y separarse tres años más tarde de su esposa a la que nunca volvió a ver pese a no llegar a divorciarse. En una época de escasa tolerancia fue acusado de homosexualidad y él mismo reconoció cierta inclinación a la pederastia. Sumido en sus propias contradicciones, Saint-Saëns escribió un ensayo filosófico, cargado de tintes pesimistas, que preconizaba el ateísmo titulado *Problèmes et Mystères* en el que, básicamente, sostenía que la vida carecía de finalidad proponiendo que el arte y la ciencia ocuparían el lugar de la religión, adelantándose más de medio siglo al existencialismo de su compatriota Sartre.

Excelente compositor, su obra, además de sus evidentes cualidades estéticas en cuanto a pulcritud, acabado y nitidos perfiles, posee una notable vitalidad. Aún no ajustándose a la ortodoxia formal su música tiene un evidente arraigo en la tradición clásica permitiendo considerarle como uno de los primeros neoclasicistas y, realmente, su manifiesta contención y la carencia de una desmesurada sensualidad, le alejan del mal gusto de algunas obras contemporáneas. Posiblemente Saint-Saëns está pendiente de una reevaluación en la historia de la música pues sus ideas musicales, aunque no muy profundas, pero elegantes y bien definidas, merecen una mayor atención. Gran parte de su producción, que incluye cerca de trescientas piezas (óperas, sinfonías, poemas sinfónicos, conciertos para piano, violín o violonchelo y orquesta, oratorios, obras para órgano, etc.), permanecen por lo general apartadas de los circuitos habituales de concierto destacando como más conocidos el oratorio escénico *Sansón y Dalila*, el poema sinfónico *La danza macabra*, la celebrada Suite *El Carnaval de los animales*, la *Sinfonía n.º 3 para órgano en Do menor*, la *Introducción y Rondó Caprichoso*, sin olvidar otras piezas importantes de música de cámara como quintetos, tríos, el Septeto para piano, trompeta y cuerdas, el Cuarteto para piano en Si bemol o la Sonata para violín. Su inventario para piano, escasamente ejecutado y que, por su brillantez y equilibrio, rozaba la pieza de salón, se aleja de la vulgaridad y tiene un puente entre Liszt y Ravel.

En 1879, Saint-Saëns confía a su editor Durand que, para componer la **Sonata para violín y piano n.º 1, en Re menor Op. 75**, había contado con los consejos del virtuoso violinista belga Martin Pierre Marsick, a quien la dedicó y con el que realizó conjuntamente la primera audición en octubre de 1885. La pieza, casi contemporánea a la homóloga de César Frank, es eminentemente concertante y sin duda inspirada en el ideal heroico de composición de sonatas de Beethoven, en particular de la *Sonata a Kreutzer*. Para William Livingstone



«encarna el control apolíneo y la moderación que son muy apreciadas en el arte francés» mostrándose en una vasta escala épica y con una estructura muy característica del músico, en la que los movimientos se reagrupan en dos grandes paneles: *Allegro/Adagio* y *Scherzo/Finale*, distribución presente también en el *Concierto para piano y orquesta n.º 4* y en la *Sinfonía con órgano*, contemporánea de la Sonata y con la cual ofrece numerosas semejanzas. A propósito de esta Sonata, una de sus grandes obras más reconocidas y que tocó por todo el mundo, el propio compositor confesó que «sus días de gloria han venido muy rápidamente» y realmente el virtuosismo, la elegancia y la gracia en la invención musical, junto a una probada transparencia armónica y una notable fluidez en la articulación formal, son sus principales caracteres distintivos y ejemplifican una concepción estética diferente del clasicismo musical.

El primer movimiento *Allegro agitato-Allegro* con la construcción rigurosa de sonata, lleno de franqueza y que transmite una sensación de diálogo teatral, fuertemente subrayado en complicados intercambios entre los dos instrumentos, enfrenta dos temas principales: uno, atormentado, apasionante, escuchado desde el principio, sin preámbulos lentos y expuesto en un clima tempestuoso, que lleva a una recapitulación a cargo del violín, sobre acordes agudos del teclado y que se transforma en puente muy agitado y sincopado, para introducir a continuación el segundo tema (*dolce espressivo*) algo más relajado y lírico que muestra el necesario contraste y ha pasado a la posteridad gracias a la literatura. En efecto, de dar crédito a la carta de Marcel Proust a Jacques de Lacretelle, esa idea no es sino la célebre «pequeña frase» de *En busca del tiempo perdido* en la que confiesa: «En la corta medida en que la realidad me ha servido, medida muy corta a decir verdad, la «petite phrase» de esta sonata en la velada de Saint-Euverte, y jamás se lo había dicho a nadie, es (para comenzar por el final) la frase encantadora, pero mediocre a la postre, de una sonata para piano y violín de Saint-Saëns, músico que no me gusta». A la «pequeña frase» que domina y clausura el *Allegro* sigue una transición poética en forma de *Lied*, construido sobre dos motivos: uno soñador, ascendente, repartido entre los dos instrumentos, otro que reposa en un *ostinato* rítmico gracioso del piano. El *Allegretto moderato - Allegro molto*, un *scherzo* ligero y alegre cuyo tema, muy mendelssohniano, ofrece motivos de extrema claridad y transparencia, se apoya en un ritmo bien marcado. En la parte central, el violín superpone al ritmo uniforme mantenido por el piano una especie de coral acompañada de figuras más rápidas, como una variedad de la «pequeña frase». Interesante por su utilización del procedimiento cíclico, la brillante *toccata* final se lanza a un arriesgado ejercicio técnico. Durante la reexposición el segundo tema se trunca para dejar su lugar a la «pequeña frase» que se impone en un gran despliegue de virtuosismo. Después de una repetición breve y variada los dos motivos alternan a continuación estableciendo una transición con el enérgico y brillante *finale (Allegro molto)* donde se demanda virtuosismo en cada uno de los intérpretes en medida más o menos igual. (**Duración aproximada: 21'**)



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Próximo concierto**

Lunes, 5 de diciembre 2011  
**NEMANJA RADULOVIC, violín**  
**SUSAN MANOFF, piano**

### **Avance de programa curso 2011-2012**

Lunes, 19 de diciembre 2011	CUARTETO PAVEL HAAS
Miércoles, 11 de enero 2012	CUARTETO EMERSON
Lunes, 23 de enero 2012	LILYA ZILBERSTEIN, piano
Lunes, 6 de febrero 2012	MATTHIAS GOERNE, barítono TAMARA STEFANOVICH, piano
Jueves, 23 de febrero 2012	FAZIL SAY, piano
Lunes, 27 de febrero 2012	CUARTETO ARTEMIS
Lunes, 12 de marzo 2012	SARA CHANG, violín
Lunes, 26 de marzo 2012	YURI BASHMET, viola OLEG MAISENBERG, piano
Martes, 10 de abril 2012	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo JAVIER PERIANES, piano
Lunes, 16 de abril 2012	EMMNUEL AX, piano
Lunes, 14 de mayo 2012	NATALIA GUTMANN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Lunes, 21 de mayo 2012	ANDREA LUCCHESINI, piano
Mayo 2012	PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

\* Este avance es susceptible de modificaciones

**[www.sociedaddeconciertosalicante.com](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)**

# Siente el Mediterráneo



depósitos

futuro

ahorro

coche

tranquilidad

crédito

casa proyectos

comercio

viajes

seguros

inversión

empresas

estudios

familia

planes

AQUÍ NOS TIENES



[www.cam.es](http://www.cam.es)

