



**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. 759
XIV EN EL CICLO

Recital de violonchelo y piano por:

ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo

JAVIER PERIANES, piano

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 10 de abril

20,15 horas

Alicante, 2012

ADOLFO GUTIÉRREZ



Nacido en Munich, Adolfo Gutiérrez Arenas estudió piano y violonchelo tanto en Alemania como en España. De sus maestros cabe destacar a Elías Arizcuren, Lluís Claret y Bernard Greenhouse, quien dijo de él que “se trata de un chelista de habilidad excepcional, tanto como instrumentista como músico superdotado; estas cualidades le harán tener una gran carrera”. También se formó con Gary Hoffman, quien habla de él como “chelista fuera de serie”. En 2002 recibió el Premio Ravel de la Academia Ravel como solista y músico de cámara.

Ha sido invitado a tocar en festivales de reconocido prestigio internacional, como el Schleswig-Holstein Musik Festival de Alemania, Thy Music Festival de Dinamarca, Palos Verdes Music Festival de California, Taos Music Festival de Nuevo México o el conocido Festival de Ravinia de Chicago, entre otros. Igualmente ha participado en el International Laureates Festival de Los Ángeles invitado durante cinco años por Young Artists International. En Estados Unidos ha actuado en ciudades como Nueva York, Boston, Dallas, San Diego, Los Ángeles, etc.

Adolfo Gutiérrez Arenas ha colaborado con directores como Eduard Schmieder, José Ramón Encinar, Friedrich Haider, Enrique Batiz, Antoni Ros Marbà, Jesús Amigo, Anu Tali, Pablo González o Roberto Minczuk, entre otros. Ha actuado en importantes escenarios del panorama internacional, como el Concertgebouw de Ámsterdam, Auditorio Nacional de Madrid, Ford Theater de Los Ángeles, L’Auditori y el Palau de la Música Catalana de Barcelona o en el Bulgaria Hall, por citar algunos.

Tras su gran éxito con la London Symphony Orchestra interpretando el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Elgar, dentro del Ciclo de Ibermúsica, ha sido invitado de nuevo al Ciclo como recitalista.

Su discografía comprende varias grabaciones para el sello Verso, para el que ha grabado obras de Rachmaninov, Barber, Piazzolla y Bach.

Visitó la Sociedad de Conciertos: el 23 de octubre de 2008, acompañado por David Kadouch, interpretando obras de Beethoven, Brahms y Frank.

JAVIER PERIANES



“Este joven pianista español demuestra ser un schubertiano nato en los Impromptus. [...] Perianes desvela a la perfección la magia de esta música.”

Michael Kennedy, *Sunday Telegraph*. (Schubert CD, Harmonia Mundi)

“Un disco delicioso pletórico de musicalidad y buen gusto.”

Scherzo. (Blaco de Nebra CD, Harmonia Mundi)

El clamor entusiasta de la crítica y de la audiencia confirma el estatus de Javier Perianes como uno de los artistas españoles más destacados del panorama concertístico actual.

Nacido en Nerva (Huelva) en 1978, su nombre resulta habitual en los más importantes festivales españoles, con exitosas actuaciones en los de Santander, Granada, Canarias, Peralada y San Sebastián. Su presencia es también permanente en la programación de prestigiosas salas de conciertos de todo el mundo, incluidas el Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música de Barcelona, Palau de les Arts Reina Sofía y Palau de la Música de Valencia, Carnegie Hall de Nueva York, Wigmore Hall de Londres, Concertgebouw de Ámsterdam, los Conservatorios de Moscú y Shanghái, los festivales internacionales de Ravinia y Gilmore en Chicago, el festival de La Roque D’Anthéron y el Konzerthaus de Berlín.

Perianes ha colaborado con prestigiosos directores como Daniel Barenboim, Rafael Frühbeck de Burgos, Zubin Mehta, Daniel Harding, Jesús López Cobos, Lorin Maazel, Libor Pešek, Vasili Petrenko, y Antoni Wit, entre otros. Esta temporada sus compromisos incluyen actuaciones con la Orquesta Sinfónica de la BBC dirigida por Josep Pons – grabación en directo para su futuro disco dedicado a la música para piano de Manuel de Falla – Sinfónica de Tokyo con Hiroshi Kodama, Filarmónica de Varsovia dirigida por Claus Peter Flor y su debut con la Filarmónica de Israel, bajo la dirección de Zubin Mehta, incluyendo un concierto en el Festival de Lucerna. También ofrecerá recitales en la Tonhalle de Zúrich, Tokio y Moscú (December Nights Festival).

Sus proyectos discográficos con Harmonia Mundi han sido recibidos de manera entusiasta por la crítica internacional. Grabaciones recientes incluyen Música Callada de Mompou y los Impromptus y Klavierstücke de Schubert. Su trabajo más reciente para esta discográfica está dedicado a las sonatas de Manuel Blasco de Nebra.

Visitó la Sociedad de Conciertos: el 13 de noviembre de 2007, interpretando obras de Beethoven y Chopin.

PROGRAMA

- I -

R. SCHUMANN **Tres piezas fantásticas op. 73**

Tierno y con expresión

Vivo y ligero

Rápido y con fuego

L. V. BEETHOVEN **Sonata nº 2, en Sol menor op. 5, nº 2**

Adagio Sostenuto ed expresivo

Allegro Molto, più tosto presto

Rondo (Allegro)

- II -

F. SCHUBERT **Sonata "Arpeggione", D. 821**

Allegro Moderato

Adagio

Finale

J. BRAHMS **Sonata nº 1, en Mi menor, op. 38**

Allegro non troppo

Allegretto quasi minuetto

Allegro

SCHUMANN, ROBERT (Zwickau, 1810 - Eendenich, 1856)

Tres piezas fantásticas, opus 73

Según el diario de Schumann estos tres fragmentos cortos fueron escritos el 11 y el 12 de febrero de 1849. Tras una interpretación privada de su mujer, Clara Wieck, con un músico de la Hofkapell de Dresde el día 18, el estreno público tuvo lugar en Leipzig casi un año después, el 14 de enero de 1850. La partitura fue editada en julio de 1849 por Luckhardt, en Kassel. El manuscrito está conservado en la Biblioteca Nacional de París y presenta trazos de abundantes retoques.

Las tres piezas, escritas en principio para clarinete, fueron arregladas para violín y para violonchelo como las escucharemos hoy, y como suelen ser escuchadas casi siempre. Cada página escrita en forma de lied con coda es intensamente lírica y explota al máximo las sonoridades nostálgicas y elegantemente aterciopeladas de los dos instrumentos. De pieza en pieza el tempo se acelera pero el compás 4/4 y los tresillos del acompañamiento pianístico permanecen.

Estamos en un Schumann que se repliega en si mismo, que retorna en un movimiento de "sístole" a un lenguaje clásico tendente al intimismo. Compone música para piano, cuartetos de cuerda, cuartetos para piano, fantasías para violín y piano, quintetos con piano... Abandona la masa orquestal que le ha agrandado el mundo musical, en una tendencia, podíamos decir, de "diástole"; para componer música de cámara mucho más próxima a su temperamento y que Mendelssohn le había aconsejado tantas veces.

Los tres fragmentos se suceden sin interrupción:

1.- *Tierno y con expresión en la menor*. Entramos en un clima elegiaco, la tierna melodía de la cuerda dialoga con los tresillos del piano. Luego los dos instrumentos intercambian arpeggios por movimientos contrarios.

2.- *Vivo y ligero en la mayor*. Es un ligero scherzo que utiliza un juego dialogado más animado. Los dos instrumentos intercambian escalas en tresillos.

3.- *Rápido y con fuego en la mayor*. Retoma los elementos precedentes para concluir en una variación tanto en modo menor como en mayor.

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

Sonata para violonchelo y piano n° 2 en Sol menor Op. 5

Las cinco Sonatas para violonchelo y piano y las tres piezas con carácter de variaciones según temas de Händel y de Mozart de Beethoven son en realidad no sólo las primeras composiciones de importancia del género en la historia de la música de cámara, sino que ocupan, incluso en el aspecto cuantitativo, un puesto destacado dentro de su repertorio. Pese a su carácter pionero, no cabe duda que para su creación Beethoven debió inspirarse en la labor realizada, en este género, por ilustres violonchelistas del siglo XVIII como Luigi Boccherini, autor de seis Sonatas, los hermanos Jean-Louis y Jean-Pierre Duport o Jean Baptista Breval. Todos ellos, con las lógicas limitaciones técnicas de la época, habían proyectado poderosamente su instrumento favorito si bien sin ir más allá de convertirlo en protagonista casi absoluto frente al papel de bajo continuo del clave y, por consiguiente, sin establecer una igualdad entre las dos voces dentro de la estructura musical en la forma sonata, ni intentar tampoco un diálogo instrumental equilibrado.

Es conveniente recordar que Beethoven aprendió violín, pero no violonchelo y que, si se exceptúa el *Triple concierto* de 1805, nunca escribió un concierto para este último por lo que los varios ensayos que hizo en el curso de las cinco composiciones que integran su serie de sonatas ponen de relieve los problemas de enfrentarse a un género prácticamente inexplorado hasta entonces, en particular respecto al difícil reto de emparejar la poderosa voz cantante del violonchelo, en su registro medio, con el tono comparativamente suave y la limitada capacidad de sostener las notas que poseía el piano vienes en las postrimerías del siglo XVIII. Para solventar el problema del desequilibrio dinámico e instrumental todavía existente, la solución inicial de Beethoven, en sus primeras cuatro sonatas, fue privar al violonchelo de la oportunidad de emitir su característico sonido *cantabile*, en el usual extenso *adagio* intermedio, reduciéndolo a una simple introducción lenta. Sólo en la última de la serie, compuesta cuando el piano comenzaba ya a transformarse en el instrumento sonoro contemporáneo, al disponer de cuerdas más gruesas y un marco más compacto, decidió servirse libremente de toda la extensión sonora del violonchelo en los tiempos lentos, sin temor a sobrepasar el sonido del piano. Paradójicamente hoy día, en su enfrentamiento instrumental el violonchelo es el más débil de los dos, particularmente en el registro grave, dominado con facilidad por el piano. Por consiguiente, como en tantos otros géneros, Beethoven no sólo buscó sino que abrió caminos y encontró el equilibrio ideal para eludir un protagonismo tanto del teclado (ya fuera el clave o el pianoforte) como de la cuerda logrando, en el transcurso de

unos años y con tan sólo cinco sonatas, revolucionar un lenguaje que se inicia con las dos primeras, se consolida en la intermedia y culmina en las dos últimas, atestadas de innovaciones y originalidades.

En 1796, acompañado por su patrón, el Príncipe Karl von Lischnowsky, Beethoven realiza una gira de conciertos por diversas ciudades centroeuropeas que le lleva a Praga, Nüremberg, Bratislava, Budapest, Leipzig Dresden y finalmente Berlin donde, a decir de su amigo y biógrafo Ries, *tocó muchas veces en la corte ante el rey Federico Guillermo II....*». Allí escribió sus dos primeras Sonatas de Violonchelo para el virtuoso Jean-Louis Duport director de música de cámara y poco después fueron interpretadas por ambos en presencia de un entusiasmado rey prusiano que, en agradecimiento, regaló a Beethoven una cigarrillera de oro «digna de un embajador» y llena de Luises de oro, lo que sin duda le indujo a dedicarle las partituras cuando fueron publicadas conjuntamente, como Op. 5, por Artaria, en Viena en Enero de 1797. Ciertamente el soberano, sobrino de Federico el Grande, apasionado de la música de cámara y para el que Haydn, Mozart, Boccherini y Stamitz ya habían compuesto obras, era un notable violonchelista gracias a su proximidad con Duport, reputado profesor además de un excelente solista. No es por ello aventurado sospechar que, para sacar adelante esas dos primitivas piezas, Beethoven contara con los eficaces consejos del maestro francés como experto en el instrumento aunque el hecho de que el propio Duport incorporara muchas de las técnicas presentes de estas piezas en su famoso manual de instrucciones del violonchelo confirma su talento y capacidad de asimilación. Por otro lado, al acostumbrarse por entonces a anteponer el piano en el título de la obra para acentuar el carácter «acompañante» de los demás instrumentos, todavía se las bautizó como «*Sonatas con Violonchelo obligado*» o «*Sonatas para Pianoforte y Violonchelo*». Como anécdota curiosa de su biografía, en la primavera de 1799, Beethoven se reunió en la gran Venecia con el célebre virtuoso del contrabajo Domenico Dragonetti, entonces de camino a Londres, que le enseñó aspectos para él desconocidos de las posibilidades sonoras de ese instrumento de cuerda, sorprendiéndole además con la asombrosa hazaña de tocar con él, conjuntamente, la segunda *Sonata para violonchelo*.

Las dos primeras Sonatas iniciales para violonchelo y piano Op.5 simbolizan, junto al característico virtuosismo de su primera etapa creadora de Beethoven, la despreocupada alegría de sus años juveniles marcados por la búsqueda de un ideal expresivo y estético. No sólo destacan al incluir por vez primera la correspondiente partitura completa de cada uno de los instrumentos protagonistas, sino que inauguran un período compositivo en el que, como rasgo notable, resalta la presencia de un extenso movimiento lento como introducción. En efecto resulta curiosa la libertad con la que

Beethoven trata el *Adagio* en estas Sonatas que sólo en la 5ª y última sitúa en el lugar esperado, es decir entre los dos tiempos rápidos, mientras que en la 2ª y la 4ª representa por su entidad más que un simple preámbulo, casi un movimiento en si mismo, con su propia tonalidad, reafirmando las intenciones dramáticas de cada obra. Aún compartiendo la misma disposición, la **Sonata nº 2 en Sol menor** es más austera, muestra las ideas más ordenadas y una mayor concentración que su homóloga nº 1 en Fa mayor. Con excepción del final, la obra tiene un carácter grave y, a veces, un sentimiento doloroso. Como se ha señalado, la estructura es bastante particular al disponerse en dos movimientos *Allegro* con un «tempo» diferente, precedidos por una introducción lenta de carácter rapsódico *Adagio* que posee una completa autonomía pues su amplitud es tal que casi da la sensación de ser un movimiento independiente.

FRANZ SCHUBERT (Viena, 1797-1828)

Sonata "Arpeggione" para violonchelo y piano, en La menor D. 821

La bellísima sonata "Arpeggione" deliberadamente la hemos programado en el recital de viola y piano de Yuri Bashmet y Oleg Maisenberg del pasado 26 de marzo, y en el de violonchelo y piano de Adolfo Gutiérrez y Javier Perianes de hoy, pues creemos que es de un gran interés escuchar esta misma obra en dos instrumentos diferentes, que además son distintos del arpeggione –hoy desaparecido- para el que la compuso Schubert.

En 1823 el fabricante vienés de violines y guitarras, Johann Georg Stauffer construye un instrumento «por él denominado guitarra de amor, parecido en su forma a la guitarra habitual, solo que de mayor tamaño, con una extensión de cuerdas de hilo y otra de cuerdas de tripa que, no obstante, no están pulsadas por los dedos, sino que se hacen vibrar mediante un arco. En lo que concierne a la belleza, a la plenitud y a la dulzura del sonido, nos recuerda al oboe en los agudos y a la trompa en los graves, lo que se presta muy especialmente a una notable ejecución en los pasajes cromáticos, incluso en los de doble cuerda...». Esta reseña, aparecida en el periódico «*Allgemeine Musikalische Zeitung*» del 30 de abril de 1823, describe con detalle las peculiaridades de un instrumento cuya caja sonora y acorde corresponde a la de una guitarra con seis cuerdas afinadas en Mi-La-Re-Sol-Si-Mi pero que, no obstante, al igual que en el violonchelo, se extienden por encima de un caballete y se fijan a un cordal. Además de «guitarra de amor» el instrumento se denominó también «guitarra de arco» e incluso (como figura en el método de Vinzenz Schuster, destinado a la enseñanza y el manejo de dicho instrumento) «guitarra-violonchelo».

Existen testimonios de que en el año 1824 Schubert presentaba una profunda depresión, como consecuencia de una enfermedad declarada a principios de 1823 que precisó una larga y dolorosa hospitalización. En agosto de 1823 había escrito a Franz von Schober: «Dudo cuando pienso si voy a recuperar totalmente la salud alguna vez». En febrero de 1824 el pintor Moritz von Schwind nos dice que Schubert mejora, que está «encantador... y compone cuartetos, danzas alemanas y variaciones en gran cantidad». En marzo Schubert vuelve a quejarse de su estado de salud y, hasta el verano, su correspondencia, dirigida a un reducido círculo de amigos, hace alusiones al asunto. Las cartas de esta época muestran que el sufrimiento domina sus pensamientos aunque trata también de superarlos con entusiasmo, imaginación y fe. A finales de junio se traslada a Hungría, al castillo de Zseliz, mansión del conde Esterházy donde su salud y su moral parecen mejorar pero, a medida que su estancia se prolonga, la

separación de sus compañeros le entristece por lo que regresa a Viena, con tiempo desapacible y en el viaje su salud se agrava.

Durante algunos meses se instala en la casa de su padre y allí escribe su Sonata para «arpeggione», denominación que realmente sólo aparece en el manuscrito de la obra, probablemente encargada al músico por Stauffer en noviembre de 1824, y dedicada a Vincenz Schuster el virtuoso propagador del instrumento de tan efímera existencia, y que, con Schubert al piano, la interpretaría en su casa antes de finalizar el año. La primera edición, que incluía transcripciones para violín y violonchelo, no se produjo hasta 1871 por Diabelli. Hubo, por otra parte, arreglos para viola o para guitarra, e incluso transcripciones orquestales de la parte de piano. Hoy, la obra se ofrece generalmente con violonchelo y piano.

Aunque dominada por un componente lúdico y de improvisación, estrechamente vinculado al brillante virtuosismo de los dos instrumentos, la **Sonata para “arpeggione” y piano, en La menor, D. 821** muestra una notable homogeneidad en su invención temática y presenta tres movimientos. El primero, *Allegro moderato*, ofrece un tema inicial un poco melancólico, primeramente en el piano, del que se apropia rápidamente el violonchelo, que a su vez enunciará el segundo tema, una ampliación del primero mientras que la reexposición concede una parte equivalente a cada uno de ellos, a la manera clásica. El movimiento central es un breve *Adagio* que constituye una transición concebido a la manera de un *Lied* cuya expresión ensoñadora es asumida enteramente por el violonchelo, con un discreto acompañamiento del teclado. Los compases conclusivos del solista enlazan directamente con el *Finale* un *Allegretto* en forma rondó que trata de explotar los registros del instrumento de cuerda y demostrar sus posibilidades virtuosísticas, después de haber exhibido sus cualidades expresivas en el movimiento precedente. El tema estribillo melódico y más desarrollado es de sabor popular.

Pertenciente al ámbito de la música de encargo, sin que se pueda afirmar que este divertimento demuestre que el compositor se apasionara por el *arpeggione*, hay que constatar que se trata de la única la obra para violonchelo y, en sus transcripciones posteriores, para la viola, del catálogo schubertiano.

JOHANNES BRAHMS (Hamburgo, 1833 - Viena, 1897)

Sonata n° 1 en Mi menor para violonchelo y piano Op. 38

Un intervalo de veinte años separa las dos obras para violonchelo con acompañamiento de piano escritas por Brahms. Tras su primera visita a Viena en 1862, durante ese verano, transcurrido en la ciudad renana de Hamm, compuso el Quinteto Op. 34 e inició el esbozo de dos primeros movimientos y un Adagio de una sonata para piano y violonchelo que fueron, sin embargo, arrumbados durante algunos años. El disgusto sufrido por no obtener el cargo más anhelado de director de los Conciertos Filarmónicos en su ciudad natal Hamburgo se alivió en parte cuando en la primavera de 1863 le fue ofrecido el puesto de director de la *Singakademie* de Viena, una Sociedad dedicada a la música vocal. Desafortunadamente, su entusiasmo y expectativas no se amoldaban a los de una formación coral por lo que, después de ocho meses, renunció al puesto permaneciendo, no obstante, en la capital austríaca que, a partir de entonces, sería su morada definitiva. El año 1865 fue especialmente doloroso para Brahms al coincidir con la muerte de su madre Johanna Henrika Christiane Nissen el 2 febrero, uno de los acontecimientos más amargos de su vida capaz de marcar para siempre su espíritu sensible y que dejó también huellas significativas en las obras musicales de ese periodo, en el que también ve la luz la primera de sus dos sonatas para violonchelo Op. 38, retomando los dos movimientos iniciales que perfilara tres años antes. Retomada durante el verano en Lichtenthal, un tranquilo suburbio en la periferia de la ciudad balneario de Baden-Baden, la sonata fue, por fin, rematada en el transcurso del otoño-invierno de 1865, probablemente durante un breve alto entre sus numerosos viajes, para descansar en Karlsruhe junto a su amigo el fotógrafo Julius Allgeyer.

Como testimonio de gratitud y homenaje a su talento de violonchelista, la obra fue dedicada a su amigo el doctor Josef Gansbacher, que no había regateado esfuerzos para influir en el nombramiento de Brahms como director de la *Singakademie* y le había sido de gran ayuda en sus primeros tiempos en Viena. Figura singular, hombre de leyes, profesor de canto y excelente intérprete del violonchelo Gansbacher, fue sin duda uno de los más devotos y fieles defensores de Brahms durante su integración en el exclusivo mundo vienés. Pero, junto a la dedicatoria personal al amigo, la partitura era, a la vez, el gesto de reconocimiento hacia un instrumento cuya sonoridad, amplia y cálida, parecía acomodarse con naturalidad a sus características expresivas.

La primera interpretación pública de la sonata tuvo lugar al cabo de seis años, el 14 de enero de 1871 en Leipzig. Se sabe que la presentación oficial en Viena aconteció en febrero de 1874 pero fue la efectuada

muchos años después, el 7 de marzo de 1885, por el violonchelista alemán Robert Hausmann, la que obtuvo un éxito más patente y duradero, proporcionando a Brahms la inspiración para componer su segunda sonata para el instrumento.

La razón intrínseca y la actitud por la que Brahms decide tan tarde asumir el riesgo de enfrentarse con un «dúo instrumental» que incluyera el piano reside, tal vez, en que, dada su propensión innata a una desbordante densidad sonora y que las formaciones mayores, constituidas por entre tres y seis intérpretes, le infundían instintivamente una perceptible seguridad, el compositor se consideraba, sin embargo, más vulnerable a la hora de abordar una confrontación entre dos únicos instrumentos sobre todo en aspectos referentes a la estructura, el timbre y la calibración del respectivo peso sonoro. El que, tras mil titubeos, optara en un principio por el violonchelo, muy por encima del violín, delata su preferencia por los sonidos cálidos, densos, bruñidos que, acordes con su espíritu introvertido, constituyen la base de su mensaje poético. De algún modo la decisión también evoca el decisivo precedente de Beethoven, cuyas sonatas para violonchelo, también se anticiparon a las de violín y, en cualquier caso, ambas estuvieron precedidas por destacadas obras de otros géneros. Dentro del equilibrio que logra entre las dos voces, es llamativo el relieve que confiere al piano dejando «cantar» al violonchelo, casi siempre, en el registro medio. Para algunos analistas las sonatas para violonchelo no alcanzan, sin embargo, las altas cotas de las escritas para violín y piano, ni la calidad de otras partituras de cámara, al aludir una «suave intrusión» en primer plano del sonido del teclado e incluso el musicólogo francés Paul Landormy comenta en su biografía de Brahms que las sonatas de violonchelo son obras fogosas, apasionadas, en las que el piano aplasta muy frecuentemente el timbre velado de aquél, al que se le exige una expresividad y un vigor en ciertos registros que excede sus capacidades y, particularmente, al referirse a la Sonata nº 1 Op. 38, le atribuye una cierta banalidad.

Aunque originalmente esta primera sonata iba a tener cuatro movimientos consta únicamente de tres, ya que los esbozos del Adagio previsto en principio fueron celosamente guardados por el músico para una posible segunda partitura y, en efecto, muchos piensan que precisamente este fragmento fue transferido a la segunda Sonata, Op. 99. Al retirar el Adagio previsto en el primitivo manuscrito no hay pues tiempo lento en la partitura final. Los tres movimientos definitivos, además de una escritura de gran sencillez, muestran una lozanía y espontaneidad parejas, una notable simplicidad e idéntica inspiración melódica, por lo que no es extraño que a la sonata se le adjudicara el sobrenombre de «pastoral». Rigor arquitectónico, sobriedad y limpieza, son en efecto

sus rasgos característicos. Excluyendo el *finale*, fragmento cuyo perfil estructural resulta decididamente peculiar, los otros dos tiempos son de una gravedad oprimida por una oscura capa de soledad y están marcados por el sufrimiento, expresado de forma cruda y lúcida. Los pensamientos sobre la muerte se entremezclan con valerosos, pero efímeros, desahogos y los intentos de resignación se entrecruzan con instantes de desconsolado quebranto. A la creación de esta atmósfera singular contribuye también la elección de una escritura añeja, de ascendencia litúrgica y, sobre todo, la incisiva influencia de Bach, más viva que nunca en esta sonata. El movimiento inaugural ***Allegro non troppo*** está en la forma sonata con tres temas compuestos sin una excesiva complejidad y netamente diferenciados que no alterarán el orden inicial de su enunciado ni durante el desarrollo ni en la reexposición. El primero, representado por una idea de carácter elegíaco, heroico y a la vez melancólico, es cantado por el chelo que se impone por su fuerza deslumbrante. El segundo, dramático y rudo, parece más tenso, abrupto y tumultuoso aunque también más rítmico. El tercer tema desarrollado inicialmente por el piano, es melódico, tierno y misterioso. El movimiento central, ***Allegretto quasi minuetto***, enigmático, tiene una forma clásica, con una estructura ordenada y un material temático sencillo. Los pocos momentos de abandono sentimental se encuentran situados en el trío central, de apasionado lirismo donde el violonchelo se distiende en un dulcísimo canto llano. Mención aparte merece el ***Allegro final***, que por lo anómalo de su estructura, de una desbordante plenitud sonora, se aleja intencionadamente del escenario de tanto lirismo y manifiesta un grado de elaboración bien diferente oponiéndose a los dos movimientos precedentes, con los que no comparte ni su simplicidad formal ni su escritura. Se trata de un tiempo en estilo de fuga, encuadrado en la forma sonata, con el que el autor intenta adaptar las rigurosas reglas del contrapunto a un lenguaje subjetivo y personal. El movimiento puede ser entendido como un homenaje a Bach y según algunos, es una clara la referencia al Arte de la Fuga (primer tema del "Contrapunto XIII" n° 1 y n° 2) («fuga en espejo para dos claves»). Un notable carácter experimental, tensión constante, libertad de manejo y fantasía caprichosa, son los puntos fuertes de este excepcional *finale*.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 16 de abril 2012
EMANUEL AX, piano

Avance de programa curso 2011-2012

Lunes, 14 de mayo 2012
NATALIA GUTMAN, violonchelo
ELISSO VIRSALADZE, piano

Lunes, 21 de mayo 2012
ANDREA LUCCHESINI, piano

Viernes, 25 de mayo 2012
MIGUEL MORALES LLOPIS, trompa
PREMIO INTERPRETACIÓN
SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

* Este avance es susceptible de modificaciones

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

