



22

SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Obra Social

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XL
Curso 2011 - 2012

CONCIERTO NÚM. 750
V EN EL CICLO

Recital de violín por:

NEMANJA RADULOVIC

Al piano:

SUSAN MANOFF

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 5 de diciembre

20,15 horas

Alicante, 2011

NEMANJA RADULOVIC



© Caroline Doutré

Últimas temporadas: En 2006 sustituyó con gran éxito a Maxim Vengerov interpretando el Concierto de Beethoven en la Sala Pleyel de París con la Orquesta Filarmónica de Radio France y el maestro Myung-Whun Chung. Desde entonces colabora con las más prestigiosas orquestas de Europa, Asia y América: Sinfónicas Tokio, de Montreal, de Río de Janeiro, de Hong Kong, Tonhalle de Zurich, Royal Philharmonic Orchestra de Londres entre otras; actuando en las grandes salas de concierto europeas como el Concertgebouw en Ámsterdam, el Megaron en Atenas, Bellas Artes en Bruselas, y también en el Carnegie Hall en Nueva York.

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

Lo más destacado de su carrera: Nacido en Serbia en 1985 comenzó sus estudios musicales en 1992, obteniendo en 1996 el “Premio Octubre de la Ciudad de Belgrado” y en un año después el premio Especial “Talento del año 1997” del Ministerio de Educación de la República Serbia.

Ha participado en clases magistrales impartidas por Yehudi Menuhin, Salvatore Accardo y Joshua Epstein con quien estudió en el Conservatorio de Saarbrücken en 1998, y al año siguiente en la Universidad de Belgrado con Dejan Mihailovic. A los catorce años se trasladó a París y continuó sus estudios con Patrice Fontanarosa en el Conservatorio.

Fue nombrado “Revelación Internacional del Año en Las Victorias de la Música 2005- Premio MIDEM – y en 2006 “Estrella en ascenso”. Toca un violín J. B. Vuillaume de 1843.

Grabaciones: Desde 2005, ha grabado varios discos para Transart Live, entre otros un CD para violín solo muy alabado por la crítica y que obtuvo el galardón Diapasón; dos conciertos para violín de Mendelssohn que encabezó las listas de descargas de iTunes y Virgen Mega. En octubre de 2010 se editó para Decca/Universal su último disco, en el que interpreta las sonatas nº 5, 7 y 8 de Beethoven acompañado por Susan Manoff.

SUSAN MANOFF



Últimas temporadas: Actualmente es profesora en el Conservatorio de París después de haber sido ayudante del director del coro de la ópera de La Bastille. Como apasionada defensora de la música de cámara ha continuado participando en festivales tan prestigiosos como los del Covent Garden, Vebier, Aix-en-Provence e implicándose en numerosos programas de fusión de música y texto; sin olvidar nunca su dedicación a la música de lied y sus actuaciones regulares para France Musique.

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

Lo más destacado de su carrera: Nacida en Nueva York, sus padres procedían de Letonia y Alemania. Estudió en la escuela de Música de Manhattan y en la Universidad de Oregón. Tras especializarse en el repertorio de lied con Gwendoline Koldofsky se convierte en una de las pianistas más solicitadas de su generación.

Además siempre se ha interesado por la música de cámara y la música en general unida al teatro; lo que la ha llevado a actuar en las principales salas de conciertos de Francia: Champs Elysées, Chatelet, La Bastille y Salle Gaveau entre otras y en Festivales como "Presences", Lugano, Montpellier además de los mencionados más arriba y ha colaborado con artistas de la talla de Nelly Borgeaud, Helen Delavalt, Jean Rochefort, Marie Chistine Barrault, bajo la dirección de Syberberg, Juanneau.

Grabaciones: Para Arion ha grabado Brahms; para Auvidis canciones francesas, con Patricia Petibon; para EMI/Virgen obras de Barber y Bernstein y un recital en la Salle Gaveau en DVD.

Ha intervenido en la grabación de la música de película "Une vie à l'attendre" con Nathalie Baye y Patrick Bruel. Próximamente, para Naïve, grabará con Sandrine Piau.

PROGRAMA

- I -

PUGNANI-KREISLER

Preludio y Allegro

BEETHOVEN

Sonata n° 5 para violín y piano en Fa mayor, Op. 24 "Primavera"

I.- Allegro

II.- Adagio molto espressivo

III.- Scherzo. Allegro molto.

IV.- Rondó

BACH-SCHUMANN

Chacona para violín solo de Bach (de la 2ª partita en Re menor) arreglada para violín y piano por Schumann

- II -

ROBERT SCHUMANN

Sonata n°1 para violín y piano en La menor, Op. 105.

I.- Mit lidenschaftlichen Ausdruck.

II.- Allegretto.

III.- Lebhaft.

RAVEL

Tzigane

FRITZ KREISLER (Viena, 1875 - Nueva York, 1962)

Preludio y Allegro al estilo de Pugnani

El austríaco Fritz Kreisler, fue un músico superdotado que al igual que otros muchos genios manifestó precozmente su extraordinario talento. Como uno de los mas célebres violinistas de su tiempo destacó por el característico y personal sonido dulce y ardiente que extraía del instrumento y aunque su educación técnica deriva, en muchos aspectos, de la escuela franco belga, su expresivo fraseo evoca siempre el estilo tranquilo (*gemütlich*) de la Viena prebélica. El entusiasmo y la manera de interpretar las piezas, haciendo que sonaran de modo grandioso, le permitieron ganar seguidores de forma interminable y sus maneras, accesibles y emocionalmente expresivas, forzosamente se compararon con otro fenómeno contemporáneo, aunque más joven, como Jascha Heifetz, de una infalible precisión técnica, pero más despegado emocionalmente y con menor coloración inmediata.

Kreisler fue además de intérprete un gran arreglista y compositor. Parte de su popularidad provenía del hecho de haber redescubierto aparentemente muchas partituras clásicas perdidas de famosos compositores que refería haber encontrado ocultas en diversas librerías y monasterios por toda Europa. Esas piezas cortas, entre los que se incluían piezas de maestros como Couperin, Pugnani, Vivaldi, Tartini, Dittersdorf, el Padre Martín, Francoeur, Stamitz y otros, eran interpretadas como transcripciones de esos «clásicos perdidos» durante sus conciertos o en sus famosas audiciones radiofónicas y su éxito fue tal que llegaron a constituirse en una suerte de divisa de sus recitales e incluso, con el tiempo, muchas de ellas alcanzaron gran popularidad por derecho propio, incorporándose al repertorio de otros intérpretes cercanos al violinista.

Entre esos supuestos arreglos y transcripciones figura el **Preludio y Allegro** que Kreisler afirmaba procedía de un manuscrito atribuido a Gaetano Pugnani (1731-1798), un violinista y compositor italiano que por la forma y el estilo se acercaba a los cánones clásicos, pese a su vinculación a determinados elementos del Barroco. El crítico del *New York Times* Olin Downes que había andado buscando infructuosamente el supuesto manuscrito original de Pugnani, mencionado por Kreisler, el día 2 de Febrero de 1935, fecha del 60 cumpleaños del violinista, en su telegrama de felicitación le preguntó, bromeando, si no era él realmente el autor de todos aquellos «clásicos perdidos» y, para su sorpresa, el violinista le respondió afirmativamente, confesándole la inexistencia de los supuestos documentos originales y que, en efecto, la mayor parte de las partituras, exceptuando los ocho primeros compases de la «*Chanson Louis XIII et Pavane*» de Louis Couperin, habían sido compuestas por él. La revelación provocó una gran conmoción en el mundo musical, dividido entre el decepcionado desprecio por las consideradas «falsificaciones» (se enumeraron hasta 17) y los elogios por la osadía. Muchos críticos como Ernest Newman, del *Times* londinense, atacaron duramente a Kreisler, pero este plantó cara a la controversia, se mantuvo contumaz e imperturbable ante la censura, recordando que antaño las obras habían sido juzgadas favorablemente y que no importaba quien las hubiera escrito en tanto la

gente disfrutara con ellas, añadiendo: «*El nombre cambia, el valor permanece*». Finalmente el *New York Times* publicó una «aclaración» del violinista el 18 de Febrero de 1935 en la que justificaba su conducta con el argumento de que había escrito las obras en cuestión cuando todavía era un joven artista, sin otro objetivo que enriquecer los programas de sus conciertos y que, para conseguir un mayor equilibrio en los recitales, resultaba más útil y atractivo recurrir a piezas virtuosas de compositores conocidos que la desventaja de incorporar obras firmadas con su propio nombre, en un principio desconocido. Kreisler añadía, no sin cierta razón, que de haberlas identificado en su momento como propias posiblemente no hubieran llamado la atención y que, a diferencia de la pintura falsificada, en este caso nadie había salido perjudicado con el fraude. Por otro lado, en la mitad de su ascendente carrera, antes de la guerra, el músico apenas disponía de un material convincente y poco conocido que proporcionara cierta frescura a sus conciertos y, aunque compusiera piezas propias, no tenía la certeza de poder disponer de una suficiente cantidad de creaciones originales y con cierta estatura musical para incorporarlas a sus recitales. En definitiva, el engaño fue posible también debido a que en aquella época la musicología no estaba muy desarrollada, se sabía muy poco del Barroco y, por supuesto, que Kreisler poseía el talento suficiente para crear obras que presentaran todas las características superficiales de esa escuela. El público en apariencia estuvo de acuerdo pues, en tanto los críticos le condenaban duramente, su alta popularidad se mantuvo inamovible después del escándalo y, ciertamente, su fama sobrevivió airosa a la controversia y la audiencia manifestó poco interés por el tema pues nunca dejó de abarrotar sus conciertos. Lo que resulta obvio es que gracias a su ingenio, sus piezas alcanzaron tal grado de sofisticación y calidad que pudieron engañar a los expertos y todavía se escuchan a veces como «bises» aunque, desde entonces, descritos colectivamente como piezas de Kreisler «*en el estilo de ...*»

Publicado en 1905, el ***Preludio y Allegro***, como indica su título, tiene dos secciones. La primera con un característico acompañamiento en acordes sobre el que se desarrolla una larga melodía expresiva, tipo “aria”, tiene una estructura binaria (A-B-A’). Cada sección presenta su propia indicación de tiempo y con los matices marca un acentuado contraste entre ellas. La segunda, *Allegro molto moderato*, tiene forma rondó-sonata y en su estructura (A-B-A’-Coda) se intercalan variaciones de los episodios con un ritmo acrecentado que deriva en una rápida y brillante *cadenza*. (***Duración aproximada: 6’***)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1770 – Viena 1826)

Sonata n° 5 para violín y piano en Fa mayor, Op. 24 "Primavera"

En poco más de una década, durante los primeros años vieneses, Beethoven escribió sus diez sonatas para violín y piano. Consciente de haber encontrado un medio que le permitía ganarse la vida y de que era el instrumento en auge del momento, dedicó al violín un número considerable de horas de estudio, contando con la ayuda de sus amigos Wenzel Krumpholtz e Ignaz Schuppanzigh. Posiblemente, en comparación con su dominio virtuoso del piano sentía una cierta inseguridad con el violín considerando, sobre todo, el alto nivel de exigencia que era habitual en los círculos musicales de la capital austríaca aunque tampoco debió sentirse demasiado incómodo al permitirse tocar en público sus propias obras para violín y piano, con uno y otro instrumento y, por supuesto, componer como un verdadero experto. No obstante, su amigo Ferdinand Ries, presente en el estreno de una de las sonatas para violín y piano y uno de sus más fervientes e incondicionales admiradores, relata con crudeza la impresión que le causó una de sus actuaciones: «*Era realmente angustioso verlo tocar porque, llevado por su entusiasmo, no se daba cuenta cuando se equivocaba y atacaba un determinado pasaje con una posición errónea de mano*». De cualquier modo, el violín será esencial en la carrera de Beethoven, dedicándole muchas páginas, algunas de las cuales nacieron posiblemente de su fructífera relación con los mejores intérpretes de su tiempo, como Rodolphe Kreutzer, Ignaz Schuppanzigh, George Augustus, Polgreen Bridgetower o Pierre Rode. Si bien ellos no siempre supieron apreciar, en su justa medida, su auténtico valor, cada una de ellas testimonia su preocupación respecto a las posibilidades del instrumento y, a pesar de todos los avances considerables que la técnica violinística ha conocido en el curso de los doscientos últimos años, sus acordes y sus figuras ornamentales, de gran audacia, todavía suponen hoy un claro desafío para el ejecutante.

Cuando Beethoven inició la composición de las primeras sonatas el violín empezaba a sufrir la fuerte competencia de un instrumento emergente, como el piano que, a medida que se perfeccionaba técnicamente (los primeros ejemplares, construidos en la primera mitad del siglo XVIII, eran muy rudimentarios), fue introduciéndose en los hogares hasta convertirse en el instrumento doméstico por excelencia. Antes de llegar a una todavía incipiente clase media, ávida de piezas de música de cámara, capaz de granjearle respetabilidad social, la mayoría de las sonatas eran estrenadas en los exigentes salones de la aristocracia por lo que Beethoven comprendió, rápidamente, que además de permitirle ganarse la vida, podían convertirse en «tarjetas de presentación» ante la audiencia más distinguida por lo que no es extraño que, como joven forastero, recién llegado a Viena, cuyo trabajo despertaba, a la vez que admiración, incompreensión y rechazo, quisiera ganarse el favor de protectores poderosos. Por consiguiente, la mayoría de las obras de este período fueron dedicadas a importantes personajes públicos. Las tres primeras sonatas para violín lo están al inevitable Antonio Salieri, el músico más influyente de la corte austríaca, y la cuarta y la quinta al conde Moritz von Fries, poderoso banquero y mecenas de las artes. Ello no es óbice para que en su creación el compositor tuviera siempre presentes las leyes

del mercado concibiéndolas expresamente para ser tocadas y apreciadas, tanto por los profesionales como por los aficionados, no sólo en la sala de concierto sino en la propia casa, por lo que el éxito fue considerable y una vez publicadas, se adquirieron de un modo masivo, obligando a reimprimirlas. A pesar de su moderada dificultad técnica, resultar agradables al oído y no prestarse a la exploración de nuevas ideas musicales, las primeras críticas fustigaron a Beethoven aunque esa indignada desaprobación crecía, no obstante, a la par que la popularidad del propio compositor.

La eclosión del piano determinó a su vez un fácil mercado para las sonatas como muestra una carta a Beethoven del editor musical Gottfried Härtel en mayo de 1801 «Puesto que Vd. desea saber que clase de obras podrían gustarnos más, estas son las sonatas para piano sin acompañamiento o también con acompañamiento de violín, o de violín y violonchelo». Dentro del masivo proyecto creativo de esos años Beethoven expande su abanico escribiendo obras de diferente carácter como las cinco sonatas para piano desde el Op. 22 al Op. 28, escritas en estrecha sucesión que, a pesar de sus ocasionales virtudes, se contemplaron como técnicamente muy difíciles, pero también como «desacostumbradas y emprendedoras» y las tres primeras sonatas para violín y piano Op. 12 de las que un crítico declaraba eran «bastante particulares y sobrecargadas con extrañas dificultades».

Como se sabe por los esbozos que junto a los de su compañera en La menor Op. 23 aparecen en dos cuadernos de notas fechados por entonces, Beethoven inició su **Sonata para violín nº 5 en Fa mayor Op. 24** durante el verano y finales del 1800. El apodo «Primavera» que, aparentemente, no tiene su origen en el compositor, figura en el libro de Wilhelm von Lenz «*Beethoven. Eine Kunststudie*» (Hamburgo 1860) en el que el autor se refiere al término como «bien conocido», tratando de mostrar que los oyentes, desde el principio, habían buscado una metáfora adecuada para los especiales rasgos de la obra, tanto su consistente elegancia melódica como las insinuantes cualidades musicales. Existen varias fuentes documentales. La primera de ellas es el conocido como «Manuscrito autógrafo 19» localizado previamente en la *Staatsbibliothek* de Berlín. Desmembrado y repartido hasta localidades tan alejadas como Berkeley y San Petesburgo este cuaderno de notas fue reconstruido en una brillante publicación por Richard Kramer y contiene elementos sustanciosos para las revisiones de los cuartetos Op. 18, material extenso para la Sonata de piano en Si bemol mayor Op. 22, la Sonata para violín y piano en La menor Op. 23 y un breve pero valioso apunte que parece ser un boceto inicial para el primer movimiento de la Op. 24. Una fuente más rica para esta última es, sin embargo, el manuscrito «*Landsberg 7*», ampliamente conocido por contener ya ingredientes para los cuatro movimientos de la obra. En este documento, la Sonata «Primavera» junto con la Op. 23, sobresale claramente junto a dos diferentes composiciones dramáticas: la Segunda Sinfonía y el Ballet *Prometheus*, además de mostrar algunas ideas primitivas para las sonatas de piano Op. 26 y Op. 27 nº 1. Pero además, se dispone de un manuscrito autógrafo de la Op. 24, probablemente escrito en 1801, del que falta el final pero tiene una serie

de interesantes añadidos en los primeros tres movimientos. Finalmente, existe una primera edición emitida por Mollo en Viena, también en 1801, en la que se ofrecen las dos Sonatas Op. 23 y Op. 24, reunidas en un mismo volumen como «Opus 23», pero que, curiosamente, presenta las partes del violín en dos distintos formatos: la del Op. 23 (que denomina Sonata I) en tamaño grande vertical y la del Op. 24 (Sonata II) rectangular apaisado. Al resultar imposible combinarlos, casi inmediatamente después, en 1802, Mollo las reeditó, de forma separada, con textos y números opus independientes.

La **Sonata para violín y piano nº 5 en Fa mayor Op. 24**, corresponde a una fase intensamente productiva del periodo temprano de la carrera de Beethoven y parece haber evidencias de que inicialmente la concibió, al menos brevemente, como una obra para piano solo, más que como un dúo instrumental. Dedicada como la precedente al copropietario de la gran banca vienesa Fries & Cie. el conde Moritz von Fries, gran melómano, mecenas y coleccionista de obras de arte, por su espíritu cercano al clasicismo y su expresión directa, franca y melódica, se ganó el sobrenombre de «Primavera» por el que es universalmente conocida, como casi siempre ajeno a las intenciones de Beethoven, aunque no puede negarse su pertinencia. La obra, cargada de un lirismo contagioso en el que los diálogos entre el violín y el piano evocan sentimientos de júbilo y ternura, con claros aromas mozartianos, resulta innovadora, entre otras cosas, porque en ella, por primera vez en este género, Beethoven adopta una estructura en cuatro movimientos, por añadir en tercer lugar un *Scherzo*, al igual que hacía en sus sinfonías o en sus sonatas para piano y por confiar audazmente al violín (hasta entonces un instrumento «de acompañamiento») la melodía de apertura en el primer movimiento, aunque el piano retome pronto su ascendencia con el tema inicial, pasando a la cuerda la parte subsidiaria. El primer movimiento *Allegro* está en la forma sonata y se abre con un tema muy bello, de carácter pastoral, una melodía pegadiza cantada por el violín, con el piano limitado a acompañar con un bajo *ostinato*. El segundo asunto, de un tono menos reiterado, proporciona una gran cantidad de material para el desarrollo. En la recapitulación el violín es el encargado de presentar el tema principal, adquiriendo así un protagonismo que ya no abandonará en el curso de toda la partitura.. El segundo movimiento *Adagio molto espressivo* lento y muy *cantabile*, se ve perseguido por los ecos del primero y es un modelo de fraternidad en el diálogo entre sus dos instrumentos. Su único tema, en la línea del *lied*, que se podría creer extraído de alguna ópera mozartiana, es cantado alternativamente para extinguirse, finalmente, como una confianza interrumpida, en una suerte de extraña vaguedad producida por los trémolos conclusivos. En el tercero el breve *Scherzo y Trío: Allegro molto*, es un movimiento bastante rápido, donde el violín y el piano se cruzan de modo intempestivo. Sustituye lo que en años anteriores hubiera sido un *minuetto*, pero mantiene su función. Posee un aire alegre y vivo, casi de danza, y es conducido al unísono por violín y piano con sutiles destiempos repartidos entre los dos y un irresistible efecto sincopado, con un ingenioso tratamiento rítmico, considerada como una genial muestra de humorismo musical. El *Rondó finale*, el más original, sin duda, de la partitura es un movimiento equilibrado cuyo estribillo inicia el piano y sigue el violín, que recupera el tono encantador y un tanto ingenuo del

primer movimiento. Está basado en un tema de Mozart el aria de Vitellia, *Non più di fiori*, de su ópera seria *La Clemencia de Tito* en homenaje, ciertamente consciente, de Beethoven a su ilustre predecesor. (**Duración aproximada 26'**)

JOHANN SEBASTIAN BACH (*Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750*)

Chacona de la 2ª Partita para violín solo BWV 1004 (**arreglo para violín y piano de Schumann**)

Un hecho con frecuencia olvidado, en razón sobre todo de sus extraordinarias cualidades y actuaciones como organista, es que Bach fue, desde su juventud, siguiendo la conocida y muy antigua tradición familiar, un cualificado intérprete del violín. Su propio padre se encargó de iniciarle en el uso de este instrumento con el que, en 1703, cuando contaba 18 años de edad, entró por vez primera, en calidad de especialista, al servicio del conde Johann Ernest, de Weimar, ciudad a la que volvió en una segunda ocasión, entre los años 1708 y 1717, para ocupar los cargos de violinista y clavicembalista. El período pasado en esta corte representó para Bach, sobre todo en lo referente a la composición de Cantatas y piezas para órgano, la oportunidad de alcanzar un extraordinario grado de adiestramiento y maestría que, más tarde, en su época de Anhalt-Cothen, ampliará al terreno de la música instrumental y de cámara.

En el manuscrito autógrafo que incluye los originales de las «Seis Sonatas y Partitas para violín solo BWV 1001-1006» figura claramente un lugar y una fecha: *Cothen, 1720*. Esto no significa, sin embargo, que fueran escritas en ese preciso momento, sino que Bach, simplemente, fija el instante en el que se decide a concluir esas páginas, compuestas tal vez no mucho tiempo antes. El título también es bien explícito: «*Sei solo a violino senza basso accompagnato. Libro Primo*», lo que deja la interrogante de su posible condición de primera entrega de un proyecto más ambicioso y para la que se han dado al menos dos explicaciones: que Bach decidió seguir adelante con el plan de escribir más piezas para violín solo o bien que consideró como «*Libro Secondo*» las Suites para violonchelo, hipótesis no difícil de verificar al no conservarse el manuscrito original.

Las sonatas y partitas para violín solo, tienen la dificultad de buscar que un único instrumento de cuerda suene como varias voces al mismo tiempo. Pese a la cuidadísima caligrafía de la partitura original, se dan muy pocos datos acerca de los matices y articulaciones relativos a la idea de Bach de lograr una polifonía con un instrumento melódico por excelencia como es el violín, por lo que podría pensarse que hay poco margen para establecer diferencias significativas entre las diferentes interpretaciones, pero realmente no es así. En condiciones normales se puede elaborar en el violín una doble melodía y también dos sonidos, tocando dos cuerdas simultáneamente, pero en estas piezas Bach propone tres o incluso cuatro, acción imposible de realizar físicamente debido a que, al tener un puente redondeado (y no plano, como el de la guitarra), el arco no puede pasar teóricamente por más de dos cuerdas de forma conjunta. El compositor consiguió,

no obstante, salvar esos fenómenos sonoros en tres de las Sonatas para violín solo (BWV 1001, 1003 y 1005) que incluso contienen una fuga completa con hasta 4 voces y, aunque no todas suenan al mismo tiempo, a veces si lo hacen dos o tres. Estos espinosos obstáculos han determinado que generaciones de estudiosos consideraran estas piezas para violín solo como casi inabordables. Tal vez esto ilustra que, a pesar de su originalidad y su belleza, esta media docena de piezas maestras permanecieran ausentes durante mucho tiempo de los programas de los Conciertos públicos. Cabe explicarlo también porque, en un principio, se las catalogó como un tipo especial de Estudios, un ciclo plagado de dificultades técnicas que si bien podía contribuir al perfeccionamiento instrumental del artista carecía de una auténtica dimensión estética. Por fortuna, este engañoso criterio fue progresivamente arrinconado aunque hubo que aguardar hasta 1843, transcurridos ya 120 años desde su composición, para que el virtuoso violinista y compositor alemán Ferdinand David rescatara las Sonatas y Partitas para violín contribuyendo decisivamente a extender su conocimiento. Pese a ello, todavía hoy, estas composiciones “*a solo*” de Johann Sebastian Bach constituyen un reto técnico y musical para todo violinista y unas piezas decisivas de la historia del instrumento de cuerda.

Las seis Sonatas y Partitas para violín solo se concibieron de tal forma que ambas partes se suceden de manera alternativa. Las Sonatas constan de cuatro movimientos y su estilo general corresponde a la «*Sonata da chiesa*» (Sonata de iglesia), con la excepción, única y lógica, de los movimientos de danza. Las Partitas, adoptan la línea de la «*Sonata de camera*» (Sonata de cámara), encadenando un número variable de danzas dentro del conjunto. Con tal disposición intencionada, Bach establece ya el claro contraste entre las dos modalidades como fórmula de creación artística, manifestando su gran diversidad formal y expresiva. No obstante, el orden tonal establece su agrupamientos por parejas de tal suerte que el segundo elemento (Partita) viene a ser una respuesta o la consecuencia del primero (Sonata), por lo que, por muchas razones, la serie debe comprenderse como un todo.

La **Partita para violín solo nº 2, en Re menor, BWV 1004**, está estructurada en cinco partes: *Allemande*, *Courante*, *Zarabanda*, *Giga*, *Chacona*. De ellas, destaca con nitidez la soberbia **Chacona** final, probablemente la más famosa de cuantas se han escrito dentro de su modalidad y que, por su riqueza de ideas y abarcar todos los aspectos conocidos de la técnica violinística en la época de Bach, se considera justamente el apogeo del repertorio para violín solo del Barroco y una de las piezas de más difícil ejecución para ese instrumento, por lo que no sorprende que se la incluya habitualmente como página obligatoria en las competiciones de violín de todo el mundo. La *chacona* es una danza en tres tiempos de origen español o hispanoamericano que, desde la península ibérica, se difundió por Europa durante el siglo XVII y consistente en un tema melódico al que se aplican variaciones en el bajo (*basso ostinato*). Alegre y vivaz en su origen evolucionó en el siglo siguiente hacia una danza más cadenciosa que por su forma ternaria se asemeja al pasacalle hasta el punto que Louis Couperin llamó a una pieza suya «*Chacona o Passacaglia*». En concreto en la chacona de la 2ª Partita

su motivo, de ocho compases, compuesto de dos partes de gran semejanza, se desarrolla con una serie de 32 variaciones que alcanzan un total de hasta 256 compases más, con una parte central que se distingue de las dos extremas por el cambio de género o modo. De esta pieza, llegó a decir Brahms: «*La chacona BWV 1004 es en mi opinión una de las más maravillosas y misteriosas obras de la historia de la música. Adaptando la técnica a un pequeño instrumento, un hombre describe un completo mundo con los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos. Si yo pudiese imaginarme a mí mismo escribiendo, o incluso concibiendo tal obra, estoy seguro de que la excitación extrema y la tensión emocional me volverían loco.*»

Aunque ya muy conocida gracias a la citada opinión de Brahms, la chacona adquirió una nueva interpretación a partir de los estudios de la musicóloga Helga Thoene. Tras analizar la partitura encontró pruebas que evidencian que realmente se trata de una especie *tombeau* (lamento funerario) en memoria de la primera esposa de Bach, Ana Magdalena, muerta repentinamente en ausencia del compositor, el 17 de julio de 1720, mientras se encontraba en un viaje de tres meses en la corte del Príncipe Leopold. Enterado de la trágica noticia a su regreso añadió la Chacona a la Suite ya compuesta. Se trata por tanto, no sólo de una conmovedora pieza necrológica sino que, por los temas que la integran, por su duración (quince minutos, más que todo el resto de la partita) y por su dificultad técnica, constituye ciertamente una obra solitaria y singular. Según ha mostrado Helga Thoene se suceden en ella varios corales luteranos, ordenados según un significado preciso. Era, en efecto, muy frecuente que Bach incluyera en sus obras, tanto enigmas como mensajes cifrados, que sólo han sido descubiertos en el transcurso del tiempo (por ejemplo, el motivo BACH). De este modo, la chacona esconde en su inicio, perfilada en el bajo de la composición, la melodía de la coral *Den Tod kann niemand zwingen* (La muerte no puede nadie conquistar), a la que sigue una coral esencial de la liturgia protestante: *Christ lag in Todesbanden* (Cristo estaba atado a la muerte), pero a través de su muerte rompió esa atadura, que finaliza con la palabra *Aleluya*, incluyéndose también otra: *Vom Himmel hoch da komm ich her* (De las alturas del cielo, de allí vengo) que simboliza la esperanza. A partir de este descubrimiento se ha intentado abordar el punto de partida de Bach para la composición, realizando grabaciones que incluyeran el texto de las corales mencionadas, entre las que se encuentra una versión para violín y voces blancas (soprano y alto) y otra para laúd y voces. Curiosamente en el primer compás de la *Allemande* de esta misma 2ª Partita en su transcripción numérica (donde las letras se corresponden con las notas La (A=1), Si (B=2) etc, en el primero aparecen las cifras 81, que es la suma de suma de 40 (María) y 41 (Bárbara), y en el segundo 158, suma de 58 (Johann), 86 (Sebastián) y 14 (Bach). Continúa la búsqueda de nuevos enigmas en las partitas.

La grandiosidad de la Chacona ha determinado que trascienda los límites del violín para el que fue escrita por lo que no es extraño que se hayan concebido también diversas transcripciones para otros instrumentos, especialmente para piano (Ferruccio Busoni y Joseph Joachim Raff); piano tocado con la mano

izquierda (Brahms); guitarra (Andrés Segovia); piano y violín (Mendelsohn y Schumann); órgano y orquesta completa (Leopold Stokowski); fagot (Arthur Weisberg) e incluso marimba (Rebecca Kite). En cierto modo tal vez las adaptaciones son una muestra de la incomprensión que tradicionalmente se tuvo sobre la obra hasta el punto de dejar en el aire la duda de que un simple violín pudiera ser capaz de producir tal riqueza sonora. El arreglo de violín y piano de Mendelssohn se publicó primero en 1847 en Londres a través de Ever and Co. y después en Leipzig por Beitzkopf & Härtel, los mismos editores que en 1854 publicaron la versión de Schumann que escucharemos en el presente Concierto. *(Duración aproximada: entre 15' y 18', dependiendo de la velocidad)*

ROBERT SCHUMANN (Zwickhau, 1810 – Endernich 1856)

Sonata nº 1 para violín y piano en La menor, Op. 105

Parece que el particular talento musical de Schumann estaba mejor encauzado para las melodías organizadas en una complicada madeja polifónica que para el pequeño conjunto instrumental, por lo que no es sorprendente que, en el campo de la música de cámara, comenzara sus trabajos por composiciones concebidas para varios ejecutantes antes de dedicarse al trío y, por supuesto, al dúo. Pese a su fascinación juvenil hacia Paganini, el interés del compositor por el violín no sobrepasó en principio el de un protagonista más en los conjuntos de cámara por lo que ninguna de sus ocho piezas lo destaca en particular. Posiblemente la percepción de que tres o cuatro instrumentos de cuerda, o por lo menos dos, tenían mayores posibilidades de hacer frente a un poderoso material pianístico que un solitario y desamparado violín, puede explicar los prejuicios que, durante largo tiempo, le disuadieron a escribir un género tan tradicional como la sonata para violín y piano y que no se incorpore a su repertorio hasta 1851. Las dos primeras piezas que escribe ese año testimonian el repentino interés por el violín que, suscita su relación con notables intérpretes de la época como Wilhelm Josef von Wasielewski y Ferdinand David así como su posterior encuentro en 1853 con Joseph Joachim, que promoverá el nacimiento de una tercera Sonata en La menor WoO 27 y, sobre todo, de una Fantasía y un Concierto con orquesta en su último año de lucidez.

En efecto, en septiembre de 1851 la presencia en Dusseldorf de Wasielewski anima a Schumann a volcarse sobre ese mundo olvidado del violín y piano dedicándole en un principio las *Märchenbilder Op. 113*. Inmediatamente se apasiona por el violín, que consideraba sublimado por Bach y Paganini y poco después, casi de un tirón, escribe dos sonatas. Aunque fueran concebidas para Wasielewski, las dos piezas responden realmente a una petición de su amigo el virtuoso violinista y compositor Ferdinand David que desde Leipzig había escrito a Schumann: «*Tus Phantasiestücke para piano y clarinete me han gustado enormemente, ¿porqué no escribes para piano y violín? Tenemos gran deseo de cosas nuevas y creo que ningún otro excepto tú podría lograrlo mejor*». Por su parte, Wasielewski, también primer biógrafo de Schumann, relata en efecto que, unas pocos días después de escribir la Sonata nº 1 en La menor, dijo con un

buen humor « *No me gusta la primera Sonata para violín y piano, por lo que escribiré una segunda, que espero sea mejor*», adelantando con estas palabras la presentación de su continuadora en Re menor. No parece sin embargo, que se pueda tomar demasiado en serio este comentario adverso puesto que la partitura fue rápidamente editada y, por el contrario, si demuestra la afición del compositor por escribir una serie de obras del mismo género en un corto espacio de tiempo. Sea como fuere, tras el primer ensayo, Schumann emprende una obra mucho más ambiciosa, una Segunda «Gran Sonata», como él mismo la titula en su edición impresa, que sería no sólo su última obra de cámara de gran envergadura sino, pese a su relativo hermetismo, una de las más importantes de su repertorio.

En el marco de esa curiosa incorporación tardía de Schumann a la escritura violinística, el hecho de escribir inicialmente una pareja de obras complementarias hace inevitable el que se hayan analizado determinados aspectos comparativos entre ambas. Con respecto a la elección de la tonalidad las obras gravitan respectivamente alrededor de las lúgubres notas La y Re menor, duplicando la duración la compuesta en segundo lugar, más amplia y ambiciosa. En los *allegros* iniciales se tiende a difuminar los segundos temas para permitir al primero la posibilidad de centralizar mejor la exposición. Las relaciones cíclicas entre uno y otro movimiento crean una estructura sonora característica del complejo pensamiento musical de Schumann. Se ha especulado mucho sobre la tesis que el compositor concede al violín en ambas sonatas, censurándole, especialmente, su reconocido clima sombrío en el comienzo de la primera y, sobre todo, la manifiesta tendencia a favorecer los registros medios y graves del instrumento, a expensas de los agudos no sólo más brillantes sino, en teoría, más aptos para contrarrestar a un piano cuya escritura es, como siempre en él, de una extraordinaria riqueza, casi sinfónica y que tiene, como inevitable resultado que esa textura menos sonora, más densa y un tanto monocroma, provoque problemas a los intérpretes. La cuestión es compleja y ha sido el origen de muchas controversias pues incluso algunos críticos han afirmado percibir en estas obras un descenso de la inspiración o ciertas torpezas en la escritura especulando que acaso Schumann estaba demasiado impregnado del timbre grave y velado de la viola, que se correspondía mejor con su estado depresivo del momento, impidiéndole hacer brillar al violín, en cuya cuarta cuerda, en efecto, insiste continuamente. Hay que reconocer que, con independencia de la altura del sonido, es tal la intimidad que encierran estas páginas que esas objeciones sonoras no pueden ser la excusa para no desarrollar plenamente la expresividad un violinista sensible. Ciertamente, el acercamiento tardío al violín en la obra schumanniana ha sido siempre problemático y sus obras postreras, asociadas por lo común a su locura, han sufrido una injusta marginación por parte de los intérpretes. Hoy se acepta que las tonalidades menores de La y Re menor de las dos sonatas, su melancólica grandeza y las dimensiones sinfónicas de la segunda son objetivos pretendidos y asumidos a priori por el compositor.

La Sonata para Violín y Piano nº 1 en La menor, Op. 105 (el orden instrumental es, en realidad, diferente en el manuscrito original pues se titula

como *Sonate für Pianoforte und Violine*) fue compuesta, en Dusseldorf, entre el 12 y el 16 de septiembre de 1851, algunos días después de una violenta escena con el burgomaestre de la ciudad, es decir en un momento en el que Schumann se mostraba «enfurecido contra ciertas personas» haciendo Clara y Wasielewski una primera lectura el 16 de octubre. La partitura, editada en enero de 1852, por Hofmeister, en Leipzig, es una pieza breve con una duración de sólo dieciocho minutos, si bien, en ningún caso se trata de una obra menor pues, al contrario, fue seleccionada para interpretarla en Leipzig durante una solemne *Schumann-Woche* (Semana de Schumann) consagrada a la difusión de sus últimas obras celebrada en esta ciudad, entre el día 14 y 21 de marzo de 1852, con el concurso de artistas de primer nivel y en presencia de Moscheles y Liszt El último día Ferdinand David y Clara estrenaron la Sonata de violín en La menor y el reciente Trío nº 3 en Sol menor, Op. 110 con Andreas Grabau al violonchelo. Dos días después Schumann, aunque lo ignoraba, abandona para siempre Leipzig en la que tantas obras suyas vieron la luz desde 1833 y donde había discurrido gran parte de su vida.

A diferencia de las dos siguientes la Sonata en La menor tiene solamente tres movimientos, logrando conciliar el equilibrio y la ordenación clásicas con una intensa vehemencia romántica. El título del primer movimiento, *Mit leidenschaftlichem Ausdruck* (Con una expresión apasionada) lo deja, una vez más, sin indicación expresa de *tempo*. Sigue un *Allegretto* central (por una vez emplea el término italiano), en secciones alternativamente líricas y danzantes que fusionan las características de un *Scherzo* y un movimiento lento El último tiempo, marcado como *Lebhaft* (Vivo) está estructurado en la forma sonata, si bien su naturaleza «cerrada» y las frecuentes reapariciones del tema inicial, combinándose con el tema del *finale* recuerdan a un rondó. Veinticinco años después de su composición el francés Ernest Chausson anotará en su diario: «Esta sonata, sobre todo y casi exclusivamente el primer fragmento, nos transporta tanto a Redon (Odilon) como a mí. La tocamos con un placer increíble, con amor y después de ella las mismas de Beethoven parecen frías. El resto es, ciertamente, una de las obras más bellas de Schumann, pese a la última parte ...» (**Duración aproximada: 17'**)

MAURICE RAVEL (Ciboure, 1875 - París, 1937)

Tzigane

En 1923, el compromiso formal de Ravel con el director de la Ópera de Montecarlo, Raúl Gunzbourg de terminar antes del 31 de diciembre de 1924 el cuento de hadas lírico *El niño y los sortilegios*, le obliga a trabajar arduamente pero no le impide componer simultáneamente dos obras, sin duda menores: *Ronsard a su alma*, una melodía destinada a un *Tombeau de Ronsard*, editada por la *Revue Musicale* y *Tzigane* (Gitana) una obra de puro virtuosismo, que contribuirá mucho a expandir su popularidad.

La pieza es realmente una «*Rapsodia de concierto para violín y piano*», destinada a resaltar el arte de la joven violinista húngara Jelly d'Arányi establecida en Inglaterra desde 1913 cuya técnica y brillantez habían impresionado a Ravel con ocasión de una de sus giras de conciertos a comienzos de los años 20. Al parecer la idea de *Tzigane* le vino al compositor en el curso de una sesión privada, dada en Londres en Julio de 1922, en la que la señorita d'Arányi y Hans Kindler interpretaron su Sonata para violín y violonchelo en Do mayor. Al finalizar la audición, complacido, pidió a la violinista que tocara algunos aires zingaros quedando tan entusiasmado de la interpretación que la sesión continuó hasta altas horas de la madrugada. Ravel, sin duda, conservó en su memoria esos momentos si bien no decide la composición de *Tzigane* hasta comienzos de abril de 1924 e incluso no desvela el contenido del manuscrito hasta tres días y medio antes de su estreno, el 26 de ese mes, en el Aeolian Hall de Londres, en la que actúa la propia destinataria de la dedicatoria acompañada por el pianista Henri Gil-Marcheix. Como la partitura original está fechada en Abril-Mayo de 1924 es lícito pensar que Ravel debió realizar todavía algunos leves retoques después de esa primera ejecución. El 15 de octubre siguiente, en la sala Gaveau de París, el violinista Samuel Dushkin y Beveridge Webster dieron una primera audición para violín y *luthéal*, un efímero instrumento, especie de piano de cola preparado que evocaba las sonoridades del clavecín o del címbalo húngaro, al aportarle unos tonos metálicos brillantes que contribuían a aumentar el registro sonoro y perdido pronto en el gran incendio de París que redujo a cenizas la Sala Gaveau. Aunque no se sabe exactamente como Ravel llegó a conocer el instrumento aparentemente lo empleó también en la composición de *El niño y los sortilegios*. Un mes y medio más tarde, el 30 de noviembre, en los Conciertos Colonne, de nuevo Jelly d'Arányi estrenaría la versión orquestal del autor, bajo la dirección de Gabriel Pierné. Una conocida anécdota evidencia el carácter a la vez tímido y secretamente orgulloso de Ravel. Tras el estreno de *Tzigane*, la joven intérprete pidió al maestro que le escribiese algo en su ejemplar de la partitura, sin embargo esta se sintió sorprendida al leer en la cubierta simplemente: «A Jelly d'Arányi, Mauricio Ravel.» Sin poder ocultar su desilusión, preguntó al compositor: «¿Eso es todo?» y este le respondió tranquilamente: «¡Sí, pero es para la eternidad!»

La obra se ha convertido en el caballo de batalla de todos los grandes violinistas actuales. El estilo «*romani*» permite a Ravel sentirse en su elemento

y hacer una deslumbrante demostración de virtuosismo que, exige al solista un incesante inventario de alardes. Temible pues para los intérpretes, la pieza es un conjunto de variaciones libremente «improvisadas», yuxtapuestas, sin desarrollo, que permiten calibrar las posibilidades instrumentales del violín. La atmósfera húngara está perfectamente lograda sin doblarse a la imitación de un folklore fácil y vulgar. No existe simplicidad en esta obra y su gran fuerza de seducción, aunque cimentada sobre un puro arte instrumental, no le impide conciliarse con una manifiesta ambición musical. La primera parte, que se inicia con gran solemnidad mediante una muy larga cadencia del violín solo (*Lento quasi cadenza*), en el registro más grave, esta escrita de un modo perverso pues hace acopio de todos los artilugios para hacer brillar, pero también para poner en apuros, al intérprete virtuoso mediante *pizzicatos*, *glissandos*, dobles cuerdas, rápidos, armónicos etc entregándose el arco, de forma rapsódica, a una especie de subversión de Liszt y Paganini, alternativamente encantadora y chirriante. En la segunda parte interviene el piano, que incorpora nuevas posibilidades cromáticas acompañando a la cuerda con fogosos arpeggios. Cuando el movimiento se anima (*Allegro*) aparece un tema de danza que evoca las maneras de Bartók. Un *Meno vivo grandioso* aporta un nuevo motivo expuesto también fundamentalmente por el violín que, poco a poco, acentúa el ritmo (*Accelerando*). Finalmente, el *Grandioso* será repetido en un discurso amplio y agitado que permite al instrumento solista entregarse a una furia auténticamente «zúngara». Estas modalidades y el empleo frecuente de recursos ornamentales varios (*portamenti*, *acciaccatura* o otros pasajes en *rubato*) confieren a la obra un genuino aroma «gitano» que, no obstante, algunos críticos han calificado como «artificial». Tal vez por ello, pese a su evidente calidad, Tzigane puede considerarse más un brillante ejercicio de pastiche musical que un ejemplo acabado de la madurez estilística de Ravel (***Duración aproximada: 11'***)

Nota: Todos somos una parte muy importante del concierto de hoy. Todos podemos ayudar a que el concierto sea un éxito. Simplemente siendo correctos y considerados, y escuchando el sonido del silencio; apagando nuestros móviles, nuestros relojes y no haciendo ruido con cualquier otra cosa que moleste a los demás.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 19 de diciembre 2011
CUARTETO PAVEL HAAS

Avance de programa curso 2011-2012

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

Siente el Mediterráneo

depósitos
futuro
ahorro
coche
tranquilidad
crédito
estudios
familia
planes
casa
proyecto
comercio
viajes
seguros
inversión
empresas

AQUÍ NOS TIENES



CAM

www.cam.es

