



**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLIV
Curso 2015 - 2016

CONCIERTO NÚM. 825
IV EN EL CICLO

Recital de violonchelo por:

DAVID GERINGAS

Al piano:

IAN FOUNTAIN

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 30 de noviembre

20,00 horas

Alicante, 2015

DAVID GERINGAS



© D. Matvejev

Visitó la Sociedad de Conciertos:

- 13/05/2013, interpretando obras de Mendelssohn, Bach y Grieg.

Últimas temporadas: Violonchelista y director de orquesta trabaja con un repertorio extraordinariamente amplio: desde el temprano barroco hasta la música contemporánea. Importantes compositores contemporáneos como Sofía Gubaidulina, Peter Vasks y Tüür Erkki-Sven le ha dedicado obras. En el 2006 la composición de Anatolijus Senderovas "Canción de David para cello y cuarteto de cuerda" fue estrenada en Kronberg con ocasión del 60 aniversario del intérprete. También en 2006, y como reconocimiento a sus destacados logros como músico y como embajador de la cultura alemana se le otorgó la condecoración de la Orden del Mérito de la República Federal Alemana.

Actualmente David Geringas es catedrático de honor en el Conservatorio de Moscú y en el Central de Música de Beijing. Desde el curso 2014/2015 David Geringas es profesor invitado de la Universidad del Sur de California y de la Escuela de música de Manhattan.

Como director de orquesta, del 2005 al 2008 fue invitado de la Orquesta Sinfónica de Kyushu en Japón. Debutó con la Filarmónica de Tokio y la de China en 2007, y, en 2009 con la de Moscú. En 2010 dirigió Eugen Onegin.

Lo más destacado de su carrera: Natural de Lituania fue el primero en interpretar muchas obras de compositores rusos y lituanos por lo que ha recibido los más importantes galardones de Rusia y de Lituania. Estudió dirección de orquesta con el profesor Domarkus Juozas en la Academia de Música de Lituania. De 1963 a 1973 estudió con Mstislav Rostropovich en el Conservatorio de Moscú. En 1970 ganó el Primer Premio y la Medalla de Oro del Concurso Tchaikovsky.

Geringas ha actuado como violonchelista, con las más importantes orquestas y directores del mundo, además de ser, a su vez, director de importantes orquesta internacionales.

Grabaciones: Grand Prix du Disque por los doce conciertos para violonchelo de Luigi Boccherini. Diapasón d'Or por la música de cámara de Henri Dutilleux y Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik por los conciertos de violoncello de Hans Pfitzner. Sus últimos CD han sido grabados por Sony y Haenssler.

IAN FOUNTAIN



Es la primera visita de Ian Fountain a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

Últimas temporadas: Es invitado habitual de los festivales internacionales como solista, y en su faceta de músico de cámara destacan sus colaboraciones con David Geringas, Ulf Hoelscher y el Mandelring and Emperor Quartets, actuando en festivales de toda Europa, Japón y Corea. En los últimos años ha iniciado actuaciones en las que combina la dirección de la orquesta, de una forma muy particular, desde su piano. Las actuaciones de esta temporada incluyen conciertos con la Filarmónica de Hungría y Zoltan Kocsis en Budapest, la Filarmónica de Enescu y Cristian Mandeal en Bucarest, Filarmónica de Cámara de Bremen y Paavo Jarvi en Japón, la Orquesta de Cámara de Londres, la Orquesta de Cámara de Israel, y la Filarmónica de Armenia en Ereván.

Lo más destacado de su carrera: Comenzó a tocar el piano a los cinco años, cuando ya era miembro del coro en el New College de Oxford, continuando sus estudios en la universidad de Winchester y en el Royal Northern College of Music. A los 19 se convierte en el ganador más joven del Concurso de Piano Arthur Rubinstein de Tel Aviv, consiguiendo desde entonces actuaciones por toda Europa, EE.UU., Reino Unido y el Lejano Oriente, con orquestas como la Sinfónica de Londres y Sir Colin Davis, la de Israel y Zubin Mehta y la Checa con Jiri Belohlavek, entre otras. En Moscú fue invitado para abrir la temporada 1992/3 del Conservatorio de Moscú y en Polonia actuó en el 150 aniversario de la muerte de Chopin. Desde 2001 desarrolla una labor docente en la Royal Academy of Music de Londres.

Grabaciones: Ian Fountain ha realizado varias grabaciones aclamadas por la crítica, Sonatas para piano del siglo XX editada por EMI, Variaciones Diabelli de Beethoven (CRD), y las obras completas de Rachmaninov, Beethoven y Mendelssohn para Haenssler Classics con David Geringas.

PROGRAMA

- I -

SCHUBERT **Sonata en La menor para violonchelo y piano, D 821 «Arpeggione»**

Allegro moderato

Adagio

Allegretto

SCHUMANN **Fantasiestücke, para violonchelo y piano op. 73**

Zart und mit Ausdruck

Lebhaft, leicht

Rasch und mit Feuer

- II -

MAHLER **2 Lieder**

*Ich bin der Welt abhanden gekommen
(de "Vier Rückert Lieder")*

*Ging heut' morgen übers Feld (de "Vier
Lieder eines fahrenden Gesellen")*

BRAHMS **Sonata n° 2 para violonchelo y piano en Fa mayor Op. 99**

Allegro vivace

Adagio affettuoso

Allegro passionato

Allegro molto

SCHUBERT, FRANZ (Viena, 1797 – Viena, 1828)

Sonata en La menor para violonchelo y piano, D 821 «Arpeggione»

En 1823 el fabricante vienés de violines y guitarras, Johann Georg Stauff construyó un instrumento mixto que por el número de cuerdas se acercaba a la guitarra pero, concebido para ser tocado con un arco. Como la *viola da gamba*, a la que se asemejaba en su forma. Las seis cuerdas tenían la afinación de la guitarra *Mi -La -Re- Sol -Si -Mi* pero, al igual que en el violonchelo, extendiéndose por encima de un caballete y fijándose a un cordal. El contorno de la caja sonora correspondía igualmente al de una guitarra y las tapas, ligeramente abovedadas, estaban provistas de orificios en S a ambos lados; las clavijas laterales del mástil hacen que remate como una luna creciente, coronada por un panel en forma de blasón. En una reseña aparecida el 30 de abril de 1823 en el *Allgemeine Musikalische Zeitung*, se describen con detalle las peculiaridades del instrumento: «denominado por su creador “guitarra de amor”, es 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 son 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...». El instrumento que se designó también como «guitarra de arco», tuvo una existencia efímera si bien encontró un intérprete virtuoso y un promotor entusiasta en la persona del reconocido virtuoso, chelista y guitarrista de la época, Vincent Schuster que incluso fundó una escuela de interpretación y publicó un método destinado a su enseñanza y manejo y en el que se le identifica como «guitarra-violonchelo». El término «*arpeggione*» realmente sólo aparece en el manuscrito de la *Sonata* que Schubert compuso en noviembre de 1824, presumiblemente encargada por su creador Stauffer y destinada a probar la musicalidad del nuevo instrumento. Ese año 1824 fue un período, por cierto, especialmente difícil en la corta biografía de Schubert. Existen, en efecto, testimonios de que por entonces padeció una profunda depresión, como consecuencia de habersele declarado, a principios de 1823, una enfermedad venérea (sífilis) que precisó su hospitalización durante varios meses. En agosto de 1823 escribía a su íntimo amigo Franz von Schober: «Dudo cuando pienso si voy a recuperar totalmente la salud alguna vez». Sin embargo, en febrero de 1824, otro de sus colegas habituales, Moritz von Schwind, cuenta que Schubert «*mejora, está encantador... y compone cuartetos, danzas alemanas y variaciones en gran cantidad*» pero, un mes más tarde, vuelve a empeorar su salud y en su

correspondencia, dirigida a un reducido círculo de amigos, hace amargas alusiones al asunto. Sus cartas ponen en evidencia un sufrimiento que trata de superar con entereza e imaginación. A finales de junio se traslada a Hungría, al castillo de Zseliz, residencia del conde Estérhazy, donde su estado físico y su moral parecen mejorar, pero echa de menos a sus compañeros y, a mediados de octubre, decide regresar a Viena. El viaje lo hace en berlina, en compañía del barón Schönstein y, llegado a la capital austríaca, durante algunos meses se aloja en casa de su padre, donde precisamente escribe la **Sonata para «Arpeggione» en la menor, D 821**. Como demuestra su descuidado manuscrito, la obra debió completarse muy rápidamente, siendo interpretada, al parecer, por el propio Vincent Schuster en su casa, con Schubert al piano, poco antes de finalizar el año. Aunque no se ha hallado ningún documento que comente este concierto privado, la sonata comenzó a divulgarse tras su estreno, si bien la primera edición, que incluía también transcripciones para violín y violonchelo, no se efectuó hasta 1871, por Diabelli. Por otra parte, existen también versiones para otros instrumentos de cuerda como la viola, la guitarra, e, incluso, arreglos orquestales de la sección del piano. Escucharemos hoy la transcripción más común, en conciertos de música de cámara, para violonchelo y piano.

Pese a su carácter de pieza de evasión y circunstancial, La *Sonata para viola «arpeggione» y piano, en La menor D. 821*, posee un evidente encanto, por el sabor de sus temas, la sucesión de sus elementos melódicos, y la soltura de su desarrollo. La presencia de un gran número de ingredientes lúdicos e improvisados, determina que la pieza esté estrechamente vinculada al virtuosismo de los dos instrumentos participantes, por lo que las exigencias técnicas de la ejecución adquieren un rango incluso superior a los problemas expresivos o a otros aspectos musicales. La obra consta de tres movimientos, relativamente breves. El primero, **Allegro moderato**, comienza por un tema un poco melancólico, primeramente asumido por el piano, pero del que se apropia rápidamente el instrumento de cuerda que, a su vez, enunciará el segundo tema, más vivo y de carácter danzante. El desarrollo es, principalmente, una ampliación del primer asunto, mientras que la reexposición concede una parte equivalente a cada uno de ellos, a la manera clásica. El movimiento central, que constituye una transición, es un breve **Adagio**, concebido a la manera de un *Lied*, una melodía sin palabras, cantada sobre un acompañamiento del teclado de gran simplicidad, de expresión soñadora y misteriosamente romántica, que se asigna enteramente a la cuerda, con el objetivo de exhibir las cualidades expresivas de la viola "arpeggione" o el violonchelo (en el caso de la versión que hoy escucharemos), demostrando la capacidad de invención melódica de Schubert. Los compases conclusivos del solista enlazan

directamente con el *Finale*, un **Allegretto** en forma rondó que trata de explotar de nuevo los registros de la cuerda y demostrar, en este caso, sus posibilidades de agilidad y virtuosismo.

Para Tranchefort: *“Sin que se pueda afirmar que este divertimento demuestre que el compositor se apasionara por el “arpeggione” hay que constatar que la obra es la única de todo el catálogo schubertiano que los violonchelistas pueden atribuirse para sí”*.

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

Fantasiestücke, para violonchelo y piano op. 73

El 12 de abril de 1849, Schumann escribe a su amigo Ferdinand Hiller: *“He trabajado mucho en estos últimos tiempos, es mi año más fecundo; las tempestades vuelven al hombre hacia sí mismo, y yo he encontrado en el trabajo un consuelo ante los terribles acontecimientos externos.”*. La frase hace referencia a los meses primaverales de agitación revolucionaria en Dresde que serían, en efecto, increíblemente fecundos por lo que las obras de todos los géneros se suceden en cadencia desenfadada: en Enero *Las Escenas del bosque op.82*; en Febrero: las *Phantasiestücke para clarinete y piano op. 73*, el *Adagio y Allegro para trompa y piano op.70*, el *Konzertstück para cuatro trompas y orquesta op. 86*, escrito en dos días además de numerosas obras corales y en Abril: las *Fünf Stücke im Volkston* (“Cinco Piezas en tono popular”) *para violonchelo y piano op.102*. Año, pues, excepcional, que terminó con el *Requiem für Mignon op.98*, la *Introducción y Allegro para piano y orquesta op. 92* y las *Romanzas para oboe y piano op. 94*.

Según el diario de Schumann, los tres fragmentos cortos que constituyen las **Phantasiestücke** (“piezas de fantasía”) **para clarinete y piano, op. 73**, fueron escritos el 11 y 12 de Febrero de 1849. Tras una ejecución privada el día 18 en la que Clara acompañó a un músico de la *Hofkapelle* de Dresde, el estreno público tuvo lugar en Leipzig el 14 de Enero de 1850, aunque la partitura ya había sido editada en Junio del año anterior por Luckhardt, en Kassel. El manuscrito, conservado en la *Bibliothèque Nationale* de París, presenta trazas de abundantes retoques. El clima está lejos del ambiente fantástico de las *Phantasiestücke op. 12* para piano de 1837 por lo que el título primitivo, en francés, de *Soiréestücke* (“piezas del atardecer”) tal vez se adecuaba mejor a su contenido. Cada página, construida en forma de *lied* con coda, es intensamente

lírca y explota las sonoridades nostálgicas del clarinete en *la*, de timbre aterciopelado y elegante (hasta el punto que los románticos, con frecuencia, lo preferían al clarinete en *si* bemol). Por ello, las transcripciones al violín o al violonchelo (por otro lado muy frecuente en los escenarios de música de cámara), aunque también bellas, tal vez vulneran el objetivo tímbrico del compositor. De pieza en pieza, el *tempo* se acelera pero el compás de 4/4 y los tresillos del acompañamiento pianístico permanecen. Se observan melodías asimétricas y ambos instrumentos frecuentemente se doblan, algo muy característico del último Schumann. Los tres fragmentos del ciclo se suceden sin interrupción (*attaca*) La primera página: **Zart und mit Ausdruck** ("Tierno y con expresión"), en *la* menor establece un clima elegíaco en el que la delicada melodía del clarinete (violonchelo) dialoga con los tresillos del piano. En la sección central los dos instrumentos intercambian arpeggios por movimiento contrario.

La segunda pieza, **Lebhaft, Leicht** ("Vivo, ligero") en *la* mayor, es un *scherzo* liviano, en tono mayor, que utiliza un juego dialogado más animoso. El episodio central (una vez más en *fa* mayor), se basa en un intercambio de escalas en tresillos.

La tercera y última pieza, **Rasch, mit Feuer** ("Rápido y con fuego"), en *la* mayor, es una especie de variación conclusiva que retoma los elementos precedentes: el primer fragmento en el trío (en modo menor) y el segundo en la coda. La escritura, brillantemente arpegiada, está concebida para resaltar la sonoridad del clarinete.

MAHLER, GUSTAV (Kalište (Bohemia) 1860-Viena, 1911)

2 Lieder:

"Ich bin der Welt abhanden gekommen" (de "**Vier Rückert Lieder**")

"Ging heut' morgen übers Feld" (de "**Vier Lieder eines fahrenden Gesellen**")

En el verano de 1901 Mahler está definitivamente instalado y su espíritu le pide un descanso, el ciclo de 4 **Lieder eines fahrenden Gesellen** ("4 Canciones de un compañero de viaje"), está terminado por lo que, al revisar a Friedrich Rückert (1788-1866), algunos meses antes de encontrar a su futura esposa, aborda un nuevo proyecto vital, no sin analogía con el de Schumann en 1840.

Considerado como un poeta menor, ya en vida, Rückert (1788-1866) fue, sin embargo, un escritor prolífico, a quien la muerte de dos de sus hijos inspiró alguna de sus casi 450 elegías. Su temperamento, introvertido y lírico y su poesía íntima expone, ante todo, desolados estados de ánimo: dolor pero, también, alegría. Si, en el período del ciclo *Des Knaben Wunderhorn* ("El cuerno maravilloso del niño"), el impulso creador condujo a Mahler del *lied* hacia la *Sinfonía*, este fenómeno tenderá a invertirse, precisamente, en el período compositivo de los diez *lieder* sobre poemas de Rückert así como el de la creación de las 5^a, 6^a y 7^a *Sinfonías*. Y, en efecto, es una buena ilustración de lo que Adorno llama las "categorías roídas" de la música de Mahler, el manejo temático en concreto del *lied*: "*Ich bin der Welt abhanden gekommen*", como probable matriz del asunto del *Adagietto* de la 5^a *Sinfonía* y, a su vez, su inclusión en el 2^o de los *Kindertotenlieder* ("Cantos de los niños muertos"). Sin apenas vínculos con la música popular, las figuras del canto en Mahler son, pues, en lo sucesivo, instrumentales, hasta el punto que, para Stéphane Goldet "se llegan incluso a empeorar por la voz" (!!). Debido, por consiguiente, a que, en el período 1901-1904, el *lied* es, el laboratorio sinfónico de Mahler, la escritura orquestal se hace más "económica" en sus efectos, más "quintaesenciada" que en el período anterior del ciclo *Wunderhorn*. Por el contrario, el heredero directo de la orquestación de los *Rückertlieder*, será Anton von Webern.

Compuestos en 1901, Los Cuatro *Lieder* con orquesta (***Vier Lieder nach Gedichten von Friedrich Rückert***) fueron presentados por los barítonos Friedrich Weidemann y Anton Moser con miembros de la Orquesta Filarmónica de Viena bajo la dirección del compositor, en el curso de un concierto organizado por Schönberg y Zemlinsky donde fueron interpretados igualmente los *Kindertotenlieder*.

“Soy yo mismo” decía Mahler de su: ***Ich bin der Welt abhanden gekommen*** (“Estoy perdido para el mundo”), el último *lied* del verano de 1901. Si la humanidad entera gritaba en el precedente *lied*, *Revelge*, aquí, al contrario, es el ser encerrado en lo más profundo de sus sinuosidades interiores, el que habla calladamente a sí mismo y de sí mismo. No existe ninguna mejor definición del espacio interior -y el del *lied* es eso, en definitiva, que el propuesto por este poema. No hay, por tanto, ni un destello inoportuno ni un *forte* en esta página de poder hipnótico, en la que el compositor multiplica las advertencias en la intención de la orquesta (“pacificada”, “interiorizada”) y del cantante, pues no existe una nota elevada que no sea gratificada de un *pianissimo*. Antes del último movimiento, del *Lied von der Erde* y del *Adagietto* de la 5ª *Sinfonía*, cuyo color es presentado, este *Lied* es la primera de esas grandes páginas “en ingravidez”, donde parecen abolidos todos los límites de tiempo y espacio, la famosa “suspensión” definida por Adorno, a la que concurren todas las fuerzas de la escritura de Mahler: el ritmo, los comienzos de frases en silencios, la melodía, librada por intentos sucesivos y la armonía con su toque de pentatonismo, menos francamente tonal que de costumbre.

La cronología del primer ciclo de cuatro *lieder* con acompañamiento de orquesta: ***Lieder eines fahrenden Gesellen*** (“Cantos de un compañero errante”), formalmente uno de los primeros ciclos de canciones (*Lieder*) de Gustav Mahler para voz y piano (u orquesta), es todavía objeto de controversia, aunque se sabe con certeza que data del año 1884 y es el fruto de la infeliz experiencia amorosa del compositor con la cantante Johanna Richter a quien conoció mientras ejercía como director de la Casa de Ópera en Kassel. De entre la decena de poemas escritos por el joven director de orquesta, como tantos otros fragmentos del diario de su pasión, entre el verano y el fin del año 1884, el compositor seleccionó en los quince últimos días de ese año, los tres más dolorosos, ligados a la ruptura sentimental, precediéndoles de un poema de origen popular del mismo clima. En el marco romántico tradicional de la oposición entre un yo que sufre y una naturaleza indiferente, Mahler retrata cuatro instantes del discurrir de un individuo alejado del siglo, de la sociedad y casi sin identidad.

Verdaderamente acabados en la versión canto-piano desde 1885, ***Vier Lieder eines fahrenden Gesellen*** Mahler se remite a su 1ª *Sinfonía* de la cual sus *lieder* obtienen una parte del material temático (los nº 2 y 4, están presentes en títulos diferentes en su primer y tercer movimientos). Desde entonces, más satisfecho por su resultado sinfónico, Mahler no autorizará la versión pianística, sino una vez acabada la orquestación. Las dos versiones, sin embargo, aparecieron simultáneamente en 1897. La

primera audición completa con orquesta, fue ofrecida el año precedente (16 de marzo de 1896) en Berlín por el barítono Antón Sistemans y la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del compositor **Ging heut' morgens übers Feld** ("Yo fui esta mañana a través de los campos"), la segunda de las canciones del ciclo es el único *lied* comenzando en la alegría, el único que no emplea una tonalidad menor (*re, si, fa* sostenido mayor) y, en fin, el único cuya orquestación parece bastante reluciente (flauta de pico en panel de fondo, arpa doblando la línea del canto") (*Stéphane Goldet en Mahler: "La Mélodie et du Lied", Fayard, Les Indispensables de la Musique, 1994*). De su primera frase, con sus cuatro iniciales bien evidentes, Mahler hará el primer tema de su 1ª Sinfonía. Escucharemos una poco conocida transcripción para violonchelo y piano de David Geringas e Ian Fountain.

Según una ley musical bien sabida toda progresión está labrada sobre la repetición diferenciada de la idéntica. De las cuatro estrofas la segunda y la tercera, respetan el material de la primera, enriqueciendo la segunda sutilmente la orquestación y modulando y dando cuerpo a la polifonía la tercera. Pero más todavía que el canto, son las transiciones entre las estrofas, ausentes en el primer *lied* del ciclo, *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* ("Cuando mi tesoro se casa") las que conducen al *crescendo* de la emoción. Simple rebote de las cuerdas entre las dos primeras estrofas, la transición entre la segunda y la tercera, es un pequeño desarrollo sinfónico. Y antes de entrar en la cuarta Mahler crea uno de esos tiempos suspendidos de los que sólo él es capaz.

BRAHMS, JOHANNES (Hamburgo, 1833-Viena 1897)

Sonata nº 2 para violonchelo y piano en Fa mayor Op. 99

En la segunda mitad del siglo XIX, se produjo un lento declive en el repertorio para el violonchelo y piano que muchos musicólogos interpretaron como derivado de la escasa experiencia directa de los compositores con el primero de los instrumentos, aunque posiblemente también al influjo de una figura como Beethoven que, a través de su audaz anticonformismo, se había enfrentado, con notable éxito, nada menos que cinco veces, al difícil reto de escribir una sonata para ambos instrumentos, proyectando, por consiguiente, su inevitable larga sombra sobre todo aquel que osara enfrentarse de nuevo a tan ardua empresa. Entre los años 1883-85, inmerso en la creación de sus grandes sinfonías tercera y cuarta, la atención de Brahms se alejó, sin motivo aparente, del ámbito de la música de cámara. No obstante, en el verano de 1886, y tras un agotador periodo

de conciertos, decidió buscar la tranquilidad en la belleza de la campiña alpina, instalándose en la aldea de Hofstetten localidad suiza, cerca del lago Thun, donde transcurrirían también los dos veranos siguientes. Plenamente satisfecho con su nueva residencia a orillas del hermoso lago, frente a los Alpes, Brahms escribe, con entusiasmo, a sus amigos nada más llegar: «he encontrado un alojamiento extraordinario». Pero además, con la ayuda del sosiego que le ofrece ese hermoso paraje alpino, que el propio Brahms califica como un «bendito rincón entre el agua y el cielo», vuelve a sentir la necesidad de componer en una dimensión espiritual más íntima y esencial como es la música de cámara, género que, como hemos dicho, tenía abandonado desde cuatro años antes y, singularmente, ocuparse del violonchelo, instrumento al que ya, en 1865, había consagrado la *Sonata n.º 1 para violonchelo y piano en Mi menor, Op. 38*, dedicada a su amigo el profesor de canto y violonchelista amateur Josef Gansbacher. En verdad, los tres veranos consecutivos transcurridos en Hofstetten entre 1886 y 1888 no fueron sólo de gran bienestar espiritual para el compositor sino de una extraordinaria fecundidad. A la primera de esas estancias se asignan, en efecto, algunas obras maestras de madurez que incluyen, además de la *Sonata para violonchelo y piano en Fa mayor Op. 99*, la *Sonata de violín y piano en La mayor Op. 100* y el *Trío con piano en Do menor Op. 101* así como los ciclos de *Lieder Op. 105, 106 y 107*, que figuran entre los más bellos y significativos de su producción vocal. En ese verano, sin embargo, Brahms no siente su acostumbrada necesidad de aislamiento y recurre a su amigo el poeta y escritor Joseph Victor Widmann, en cuya casa, cerca de Berna, pasaba unas horas los fines de semana hablando de literatura, poesía y arte. Los domingos en los que se hacía música, Brahms acostumbraba a sentarse al piano y ofrecer auténticos conciertos privados ante sus amigos y aunque prefería tocar a Bach, Schubert o Schumann, más que sus propias obras, en esas veladas musicales se realizaron las primeras lecturas de sus recientes composiciones de cámara, en las que el autor se ocupaba del teclado mientras que los hermanos Hegar, músicos de Zurich, se encargaban de las partes del violín y/o del violonchelo. **La Sonata para violonchelo y piano n.º 2 en Fa mayor Op. 99**, tras una primera audición privada en los mismos días de su composición, fue, finalmente estrenada oficialmente, ante el público en Viena, el 24 de noviembre de 1886 por el violonchelista Hausmann, a quien, en esta ocasión, se le dedicó la partitura con Brahms al piano. A pesar de su éxito inmediato resultó, desde el principio, una sonata difícil tanto para el autor, como demuestra un manuscrito plagado de enmiendas y tachaduras, como para los críticos contemporáneos ocupados en juzgarla y que, poco habituados a esta música, la examinaron con enorme desconfianza, por su desbordante ostentación de sentimientos, calificándola, incluso,

de «carente de autenticidad», por contravenir supuestamente, con una asombrosa libertad, los cánones clásicos en la disposición y elección de las tonalidades, sobre todo, para un público todavía menos habituado que los expertos a determinadas audacias formales y comedido ante su notable carácter novedoso. Veintiún años separan a las dos obras de Brahms para esta combinación instrumental. Tal vez por ello, en la Sonata n° 2, se muestra más exigente respecto a la de dos décadas atrás y manifiesta una mayor habilidad, cuidando con esmero cada detalle, sobre todo en la complicada relación entre los dos instrumentos, destacando, sobre todo, el sutil equilibrio tímbrico de las dos voces que son tratadas con parecida dignidad. En las partituras originales, manuscritas, de sus dos Sonatas, Brahms escribió el título de «Sonatas para piano y violonchelo» clara indicación de que concedía al teclado la importancia de un instrumento principal y no de un mero acompañante. Este planteamiento del compositor, por consiguiente, exige que los intérpretes posean el mismo nivel y que contribuyan por igual con toda su técnica artística musical y expresiva. La obra adopta una actitud sobria e introspectiva, de notable fascinación y, aun habiendo sido concebida en pleno otoño vital del compositor muestra, por su aliento cálido y apasionado y su vigor impulsivo, numerosas «salpicaduras de luz solar». A través de un lenguaje innovador, despliega, pues, un cálido aliento pasional, una energía vital y un impetuoso patetismo «juvenil» que le permiten destacar sobre la predecesora, preferentemente inclinada hacia un romanticismo más explícito, elegíaco y pastoral. Además, su estructura es más amplia y sólida y el diseño, tanto pianístico como violonchelístico, más ambicioso, se resuelve de modo brillante. El arduo equilibrio sonoro entre los dos protagonistas-antagonistas se logra porque ambos, tratados con similar dignidad, se ven obligados a integrarse “sinfónicamente” más que a desplegarse de modo individual. En este sentido, si se tiene en cuenta que, durante el intervalo entre la composición de las dos Sonatas para violonchelo, Brahms escribió sus cuatro Sinfonías no resulta sorprendente que esta 2ª sea perceptiblemente más «sinfónica» que la anterior. Ciertamente en la música de Brahms no es fácil trazar una clara línea divisoria entre el estilo sinfónico y el de cámara y al comienzo de su carrera, Robert Schumann, en su profético artículo “*Neue Bahnen*” (“Nuevos caminos”) ya describió las composiciones instrumentales de aquél como «sinfonías veladas», al tiempo que Adorno analizó recíprocamente el “carácter camerístico” de sus sinfonías.

El primer movimiento, ***Allegro vivace***, está estructurado en forma sonata con tres temas principales: llenos de energía. El primero, expuesto con vigor por el violonchelo sobre trémolos del piano, es efectivo y decidido; el segundo, de marcada amplitud es presentado por el piano antes que el violonchelo, concreto y seguro, se encadene con el tercer tema provisto

a su vez de una idea secundaria sobre grandes acordes pianísticos, que conducirá hacia el desarrollo, libremente tratado. Se trata de un movimiento que se ha comparado con una «balada salvaje», de carácter apasionado que, por su fuerza, engendra un fondo de tensión efervescente. En el segundo movimiento, **Adagio affettuoso**, lento, el compositor parece confiar sus más íntimos sentimientos, destacando por la belleza y el lirismo típicamente «brahmsianos», en el que se mezcla la melancolía y la dulzura, alejándose, pues del carácter enérgico, más «beethoveniano», del *Allegro vivace* anterior. Muestra la estructura ternaria del *lied*, con frases amplias y sugestivas, contrastes tonales y de sonoridad, destacando la melodía propuesta por el piano sobre los afligidos *pizzicati* del violonchelo. El tercer movimiento **Allegro passionato**, es una página de gran inquietud en la que Brahms despliega una gran variedad de recursos instrumentales, evocadores de la sonoridad orquestal característica de su escritura, retomando el estilo tempestuoso de la juventud. Tiene el carácter de un *Nocturno* en forma de *scherzo*. Con una particular intensidad expresiva, el piano, cuya parte muestra una elevada exigencia técnica, inicialmente en *mezza voce*, interviene con vehemencia, mientras el violonchelo le replica en un tono heroico y arrogante que justifica el significativo término de «*passionato*» («apasionado») que marca la partitura, estableciéndose un intercambio dialéctico entre los dos interlocutores, en una constante pugna por mantener un correcto equilibrio instrumental. El punto de reposo se circunscribe en el episodio central, un *trío* con la indicación *dolce ed espressivo*, colmado de un melancólico lirismo que se manifiesta, sobre todo, en la voz del violonchelo. El cuarto movimiento, con función de *Finale Allegro* final, en forma de rondó, un poco rudimentario, escrito, con aparente prisa, de un trazo, sin retoques aunque corregido posteriormente, es una pieza concisa, libre en su desarrollo, en apariencia demasiado superficial, en comparación con los movimientos precedentes. El tema estribillo expuesto en principio por el violonchelo y después por el piano debe su sencillo perfil a la melodía popular “*Ich hab mich ergeben*” (“Me he rendido”). La atmósfera alegre y despreocupada de todo el movimiento, brevemente velada por una melancólica parte central, se rescata en la reexposición, para transformarse en una contagiosa euforia en la coda. En esa última página retorna la fuerza y la libre fantasía con una deliciosa alternancia de *pizzicati*, *glissandi* y otras travesuras, que confirman, de forma terminal, la personalidad entera de esta excelente *Sonata*.

En nuestra web <http://www.sociedaddeconciertos.es> encontrará información adicional al resumen contenido en este programa de mano.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Miércoles, 16 de diciembre 2015

YEFIM BRONFMAN, *piano*

Avance de programación curso 2015-2016

Martes, 22 de diciembre 2015	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo DAVID KADOUCH, piano
Lunes, 18 de enero 2016	LUIS FERNANDO PÉREZ, piano
Lunes, 25 de enero 2016	ALEXEI VOLODÍN, piano
Lunes, 8 de febrero 2016	PAUL LEWIS, piano
Lunes, 22 de febrero 2016	TRÍO GUARNERI PRAGA
Lunes, 7 de marzo 2016	IVO POGORELICH, piano
Lunes, 14 de marzo 2016	LUCAS MACÍAS, oboe CON ENSEMBLE ORQUESTA MOZART
Lunes, 18 de abril del 2016	CUARTETO QUIROGA VALENTÍN ERBEN, violonchelo
Lunes, 25 de abril de 2016	NATALIA GUTMAN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Viernes, 6 de mayo 2016	ANDRÁS SCHIFF, piano
Lunes, 16 de mayo 2016	JANINE JANSEN, violín ITAMAR GOLAN, piano
Lunes, 23 de mayo 2016	XXXI PREMIO DE INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

