



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLV
Curso 2016 - 2017

CONCIERTO NÚM. 840
II EN EL CICLO

Recital de violín y piano por:

ERIC SILBERGER, violín

KWAN YI, piano

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 18 de octubre

20,00 horas

Alicante, 2016

ERIC SILBERGER



Es la primera visita de Eric Silberger a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

Eric Silberger pertenece a la cuarta generación de una familia de músicos, comenzando, precozmente, sus estudios de violín con su madre, a los cinco años. Desde 2005 ha estudiado en la Julliard School con Glenn Dicterow, Concertino de la New York Philharmonic, colaborando habitualmente con éste como profesor ayudante en la célebre Institución musical.

Graduado en Ciencias Políticas por la Universidad de Columbia, continúa sus estudios en la Julliard School para obtener un grado *Master* en Música. Entre sus primeros maestros se cuentan Pinchas Zukerman en el NAC-YAP (National Arts Centre, Young Artists Programm), del que fue fundador, Izhak Perlman, Robert Mann, Dorothy DeLay, Hyo Kang en la Julliard Scholl Pre-College, Kurt Sassmannshaus en el College-Conservatory of Music de la Cincinnati University y Ik-Hwan Bae en la University School of Music de Indiana. Fue también apadrinado por Lorin Maazel. Ha intervenido como recitalista y músico de cámara en Estados Unidos y alrededor del mundo incluyendo actuaciones como solista con la Philharmonia de St. Petersburgo, Orquesta de Cámara del Teatro Mariinsky, London Philharmonia, Orquesta de Cámara de Munich, Orquesta Sinfónica de Indianápolis y Orquesta Sinfónica de Cincinnati, entre otras agrupaciones. En 2015, interpretó el concierto para violín de Brahms en una gira por España con la Konzerthausorchester Berlin bajo la dirección de Dmitriy Kitajenko, actuaciones muy aclamadas por el público y la prensa. Ha sido invitado, además, por importantes salas. Entre sus numerosas apariciones en televisión y radio en los Estados Unidos, Asia y Europa, destacan las de Radio France, STV en China, KBS en Corea y WQXR, WFYI, FOX 59, WISH- TV y NPR, entre otras emisoras. Ha participado, también, en algunos de los más prestigiosos festivales y eventos de música de verano.

Entre sus actividades paramusicales, cabe destacar su cargo de director ejecutivo de Jukubox LLC, una empresa dedicada a establecer conexiones a nivel mundial mediante la formación musical on-line. Para apoyar este proyecto le fue concedida en 2015 la beca Tarisio Trust. Antiguo organizador de la Barnard-Columbia-Julliard Concert Series en el Miller Theater de New York City, es cofundador de la *FourbythreChamber Orchestra* y antiguo presidente de los *Columbia University Classical Performers* y del *Columbia University Moy Yee Kung Fu Club* un club de artes marciales, impartido por SifuMoy Henry Yee, uno de los más respetados grandes maestros chinos Kung-Fu en el mundo.

El virtuosismo de Eric Silberger le permite tocar con un excepcional violín de J.B. Guadagni, de 1757, por gentileza de la colección de Sau-Wing Lam.

KWAN-YI



Es la primera visita de Kwan Yi a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

A pesar de su juventud (28 años) el pianista coreano KwanYi ha actuado ya en algunas de las salas más prestigiosas del mundo como el Carnegie Hall, Lincoln Center (New York), Kimmel Center (Filadelfia), Kennedy Center (Washington), Centro Chicago Symphony, Metropolitan e Isabella Stewart Museums Gardner, Jordan Hall, Jones Hal (New England Conservatory), Mann Performing Arts Center (Filadelfia), Conciertos en el Wolf Trap National Park for the Performing Arts, Biblioteca del Congreso (Washington), Kravis Center of the Arts (Palm Beach, Florida), Grosser Sendesaal des Hessischen Rundfunk (Hannover, Alemania), Auditorio del Louvre (París), Suntory Hall, y Centro de Artes de Seúl (Corea). En temporadas anteriores intervino como solista con la Orquesta Nacional de Rusia, la Sinfónica de Houston y la Orquesta del Festival de Brevard, bajo la batuta de Hans Graf, Julian Kuerti, Grant Llewellyn y Mikhail Tatakinov. Como músico de cámara ha colaborado con artistas como Itzhak Perlman, Miriam Fried y Roberto Díaz en giras nacionales y es miembro fundador del Trío Madison, formación ganadora de premio superior del Concurso Internacional de Música de Cámara de Trondheim en Noruega. Ha sido invitado a actuar en los festivales de Kronberg, Ravinia, de Música de Cámara de Trondheim, Mecklenburg-Pomerania Occidental (Alemania) y Castleton (Virginia, USA).

KwanYi ha completado residencias en instituciones académicas norteamericanas como el Bowdoin College (Maine St, Brunswick, USA) Arkansas University, East Carolina University, Grand Valley State University, Marylhurst University, Michigan State University, Universidad Bautista de Ouchita (Arkansas), Universidad Estatal Stephen F. en Austin (Texas), Randolph College Lynchburg (Virginia), Cleveland Museum of Arts_(Ohio), Théâtrede Vevey en Suiza y el Centro Cultural de Sendai en Japón.

Sus actuaciones han sido retransmitidas por Radio France, Radio de Frankfurt, emisoras estadounidenses y otros países del mundo y, junto al violinista Itamar Zorman, ha grabado para el sello discográfico Hänslers.

Ha sido ganador de diversos premios como el MieczyslawMunz y el de la Federación Nacional de Clubes de música, habiendo obtenido también primeros premios en el Concurso de Piano internacional de Sendai (Japón) y en el concurso de Música de Cámara con el Trío di Trieste en Italia.

Kwan Yi es graduado por el Curtis Institute of Music (Conservatorio de Filadelfia), JulliardSchool y el Instituto Peabody, de la John Hopkins University, donde trabajó con Leon Fleischer y Robert Mc Donald. También fue estudiante en el Instituto Steans en el Festival de Ravinia (Chicago). Actualmente estudia en la Radford Universityen Virginia (USA).

PROGRAMA

- I -

BACH "Chaconne": Partita para violín solo n.º 2,
BWV 1004 en re menor

FAURÉ Sonata para violín y piano núm. 1,
en la mayor op. 13

Allegro molto

Andante

Scherzo

Finale

- II -

BRAHMS Sonata para violín y piano núm. 3,
en re menor op. 108

Allegro

Adagio

Un poco presto e con sentimento

Presto agitato

JOHANN SEBASTIAN BACH (*Eisenach (Turingia), 1685-Leipzig, 1750*)

"Chaconne": Partita para violín solo n.º 2, BWV 1004 en re menor

El violín fue uno de los instrumentos favoritos de Bach y uno de los primeros que practicara en el seno de la Orquesta de cámara de Weimar y de Cöthen. En efecto, durante su primera estancia en la corte de Weimar, en 1703, se tropezó pronto con uno de los grandes representantes del estilo polifónico, adaptado al violín, el virtuoso Johann Paul von Westhoff (Dresde, 1556-Weimar, 1705) que, parece indudable, inició a su joven y flamante colega en la tradición alemana de los instrumentos polifónicos y lo familiarizó con la técnica de las dobles cuerdas que tan importante habría de ser en sus obras futuras. Al mismo tiempo Bach, tuvo la oportunidad de descubrir las *sonatas* y los *conciertos italianos* que constituían la base de la pequeña orquesta de cámara de la corte que llegó a dirigir, a partir de 1714, ya fuera tocando el violín o marcando el compás. Al ser llamado a Cöthen, Bach se encontró con varias circunstancias idóneas. Por un lado, entraba al servicio de un erudito como el Príncipe Leopoldo d'Anhalt-Cöthen, que había traído de sus viajes por Italia un marcado gusto por la música de cámara. Pero, además, entre el joven soberano (un excelente violinista además e intérprete de la viola *da gamba*) y el músico, se estableció una sólida amistad, por lo que no puede sorprender que el genio de Bach se manifestara, con plenitud, en las piezas escritas para esos instrumentos. En efecto, las *Sonatas* y las *Partitas* para violín solo de J. S. Bach certifican el alto conocimiento que poseía su autor de las posibilidades del instrumento de cuerda al que hace a la vez intérprete de la melodía cantable y de la expresión armónica, a través de una técnica que, partiendo del más elevado virtuosismo, crea casi insalvables problemas de ejecución que acosan por doquier al intérprete. Uno de los más notables obstáculos técnicos era, en particular, el de la compleja utilización del arco, hasta el punto que, en el curso del siglo XX, algunos estudiosos, como el célebre teólogo, filósofo, médico, escritor, músico, Premio Nobel de la Paz de 1952 y erudito biógrafo de Bach, Albert Schweitzer pensaron que empleaba para la ejecución de estas obras un peculiar arco curvo, análogo al representado en la iconografía medieval, que permitiría tocar simultáneamente, sobre tres o cuatro cuerdas los acordes de tres o

cuatro sonidos, alardes de los que abundan las *sonatas* y *partitas* del compositor. Sin embargo, se ha puesto en duda la certeza de estas teorías pues en su *Armonía Universal*, publicada cincuenta años antes del nacimiento de Bach, el teólogo y músico francés Marin Mersenne (Oizé, 1588-Paris, 1648) ya describe los arcos rectos y es el compositor, flautista, músico de cámara y profesor de flauta en la corte del rey Federico II de Prusia Joahimm Quantz (1697-1773), contemporáneo de Bach en su *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera*, en parte consagrado a los instrumentos de cuerda, quien acaso haya descrito con mayor claridad la ejecución de los acordes en la música violinística de su tiempo. De cualquier modo, parece que fue el contacto con Johann Paul Westhopff, pero, sobre todo, el conocimiento de las posibilidades de tañido que lograba otro virtuoso del violín como el alemán Johann Georg Pisendel (1687-1755), amigo de Bach desde 1709, el detonante para la creación del conjunto de sus *Sonatas* y *Partitas*, pues hacia 1716, ya Pisendel escribió, al parecer, una obra de estas características, la *Sonata para violín en la menor*, que es difícil pasara desapercibida a Bach. No se ha aclarado, sin embargo, si este compuso las *Sonatas* y *Partitas* para que, precisamente las tocara Pisendel, como también violinista consumado, las concibió para ser interpretadas por él mismo, ya que las indicaciones para la ejecución, existentes en el manuscrito, permiten apoyar ambas hipótesis. De cualquier forma, no cabe duda que el núcleo central del problema radica en la propia partitura, un manuscrito que investiga las posibilidades de un solo instrumento para conducirlos al límite, hasta el punto que generaciones de estudiosos las han tenido la pieza por intocable o postularon explicaciones disparatadas, como el citado arco curvo que según Schweitzer habría inventado Bach para llegar a las cuatro cuerdas al tiempo al acometer un acorde. En todo caso, el proyecto de que un solo instrumento de cuerda realice un trabajo polifónico, que hasta Bach pudo considerarse una extravagancia, alcanza aquí una suprema dimensión artística expresiva.

En ***La Partita II en re menor BWV 1004***, a la secuencia acostumbrada de las cuatro danzas básicas de la *suite*: *Allemande*, *Courante* (en $\frac{3}{4}$), *Sarabande* (en $\frac{3}{4}$) y *Giga* (en $\frac{12}{8}$) sigue una ***Chacona*** (en $\frac{3}{4}$) que por las dimensiones y virtuosismo, demandado al intérprete, supera con mucho a los otros componentes de la obra

por lo que se ha constituido en una pieza singular. La *chacona* es, sin duda, un inmenso monumento sonoro, complejo y potente, uno de los más célebres de Bach en el que parece haber elevado el violín al ámbito del órgano y, en efecto, resulta muy instructivo compararla con el *Pasacaglia* para este instrumento, que también es, en realidad, una *chacona*. En concreto, se trata esta de un gigantes conjunto de variaciones vinculadas entre sí por un simple bajo de cuatro compases y sus derivaciones, en el que, incansablemente, cada una de las formas modifica el tema. Estas aparecen a menudo por parejas. A la grave majestad del comienzo, suceden variaciones en semicorcheas, en fusas y, después, en arpeggios rápidos hasta que un pasaje en *re* mayor -casi un coral por su belleza religiosa- aporta el sosiego. Grandes arpeggios, que suenan como una orquesta, anuncian la tonalidad hacia *re* menor, que conduce a la conclusión, después de pasajes con notas repetidas y tresillos y de la reaparición del tema. Todas las posibilidades armónicas y contrapuntísticas del violín son aquí exploradas por Bach, por lo que no es extraño que, desde su "descubrimiento" la *chacona* se haya convertido en una pieza habitual del repertorio, y motivo de exhibición, de violinistas virtuosos y, que, dado su carácter polifónico, se hayan hecho diversas transcripciones para uno o dos instrumentos (guitarra, violín y piano, etc) con estas características. Efectivamente, en tanto que último acercamiento a la *suite* para teclado, las *Partitas* son una de las formas centrales de la obra de Bach, que han llegado a suscitar más estudios interpretativos en profundidad y variadas versiones instrumentales. En una biografía de Schumann (*Robert Schumann. Life and Death of a Musician*) de John Worthen, se menciona que el 21 de Enero de 1841 acudió a un concierto en la *Gewandhaus* de Leipzig con Clara para escuchar a Mendelssohn acompañar al piano al célebre violinista y amigo Ferdinand David tocando la transcripción de *la chacona* de J. S. Bach del primero, para ambos instrumentos y, en Diciembre de 1844, antes de su traslado a Dresde, Robert y Clara escucharon también, en una *matinee* con amigos, la que el citado biógrafo dice que era su *Chacona* favorita de Bach, en este caso sin acompañamiento (tampoco dice que violinista la tocó). De cualquier modo, en 1853, Robert Schumann escribió acompañamientos de piano para todas las sonatas y partitas para violín de Bach así como para las de violonchelo solo.

Finalmente, el **músico** germano suizo Joachim Raff (1822-82) escribió un arreglo orquestal de la *chacona* en 1873, mientras que Brahms haría otro tanto para la mano izquierda en el piano.

Brahms llegó a decir sobre ésta pieza: *“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 mundo completo 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.”*

Duración aproximada: 13 m.

GABRIEL FAURÉ (Pamiers (Francia), 1845-París 1924)

Sonata para piano y violín núm. 1, en la mayor op.13

El tiempo de vida de Fauré comprende diferentes períodos de claras influencias ajenas y de destacables y revolucionarios avances en su estilo musical. En efecto, durante su juventud, Berlioz, Chopin y Schumann estaban forjando nuevas estrategias en la composición y, en sus años de madurez, eran Liszt, Wagner y Debussy quienes estaban haciendo sus contribuciones, mientras que, durante sus últimas décadas de vida, fueron Schönberg, Bartók y Stravinsky quienes representaron en la Música los modos del siglo XX. Pese a esas múltiples y variadas mutaciones en el panorama musical, Fauré mantuvo una trayectoria esencialmente conservadora y tradicional y, confinado en las pequeñas formas –música de cámara, piezas para piano, vocales etc–, que elaboraba con melodías pegadizas y diseños armónicos exquisitos, logró alcanzar un intimismo, una elegancia y una sofisticación ricamente expresivos y comunicativos.

Como tantos otros genios de la música, el talento de Fauré se manifestó precozmente cuando improvisaba en el armonio de la iglesia del pueblo. Un conocido admirador convenció a su padre para que enviara al niño prodigio, de nueve años, a una escuela de París, especializada en la enseñanza musical extraoficial. Aunque

en el tiempo de su graduación componía ya música, puntualmente publicada en su momento, tendría que esperar a tocar el órgano en algunas iglesias parisinas para poderse sostener a sí mismo con la música. En esta actividad su prestigio creció, hasta el punto que, en 1896, fue nombrado profesor de composición en el selecto Conservatorio de París, en el que después llegaría a ocupar el cargo de director, desde 1905 al 1920, cuando decidió retirarse, debido a una progresiva sordera. Las obras esenciales de música de cámara, datan de los últimos años de la vida creativa del compositor, precisamente cuando este género vino a figurar en el primer plano de su producción, en la que el piano ocupa, casi siempre, un lugar preeminente, exceptuando el *cuarteto de cuerdas en mi menor op. 121* de 1923-1924. De acuerdo con su talante convencional, el compositor cultivó con predilección la forma sonata, no sin ampliarla a menudo (por ejemplo, con la figura de un segundo desarrollo después de la reexposición), empero sin ningún efecto redundante. Los temas presentan, en la mayor parte de las ocasiones, algún parentesco orgánico, a veces, incluso, de un movimiento a otro de lo que deriva la "homogeneidad de la materia musical" que le adjudica Harry Halbreich y la "sensación de un flujo continuo", que justifica la estructura de las obras". Es de destacar que, contrariamente al ejemplo dado por su maestro Saint-Saëns, Fauré nunca recurrió a los instrumentos de viento, permaneciendo fiel a los tradicionales de cuerdas. Sin embargo, paradójicamente, Fauré, músico esencialmente francés, por su estilo y por su pensamiento, tiende directamente hacia los grandes maestros alemanes, en particular Beethoven y Schumann, por la elección de sus plantillas instrumentales y, sobre todo, por su concepción de la música de cámara, conforme al ideal de los clásicos vieneses, lo que no obsta que, para Tranchefort, siga siendo "sin duda, el más importante compositor francés de música de cámara, desde el siglo XVIII, es decir, desde que este género musical adoptara el significado que hoy le reconocemos".

La ***Sonata para violín y piano n°1 en la mayor op.13***, fue compuesta, en gran parte, durante el verano de 1875, mientras Fauré, con treinta años, se alojaba en casa de sus amigos los Clerc, en su residencia normanda de Sainte-Adresse. La obra fue acabada en el comienzo de 1876 y presentada al público parisino al año

siguiente el 27 de enero de 1877 en la *Société Nationale* (Sala Pleyel) por la violinista Marie Tayau con el autor al piano. El éxito fue grande por lo que Saint-Saëns escribiría, algún tiempo más tarde, en el *Journal de la Musique* de 7 de abril de 1877: “*Encontramos en esta sonata todo lo que puede seducir: la novedad de las formas, la búsqueda de modulaciones, de sonoridades curiosas, el empleo de los ritmos más imprevistos; sobre todo esto planea un encanto que envuelve toda la obra y que hace aceptar, a la masa de oyentes, las audacias más imprevistas como cosas por completo naturales, (...) M. Fauré se ha colocado, de un salto, al nivel de los maestros*”. Tal elogio se vio rápidamente justificado, pues Fauré no solamente inauguraba con esta pieza todo un conjunto camerístico de alta calidad, sino que se manifestaba como precursor y líder de una nueva música de cámara francesa, cuyo auge no iba a tardar en hacerse manifiesto. Hay que destacar, en efecto, que su *Sonata* se adelantó en diez años a la muy famosa de César Frank (1885), escrita en la misma tonalidad (*La mayor*), y con la que se la ha comparado más de una vez. De una radiante frescura, de un juvenil y elevado ardor comunicativo, esta partitura lleva la impronta de un sentimiento muy personal del autor: la fugaz alegría de su noviazgo con la joven pintora Marianne Viardot, ciertamente breve, puesto que la joven rompería con el compositor a finales de 1877. La pieza fue dedicada al hermano de Marianne, el violinista Paul Viardot, pero la partitura tuvo que sufrir sucesivos rechazos por parte de los editores franceses, en particular de *Choudens*, espantados por su novedad, por lo que no sería publicada sino después, en Alemania, por *Breitkopf & Härtel*, con la abusiva condición de que el músico renunciara a cualquier derecho comercial, lo que, muy a su pesar, aceptó finalmente Fauré, en noviembre de 1876. No obstante, la *Sonata* conocería una envidiable trayectoria de éxito y sigue todavía siendo muy apreciada por los intérpretes franceses. Para Halbreich “*todo Fauré está ya en esta partitura... pese a la presencia, bien comprensible, de influencias curiosamente contradictorias, pues la de Schumann y su llama romántica, coexiste allí con Saint-Saëns, de quien Fauré suaviza, e ilumina, con una sonrisa, la prestigiosa elegancia formal*”.

Sus cuatro movimientos, en el marco tradicional de un *Allegro*, un *Andante*, un *Scherzo* y un *Finale*, son desarrollados con cierta amplitud.

El movimiento inicial **Allegro molto** (en 2/2), expone de entrada, en una larga frase del piano solo, pujante y cálido, el primer tema, de factura bastante schumanniana (imbricaciones de la melodía y el ritmo, movilidad armónica, amplitud de registro). De *la* mayor se orienta hacia *do* sostenido menor pero el violín restablecerá el tono principal sobre el mismo ritmo ligero, aunque a través de otra configuración melódica muy distinta. Se encadena el segundo tema, en el registro agudo, sin marcado contraste con el violín, eminentemente lírico. Sigue un vasto desarrollo (cerca de ciento setenta compases) en canon entre los dos instrumentos, básicamente sobre el primer tema. La reaparición del segundo, modificado, está precedida por una serie de modulaciones en un ritmo *leggierissimo* de corcheas picadas en el violín. La reexposición, en la que los dos instrumentos proponen el primer tema en octavas, será concluida por una breve coda sobre este mismo tema. El segundo movimiento **Andante** (en *re* menor, en 9/8), es el más corto de la obra (ciento veinticinco compases, mientras que el *Allegro* inicial contaba más de cuatrocientos y los dos siguientes sobrepasan los trescientos cincuenta). También está en forma sonata con dos temas, unificados por un ritmo acunador, como de barcarola. El primer tema arpegiado en el piano, provoca una respuesta inmediata del violín, muy tierna y, a partir de aquí, el tema es dialogado por los dos instrumentos que abordan una segunda idea modulando al relativo *fa* mayor. Se trata de una amplia melodía que progresa por secuencias ascendentes, apasionadas, con el violín y después con el piano, en octavas. El desarrollo, iniciado en *la* menor, constituye una cima de expresividad a la vez grandiosa y atormentada: es una ampliación melódica del primer tema, enriquecido por incesantes modulaciones. Con la reexposición, el tema inicial se ofrece en *si* bemol mayor, pero con los papeles invertidos (arpeggios del violín, respondiéndole el piano). Modulaciones hacia *re* mayor con el segundo tema, de arrebató completamente romántico. Finalmente, la coda, contemplativa, aporta la paz.

El tercer movimiento **Scherzo: Allegro vivo** (en *la* mayor, en 2/8) es de una agilidad luminosa y llena de fantasía. Por la irregularidad de los períodos, acentuaciones imprevistas etc, el *scherzo* hace rivalizar en alardes al piano y al violín en el más puro virtuosismo. El tema en *pizzicatos* de semicorcheas (*leggieroso*),

gira de un instrumento al otro. Como intermedio surge una idea de un lirismo menos externo en *re* bemol mayor. El trío, por el contrario, se desenvuelve en *fa* sostenido menor (relativo del tono principal) y en $\frac{3}{4}$. Una transición modulante en *staccato* conduce a la recapitulación del *scherzo* propiamente dicho, que concluye en un *pianissimo*, puntuado por un breve y discreto acorde.

En el cuarto movimiento, **Finale: Allegro quasi Presto** (en *la* mayor, en $\frac{6}{8}$), el primer tema *dolcissimo*, distendido y casi indolente (pese a la indicación de *tempo*) es presentado por el violín. Luego preparado por febriles síncopas en *crescendo*, aparece con fuerza el segundo tema, *ff*, (*forte*) siempre en el violín, en un clima completamente pasional y un poco brahmsiano. Una idea adyacente es introducida en notas con puntillo y, sobre una vuelta del tema inicial, comienza el desarrollo, principalmente sobre este mismo tema. La reexposición vuelve a traer el primer tema, en *do* mayor, y el segundo, en *la* menor, bajo aspectos inéditos, para reservar el tono principal de *la* mayor al último enunciado del primer tema, como conclusión vigorosa, en un *crescendo* brillante y casi orquestal.

Duración aproximada: 25 minutos.

BRAHMS, JOHANNES (Hamburgo 1833- Viena 1897)

Sonata para violín y piano núm. 3 en re menor opus 108

El talento musical de Brahms fue pronto reconocido por su padre, un modesto contrabajista de orquesta, por lo que a la edad de diez años dio su primer concierto público como pianista. Mientras proseguía sus estudios musicales, para ayudar al difícil sostenimiento familiar, comenzó a tocar el piano en tugurios y tabernas de Hamburgo. Posteriormente, Brahms, para justificar la acusación de misoginia, comentaría que estas experiencias tempranas con las "mujeres de la noche" (que "me inclinaron en contra del matrimonio"), eran las responsables de su asumida incapacidad para mantener relaciones amorosas con el otro sexo.

El año 1853 fue de gran significación para el veinteañero Brahms que, durante una gira con el violinista húngaro Eduard

Reményi, conoció a Joseph Joachim, otro virtuoso intérprete del violín de la época que llegaría a ser un amigo íntimo y confidente musical, a través del cual conoció al matrimonio Schumann y es bien conocido que Robert, ya afamado por entonces como compositor y editor de la publicación *NeueZeitschriftfür Musik*, órgano literario del romanticismo musical alemán, fue quien más le estimuló para que prosiguiera su inicial carrera en la composición. En un extenso artículo en la influyente revista musical comentaba, en efecto, del joven Brahms: "*He aquí uno de los elegidos...*" y recomendaba a los editores musicales publicar sus partituras.

La identificación de Brahms como uno de los más importantes compositores de su tiempo es, ciertamente, un hecho incontrovertido. Sus obras fueron interpretadas por doquier y con frecuencia viajó a lo largo de todo el continente (aunque nunca a Inglaterra o América debido a su temor a los barcos) estrenando sus nuevas composiciones y participando en los conciertos como pianista o director. Aunque a medida que creció su fama su carácter se tornó más ácido, salpicando su conversación con comentarios mordaces, bajo este exterior, algunas veces hosco y desagradable, se escondía también un talante inclinado a la bondad, a la generosidad y a la ternura, que manifestaba en el apoyo explícito a un buen número de jóvenes compositores contemporáneos, que trataban de abrirse paso como Dvorák y Grieg, alabando e interpretando su música.

La Sonata para violín y piano núm. 3, en re menor opus 108, que Brahms comenzó inmediatamente de terminar el doble *concierto para violín, violonchelo y orquesta* en 1887, no fue terminada hasta el verano de 1888, a orillas del lago Thun, un apacible y acogedor paraje suizo, siendo dedicada a su amigo el célebre pianista y director de orquesta alemán Hans von Bülow, que tanto ayudara al compositor en su carrera musical. A los admiradores de Wagner y Brahms quizás les resulta difícil entender la estéril polémica tradicional de brahmsianos contra wagnerianos pero un factor decisivo de la controversia fue, sin duda, la fuerte personalidad de von Bülow que había contraído matrimonio con la hija de Liszt, Cósima y que fue, durante muchos años, un trabajador incansable para la causa de Wagner, ayudándole con extraordinaria dedicación, entusiasmo y fervor, pasando a su lado muchas horas del día, dirigiendo el estreno de varias de sus óperas. Por su parte Richard Wagner, tras

abandonar pronto a su primera esposa se enamoró enseguida de la joven Cósima, mujer de una excepcional personalidad. El amor fue pronto mutuo y Cósima solicitó el divorcio de su marido von Bülow, pese a las súplicas de su religioso padre, Franz Liszt que, no obstante, acabó cediendo, por lo que Cósima se casó, finalmente, con Wagner y pronto tuvo un hijo suyo, Sigfrido. Por su lado, Bülow que, amargado, había escrito a su pesar: "Me has dejado por un ser superior a los hombres" y no llegó a soportar el abandono de Cósima, se alejó, obviamente, de Wagner, decidiendo apoyar, con todas sus fuerzas, a su rival, por entonces, Johannes Brahms. De este modo, el más afamado director de orquesta europeo del siglo XIX, proporcionó un definitivo impulso al prestigio musical de Brahms y pronto las grandes orquestas, entre ellas la recién fundada *Filarmónica de Berlín*, que dirigía con frecuencia, solicitaban para interpretar obras del compositor hamburgués. Es la época de las giras de conciertos de Bülow con él, por ejemplo, siguiente y curioso programa: "Primera parte: "Tercera Sinfonía en fa mayor de Johannes Brahms". Segunda parte: "Tercera Sinfonía en fa mayor de Johannes Brahms". Pero no sólo se interpretaba constantemente la que Brahms llamó su "desgraciadamente celeberrima 3ª sinfonía", sino que también, entre los acontecimientos destacados de este período, figura un periplo orquestal de Bülow, con el estreno de su *Cuarta Sinfonía* en varias capitales europeas.

En esta 3ª y última *Sonata para violín y piano*, Brahms parece haber vuelto a encontrar todo el ardor de sus composiciones juveniles por lo que algunos críticos han querido ver en el ímpetu y la fuerza que encierra la obra, el retrato de la persona a quien iba dedicada (von Bülow) quien, sin duda, debió sentirse orgulloso al tratarse de una de las mejores *Sonatas* para violín y piano de la historia del género y, tal vez, la más profunda de todas las suyas y en la que se alcanzan niveles máximos de emoción, por lo que para su ejecución se necesitan intérpretes de gran categoría y fuerte personalidad musical como sin duda poseen los dos invitados de esta noche, Eric Silberger y Kwan Yi con sus respectivos instrumentos, violín y piano. Evidentemente, la dedicatoria no es un mero trámite, sin contenido afectivo, sino que deriva de un profundo sentimiento personal del compositor que, con cincuenta y cinco años, escribió la pieza en una etapa de madurez, cuando, para Joseph Bruyr, "la vejez se

acercaba con sigilo" y "el tiempo tormentoso y de confianzas había pasado ya aunque no así el de una inspiración más soberanamente derramada, en un lirismo sin trabas" (R.Tranchefort). Para Claude Rostand, "el material temático es aquí particularmente rico" y "la partitura no ofrece desarrollos contrapuntísticos y sinfónicos tan rigurosos como era su costumbre, sino que fluye con total libertad".

La *Sonata* se estrenó en Budapest el 22 de diciembre de 1888, interpretada por el propio Brahms con Jenó Hubay, al violín y, pocas semanas después, fue Joachim quien acompañó al autor en su presentación en Viena, como ya había hecho al final del verano ante la familia real de Hannover, con a sus precedentes dos *sonatas para violín y piano* (op.78 y Op.100). A diferencia de aquellas otras dos *Sonatas*, presenta cuatro movimientos, constituyendo el segundo, *Adagio*, de gran pujanza, caprichoso y brillante a la vez, la muy emocionante cima de la obra, "uno de los más significativos paradigmas de la gran "manera" brahmsiana y de toda la música de cámara del compositor" (Tranchefort).

En el primer movimiento, ***Allegro alla breve*** (en 2/2), se observa, desde la exposición, la riqueza de los componentes melódicos, dispuestos a partir de dos temas principales, el primero (presentado por el violín) notablemente expresivo, a la vez amplio y vetado de pasajes épicos y el segundo (en principio a cargo del piano solo) sin duda más melódico, pero algo menos agitado. Sobre cada tema se incorporando ideas secundarias, alternativamente líricas y rítmicas. La exposición concluye sobre amplios arpeggios del piano. El desarrollo, aunque breve, presenta el más alto nivel de originalidad de este movimiento: por una parte, el contenido temático es completamente diferente del de la exposición (aunque el tema esencial, aquí presentado por los dos instrumentos, deriva incuestionablemente del contra sujeto, con el que el piano acompañaba, desde el principio, el primer tema principal). Contrariamente a la tradición clásica que trata el desarrollo como un episodio destinado a que se pierda de vista la tonalidad fundamental de la obra, Brahms la subraya apoyándose, en este caso, en la dominante. Así pues, este desarrollo se podría considerar como una especie de larga cadencia a la espera de la entrada de la reexposición, simétrica a la exposición, con pocas variantes. Finalmente, con la importante coda, que constituye una

especie de calco del desarrollo central, concluye con firmeza este primer movimiento, tan amplio de formas, como copioso de ideas.

El segundo movimiento **Adagio** (en *re* mayor, en 3/8), en contraste con el anterior, es de construcción límpida y relativamente breve, cuyo tema principal es una melodía tierna y apasionada a la vez, cantada por un violín apasionado y *espressivo*. El segundo tema, muy declamado, es envuelto por amplios acordes del piano. En una sección adyacente, los temas se presentan de forma distinta: el primero sobre un acompañamiento pianístico claramente más lleno, el segundo más ornamentado. La coda, sobre el primer tema, termina con maravillosa simplicidad esta página del Brahms más grande, para Joseph Bruyr "*una de las más efusivas rêveries que hayan salido de su pluma y de su corazón*".

El tercer movimiento **Un poco presto e con sentimento** (en *fa* sostenido menor, en 2/4) es una especie de *scherzo* distribuido en tres episodios que exploran con profusión dos temas. El primero, que impresiona por su nervio, esencialmente rítmico y de aire ligeramente caprichoso, es expuesto en primer lugar por el piano y no hace intervenir el arco más que para acentuar acordes incisivos en el compás 17, surtiéndose de una idea secundaria muy voluble, antes de ser repetido, esta vez por el violín y de la posterior aparición, tardía y rápida, del segundo tema que confirma también la primacía melódica del violín. El episodio central, puede ser considerado como una especie de desarrollo libre. El tercer asunto, claramente más corto, no constituye más que una reexposición del tema inicial y de su idea secundaria. La estructura rítmica de este mismo tema es lo que explota y revaloriza la coda, con admirable vitalidad.

En el grandioso cuarto movimiento final, **Presto agitato** (en *re* menor, en 6/8), se impone la forma sonata, pudiéndose constatar la extrema movilidad de la disposición de los temas, consecuencia de la pródiga invención melódica en cada uno de ellos. Las dimensiones son vastas (trescientos treinta y siete compases) y la factura instrumental excepcionalmente brillante por su adecuación a los recursos instrumentales complementarios -de timbre, de registros y de dinámica- de los protagonistas. El tema principal afirma, desde la exposición, un carácter ardiente, dominador, con el violín

sobre una sólida plataforma pianística. A una idea secundaria, casi vacilante, en forma de diálogo entre los dos instrumentos, sigue un "puente" (compás 33) que conduce al segundo tema (compás 39), un coral en bellos acordes graves del piano, subrayada por el intenso canto del violín. A partir del compás 77 se despliega un tercer tema, en un *crescendo* en el que el violín apoya en imitaciones al piano. Viene después el tema conclusivo de esta vasta exposición (más de ciento diez compases). Como en el *Allegro* inicial el desarrollo sorprende por su relativa brevedad (apenas sesenta compases) y por la explotación de un tema novedoso, no escuchado hasta ahora, una especie de amplio recitativo, que se adjudica el violín, sobre los acordes del piano. La reexposición, de proporciones bastante mayores, no aporta ningún cambio notable con respecto a la exposición y la coda, no menos importante que la del primer movimiento, da fin a la partitura, con el brote espontáneo de los compases enérgicos del tema principal de este último movimiento.

Duración aproximada: 22 minutos.

Si abris totalmente vuestro espíritu y os dejáis invadir por el sonido del Concierto, no seréis capaces de hacer ningún ruido hasta que acabe. Entonces el mejor comentario es aplaudir, si os ha gustado, y quedaros en vuestro asiento, por si nos ofrecen un bis.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Miércoles, 9 de noviembre 2016

EMMANUEL AX, piano

Avance de Programación Curso 2016-17

Jueves, 1 de diciembre 2016	JAVIER PERIANES, piano
Martes, 13 de diciembre 2016	MIKLÓS PERENYI, violonchelo BENJAMIN PERENYI, piano
Miércoles, 21 de diciembre 2016	TRÍO COLOM-LLUNA-CLARET Clarinete-piano-violonchelo
Martes, 10 de enero 2017	NIKOLAI LUGANSKY, piano
Lunes, 23 de enero 2017	CUARTETO ARTEMIS violín-violín-viola-violonchelo
Martes, 21 de febrero 2017	VARVARA NEPOMNASCHAYA, piano
Lunes, 6 de marzo 2017	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo , piano
Lunes, 20 de marzo 2017	ALESSIO BAX, piano
Lunes, 3 de abril 2017	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Martes, 18 de abril 2017	IVÁN MARTÍN, piano
Lunes, 24 de abril 2017	CUARTETO BELCEA CON GUIHEN QUEYRAS Violín I-violín II-viola-violonchelo- violonchelo
Lunes, 8 de mayo 2017	SYLVIA TORÁN, piano
Martes, 16 de mayo 2017	ELISSO VIRSALADZE, piano
Martes, 6 de junio 2017	ANDRÁS SCHIFF, piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del curso 2017-18

Lunes, 2 de octubre 2017	Kyung Wha Chung, violín Kevin Kenner, piano
Miércoles, 11 de octubre 2017	Nicholas ANGELICH, piano
Martes, 7 de noviembre 2017	CONCERGHYBOUG ENRIQUE BAGARÍA, piano
Martes, 21 de noviembre 2017	CUARTETO HAGEN
Lunes, 11 de diciembre 2017	JAMES GALWAY, flauta
Lunes, 18 de diciembre 2017	PIORT BECZALA, tenor HELMUT DEUTSCH, piano
Martes, 9 de enero 2018	FABIO BIDINI, piano
Lunes, 12 de febrero	ANTONIO MENESES, violonchelo LYLIA ZILBERSTEIN, piano
Martes, 20 de febrero 2018	SOKOLOV, piano
Martes, 27 de febrero 2018	JULIA FISCHER, violín YULIANNNA AVDEEVA, piano
Lunes, 12 de marzo 2018	RAFAL BLECHACZ, piano
Martes, 20 de marzo 2018	CUARTETO CASALS
Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano

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

