



Xavier
-29

SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



GURU MARKETING



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



GENERALITAT
VALENCIANA

Conselleria de Educació,
Cultura y Deporte

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE TEATRO PRINCIPAL

CICLO XLVII
Curso 2018 - 2019

CONCIERTO NÚM. 884
IX EN EL CICLO

Recital de violín por:

VIVIANE HAGNER

Al piano:

NICOLE HAGNER

TEATRO PRINCIPAL

Miércoles, 6 de febrero

20,00 horas

Alicante, 2019

VIVIANE HAGNER



© Timm Kölln

Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en tres ocasiones:

- El 2-10-2007, acompañada por el pianista Till Fellner, interpretando obras de Bach, Kurtág, Bartok y Beethoven
- El 28-4-2010, en concierto de violín con la English Chamber Orquesta dirigida por Kaspar Zehnder, interpretando obras de Mozart y Beethoven.
- El 6-3-2013, en concierto con la Orquesta de Cámara de Múnich dirigida por Alexander Liebreich, junto la violonchelista Marie-Elisabeth Hecher y el pianista Martin Helmchen, interpretando obras de Mendelssohn y Beethoven.

Discípula de Pinchas Zukerman, Viviane Hagner, nacida en Múnich, es una de las grandes violinistas de la actualidad. Hagner se caracteriza por su inteligencia interpretativa, su técnica depurada y su bello sonido. Y lo ha conseguido a tenor de las críticas de los elogios de la prensa especializada *“Ella interpreta con ‘poise’ y magnífica seguridad”* (The Times, Londres); *“Una demostración casi asombrosamente magistral de técnica y arte”* (Washington Post).

Desde su debut internacional con solo 12 años y su participación un año más tarde en el legendario “joint concert” de las Filarmónicas de Israel y Berlín (dirigidas por Zubin Mehta en Tel Aviv), Viviane Hagner ha adquirido madurez en su forma de tocar que se refleja en una presencia serena en el escenario. Hagner ha actuado con las mejores orquestas del mundo incluyendo la Filarmónica de Berlín, Orquestas Sinfónicas de Boston y Chicago, Orquesta de Cleveland, Gewandhaus de Leipzig, Filarmónica de Nueva York y Philharmonia Orchestra, junto a directores como Ashkenazy, Barenboim, Eschenbach y Salonen.

Esta temporada 18/19 ofrecerá numerosos conciertos en Norteamérica, volverá con la National Arts Centre Orchestra de Ottawa para interpretar la Sinfonía Concertante de Mozart junto a Pinchas Zukerman. En Europa visitará entre otras las orquestas de la BBC Philharmonic y la Orquesta de la Radio de Polonia.

Comprometida con la música de cámara, actúa regularmente en salas como Concertgebouw de Ámsterdam, Konzerthaus de Berlín, Wigmore Hall de Londres, Palais des Beaux Arts de Bruselas y Tonhalle de Zúrich. Ha aparecido además en los festivales internacionales de Ravello Festival, Salzburg Easter Festival y el Festival Mostly Mozart en el Lincoln Center de Nueva York.

Además de su aproximación profunda y virtuosa al repertorio clásico, Viviane Hagner es una gran defensora de las músicas nuevas, olvidadas y desconocidas, de grandes compositores como Sofia Gubaidulina, Karl Amadeus Hartmann y Witold Lutoslawski.

La discográfica Hyperion ha publicado sus grabaciones de los conciertos para violín núm. 4 y 5 de Vieuxtemps, su primer disco como solista se editó para el sello Altara, incluyendo obras de Bartók, Hartmann y Bach.

Viviane Hagner participa en actividades destinadas a públicos de todas las edades. Es fundadora y directora artística del Festival Krzozowa-Music, que promueve el intercambio de ideas y culturas entre jóvenes intérpretes y artistas de renombre internacional. Ha sido profesora del Conservatorio Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim desde el año 2013.

NICOLE HAGNER



© Timm Kölln

Visitó la Sociedad de Conciertos:

Es la primera visita de Nicole Hagner a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

Nicole Hagner empezó sus clases de piano y violín a la edad de cinco años y poco después fue aceptada en el Julius-Stern-Institut de UdK Berlín para jóvenes músicos de talento excepcional. Participó varias veces en el concurso para jóvenes músicos "Jugend musiziert" de Alemania, ganando primeros premios de violín y piano en cada ocasión.

Después de graduarse en secundaria, Nicole Hagner estudió piano con Klaus Hellwig en Berlín y más tarde con Hans Leygraf en Salzburgo. Desde entonces ha sido invitada a actuar como solista con la Orquesta Filarmónica de Dresde dirigida por Michel Plasson, con la Polish Chamber dirigida por Wojciech Rajski, y con Württembergischen Staatsorchester Stuttgart bajo Lothar Zagrosek.

Nicole Hagner actúa regularmente como solista, así como en recital y proyectos de música de cámara en salas como la Philharmonie de Berlín, Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin, Chatelet de París, además de sus actuaciones en América del Norte y del Sur. Es invitada frecuente en diversos festivales como Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Rheingau-Musikfestival, Festival de Moritzburg, Festival Mostly Mozart de Lincoln Center y el Festival de Ravinia de Illinois. Ha aparecido recientemente en el Festival Mostly-Mozart del Lincoln Center de Nueva York, y en el Festival de Ravinia, Illinois. Sus compromisos recientes la han llevado al Wigmore Hall de Londres, al Konzerthaus de Berlín, el Auditorio Nacional de Música de Madrid, Palau de la Música Catalana, y el Rockefeller Center de Nueva York.

Gracias al apoyo de Daniel Barenboim, Nicole Hagner publicó su primer disco para el sello EMI-Classics, un recital junto a su hermana violinista Viviane Hagner. Un segundo disco con el flautista Kaori Fujii y el oboísta Albrecht Mayer se publicó en Japón para Victor Classics. Nicole Hagner trabaja con pasión como doctora en la especialidad de medicina interna en Berlín.

PROGRAMA

- I -

BARTOK

Rapsodia nº 1 para violín y piano

- *Lassú. Moderato*

- *Friss. Allegretto moderato*

DEBUSSY

Sonata nº3 para violín y piano, en Sol menor

- *Allegro vivo*

- *Intermède (Fantasque et léger)*

- *Finale (Très animé)*

BEETHOVEN

Sonata nº 5 para violín y piano en Fa mayor, Op. 24 "Primavera"

- *Allegro*

- *Adagio molto espressivo*

- *Scherzo. Allegro molto - Trio*

- *Rondo. Allegro ma non troppo*

- II -

BRAHMS

Sonata para violín y piano nº 3, en Re menor, op. 108

- *Allegro*

- *Adagio*

- *Un poco presto e con sentimento*

- *Presto agitato*

BARTÓK, BÉLA (Nagyszentmiklós, Hungría, actualmente Rumanía), 1881-New York, 1945)

Rapsodia n°1 para violín y piano

Bartók, estudió, sobre todo, para ser concertista de piano. Tras comenzar los estudios con su madre, el joven continuó trabajando el instrumento (especializándose en tocar a Bach y a Liszt). A partir de 1899 fue sucesivamente alumno de piano de István Thomán y de composición de János Koestler, en la Real Academia de Música de Budapest por lo que, con poco más de veinte años, comenzó a componer su propia música, escribiendo una *Rapsodia* para piano y orquesta inspirada en Liszt y un extenso poema sinfónico («*Kossuth*»), de marcado tinte nacionalista húngaro (propio de la época) y con el estilo orquestal postromántico de los poemas sinfónicos de Richard Strauss a quién admiraba. Al descubrir, no obstante, la obra de Debussy, se despegó de la influencia de aquél (es de resaltar su violenta crítica de «*Elektra*», en 1910). Su rápida reputación de pianista virtuoso, le llevó a ser nombrado profesor en la Academia de Música de Budapest, concretando su labor docente en las «*Diez Piezas fáciles*» para el piano (Sz.39), compuestas en 1908, poco después de las capitales «*Bagatelas*» op.6, en la misma categoría que los dos «*Cuadernos para los Niños*» (Sz.42) y con el mismo fin que es familiarizar a los principiantes con el lenguaje de la música moderna de la manera más atrayente.

A principios del siglo XX, Bartók realizó con su compatriota Zoltán Kodály (Kecskemét, Hungría, 1882-Budapest, 1967) una expedición a la región de los Cárpatos con el fin de recopilar canciones populares y, en los ritmos y pautas melódicas de la música campesina magiar, encontró precisamente las nuevas ideas que necesitaba para su propia creación musical. Cuando no componía se dedicaba, sobre todo, a recopilar y editar música popular que había transcrito o registrado directamente en los primitivos cilindros de cera desde sus fuentes, consiguiendo, de este modo, decenas de miles de piezas inéditas. Con el objetivo específico de poner en orden sus trabajos etnomusicales y, eventualmente, publicarlos, a partir de 1934, comenzó a trabajar en la Academia de Ciencias Húngara.

Esta labor de recopilación de la música popular transformó sin duda el estilo compositivo de Bartók, pues, aunque otros músicos, entusiastas del folclore centroeuropeo, como Liszt y Brahms ya habían modificado melodías populares para adaptarlas al ritmo y la armonía de su música, traduciendo sus textos al alemán, en detrimento, a menudo, de la propia música, Bartók lo dejó todo tal como lo encontró con lo que «*las escalas, a los oídos de los músicos de conservatorio, sonaban abruptas y grotescas y los ritmos seguían las pautas irregulares de las lenguas locales*» (Kenneth y Valerie Mc Leish, «*La Discoteca ideal de Música clásica*», Ed. Planeta S.A. 1994).

Para violín y piano Béla Bartók, escribió dos *Sonatas* (Sz. 75 y 76) respectivamente entre octubre y diciembre de 1921 y julio y noviembre de 1922, ambas dedicadas a la violinista húngara Jelly d'Arany (1893-1966), sobrina nieta de Joachim, cuyas dotes interpretativas apreciaba el compositor, estrenando ambos las obras en unas giras parisina y londinense que efectuaron en 1922 y 1923.

Compuestas en 1928, entre los *Cuartetos* tercero (Sz.85) y cuarto (Sz.91), las dos *Rapsodias para violín y piano* (Sz. 86 y 89) «*se cuentan entre las obras más accesibles de música de cámara de Bartók. Dedicadas, respectivamente, a dos grandes virtuosos del violín húngaro: Joseph Szigeti y Zoltán Szekely (1903-2001), han conocido una amplia difusión, tanto en su forma original (para dúo instrumental), como en sus transcripciones orquestales (Sz.87 y 90) que datan del mismo año. Comparativamente, mientras las dos Sonatas, están concebidas como dúos con protagonismo compartido, las Rapsodias están esencialmente escritas para violín, con acompañamiento de piano. Lejos de ser de importancia secundaria, constituyen un modelo para las obras siguientes a través del esquema antiguo del «Verbunkos», un género musical y danza húngaros del siglo XVIII, atribuido a los gitanos, que contribuyó poderosamente a la expansión nacionalista en el siglo XIX y que tenía una función de canto de reclutamiento, con el que Bartók practicó danzas en forma bipartita lento-vivo (Lassù-Friss) derivadas de muy diversas fuentes*» (Tranchefort).

Compuesta, como ya dijimos, en 1928, la ***Rapsodia para violín y piano nº 1***, con el número 86 en el catálogo de Szöllösy

(Sz.) fue dedicada al gran violinista húngaro, Joseph Szigeti (Budapest, 1892-Lucerna, Suiza, 1973) pero, además de la versión para orquesta, Bartók llegó a escribir otra para violonchelo y piano que, curiosamente, fue la primera en darse a conocer ya que se estrenó en Budapest el 20 de Marzo de 1929 por el célebre chelista húngaro, Jenő Kerpely (1885-1954) con el compositor al piano. Sin embargo, la versión violinística original sería estrenada en Berlín por el dedicatario Szigeti con el sudafricano Adolphe Hallis al piano, por cierto, incluso más tarde que la Segunda *Rapsodia*, la escrita para Zoltán Székely, que se estrenó el 18 de Noviembre de 1928 en Ámsterdam, con el también destacado pianista Géza Frid.

La **Primera Rapsodia**, al igual que la segunda, tiene una forma bipartita y, como su material es básicamente folklórico, Bartók titula los movimientos en húngaro siendo respectivamente: *Lassú* y *Friss* (*Moderato* y *Allegro*). La primera parte es lenta y libre mientras la segunda no sólo es más rápida y en forma de danza, sino más estricta. Por su material y características las *Rapsodias* están entre las obras de Bartók más accesibles aunque no son en absoluto obras menores sino modelos para un desarrollo posterior (*Contrastes*, *Divertimento*, *Concierto para piano y orquesta* nº3). Como ya apuntamos se distinguen de las *Sonatas* no sólo por el material y la estructura sino porque éstas son obras verdaderamente de violín y piano mientras las *Rapsodias* tienen una más importante parte de violín y el piano es más bien un acompañamiento. Además, si las dos *Rapsodias* fueron compuestas prácticamente a la vez, las dos *Sonatas* tienen una pequeña separación temporal.

El origen de las melodías populares de la dos *Rapsodias*, se encuentra en la primera en los acervos rumano, húngaro y, en la segunda, también ruteno (es decir, procedente de Rutenia, región del Este de Europa, actualmente dividida). La escritura del violín tiene estrecha relación, con la actividad etnomusicológica de Bartók, ampliamente inspirada en el modo de tocar de los violinistas populares rumanos.

Duración aproximada: 10 minutos.

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

Sonata nº3 para violín y piano, en Sol menor

Las tres *Sonatas* de Debussy (la nº1 para Violonchelo y piano en *Re* menor, la nº2 para Flauta, Viola y arpa en *Fa* mayor y la nº3 para Violín y piano en *Sol* menor), corresponden a un compositor en el declive de su biografía, consumido por un cáncer que se inició hacia 1910 y que, pese a dos operaciones infructuosas, le fulminó, poco antes del fin de la Primera Guerra Mundial (el 25 de marzo de 1918), aunque, ciertamente, en el sufrimiento no dejara de escribir en particular obras de cámara, que representan la muestra de una plena inspiración creadora como las tres citadas *Sonatas* que deben atribuirse a la insistencia del editor y amigo del compositor, Jaques Durand, de París, persuadido por sacar al músico de la depresión y el enclaustramiento en el que transcurría su vida desde el comienzo de la Gran Guerra (1914-18). Debussy proyectó entonces escribir una colección de seis *Sonatas* para diversos instrumentos, con el espíritu de la Sonata preclásica y como homenaje a los maestros franceses del siglo XVIII, (Lully, Rameau, Marais), que justificaba escribiendo que «*nada puede excusarnos de haber olvidado la tradición inscrita en la obra de Rameau, llena de hallazgos geniales, casi únicos*». Esta veneración y respetuoso recuerdo nutrirá, en efecto, las tres *Sonatas* que pudo terminar, pues la muerte le impidió la plena consumación del proyecto. A petición propia, deberían ser publicadas conjuntamente bajo el título, impreso en bellos caracteres dieciochescos, y con claras connotaciones patrióticas: «*Seis Sonatas/para diversos instrumentos/compuestas por/Claude Debussy/músico francés*», con dedicatoria a su segunda mujer: Emma Bardac.

Cuando componía la tercera y última, la ***Sonata para violín y piano, en Sol menor***, Debussy no era sino un enfermo terminal, cuya vida se extinguía lentamente. En febrero-marzo de 1917, en Arcachon pudo por fin, a costa de grandes esfuerzos, terminar la partitura que, sin duda, a causa de estas penosas circunstancias, no da la impresión del equilibrio y soltura de las dos *Sonatas* precedentes concebidas, por lo demás, para otros instrumentos. Por el contrario, la inspiración parece más rica de fantasía y el lenguaje, de un patetismo poco habitual. En este sentido un comentarista tan

informado como Harry Halbreich (H. Halbreich: «*Claude Debussy*» Ed. Fayard, París, 1980), puede afirmar que «por la armoniosa fusión de los dos instrumentos, Debussy iguala los milagrosos logros de un Mozart o del Brahms de la Sonata en Sol». La primera audición fue dada por el entonces todavía joven violinista francés Gaston Poulet (1892-1974), con el compositor al piano, en la que sería su última aparición pública, el 5 de Mayo de 1917, en la *Sala Gaveau de París*. La obra, finalmente editada por Durand ese mismo año, presenta tres movimientos.

En el Primero, **Allegro vivo**, un primer tema, expuesto por el violín en un $\frac{3}{4}$, *dolce espressivo*, en Sol menor, domina esta página bitemática.

El segundo tema no aparecerá hasta la culminación de un episodio apasionado, más sereno después, con el violín apoyándose en una misma nota, obstinadamente repetida por el piano. Tras una *reprise* casi íntegra del tema de comienzo, los dos motivos se combinan en el curso de una larga coda, como una especie de desarrollo terminal en la que se revela «una angustiosa lucha, un remolino que no llega a levantar el vuelo» (Tranchefort). La abrupta conclusión está en la tonalidad de origen: Sol menor.

Las apreciaciones sobre el Segundo Movimiento, intermedio (Caprichoso y ligero) difieren bastante puesto que unos no encuentran en él más que una «púdica ironía», otros, una «afirmación de iberismo» y alguno más, un «recuerdo del pasado». Ciertamente, el *ostinato* rítmico (semicorcheas en *staccato*) del tema inicial parece evocar el carácter «español» del segundo tema que se le opone («expresivo y sin rigor» Tranchefort) y que, en realidad, no pretende sino un mero divertimento.

Debussy comparaba el Tercer y último Movimiento de su Sonata al simple juego de una idea girando sobre sí misma, «como una serpiente que se muerde la cola» y, en efecto, este *Finale* intenta, pero en vano, sumergirse en una especie de *perpetuum mobile* de una alegría artificial. «*El final es de corte bastante original*» (Jean Barraqué). El movimiento es, con excepción de un intermedio central (doblemente más lento), de carácter monotemático. La exposición del tema principal está precedida por una referencia al primer motivo del movimiento central. Después de su reexposición, este

tema aparece dos veces en aumento en el piano y con él concluye el fragmento en el violín, poco a poco más animado, sobre un movimiento cromático del piano» para Tranchefort «*como un último coletazo de vida*».

Duración aproximada: 14 minutos.

BEETHOVEN, LUDWIG VAN (Bonn, 1770 - Viena 1826)

Sonata nº 5 para violín y piano en Fa mayor, Op. 24 "Primavera"

Durante los primeros años vieneses y, en poco más de una década, Beethoven escribió las diez *Sonatas* para violín y piano de su catálogo. Consciente de haber hallado un medio que le permitía ganarse la vida, con cierta holgura, y de que el violín era el instrumento en auge del momento, no vaciló en dedicarle, durante su estancia en la capital austríaca, un número considerable de horas de estudio, contando con la valiosa ayuda de sus amigos violinistas: el checo Wenzel (o Václav) Krumpholtz (1750-1817) y el austríaco Ignaz Schuppanzigh (Viena, 1776-Ibidem, 1830) que, posteriormente, crearía el célebre *Cuarteto de cuerdas* con su apellido y estrenará muchas de sus obras). No resulta, aventurado suponer por ello que, en comparación con su dominio virtuoso del piano, el recién llegado compositor sintiera una cierta inseguridad con el violín considerando, sobre todo, el alto nivel de exigencia que era habitual en los selectos círculos musicales de la capital austríaca, en los que se movía el pronto considerado joven genio, aunque tampoco debió sentirse excesivamente incómodo al permitirse, incluso, en alguna ocasión, tocar en público sus propias obras para violín y piano, con uno u otro instrumento y, por supuesto, componer con la soltura de un verdadero intérprete experto. No obstante, su amigo, secretario, discípulo y biógrafo Ferdinand Ries (Bonn, 1784-Francfort, 1838, *F. Ries*, «*Notizen über Ludwig van Beethoven*»), que llegó a ser imprescindible cuando empeoró la audición del compositor, presente en el estreno de una de las *Sonatas* para violín y piano, pese a ser uno de sus más fervientes e

incondicionales admiradores, relata con crudeza la impresión que le causó una de sus peculiares 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 la mano*». De cualquier forma, finalmente, el violín será esencial en la carrera de Beethoven, dedicándole muchas páginas, algunas de las cuales nacieron posiblemente, como apuntamos antes, de su fructífera relación con los mejores intérpretes de su tiempo, además de los ya referidos, como el francés Rodolphe Kreutzer (Versalles, Francia, 1766- Ginebra, Suiza, 1831), el polaco George Augustus Polgreen Bidgetower (Beisko-Biala, Polonia, 1778-Peckham, U.K., 1860) o el también francés Pierre Rode (Burdeos, 1774-Damazan, Francia, 1830). Si bien ellos no siempre supieron apreciar, en la justa medida, el auténtico valor, de esas piezas, cada una testimonia la preocupación del compositor respecto a las posibilidades del instrumento por lo que, ciertamente, a pesar de todos los avances considerables que ha conocido la técnica violinística en el curso de los doscientos últimos años, los acordes y las figuras ornamentales, de gran audacia, de las piezas para violín de Beethoven todavía hoy suponen un claro desafío para el ejecutante.

En este sentido, no debe olvidarse que, cuando Beethoven inició la composición de sus primeras *Sonatas*, el violín empezaba a sufrir la firme competencia de un instrumento todavía emergente, como el pianoforte que, a medida que se perfeccionaba técnicamente (los primeros ejemplares, construidos en la primera mitad del siglo XVIII eran, todavía, muy rudimentarios), fue introduciéndose sutilmente en los hogares hasta convertirse en el instrumento musical doméstico por excelencia. Incluso antes de llegar a una por entonces incipiente clase media, ávida de piezas de música de cámara, capaz de granjearle respetabilidad social, la mayoría de las *Sonatas* eran casi exclusivamente estrenadas en los exigentes y selectos salones de la aristocracia, por lo que Beethoven enseguida comprendió, que esas obras, además de permitirle ganarse la vida, podían convertirse en eficaces «tarjetas de presentación» ante la audiencia más distinguida de la ciudad por lo que no puede extrañar que, como joven forastero, recién llegado a Viena, cuyo trabajo despertaba, a la vez que admiración, incompreensión, desconcierto y un cierto

rechazo, quisiera ganarse el favor de protectores influyentes, dentro de la burguesía más rica, incluso, fuera de la aristocracia que, de manera paulatina, iba perdiendo poder a medida que se asentaban más en Europa las ideas revolucionarias francesas. De acuerdo con ello, la mayoría de las obras de este período fueron dedicadas por el compositor a importantes y poderosos personajes públicos. De este modo no sorprende que las tres primeras *Sonatas* para violín lo estén al inevitable maestro, Antonio Salieri (Legnano, Italia, 1750-Viena, 1825), el músico, sin duda, más influyente de la corte austríaca, y la cuarta y la quinta al conde Moritz von Fries, poderoso banquero y protector de las artes, lo que no es óbice para que en la creación de sus obras el compositor no dejara de tener también siempre presentes las leyes del mercado del momento, concibiéndolas, por ello, expresamente, para ser tocadas y/o escuchadas, tanto por los profesionales como por los aficionados, no sólo en las salas de conciertos sino en el propio hogar, por lo que el éxito fue tan considerable que, una vez publicadas, se adquirieron de un modo masivo, obligando en ocasiones a reimprimirlas.

A pesar de su moderada dificultad técnica, de resultar agradables al oído y no pretender la exploración de nuevas ideas musicales, las primeras críticas fustigaron, sin clemencia, a Beethoven, aunque, bien es verdad que esa indignada desaprobación crecía, no obstante, y paradójicamente, a la par que la popularidad del propio compositor.

No parece haber duda, pues, que la eclosión del piano fue determinante para un fácil mercado de las *Sonatas de cuerda y piano* como muestra una carta a Beethoven del importante editor musical alemán Gottfried Härtel en mayo de 1801: «Puesto que Vd. desea saber qué 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 solo desde la n°11 (Op. 22) de 1800 a la n°15 (Op. 28, «Pastoral», de 1801), escritas en estrecha sucesión que, aún admitiéndose sus ocasionales virtudes, se contemplaron como técnicamente muy difíciles, pero también

como «desacostumbradas y emprendedoras». A ellas cabe añadir las tres primeras *Sonatas* para violín y piano Op. 12 (nº1 en *Re mayor*, nº2 en *La mayor* y la nº3 en *Mi bemol*) sobre las que un crítico declaraba que eran «*bastante particulares y sobrecargadas con extrañas dificultades*».

Como se sabe por los esbozos que junto a los de su compañera *Sonata para violín nº4*, en *La menor* Op. 23, aparecen en dos cuadernos de notas fechados por entonces, Beethoven inició su ***Sonata para violín nº5 en Fa mayor, Op. 24***, durante el verano y finales del año 1800. El sobrenombre «Primavera» que, aparentemente, no le fue asignado por el compositor, figura en el libro del oficial y escritor alemán del Báltico ruso Wilhelm von Lenz (Riga, 1809-San Petesburgo, 1883): «*Beethoven: Eine Kunststudie*», Hamburgo, 1860) en el que el autor se refiere al pseudónimo como «bien conocido», tratando con ello demostrar que los aficionados, desde el principio, habían hallado una metáfora adecuada para los especiales rasgos de la obra, tanto por su consistente elegancia melódica, como por sus insinuantes cualidades musicales. Existen varias fuentes documentales sobre la pieza. La principal de ellas es el conocido como «*Manuscrito autógrafo 19*», localizado inicialmente en la *Staatsbibliothek zu Berlin* («Biblioteca Estatal de Berlín»). Sin embargo, desmembrado y repartido entre localidades tan alejadas como Berkeley (California, USA) y San Petesburgo (URSS), este valioso cuaderno de notas del compositor fue reconstruido en una brillante publicación por el musicólogo americano Richard Kramer («*Notes to Beethoven's Education*», *J. Amer. Musical. Soc.*, 28: 1975) y contiene sustanciosos elementos para las revisiones de los *Cuartetos* Op. 18, material extenso para la *Sonata* de piano nº11 en *Si bemol mayor*, Op. 22, la *Sonata para violín y piano nº4 en la menor* (Op. 23) y un breve pero valioso apunte que parece ser el boceto inicial para el primer movimiento de la Op. 24 «*Primavera*». Una fuente más rica para esta última es, sin embargo, el llamado manuscrito «*Landsberg 7*», ampliamente conocido por contener ya ingredientes para los cuatro movimientos de la obra. En este documento, la *Sonata* nº5 «*Primavera*», junto con la nº4 en *La menor*, Op. 23, destaca claramente al lado de otras dos diferentes composiciones dramáticas: la *Segunda Sinfonía* y el *Ballet* «*Prometheus*», además de mostrar algunas ideas primarias

para las *Sonatas* para piano *Op. 26* y *Op. 27*, n° 1. Pero además, se dispone de un manuscrito autógrafo de la *Violín Sonata No.5 Op. 24*, «*Primavera*», probablemente escrito en 1801, del que falta el final pero tiene una serie de interesantes añadidos en los primeros tres movimientos.

Finalmente, hay que añadir una primera publicación emitida por el editor Mollo en Viena, también de 1801, en la que se ofrecen las dos *Sonatas para violín Op. 23* y *Op. 24* (números 4 y 5 respectivamente), reunidas en un mismo volumen como «*Opus 23*» pero en el que, curiosamente, la partitura presenta las partes del violín en dos distintos formatos: la del original *Op. 23* (Violín Sonata n°4) (que denomina *Sonata I*) en tamaño grande vertical y la del *Op. 24* (Violín Sonata n°5) (llamada *Sonata II*) de forma rectangular, apaisada. Al resultar imposible combinar las páginas, casi inmediatamente después, en 1802, Mollo, reeditó las partituras, de forma separada, con textos y números opus independientes.

Concluyendo, la ***Sonata para violín y piano n° 5, en Fa mayor, Op. 24***, corresponde, pues, a una fase intensamente productiva del período temprano de la carrera de Beethoven y parece haber evidencias de que inicialmente fue concebida, 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 aficionado a la música, 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 y, como casi siempre, ajeno a las intenciones de Beethoven, aunque no pueda negarse la pertinencia del título pues la obra, cargada de un lirismo contagioso, en la 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 Sonata, en cuatro movimientos, al añadir, en tercer lugar, un *Scherzo*, al igual que hacía en sus *Sinfonías* o en sus *Sonatas para piano solo* y, también, 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 preeminencia con el tema inicial, pasando a la cuerda la parte

subsidiaria. Así pues, el Primer Movimiento, **Allegro**, que está en la forma sonata bitemática, 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 motivo, de un tono menos reiterado, proporciona una gran cantidad de material para el desarrollo. En la recapitulación es el violín 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 confraternidad en el diálogo entre los dos instrumentos. Su único tema, en la línea del *lied*, que se podría creer extraído de alguna ópera mozartiana, es cantado de modo alternativo para extinguirse, finalmente, como una confidencia interrumpida, en una suerte de extraña vaguedad, producida por los trémolos conclusivos. En el tercero, el breve *Scherzo* y el *Trío*: **Allegro molto**, le dan el carácter de un movimiento bastante rápido, donde el violín y el piano se entrecruzan de modo intempestivo. Sustituye lo que en años anteriores hubiera sido *un minuetto*, pero mantiene su función y posee un aire alegre y vivo, casi de danza, conducido al unísono por violín y piano con sutiles destiempos repartidos entre los dos y un irresistible efecto sincopado, con un ingenioso tratamiento rítmico que se ha considerado como una genial muestra de humorismo musical. El **Rondo finale**, la página más original, sin duda, de la partitura, es un movimiento equilibrado, cuyo estribillo inicia el piano y seguido por el violín, que recupera el tono encantador y un tanto ingenuo del primer movimiento. El motivo está basado en un tema de Mozart, el aria de *Vitelia*: «*Non più di fiori*» de su ópera seria: «*La Clemenza de Tito*», un homenaje, ciertamente no casual, de Beethoven a, su ilustre y admirado predecesor.

Duración aproximada: 23 minutos.

JOHANNES, BRAHMS (Hamburgo, 1833-Viena, 1897)

Sonata para violín y piano n° 3, en Re menor Op.108

Inmediatamente después de terminar el *Doble concierto para Violín, Violonchelo y Orquesta*, en 1888, Johannes Brahms comenzó esta su última obra para violín: la **Sonata para violín y piano en Re menor opus 108, n° 3**, que no estuvo terminada hasta el verano de ese mismo año y en la que parece reencontrar todo el ardor de sus composiciones juveniles. Dedicada al célebre pianista, director de orquesta y compositor Hans von Bülow (1830-1894), que tanto ayudó a Brahms en su carrera musical, algunos críticos han querido ver en el ímpetu y la fuerza que encierra la obra, un fiel retrato del personaje objeto de la dedicatoria.

La *Sonata* se estrenó en Budapest el 22 de diciembre de 1888, interpretada por el propio Brahms, al piano y por el violinista húngaro Jenő Hubay, profesor del Conservatorio de Budapest, un protegido del celeberrimo violinista y gran amigo de Brahms y de Schumann, Joseph Joachim (1831-1907), aunque pocas semanas después, será precisamente este último intérprete el que acompañará al autor en su presentación en Viena, como ya lo habrían hecho, al final del verano, ante la familia real de Hannover, con las dos *Sonatas para violín y piano* precedentes (la n°1, en *Sol mayor op.78* y la n°2, en *La mayor, Op.100*).

Aunque con la misma extensión que las anteriores, la **Sonata para violín y piano, n°3, en Re menor, op.108** es la única estructurada en cuatro movimientos, de proporciones sinfónicas. El primero **Allegro**, tan amplio de forma, como copioso de ideas, muestra, desde la exposición, la riqueza de sus componentes melódicos dispuestos, a partir de dos temas principales, el primero, presentado por el violín, notablemente expresivo, a la vez amplio e impregnado de visiones épicas, y el segundo, en principio a cargo del piano solo, más melódico, pero no menos agitado. Sobre cada tema se incorporan dos ideas secundarias, alternativamente líricas y rítmicas. El Segundo Movimiento, **Adagio**, en contraste, es de una construcción límpida y relativamente breve. Su tema principal está condimentado por una melodía tierna y apasionada, contada por un violín ferviente, expresivo, que se sigue de un segundo tema, muy

declamado, envuelto por los acordes amplios del piano. El Tercer Movimiento, ***un poco presto e con sentimento***, es una especie de *scherzo* distribuido en tres episodios, que explotan con profusión dos temas: el primero, esencialmente rítmico y con un aire caprichoso, es expuesto en principio, por el piano, no interviniendo el arco más que para acentuar determinados acordes incisivos; luego, es repetido por el violín, que reafirma su primacía melódica. En el Cuarto Movimiento, ***Presto agitato***, se impone la forma Sonata con un grandioso final en el que destaca la extrema movilidad de los temas, fruto de la pródiga invención melódica del compositor. Las dimensiones son vastas y la factura instrumental excepcionalmente brillante, por el empleo de los suplementarios recursos de timbre, registro y dinámicos de los instrumentos. El tema principal afirma el carácter ardiente y dominador del violín sobre un sólido apoyo pianístico. 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.

Duración aproximada: 21 minutos.

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



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 11 de febrero 2019

TRÍO SCHUBERT
LEONSKAJA-ISTVAN-FRESCHTMAN
(violín, violonchelo y piano)

Avance del Curso 2018-19

Lunes, 25 de febrero 2019	MARIA JOAO PIRES, piano
Viernes, 1 de marzo 2019	CUARTETO BELCEA (violín I, violín II, viola y violonchelo)
Lunes, 11 de marzo 2019	TRÍO LUDWIG (violín, violonchelo y piano)
Lunes, 25 de marzo 2019	MARIAM BATSASHVILI, piano
Lunes, 1 de abril 2019	JANINE JANSEN, violín ALEXANDER GAVRYLYUK, piano
Martes, 23 de abril 2019	SERGEY REDKIN, piano
Lunes, 13 de mayo 2019	NICHOLAS ANGELICH, piano
Lunes, 27 de mayo 2019	FUMIAKI, violín VARVARA, piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2019-20

Martes, 1 de octubre 2019	INGRID FLITER, piano
Lunes, 28 de octubre 2019	PRIORT BECZALA, tenor
Lunes, 11 de noviembre 2019	CUARTETO CASALS
Martes, 19 de noviembre 2019	TRÍO DE VIENA
Martes, 26 de noviembre 2019	ALICE COOTE, mezzosoprano CHRISTIAN BLACKSHAW, piano
Lunes, 9 de diciembre 2019	DE CAMERA ENSEMBLE (IBERCAMERA)
Lunes, 16 de diciembre 2019	MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano LAURENCE VERNA, piano
Miércoles, 22 de enero 2020	CUARTETO QUIROGA
Lunes, 3 febrero 2020	SEONG-JIN CHO, piano
Lunes, 17 de febrero 2020	LIVIU PRUNARU, violín JEROEN BAL, piano
Martes, 3 de marzo 2020	MIKLÓS PERÉNYI, violonchelo
Lunes 20 o martes 21 abril 2020	DENIS MATSUEV, piano
Viernes, 15 de mayo 2020	VARVARA, piano

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

