



32

SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



GURU MARKETING



Caja Mediterráneo
FUNDACIÓN



GOBIERNO
PROVINCIAL
ALICANTE
La Dipu de los Pueblos



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. 894
XIX EN EL CICLO

**Concierto de clausura
del curso 2018-19**

Recital violín por:

JACOBO CHRISTENSEN

**XXXIV Premio Interpretación
Sociedad de Conciertos Alicante 2019**

**Acompañado al piano por:
ELIZABETE SIRANTE**

FUNDACIÓN CAJA MEDITERRÁNEO

Jueves, 6 de junio

20,00 horas

Alicante, 2019

JACOBO CHRISTENSEN



Nacido en Valencia, Jacobo comienza a tocar el violín a los 3 años de edad, de la mano del profesor del método Suzuki Joan Vicent Sanchís. Se forma musicalmente con su madre, la soprano Gloria Fabuel y con el compositor Jesús Debón. Amplía su formación como violinista con Catalina Roig, Vicente Balaguer, Mikhail Spivak y Sergey Ostrovsky. Ha asistido a clases magistrales con Boris Belkin en la Accademia Chigiana (Siena, 2016), Ivry Gitlis, Agustín León Ara y Vasko Vassilev. En la actualidad es alumno de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, donde estudia con el catedrático Zakhar Bron y su asistente, Yuri Volguin.

En abril de 2013 obtiene, con trece años, el Primer Premio en el *Concours International de Jeunes Musiciens Crescendo* de Ginebra. Consigue después primeros premios en el *Concurso Internacional de Violín Pozuelo de Alarcón* (Madrid), el *Concurso del Festival AIMS* de Solsona (Lleida) y el *III Concurso para Jóvenes Intérpretes de Canet* (Valencia). En marzo de 2019 obtiene el Premio de Interpretación *Sociedad de conciertos de Alicante*.

Este joven intérprete calificado por la crítica como “más que un prodigio” tras su interpretación del *Concierto para violín en mi menor* de Mendelssohn, con tan solo 14 años, en el Palau de la Música de Valencia, ofrece conciertos en San Miniato y Siena (Italia, 2011, 2016), Skive, Thisted, Nykøbing, Thise (Dinamarca, 2011, 2014, 2016, 2017), Ginebra (Suiza, 2013) y distintas ciudades españolas. En 2013 debuta con el *Concierto para violín en re menor* de Tartini dirigido por Salvador Sebastià, programa repetido en Ginebra y Solsona, bajo la batuta de Sergey Ostrovsky. Unos meses después interpreta con los Master Chamber Players, dirigidos por Ricardo Casero, el *Concierto para dos violines en re menor* de Bach y el *Concierto para violín en re menor* de Tartini. En 2015 realiza una gira de conciertos en California, acompañado por la Dana Point Symphony Orchestra, bajo la dirección de Ignazio Terrasi. En agosto de 2017 toca por primera vez en Pínggu (China), donde ha sido invitado para regresar de nuevo.

En diciembre de 2015 edita su primera grabación discográfica para el sello GadGad Music. En septiembre de 2016 debuta el *Concierto para violín n.º 1 en sol menor* de Bruch y en marzo de 2018 regresa al Palau de la Música de Valencia, acompañado por la Orquesta de Valencia y dirigido por Oliver Díaz. En agosto de 2018 toca en diferentes lugares el *Concierto para Violín de P. I. Tchaikovsky*, junto a la Orquesta de Cámara de la Comunidad Valenciana, bajo la dirección del maestro Daniel Abad. En enero de 2019 interpreta Las Cuatro Estaciones de Vivaldi en el Auditorio de Alicante (ADDA).

Jacobo toca un violín Gaetano Sgarabotto (Cremona, ca. 1920).

ELIZABETE ŠIRANTE



Natural de Riga, (Letonia). Inicia sus estudios de música a los 7 años en la escuela de Música de Jurmala, Letonia; prosigue en la escuela especial de Música y Ballet Em. Darzins y obtiene el Grado Bachelor en la J. Vītols Academia de Música de Letonia. Finalmente perfecciona sus estudios de Piano en la Sibelius Academia de Finlandia, Helsinki, donde obtiene el grado de Master. A partir de 2005 trabaja en la escuela de Música de Letonia como profesora de cámara, y de repertorio vocal.

Ganadora de diferentes premios, ha sido finalista en distintos concursos internacionales de piano en Suiza, España y Francia, entre otros.

En el 2006 trabaja en la Ópera Nacional de Letonia y toca asiduamente con la Orquesta Sinfónica y con la Orquesta de la Ópera Nacional de Letonia bajo la dirección de los maestros Karel Mark Chichon y Cornelius Meister, entre otros. Realiza conciertos de cámara en Letonia, Canadá, Alemania, Bélgica, Finlandia y Francia.

Entre sus conciertos como solista, participa en varios proyectos en la Ópera Nacional de Letonia, es de destacar el Ballet Sandman de Cristian Spuck, representado en la Ópera de Moscú. En 2010 y 2011 acompaña a la mezzosoprano Elina Garanca y la Orquesta Sinfónica de Letonia en su gira internacional "Habanera", dirigida por Karel Mark Chichón por Alemania, Suiza y Francia.

En verano 2009 interviene en el festival de Ópera de Richard Wagner en Bayreuth, Alemania. En 2010 ingresa en Centro de Perfeccionamiento de Plácido Domingo del Palau de Les Arts de Valencia, desarrollando trabajos de coorepetición y coach de ruso, y la producción de Jevgeni Onegin bajo la dirección de Omer Meir Wellber.

Ha colaborado en el concierto de Plácido Domingo con Orquesta de Palau de Les Arts Reina Sofia dirigido por Jesús López Cobos. Desde 2010 es profesora de repertorio vocal en el Conservatorio Superior de música Joaquín Rodrigo de Valencia.

PROGRAMA

- I -

FRANCK

Sonata en La Mayor FWV. 8

I. Allegretto ben moderato

II. Allegro

III. Recitativo-Fantasia

IV. Allegretto

- II -

DEBUSSY

La plus que lente

RAVEL

Blues de la Sonata n° 2

SAINT-SAËNS

HAVANAISE

BRAHMS

Danzas Húngaras

N° 1 en sol menor

N° 2 en re menor

N° 5 en sol menor

FRANCK, CÉSAR (Lieja, 1822 - París, 1890)

Sonata para violín y piano en La mayor FWV.8

Nacido en Bélgica, aunque de ascendencia austro-germana y posteriormente nacionalizado francés, César Franck es uno de los músicos más destacados de la llamada «Escuela musical francesa moderna» que, junto a Camille Saint-Saëns (1835-1921), Édouard Lalo (1823-1892), Gabriel Fauré (1848-1924), Georges Bizet (1838-1875) y otros, funda la *Société Nationale de Musique* en el año 1871.

A pesar de su origen belga, César Franck, en efecto, es considerado, sin gran controversia, como uno de los grandes renovadores de la música instrumental francesa, merced a un arte novedoso y personal que despliega magistralmente en páginas tan célebres como el *Quinteto para piano, dos violines, viola y violonchelo, en fa menor* (1879), la *Sinfonía en re menor*, el *Cuarteto de cuerdas en Re mayor* (1889), las *Variaciones sinfónicas para piano y orquesta*, o el *Preludio coral y fuga*, para piano solo.

Pese al ambicioso plan trazado por su padre (a la manera de un Leopold Mozart) para convertirle a él (como pianista) y a su hermano Joseph (como violinista) en niños prodigio, precoces y virtuosos concertistas, el espíritu prudente, y tranquilo de César, prevaleció, comenzando por ello, sosegadamente, sus estudios musicales en el Real Conservatorio de su ciudad natal (Lieja) en 1831, que proseguirá en el de París donde la familia se instaló en 1835, aprendiendo primeramente composición con Anton Reicha en el oficial Conservatorio Nacional de Música, estudiando después, en el «oficioso» Conservatorio de la calle Bergère de la capital francesa, contrapunto, fuga, piano y órgano, instrumento con el que destacó pronto y obtuvo varios premios, siendo por ello nombrado titular del órgano de la también parisina iglesia *Notre-Dame de Lorette* (donde se casaría, después, en 1848) y, luego, de la iglesia *Saint-Jean-Saint-François*, también de París, en 1853, siendo llamado, cinco años más tarde, como organista de la iglesia de *Sainte-Clotilde*, donde tendrá a su disposición un magnífico instrumento *Cavaillé-Coll* que disfrutará hasta su muerte (el 8 de noviembre de 1890). La primera parte de la vida de Frank discurrió, sin embargo, de manera tranquila, ocupado entre la enseñanza, que le permitía sobrevivir apuradamente y su trabajo en los oficios religiosos de las parroquias donde ejercía como organista titular. Aunque su nombre fuera, por entonces, prácticamente desconocido en los círculos musicales

más selectos, nada más acabar la guerra franco-prusiana de 1870, obtiene sus primeros cargos oficiales y, al año siguiente, en 1871, se incorpora, como fundador, en el comité directivo de la flamante *Société Nationale de Musique*, entidad concebida, en un principio, de acuerdo con los vigentes movimientos nacionalistas europeos, para divulgar la música francesa contemporánea y ensalzar a los compositores galos vivos.

Con ese bagaje, en 1872, es designado, profesor de órgano del Conservatorio de París, entregándose, a partir de entonces, con auténtica profesionalidad, a su variada labor de intérprete, docente y compositor. Esta última faceta creadora no aparece, sino de manera tardía (a los 50 años de edad), pero contundente.

Sus enseñanzas, en efecto, fueron pronto bien recibidas y aprovechadas por un ramillete destacadísimo de alumnos entre los que se pueden citar nombres ilustres como: Vincent D'Indy (París, 1851-1931), posiblemente su más fiel discípulo; Ernest Chausson (París, 1855-Limay, Oise, 1899) Albéric Magnard (París, 1866-Baron, Francia, 1914); Guillaume Lekeu (Verviers, Bélgica, 1870-Angers, Francia, 1894), Guy Ropartz (Guingamp, Francia, 1864-Lanluop, Francia, 1955), Albert Roussel (Tourcong, Francia, 1869-Royan, Francia, 1937) y Henry Duparc (París 1848-Mont de Marsan, Francia, 1933) etc.

Estos personajes, llamados por Charles Oulmont, «músicos del amor», forman parte de un grupo de seguidores con marcados rasgos «frankianos», entre los que cabe citar un fuerte y convencido catolicismo, junto a un particular talante musical, extremadamente perfeccionista y riguroso, heredado del maestro

La celeberrima ***Sonata para violín y piano en La mayor*** de César Frank, que escucharemos hoy, no podía ser, por ello, menos exigente, y obedece a un lento, pero exhaustivo y detallado proceso creador, que le lleva a César Frank a culminar, en plena madurez, en el año 1886, con 63 años pues, esta magnífica obra, que, al parecer ya había sido planeada 27 años antes, para dedicar a la hija de Liszt (la entonces violinista Cosima Bülow).

La presente Sonata es un paradigma referido al tratamiento de la «*forma cíclica*» una modalidad de escritura musical consistente en exponer un tema principal que reaparece con variantes en cada movimiento. En esta estrategia formal, aunque, Franck no es el único «inventor», pues ya la incluyó Liszt en su célebre *Sonata en si menor*,

de 1853, sí puede ser considerado, sin duda alguna, como el más consumado maestro.

La *Sonata*, escrita en la tonalidad de *La* mayor, está toda ella basada en tres células melódicas generadoras que discurren a lo largo de toda la pieza.

Dedicada al violinista belga Eugène Ysaÿe (1858-1931), como regalo de bodas, la obra abre nuevos horizontes dentro del género pues, por una parte, se respira en ella un ambiente puramente romántico, heredado del auténtico *Lied* alemán y, por otra, se percibe la libertad y flexibilidad, casi improvisadora, característica de la música francesa. Con todas estas particularidades la *Sonata* está desarrollada en cuatro movimientos: El Primer Movimiento, ***Allegretto ben moderato*** (en 9/8), es presentado en forma de sonata bitemática, sin desarrollo. Consta, pues, de un tema principal que contiene la primera célula melódica, de la que se habló anteriormente, cuyo atractivo reside, sobre todo, en su misterioso equipaje armónico (acordes de novena) que discurre acompañado de una gran incertidumbre tonal. Este tema oscila hacia la dominante, desde donde arranca la segunda melodía, extremadamente modulante, y de notable belleza lírica. Tras la reexposición, de nuevo aparece la primera célula melódica que, dotada de una enorme fuerza expresiva y sugestiva, se encarga de cerrar felizmente este movimiento.

El Segundo Movimiento, ***Allegro*** (en 4/4), se corresponde a la forma tradicional de primer tiempo. En él se hallan la vehemencia y el vigor de un tema rítmico, que abre esta sección. Expuesto por ambos instrumentos (piano primero y violín después), el tema se acompaña por un ornamento dinámico, en tres fases diferentes. Seguidamente, una breve transición, construida con material de la primera célula, da paso al hermoso segundo tema, auténtica expansión melódica, dispuesto en tres fases dobles, en donde la grandiosidad de la armonía hace de este pasaje uno de los más inspirados y emotivos de esta *Sonata*, en particular, y de la música frankiana, en general. El desarrollo, bastante largo, comienza con «un *recitativo quasi lento*» que enlaza con un fragmento basado en el segundo tema, a partir del cual se suceden continuos cambios de tonalidad, ocasionando interesantes «modulaciones que vacilan entre la oscuridad y la luz» (Tranchefort). Finalmente la reexposición libera de esta vaga atmósfera incierta preparando el tramo final, que constituye esa magnífica subida, arriesgada, técnicamente compleja, para ambos instrumentos, que supone la liberación de todo el material lírico y

emocional contenido y expuesto a lo largo de este brillante y original segundo tiempo.

El Tercer Movimiento, **Recitativo-Fantasía. Ben moderato**, es también de gran originalidad e inspiración, para Robert Jardillier («*La musique de chambre de César Frank*», Ed. *Aujourd'hui*, 1978), «una de sus creaciones más osadas». Hace el papel de *andante* y presenta un aroma muy cálido y tranquilo, pero, a la vez, también, apasionado. Está concebido a partir de una *fantasía* propiamente dicha y una melodía compuesta de diversos elementos. La *fantasía* consta de un doble recitativo, que se repite en función de cambios armónicos sugerentes. Tras este sensual y vehemente recitado, se observan pasajes muy libres, de aire casi improvisado, desembocando en virtuosas y pletóricas cadencias de gran riqueza sentimental. Así pues, «presidido por la magistral manufactura y sensacional calidad expresiva y melódica del maestro belga, este *recitativo-fantasía*, resulta, verdaderamente exquisito» (Tranchefort).

El Cuarto Movimiento, **Allegretto poco mosso**, es tal vez el mejor de los cuatro que componen la *Sonata*. El tema principal forma un canon perpetuo a la octava, constituyendo además una melodía apreciadísima por su valor emotivo y conmovedor. La disposición estructural de este cuarto movimiento es muy particular, alternando secciones de canon de estribillo y estrofas. De textura muy rica y densa, la escritura de este *finale* es sumamente original y también hay que destacar la presencia de pasajes de gran dificultad ejecutiva y expresiva al mostrar a veces un sentimiento ampuloso y brillante que confiere a la pieza la condición y prestancia que encierra en sí misma. Tímbicamente muy bien lograda, de sonoridad amplia y brillante, César Franck recrea en este cuarto movimiento uno de sus máximos exponentes formalmente hablando, «*la forma cíclica*» y «reúne, por tanto, todas las condiciones necesarias para provocar la admiración y la atención del oyente» (Tranchefort).

Duración aproximada: 35 minutos.

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

La plus que lente, valse

Originario de una familia de modestos comerciantes, Claude Debussy no recibió en su infancia ninguna educación general seria aunque, enseguida, dejara constancia de sus dotes musicales, recibiendo muy pronto lecciones de piano con la discípula de Chopin, Mme. Mauté de Fleureville y no tardando en ser admitido en el selecto Conservatorio de París de entonces, al que se incorporó con la edad de diez años, asistiendo, en los siguientes doce, a las clases de Antoine François Marmontel (piano), Levignac y César Frank (órgano), Massenet y Giraud (su verdadero «maestro», en la composición).

Esta etapa juvenil le procurará pronto una sólida formación musical durante la cual, el joven Claude de Bussy, su verdadero apellido, «cambiado luego por una ingenua vanidad aristocrática» (Strobel), consiguió ser contratado como pianista acompañante de las veladas musicales en los salones de la baronesa Nadezhda von Meck (la que luego fuera rica protectora de Tchaikovsky), uno de los muchos recintos musicales selectos que funcionaban en el París del momento.

Por otra parte, la generosa aristócrata le subvencionó viajes a Rusia, prolongados con otros desplazamientos a Italia y Austria, que le proporcionaron una aceptable cultura general básica de la que, en principio, carecía. En 1884, la *Cantata* «*L'Enfant prodigue*» («El niño prodigio»), su segundo intento al concursado, difícil y ambicionado por todos los estudiantes de música franceses, «*Premio de Roma*», le abre las puertas de la Villa Mediceis, aunque, finalmente, acortará su viaje, regresando pronto a Francia al no soportar el academicismo de la Institución, ni sus arbitrarios veredictos, alejándose, escandalizado, por la manifiesta prevaricación de los jurados y sus caprichosas decisiones. De regreso, pues, a Francia, desde 1887, se instala definitivamente en París -ciudad que apenas abandonará, hasta su muerte, el 25 de marzo de 1918- donde vive, en un principio, sus «años de bohemia», aunque infructuosos económicamente, sin duda los más enriquecedores en el aspecto cultural, al permitirle frecuentar los famosos «*Mardis Littéraires*» («Martes literarios») promovidos por el poeta y crítico francés Stéphane Mallarmé (1842-1898), además de estrechar lazos de amistad con personajes como el escritor belga Pierre Louÿs (Gante, 1870-París, 1925) y mantener, de manera casi permanente, encuentros con significadas figuras de la cultura francesa

del momento, en particular los poetas Paul Verlaine (1844-1896), Jules Laforgue (1860-1887), Joris Karl Huysmans (1848-1907), etc., así como la proximidad a los pintores franceses más revolucionarios de esos años («Impresionistas») que no dejarán de inspirar su música.

En 1888 hace un primer viaje a Bayreuth del que regresa «*follement wagnérien*» («locamente wagneriano») pero no por mucho tiempo ya que, un año después, durante la Exposición Universal de París, «se le descubren» las músicas exóticas e ignotas del Extremo Oriente, y también «se le revela» el ruso Mussorgski, a través de su excelente «*Boris Gudonov*». En 1894, el estreno con éxito del «*Prélude à l'après-midi d'un faune*» («Preludio a la siesta de un fauno»), marca su entrada triunfal en la «vida pública» y cultural francesa que, hasta la creación, en 1902, de la ópera «*Pelléas et Mélisande*», consagra su celebridad de compositor y mejora su situación material, a la que no deja de contribuir también, su colaboración en la célebre revista literaria «*La Revue Blanche*» de clamoroso éxito popular, gracias, en gran parte, a las admirables ilustraciones de Toulouse Lautrec.

De este período, que coincide especialmente con el fulgurante éxito de los *Nocturnos*, en los célebres parisinos «*Concerts Lamoureux*», datan asimismo las primeras composiciones notables para piano de Debussy, entre las que una de sus obras maestras, de 1901, se titula precisamente: «*Pour le piano*» («Para el piano»).

A partir de 1903, tras un penoso divorcio y, después, más sosegado sentimentalmente, un nuevo matrimonio, continúan los grandes años de Debussy, enteramente volcados en la composición, con grandiosas obras orquestales como «*La Mer*» («el Mar») y, luego, *Images I y II* («Imágenes I y II») pero, igualmente, música vocal como «*Trois Chansons de France*» («Tres canciones de Francia»), la segunda serie de «*Fêtes galantes*» («Fiestas galantes»), le «*Promenoir des deux amants*» («Paseo de los dos amantes») y, sobre todo, una parte significativa de música para piano solo.

Hacia 1910, aparecen las primeras manifestaciones de un cáncer maligno que, a pesar de dos operaciones, consumirá al músico hasta la muerte (el 25 de marzo de 1918), poco antes de finalizar la Primera Guerra Mundial, que le afectó profundamente. Pese a los sufrimientos y a su menguada salud, Debussy nunca cesó de escribir, aún sometido a la indiferencia de sus contemporáneos, incapaces de comprender páginas magistrales como las del *ballet* «*Jeux*» («Juegos») o las postreras obras para piano solo aunque, ciertamente, es toda la

producción musical «debussysta» la que, en su trayectoria solitaria, se anticipará medio siglo a una época en la que no siempre fue bien entendido.

El piano ocupa, sin duda, una posición central en la música de Debussy y se inscribe, de un modo natural, en la tradición de los grandes pianistas-compositores de la Historia de la Música, como Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin y Liszt anticipándose, incluso, a otros, casi contemporáneos como Bartók (1881-1945), Scriabine (1872-1915), Anton Rubinstein (1829-1894), Rachmaninov (1873-1943), Prokofiev (1891-1953), e, incluso, compatriotas, con una también importante producción para teclado como Sant Saëns (1835-1921) Satie (1866-1925) y Messiaen (1908-1992), aunque resulta llamativo, en comparación a sus ilustres colegas, que Debussy afirmara su personalidad creadora en el piano mucho más tarde que en otros ámbitos instrumentales de la composición musical y que, tanto por la calidad como por la cantidad, su obra para teclado sea esencialmente de madurez.

Agrupados en dos Libros (de doce piezas cada uno), los extraordinarios veinticuatro *Preludios* de Debussy son, ostensiblemente, el fruto de su más avanzada evolución musical y el resultado de una intensa y larga andadura creadora, inaugurada con *Estampes* («Estampas») y proseguida con los dos Libros de «*Images*» I y II («*Imágenes*», I y II), páginas destacadas pero de menos entidad que aquellos. Por consiguiente, la auténtica obra importante para piano que sucede a los *Preludios* será la colección de doce «*Estudios*», que representan el verdadero testamento pianístico del músico francés.

En los dos Libros *Preludios* Debussy alcanza su apogeo y su fin, aludiendo en ellos a motivos concretos y a determinados pretextos, en definitiva, evocaciones mágicas, con las que el compositor parece identificarse.

El *Primer Libro* de *Preludios* fue compuesto en un intervalo de tiempo muy breve, entre diciembre de 1909 y febrero de 1910, estando puntualmente fechadas la mayor parte de sus piezas. Por el contrario, la composición del *Segundo Libro*, se escalona sin tanta precisión, a lo largo de tres años (1910-1912), durante los cuales vieron la luz otras destacadas obras mayores como «*Le Martyre de Saint Sébastien*» («El martirio de San Sebastián») y «*Jeux*» («Juegos»), de menor entidad que aquellos. Por consiguiente, la auténtica obra importante para piano que sucede a los *Preludios* será la colección de doce «*Estudios*»,

que representan el verdadero testamento pianístico del músico francés.

Es en Agosto de 1910, precisamente la época en la que, sin duda, Debussy comenzó a considerar, el Segundo Libro de *Preludios*, cuando se sitúa la composición de «**La plus que lente**, » o más exactamente, «**La plus que lente, valse**» (literalmente «El, más que lento, vals», su título completo), que escucharemos hoy, un divertimento intrascendente cuyo material parece remontarse al de «**La Valse**» («el Vals», femenino, en francés) pieza inédita para dos pianos, de 1894, de la que se ha perdido el manuscrito original y con el mismo nombre que el «poema coreográfico» (*ballet*), muy posterior, de Ravel (1919-20).

En cualquier caso, «*La plus que lente*», tiene ya, desde el propio título, una notoria carga irónica, al aludir a los parsimoniosos valsos lentos, que hacían furor por entonces, en los concurridos salones parisinos, por lo que Debussy sostenía sin ambages haberlo escrito, «en el género «*brasserie*» («cervecería»), para las numerosas «*five's o'clock*» («reuniones de las cinco»), «donde se encuentran las bellas espectadoras en las que he pensado».

Según el pianista francés Maurice Dumesnil (1886-1974), Debussy compuso al parecer esta obra para Leoni, concertino de la orquesta del Hotel Carlton, de París, quien, finalmente, no la tocó aunque la editorial Durand, publicó, a la vez, la partitura para piano y una transcripción para violín y piano realizada por un tal L. Roques siendo, finalmente, la pianista Isabelle Delâge-Prat quien estrenara la pieza, el 31 de marzo de 1911, en París, en el Círculo «*La Française*».

El editor Jacques Durand, por su cuenta, encargó también una versión orquestada de la obra al «arreglista» Humbert Mouton, con la que, sin embargo, Debussy no quedó demasiado satisfecho, por lo que, el 25 de julio de 1910, escribió al editor parisino: «Examinando la orquestación de «*La plus que lente*», me parece adornada, bastante inútilmente, de trombón, timbales, triángulo, etc., que se relaciona con un género «*brasserie de luxe*» (sic.) que desconozco. Por otra parte, no quisiera entristecer al señor H. Mouton, que probablemente es un maestro del género, ¡pero hay ciertas torpezas que se pueden evitar fácilmente! Me he permitido, por ello, probar otro tipo de arreglo que me parece más práctico».

Aunque, efectivamente, «*La plus que lente*» fuera, orquestada, con posterioridad por su genuino autor, para Tranchefort: «es en el original pianístico donde se manifiesta uno de los más preciados valores de

la escritura «debussysta» por la claridad con la que se expone el fundamento musical de la obra» (...) que «en este caso, no es melódico ni armónico, sino rítmico, con lo que el «espíritu del vals» prevalece por encima de una escritura que, plagada de *rubatos*, *alargandos* y otras figuras, podrían haber hecho desaparecer ese aroma de salón».

En efecto, la presencia en el manuscrito original para piano, de indicaciones de carácter tales como: «*molto rubato*», «*con morbidezza*», «*appassionato*» etc, confirman, las intenciones paródicas, inequívocas, del compositor que, sin duda debió divertirse al escribir lo que el mismo calificó, en un repentino ataque de autocritica negativa, como: «*un morceau de mauvais musique*» («una pieza de mala música»), una opinión personal que, sin duda, no la comparte hoy casi nadie puesto que «*La plus que lente*», por el contrario, no deja de ser una pequeña muestra de genialidad en la que Debussy combina su mejor escritura pianística (la que, como ya dijimos, ese mismo año 1910 había producido, la primera colección de *Preludios*) con una rica expresividad en la que se alternan pasajes de inspiración romántica con otros impetuosos e, incluso, frívolos que, para el oyente moderno, conocedor de que la ironía, en Debussy, como en Ravel, es, sobre todo, una actitud estética, «*La plus que lente*» representa, ciertamente, un verdadero alarde musical de buen humor. Sin embargo, para el musicólogo y crítico Robert Schmitz («*Piano Works of Claude Debussy*», Dover Music, 1950), amigo y biógrafo del compositor, autor de un profundo análisis de su obra pianística, «*La plus que lente*» debe considerarse la «obra escrita con la intención de llegar a un público acostumbrado a una música popular», en concreto, la concurrencia del *New Carlton Hotel*, de París, lugar al que se adjudica la inspiración de la partitura.

Duración aproximada: 6 minutos.

MAURICE, RAVEL (Ceboire, 1875-París, 1937)

Blues de la Sonata n°2

Aunque publicara sus primeras composiciones cuando tenía poco más de veinte años, entre ellas «*Pavana para una infanta difunta*» que le valió rápidamente la fama, Maurice Ravel siguió estudiando en el Conservatorio de París (en el que ingresó con catorce años) hasta cumplidos los treinta, para perfeccionar una técnica pianística ya de por sí deslumbrante y, en efecto, no sólo sería un excelente pianista, sino también director que tomó parte activa en las actividades musicales francesas anteriores a la I Guerra Mundial (1914-18), a través de conciertos, la crítica musical y la composición, esta última faceta, en particular, para los «*Ballets Rusos*» de Diaghilev, radicados por entonces, preferentemente, en París. Después de la guerra tuvo problemas de salud y pasó los diez últimos años de su vida casi retirado, período en el que sólo compuso media docena de obras.

Ravel encontró su estilo a una edad muy temprana al que se mantuvo fiel mucho tiempo. Todas sus obras muestran, por ello, un parecido refinamiento, casi la misma mordacidad armónica y una deslumbrante explotación instrumental. Le interesó, sobre todo, desarrollar un estilo pianístico propio por lo que, la mayor parte de su producción, explora las posibilidades de este instrumento de una forma tan revolucionaria como en su tiempo lo hiciera Chopin. Pero, además, fue, uno de los orquestadores más hábiles de la Historia de la Música y, ciertamente, pocos compositores han inventado jamás unas sonoridades orquestales más originales y deslumbrantes.

De larga elaboración, la partitura de la **Sonata N°2 para violín y piano**, esbozada en 1922, no fue verdaderamente emprendida por Ravel hasta 1923 y no quedaría acabada hasta 1927. Dedicada a la pianista francesa y gran amiga del compositor, Hélène Jourdan-Morhange, que, sin embargo, no pudo estrenarla por motivos de salud, la primera ejecución se realizó el 30 de mayo de 1927 en la Sala Érard de París, con Georges Enesco al violín y el propio Ravel al piano, siendo publicada ese mismo año por Durand. Parece que fue el contacto con la obra de Bartók, cuyas dos grandes *Sonatas* para violín y piano (Sz75 y 76) datan, respectivamente, de 1921 y 1922, lo que indujo a Ravel a escribir la que será además su última obra de cámara, y que se caracteriza por su extrema desnudez y la voluntad de individualizar a los dos instrumentos, tanto en sus registros expresivos,

como en sus respectivos timbres, consiguiendo combinaciones sonoras, a menudo insólitas. En todo caso Ravel enlaza con la tradición de la *Sonata* «clásica» en los tres movimientos: 1º *Allegretto*, 2º. *Blues* y 3º: *Perpetuum mobile*.

El segundo movimiento lento, *Blues* (*Moderato* en 4/4, en la bemol mayor), incluido en el programa del presente concierto como pieza aislada, denota, sin duda la influencia del *jazz*, que ya es, incluso episódicamente perceptible en el movimiento inicial (*Allegretto*). En los «*Blues*» de esta *Sonata*, Ravel evoca sonoridades de instrumentos tan propios del género como el banjo y el saxofón, haciendo que el violín suene como uno u otro, alternativamente, en tanto que que el piano es tratado, a menudo, como un instrumento de percusión. «Se afirma, por otra parte, el gusto por la síncopa a modo de *ostinato* rítmico y el recurso a las sucesiones de séptimas menores y de acordes de subdominante, tan característicos de estas músicas «negras» aprendidas por los músicos franceses de entre guerras.» (Tranchefort). «Todo ello da a la pieza un aparente carácter improvisado que rompe con el lirismo convencional de los andantes de sonata habituales...».

Duración aproximada: 7 minutos.

SAINT-SAËNS, CAMILLE (París, 1835-Argel, 1921)

Havanaise op.83

Niño prodigio, increíblemente dotado para la música, Camille Saint-Saëns escribió sus primeras piezas para piano a la edad de tres años y medio, llegando, incluso, a tocar, en 1840, con apenas cuatro, en un salón parisino, una *Sonata* de Mozart. En 1848 ingresó en el Conservatorio de París, donde asistió a las clases de órgano de Benoist y de composición de Halévy y Reber. Obteniendo en 1851, un Primer Premio de órgano aunque, ciertamente, también comenzaron sus años difíciles, al ser rechazado en el concursado «Premio de Roma» por ser demasiado joven. Curiosamente, en 1864, volverá ser excluido pero esta vez por considerarle demasiado mayor. Como defensor de Berlioz, Liszt y Wagner pasó pronto por un músico polemista y revolucionario siendo muy criticadas sus primeras composiciones. Pese a todo, en 1853, fue designado organista titular de la iglesia parisina de *Saint Merry* y en 1858 de la parroquia de la *Madelaine*, donde precisamente destacó por sus magistrales improvisaciones. En 1861 se incorporó, como docente, en la famosa Escuela Niedermeyer, donde formará a músicos, luego tan célebres, como Gabriel Fauré (1845-1924) y André Messager (1853-1929), basando su enseñanza sobre todo en el estudio de los clásicos alemanes. Paradójicamente, pese a ser un símbolo vivo del academicismo, bajo la Tercera República Francesa (1870-1940), Saint Saëns tuvo dificultades para imponerse como compositor en su país y su primera ópera, de 1864, «*Le timbre d'argent*» («El timbre de plata»), no será montada sino más de diez años después, en 1877 y, sólo gracias a Liszt, su obra maestra lírica, «*Sansón y Dalila*» se representará, en Weimar, ese mismo año. El legado de un benefactor le permitió dejar su puesto en la *Madelaine*, consagrarse a la composición y casarse en 1875, pero la muerte de dos hijos, en 1878, le trastornó profundamente provocándole una amarga vida, dominada por el escepticismo («a medida que la ciencia avanza Dios retrocede», llegó a escribir) perturbando, incluso, su matrimonio que, finalmente, se derrumbó el mismo año 1881 en que fue elegido para substituir a su antiguo preceptor Reber en el Conservatorio, arrastrándole a una existencia errante, a menudo sin domicilio fijo, dando multitud de conciertos por todo el mundo. A pesar de todas las desdichas, en la década de los años ochenta, vivió el apogeo de su talento con la ópera *Enrique VIII* (1883), la *Sinfonía con órgano*, el «*Carnaval de los animales*» (1886) y la comedia musical *Ascanio*

(1888) siendo Schumann y, sobre todo Liszt, sus modelos en materia de concierto y de poema sinfónico, despidiéndose, finalmente de las grandes formas instrumentales con el *Concierto Egipcio* de 1896.

Concebidas para violín y piano, Saint-Saëns, escribió *Sonatas* en los comienzos de su carrera, la primera en 1842 y una segunda, que no llegó a concluir, hacia 1850, dedicando luego al violín algunas obras significativas como la *Sonata n.º1 en re menor op.75*, publicada en 1885 una pieza técnicamente muy exigente, dedicada al violinista Martin Marsick, con el que había hecho una gira por Suiza, el año anterior y que estrenó con el dedicatario, en octubre de ese año. A pesar de sus posteriores diferencias estéticas, Debussy, en los comienzos de su carrera, transcribió para dos pianos, la *Introduction et Rondo capriccioso, Op. 28, para violín y orquesta* de Saint -Saëns. Pieza compuesta en 1863 que el autor originalmente destinó como conmovedor *finale* de su *Primer Concierto de violín* pero que, en definitiva, fue publicada como una obra autónoma, de un único movimiento, para el célebre virtuoso español Pablo de Sarasate (1844-1908) a quien el compositor conoció cuando tenía 24 años y el violinista (ya un renombrado virtuoso), al que también dedicará su *Primer y Tercer Conciertos de violín*. En cualquier caso, es un hecho constatado que varias obras para violín y orquesta de Saint-Saëns poseen un evidente aire hispánico como el «*Caprice andalous*» («Capricho andaluz») op.123 o el *Romance en Do mayor op.48*, algo, por lo demás, muy en boga, entre los compositores franceses de ese tiempo, con una predilección por una danza, en particular: la habanera (*Havanaise* en francés).

La habanera, a pesar de su título, ni nació en La Habana ni es directamente originaria de Cuba, sino que es un canto «de ida y vuelta» entre España y las colonias americanas, surgido en la mitad del siglo XIX, como danza europea, bailada con movimientos sensuales, que arribó a Cuba llevada por los propios colonos, para luego regresar al continente con su meloso aroma caribeño y su métrica de balanceo, en tiempo de 2/4, con una característica cuarta nota repitiendo el ritmo, arraigando entonces en el imaginario de los compositores, en particular franceses y españoles, como evocación de una visión exótica del «otro Mundo», como una música que mezclaba razas y hablaba de amores imposibles. La Habanera se hizo mundialmente famosa sobre todo por el aria incluida en la ópera «Carmen» de Bizet, a pesar de estar literalmente «fusilada» de la homónima «*El arreglito*» de nuestro compatriota Sebastián Yradier (Lanciego, Alava, 1809-Vitoria, 1865).

Se supone que la inspiración para su *Havanaise, en Mi mayor, op. 83*, llegó a Saint Saëns en el curso de una gira de conciertos, en noviembre de 1886, con el violinista cubano Rafael Díaz Albertini, por el Norte de Francia. De camino hacia Alemania, sufrió un resfriado en Brest por lo que convaleciente, sentado frente al fuego de la chimenea de su estancia hotelera, el ruido de los troncos ardiendo le evocó repentinamente una idea melódica para su *Havanaise*. De acuerdo con la moda imperante, que comentamos antes, *La Havanaise* («Habanera») de Saint-Saëns, aunque concebida, en principio, para violín y piano, tuvo una casi inmediata versión orquestal, completada en 1887. La breve partitura, cuyo título, sin duda no casualmente, se aplicó pensando en el violinista caribeño y *partenaire* del interrumpido tour, fue dedicada, en efecto, a Rafael Díaz Albertini, brindándole, por añadidura, la evidente oportunidad de lucimiento instrumental, con una sección de la cuerda atractiva y pegadiza. La melodía inicial, en efecto, es punteada con firmes pasajes virtuosistas del violín. Después se escuchan dos temas del piano, de aroma incluso más romántico que el motivo principal y del que luego se apropia el violín, acompañándole el piano con su típico ritmo de habanera. Durante el desarrollo, Saint-Saëns inserta nuevos pasajes virtuosistas del violín, así como suaves escalas cromáticas y trinos del piano, que se han descrito como sugerentes de miradas y caricias. Un fuerte armónico del violín solo cierra la pieza.

Duración aproximada: 11 minutos.

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

Danzas húngaras I, II y V.

En 1850, apareció por Hamburgo, el joven y competente violinista húngaro, Eduard Reményi (1828-1898), un pintoresco personaje, exilado tras la reciente rebelión de su país (1848-49). Hombre mundano, de verbo fácil, temperamento aventurero y desenvuelto, su arrolladora personalidad causó una gran impresión en el todavía ingenuo y joven Brahms animando su existencia rutinaria de ocasional pianista de cabaret, iniciándose entre ambos una buena amistad. Aunque años más tarde escribiera decepcionado: «*nunca pude aprender mucho de Reményi; había demasiadas mentiras en él*» en abril de 1853, partieron desde Hamburgo para iniciar juntos una gira por Alemania y Hungría, con Brahms como pianista, siendo frecuente que en sus conciertos tocaran de oído fragmentos de música popular húngara lo que acrecentó su interés por el folclore magiar. Llegados a Hannover, a finales de mayo, Brahms tuvo la oportunidad de conocer a un personaje clave en su carrera musical, el también húngaro y virtuoso violinista Joseph Joachim (1831-1907) que captó, inmediatamente, la auténtica valía de aquel joven de 20 años, estableciéndose pronto, entre ambos, un mutuo afecto que, con algún altibajo, perduraría toda la vida. Al percibir Joachim la intención de Reményi de tan sólo explotar, en su provecho, las dotes pianísticas de Brahms, le aconsejó alejarse de su influencia provocando la brusca separación de los dos artistas. Hasta entonces amigos, tras la que aquél prosiguió su nómada existencia y este emprendió camino de Weimar para ser presentado al celeberrimo e influyente Franz Liszt. Sin embargo, este encuentro no dio los frutos esperados pues a Brahms no acababa de agradarle el ambiente elegante, pero mundano y chismoso, de la ciudad y el prestigioso maestro le resultó excesivamente histriónico sin que éste, por su parte, llegara tampoco a simpatizar del todo con su joven colega, creándose, por consiguiente, entre ambos, una difícil barrera de recíproca incomprensión. Sin embargo, la intervención de Joachim resultó de nuevo decisiva, para resolver el embrollo, al escribir a Robert Schumann y proponer acoger al joven Brahms en su casa de Düsseldorf. Lo que, como es bien sabido, de hecho sucedió, iniciando además una amistad imperecedera entre ambos músicos, unida a la recíproca admiración por su respectivo talento.

Pese de los comentarios de Brahms sobre Reményi, su relación con el peculiar violinista no fue del todo estéril, ya que, sin duda por

su mediación, conoció muchas de las melodías húngaras que utilizará para sus posteriores *Danzas* y que, desde 1867, durante sus giras por Hungría, le habían permitido profundizar seriamente en el conocimiento de tan fecundo y exótico universo musical. La fascinación que ejerció esa música sobre su trabajo, se revela no tanto por el enorme número de publicaciones que adquirió y que se conservan en los archivos de la *Wiener Gesellschaft der Musikfreunde* («Sociedad de amigos de la Música» de Viena), como por el inocultable «toque magiar» que se percibe en todas sus obras de cámara, cuyos temas, ritmos y recursos sonoros se convirtieron, enseguida, en parte integrante de su lenguaje.

Concebidas originariamente para piano a cuatro manos, las **21 *Danzas Húngaras WoO. 1*** de Brahms, fueron escritas entre 1865 y 1880 y agrupadas en cuatro libros. Hay que recordar que el título debiera haber sido «*Danzas zúngaras*», pues Brahms desconocía, por entonces el genuino folclore húngaro (o «magiar»), que tendrá, por tanto, que esperar a Bartók y Kodály para renacer. La primera serie de diez *Danzas* (los dos primeros cuadernos), fue publicada en 1869, y la segunda colección (con los dos segundos) en 1880. De todas ellas el propio compositor transcribió para piano a cuatro manos los cuadernos 1º y 2º, ocupándose el editor Kirschner de los dos restantes. La música zúngara solamente aparece, pues, en la obra de Brahms, desde las *Variaciones sobre un tema húngaro op.21*, de 1861, en los dos *Sextetos op.18* y *op.36*, de 1864, en el *Cuarteto op.25*, también de 1861 y en el *finale* del *Concierto para violín*. Para Tranchefort, «el genio de Brahms, le permitió evitar el lado improvisado, y casi vulgar, de los «fondos de exportación», debidos a compositores húngaros menores y destinados a ser tocados en las capitales alemanas». Las numerosas versiones orquestales de las *Danzas Húngaras* de Brahms se deben, por su parte, a varias plumas. El autor realizó la de los números 1, 3 y 10 y Dvorák, que escribió sus propias *Danzas eslavas*, siguiendo el mismo modelo, se encargó de la 16ª a la 21ª; algunas, en fin, muy diversas, fueron orquestadas por otros compositores poco notorios. Ciertamente, la frescura y el atractivo de las *Danzas* de Brahms las ha hecho objeto de arreglos varios, incluso en el campo de la música ligera y apoyados en las nuevas tecnologías. Pese a todo, aún sin conocer, obviamente, todas las versiones que se crearan después, Brahms se mostró siempre partidario de la partitura

original, como se deduce del contenido de una carta dirigida al editor Simrock: «...*Las he concebido para cuatro manos; si las hubiera pensado para orquesta serían diferentes...* ». A pesar de todo, con la lógica aprobación del autor, el amigo y genial Joachim, transcribió también algunas piezas para violín y piano, arreglo que escucharemos en este concierto y que constituye, sin duda, un auténtico muestrario de virtuosismo de la cuerda.

Muchas de las piezas de las *Danzas* están inspiradas en genuinos temas populares mientras otras son composiciones originales del compositor, pero con un inocultable «toque húngaro», siendo tal su identificación con el folclore que casi puede decirse que Brahms utilizó ese lenguaje musical como si procediera de sus propias raíces ya que permite percibir, sin ningún atisbo de vulgaridad, los aspectos más profundos del espíritu cingaro. La mayoría están escritas en ritmo 2/4, expandiendo Brahms en ellas, todos los elementos del *Verbunkos* húngaro, un canto de reclutamiento, procedente del siglo XVIII, atribuido a los gitanos centroeuropeos, y cuyo nombre proviene de la palabra germana «*Werben*» que significa «alistarse al ejército», de donde a su vez, derivaría «*verbunkos*» («reclutador»). Formalmente, además, las *danzas húngaras* de Brahms son más sencillas que las homónimas *Rapsodias* de Liszt, al subrayar los elementos del baile mediante una estructura clásica tripartita, que incluye: pasajes introductores, transición y desarrollo de los motivos. Pese al ritmo perseverante de 2/4, no se advierten signos de monotonía gracias su lirismo y a la habilidad del músico para captar las cadencias de las danzas de los *Verbunkos*, en particular las conectadas más estrechamente con las célebres *czardas* (danza de albergue), en las que existe una alternancia de *tempo*s lentos, generalmente en tono menor, llamados «*lassus*», y rápidos, en tonalidad mayor, llamados «*friskas*», aceleraciones progresivas, trasposiciones rítmicas, sínkopas, imitaciones instrumentales características del cémbalo (trémolos) y del violín, apoyaturas etc. junto a un abanico de ornamentos vocales, esparcidos con profusión. En el presente concierto escucharemos las Danzas 1, 2 y 5.

La **Danza n°1: Allegro molto** (en sol menor) es una *czarda* que «muestra de entrada hasta qué punto la formación a cuatro manos conviene a esta música» (Tranchefort). Con un tema expresivo, bajo sincopado en la *seconda*, y ligeros arabescos

de dobles corcheas en la *prima*, Brahms no deja indicaciones dinámicas para estas diferentes secciones, sin embargo, contrastadas.

La Danza n°2: Allegro non assai (en *re* menor), es otra *czarda* emparentada con la colección «*Emma czardas*» de Mór Windt. La primera parte, como corresponde, en tonalidad menor, es apasionada lánguida y fuertemente sincopada, la segunda, en mayor, es más viva.

La Danza n°5: Allegro (en *sol* menor) es una página célebre, emparentada con «*Souvenir de Bartfai*» de Kéler Béla. La sección central- *Vivace* en *fa* sostenido mayor-presenta enlentecimientos y aceleraciones típicas.

Duración aproximada: 11 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2019-20

| | |
|------------------------------|--|
| Martes, 15 de octubre 2019 | ANTOINE TAMESTIT, viola BERTRAND CHAMAYOU, piano |
| Martes, 29 de octubre 2019 | IVÁN MARTÍN, piano |
| Miércoles, 13 de noviembre | CUARTETO CASALS |
| Martes, 19 de noviembre 2019 | TRÍO DE VIENA |
| Martes, 26 de noviembre 2019 | INGRID FLITER, piano |
| Lunes, 9 de diciembre 2019 | DA CAMERA ENSEMBLE |
| Lunes, 16 de diciembre 2019 | MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezosoprano LAURENCE VERNA, piano |
| Martes, 14 de enero 2020 | DENIS KOZHUKHIN, 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 y piano |
| Miércoles, 25 de marzo 2020 | DEZSO RÁNKI, piano |
| Martes, 31 de marzo 2020 | BORIS BELKIN, violín ANASTASIA GOLDBERG, piano |
| Martes, 21 abril 2020 | ALEXEI VOLODIN, piano PAVEL GOMZIAKOV, violonchelo |
| Lunes, 4 de mayo 2020 | CHRISTIAN ZACHARIAS, 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.

