



SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXIX
Curso 2010 - 2011

CONCIERTO NÚM. 729
I EN EL CICLO

Concierto por el trío

JOAN-ENRIC LLUNA, clarinete
LLUIS CLARET, violonchelo
JOSEP COLOM, piano

TEATRO PRINCIPAL

Jueves, 7 de octubre

20,15 horas

Alicante, 2010

JOAN-ENRIC LLUNA



Esta temporada: Ha continuado sus diversas actividades musicales tanto como solista abarcando ampliamente el repertorio de clarinete en compañía de grandes directores entre ellos Lorin Maazel que le nombró primer clarinete de la prestigiosa orquesta de la Comunidad Valenciana del Palacio de las Artes Reina Sofía en Valencia; como colaborador de importantes formaciones de cámara y como director tanto de repertorio sinfónico como de opera principalmente en Inglaterra.

Visitó la Sociedad de Conciertos: En abril 2003 con el Cuarteto Tokio interpretando obras de Haydn, Janacek y Brahms y en diciembre 2003 formando trío con Lluís Claret y Joseph Colom con obras de Beethoven, Bruch y Brahms.

Lo más destacado de su carrera: trabajar bajo la dirección de Abbado, Haitink, Gergiev, Marriner y Harnoncourt. Fundar la Orquesta de Cadaqués de la que continua siendo clarinete solista. Colaborar con Cuartetos como Tokio, Brodsky, Endelion y con solistas como Colom, Clayton, Claret, Tasmin Little y Patricia Rozario entre otros.

Dirigió desde 1999 hasta 2002 la Orquesta Académica de Valencia, y como director solista tanto en España, como en Finlandia, y sobre todo en Inglaterra; donde funda y dirige "I Maestri Orchestra" recibiendo invitaciones de las orquesta de cámara de Kensington y del Covent Garden.

Crear y ser director solista del grupo de cámara "MoonWinds" que desde 2005 reúne los mejores intérpretes de instrumentos de viento

Grabaciones: Concierto K.622 de Mozart y con la English Chamber y con Marriner y la Orquesta de Cadaqués recientemente. El quinteto K581 de Mozart con el Cuarteto Brodsky. Quintetos de Brahms y Mozart con el cuarteto Alexander. Y con el Cuarteto Tokio y Josep Colom y Lluís Claret quintetos y tríos de Brahms para Harmonia Mundi. Hace poco el Concierto que Joan Guinjoan compuso para él también para Harmonia Mundi; entre otros muchos trabajos.

LLUIS CLARET



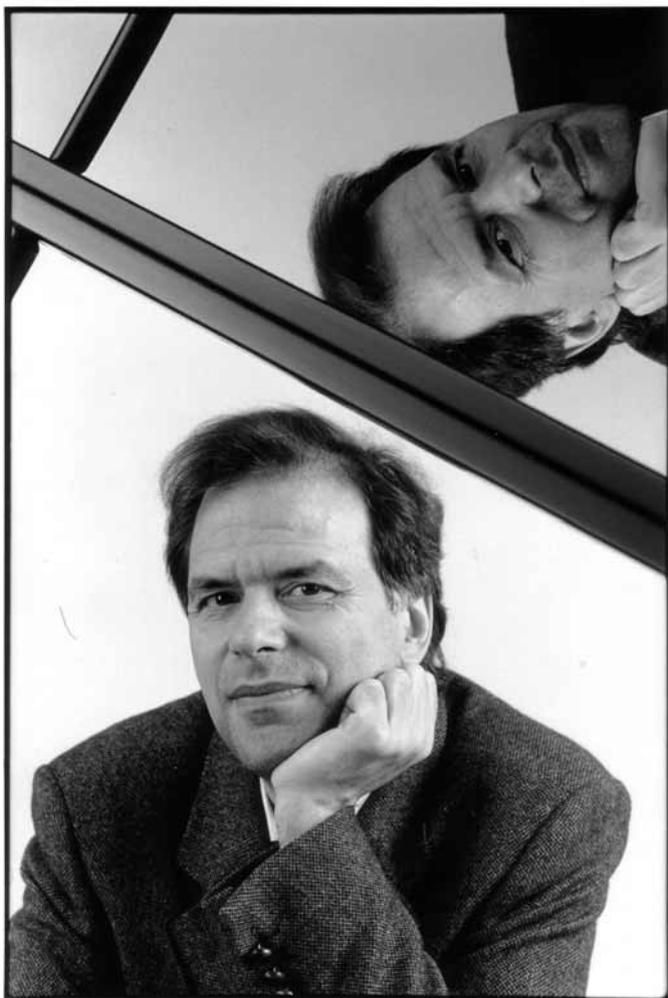
Esta temporada: Ha continuado sus diversas actividades musicales; tanto como músico de cámara colaborando con intérpretes de gran prestigio; como solista con orquestas y directores de gran categoría; como jurado de Concursos Internacionales (Rostropovitch, Leonard Rose, Pablo Casals, Paulo, y Adam) y como presidente del Internacional "Lluís Claret Ciudad de Moguer", Como pedagogo es profesor de la Escuela de Música "Victoria de los Ángeles" y del Conservatorio de Toulouse; además de impartir clases magistrales en Francia, Portugal, Bélgica, entre otros; y de dirigir un seminario anual en Fontfroide.

Visitó la Sociedad de Conciertos en siete ocasiones: 2.XII.1981 interpretando Bach y Kodaly // 17.II.1984 con obras de Bach // 19.V.1991 con Alain Planes al piano y obras de Schumann, Schubert, Mendelssohn y Strauss // 2.XII.1992 con Albert Jiménez Attenelle al piano y obras de Beethoven, Schumann y Shostakovich // 1.XII.1994 con François Kerdoncuff al piano y obras de Casals, Beethoven, Shostakovich y Debussy // 20.XII.2001 con Josep Colom al piano y obras de Beethoven, Schumann, Brahms y Ginastera // 17.XII.2003 formando parte del mismo trío que hoy nos visita con obras de Beethoven, Bruch y Brahms.

Lo más destacado de su carrera: Nacido en Andorra en 1951 tuvo grandes profesores: Maurice Gendron, Radu Aldulescu, y Enric Casals, su principal consejero. Su personalidad artística se afianzó con György Sebök, Eva Janzer y Bernard Greenhouse Ganó los Concursos "Pau Casals" y "Mstislav Rostropovitch" lo que le llevó a colaborar con orquestas como la English Chamber y la Nacional de Francia entre otras, bajo la dirección de Pierre Boulez, Rostropovitch, y Münchinger etc. Fundó el Trío de Barcelona, Forma dúo con Josep Colom

Su interés por la música de su tiempo le ha llevado a trabajar en contacto directo con Henri Dutilleux, Witold Lutoslawski, Kristoff Penderecki, Joan Guinjoan, Iannis Xenakis y Pierre Boulez.

JOSEP COLOM



Esta temporada: Ha continuado sus diversas actividades musicales tocando con las principales orquestas y directores de nuestro país así como en recital y en música de cámara, su mundo predilecto, en los festivales y auditorios mas importantes no solo de España sino tambien fuera de nuestras fronteras y particularmente en Francia donde estudió en la Escuela

Normal de Música de París. Su actividad como pedagogo con el contacto que ello trae con músicos jóvenes hace que se renueve una y otra vez su entusiasmo por el redescubrimiento del gran repertorio.

Visitó la Sociedad de Conciertos en cinco ocasiones: 14.III.1983 con Rafael Ramos, violoncelo; y obras de Beethoven, Brahms, Fauré, Debussy y Casado // 5.XII.1995 con obras de Bach-Busoni, Beethoven, Debussy y Falla // 16.III.2000 con obras de Chopin // 20.XII.2001 con Lluís Claret, violoncelo; y obras de Beethoven, Schumann, Brahms, y Ginastera // Y el 17.XII.2003 formando trío con los mismos intérpretes que hoy nos visitan y con obras de Beethoven, Bruch y Brahms.

Lo más destacado de su carrera: Ganó el Concurso Nacional de Piano de Jaén, en 1977, y el de Santander, en 1978. Fue Premio Nacional de Música en 1998. Nació en Barcelona donde comenzó sus estudios, en 1947 y tanto su tía, la pianista Rosa Colom, como el entonces también pianista Joan Guinjoan, influyeron positivamente en su carrera. Imparte regularmente Clases Magistrales, enseña en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares. Colabora con el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona, y también con el de Zaragoza. Ha participado en un ciclo de grandes intérpretes de la Fundación Scherzo.

Grabaciones: En París con el sello Mandala, autores tan diversos como Brahms, Frank, Mompou etc. Recientemente para el archivo de Radio Clásica para la serie de Grandes pianistas españoles un DVD de Prokofiev, y un CD de Chopin Debussy y Ravel.

PROGRAMA

- I -

ZEMLINSKY **Trío en Re menor para clarinete,
violonchelo y piano Op.3**

Allegro ma non troppo
Andante
Allegro

- II -

BEETHOVEN **Trío para piano, clarinete y violonchelo
en Mi bemol mayor op. 38**

Adagio. Allegro con brio
Adagio cantábile
Tempo di Menuetto
Tema con variazioni. Andante
Scherzo. Allegro molto e vivace
Andante con moto alla marcia. Presto

ALEXANDER VON ZEMPLINSKY (Viena, 1871- Nueva York, 1942)

Trío en Re menor para clarinete, violonchelo y piano Op. 3

Al revisar el repertorio para clarinete de un buen número de importantes compositores se comprueba que, curiosamente, la mayoría de esos trabajos fueron creados en los años postreros de su vida. En efecto, el Concierto para clarinete en La mayor K, 622 de Mozart fue escrito en el año de su muerte, la Sonata para clarinete y piano de Francis Poulenc (1899-1963) completada también en sus meses finales (1962) y Brahms realizó su obra de cámara para clarinete en una etapa avanzada de su existencia consiguiendo además provocar un notable impacto en muchos jóvenes compositores germánicos que, a partir de entonces, decidieron seguir sus pasos, concibiendo sus propias piezas para este instrumento. En efecto, a finales del siglo XIX, el clarinete había logrado una gran reputación entre los compositores, dejando atrás una época en la que, ya fuese por problemas técnicos y constructivos, como por sus defectos de afinación, el instrumento resultaba casi impracticable para los intérpretes. Las modificaciones que experimentó a partir de 1800 abrieron un nuevo campo interpretativo a los compositores románticos., particularmente con la aparición del Sistema Müller en 1817 (el llamado «Clarinete de 13 llaves») y el Sistema Boehm, que eliminaron prácticamente las incómodas posiciones horquilladas del clarinete clásico, dando al instrumento una afinación más correcta y mayores posibilidades de lograr un virtuosismo interpretativo. Después del Trío para clarinete, violonchelo y piano en La menor Op. 114 de Brahms, su pieza más representativa, no sólo aparecieron las tres Sonatas para viola y clarinete en La bemol mayor y Fa sostenido menor Op. 49 (1900) y en Si bemol mayor Op. 107 (1908-9) de Max Reger (1873-1916), directamente inspiradas en las de aquél, sino también el Trío en Re menor Op. 3 para clarinete, violonchelo y piano de Zemlinsky que, en este caso, sin embargo, fue escrito en los albores de su carrera por lo que sirvió de gran ayuda para adquirir prestigio como compositor.

Durante su vida, Alexander von Zemlinsky fue sobradamente reconocido, no sólo como compositor sino también como docente y director musical. Su personalidad y su trabajo se ajustan a una de las más fascinantes épocas de la historia del arte de Europa y sus obras son un auténtico testimonio del turbulento desarrollo de la música entre 1890 y 1940 pues, aún situándose, de un modo equidistante, entre períodos de tiempo y estilos cambiantes, no cabe duda que incluso esa posición ecléctica traduce un rico e inconfundible lenguaje musical. Pese a mantenerse olvidada durante varios años su obra reapareció, a partir de 1975, a la sombra de Mahler, de quien había asimilado rápidamente su escritura expresionista y de Schoenberg con quien, a veces, se le confunde. Aunque el número de partituras censadas hoy día (incluyendo esbozos y piezas inacabadas) sobre

pasa el centenar, la obra catalogada hasta el momento de Zemlinsky incluye tan sólo 27 números Opus.

El talento musical de Zemlinsky se evidenció tempranamente incorporándose con 13 años al *Gesellschaft der Musikfreunde Konservatorium* (Conservatorio de la Sociedad de Amigos de la Música). Con una precoz influencia de Brahms, entre 1888 y 1896 ensayó todas las formas clásicas de la música de cámara, dando pruebas de unas excepcionales dotes melódicas y un escrupuloso rigor en el aprendizaje de las formas, mostrando en sus piezas una escritura progresista y hábil, aunque se la ha calificado como desprovista de profundidad. En 1893 participó activamente en la *Wiener Tonkünstlerverein*, una sociedad musical fundada en 1884 que rápidamente adquirió gran notoriedad por promocionar a una excelente representación de nuevos y jóvenes compositores de música de cámara y lieder. La asociación, de carácter privado, agrupaba a artistas, mecenas y compositores con la finalidad de organizar puntualmente conciertos y, más en general, ayudar a la actividad musical en los países de lengua alemana. En esa institución Zemlinsky destacó con sus primeras obras de cámara y tuvo la oportunidad de encontrarse por primera vez con Brahms que, como Presidente Honorario, no solía faltar a los conciertos, cuando su agenda de trabajo se lo permitía y, asimismo, presenciar, como testigo directo, la sorda lucha que por entonces libraban los partidarios del maestro con el que, por formación y talante, sentía mayor afinidad y los seguidores de Wagner. En 1895 se le unió como discípulo Arnold Schoenberg, a quien enseñó contrapunto y con el que llegaría a tener una íntima amistad hasta el punto que, más adelante, se casó con su hermana Mathilde. Con Schoenberg, fundó la *Vereinigung Schaffender Tonkünstler*, destinada a dar a conocer la nueva música, en particular sus propias obras pero, mientras este abandonó la tonalidad, dentro del lenguaje romántico más tardío, desarrollando su teoría dodecafónica, su maestro, amigo y cuñado siguió más arraigado en la tradición clásica de Brahms, Mahler y Strauss. En la Viena de 1900 Zemlinsky estaba considerado como una destacada figura musical, disfrutando de un reconocido prestigio como profundo conocedor y sagaz intérprete de la música contemporánea, lo que le permitió dirigir en diversos teatros de ópera en Praga, Viena y finalmente Berlín donde, desde 1927, compartió con Otto Klemperer la dirección de la *Krolloper*, que concilió con la enseñanza en la *Musikhochschule*. Ante el ascenso del nazismo, en 1933 retorna a Viena y reemprende la composición permaneciendo hasta 1938 pero, condicionado por su ascendencia judía, tiene que abandonar Austria, pasando primero a Praga para, finalmente, emigrar a Nueva York donde terminaría su vida, olvidado y en la miseria.

Como varios de sus contemporáneos, la música de cámara tuvo una especial relevancia en la formación de Zemlinsky. En 1896, la *Wiener Tonkünstlerverein* patrocinó un concurso para promocionar nuevas obras de

cámara que incluyeran al menos un instrumento de viento. El joven músico, con 25 años, envió su Trío para clarinete, violonchelo y piano y obtuvo el tercer premio. Teniendo en cuenta que Brahms figuraba como miembro del tribunal adjudicador, posiblemente no fue casual la decisión de remitir un trabajo cuya instrumentación coincidía con la del Trío para Clarinete Op. 114 del admirado maestro, concebido cinco años antes. El encuentro entre Zemlinsky y Brahms se había producido ya antes del certamen, en noviembre de 1894, durante el estreno de un Quinteto de cuerdas en Re menor del joven músico, del que sólo sobrevive el primer movimiento, ofreciéndole la oportunidad de recibir las críticas del veterano músico sobre algunos de sus trabajos primitivos, que destacaban por su temeridad armónica e inconsistencia tonal si bien, en conjunto, habían sido aceptablemente bien recibidos en los círculos vieneses y pese a manifestar ciertas reservas sobre determinados detalles estructurales de las obras del joven Zemlinsky tal vez fueron sus comentarios y su puntual análisis lo que precisamente le indujo a componer su Trío para clarinete Op. 3 si bien, en esta ocasión, usando unas relaciones temáticas extremadamente rígidas.

Se supone que el **Trío en Re menor para clarinete, violonchelo y piano Op. 3**, fue iniciado el 9 de julio de 1896, estrenándose unos meses más tarde, el 11 de Diciembre, en Viena. Brahms quedó tan fuertemente impresionado con la obra que recomendó su publicación a su propio editor Simrock circunstancia que, sin duda, contribuyó también a que la pieza alcanzara un lugar preeminente en el repertorio de la música de cámara para clarinete. Sin embargo, Simrock, con una clara perspicacia comercial insistió en que Zemlinsky realizara otra versión de la partitura en la que se substituyera el instrumento de viento por el violín para poder ser interpretada también por un trío convencional. En esta ocasión el compositor no se limitó a arreglar simplemente la sección del clarinete para el violín sino que escribió para él una parte específica con lo que, en cierto modo, creó dos partituras, cada una con una entidad musical propia.

La comparación con el Trío Op. 114 que Brahms escribió en 1891 para la misma formación es inevitable y justificada pues resulta manifiesta la deuda tanto en su concepción como en su clara influencia estilística lo que ha hecho decir a Barbier que en la partitura se asoma *«la misma afectividad romántica, síntesis de Mendelssohn y Schumann, la misma opulencia armónica y la misma vitalidad (...) Mientras Brahms, en su dorada vejez, tiende a depurar voluntariamente su lenguaje demasiado rico, Zemlinsky propone el equilibrio entre un ardor, más próximo de la pulsación rítmica que de la pasión, y un sentido de la perfección formal poco común en un creador tan joven»*. A pesar de esa obligada paridad la pieza de Zemlinski resulta plenamente original en su abordaje estructural y expresivo pues consigue un acertado balance entre una cierta fogosidad y un sentido de la perfección formal poco común en un creador tan joven. El cierto

desequilibrio sonoro entre los tres instrumentos se compensa con una riqueza melódica y un vitalismo que impregna toda la partitura. No sorprende por ello que la pieza se encuentre hoy, justamente, entre las más tocadas en el repertorio de la música de cámara con clarinete.

La obra, formada por tres movimientos, tiene unas dimensiones algo mayores que la de Brahms. El primer movimiento **Allegro ma non troppo**, muestra una construcción clásica, en la forma sonata. El tema principal, de carácter misterioso y heroico es expresado por el clarinete, que se indica debe tocarse «*Mit Schwung und Wärme*» (con ritmo y calurosamente) y revela una inesperada melancolía tratándose de un compositor joven, pero que pone de manifiesto el marcado espíritu romántico tardío. El segundo movimiento **Andante con molto espressione**, incluye una sección inicial, lírica y sentimental, seguida de un episodio central, rápido, contrastado y dramático, *Poco mosso con fantasia*, de escritura más libre que recuerda al movimiento *A l'ongarese* del Quinteto con clarinete Op. 115 de Brahms, para terminar con la recapitulación de la primera. El clarinete crea un sonido brillante mientras el violonchelo toca una melodía abiertamente romántica. Aunque los medios utilizados sean comparables el «sentimentalismo» de Zemlinsky es muy diferente del de Brahms El movimiento final **Allegro**, más ligero que los precedentes, no ofrece tampoco los mismos ecos emocionales. Es una compacta sonata-rondó, cuyo primer tema, airoso y rítmico, recuerda los vivos movimientos mendelssohnianos y contrasta con el lirismo del segundo episodio que le sigue, de ideas más pausadas.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Trío para piano, clarinete y violonchelo en Mi bemol mayor Op. 38

Iniciado en 1799, al mismo tiempo que el Cuarteto n° 2 en Sol mayor Op. 18, el Septeto o *Septimino* en Mi bemol mayor Op. 20, fue terminado en 1800 y Beethoven lo presenta en un concierto público (su primera gran «academia» musical) en presencia de la Emperatriz, a quien está dedicado, el día 2 de abril de ese año en el Nacional Hoftheater de Viena en el que, junto a obras de otros compositores estrena además la *Primera Sinfonía* Op. 21, aunque cabe suponer que la obra tuvo una anterior audición privada en casa del príncipe de Schwarzenberg. La partitura fue escrita, en principio, para tres instrumentos de viento (clarinete, fagot y trompa) y cuatro de cuerda (violín, viola, violonchelo y contrabajo), siendo calurosamente acogida por el público, como indica la correspondencia de Beethoven con su editor y la reseña del *Allgemeine Musikalische Zeitung* que destaca la obra como «*un septimino que está escrito con mucho gusto e imaginación*», convirtiéndose pronto en una de las más populares del autor si bien esa excesiva admiración terminaría por exasperarle, años más tarde, hasta el punto que, hablando de su trabajo, confiesa a sus amigos:

«Hay en él mucha imaginación, pero poco arte». El pianista y compositor Cipriani Potter cuenta que percibiendo que el *Septimino* no era del agrado del maestro al preguntarle la razón de su rechazo le comentó: «No sabía componer entonces. Ahora creo que ya sé (...) estoy escribiendo una cosa mejor» y, en efecto, poco después apareció la Sonata para piano en Si bemol Op.106. Por su parte el músico inglés Edward Schulz, que visitó a Beethoven en 1816 y 1823, refiere: «Es curioso que este gran músico no pueda oír alabanzas sobre sus propias obras de antaño, y me he dado cuenta que se le puede herir de la forma más certera elogiando su *Septimino* y sus *Tríos*. El prefiere sobre todo sus últimas creaciones, las que son tan poco apreciadas en Londres, pero que son muy admiradas por los jóvenes artistas de Viena. He oído decir que considera su segunda Misa como su mejor obra». Pese a los juicios del compositor no cabe duda que la lozanía, la vehemencia juvenil, la sinceridad musical y la ausencia de cualquier elemento problemático son los argumentos más sólidos sobre los que se apoya la amplia popularidad del *Septimino* que, a pesar de no poseer la hondura de sus composiciones posteriores, nunca desciende a lo trivial. El fenómeno se confirma además no sólo por el gran número de copias impresas de la partitura original sino por las numerosas transcripciones que se realizaron para las más variadas e insólitas formaciones que se despliegan desde un conjunto de once instrumentos de viento a la simple versión para guitarra, incluyendo la, tal vez, más inesperada como el Adagio de una canción que recrea las palabras «Inocente como una violeta».

Por lo general, casi todos los arreglos para otros instrumentos dejan inalterada la estructura de la obra, los diálogos entre los grupos de cuerda y de viento y sus nítidos contornos y contrastes refrendando siempre el carácter de serenata y el espíritu sinfónico de la partitura original. Las referencias biográficas del propio Beethoven parecen confirmar que no era contrario a transcribir sus composiciones cuando podían ayudar a las piezas originales a ser más ampliamente conocidas y siempre que no distorsionaran su contenido musical básico. En efecto, tras presentar el músico la partitura del *Septimino*, el 15 de diciembre de 1800, al editor de Leipzig Franz Anton Hofmeister, este le sugiere la posibilidad de realizar versiones para otros instrumentos en estos términos: «(...). Este *septimino* ha gustado mucho. A la vista del uso corriente, se podrían transcribir los tres instrumentos de viento, a saber: fagot, clarinete y trompa, y todavía un violín, una viola y un violonchelo...». En otra carta del 22 de abril de 1801 incluso añadirá: «Sería muy gentil, mi señor hermano, si, además de la publicación del *septimino* tal cual, vos pudierais arreglarlo también para flauta, por ejemplo, en *quinteto*». Contestando a Hofmeister, que le transmite la propuesta de una desconocida dama de componer una sonata revolucionaria, oferta que rechaza enérgicamente, Beethoven añade: «(...) Enviad un poco más rápidamente mi *Septimino* al universo, pues la turba espera, y sabréis

que está dedicado a la emperatriz, y la canalla se encuentra lo mismo en la villa que en la corte imperial (...)». Resulta lógico suponer que la urgencia de la iniciativa se debería, posiblemente, a su eventual destino a los músicos aficionados entre los que, al parecer, había tenido gran éxito la pieza.

Tras una evidente demora, como demuestran la abundante correspondencia entre el músico y su editor el *Septimino* se publica finalmente en 1802 asignándole en aquel momento, sin duda por error, el número de Opus 21 y con dedicatoria a la Emperatriz María Teresa («*la Emperatriz romana, Reina de Hungría y de Bohemia, etc.*»). Poco después, bajo la tutela de Beethoven, Hofmeister, que además de editor era también un aceptable compositor, escribe una versión para quinteto de cuerda y el propio músico, en una de las pocas ocasiones en las que interviene personalmente, realiza en 1803 una transcripción para trío con piano, violonchelo y violín (o alternativamente clarinete) a la que se asigna el Opus nº 38 y que dedica al doctor Schmidt, al parecer, también buen intérprete del violín, a quien consultaba desde unos meses antes en relación a su progresiva sordera y que le aconseja una cura de soledad y silencio ese verano en Heiligenstadt. La hermana del médico era también una pianista de talento y ambos, junto a un amigo violonchelista, tocaban frecuentemente música en Viena en reuniones privadas y en conciertos en su propia casa. Beethoven le concedió durante un año los derechos exclusivos de esta nueva partitura, finalmente publicada en 1805.

El *Septimino* adopta la forma del divertimento o la serenata de finales del siglo XVIII, a los que evoca tanto en el espíritu como en la libertad de realización, mostrándose, por ello, muy próximo al estilo de Mozart y Haydn. Sin embargo desde su primeros compases descubre que se trata de algo más que la música de fondo de una reunión musical, durante la cual los asistentes podían seguir conversando y, por el contrario simboliza una pieza de concierto, escrita para ser escuchada y disfrutada con atención, tanto por su belleza formal como por el atractivo de su sensual textura instrumental. La versión del Septeto en forma de **Trío para clarinete, violonchelo y piano, en Mi bemol mayor Op. 38** es un ejemplo de depurada adaptación musical. La parte del violín, que en su forma original interviene junto a las restantes cuerdas integrantes, se adjudica en este caso al piano al que se contrapone el clarinete y el violonchelo que no sólo actúan reemplazando a los instrumentos bajos de viento y cuerda (trompa y contrabajo) sino que también, temáticamente, asumen algunas veces importantes pasajes de las secciones que en la partitura germinal correspondían al violonchelo y a la viola.

La obra, como su modelo, esta estructurada en seis movimientos. Comienza el primero con una introducción lenta, un corto **Adagio** de dieciocho compases en el que los acentuados contrastes entre *forte* y *piano*

reflejan ya la intención de un comienzo dramático, al estilo de Haydn y de Mozart. Tras este preámbulo comienza el movimiento en sí al dar paso al vigoroso y convincente primer asunto, una alegre melodía para el piano, **Allegro con brio**, en la forma sonata que se construye a partir de un tema conductor y que es seguido, tras una breve transición, de una segunda parte más apacible. Después del desarrollo central, basado en el primer tema, hay una recapitulación que incluye ambos temas y una extensa coda. Las figuraciones del piano, son genuinamente beethovenianas. El lento segundo movimiento, **Adagio cantabile**, utiliza un bello tema de gran lirismo tocado por el clarinete que se presenta como *dolce*, muy íntimo que traslada desde el bullicioso mundo y la riqueza de ideas del tiempo anterior, hasta una sosegada meditación, en la dominan los sentimientos agradables sobre los pensamientos profundos. El tercer movimiento, **Tempo di minuetto**, utiliza un tema sincopado, de extremado vigor, que es una alegre melodía bien conocida por su aparición también en la Sonata para piano n° 2 Op. 49, aunque todavía inédita en la época de la creación del *Septimino* y con un tratamiento muy diferente. Tiene un cierto sabor schubertiano que no resulta sorprendente considerando que Beethoven, durante su permanencia en Viena, respiró el ambiente alegre y fascinante de la capital austríaca. El *trío* que sigue es igualmente delicioso, con su tema que pasa de uno a otro instrumento. No obstante, algunos analistas han detectado carencias en esta forma condensada del septeto al considerar que el violonchelo, encargado de relevar a la trompa en varios pasajes, no siempre resulta el substituto más efectivo.

El cuarto movimiento, es un **Tema con variazioni** (cinco variaciones y una coda). El tema, *Andante*, tiene un aire popular y esta tomado de una canción de barqueros del bajo Rin «*Ach Schiffer, lieber Schiffer!*» (¡ Ah, barquero, querido barquero !) y se presenta por el clarinete al que se une el piano. El quinto movimiento es un Scherzo marcado como **Allegro molto e vivace**, con *trío*. Su apariencia es la de una música galante sin más pretensiones, aunque destaca por su tono afirmativo que le permite figurar, sin duda, como el fragmento más beethoveniano de la obra y demostrar su diferencia con el *Minuetto* previo. Por fin, el movimiento conclusivo se organiza mediante un **Andante con moto alla Marcia** en verdadero estilo divertimento que introduce a un *Presto* cuyo tema principal se presenta a la manera de un *perpetuum mobile*, siempre en notas breves y rápidas. De este modo, la obra concluye en el virtuosismo más brillante.

Si bien esta versión en trío no puede considerarse superior al septeto original no cabe duda que mantiene la fuerza de la música de cámara de Beethoven y le otorga un singular atractivo.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 18 de octubre 2010

ELISABETHE LEONSKAJA, piano

Avance de programación 2010- 2011

- | | |
|------------------------------|--|
| Martes, 9 de noviembre 2010 | AMERICAN STRING QUARTET
Con MENAHEM PRESSLER, piano |
| Martes, 23 de noviembre 2010 | TRIO GUARNERI PRAGA |
| Martes, 30 de noviembre 2010 | MARIO BRUNELLO, violonchelo
ANDREA LUCCHESINI, piano |
| Viernes, 3 de diciembre 2010 | JULIA FISCHER, violín
MARTIN HELMCHEN, piano |
| Martes, 14 de diciembre 2010 | MARIE ELISABETH HECKER, violonchelo
JUHO POHJONEN, piano |
| Martes, 18 de enero 2011 | JEAN-IVES THIBAUDET, piano |
| Martes, 25 de enero 2011 | VADIM REPIN, violín
SERGEI TARASOV, piano |
| Martes, 8 de febrero 2011 | CUARTETO KUCHL |
| Martes, 22 de febrero 2011 | JOANNA MACGREGOR, piano |
| Lunes, 14 de marzo 2011 | BORIS BELKIN, violín
GEORGES PLUDERMACHER, piano |
| Lunes, 28 de marzo 2011 | RENAUD CAPUÇON, violín
FRANK BRALEY, piano |
| Jueves, 7 de abril 2011 | ORQUESTA DE VALENCIA |
| Martes, 26 de abril 2011 | IGNACIO RODES, guitarra |
| Viernes, 6 de Mayo 2011 | PREMIO DE INTERPRETACIÓN SOCIEDAD
DE CONCIERTOS ALICANTE |
| Jueves 19 de mayo 2011 | ANDRAS SCHIFF, piano |
| Martes, 24 de mayo 2011 | CUARTETO TAKACS
con IMOGEN COOPER, piano
GRAHAM MITCHELL, contrabajo |

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

PARA DAR BENEFICIOS A LOS QUE NI SIQUIERA SABEN QUE LOS RECIBEN

Colaborar en la creación de una sociedad más justa y equitativa es más que nuestro trabajo, es nuestra razón de ser. Por eso, durante 2009 nuestras actividades de Obra Social beneficiaron a más de 5.600.000 personas, lo que significa 150.000 más que en 2008. Quizás no todos sepan lo que estamos haciendo, pero nosotros sí sabemos que debemos seguir haciéndolo. Por eso, aquí nos tienes.



C.I.V.E. 27/05/2010

AQUÍ NOS TIENES

 **año
santo
2010**
caravaca de la cruz

 **CAM** Caja
Mediterráneo

