



Luis
-85

SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



CAM

Caja Mediterráneo

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXIX
Curso 2010 - 2011

CONCIERTO NÚM. 731
III EN EL CICLO

Concierto por:

THE AMERICAN STRING QUARTET

con

MENAHEM PRESSLER, Piano

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 9 de noviembre

20,15 horas

Alicante, 2010

THE AMERICAN STRING QUARTET



Peter Winograd, 1 Violín
Laurie Carney, 2 Violín
Daniel Avshalomov, Viola
Wolfram Koessel, Violoncello

Esta temporada: Tras celebrar su 30 aniversario, durante la temporada 2005-2006, el Cuarteto de Cuerda Americano ha continuado sus giras en todos los estados de EE.UU. y en prácticamente todas las salas de conciertos más importantes del mundo, además de su innovador enfoque de actuar en residencia en universidades, festivales y centros del mayor prestigio: la Universidad de Michigan, el Festival de Música de Aspen desde 1974, un ciclo de cuatro años que acaba de concluir en la Universidad de Princeton, la Escuela de Música de Nueva York desde 1984. Sin olvidar sus numerosas actuaciones con el New York City Ballet, la Orquesta de Montreal y la de Filadelfia.

Hoy, The American String Quartet, visita por primera, la Sociedad de Conciertos.

Lo más destacado de su carrera: El cuarteto fue creado en 1974 cuando sus miembros originales eran estudiantes en la Escuela Juilliard, y se dieron a conocer al ganar the Coleman Competition y el Naumburg Award ese mismo año. Han interpretado numerosos estrenos: Cuarteto n° 4 de Richard Danielpour encargado por Kansas City Friends of Chamber Music and Curt Cacioppo's; "A distant voice calling" encargado por Arizona Friends of Chamber Music. Su forma de interpretar los cuartetos de Beethoven, Schubert, Schoenberg, Bartok y Mozart han ganado elogios de la crítica y son ampliamente valoradas. Todas han establecido una nueva forma de hacer música y en particular cuando tocaron los cuartetos de Mozart en 1998 utilizando Stradivarius.

Grabaciones: En 2006 comenzó el cuarteto una serie de grabaciones para el sello Arabesque que incluye cuartetos de Richard Danielpour y composiciones para música de cámara de Brahms con muchos prestigiosos artistas que han colaborado en el proyecto. En el 2001, con Albany Records, grabó los tres cuartetos de Kenneth Funchs. También se puede escuchar su extensa discográfica con los sellos Albany, CRI, Music Masters, Musical Heritage Society, Nonesuch y RCA.

MENACHEM PRESSLER



Esta temporada: A pesar de sus 87 años , Menahem Pressler, ha continuado su trabajo intenso, siempre respetado y valorado; a través de todo el mundo tanto como pianista solista, como músico de cámara y colaborador de Juilliard, Emerson, Guarneri, Cuarteto de Israel, de Cleveland, y el trío de Cuerda Paquier. No en vano fue miembro fundador y pianista del mítico Trío Beaux Arts. Además, desde 1955 colabora con la Universidad de Música de Indiana, donde en honor a su sobresaliente capacidad docente ostenta el cargo de Profesor Distinguido de Música.

Visitas a la Sociedad de Conciertos:

Como pianista del Trío Beaux Arts:

26/03/1976 interpretando obras de Beethoven, Schubert y Brahms

10/01/1984 con obras de Beethoven, Smetana y Schubert

22/01/1997 con obras de Brahms y Schubert

06/02/2002 con obras de Haydn, Beethoven y Schubert

Lo más destacado de su carrera: Nacido en Alemania, recibió la mayor parte de su formación musical en Israel. Después de ganar el Primer Premio en el Concurso Internacional de Piano Debussy en San Francisco, debutó en EE.UU. con la Orquesta de Filadelfia bajo la batuta de Eugene Ormandy. Y desde entonces sus giras por América del Norte y Europa con las orquestas más importantes han sido continuas. En el Festival de Berkshire en 1955 se presentó como pianista del Trío Beaux Arts. Su vida, podríamos resumir, ha estado completamente dedicada a la música sea como interprete o como pedagogo. Destacamos solo algunos de los premios y títulos que le han sido concedidos: Doctor Honoris Causa por las Universidades de Nebraska, Kansas, Carolina del Norte; Chamber Music America's Distinguished Service; Gramophone Lifetime Achievement; Miembro de la Academia Nacional de las Artes y de las Ciencias; Medalla de Oro al Merito de la Sociedad Nacional de las Artes y de las Letras; Commandeur dans l'Ordre des Arts et Lettres ; Deutsche Bundesverdienstkreuz de Primera Clase; Honorary Fellow por la Academia de Música y Danza de Jerusalén. etc. En diciembre de 2003 celebró su 80 cumpleaños dando varios recitales en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York y el pasado diciembre en la Biblioteca del Congreso. Reside en Bloomington; Indiana; con su esposa, Sara.

Grabaciones: Ha recibido cuatro nominaciones Grammy, y además de mas de cincuenta grabaciones con el Trío Beaux Arts, ha grabado mas de cincuenta discos en solitario que abarcan desde obras de Bach a Ben-Haim.

PROGRAMA

- I -

FRANZ SCHUBERT

**Cuarteto n° 14 en Re menor D.810
"Der Tod und das Mädchen"
(La Muerte y la Doncella)**

Allegro
Andante con moto
Scherzo: Allegro molto
Presto

- II -

JOHANNES BRAHMS

**Quinteto para piano y cuerdas,
en Fa menor, op. 34**

Allegro non troppo
Andante, un poco Adagio
Scherzo. Allegro
Finale. Poco sostenuto – Allegro non troppo –
Presto non troppo

FRANZ SCHUBERT (Viena, 1797 – Viena, 1828)

**Cuarteto N° 14 en Re menor D. 810 «Der Tod und das Mädchen»
(La Muerte y la Doncella)**

La serie de los *cuartetos de cuerda* tiene una especial relevancia en el análisis de la obra de Schubert ya que permite identificar sus diferentes etapas creativas incluso de una manera más nítida que con las sinfonías. Es interesante resaltar que, al igual que en las obras para piano, en este género, el compositor dispuso, durante toda su vida, de la posibilidad de ensayar inmediatamente lo escrito.

Con tan sólo catorce años, en 1812, comienza a escribir, a un ritmo particularmente acelerado, sus tres primeros cuartetos de cuerda, a los que sigue una segunda serie entre 1813-14 que se completa entre 1815-16, período en el que se dispara su productividad hasta el punto de que sólo sus incontables piezas vocales sobrepasan en número a los cuartetos. No obstante esa actividad creadora se detiene y habrán de pasar cuatro años hasta abordar un nuevo proyecto en el movimiento de cuarteto en Do menor de 1820 y el doble de este plazo, un tramo de enorme importancia en la trayectoria artística de Schubert, hasta comenzar a escribir los siguientes cuartetos en 1824 que, por su fuerza expresiva, seguridad en el lenguaje musical y envergadura temática, suponen ya un definitivo avance hacia la total libertad creativa y la conquista de una personalidad propia, completando una espléndida triada postrera cuya importancia, dentro de la historia de la música, es sólo comparable con la de sus tres últimas Sonatas para piano al representar la materialización de su expresividad romántica, en el ámbito de la música de cámara.

El 31 de marzo de 1824 con 27 años, Schubert escribe a su amigo Leopold Kupelwieser: «*Como lieder no he hecho gran cosa de nuevo; por el contrario me he lanzado en múltiples asuntos instrumentales, pues he compuesto dos cuartetos para violines, viola y violonchelo y un octeto y pienso escribir todavía otro cuarteto; de esta manera es como yo entiendo buscar el camino hacia la gran sinfonía*». Los dos trabajos evocados son los cuartetos en La menor D. 804 y en Re menor D. 810 y el tercero previsto el cuarteto en Sol mayor D.887, del que ya existen esbozos ese año. El **Cuarteto de cuerdas n° 14 en Re menor D. 810**, en el que Schubert estaba ocupado durante la primavera, no fue acabado hasta dos años más tarde, en enero de 1826. Al parecer se realizó una preliminar audición privada el 29 de ese mes en presencia del compositor que, sin participar en la ejecución, introdujo algunas modificaciones en la partitura, especialmente la supresión de una parte del primer movimiento, aunque en realidad el auténtico estreno se efectuó el 1 de febrero de 1826 en Viena, con la participación del cuarteto de Schuppanzigh, en el domicilio de Joseph Barth, cantante de la corte imperial y amigo de Schubert, a quien había dedicado previamente sus tres Cuartetos vocales Op.

11. Algunos días después la obra volvió a ejecutarse, con una asistencia más nutrida, aunque rodeada de un desinterés general, en casa del compositor Franz Lachner, miembro del círculo schubertiano desde 1821, que cuenta en sus memorias un episodio asociado a este acontecimiento: «*El cuarteto, que actualmente encanta e a todo el mundo y que tiene rango entre las creaciones más grandiosas, no recibió una aprobación unánime. El primer violin Sch. (probablemente el apócope se refería a Ignaz Schuppenzigh) que verdaderamente no estaba a la altura de una tal labor, dada su gran edad, hizo después de la ejecución la siguiente observación al compositor: "Amigo no es muy bueno, abandónalo pero persiste en tus lieder"* por lo que Schubert, sin decir palabra, recogió sus hojas de música y las guardó para siempre en su pupitre». Para los musicólogos el relato es quizás incompleto pues no es descartable que el protagonista de la frase añadiera algún comentario comparativo, presumiblemente poco favorable para Schubert, con los contemporáneos últimos cuartetos de Beethoven que habían provocado gran impacto en Viena. Sea como fuere el relativo fracaso de esas dos primeras audiciones determinó que resultara inútil el intento de Schubert de que el editor Schott publicara enseguida su partitura que hubo de aguardar hasta el año 1832 para ser editada, a título póstumo, por Joseph Czerny en Viena. El estreno público tuvo lugar en Berlín el 12 de Marzo de 1833, es decir cinco años después de la muerte del autor.

Resulta sorprendente hoy que este cuarteto, de una expresividad tan directa y clara y carente de una escritura particularmente difícil, encontrara en su tiempo tal incompreensión general en claro contraste con su enorme popularidad actual. Posiblemente el éxito presente no es ajeno a su subtítulo «La Muerte y la Doncella», que manifiesta un vínculo entre música pura y poesía. En esta ocasión el discurso musical permite «hablar» particularmente de la muerte, cuya idea resultó familiar y ocupó de manera obsesiva la mente de Schubert durante los últimos años de su corta vida, oscurecidos por una fatal enfermedad.

En efecto desde los primeros compases el Cuarteto en Re menor D. 810 lleva la muerte incorporada en su espíritu no sólo por las referencias explícitas a la misma derivadas del tema con variaciones en el segundo movimiento, *Andante con moto*, basado en el *lied* «*Der Tod und das Mädchen*» (La muerte y la doncella), D. 531, que Schubert había compuesto en 1817 sobre un breve poema de Mathias Claudius, en el que una joven dialoga con la muerte sino, de igual modo, por la elección, claramente simbólica, de la fúnebre tonalidad de Re menor que adopta el original. La reutilización del tema vocal difiere, sin embargo, del modelo pues, mientras en el *lied* Schubert distribuye en una única voz dos papeles diferentes, el de la joven doncella que manifiesta su temor y el de la muerte que viene a llevársela y trata de tranquilizarla, en el cuarteto, por el contrario, se produce en el diseño una doble transformación pues, por un lado, al eludir la parte de su queja se elimina esa manifestación angustiada y por otro la muerte no se personaliza ni se confía a un instrumento particular, sustitutivo de la voz, sino que está representada por el propio cuarteto que, en

este caso, actúa como un solo «instrumento», es decir como una suerte de voz coral que se expresa al modo de una salmodia. Del *lied* original Schubert solamente retiene pues la parte en la que la muerte intenta sosegar a la joven diciéndole: «No temas, dame la mano, soy tu amigo», elección que parece sugerir la consideración de la muerte como un alivio, un hecho liberador, casi fascinante, sublimado por un romanticismo literario y cuya imagen va a dominar casi todo el movimiento lento del cuarteto pues ocupa tres de las cinco variaciones construidas sobre el tema ya que solamente dos (la tercera y la quinta) adoptan un tono que encierra una visión dramática de aquella. Pero, además de esa cita expresa, el Cuarteto contiene también, aunque de una manera menos aparente, otras referencias explícitas a la muerte. Se trata del segundo tema del último movimiento *Presto* en el que, retomado por el segundo violín y bajo una forma variada, se reproduce, de un modo bastante fiel, el motivo de otra balada fúnebre, el célebre *lied Erbkönig* (El Rey de los alisios) D. 328, en el episodio en el que el rey, en esta ocasión la personificación de la muerte, invita al niño a seguirle con las palabras: *Du liebes Kind, komm, geh mit mir* («Ven querido niño, déjame llevarte conmigo») evocación que incorporada al cuarteto, acentúa todavía más su tensión y rigor interno. Ambas referencias ilustran, nítidamente, la influencia del universo vocal sobre el campo instrumental en Schubert y constituyen una clave manifiesta de la estética de sus últimos cuartetos que, ineludiblemente muestran toda la recurrencia del tema de la muerte y su tangible poder de seducción.

El análisis del Cuarteto en Re menor ha mostrado que está construido alrededor de dos polos estéticos que corresponderían a dos visiones opuestas de la muerte, una dramática y otra tranquilizadora. Se trataría, como frecuentemente sucede en Schubert, de un recurso para expresar, no una manera dialéctica sino musical, la duplicidad de su propia actitud estética y de su disposición real frente a la muerte que, alternativamente, giraba entre la huida y la inhibición es decir entre una forzosa carrera hacia el abismo y la sumisa contemplación del instante y que musicalmente se traduce en una serie de disposiciones, más o menos localizables a lo largo de la partitura. El primer modelo de «muerte trágica» aparece muy pronto, en los compases que abren el cuarteto, y que resultan muy próximos al motivo de apertura, también «fatídico», de la 5ª Sinfonía de Beethoven. Otro breve material funesto aparece en la tercera variación del *Andante* y brevemente en el ritmo obsesivo del *scherzo* donde pese a la aparente despreocupación con aroma de vals vienés que anuncia el tema del trío que en apariencia le aleja de todo pensamiento fúnebre, la estructura del acompañamiento obliga a recordar su fatal contenido. Finalmente, el pensamiento trágico se reencuentra, de un modo casi incesante, en la segunda idea del *finale* en la que se produce una especie de huida enloquecida. El segundo modelo temático del Cuarteto, situado bajo la imagen de una «muerte tranquilizadora», cuya voz adormecida trata de aliviar y consolar, esta representado sobre todo en el tema del segundo movimiento, donde se impone una imagen de la muerte representativa del romanticismo,

en la que se combinan gravedad, solemnidad y grandeza, regresando a un sentimiento de melancolía soñadora, de renuncia y resignación ante un destino fatal del que no es posible escapar.

El simbolismo de la fúnebre tonalidad de Re menor que adopta el *lied* ha intrigado también a los musicólogos pese a no resultar extraña, considerando la proporción de obras de 1824, compañeras de los dos cuartetos, en las que también se emplea y que casi siempre acompaña a sus *lieder* de temas fúnebres entre los que son paradigmáticos *La muerte y la doncella* y el pasaje que subraya la muerte del niño en la balada *Erlkönig* que, de un modo alegórico, marca desde entonces en Schubert, el sentido de este matiz sonoro. La incógnita sobre la adopción de esta doble alternativa temática y tonal es precisamente si la referencia al Re menor está, en este caso, ligada al *lied* original o, por el contrario, el recuerdo de aquél y su nueva posibilidad de explotación condicionó la elección de dicha tonalidad.

La estructura del cuarteto es extremadamente clásica tanto en su organización en cuatro movimientos, a la imagen de los de Haydn o Mozart, como en la elección de formas (sonatas, variaciones, scherzo, rondó). Sin embargo por su amplitud, la naturaleza de ciertos temas, la unidad que le otorga la utilización de los mismos núcleos temáticos para cada movimiento y la manera poderosa de afirmar lo trágico, se inscribe netamente en la herencia de los Cuartetos *Razoumovski* de Beethoven. La figura rítmica que aparece en los dos compases iniciales del primer movimiento, ***Allegro***, determinan el clima de la obra pues de una u otra forma reaparecerá a lo largo de la partitura, actuando como un signo fatídico próximo también a la fórmula beethoveniana. El segundo movimiento, ***Andante con moto***, centro de gravedad musical y emocional de la obra, está sustentado básicamente por la coral de la Muerte en el *lied*, al dejarse a un lado la sección perteneciente a la doncella. Aunque el canto no es absolutamente idéntico al tema del *lied* pues, en realidad, sólo utiliza de aquél la introducción del piano, la estructura en acordes y la repetición melódica, el talento de Schubert crea cinco soberbias variaciones concebidas como una serie continua. El tema del tercer movimiento ***Scherzo, allegro molto***, se apoya sobre un ritmo que nace directamente del coral de la Muerte del movimiento anterior y del motivo que abre el Cuarteto. Dos pasajes con acentos violentos y acordes furiosos enmarcan la sección central, un reposado trío del género *Ländler*, el único episodio en tono mayor de la obra. Siguiendo las huellas del scherzo del que procede directamente, sin solución de continuidad, el movimiento final, ***Presto***, en Re menor, conserva de aquél su espíritu y ritmo de tarantela. La técnica de composición y de instrumentación alcanza aquí una amplitud casi sinfónica. La forma de rondó se combina con la forma sonata, en la que un tema inicial fogoso, de una inquieta energía, una suerte de danza macabra, de ritmo desenfadado, es seguido de un segundo tema, ***fortísimo***, sostenido por los cuatro instrumentos. La intensidad crece con ardor ardor desesperado hasta los últimos y violentos acordes conclusivos que señalan la victoria de la muerte.

JOHANNES BRAHMS (Hamburgo, 1833 - Viena, 1897)

Quinteto para piano y cuerdas, en Fa menor, Op. 34

Llama la atención que ninguno de los primeros compositores clásicos como Haydn, Mozart o Beethoven pensara jamás en combinar el cuarteto convencional para cuerda constituido por dos violines, viola y violonchelo con el piano y que fuera preciso esperar hasta el año 1842 para que Robert Schumann concibiera el primer Quinteto para piano de la historia de la música al que algunos años más tarde siguieron piezas análogas de Borodin (1862), Brahms (1866), Max Bruch (1886) y Dvorák (1887), pues en el anterior y famoso Quinteto *La Trucha* de Schubert, del año 1819, el segundo violín es sustituido por un contrabajo para dar al grupo más firmeza y calidez sonora. Estrictamente hablando, lo que hoy se conoce como quinteto para piano es una formación instrumental que se sitúa en la frontera misma entre la orquesta y el conjunto de cámara.

Un viaje a Viena de Johannes Brahms, durante el otoño de 1862, provocó un decisivo cambio en su carrera de compositor hasta entonces circunscrita a Hamburgo. su ciudad natal, en donde un provincianismo prevalente junto a la envidiosa hostilidad de algunos colegas, le habían dificultado el camino que pretendía emprender. Viena ofrecía no sólo unas condiciones de mayor libertad y un ambiente musical desarrollado, sino la posibilidad de hacerse oír y atraer la atención del público de un modo más eficaz y satisfactorio. Por ello, tras ser acogido con simpatía y establecer contactos estimulantes, el joven músico quedó encantado con la atmósfera de la ciudad y la libertad de sus costumbres. Muy pronto se le ofreció el cargo de director de los *Oratorienkonzerten* de la *Wiener Singakademie*, que le indujo a trasladarse definitivamente a la capital austríaca que, aún abandonando esta actividad tras una única temporada, siguió siendo, en cualquier caso, y salvo breves interrupciones, su cuartel general durante el resto de su vida.

La larga historia de la gestación del **Quinteto para Piano en Fa menor Op. 34** ejemplifica la enorme fuerza de voluntad de Brahms y sus permanentes esfuerzos por trabajar en una partitura hasta agotar todas sus posibilidades expresivas. La gestación de esta obra de cámara, una de las más apreciadas por su autor, no fue sencilla pasando por diferentes etapas y versiones desde sus comienzos, en 1861, hasta publicarse en su forma definitiva y estrenarse en 1866. En un principio, durante los años 1861-62, la pieza fue concebida como un *quinteto en Fa menor*, estrictamente *de cuerdas* (dos violines, viola y dos violonchelos), formación instrumental muy utilizada con anterioridad por Boccherini pero sobre todo representada por una de las grandes obras maestras de la música de cámara alemana: el famoso *Quinteto en Do mayor*, D. 956 de Schubert. Sin embargo, tras una audición privada entre amigos, en Hannover, en abril de 1863, la versión original fue destruida por Brahms, posiblemente porque, teniendo algunas dudas sobre la instrumenta-

ción, tras consultar el tema con su amigo el violinista Joseph Joachim, este le hizo una crítica no del todo favorable al calificar el trabajo como «*genial de principio a fin pero pobre, por desgracia, en fascinación sonora*» añadiendo después que «*tal y como está, no lo presentaría públicamente... pero sólo porque espero que tú cambies aquí y allá el colorido.*». Sin duda también debieron influir las sugerencias de Clara Schumann que, aun habiendo sólo leído la partitura al piano, en 1862, y sin escuchar la versión para cuerdas, de un modo intuitivo, aunque también con un criterio, tal vez mediatizado como virtuosa del teclado, consideraba que ciertos temas y desarrollos reclamaban el concurso de este instrumento. En definitiva, en opinión de sus consejeros, resultaba claro que un grupo instrumental exclusivamente de cuerdas era insuficiente para transmitir la fuerza que encerraban los temas y la amplia concepción del conjunto.

Después de sopesar las críticas durante la primavera de 1863 Brahms decidió reescribir radicalmente la partitura, en esta ocasión una *Sonata para dos pianos* que fue proyectado en el pueblo de Blankenese, junto a Altona, en mayo de 1863 completándose en febrero de 1864. Después de una prueba con Joachim, en Hannover, la obra, cuyo plan y desarrollo son idénticos a la primera versión, constituía una segunda prueba preparatoria para la partitura definitiva cuya transformación ocupó a Brahms otros dos años. De nuevo resultó determinante la reacción un tanto contradictoria e impaciente de Clara Schumann: «... *no se trata de una sonata, sino de un trabajo cuyas ideas podrías - ¡deberías! - esparcir por toda la orquesta como sacadas de una cornucopia. Muchas de las ideas más hermosas se pierden en el piano, sólo reconocibles para el músico, y el público no las disfrutará nunca. Al tocarlo por primera vez tuve ya la impresión de estar interpretando un arreglo. Te lo ruego, Johannes, revísala de nuevo*». Aunque las reticencias y los consejos de Clara le decidieron enseguida escribir una nueva y «definitiva» versión para piano y cuerdas, no significa que, personalmente, desaprobara la de dos pianos que fue estrenada en Viena en abril de 1864 e interpretada por el autor, junto a su amigo y pianista Karl Tausig, ciertamente, sin demasiado éxito, acentuando la perplejidad de Brahms que reaccionando con tozudez y, poco proclive a seguir directrices musicales ajenas, retoma la partitura y medita una instrumentación con la que sea capaz de comunicar plenamente sus vivencias y sus ideas. En el verano de 1864, en Baden-Baden, decide trasladar los fragmentos más afortunados de la sonata a un cuarteto de cuerda con piano, instigado en parte también por Hermann Levi, el futuro director de orquesta wagneriano, que había interpretado tres veces junto a Clara la versión para dos pianos con mejor fortuna que el propio autor. Pese a su escepticismo inicial sobre la calidad de la nueva obra, cuando finalmente la tuvo en sus manos, Levi comentó con un justificado entusiasmo: «*El Quinteto es más bello de lo que se pueda expresar con palabras. Nadie que no lo hubiera conocido en sus formas iniciales de quinteto para cuerdas y de sonata para dos pianos, podría suponer que la obra no haya sido pensada y concebida inicialmente*

para esta combinación instrumental... De una obra monótona para dos pianos ha hecho algo de gran belleza, una pieza de gran audacia tímbrica, una obra maestra de la música de cámara. No había escuchado nada comparable desde el año 1828...». Así pues con esta instrumentación se da definitivamente por concluido el proceso de gestación de una obra compleja que, en síntesis, de un inicial quinteto con dos violonchelos, pasó a una sonata para dos pianos y, por fin, a un quinteto con piano, al que se le asignó el número Opus 34.

La primera audición se hizo inmediatamente y tuvo lugar de forma privada en Baden-Baden, quizá por la presencia de Su Alteza Real la princesa Ana de Hesse en la ciudad, a quién, al igual que la anterior Sonata para dos pianos, le fue también dedicada, cosechando un éxito caluroso que justamente reconocía su calidad pero además recompensaba al compositor del laborioso proceso de elaboración. La partitura sería publicada por O. Rieter-Biedermann, en 1865, que hizo lo propio con la Sonata para dos pianos si bien esta, pese a haber sido redactada antes del *Quinteto*, no fue editada hasta 1872, clasificándose por ello como Opus 34b. Entre las interpretaciones públicas cabe destacar la que tuvo lugar en Leipzig, el 22 junio de 1866, y la de París, en la sala Erard, el 24 de marzo de 1868, en la que participó una compatriota de Hamburgo y amiga de la primera juventud de Brahms, la célebre pianista Louise Japha.

El **Quinteto para piano y cuerdas en fa menor Op 34** es quizá la obra camerística más célebre de Brahms. Su fuerza arrebatadora, su lirismo intenso, su riqueza temática, su bien trabajada y espectacular arquitectura, el uso que en ella hizo el compositor de la técnica de la variación continua, anticipando logros posteriores aún más notables, la perfecta interrelación entre sus motivos y la densidad de su polifonía, la han convertido en paradigma de las obras de este género. Se trata sin discusión de una partitura magistral, que conecta lo nuevo con la tradición y que se sitúa al nivel del precedente Quinteto de Schubert, con el que siempre tuvo que soportar una inevitable comparación, pero del que difiere de un modo notorio en la distribución instrumental. En el de Brahms existe tal vez un apoyo estructural más firme y homogéneo gracias a una metódica participación del teclado que proporciona un sorprendente equilibrio entre las dos entidades sonoras, por un lado el piano y por otro la cuerda que, sin un solo momento de abandono, son explotados de forma exhaustiva tanto en los matices tímbricos como en las líneas melódicas. Se trata de un balance arriesgado y sutil, que aún buscado siempre por todos los compositores también es muy temido por sus dificultades pero tan bien resuelto en este caso que, de forma paradójica, el elemento más polémico mientras se gestaba la obra como fue la selección de los instrumentos se convierte, al final, en su punto fuerte.

Si bien, formalmente, en apariencia, la disposición de los cuatro movimientos parece tradicional, presentan un cambio manifiesto en sus dimensio-

nes habituales y no están sometidos a ningún marco clásico. El primer movimiento, ***Allegro non troppo***, adopta una forma sonata ampliamente construida sobre tres temas principales. El segundo, ***Andante, un poco adagio***, es un tiempo lento, con una sencillez y ardor plenos de sentimiento y serenidad, que contrasta notablemente con el anterior. Sólo presenta un tema, que adopta una estructura tripartita. El tercer movimiento, ***Scherzo, allegro***, con sus rápidos cambios de ánimo y su irresistible *crescendo* constituye un modelo de vehemencia, tensión y calidad melódica. Está construido también de forma tripartita y de esos tres temas, con carácter de balada, el primero es un poco anhelante, el segundo muestra acentos heroicos y el tercero resulta más bullicioso, cerrándose con una inusual cadencia. El último movimiento, ***Finale, poco sostenuto***, está también articulado formalmente en tres secciones y revela desde el principio una exuberancia y una riqueza temática fuera de lo común, al exponer unos vivos contrastes y unas audacias tonales que podría asumir el propio Schoenberg. Su insólita introducción, lenta y grave, de carácter místico y apasionado, tiene precedentes en el Quinteto en Sol Menor K. 516, de Mozart y, ciertamente, parece más que una casual coincidencia el hecho de que la Princesa alemana Anna von Hessen, a la que dedicó Brahms las dos últimas versiones de su obra, le devolviera la deferencia obsequiándole la partitura autógrafa de dicha creación mozartiana. A pesar del dramatismo creciente que se adueña poco a poco del movimiento este concluye en una coda de acentos brillantes, tratada de forma claramente contrapuntista, llena de alegría y de una excepcional fuerza emotiva, que alcanza unas proporciones y textura casi "sinfónicas" y con la que Brahms decidió, sin duda, poner un digno colofón al largo proceso creativo del quinteto llevándolo, inequívocamente, hacia una conclusión feliz.

Si Vds. son tan amables de sentarse con tiempo en su localidad y procuran que no se oigan diversos ronroneos de bolsos, monederos, pulseras, caramelos, etc., etc., seguro que no añadirán al concierto ninguna nota estridente a las bellísimas escritas por Schubert y Brahms, que sin duda, son totalmente suficientes.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Martes, 23 de noviembre 2010
TRÍO GUARNERI PRAGA

Avance de programación 2010- 2011

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 SIQUERA 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

