



Luis del
-85

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. 733
V EN EL CICLO

Recital de violonchelo y piano por:

MARIO BRUNELLO, violonchelo

ANDREA LUCCHESINI, piano

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 30 de noviembre

20,15 horas

Alicante, 2010

MARIO BRUNELLO



Esta temporada: Entre sus proyectos alternativos y que involucran diversas formas de arte (literatura, filosofía, ciencia, teatro etc.) el más reciente es "Pensavo foso Bach" un espectáculo multimedia con música, luces e imágenes de video dedicado a las Suites de Bach de las cuales está considerado como uno de sus interpretes magistrales. Además continuará haciendo giras, en su doble función de director de orquesta y solista, desde que en 1994 fundó la "Orquesta d'Archi Italiana"; sin olvidar nunca la música de cámara en colaboración con renombrados artistas, ni su asociación como solista y como director con prestigiosas orquestas y directores y siempre con su chelo Maggini de principios del XVII.

Lo más destacado de su carrera: En 1986 fue el primer italiano en ganar el Concurso Tchaikovsky de Moscú con lo que comenzó su importante carrera internacional que le ha llevado a tocar con orquestas tan prestigiosas como las Filarmónicas de Londres, de Munich, de la Scala, la Nacional de Francia, y la Royal Philharmonic entre otras; y con directores de la talla de Gergiev, Metha, Muti, Chailly, Ozawa y Abbado; que le ha invitado varias veces a tocar con él y con las orquestas del Festival de Lucerna y Mozart, en ambas como solista y como director. También ha colaborado en música de cámara con artistas tan célebres como: Gidon Kremer, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Mauricio Pollini, el Cuarteto Borodin y el pianista con el que hoy nos visita Andrea Lucchesini.

Grabaciones: En 2008 D.G publicó un CD con el triple concierto de Beethoven dirigido por Claudio Abbado. La compañía de discos EGEA está realizando actualmente una serie de grabaciones articuladas en cinco módulos dedicadas a Mario Brunello: como "Odusia", una odisea musical a través de la cultura mediterránea; "Brunello y Vivaldi"; "Schubert y Lekeu" con Andrea Lucchesini. Por otro lado su colección amplia y variada de grabaciones incluye suites de Bach, Sonatas de Brahms, Beethoven y Chopin y otras muchas dedicadas a autores contemporáneos.

ANDREA LUCCHESINI



Esta temporada: Recientemente ha sido nombrado director artístico de la prestigiosa Escuela de Música de Fiesole reemplazando al mítico miembro del Cuarteto Italiano Piero Farulli y desde 2008 es Académico de Santa Cecilia. Todo ello continuando implicado en la música contemporánea y su colaboración como solista con la orquestas y los directores más importantes de nuestros días.

Lo más destacado de su carrera: Nacido en 1965, finalizó sus formación musical en 1982 y un año después fue el primer italiano que ganó la "Dino Ciani Internacional Piano Competition", premio con el que inició su carrera internacional. En 1994 con-

siguió el prestigioso Premio Academia Chigiana y en 1995 el Critics F Abbiati. En 2001 en el Festival de Zurich estrenó la nueva sonata de piano de Berio que luego presentó en las principales salas de conciertos europeas. Ha colaborado con orquestas como las Filarmónicas de Berlín, de Munich de Londres las Orquestas del Concertgebouw y la Joven de Mahler y con directores como Abbado, Chailly, Bychkov, Nosedá y Sinopoli entre otros. Ha dado conciertos en París, Budapest, y Valencia con orquestas de Italia, Hungría y España y recientemente ha vuelto a Alemania con un programa Scarlatti, Schubert y Berio.

Grabaciones: Para "Teldec" ha grabado Schönberg con la Staatskapelle de Dresde y Sinopoli. En 2004 obtuvo el premio Fonoforum por las sonatas de Beethoven para el sello discográfico "Stradivarius". En 2007 "Avie Records" grabó los solos para piano de Berio que obtuvieron Cinco Estrellas del Magazín de Música del BBC, de Grammophon y de la Revista Internacional de Disco, y, en 2007 fue galardonado con el Premio Classic Voice y en 2008 como uno de los tres mejores CD de música contemporánea con ocasión de los Classical Awards de Cannes. Este año para "Avie" ha grabado un CD dedicado a Schubert. También ha trabajado para EMI Y BMG.

Mario Brunello y Andrea Lucchesini han visitado la Sociedad de Conciertos de Alicante:

10/03/1998 interpretando obras de Schumann, Chopin, Debussy y Brahms.
22/12/2008 con obras de Martinu, Shostakovich, Janacek y Rachmaninoff.

PROGRAMA

- I -

BEETHOVEN **Sonata para violonchelo y piano en
Fa mayor, Op. 5, nº 1**
Adagio sostenuto-Allegro
Allegro vivace

BRAHMS **Sonata nº 2 para violonchelo y piano en
Fa mayor Op. 99**
Allegro vivace
Adagio affetuoso
Allegro passionato
Allegro

- II -

SCHUBERT **Sonata en La menor para violonchelo y
piano, D.821 "Arpeggione"**
Allegro moderato
Adagio
Allegretto

BEETHOVEN **Sonata para violonchelo y piano en
Re mayor, Op. 102, nº 2**
Allegro con brio
Adagio con molto sentimento d'affetto
Allegro-Allegro fugato

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

Sonata para violonchelo y piano en Fa mayor , Op. 5, n° 1

Sonata para violonchelo y piano en Re mayor , Op. 102 , n° 2

Aunque resulta sorprendente que ni Mozart ni Haydn se ocuparan de componer sonatas para piano y violonchelo hay que tener en cuenta que hasta finales del siglo XVIII, este último no se había liberado por completo de su tradicional función de bajo acompañante o «continuo», impidiéndole reivindicar su merecido derecho a intervenir como voz solista, privilegio que finalmente conquistó en ese período, gracias al particular virtuosismo de algunos músicos como los franceses Jean-Baptiste Bréval, los hermanos Jean Pierre y Jean Louis Duport y el italiano Luigi Boccherini que si bien proyectaron poderosamente este instrumento de cuerda, con las lógicas limitaciones técnicas que tenía en esta época, no fueron mucho más allá de reafirmar su protagonismo casi absoluto como bajo continuo pero sin establecer una igualdad instrumental ni interesarse por mantener un diálogo equilibrado entre las dos voces. En cualquier caso Beethoven, que si bien aprendió pronto a tocar el violín, nunca practicó el violonchelo, como uno de los primeros compositores en ocuparse de este último, hubo necesariamente de inspirarse en la labor de esos ilustres predecesores.

Los varios experimentos que hizo Beethoven en el curso de las cinco composiciones que integran su serie de Sonatas para violonchelo y piano, ponen de relieve los obstáculos que encontró respecto al balance instrumental, en este nuevo y prácticamente inexplorado género, es decir, en el difícil reto de conseguir la fusión de dos sonoridades en principio difíciles de entrelazar como es la calidez aterciopelada y la poderosa voz cantante que posee el violonchelo, limitada a un registro medio, pero capaz de prolongar indefinidamente las notas, y el sonido percutido y brillante, comparativamente suave pero de amplio registro y escasa duración, del todavía vigente piano vienés, en las postrimerías del siglo dieciocho. Significativamente, la solución que, en un principio, encontró el compositor fue privar al violonchelo de la oportunidad de mostrar su principal virtud de emitir un sonido *cantabile*, excluyendo por completo los movimientos lentos en sus primeras cuatro sonatas y recurriendo a unas relativamente cortas introducciones lentas. Fue sólo en su última sonata, compuesta cuando el novedoso pianoforte ya tenía cuerdas más gruesas y un marco más resistente, es decir, en el momento en que comenzaba a transformarse en el instrumento sonoro contemporáneo, cuando Beethoven se permitió dar rienda suelta al sonido de la cuerda en los movimientos lentos, sin temor de que el piano fuera sobrepasado. Paradójicamente, hoy día, en el enfrentamiento entre los dos instrumentos es precisamente el violonchelo el más débil que, en particular en su registro bajo, resulta excedido con facilidad por el piano. Por lo tanto Beethoven, en este género, como en tantos otros empeños, abrió nuevas sendas, buscó soluciones y encontró el equilibrio ideal para que no se produjera un pro-

tagonismo ni del teclado (el clave o el pianoforte de entonces) ni de la cuerda (el violonchelo) llegando además, en el transcurso de una buena serie de años y a través de tan solo cinco sonatas, a revolucionar poco a poco un lenguaje que ya en las dos últimas aparece colmado de originalidades. En esa permanente búsqueda, el compositor actuó de manera muy libre, evitando emplear en las obras la disposición convencional de la forma sonata en tres o cuatro movimientos y realizando curiosas tentativas aunque, por otro lado y en todo lo demás, las composiciones resultantes no se alejan demasiado de los esquemas clásicos.

Así pues, las Sonatas para violonchelo de Beethoven pueden considerarse, prácticamente, como las primeras obras importantes para esta formación, no sólo porque inauguran la era de la sonata romántica con este instrumento sino por la mayor complejidad de su estructura que incluye una sección de piano completamente escrita y una construcción particular que pone de manifiesto la libertad con que trata formalmente el género y que, como rasgo destacable, incluye una amplia introducción lenta, *Adagio* que sobrepasa un simple preámbulo y casi llega a constituirse en un movimiento en sí mismo, con su propia tonalidad que, en parte, afirma las intenciones dramáticas de cada obra. Tanteando en las Sonatas anteriores, sólo al llegar a la quinta en Re mayor Op. 102 encontró Beethoven el camino para desarrollar un auténtico gran movimiento lento en el lugar esperado, según los cánones, pero con las peculiaridades de su estilo. Por consiguiente, las cinco Sonatas y las tres series de variaciones para violonchelo y piano según temas de Händel y Mozart, ocupan, incluso en el aspecto cuantitativo, un puesto relevante en el limitado repertorio general del género situándose además en los momentos cruciales de su desarrollo artístico puesto que están espaciadas en forma muy armónica en relación al desarrollo creativo del compositor, proporcionando una visión completa de su cambiante noción sobre la sonata para dos instrumentos. En efecto, mientras que las dos primeras sonatas Op. 5 de 1796 representan la alegría creadora sin preocupaciones de los años jóvenes, la intermedia en La mayor Op. 69 de 1807-1808 refleja una época de transformación, en tanto que las dos últimas Op. 102, ambas del año 1815, forman parte de una época corta, pero escasamente fecunda, en la que, tras haber alcanzado la celebridad y concluido sus primeras ocho sinfonías, compuso realmente poco y descubriendo el mismo espíritu atormentado y de aislamiento coincidente con el período de las últimas partituras para Piano solo que, acrecentado por la edad y la inexorable sordera, le condujo en definitiva a su violento aislamiento social y profunda introspección personal, del que son un conmovedor testimonio sus tardías Cuartetos para Cuerda. Dice Maynard Solomon que, en las últimas sonatas para violonchelo y piano de Beethoven, «... se percibe ya la tensión entre el deseo de no abandonar las formas clásicas y la necesidad rebelde de disolverlas o, al menos de remodelarlas (...) abriendo la puerta suavemente al romanticismo».

En el verano de 1796, Beethoven, acompañado por su patrón el Príncipe Karl von Lischnowsky inicia una gira de conciertos que los llevó a Praga, Dresde y finalmente a Berlín donde según su biógrafo Ries concibió sus dos primeras Sonatas para Violonchelo, Op. 5 tras conocer a Jean-Louis Dupont el primer violonchelista de la corte del rey de Prusia Federico Guillermo II. Sobrino de Federico el Grande, pocos mecenas como este rey de Prusia, tuvieron un papel tan determinante en la creación musical europea a finales del siglo XVIII pues además de incondicional amante de la música de cámara, para quien ya Haydn, Mozart, Boccherini y Carl Stamitz habían compuesto varias obras, era un consumado y entusiasta intérprete del violonchelo que tenía en Dupont a un excelente primer solista y profesor. Resulta pues fácil de comprender que para él compusiera Beethoven sus dos prematuras sonatas bautizadas en principio como «Sonatas con Violonchelo obligado» o «Sonatas para Piano y Violonchelo», perseverando en la todavía vigente costumbre de la época de anteponer el piano en el título, para acentuar el carácter «acompañante» de los demás instrumentos. Para sacar adelante esas obras Beethoven contó sin duda con la eficaz colaboración del maestro francés aprovechándose de su experiencia y virtuosismo con el instrumento y, ciertamente, en las dos piezas resulta patente la impronta de su técnica interpretativa pero, recíprocamente, el talento como compositor para violonchelo de Beethoven debió ponerse claramente de manifiesto cuando otro de los violonchelistas de la corte, Jean Louis Dupont, incorporó muchas de las técnicas presentes de estas sonatas en su manual de interpretación *Essai sur le doigtier du violoncelle et de la conduite de l'Archet* Se supone que las dos sonatas fueron tocadas públicamente por ambos músicos lo más tarde en julio de 1796, recibiendo Beethoven, como recompensa del rey Federico Guillermo II, una tabaquera de oro «digna de un embajador» llena de luises de oro, que debió motivarle para dedicarlas al monarca, cuando fueron publicadas las obras por la casa Artaria, en enero de 1797 en Viena. El último año del siglo, 1799 sorprendió a Beethoven reuniéndose en la Gran Venecia con el célebre virtuoso del contrabajo Domenico Dragonetti, de camino entonces a Londres. Se dice que el italiano enseñó a Beethoven cosas acerca de su instrumento que pocos hubieran podido mostrarle, sorprendiéndole con la asombrosa hazaña de tocar con este instrumento la segunda Sonata para violonchelo Op.5. Sus caminos volverían a cruzarse en los años que siguieron y se supone que en la primavera de 1799 los dos músicos interpretaron ambas Sonatas en Viena.

Las dos Sonatas del Op. 5 representan el estilo de virtuosismo juvenil característico de las obras de la primera etapa creadora de Beethoven. La primera **Sonata para Piano y Violonchelo en Fa mayor Op. 5 N° 1** tiene en común con su pareja en Sol menor que ambas cuentan con dos únicos movimientos rápidos Allegro, aunque de tempo diferente, el primero de los cuales se antecede de una lenta introducción Adagio, de carácter rapsódico, de escritura improvisada, que contiene el primer tema y da paso al segundo en Allegro. El primer movimiento **Adagio sostenuto-Allegro** consta de una exten-

sa introducción lenta, de carácter rapsódico y sentimiento cálido, apareciendo un enérgico primer tema en el piano, ampliamente repetido y cantado después por el violonchelo que, tras una interrupción, expone el segundo tema, ágil, sincopado, con un piano más «decorativo». Sin ningún movimiento lento intermedio el segundo ***Allegro vivace*** es un final en forma de rondó. El tema estribillo, con un diseño rítmico muy característico, es presentado por el violonchelo con un leve acompañamiento del piano. Los motivos de los episodios intercalados, son de naturaleza más melódica. La rápida coda final se abre con un breve Adagio, en notas largas mantenidas, que lentifican el movimiento en el que se percibe un eco del tema estribillo, para concluir con energía y brillantez.

Con las tres series de variaciones para violonchelo y piano sobre temas de Haendel y Mozart escritas entre 1796 y 1801 finaliza Beethoven su “periodo temprano” pues no volvió a componer ninguna pieza para esta combinación instrumental hasta 1807 cuando inició la Sonata en La mayor, Op. 69 dedicada a su amigo el Barón Ignaz Gleichenstein cuyos borradores muestran que, en el curso de su creación, estuvo alterando hasta el último momento la distribución del material melódico en un intento por encontrar equilibrios sonoros sin restar protagonismo a ninguno de los dos instrumentos. Completada en 1808 esta tercera Sonata, coincide con la época de una profunda transformación y una intensa actividad creadora y constituye la última gran obra finalizada por Beethoven con la que cierra el llamado “periodo medio” antes de entrar en una larga etapa de relativa inactividad. La autoría de una supuesta Sonata para violonchelo Op. 64, atribuida a Beethoven y basada en su *Trío para cuerdas en Mi bemol mayor Op. 3*, es todavía objeto de debate.

Durante los años siguientes Beethoven compuso pocas obras importantes, y tuvieron que pasar nueve desde la anterior para que retornara al violonchelo con las dos nuevas Sonatas Op. 102 y esta vez a petición la Condesa María Erdödy, una de sus íntimas amigas, para la que reservaba las confidencias más secretas y con la que, pese a sus desavenencias en 1808, restableció la relación en 1815, año en el que intercambia una frecuente correspondencia. En esas fechas Beethoven escribe en su diario «34 botellas de parte de la condesa Erdödy» haciendo referencia al regalo que presumiblemente constituyó el pretexto para la reconciliación. Tal vez estas reconstruidas relaciones personales con Erdödy y su joven familia, a la que profesaba un profundo afecto, propiciaron la creación de unas obras profundas en sentimientos en un periodo, por otra parte, carente de inspiración que corresponde a la corta época en la que Beethoven compuso poco tras alcanzar la celebridad al concluir sus primeras ocho sinfonías. La cuarta y quinta sonatas para violonchelo Op. 102, ambas del año 1815 fueron escritas pensando en Joseph Linke violonchelista del cuarteto Schuppanzigh que recientemente había pasado a formar parte del núcleo familiar de Erdödy como tutor de música de los niños, personaje bien conocido por Beethoven tanto personalmente como por

su estilo musical y por lo que es verosímil que le consultara algunas cuestiones técnicas particulares.

Editadas por Simrock en Bonn en 1817 se ignoran las circunstancias del estreno de las dos sonatas para violonchelo y piano Op, 102 aunque en una reseña del *Allgemeine Musicalische Zeitung* se comenta: «*Pertenecen al gusto más inusual y más extraño (...). Nunca hemos podido disfrutar de estas dos Sonatas, pero estas composiciones son quizás un eslabón necesario en las creaciones de Beethoven para conducirnos hasta donde la mano segura del maestro quiere llevarnos*». La primera en Do mayor es todavía una obra de dos movimientos con una estructura análoga a las sonatas Op 5 y la Op 69, es decir, apertura con una introducción lenta de violonchelo solo *Adagio* cuyo pasaje también da paso al segundo *Allegro* omitiéndose el movimiento lento central y al igual que en aquellas incluye la indicación de ejecutarse en un solo trazo. La quinta y última **Sonata en Re mayor para violonchelo y piano Op 102, n° 2**, es más extensa que su predecesora y algo más contenida en el aspecto tímbrico, adentrándose en el mundo visionario que marcaría las últimas composiciones de Beethoven. Para empezar, es la única de todas sus sonatas para violonchelo que contiene un movimiento lento como tal en el lugar esperado. Aún más llamativo es la colosal fuga con la que termina la obra y, metafóricamente, cierra el corpus de sonatas. En un denodado esfuerzo compositivo, como denuncian los manuscritos autógrafos, queda patente su fascinación por una forma musical que empleará en otras obras de periodos posteriores y que, sobre todo, prelude claramente las monumentales fugas finales de los cuartetos y las sonatas para piano de los años siguientes.

La obra presenta tres movimientos. El primero ***Allegro con brio***, en la forma sonata, muestra un contraste marcado entre los dos temas principales. El primero, de aire enérgico, presenta saltos bruscos y figuras melódicas rápidas, el segundo, más dulce y sosegado se inicia por el violonchelo con una frase en un registro agudo de la que el piano se hace eco. El segundo movimiento ***Adagio con molto sentimento d'affetto***, se mueve entre el modelo de un *Lied* y de una Rapsodia libre, que le proporciona un aroma cambiante, risueño y lleno de emoción en que se da preeminencia al violonchelo. Destaca en particular un episodio de gran riqueza dinámica y sonora que concluye en una breve sección, como una variación muy lenta y misteriosa que, sin interrupción, conduce al tercer movimiento ***Finale Allegro-Allegro fugato*** en el que piano y violonchelo asumen sus respectivos registros adjudicándose la cuerda la voz más elocuente y el piano las restantes. De este dúo surge la fuga con un desarrollo contrapuntístico que tiene el carácter de una soberbia improvisación, que los contemporáneos de Beethoven apenas supieron comprender y con la que concluye la obra.

FRANZ SCHUBERT (Viena, 1797 – Viena, 1828)

Sonata en La menor para violonchelo y piano, D.821 «Arpeggione»

En 1823 el fabricante vienés de violines y guitarras, Johann Georg Stauffer construye un instrumento mixto que por el número de cuerdas recuerda a la guitarra, pero tocado con un arco como la viola da gamba, a la que se asemeja en su forma. Las seis cuerdas tiene la afinación de la guitarra Mi -La -Re- Sol -Si -Mi pero, al igual que en el violonchelo, se extienden por encima de un caballete y se fijan a un cordal. El contorno de la caja sonora corresponde igualmente al de una guitarra y las tablas, ligeramente abovedadas, están provistas de eses a ambos lados; las clavijas laterales del mástil hacen que remate como una luna creciente, coronada por un panel en forma de blason. En una reseña aparecida el 30 de Abril de 1823 en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* se describen con detalle las peculiaridades del instrumento «denominado por su creador «guitarra de amor», es parecido en su forma a la guitarra habitual, solo que de mayor tamaño, con una extensión de cuerdas de hilo y otra de cuerdas de tripa que, no obstante, no están pulsadas por los dedos, sino que se hacen vibrar mediante un arco. En lo que concierne a la belleza, a la plenitud y a la dulzura del sonido, nos recuerda al oboe en los agudos y a la trompa en los graves, lo que se presta muy especialmente a una notable ejecución en los pasajes cromáticos, incluso en los de doble cuerda...». El instrumento que se denominó también «guitarra de arco», tuvo una existencia efímera encontrando un intérprete virtuoso y un promotor entusiasta en la persona de Vincent Schuster que incluso fundó una escuela de interpretación y publicó un método destinado a su enseñanza y manejo en el que se le califica como «guitarra-violonchelo». El término «arpeggione» realmente sólo aparece en el manuscrito de la sonata que Schubert compuso en noviembre de 1824, probablemente encargada por su creador Stauffer y destinada a probar la musicalidad del nuevo instrumento.

El año 1824 fue un periodo especialmente difícil en la corta biografía de Schubert. Existen testimonios de que por entonces padeció una profunda depresión, como consecuencia de habersele declarado, a principios de 1823, una enfermedad venérea que precisó su hospitalización durante casi todo ese año. En agosto de 1823 escribía a su amigo Franz von Schober: «*Dudo cuando pienso si voy a recuperar totalmente la salud alguna vez*» En febrero de 1824, otro de sus colegas, Moritz von Schwind, cuenta que Schubert mejora, que está «*encantador... y compone cuartetos, danzas alemanas y variaciones en gran cantidad*» pero, un mes más tarde, vuelve a empeorar su salud y en su correspondencia, dirigida a un reducido círculo de amigos, hace amargas alusiones al asunto. Sus cartas ponen en evidencia un sufrimiento que trata de superar con entusiasmo e imaginación. A finales de junio se traslada a Hungría, al castillo de Zseliz, residencia del conde Esterházi donde su estado físico y su moral parecen mejorar pero echa de menos a sus colegas y a mediados de octubre decide regresar a Viena. El viaje lo hace en coche, en

compañía del barón Schönstein y durante algunos meses se aloja en casa de su padre donde precisamente escribe la Sonata para «Arpeggione». Como demuestra su descuidado manuscrito, la obra debió completarse muy rápidamente, siendo interpretada, al parecer, por el propio Vincent Schuster en su casa, con Schubert al piano, poco antes de finalizar el año. Aunque no se ha hallado ningún documento que comente este concierto la sonata comenzó a divulgarse tras su estreno, si bien la primera edición, que incluía también transcripciones para violín y violonchelo, no se efectuó hasta 1871 por Diabelli. Por otra parte, existen también arreglos para otros instrumentos de cuerda como la viola, la guitarra e, incluso, transcripciones orquestales de la sección del piano. En la actualidad, la obra se programa por lo general para violonchelo y piano y, sin que se pueda afirmar que con este divertimento Schubert muestre una desmedida pasión por el *arpeggione*, ciertamente representa la única obra del músico que se incluye en el repertorio de los violonchelistas.. De las mismas fechas datan también las Variaciones para flauta y piano «Flores secas» y el Octeto en Fa mayor compuesto igualmente para disfrute de sus amigos músicos. De cualquier modo, la sonata no tiene la dimensión de los dos grandes cuartetos de cuerda escritos algunos meses antes.

La **Sonata para «arpeggione» y piano, en La menor D. 821**, pese a su carácter de pieza de evasión y circunstancial posee un evidente encanto por el sabor de sus temas, la sucesión de sus elementos melódicos y la soltura de su desarrollo. La presencia de un gran número de ingredientes lúdicos e improvisados, determina que la pieza esté estrechamente vinculada al virtuosismo de los dos instrumentos, por lo que las exigencias técnicas de la ejecución adquieren un rango incluso superior a los problemas expresivos o a otros aspectos formales. La obra consta de tres movimientos, relativamente breves pero que, en todo momento, dejan traslucir la intención de destacar un instrumento poco usual. El primero, ***Allegro moderato***, comienza por un tema un poco melancólico, primeramente asumido por el piano, pero del que se apropia rápidamente el violonchelo que, a su vez, enunciará el segundo tema, más vivo y de carácter danzante. El desarrollo es principalmente una ampliación del primer asunto, mientras que la reexposición concede una parte equivalente a cada uno de ellos, a la manera clásica. El movimiento central, que constituye una transición, es un breve ***Adagio*** concebido a la manera de un *Lied*, una melodía sin palabras cantada sobre un acompañamiento del teclado de gran simplicidad, de expresión soñadora y misteriosamente romántica, que se asigna enteramente a la cuerda, con el objetivo de exhibir sus cualidades expresivas del *arpeggione* (violonchelo), demostrando la capacidad de invención melódica de Schubert. Los compases conclusivos del solista enlazan directamente con el *Finale*, un ***Allegretto*** en forma rondó que trata de explotar de nuevo los registros del instrumento de cuerda y demostrar, en este caso, sus posibilidades de agilidad y virtuosismo.

JOHANNES BRAHMS (Hamburgo, 1833-Viena 1897)

Sonata n° 2 para violonchelo y piano en Fa mayor Op. 99

En la segunda mitad del siglo XIX, se produjo un lento declive en el repertorio para el violonchelo y piano que muchos musicólogos interpretaron como derivado de la escasa experiencia directa de los compositores con el primero, aunque posiblemente también al influjo de una figura como Beethoven, que mediante un audaz anticonformismo se había enfrentado, con notable éxito, nada menos que cinco veces al difícil reto de escribir una sonata para ambos instrumentos proyectando, inevitablemente, su larga sombra sobre todo aquel que osara enfrentarse de nuevo a tan ardua empresa.

Entre los años 1883-85, inmerso en la creación de sus grandes sinfonías tercera y cuarta, la atención de Brahms se alejó inevitablemente del ámbito de la música de cámara. En el verano de 1886 y tras un agotador periodo de conciertos decidió buscar la tranquilidad en la belleza de la campiña suiza instalándose en la aldea de Hofstetten localidad cerca del lago Thun donde transcurrirían también los dos veranos siguientes. Plenamente satisfecho con su nueva residencia a orillas del lago, frente a los Alpes Berneses escribe a sus amigos nada más llegar «*he encontrado un alojamiento extraordinario*». Pero además, con la ayuda del sosiego que le ofrece ese hermoso paraje alpino, que el propio Brahms califica como un «*bendito rincón entre el agua y el cielo*», vuelve a sentir la necesidad de componer en una dimensión espiritual más íntima y esencial como la música de cámara, género que tenía abandonado desde cuatro años antes y, singularmente, ocuparse del violonchelo, instrumento al que en 1865 había consagrado la Sonata en Mi menor Op. 38 dedicada al violonchelista y amigo Josef Gansbacher. Los tres veranos consecutivos transcurridos en Hofstetten entre 1886 y 1888 no fueron sólo de gran bienestar espiritual para el compositor sino de una extraordinaria fecundidad. A la primera de esas estancias se asignan algunas obras maestras de madurez que incluyen, además de la Sonata para violonchelo y piano en Fa mayor Op. 99, la de violín y piano en La mayor Op. 100 y el Trío con piano en Do menor Op. 101 así como los ciclos de Lieder Op. 105, 106 y 107, que figuran entre los más bellos y significativos de su producción vocal. En ese verano, sin embargo, Brahms no siente su acostumbrada necesidad de aislamiento y recurre a su amigo el poeta y escritor Joseph Victor Widmann, en cuya casa, cerca de Berna, pasaba unas horas los fines de semana hablando de literatura, poesía y arte. Los domingos en los que se hacía música Brahms acostumbraba a sentarse al piano y ofrecer auténticos conciertos privados ante sus amigos y aunque prefería tocar a Bach, Schubert o Schumann, más que sus propias obras, en esas veladas musicales se realizaron las primeras lecturas de sus recientes composiciones de cámara en las que el autor se ocupaba del teclado mientras que los hermanos Hegar, músicos de Zurich, se encargaban de las partes del violín y/o del violonchelo.

La **Sonata para violonchelo y piano n° 2 en Fa mayor Op. 99**, tras una primera audición privada en los mismos días de su composición, fue estrenada oficialmente, ante el público en Viena, el 24 de noviembre de 1886 por el violonchelista Hausmann, a quien le fue dedicada, con Brahms al piano. A pesar de su éxito inmediato resultó, desde el principio, una sonata difícil tanto para el autor, como demuestra el manuscrito plagado de enmiendas y tachaduras, como para los críticos contemporáneos, poco habituados a esta música que examinaron con enorme desconfianza por su desbordante ostentación de sentimientos, calificándola incluso de «falta de autenticidad» y por contravenir supuestamente, con una sorprendente libertad, los cánones clásicos en la disposición y elección de las tonalidades e, incluso, para el público todavía menos habituado a determinadas audacias formales y reservado ante su marcado carácter novedoso.

Veintiún años separan a las dos obras de Brahms para esta combinación instrumental. En la Sonata n° 2 se muestra más exigente respecto a la de dos décadas atrás y exhibe una mayor habilidad, cuidando con meticulosidad cada detalle, sobre todo en la complicada relación entre los dos instrumentos destacando por el sutil equilibrio tímbrico de las dos voces que son tratadas con parecida dignidad.

En sus partituras manuscritas Brahms dió a sus dos Sonatas el título de «Sonatas para piano y violonchelo» clara indicación de que concedía al teclado la importancia de un instrumento principal y no de un mero acompañante. Este planteamiento exige que los intérpretes sean de la misma altura y que contribuyan por igual con toda su técnica musical y artística. La obra adopta una actitud sobria e introspectiva, de gran fascinación y aún habiendo sido concebida en pleno otoño vital muestra, por su aliento cálido y apasionado y su vigor impulsivo, numerosas «salpicaduras de luz solar». A través de un lenguaje innovador, despliega un cálido aliento pasional, una energía vital y un impulsivo patetismo «juvenil» que le permiten destacar sobre la predecesora, preferentemente inclinada hacia un romanticismo explícito más elegíaco y pastoral. Además, su estructura es más amplia y sólida y el diseño, tanto pianístico como violonchelístico más ambicioso se resuelve de modo brillante. El arduo equilibrio sonoro entre los dos protagonistas-antagonistas se logra porque ambos, tratados con similar dignidad, son obligados a integrarse sinfónicamente más que a desplegarse de modo individual. En este sentido, si se tiene en cuenta que durante el intervalo entre la composición de las dos Sonatas para violonchelo Brahms escribió sus cuatro Sinfonías no resulta sorprendente que la 2ª sea perceptiblemente más «sinfónica» que la anterior. Ciertamente en la música de Brahms no es fácil trazar una clara línea divisoria entre el estilo sinfónico y el de cámara y al comienzo de su carrera, Robert Schumann, en su profético artículo *Neue Bahnen* (Nuevos caminos) ya describió las composiciones instrumentales de aquél como «sinfonías veladas», al tiempo que Adorno analizó recíprocamente el carácter camerístico de sus sinfonías.

El primer movimiento, **Allegro vivace**, está estructurado en forma sonata con tres temas principales: llenos de energía. El primero, expuesto con vigor por el violonchelo sobre trémolos del piano, es efectivo y decidido; el segundo, de marcada amplitud es presentado por el piano antes que el violonchelo, concreto y seguro, se encadene con el tercer tema provisto a su vez de una idea secundaria sobre grandes acordes pianísticos que conducirá hacia el desarrollo, libremente tratado. Se trata de un movimiento que se ha comparado con una «balada salvaje», de carácter apasionado, que por su fuerza engendra un fondo de tensión efervescente. En el segundo movimiento, **Adagio affettuoso**, lento, el compositor parece confiar sus más íntimos sentimientos, destacando por su belleza y su lirismo «brahmsiano», en el que se mezcla la melancolía y la dulzura, alejándose del carácter más «beethoveniano» del **Allegro vivace** anterior. Muestra la estructura ternaria del *lied*, con frases amplias y sugestivos, contrastes tonales y de sonoridad, destacando la melodía propuesta por el piano sobre los afligidos *pizzicati* del violonchelo. El tercer movimiento **Allegro passionato**, es una página de gran inquietud en la que Brahms despliega una gran variedad de recursos instrumentales evocadores de una sonoridad orquestal característica de su escritura y retomando el estilo tempestuoso de la juventud. Tiene el carácter de un Nocturno en forma de scherzo. Con una particular intensidad expresiva el piano, cuya parte muestra una elevada exigencia técnica, inicialmente en *mezza voce*, interviene con vehemencia mientras el violonchelo le replica en un tono heroico y arrogante que justifica el significativo término de «apasionado» que marca la partitura, estableciéndose un intercambio dialéctico entre los dos interlocutores, en una constante pugna por mantener un correcto equilibrio instrumental. El punto de reposo se circunscribe en el episodio central, un trío con la indicación *dolce ed espressivo*, colmado de un melancólico lirismo que se manifiesta sobre todo en la voz del violonchelo. El cuarto movimiento, con función de *Finale Allegro final*, en forma de rondó, un poco rudimentario, escrito, con aparente prisa, de un trazo, sin retoques aunque corregido posteriormente, es una pieza concisa, libre en su desarrollo, en principio demasiado superficial en comparación con los movimientos precedentes. El tema estribillo expuesto en principio por el violonchelo y después por el piano debe su sencillo perfil a la melodía popular *Ich hab mich ergeben* (Me he rendido). La atmósfera alegre y despreocupada de todo el movimiento, brevemente velada por una melancólica parte central, se rescata en la reexposición para transformarse en una contagiosa euforia en la coda. En esa última página retorna la fuerza y la libre fantasía con una deliciosa alternancia de *pizzicati*, *glissandi* y otras travesuras, que confirman, de forma postrera, la personalidad entera de esta Sonata.

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



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Viernes, 3 de diciembre 2010
JULIA FISCHER, violín
MARTIN HELMCHEN, piano

Avance de programación 2010- 2011

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

