



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. 737
IX EN EL CICLO

Recital de violín por:

VADIM REPIN

Al piano:

SERGEI TARASOV

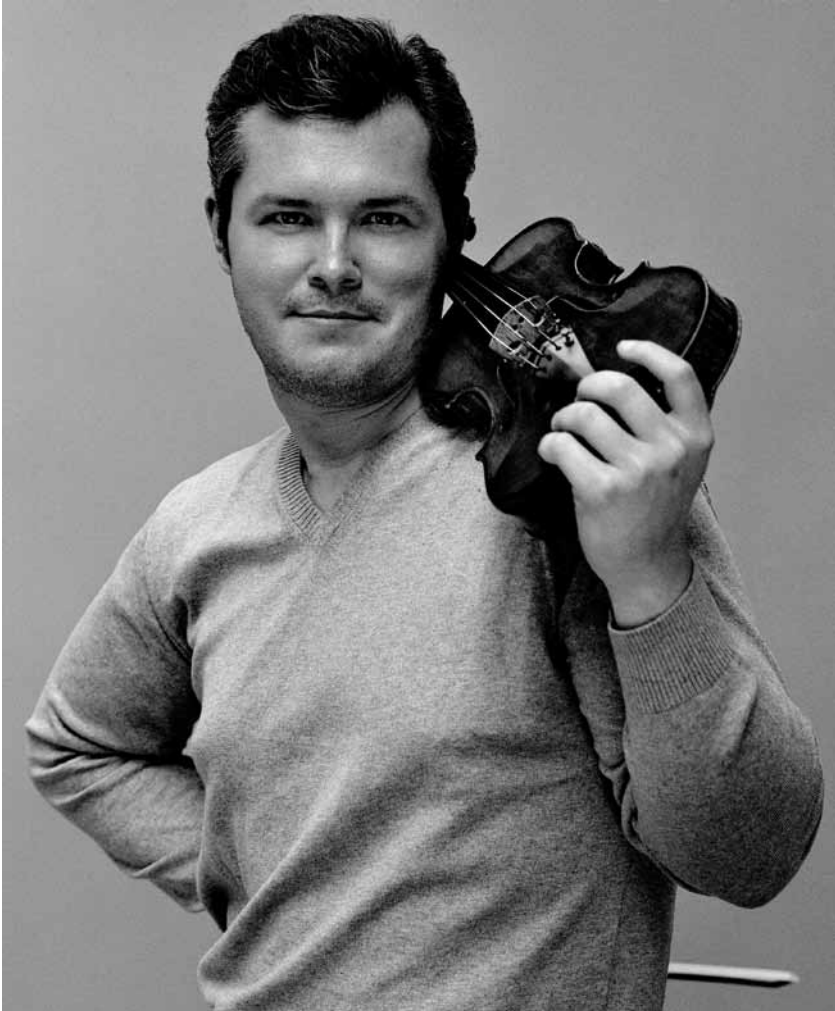
TEATRO PRINCIPAL

Martes, 25 de enero

20,15 horas

Alicante, 2011

VADIM REPIN



© KASSKARA / DG

Esta temporada: Actuará en conciertos con Muti en Nueva York, con Thielemann en Tokio, con Temirkanov en Ámsterdam, con Chailly en Leipzig, y con Mehta en Frankfurt. También realizará una gira por Australia con la Orquesta Filarmónica de Londres y Vladimir Jurowski. La temporada pasada tocó con la orquesta del Concertgebouw tanto en Ámsterdam como en una gira por Gran Bretaña y colaboró con las Orquestas Filarmónicas de Nueva York, Boston y Los Ángeles, y con las Sinfónicas de Chicago, Detroit y la Orquesta de Filadelfia. En febrero de 2010 fue galardonado con el Victoire d'Honneur, el galardón musical más prestigioso de Francia por su dedicación de toda una vida a la música.

Visitó la Sociedad de Conciertos: Es la primera vez que nos visita.

Lo más destacado de su carrera: Nacido en Siberia en 1971, empezó a tocar el violín a los 5 años y seis meses después ya lo hacía desde un escenario. A los 11 ganó la medalla de oro en todas las categorías de edades diversas de la Competición Wieniawski, y debutó en recital en Moscú y en San Petersburgo. Con 14 años tocó en Tokio, Munich, Berlín y Helsinki y con 15 en el Carnegie Hall de Nueva York. Con 17 años fue el vencedor más joven del concurso de violín más difícil y prestigioso del mundo: el "Reina Elisabeth".

Desde entonces ha actuado con las principales orquestas del mundo: Filarmónicas de Berlín, de Israel, de Los Ángeles, de Nueva York, de San Petersburgo, sinfónicas de Chicago, de Boston, Orquestas de Cleveland, de la Scala, entre otras y bajo la batuta de Ashkenazy, Boulez, Chailly, Cheng, Levine, Marriner, Mehta, Muti, Rattle y otros muchos. Ha sido invitado por los Festivales de Tanglewood, Ravinia, Proms de BBC y un largo etc. En enero de 2008 con Ozawa tocó en el concierto de apertura del Nuevo Centro de Artes Interpretativas de Pekín y en mayo de ese mismo año, con ocasión del día de Europa, con la Filarmónica de Berlín y Rattle en Moscú y para conmemorar el sexagésimo aniversario del Estado de Israel estuvo en Tel Aviv con Muti y la Orquesta de Israel. Ha hecho giras con Gergiev y la Orquesta Sinfónica de Londres, y ha colaborado con Christian Thielemann, Jonathan Nott y con Zoltan Kocsis no solo en recital sino como director.

En recital y con Nicolai Lugansky e Itamar Golan, ha realizado giras empezando por el Festival de Salzburgo y continuando por varias ciudades europeas, norte americanas y japonesas. Toca el violín Bonjour Guarneri del Gesú de 1743.

Grabaciones: Para Werner Classics conciertos para violín de los grandes compositores rusos (Shostakovich, Prokofiev, Tchaikowski) que han obtenido diversos galardones. Para Deutsche Grammophon obras de Beethoven y Brahms. El *Sunday Times* comentó del *Concierto para violín* y el *Doble Concierto de Brahms*: "Resulta difícil encontrar una grabación que iguale la magnificencia del sonido y el ingenio musical que tenemos aquí".

SERGEI TARASOV



© Yuri Koltsov

Esta temporada: Actuará en la Nuits Musicales de Suquet en Cannes, en el Festival Menuhin en Gstaad, y en el Otoño Musical de Tver en Rusia. Con programas que incluyen obras de Chopin, Rachmaninov, Tchaikovsky y Mozart.

Visitó la Sociedad de Conciertos: Es su primera visita a nuestra Sociedad.

Lo más destacado de su carrera: Lev Naumov, legendario profesor del Conservatorio de Moscú dijo en su libro: "Bajo el signo de Neigauz" de su alumno Tarasov: "Lo valoro mucho, por su talento genuino y su gran virtuosismo. Tiene mucho que decir".

Sergei Tarasov tiene en su haber los prestigiosos premios: el Concurso Tchaikovsky de Moscú, el Arthur Rubinstein, y el Busoni. Y bajo los auspicios de la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música ha ganado Primeros Premios en la Primavera de Praga, en Alabama, Sydney, Jaén, Porto, Andorra, Varallo Valsesia, Competición de Compositores Españoles en Madrid, y, recientemente la Competición de Maestros de Piano de Monte Carlo.

Ha actuado en los festivales de Schleswig-Holstein, Rolandseck, Ruhr, Osaka, y Rimini, y ha colaborado con muchas orquestas de su Rusia natal, además de las Filarmónicas de Moscú y de Israel; las Sinfónicas de San Petersburgo, la Estatal Rusa y la de Sydney; y el Metropolitan de Tokio, tocando en salas tan importantes como el Mozarteum de Salzburgo, Gaveau de París, Verdi de Milán, Maestranza de Sevilla, Opera de Sydney, Suntory Hall de Tokio y Festival Hall de Osaka. Y en Moscú en el Gran Salón del Conservatorio y en el Centro de Artes Escénicas y, en San Petersburgo en el Aula Magna de la Sociedad Filarmónica.

Grabaciones: Varios Discos Compactos con obras de Schubert, Liszt, Brahms, Tchaikovsky, Rachmaninov y Scriabin.

PROGRAMA

- I -

- MOZART** **Sonata para violín y piano n° 28 en
Mi menor K 304**
Allegro
Tempo di minuetto
- BEETHOVEN** **Sonata para violín y piano n° 9 en La mayor
(a Kreutzer) op. 47**
Adagio sostenuto – Presto –Adagio
Andante con variazioni
Presto

- II -

- FRANCK** **Sonata para violín y piano en La mayor**
Allegretto ben moderato
Allegro
Recitativo fantasía
Allegretto poco mosso

La combinación sonora del violín con un instrumento de teclado (clave, piano), no suele considerarse como de las más afortunadas admitiéndose, incluso en la actualidad, que con un piano suenan mejor las maderas que las cuerdas. No sorprende por ello que sólo los más grandes maestros del color instrumental, entre los que evidentemente se cuenta Mozart, fueran capaces de resolver este problema con éxito de tal suerte que la sucesiva larga serie de Sonatas para violín y piano que incluye obras maestras de Beethoven, Brahms, Franck, Fauré, Debussy, Bloch, Prokofiev, Bartók, entre los más conocidos, apenas contiene unos pocos ejemplos de un pleno acoplamiento sonoro. Tampoco extraña que, buscando otras alternativas, algunos compositores de la talla de Ravel decidieran de dar un giro al compromiso y enfrentar deliberadamente a los dos instrumentos, tanto en sus respectivos registros expresivos como en sus timbres, resaltando así el inevitable divorcio. El encaje y balance del piano y el violín representó, por consiguiente, una ardua tarea y, durante cerca de un siglo, las diversas tentativas dudaron entre las dos actitudes extremas de equilibrarlos o favorecer opcionalmente uno de ellos a costa del otro.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (*Salzburgo 1756 – Viena, 1791*) **Sonata para violín y piano n° 28 en Mi menor K. 304**

En la larga y compleja historia del dúo para violín y piano, las realizaciones de madurez de Mozart fueron las primeras en establecer las normas definitivas de la moderna sonata para ambos instrumentos. No obstante, en algunas piezas anteriores, el compositor había dado ya pruebas de su capacidad de armonizar los contrastes tímbricos mediante el lirismo y la melodía estableciendo un verdadero diálogo entre los dos protagonistas. De este modo consiguió gradualmente progresar desde la amable conversación galante, de salón, de las primeras sonatas de Mannheim, a las amplias melodías cantables de las penúltimas Sonatas K. 454 y 481 que culminan con la soberbia calidad contrapuntística de la K. 526.

Ciertamente hasta Mozart, con la única excepción de Bach, en el enfrentamiento instrumental entre el piano y el violín, aquél apenas participaba como un fondo armónico, acompañando a las brillantes evoluciones de la cuerda. Al ganar terreno sin cesar el nuevo pianoforte frente al clavecín, el dúo mantuvo su vigencia pero, sorprendentemente, el equilibrio se invirtió, pasando el teclado al primer plano del interés musical y confinando al instrumento de arco al papel secundario de doblar simplemente la mano derecha del pianista o, en el mejor de los casos, hacerle eco, hasta el punto que, en muchas de estas sonatas, la parte de violín se hizo facultativa y con frecuencia resultaba incluso prescindible. De este modo, considerando el orden de preeminencia instrumental, no sorprende que las obras se publicaran bajo el justificado título de «Sonatas para pianoforte con acompañamiento de violín».

A veces, de manera análoga, era un violonchelo el encargado de doblar el bajo del piano, constituyéndose un trío con su incorporación. La mayor parte de los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII practicaron este tipo de Sonata e, incluso, Haydn, no pasó de este punto, al menos en lo que se refiere a sus escasas sonatas para violín. No obstante, en sus últimos tríos, escritos durante y después de sus estancias en Londres, consiguió emancipar a los dos instrumentos de cuerdas, creando dos docenas de auténticas obras maestras de la música de cámara. Ahora bien, en aquel momento ya había muerto Mozart.

Mientras el catálogo completo de Köchel cita cuarenta y tres Sonatas para violín y piano de Mozart, las ediciones corrientes actuales no ofrecen más que diecisiete, o diecinueve si se incluyen los dos únicos temas con variaciones para esta combinación, debido a que solamente se tienen en cuenta las obras más tardías, es decir las que corresponden al ideal «moderno» del dúo para violín y piano y que por ello han pasado sin apuros a ser parte activa del repertorio.

Dentro de esas diecisiete obras, que constituyen el auténtico «corpus» del género, se han clasificado varios grupos en función de la época de creación. El primero de ellos lo constituyen siete Sonatas compuestas durante la primera mitad de 1778, seis de las cuales fueron publicadas por Sieber en París el mismo año como «Opus 1», con una dedicatoria a la consorte del Elector Palatino de Mannheim, Marie Elizabeth. Las cuatro primeras (K. 301, 302, 303 y 305) también denominadas «Palatinas», fueron escritas en rápida sucesión en esa importante ciudad musical a la que Mozart había llegado el 30 de octubre de 1777, quedando inmediatamente fascinado por la espléndida orquesta del príncipe Karl Theodor. Tras descubrir las composiciones para violín y teclado de Joseph Schuster y estimulado por la emancipación, completamente novedosa, del instrumento de arco, emprendió la composición de esta modalidad de dúos. Según testimonian los manuscritos, dos de esas Sonatas, la K. 301 y 303 fueron originalmente concebidas para flauta pero, el 14 de febrero de 1778, en una carta a su padre, Mozart ya hace mención a sus nuevos «*duetti*» para piano y violín y, el 28 de ese mismo mes, confirma que los cuatro primeros están acabados. La quinta Sonata del grupo, si bien compuesta igualmente en Mannheim después de aquellas, fue marginada por Mozart y apareció tres años después, adscrita al siguiente grupo de cinco escritas en Salzburgo y Viena catalogándose como K. 296. La composición de esas primeras Sonatas, que debió llevarle a lo sumo un mes, coincidió exactamente con el nacimiento de un repentino y apasionado amor por Aloisia Weber, la hermana de Constanza, por lo que parece lógico que expresen unos sentimientos en los que domina la felicidad, sobre todo si se tiene en cuenta que en ese tiempo no había sido todavía rechazado por aquella. Pese a que las Sonatas de Schuster habían superado el marco típicamente «galante», el corte formal de las de Mozart es aún sorprendentemente conservador en algún movimiento, pero su lenguaje es intensamente melódico y el violín explota plenamente su recién

conquistada independencia con recursos expresivos en modo *cantabile*. Las dos restantes sonatas del «Opus 1» clasificadas como K. 304 y K. 306, pese a su numeración, no pertenecen al grupo de las cinco concebidas en Mannheim, estando escritas y fechadas algo más tarde que aquellas, durante el verano parisino de 1778.

La **Sonata para violín y piano en Mi menor K. 304** fue compuesta en París precediendo a la Sonata para piano solo en La menor K. 310, durante los angustiosos días de la enfermedad y muerte de su madre, Anna Marie, a primeros de julio de 1778, suceso que se vislumbra en la árida melancolía del primer movimiento, apoyada en una inflexible trama contrapuntista y, sobre todo, en la desolación del minué cuya muestra patente es la desgarradora carta que Mozart envía al abad Joseph Bullinger, amigo de la familia, el 3 de julio, a las pocas horas del fallecimiento: «*Acompáñeme en el llanto, amigo mío. Este ha sido el día más doloroso de mi vida. Escribo a las dos de la madrugada. Es preciso que se lo comunique: mi madre, mi querida madre, ya no vive más. Dios la ya llamado con él: lo sé, y por eso acato su voluntad. Él me la había regalado, y él me la podía quitar. Imagínese toda la agitación, todos los afanes y todas las angustias de estos últimos catorce días. (...) Entretanto, le ruego que me haga un favor de amigo: que vaya preparando gradualmente a mi padre para la triste noticia. Con este mismo correo le escribo también, pero diciéndole solamente que está gravemente enferma*».

Única que adopta una tonalidad principal menor, reconocida por su estilo y emotividad como una obra maestra e indiscutible cumbre de la serie «Palatina», la Sonata K. 304 es para Paumgartner, biógrafo de Mozart, el símbolo del «desconsuelo romántico, casi schubertiano», de sus meses parisinos y, de todas las de violín, tal vez la más difícil de tocar en público al reflejar un conjunto de sentimientos complejos en los que se confunden la tristeza, la nostalgia y la cólera contenida que experimentó inmediatamente después de la pérdida de su madre. La desdichada soledad de Mozart en París, cuyo frívolo público no acogió sus obras de un modo tan entusiasta como doce años antes, durante su primera visita como niño prodigio, se evidencia en la patética sensibilidad de esta Sonata en Mi menor. Resulta significativa, en relación con el estado de ánimo experimentado por Mozart en París y sus frustradas esperanzas ya en las primeras semanas, no sólo los sentimientos que le embargan, de los que da cumplida cuenta en su correspondencia, sino su significativo silencio sobre las obras que compone en ese período. Por el contrario, en sus cartas, relata que se siente interesado y fuertemente influido por las obras del músico alemán Johann Schobert, autor de varias sonatas para clavicordio con acompañamiento de otros instrumentos y de las que arregló varios de sus movimientos para piano. La obra Mozart en ese período particular ofrece, ciertamente, algunas señales de afinidad con Schobert, cuyas partituras denotan muchas veces un clima musical impregnado de un cierto expresionismo trágico, muy acorde con su estado de ánimo (*stimmung*) del momento.

Igual que en todas sus precedentes sonatas, aunque por última vez, Mozart se conforma en la K. 304 con dos únicos movimientos, si bien en esta ocasión se apartan del espíritu claramente doméstico de las primeras tres obras y descubren una nueva forma de expresión, más profunda y dramática, totalmente de acuerdo con su tonalidad menor, mostrando una gran semejanza con otra obra, compuesta en París, más o menos al mismo tiempo, la Sonata para piano en La menor K. 310. En el **Allegro** dominan desde el comienzo los sentimientos puramente subjetivos. La violencia trágica del primer tema se anuncia dramáticamente por ambos instrumentos al unísono y después sucesivamente por cada uno de ellos, con lo que resulta evidente que Mozart trata de dar mayor igualdad al violín en un género tradicionalmente dominado por el teclado, haciendo un uso eficaz del contrapunto, condición que realza la amplitud melódica del segundo tema. No parece aventurado conjeturar que, tanto la sonata para violín K. 304 como para piano K. 310, conserven como las precedentes reflejos del choque emocional que pudo experimentar Mozart al verse obligado a dejar a su primer amor de juventud, Aloysia Weber, al partir de Mannheim a París, decisión que se había esforzado en retrasar lo más posible, con la consiguiente irritación de su padre que le instaba a hacerlo por carta, desde su casa en Salzburgo, apartado, por vez primera vez, de la tutela de su hijo, El movimiento finale, menos intenso, es un triste **Tempo di Minuetto** caracterizado por cambios de ánimo asombrosamente delicados pero de notable profundidad expresiva y, singularmente, por un breve y brillante trío, en tonalidad mayor, en el que se reclama a ambos instrumentistas un expresivo sonido marcado *portato*, es decir que pasa gradual y lentamente de una nota a otra. Le sigue una recapitulación condensada del tema inicial que termina, abruptamente, de un modo trágico, en tonalidad menor.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1779 – Viena, 1827)

Sonata para violín y piano n° 9 en La mayor (a Kreutzer) Op. 47

El repertorio para violín y piano de Beethoven se extiende a lo largo de un período entre 1792 y 1819 y sus diez sonatas, si bien desiguales en calidad, representan la mayor contribución a la literatura del género. En ellas da cumplida muestra de su habilidad para ajustarse a las demandas de ambos instrumentos, arrinconando definitivamente el concepto de sonata para piano con acompañamiento de violín, como sugería el título de las partituras antiguas al aplicar una distribución de trabajo en el que la cuerda es tratada como un participante esencial.

La **Sonata para violín y piano n° 9, en la mayor Op 47**, la más célebre de las diez, fue escrita apresuradamente con vistas a un concierto en Viena, en 1803. En esas fechas llegó a la ciudad el joven violinista mulato inglés (de madre polaca y padre indoamericano), discípulo de Haydn, George Polgreem Bridgetower, al que se le reconocía un excepcional talento musical, además

de alto y bien parecido, atributos que despertaba una especial atracción entre las damas. Tras su encuentro, vivamente impresionado de su virtuosismo, Beethoven fue persuadido a componer una nueva sonata para violín con el fin de interpretarla conjuntamente en uno de los famosos conciertos matutinos del *Augarten pavilion* de Viena, que llevaba a cabo su amigo Ignaz Schuppanzigh. Sin embargo, la obra no fue escrita en su totalidad en esa fecha y el origen auténtico de la pieza hay que situarlo en 1802 cuando compuso la sonata n° 6 del Op. 30 cuyo final, al considerarlo «demasiado brillante», decidió reservarlo para otra obra posterior, reemplazándolo por un *Allegretto con variazioni*. De este modo en 1803, para la nueva sonata, Beethoven sólo necesitó componer un primer y segundo movimiento a los que añadió el antiguo fragmento descartado, no entregando la partitura a su *partenaire* hasta el 24 de mayo de 1803, un día de antes del estreno que atrajo a una audiencia aristocrática y artística, entre ellos el Archiduque Rodolfo, el Príncipe Lichnowsky y el Príncipe Lobkowitz. Comenzada la actuación, en el compás 35 del primer movimiento, vasto y de gran complejidad técnica para el violinista, Beethoven que había escrito un extenso pasaje para el piano, prolongado varias octavas para ser repetido, ejecutó su tema pero, para su sorpresa, Bridgetower lo reprodujo con el violín, improvisadamente, de idéntico modo. Ante el asombrado auditorio el maestro se levantó, corrió a lo largo del estrado hacia el violinista, lo abrazó efusivamente y regresó al piano para continuar el recital.

No es extraño que el concierto fuera un éxito. En su celebración Beethoven anunció su deseo de dedicar la obra a su acompañante, escribiendo con humor en el encabezamiento de la primera página del manuscrito: «*Sonata mulattica composta per il Mulatto Brischdauer / gran pazzo e compositore mulattico*». Más tarde, en la celebración, algo embotados por la bebida, el violinista hizo un comentario fuera de tono sobre una dama amiga del maestro que le hizo enfurecer por lo que le demandó el manuscrito, declarando que se retractaba de dedicarle la partitura y que, por el contrario, la ofrecería al virtuoso violinista francés Rodolphe Kreutzer, que había sido discípulo del eminente Anton Stamitz en Mannheim y actualmente primer profesor de violín del recién creado Conservatorio de París, músico de personalidad afable, a quien Beethoven profesaba un alta estima desde que lo conociera en Viena en 1798, cuando llegó a la ciudad formando parte del séquito del embajador de Napoleón, general Bernardotte. Pese a las disculpas del atribulado violinista mestizo, Beethoven se mantuvo inmovible y, en efecto, sin volverse a dirigir la palabra, Bridgetower abandonó definitivamente Viena al poco tiempo. Años después de la muerte del maestro, alojado en un asilo en Peckham al sur de Londres y en extrema pobreza, fue visitado por un investigador de aquél, a quién relató los pormenores de esta curiosa historia, lamentándose de cómo una inoportuna frase había frustrado que su nombre permaneciera eternamente ligado a la historia de la música con el título «Sonata Bridgetower» en lugar de permanecer prácticamente olvidado para siempre.

La obra, que fue publicada en Bonn, en 1805, por Simrock con el número de Op. 47, figura, desde esa fecha, con la definitiva dedicatoria al violinista Kreutzer que, paradójicamente, tras recibir la partitura en París, la calificó de «ininteligible» e «imposible de tocar» cosa que, en efecto, jamás hizo en público, añadiendo incluso que Beethoven no acababa de comprender bien el violín. Esta opinión no se apartaba demasiado con la imperante en Viena donde, refiriéndose a esta *Sonata*, algún crítico la llegó a calificar como «terrorismo musical» y el propio *Allgemeine Musikalische Zeitung* estimó que la brusquedad melódica, el ritmo abrupto y las ráfagas de fogosidad, que a veces infligía a su música el compositor, había «llevado el prurito de originalidad hasta lo grotesco», juicio evidentemente poco acertado respecto a lo iba a representar la obra en el futuro. En cualquier caso es evidente que las opiniones se dividieron y mientras unos apreciaban en la sonata el abandono de las formas vienesas convencionales precedentes, a otros les pareció novedosa, llena de imaginación y de fantasía.

En la *Sonata a Kreutzer*, obra que Tolstoi, tras escuchar la música, interpretó literariamente como el símbolo de una pasión fatal y devastadora, puede apreciarse una disparidad entre la expresión y la forma, con un Beethoven todavía apegado al arte clásico pero con rasgos marcados ya, en sus moldes, por el sello romántico. De cualquier forma la partitura atrapa desde el principio por el solo de violín y los contrastes entre los pasajes lentos e impetuosos. Está escrita en tres movimientos con un insólito equilibrio entre el violín y el piano en el primero y el tercero, un «auténtico cuerpo a cuerpo entre los dos instrumentos» que la aleja de las sonatas precedentes, exigiendo un alto nivel de virtuosismo técnico, más asociado al concierto y es precisamente ese carácter concertante de la obra lo que explica que Beethoven la titulara definitivamente como «*Sonata per un Pianoforte ed un Violino obbligato in uno stilo brillante molto concertante quasi come d'un concerto*». La obra es conocida en particular por la exigente sección del violín, por su inusual duración de alrededor de 40 minutos comparada con las restantes sonatas de la serie y por su alto nivel emocional. Mientras el primer movimiento, **Adagio sostenuto - Presto - Adagio** comienza por una introducción lenta seguida de un pasaje predominantemente furioso, está ocupado por insistentes estallidos retornando al final el Adagio de apertura. El tema del segundo, **Andante con variazione** es un largo interrogatorio, más contemplativo, con sus variaciones construidas a partir de un sencillo tema que se desarrolla y enriquece con un sinfín de matices. El movimiento final, **Presto** final, es una graciosa tarantela en rondó, alegre y exuberante, que culmina en una coda frenética. Tanto por la agonística como por la riqueza expresiva la obra ha mantenido siempre un desafío a los más hábiles pianistas y violinistas.

CÉSAR FRANCK (Lieja, 1822 – París, 1890)

Sonata para violín y piano en La mayor

Cuando en 1886 César Franck escribe su célebre *Sonata para violín y piano* tiene casi sesenta y cuatro años y, pese a encontrarse en el ocaso de su vida, había sabido conservar una casi infantil ingenuidad e ilusión como para permitirle descubrir todavía novedades e incluso abordar audaces retos. Es precisamente entonces cuando intenta conciliar a los «dos irreconciliables», escribiendo su única sonata para piano y violín para desmentir la supuesta incompatibilidad de humor entre ambos instrumentos, tantas veces denunciada por los compositores. Incuestionable obra maestra de la música de cámara francesa del siglo XIX, el empeño ya se había ensayado antes por algunos jóvenes compositores galos entre ellos Lalo, el primero en 1855; Alexis de Castillon en 1870; SaintSaens en 1872 y Gabriel Fauré en 1876 que realizaron, en dúo, partituras amables cualquiera de las cuales incluida también la de Franck, pudo inspirar quizás a Marcel Proust en el célebre episodio de la *Sonata de Vintheuil* cuya célebre frase fue deliciosamente evocada par el escritor en su novela «Por los caminos de Swan».

La sonata fue dedicada, con motivo de su matrimonio, al gran violinista belga Eugenio Ysaÿe que recibió el manuscrito el mismo día de su boda. No obstante, aunque por su belleza y su importancia, se trata de un regalo extraordinario no es fácil encontrar en la partitura alguna alusión matrimonial. Es posible que Franck retomara un antiguo proyecto de la sonata destinada a Cosima Liszt, hacia 1858, transformándola en un luminoso poema musical. El supuesto sentido psicológico y dramático de la pieza ha sido objeto de innumerables comentarios, probablemente muy alejados del simple y noble objetivo perseguido entonces por el autor de dar libertad a la imaginación para lograr una obra de fantasía, que evoluciona desde la pasión a la ternura o desde la duda a la certeza, concebida a partir de un molde clásico girando alrededor de una sola célula en dos elementos: ascendente e impulsivo el uno y descendente y cándido el otro. El sujeto de la dedicatoria, Eugène Yseye, la interpretó, en su ceremonia nupcial, junto a la virtuosa Marie-Léontine Bordes-Pène al piano, ante una distinguida asamblea de invitados, en la ciudad de Arlon (Luxemburgo belga) el 26 de Septiembre de 1886. Los mismos intérpretes realizaron luego su presentación en público en el curso de un Festival Frank, organizado por el Club de las Artes de Bruselas, el 16 de Diciembre de ese año, recibiendo una acogida entusiasta.

La célula melódica que engendra las principales ideas de la obra está construida con una lógica implacable permitiendo alargar el esquema tradicional de la sonata. Esta liberación de las convenciones estructurales no alcanzó, sin embargo, la unanimidad del público e incluso algún crítico se permitió afirmar que «eso no es una sonata». Lo más destacable, sin embargo, es que bajo esos asombrosos recursos, puramente estructurales, sea capaz de desarrollar un discurso de un lirismo tan intenso que lleva a olvidar su

refinamiento formal y a sentir solamente una elocuencia que, aún pareciendo derivada de la reconocida capacidad de improvisación del compositor, es, por el contrario, el resultado de un trabajo concienzudo y riguroso. Así, toda la sonata consiste básicamente en un diálogo de los dos protagonistas, que representan dos personajes destinados a estar unidos por un amor compartido.

La **Sonata para violín y piano en La mayor**, es una obra capital que no sólo constituye una de las más completas expresiones de la personalidad musical de César Franck sino que pone de manifiesto su profunda capacidad de meditación y su considerable esfuerzo por renovar la escritura de la sonata representando, por la audacia de la arquitectura y el caudal de ideas, la culminación evolutiva de la música de cámara francesa que jamás había alcanzado tal intensidad y plenitud adopta una estructura. Singularmente significada en que los temas surgen y desaparecen entre un movimiento y otro, según este principio, una idea, muy corta, apenas esbozada al comienzo, pero cuya presencia se advierte por doquier, se transforma continuamente y se descompone para transformarse en otras figuras siempre nuevas. De este modo, los cuatro movimientos de la obra están estrechamente ligados por parentescos temáticos cuya lógica intrínseca hace de esta sonata un paradigma de la «forma cíclica» que se caracteriza por la permanencia, en el curso de los diferentes movimientos, de algunos temas que circulan de uno al otro con una labor de conexión que asegura la unidad de la obra.

Su espíritu encuentra su justificación en la alternancia que discurre desde un sueño lleno de amor en el primer movimiento, de tormentos en el segundo y de esperanza en el tercero hasta lograrse en el cuarto la feliz unión tan ardientemente deseada.

La partitura adopta el principio de la antigua *Sonata da chiesa* con cuatro movimientos de los que los tres iniciales tienen un aire rapsódico. El primero, ***Allegretto ben moderato***, se desarrolla a partir de un tema tranquilo y tierno, generando dos ideas sobre las que se estructura toda la sonata. La primera, ligera y cantarina, es una larga melodía que se propone desde el violín y construida sobre la célula cíclica cuyo ritmo se repetirá incansablemente, la segunda idea es confiada al piano, que se hará eco, replicando con la más ardiente convicción cuando calla el violín A la exposición de los dos temas sucede su reexposición en el tono principal. El segundo movimiento, ***Allegro***, de carácter ardiente y lírico, presenta enseguida uno de los típicos conflictos del espíritu romántico caracterizado por oponer dos ideas con la habitual alternancia de luz y oscuridad. La primera idea nerviosa, rítmica, posee la ternura melancólica del comienzo, la segunda con una fisonomía más lírica encierra una cierta inquietud, también muy romántica. En el tercer movimiento ***Recitativo fantasía***, una de las creaciones más audaces de César Franck, se abandona cualquier concepción formal en beneficio de un lirismo intenso. Se trata de un recitativo muy libre, que pareció después del estreno de una audacia singular, derivado del tema cíclico donde el piano aparece desde los

primeros compases, respondiendo después el violín en los silencios de aquel para, tras una breve superposición, entablar finalmente los dos instrumentos un diálogo armonioso. El cuarto movimiento, rondó final, *Allegretto poco mosso* a la francesa, va a sacar las conclusiones de esos conflictos expresivos. El estribillo con un tema de aspecto popular es un juego en que los instrumentos se persiguen a una cierta distancia. Se trata de rondó, pero también forma-sonata, con un segundo tema ya expuesto en el movimiento precedente y un desarrollo en el cual se vuelven a encontrar casi todos los motivos conocidos, siguiendo el principio cíclico esencialmente franckista. La reexposición reposa sobre una intervención de los temas y se encamina a una conclusión brillante que representa al conjunto de la sonata.

La obra, mezcla de calidez, lirismo y rigor en su desarrollo, se aleja de la superficialidad, el sentimentalismo y los excesos armónicos post-wagnerianos y por su espléndida maestría en los intercambios y su afinado equilibrio instrumental, se ha afianzado, desde su creación, en el primer rango de las sonatas para violín del siglo XIX.

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

Martes, 8 de febrero 2011

CUARTETO KUCHL

Avance de programación 2010- 2011

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

 **CAM** Caja
Mediterráneo

