



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. 740
XII EN EL CICLO

Recital de violín por:

BORIS BELKIN

Al piano:

GEORGES PLUDERMACHER

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 14 de marzo

20,15 horas

Alicante, 2011

BORIS BELKIN



Últimas temporadas: En el 2009 realizó una gira con la Filarmonica de San Petersburgo; otra en Japón con la NHK y otras en América del Sur y Europa. Dio conciertos con la Staatskapelle de Dresde y la Gewandhaus. En 2010 celebró conciertos con la Sinfónica de Sydney y la Orquesta del Bolshoi ambas dirigidas por Ashkenazy, otra gira en Japón con Termikanov, e innumerables recitales y conciertos en Europa; sin olvidar nunca España, donde es frecuente escucharle como solista, con las principales orquestas y bajo la batuta de los directores más prestigiosos de nuestro país; además de realizar a menudo giras con orquestas europeas acreditadas.

Visitó la Sociedad de Conciertos: En siete ocasiones:

El 29/10/1985 interpretando obras de Beethoven, Prokofiev y Brahms.
El 17/12/1991 con obras de Beethoven, Brahms, Mozart y Schubert.
El 13/02/1996 con Bach.
El 16/03/1999 con Mozart, Prokofiev, Shostakovich y Frank.
El 26/02/2002 con Schubert, Chausson, Szymanovsky y Ravel.
El 27/10/2003 con Tchaikovsky.
El 24/01/2005 con Haendel Beethoven y Tchaikovsky.

Lo más destacado de su carrera: Empezó sus estudios a los seis años actuando en público la primera vez con siete. En 1973 ganó el Primer Premio del Concurso Nacional de Violín de la entonces URSS. Meses después emigró a Occidente y desde entonces ha actuado en todo el mundo con las orquestas más importantes: las Filarmónicas de Berlín, de Israel, de Nueva York, de Los Ángeles, las Sinfónicas de Boston, Cleveland, la Orquesta de la Radio de Baviera, el Concertgebouw y la mayoría de las orquestas inglesas. Y con directores de la talla de Berstein, Metha, Maazel, Muti, Ozawa, Dutoit, Rattle, Haitink, entre otros muchos.

Ha actuado en muchas producciones de televisión: En la biografía de Sibelius con la Orquesta de la Radio Sueca y Ashkenazy. Con Berstein tocando el concierto de Tchaikovsky, y la Tzingane de Ravel, y con Haitink interpretando Mozart y Paganini.

En 1997 fue invitado por Isaac Stern para tocar en el Festival Miyazaki en Japón. Hace música de cámara con artistas de la categoría de Yuri Bashmet y Mischa Maisky. Ofrece cada verano clases magistrales en la Academia Chigiana de Siena.

Grabaciones: Su primer disco fue el concierto n° 1 de Paganini con Metha y la Filarmonica de Israel. Con DECCA ha grabado Tchaikovsky, Sibelius, Strauss, Prokofiev y Brahms. Con DENON Prokofiev, Sibelius, Bruch, Shostakovitch, Glazunov, Tchaikovsky, Mozart y la integral de las sonatas de Brahms con Dalberto.

GEORGES PLUDERMACHER



Esta temporada: Ha continuado sus diversas actividades musicales invitado por el Festival Flaneries Musicales de d'Été de Reims y en otros festivales franceses, y colaborando con artistas de primera fila en música de cámara. Y como es habitual, con un repertorio muy amplio en el que incluye música de cámara y jazz

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

Lo más destacado de su carrera: Único premiado en 1979 en el Concurso Geza Anda. Segundo premio en el Vianna de Motta y en el Leeds. Comenzó a tocar el piano a los tres años y a los once entró en la Academia de Música de París. Ha actuado bajo la batuta de Solti con la Sinfónica de Chicago, de Von Dohnannyi con la Orquesta Nacional de Francia, de Boulez con la London Sinfonietta. Ha colaborado en música de cámara con Chistian Ferras, Ivry Gitlis, Nathan Milstein, Erns Häfflinger, Youri Bashmet, Jean François Heisser, el Trío Pasquier, y el Cuarteto Amadeus. Es invitado con asiduidad por los grandes festivales como Salzburgo, Viena, Montreux, Edimburgo. Prades, Avignon etc. Es profesor en el Conservatorio Superior de Música de París.

Grabaciones: Su grabación de la integral de las Sonatas de Mozart y de Schubert y los Estudios de Debussy fueron premiados por Diapasón, Monde de la Musique y el grand prix de l'Academie du Disque. Con las variaciones Diabelli de Beethoven obtuvo el Gran premio de la Academia Charles Cros. Muchas veces graba en directo para Transart Live como en 1999 todas las sonatas de Beethoven. En 2002 grabó la integral de obras de piano de Schubert. En 2003 Debussy. En 2004 Beethoven con la orquesta de Bretagne y también ha grabado la integral de las obras para piano de Ravel.

PROGRAMA

- I -

MOZART **Sonata en Mi menor, K. 304**
Allegro
Minuetto

SCHUBERT **Grand Dúo en La Mayor Op. 162, D 574**
Allegro Moderato
Presto
Andantino
Allegro Vivace

- II -

SCHUBERT **Sonatina nº 2 en La menor, Op. 137, D 385**
Allegro Moderato
Andante
Menuetto
Allegro

FRANCK **Sonata en La Mayor**
Allegro ben Moderatto
Allegro
Recitativo Fantasia. Ben Moderato
Allegro poco Mosso

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, los trabajos de madurez de Mozart son los primeros en establecer las normas definitivas de la moderna sonata para ambos instrumentos. El compositor consiguió progresar gradualmente desde la conversación galante de salón de las primeras sonatas de Mannheim, a las amplias melodías cantables de las penúltimas Sonatas K. 454 y 481 que culmina en la soberbia calidad contrapuntística de la K. 526.

Con la única excepción de Bach, en el combate instrumental entre el piano y el violín realmente hasta Mozart la participación de aquél apenas sobrepasaba el de un fondo armónico, acompañando a las brillantes evoluciones de la cuerda. Al ganar terreno el nuevo pianoforte, relegando cada vez más al clavecín, sorprendentemente el equilibrio se invirtió, pasando el teclado al primer plano del interés musical y confinando el 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 las sonatas del momento, la parte de violín se hizo potestativa y con frecuencia incluso prescindible. De este modo, considerando ese nuevo orden de preeminencia instrumental, no sorprende que las obras se publicaran entonces 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 con su incorporación un trío. 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 extremo, al menos en lo que se refiere a sus escasas sonatas para violín pese a que 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. Pero 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 se ajustan al ideal «moderno» del dúo para violín y piano y que por consiguiente 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. 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 Aloysia 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. Su corte formal 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, efectivamente, en París 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 *minuetto*.

Única que adopta una tonalidad principal menor y 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, 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. En relación con los sentimientos experimentados por Mozart en París y sus frustradas esperanzas ya en las primeras semanas, de las que da cumplida cuenta en su correspondencia, resulta significativo su silencio sobre las obras que compone durante ese período. Por el contrario, en sus cartas, sólo relata que se siente interesado y fuertemente influido por las obras de Johann Schobert, autor de varias sonatas para clavicordio con acompañamiento de otros instrumentos y de las que arregló varios de sus movimientos para piano y, ciertamente, en ese período particular existen algunas señales de proximidad al músico alemán, en cuyas partituras aparece muchas veces un clima impregnado de un cierto expresionismo trágico, muy acorde con su estado de ánimo 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 profundidad de expresión, más dramática y totalmente de acuerdo con su tonalidad menor, mostrando una gran semejanza con otra obra, compuesta en París, como mucho 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, al unísono, por ambos instrumentos y después, sucesivamente, por cada uno de ellos con lo que resulta manifiesto que Mozart trata de dar mayor igualdad al violín

en un género tradicionalmente dominado por el teclado, haciendo un uso eficaz del contrapunto. A pesar de sus palpables afinidades con la muerte materna, no parece aventurado conjeturar que, tanto la sonata para violín K 304 como para piano K.310 conserven también, 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 trasladarse de Mannheim a París, decisión que se había esforzado en diferir lo más posible, con la consiguiente irritación de su padre. El movimiento *finale*, menos intenso, es un triste **Tempo di Minuetto** caracterizado por delicados cambios de humor 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.

FRANZ SCHUBERT (Viena, 1797 - Viena, 1828)

Sonata (Sonatina) para piano y violín en La menor, Op. 137 n° 2, D. 385

Gran Dúo para violín y piano, en La mayor, Op. 162, D. 574

Aún habiendo practicado el violín (y la viola) en su infancia, Schubert jamás concedió al instrumento el lugar preeminente que cabría esperar, ni siquiera en los cuartetos de cuerda, por lo que no sorprende que su catálogo quedara relativamente pobre respecto a su combinación instrumental con el piano. En un campo donde Mozart ofrece diecisiete sonatas conservadas para la posteridad (sobre las 43 compuestas entre 1764 y 1787) y Beethoven diez (compuestas entre 1796 y 1812), la obra de Schubert queda comparativamente raquítica. Las tres Sonatinas para violín y piano de 1816 representan las primeras obras en un género nuevo que no fue seguido más que por una Sonata en La mayor D. 574 («Gran Dúo») el año siguiente y que, solamente en el curso de los últimos años de su corta vida, coincidiendo con la composición de sus obras maestras más sublimes despertará con la creación de dos obras para violín y piano que destacan singularmente por su amplitud y su falta de ortodoxia: un Rondó en Si menor D. 895 (octubre 1826) y una Fantasía en Do mayor D. 934 (diciembre de 1827).

Para Brigitte Massin 1816, es el año de las primeras decepciones de Schubert. A comienzos de abril pretende un puesto de instructor musical en la Escuela Normal alemana de Lallbach (actualmente Ljubljana, capital de Eslovenia) pero, a pesar del apoyo de su profesor Salieri, el puesto es adjudicado en septiembre a otro compositor viéndose obligado a renunciar a sus esperanzas de conseguir una independencia económica. El 17 de abril, Josef von Spaun envía a Goethe un cuaderno de *lieder* compuestos por su amigo Schubert sobre textos del poeta alemán, en el cenit de su gloria germánica y europea, en busca de su apoyo y aprobación que le abriera las puertas de los editores musicales. Sin embargo, el cuaderno es devuelto sin respuesta, tal vez por resultar demasiado evidente la incompatibilidad entre el *Volkslied* (*lied* popular) defendido por el escritor y

el *Kunstlied* (*lied* artístico) que propugnaba Schubert. Aún siendo, ciertamente, un año de desencanto se trata también de un tiempo de esperanza y optimismo pues, en el momento de componer las tres Sonatinas para violín y piano, durante los meses de marzo (Re mayor, La menor) y abril (Sol menor), concluye tres obras religiosas (dos *Salve Regina* y un *Stabat Mater*), escribe a partir de marzo una serie de nueve *lieder* sobre textos de Schiller y termina en abril su 4ª Sinfonía «Trágica» en Do menor y en octubre la 5ª en Si bemol mayor. El frustrado candidato a enseñante musical es pues, con 19 años, un compositor todavía joven pero, en ningún caso, un principiante.

De cualquier forma parece cierto que, pese a esa intensa actividad creadora, en el comienzo de la primavera de 1816, la atención de Schubert se dirigió hacia un género prácticamente novedoso para él: la sonata acompañada. Si bien se desconocen las circunstancias precisas de la composición de las tres Sonatinas, parece verosímil que estaban destinadas a una publicación agrupada, por lo que, al margen de poder escucharse cada una por separado, es útil concebirlas como un todo, no tanto por existir en ellas similitudes o afinidades o por su marco formal común, fijado de manera un tanto arcaica en el sentido que se daba a la «sonatina» en el siglo XVIII, sino por su diversidad expresiva, en el carácter y en la forma. Es precisamente en los elementos que las separan, como la confrontación entre sus respectivos universos o las razones del orden escogido por el autor para su publicación, donde puede hallarse una aparente coherencia.

Los manuscritos de estas obras confirman que cuando Schubert las escribió en marzo y abril las consideró como Sonatas pero no fueron publicadas como una serie hasta 1836 por el editor Antonio Diabelli, que había comprado los originales autógrafos algunos años después de la muerte del compositor con el título de «*Sonatinas para pianoforte con acompañamiento de violín, Op. post. 137*». Comparadas con la música instrumental que compuso a continuación, estas tres piezas resultan de un nivel menor y dentro de su producción camerística muestran una cierta simplicidad clásica, con reminiscencias a determinados arquetipos mozartianos. La primera pieza en Re mayor es la más modesta. Como curiosidad en el reverso de la última hoja del manuscrito Schubert anotó una primera musicalización apasionada y de una extraordinaria audacia del *Gruppe aus dem Tartarus* de Schiller del que ha llegado sólo un fragmento.

Sensiblemente más larga que la precedente, la **Sonatina en La menor, Op. 137 n° 2, D. 385**, tiene cuatro movimientos. El primero, ***Allegro moderato*** presenta la escritura violinística más interesante, reconociéndose netamente la mano de Schubert. Cada uno de los dos temas es tocado en principio por el piano pero es el violín el que lleva la iniciativa cuando retoma el límpido segundo inmediatamente después de haber sido presentado por aquél. El desarrollo se concentra en la primera idea, que la reexposición presenta de nuevo pero en una tonalidad diferente de la inicial. El segundo movimiento, ***Andante***, está construido sobre un gran asunto de *Lied*, en una doble exposición melódica contrastada. El siguiente tercer movimiento ***Menuetto*** con trío, cerrado y decidido, insufla con felicidad su energía confirmando cierta originalidad en su lenguaje armónico. El ***Allegro*** rondó final, hace dialogar a los dos instrumentos de manera más rigurosa hasta que, casi dramáticamente, la obra llega a su fin.

Durante el verano de 1817, tras un mes más dedicado a la indagación y la búsqueda de hallazgos pianísticos, Schubert decide consagrarse a la música instrumental, prestando de nuevo una atención particular a la fórmula de la sonata en dúo, género del que ya se había ocupado el año precedente con las tres Sonatinas para piano y violín (D. 384, D. 385 y D. 408). Pero si aquellas habían resultado relativamente tímidas en su forma y su lenguaje, no sucedió lo mismo con la **Sonata en La mayor D. 574**, más importante en sus proporciones, mucho más construida y también más personal en su lenguaje, que forma parte de las primeras grandes piezas para piano y violín del compositor, ocupando un lugar excepcional en su catálogo. No se dispone de la partitura original autógrafa pero se conserva una copia fechada en agosto de 1817 con el título *Sonate für pianoforte et violino von Franz Schubert, Op.142*. Igual que las Sonatinas la obra fue completamente desconocida hasta ser publicada por vez primera en 1851 en Viena por Diabelli como «*Duo pour piano et violon composé par François Schubert, oeuvre 162*» y estrenada en Viena el 3 de marzo de 1864, treinta y seis años después de la muerte del músico. La composición, para Alfred Einstein «no pretende descender a regiones muy profundas» y sólo aspira a una locución sana y equilibrada de los dos instrumentos, aunque a veces resulta un poco inestable. Con la frase de introducción, un lánguido murmullo del piano al que replica el violín, Schubert, estableció un evidente vínculo con la Sonata en La mayor para piano y violonchelo Op. 69 de Beethoven que data de 1809, pero además otros detalles hacen suponer que aquella le sirvió también de modelo pues, de igual modo que hiciera en su Sonata para piano en Mi mayor D. 459 del año anterior, coloca el *Scherzo* como segundo movimiento antes del tiempo lento. No obstante Schubert se aparta del argumento heroico de Beethoven y la pieza, replegada tímidamente sobre las maneras íntimas de su temática convencional, pone de manifiesto la atractiva silueta del joven compositor con su resuelta espontaneidad y su naturaleza fogosa, pero también con su lirismo apasionado. No es pues un azar que solamente algunas semanas después de componer esta sonata, ponga música una segunda vez al poema *Gruppe aus dem Tartarus* de Schiller pero, en esta ocasión, de un modo todavía más apasionada que la primera e incompleta versión salida de su pluma. Es posible que, tras las huellas de esta sonata, Schubert compusiera una serie de variaciones, también en La mayor, para violín solo, inscritas en el catálogo temático bajo el núm. D. 597 A. pero su existencia sólo ha sido atestiguada por una indicación del primer catálogo de Kreissler en el que incluso consta la fecha (diciembre de 1817) y los manuscritos no han sido nunca encontrados.

La Sonata, también conocida como **Gran Dúo para violín y piano, en La mayor, Op. 162, D. 574** tiene cuatro movimientos. El ***Allegro moderato*** inicial, construido en la más pura forma sonata, seduce de entrada por la generosidad de sus ideas. La amplia exposición enuncia y ofrece la posibilidad de confrontar dos temas el primero caracterizado por el recorrido rítmico del piano repetido obstinadamente bajo grandes acordes *pianissimo* con la sección esencialmente melódica confiada al violín con un segundo tema más ardiente, tierno y distendido. Lo que domina este movimiento es casi una escritura de *lied*. El segundo movimiento es un vigoroso ***Scherzo*** indicado ***Presto***, donde los dos instrumentos se funden más íntimamente, encadenándose las dos partes, sin solución de continuidad ni cambio de clima. No queda nada que recuerde la gracia fácil del antiguo minueto. El trío, una especie

de momento suspense e inquietud en el corazón del scherzo, rico en cromatismos de los dos instrumentos propone una marcha sinuosa del violín, completada por el acompañamiento regular y desgarrador del piano. El **Andantino**, que sigue como tercer movimiento, de trama compacta y gran emoción subyacente, es notable por varias razones. Su tema principal, expuesto primero por el violín, podría ser el de un *lied* de inspiración típicamente schubertiana. El episodio central, rodeado de misterio, supone un diálogo casi vocal entre los dos instrumentos, en el que, según Brigitte Massin «*planean como un recuerdo las sombras de Mozart y de sus personajes, especialmente las de Pamina y Tamino*». El sorprendente final de este movimiento propone la reaparición del tema inicial, enriquecido por el piano con un motivo del tema central tras lo que todo se desvanecerá, en un titubeante abandono del tiempo entre la tonalidad mayor y menor. El último movimiento un **Allegro vivace**, en forma sonata, es el que recurre más al virtuosismo instrumental. Toma el tempo del scherzo, así como su célula rítmica en notas picoteadas en el piano sobre las que se lanza el primer tema con acordes agresivos a cargo del violín. El segundo tema, más lineal, pleno de una gracia amable, adquiere un aspecto seductor volviendo a emerger en un movimiento de vals que se desvanece con ligereza.

CESAR FRANK (Lieja, 1822 – París, 1890)

Sonata para violín y piano en La mayor

Cuando en 1886 César Frank escribe su célebre *Sonata para violín y piano* tiene casi sesenta y cuatro años y, pese a encontrarse en el ocaso de su vida, todavía conserva una casi infantil ingenuidad e ilusión como para permitirle descubrir novedades e incluso abordar flamantes 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 incluída también la de Franck,, pudo inspirar quizás a Marcel Proust la célebre *Sonata de Vintheuil* obra musical para violín y piano repetidamente evocada a lo largo de *En busca del tiempo perdido* y que representa para el escritor un ideal estético que activa las fuerzas de la memoria e impone a los seres por su resonancia profunda a tener mejor constancia de si mismos. La pequeña frase musical de esta sonata especialmente evocada en *Un amor de Swann* es escuchada muchas veces por Charles, le afecta profundamente en su pasión tumultosa por Odette de Crécy y cada vez que se repite le propone voluptuosidades desconocidas y le hace evolucionar no sólo su relación íntima con la música sino que le suscita fuertes cambios en su amor por aquella más allá de la realidad y del tiempo.

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 extraordinario

regalo concebido para una ocasión de particular trascendencia personal 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 análisis, 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 que gira 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 Ysaye, 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 de la obra, sin embargo, es que bajo esos asombrosos recursos, puramente organizativos, 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 que procede de la amplia capacidad de improvisación del compositor, es, por el contrario, el resultado de un trabajo severo y riguroso. Así, la sonata entera consiste básicamente en un diálogo de los dos protagonistas, como personajes destinados a estar unidos por un amor compartido. El espíritu mismo de la obra encuentra su justificación en la alternancia de un sueño lleno de amor en el primer movimiento, de tormentos en el segundo y en el tercero de esperanza hasta lograrse en el cuarto la feliz unión tan ardientemente deseada.

La **Sonata para violín y piano en La mayor**, adopta una estructura que representa una de las más consumadas expresiones de la personalidad musical de Cesar Frank singularmente caracterizada porque 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 unas figuras siempre nuevas. De este modo, los 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 significa por la permanencia en los tiempos de algunos temas que circulan de uno al otro con una labor de conexión que asegura la unidad de la obra.

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 el violín calla. A la exposición de los dos temas sucede su reexposición en el tono principal. El segundo movimiento, **Allegro**, de carácter ardiente y lírico, representa 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 Cesar 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, lleva a las conclusiones de esos conflictos expresivos. El estribillo, con un tema de sabor popular, es un juego en que los instrumentos se persiguen a una cierta distancia. En el movimiento se vuelven a encontrar casi todos los motivos conocidos, siguiendo un principio cíclico esencialmente propio de Frank, encaminándose a una conclusión brillante que representa al conjunto de la 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

Lunes, 28 de marzo 2011
RENAUD CAPUÇON, violín
FRANK BRALEY, piano

Avance de programación 2010- 2011

Jueves, 7 de abril 2011	ORQUESTA DE VALENCIA LEOPOLD HAGER, director MOJKA ERDMANN, soprano
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



Caja
Mediterráneo

