



SOCIEDAD DE  
CONCIERTOS  
ALICANTE

*Con la colaboración de:*



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



CAM

Caja Mediterráneo

OBRAS SOCIALES

*Portada: Xavier Soler*

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

CICLO XXXVII  
Curso 2008 - 2009

CONCIERTO NÚM. 696  
V EN EL CICLO

**Recital de piano por:**

**SALEEM ABOUD ASHKAR**

**Teatro Principal**

Lunes, 17 de noviembre

20,15 horas

**Alicante, 2008**

## **SALEEM ABBOD ASHKAR**

---



Nacido en Nazaret en 1976, el pianista palestino israelita, Abboud Ashkar estudió en la Royal Academy of Music de Londres y en la Hochschule für Musik de Hannover, Alemania.

Colabora con asiduidad con las principales orquestas de Israel, incluyendo la Israel Philharmonic (IPO) y la Jerusalem Symphony. Debutó en el Carnegie Hall de Nueva York a los veintidós años.

Ha tocado bajo la batuta de directores de orquesta tan eminentes como Zubin Mehta, Daniel Barenboim, Riccardo Muti, Lawrence Foster y, Sebastian Weigle entre otros.

En 2006, en el marco del Festival de Salzburgo, actuó en concierto con la Vienna Philharmonic y, como solista, ofreció un recital en el Mozarteum. A lo largo de aquella misma temporada, participó en festivales tan renombrados como el Risør Festival, el Ravinia o el Menton Festival, además de debutar con la Berlín Konzerthaus Orchestra y la Birmingham Symphony Orchestra.

En el 2007 interpretó el *Concerto* de Grieg con la Leipzig Gewandhaus Orchestra. Fue invitado por La IPO para una gira con conciertos en el Concertgebouw de Amsterdam y en el Tivoli de Copenhague, bajo la dirección de Zubin Mehta; también como solista un concierto, nuevamente con la IPO bajo la dirección de Riccardo Muti en Tel Aviv, y debutó en recital en el Festival de Lucerna.

Recientes actuaciones incluyen conciertos con Munich Radio Orchestra, una gira de conciertos con el violinista Nikolaj Znaider en el Musikverein de Vienna, en Neuss y en Milán. El Concierto de Grieg bajo la dirección de Okko Kamu, en el Musikverein de Vienna, un concierto bajo la dirección de Philippe Jordan con la Deutsche Kammerorchester Berlín, así como recitales en Brussels/Flagey, Istanbul, Cairo, Festival Chopin de Valldemossa y en el Ruhr Piano Festival.

En esta temporada 2008/09, ha sido invitado por Riccardo Chailly a interpretar Mendelssohn con la Gewandhaus Orchestra. Conciertos con la Lucerne Symphony Orchestra, con la Orquesta Sinfónica de Euskadi, con la Dresden Philharmonic y en Indianápolis.

Debutó en grabación con el sello discográfico EMI en 2005, con un álbum muy aclamado por la crítica.

# PROGRAMA

- I -

**Schubert**                    **Sonata No. 5 en la menor, D. 537**  
Allegro man non troppo  
Allegretto quasi andantino  
Allegro vivace

**Beethoven**                **Sonata No. 17, en re menor, Op. 31 n° 2**  
Largo. Allegro  
Adagio  
Allegretto

- II -

**Brahms**                    **Rapsodia no. 1 op. 79**  
Agitato

**Brahms**                    **Fantasia op. 116**  
Capriccio (presto energico)  
Intermezzo (Andante)  
Capriccio (Allegro passionato)  
Intermezzo (Adagio)  
Intermezzo Andante  
Intermezzo (Andantino)  
Capriccio (Allegro agitato)

**FRANZ SCHUBERT** (Viena, 1797 – Viena, 1828)

---

**Sonata para piano en La menor D 537. Op. post. 164**

Si bien ningún otro compositor manifiesta cambios del estilo propios de una manera más nítida que Beethoven en su serie de sonatas para piano, escalonadas de un modo sublime a lo largo de su vida, resulta también admirable el apasionado combate de Schubert por preservar su propia evolución creativa, representada tanto en sus obras concluidas como en los numerosos fragmentos inacabados que «como héroes abatidos yacen en el campo de batalla de esa particular lucha». A diferencia de aquél, a la hora de enfrentarse a un proyecto, Schubert no pasa por el proceso de perfilar laboriosamente un bosquejo temático sino que, como Mozart, procura terminar la obra con rapidez, en el primer impulso y sin atenerse a un esquema elaborado. Por ello, cuando por algún motivo interno tiene que interrumpir el trabajo, rara vez lo concluye, relegándolo para otra ocasión. No puede sorprender por ello que el esfuerzo de Schubert por hallar la forma de sonata para piano más adecuada a sus recursos, se ponga en evidencia por el número sorprendentemente alto de partituras frustradas que acompañan cronológicamente a todo su repertorio.

Siguiendo el orden de la producción pianística de Schubert aunque eludiendo la clasificación numérica de sus obras, catalogadas de un modo anárquico y confuso, se comprueba que los intentos más serios en el campo de las sonatas para piano empiezan en 1815, su año más fructífero, es decir relativamente tarde teniendo en cuenta que para entonces ya había escrito el cuarteto en Si bemol mayor (Op. 168), dos sinfonías, bastante música religiosa, la ópera *Des Teufels Lustschloss* y había logrado una sorprendente producción en el terreno del *lied*. Pero esos primitivos proyectos fracasaron y los tres movimientos de

una sonata y varios fragmentos de otra en los que se encuentra prefigurado ya algo de la posterior evolución de Schubert, se quedaron atascados en el curso de su elaboración y varias piezas fueron descartadas o relegadas ya fuera por estar insatisfecho con ellas o porque otras cuestiones ocuparon su atención. Pese a que algunas podrían incluso haber sido convincentemente ejecutadas, otras no dejan de ser poco más que esbozos que sólo permiten conjeturar lo que podrían haber sido.

La consumación de este empeño aparece durante el año 1817, período en el que Schubert da muestras de un particular interés por la sonata para piano pero ahora con un ímpetu verdaderamente explosivo escribiendo entre mayo y julio, junto a otras piezas para teclado, la primera sonata acabada destacable en *Mi bemol mayor* Op. 122 y, en otoño, otras tres completas: la *Sonatas en Si mayor* Op. 147, en *La menor* Op. 164 y las *Cinco piezas para piano en Mi mayor*. Estas obras revelan ya el intento de Schubert por liberarse de la sombra opresora de Beethoven con cuyas primeras sonatas había intentado conectar anteriormente y aunque conservan todavía algunos elementos del pasado estilo clásico, demuestran su perseverancia a partir de ese momento por hallar una senda propia que finalmente le condujo a alcanzar, en una creciente soledad creativa, su soberbia y particular forma de abordar el género en el que el drama, la pasión desenfadada y el espíritu de lucha ceden el paso a una forma de expresión más serena, inspirada y lírica.

La **Sonata en La menor D. 537, Op. 164** puede considerarse como la más madura e independiente de todo el grupo pianístico concebido en 1817. Se trata de un trabajo bello y fascinante en el que, pese a la mayor sencillez respecto a las sonatas posteriores, se adivinan muchos trazos de lo que vendrá después. Schubert tenía sólo veinte años pero ya exhibe la inequí-



voca naturaleza de su talento en el que coexiste una música alegre y despreocupada junto a otra capaz de explorar los más oscuras recodos del alma humana. La determinación del vigoroso primer movimiento, *Allegro ma non troppo*, confirma que en esta sonata elude los acentos fatalistas de otras posteriores en la misma tonalidad (La menor). De manera poco habitual Schubert juega con las modulaciones y las pausas, introduciendo melodías de la más tierna inspiración. El segundo movimiento lento, *Allegretto, quasi Andantino*, evoca una especie de romance sin palabras, con un primer tema que tiene los acentos simples de una canción popular, de amable simplicidad, que oculta una triste melancolía, seguido de un tema secundario que evoca a Schumann. El tercer movimiento Finale, *Allegro vivace*, retorna al vigor rítmico del primero y está concebido según una forma de rondó suave. La robusta cadencia del comienzo se transforma y mantiene a lo largo del fogoso tema principal, surgiendo un segundo, de marcado lirismo y una notable amplitud, que subsiste hasta la enérgica nota decisiva y final.

Después del año 1817 Schubert parece detenerse de momento para tomar un nuevo aliento y solamente en 1818-19 compone otros tres grupos de sonatas fragmentarias, piezas peculiares, muy diferentes entre si, en las que se mezcla lo grandioso junto a lo todavía no dominado, lo muy profético junto a lo anquilosadamente restringido, lo claramente asimilado del ayer junto a renovados estallidos creativos, en definitiva intentos anticipados, preludios fugaces y poderosos, por crear algo propio en el terreno de las sonatas para piano, que culminarán en las obras maduras de 1825-26 y, sobre todo, en la impresionante triada de 1828, su último año de vida.

## **LUDWIG VAN BEETHOVEN** (Bonn, 1770 – Viena, 1827)

---

### **Sonata nº 17 en Re menor Op 31 nº 2**

La publicación de obras musicales importantes en grupos de tres o seis constituyó una norma común durante el siglo XVIII. Las sinfonías y algunos de los cuartetos de Haydn fueron editados de seis en seis y la mayoría de sus últimos tríos y sonatas para piano, de tres en tres. Exceptuando los cuartetos de cuerda Op. 18, Beethoven prefirió los grupos de tres por lo que las sonatas para piano incluidas en los Op. 2, 10 y 31, así como los cuartetos y los tríos con piano generalmente se editaron reunidos en forma de trilogías. El agrupamiento en una serie, en lugar de una obra separada, era una manera de definir, y por tanto promocionar, el estilo del compositor. A la estructura misma de la colección se le podía dar más claridad cuando estaba formada por tres obras que cuando se trataba de seis, si bien cada una tenía un carácter contrastado que la diferenciaba sin duda de las demás. Las tres sonatas del Op. 31 están claramente diferenciadas entre sí, por su carácter cómico, trágico y lírico, en particular en sus primeros movimientos con los que se identifican en gran medida por lo que, si bien fueron concebidas como una serie, al considerarlo Beethoven más ventajoso, posiblemente por razones comerciales, fueron publicadas en un principio por separado.

Los borradores de las sonatas para piano nº 16 en Sol mayor y nº 17 en Re menor, que forman respectivamente los números 1 y 2 del Opus 31, se encuentran en los cuadernos de octubre de 1801 a mayo de 1802, es decir, que su composición es contemporánea de la *Segunda Sinfonía*, y se publicaron conjuntamente, en 1803, por Naegeli, en Zurich, en su colección «Repertorio de los clavicembalistas», con el número de opus 29. La sonata nº 18 en Mi bemol mayor y 3ª de la serie es más tar-

día y sería escrita por Beethoven en 1802. La dedicatoria a la condesa de Browne no se incluyó su hasta la tercera edición de 1805 en Cappi (Viena) en la que la última sonata se añade finalmente a las dos precedentes. El número de Opus 31 corresponde de modo definitivo a la edición de Simrock (en Bonn y en París).

Los comentarios que hizo Beethoven a su íntimo amigo Krumpholz a finales de 1802: «*No estoy nada contento de lo que he escrito hasta ahora. A partir de este momento quiero abrir nuevos caminos*», posiblemente se refieren a la primera de las tres sonatas de la serie y es en las dos sucesivas en las que pensaba rectificar y en las que, en efecto, puede comprobarse la culminación parcial de su empeño. Josefina Brunsvik, después de leerlas, escribe a su hermana: «Estas dos sonatas anulan todo lo que se ha escrito hasta ahora.»

Las memorias de Ferdinand Ries el compositor y amigo de Beethoven, confirman que la historia de su publicación fue bastante agitada y el origen de una de las disputas que con tanta frecuencia sobrevenían entre el músico y su hermano Johann, que pretendía controlar la aparición de las obras. En este caso las partituras habían sido ofrecidas por Ludwig a un editor, mientras que Johann se había comprometido con otro, por lo que durante un paseo surgió un altercado que terminó en una auténtica pelea. Su publicación llevó también consigo algún otro incidente, contando Ries que «*cuando llegaron las pruebas, encontré a Beethoven trabajando: "Tocad para mí las sonatas", me dijo, mientras continuaba escribiendo. Había muchas faltas, lo que le impacientó sobremanera. Pero en el final del primer allegro de la sonata en Sol mayor Naegeli (el editor) había añadido cuatro compases, después del cuarto compás del calderón (...). Cuando las toqué, Beethoven se levantó furioso, acudió a*

mí y, empujándome al centro del piano, gritó: “¿Dónde se encuentra esto?” Al ver que estaba impreso de ese modo, puede adivinarse cual fue su estupor e indignación. Me ordenó hacer una lista con todas las faltas y enviar inmediatamente las sonatas a Simrock, en Bonn, para que este las imprimiera de nuevo con la mención “Edition très correcte” (en francés en el texto)

Aunque concebida en primer lugar a la **Sonata nº 17 en Re menor**, se le asignó el **nº 2 del Opus 31**, al considerar que Beethoven infunde en ella un nuevo espíritu a su forma tradicional. Según Czerny, el rondó final fue escrito en el transcurso del verano de 1802 en Heiligenstadt al escuchar el compositor, bajo su ventana, el galope de un caballo. Interrogado un día por Schindler sobre el sentido de esta sonata y de la nº 23, «Appassionata», Beethoven le respondió: «Leed “La tempestad”, de Shakespeare». Sin embargo, pese a incorporarse frecuentemente a la obra el apodo «La tempestad», no se ha impuesto como otros sobrenombres.

Tiene tres movimientos. El primero, *Largo-Allegro*, se inicia con un lento arpeggio interrumpido rápidamente por un tema rápido, creando un contraste que se ha comparado con la serenidad ante la tormenta. El segundo movimiento, *Adagio*, enfrenta los registros más altos y bajos del instrumento en un modo que permitió a Beethoven demostrar su dominio sobre una sonoridad cantante del piano, una de las características de su música más alabadas por sus contemporáneos. El movimiento final, *Allegretto*, tiene una estructura firme y enérgica con la dinámica de un *perpetuum mobile*.

## **JOHANNES BRAHMS** (Hamburgo, 1833 – Viena, 1897)

---

**Rapsodia para piano nº 1 en Si menor Op. 79**

**Fantasías para piano Op. 116**

En 1863 el pianista vienés Julius Epstein envió a Brahms una alumna de dieciséis años, de increíble belleza, la baronesa Elisabeth von Stockhausen, a quién describía como el ser más divino, atrayente y arrebatador que jamás hubiese encontrado, motivo por el que había renunciado a darle lecciones al ser absolutamente imposible no enamorarse perdidamente de ella. Brahms tuvo también ocasión de convencerse de la razón de su colega y, rendido ante los encantos de la joven, al cabo de pocas semanas interrumpe las lecciones, sin previo aviso, con el pretexto de «no osar sustraerle una alumna tan dotada a un ilustre profesor como Epstein». Tras este frustrado amor, Brahms deja de ver momentáneamente a Elisabeth, aunque de nuevo la encontrará en 1868 convertida en condesa al casarse con el compositor Heinrich von Herzogenberg, aristócrata culto y poseedor también de una sólida formación musical. A partir de 1872 la pareja forma parte del círculo de amigos íntimos de Brahms, si bien esa amistad pudo estar entreverada de una cierta amargura, desengaño y velados celos. Al igual que hiciera con Clara Schumann, desde entonces somete una obra tras otra a la crítica de esta mujer inteligente, admiradora e inflexible consejera, dedicándole las dos Rapsodias Op. 79. Tras una nueva separación volverá a encontrar al matrimonio en 1892 con ella gravemente enferma de asma, dedicándoles de nuevo el manuscrito de sus tres Motetes Op. 110 aunque, poco después del encuentro, Elisabeth muere en San Remo.

Las dos Rapsodias Op. 79 fueron concebidas por Brahms, un año después de los *Klavierstücke* Op. 76, en los comienzos del verano del año 1879 transcurrido en Ischl y presentadas en

público por el autor, con ocasión del Festival celebrado en su honor en Krefeld, Renania, el 20 de enero de 1880, representando parte de la obra para piano de su tercer período creativo. Tras recibir el manuscrito su amigo, el ilustre médico vienés Theodor Billroth, le respondió en una carta llena de entusiasmo: *«Sobre todo la segunda rapsodia me ha fascinado profundamente. Pero las dos replantean un Johannes joven y desbordante, más que cualquier otra obra de su madurez»*. Consideradas menos innovadoras que las anteriores piezas para piano, las dos Rapsodias, en efecto, por su alternancia de desbordante romanticismo y ternura parecen regresar al género de las baladas juveniles de Brahms. Por ello la nominación de «rapsodia» ha sido cuestionada pues si bien muestran signos de libertad compositiva y prácticamente reúnen, dentro de un riguroso esquema general, el espíritu y la forma de géneros distintos, se trata ciertamente de páginas que se apartan de la naturaleza improvisadora propia de ese género y carecen por lo tanto de la libertad más o menos desordenada o del aire de pupurrí y mescolanza de apuntes melódicos que habitualmente caracteriza a tales piezas presente, sin embargo, en invenciones análogas de Liszt. En este aspecto, para algunos musicólogos, la denominación «Scherzo-balada» sería más apropiada y correcta que la de «rapsodia» que, contrariamente, podría generar algún equívoco. Elisabeth von Herzogenberg, su afortunada destinataria, fue la primera en mostrar cierta sensata reserva sobre la expresión al escribir a Brahms: *«Sabe que siempre he sido partidaria de la palabra Klavierstücke, un término abstracto, que no hace referencia a nada. Pero probablemente mi propuesta no sea aceptable. En tal caso, el nombre de "rapsodia" es el más correcto, incluso aunque la forma de estas piezas, tan netamente definida, no se atenga a la concepción de lo que es una rapsodia»*.

La **Rapsodia nº 1 en Si menor** desprende el aroma del romanticismo aunque formalmente tiene la transparencia clásica de un rondó con un tema inicial que reaparece para construir unos episodios predominantemente líricos. Destaca por el carácter sinfónico de la escritura pianística y el inagotable sentido de la invención que anima la partitura y tiene dos temas principales: el primero, vehemente, brusco, salvaje (*agitato*), sorprende y desorienta. En cambio, el segundo (*cantabile*), es dulcemente expresivo, con una gama de matices que van de lo melódico a lo inquieto y recuerdan la atmósfera de las primeras Baladas para piano.

En el verano de 1892, año especialmente desgraciado por la muerte de Elisabeth von Herzogenberg y de su hermana mayor Elise, Brahms decide pasar de nuevo las vacaciones en Ischl, entorno paradisíaco donde se dedica a crear sus últimos ciclos pianísticos. Las páginas de las **Fantasías Op. 116**, junto con los siguientes Op. 117, 118 y 119, compuestas en el mismo paraje pero al año siguiente, ocupan un lugar significativo en su producción y pueden considerarse como su testamento pianístico, en el que a nivel espiritual vierte sus más íntimas confidencias y en el aspecto instrumental culmina las indagaciones técnicas a las que se había dedicado durante toda su vida. Resulta, sin embargo, sorprendente el hecho de que un pianista como Brahms, enamorado de su instrumento, con la excepción del paréntesis de los *Klavierstücke* Op. 76 y las Rapsodias Op. 79, no escribiera desde la sonata para piano Op. 5 de 1853 ninguna otra y que, incluso, descuidara un género tan difundido en el siglo XIX como la pieza aislada para este instrumento. Este retorno del compositor a la música «doméstica» de sus orígenes, a la miniatura pianística, ha sido atribuido al hecho de que, ya maduro, libre de apresuramientos y de compromisos públicos, pudo finalmente recapitular sobre lejanas y nuevas anotaciones

para piano que, acumuladas a lo largo de toda una vida, atestaban su cartera de manuscritos. No se ha conseguido establecer, sin embargo, ni a través de la verificación histórica ni del análisis estilístico, qué fragmentos fueron compuestos con anterioridad y cuales pertenecen a fechas recientes teniendo en cuenta que, durante ese mismo período, reelaboró muchas canciones populares compuestas durante su juventud. Con escasos fragmentos enérgicos y muchos más dedicados a la resignación, la melancolía y la tristeza controlada, estas páginas muestran una concentración, un intimismo y una profundidad superior a cualquier otra obra, desvelando lo esencial de Brahms hasta el punto de que el propio autor las denominó «nanas de mis sufrimientos». Los dos cuadernos que componen las Fantasías Op. 116, título genérico escogido por el propio músico, están formados por siete piezas para las que adopta las indicaciones de *capriccio* e *intermezzo* que, por oposición, muestran una estrecha correspondencia, los «caprichos» proponen un tiempo más movido y una expresividad más apasionada, mientras que los «intermedios» fluctúan entre el andante y el adagio, incorporando otras aclaraciones elocuentes del tipo de «con gracia» o «con sentimiento». Se ha mencionado la afinidad de estas fantasías con el mundo de Schumann tanto en su estructura general (son notables las semejanzas, con la *Kreiseriana*) como en relación a ciertos paralelismos objetivos. Si bien tal aproximación puede hacer pensar que algunas secciones fueron esbozadas durante el período juvenil, el análisis de la obra muestra que los elementos constructivos son inequívocamente maduros y puede reconocerse en ellos la maestría creadora del último Brahms y su particular técnica capaz de desarrollar una idea de base a través de un proceso de variación continua. Las Fantasías Op. 116 no son pues una tranquila colección de piezas aisladas para piano que puedan ser interpretadas autónomamente, sino más bien un con-



junto homogéneo de elementos, con una ordenación funcional sabiamente estudiada, que se hacen mutuamente imprescindibles. Fueron estrenadas, al menos una parte de ellas, en enero y febrero de 1893 en Viena.

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



# SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

## Próximo concierto

Martes, 9 de diciembre de 2008

## CUARTETO CASALS

### Avance de programación

Lunes, 22 de diciembre 2008

MARIO BRUNELLO, violonchelo  
ANDREA LUCCHESINI, piano

Martes, 13 de enero de 2009

JUHO POHJONEN, piano

Martes, 27 de enero de 2009

TRÍO GUARNERI PRAGA

Jueves, 5 de febrero de 2009

ORQUESTA DE VALENCIA  
ANTONI ROS MARBA, director  
XAVIER DE MAISTRE, arpa

Lunes, 16 de febrero de 2009

NICHOLAS ANGELICH, piano

Lunes, 23 de marzo de 2009

TRÍO DRAKE

Lunes, 30 de marzo de 2009

JOSHUA BELL, violín  
JEREMY DENK, piano

Lunes, 6 de abril de 2009

HILARY HAHN, violín  
VALENTINA LISITSA, piano

Martes, 14 de abril de 2009

BERTRAND CHAMAYOU, piano

Martes, 5 de mayo de 2009

SOLISTAS DE SAN PETERSBURGO

Martes, 12 de mayo de 2009

ORQUESTA DE CÁMARA DE STUTTGART  
MICHAEL HOFSTETTER, director  
DANIEL MÜLLER-SCHOTT, violonchelo

Jueves, 21 de mayo de 2009

VIOLETA URMANA, soprano  
JAN PHILIP SCHULZE, piano

Mayo 2009

PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD  
DE CONCIERTOS ALICANTE

\* Este avance es susceptible de modificaciones

[www.sociedaddeconciertosalicante.com](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)



Fotografía: Tomás Albaladejo

## VAMOS DE LA MANO

Nuestros clientes confían sus ahorros en nuestras manos, y de los beneficios que se obtienen en su gestión dedicamos todos los años una parte muy significativa a que otras muchas, muchísimas, manos mejoren la calidad de vida de nuestra sociedad.

En CAM queremos reconocer a todas las manos, a las que ayudan a otras manos, a las que lo hacen activamente a través de organizaciones no lucrativas, y de asociaciones, a las de los voluntarios anónimos, y a las de nuestros clientes por la confianza que depositan en CAM.

**A todas las manos que vamos juntas.**

Más información en: [www.obrasocial.cam.es](http://www.obrasocial.cam.es)

 **CAM** Caja  
Mediterráneo

OBRAS SOCIALES