



Sociedad de Conciertos de Alicante

FUMIAKI MIURA, violín

VARVARA, piano

Lunes, 27 de mayo 2019

Teatro Principal de Alicante a las 20'00 h

PROGRAMA

-I-

MOZART

Sonata para violín y piano núm. 23 en Re mayor, K.306

- I *I. Allegro con spirito*
- II *II. Andante cantabile*
- III *III. Allegretto*

SCHUBERT

Sonata para violín y piano núm. 4 en La mayor, Op. 162, D. 574, «Gran Dúo»

- I *I. Allegro moderato*
- II *II. Scherzo: Presto*
- III *III. Andantino*
- IV *IV. Allegro vivace*

-II-

BEETHOVEN

Sonata para violín y piano núm. 9 en La mayor, Op. 47, «Sonata a Kreutzer»

- I *I. Adagio sostenuto- Presto- Adagio*
- II *II. Andante con variazioni*
- III *III. Presto*

A partir de la página siguiente, se desarrollan los comentarios a este programa

La combinación del sonido del violín con un instrumento de teclado (clavecín, clavicordio, pianoforte etc.), no ha sido considerada, por los músicos en la historia 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 magistrales de Beethoven 1770-1827, Brahms (1833-1897), Franck (1822-1890), Fauré (1845-1924), Debussy (1862-1918), Bloch (1880-1959), Prokofiev (1891-1953), Bartók (1881-1945), entre los más conocidos, apenas contiene unos pocos ejemplos de un pleno acoplamiento sonoro de violín y piano. Tampoco extraña que, buscando otras alternativas, algunos compositores de la talla de Ravel (1875-1937) decidieran dar un giro al compromiso y enfrentar deliberadamente a los dos instrumentos supuestamente «incompatibles», tanto en sus respectivos registros expresivos como en sus timbres, resaltando así el inevitable divorcio.

El acoplamiento y balance del piano y el violín representó, por consiguiente, una ardua tarea para los compositores y, durante cerca de un siglo, las diversas tentativas vacilaron entre las dos actitudes extremas: equilibrarlos o favorecer opcionalmente uno de ellos a costa del otro.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (Salzburgo, 1756- Viena, 1791)

Sonata para violín y piano núm. 23 en Re mayor, K.306

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 aunque, 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, Mozart 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 Johann Christian Bach (1735-1782), el último de los hijos de Johann Sebastian y Ana Magdalena, 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 simplemente doblar 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*».

Por otra parte, de manera análoga, en ocasiones era un violonchelo el encargado de doblar el bajo del piano, constituyéndose con su incorporación un *Trío*. De esta suerte, la mayor parte de los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII practicaron dicho 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 (1791, 1794-95), consiguió emancipar a los dos instrumentos de cuerdas, creando dos docenas de *Tríos*, auténticas obras maestras de la música de cámara. Ahora bien, en aquel momento ya había muerto Mozart (5 de diciembre de 1791).

Mientras el catálogo completo de Mozart (*Köchel Verzeichnis*, KV.) cita cuarenta y tres *Sonatas para violín y piano*, 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 modelo «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 ese 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 histórica ciudad musical a la que Mozart había llegado el 30 de octubre de 1777, de camino hacia París 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, del todo novedosa, del instrumento de arco, emprendió la composición de esta modalidad de dúo instrumental. 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, Leopold, 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 (K.305), si bien compuesta igualmente en Mannheim después de aquellas, fue marginada por Mozart y no apareció hasta tres años después, adscrita al siguiente grupo de cinco, escritas en Salzburgo y Viena, catalogándose como K. 296. Hay que reseñar que la composición de esas primeras *Sonatas para piano y violín*, que debió llevarle a lo sumo un mes, coincidió exactamente con el nacimiento de un repentino y apasionado amor por la soprano 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» del género, el corte formal de las de Mozart, inspiradas en aquellas, es aún sorprendentemente conservador en algún movimiento, con un lenguaje intensamente melódico en el que el violín explota plenamente su recién conquistada independencia, con recursos expresivos en modo *cantabile*.

Las dos restantes sonatas del «Opus I» clasificadas por Köchel como KV. 304 y KV. 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.

Al igual que la K304, la *Sonata para piano y violín K 306*, última del ciclo de seis publicadas en París en 1778 (op. I, nr 6) y dedicadas a María Elisabeth, consorte del Elector del Palatinado (de ahí el sobrenombre de «Sonatas palatinas») ve la luz en París (mientras que sus hermanas

pertenecen, como ya dijimos, a los meses transcurridos en Mannheim). Julio de 1778, que Mozart describe como «el mes más infeliz de mi vida» al morir «sola en una ciudad fría y avara» su madre que había acompañado valientemente a su hijo a Munich y Mannheim, permaneciendo también a su lado en esta aventura parisina, escribe la *Sonata para piano y violín K 306*, la única de la serie estructurada en tres movimientos, en la que abandona el profundo sentimiento y el dramatismo de la contemporánea *Sonata en mi menor K.304* e introduce, «como pasando una página» (Tranchefort), un brillante estilo «concertante» a cuyo esplendor concurren los dos instrumentos, tratados en este caso con igual dignidad en el plano musical, pero cuyo brillo resplandeciente precisa medios técnicos muy superiores a los requeridos por las *sonatas* precedentes, pese a que la expresión es más madura y más profunda que la de las obras de Mannheim.

El espacioso Primer Movimiento, *Allegro con spirito*, ofrece un desarrollo puramente rítmico y el tema principal, no reaparece sino poco antes de la conclusión. El Segundo Movimiento, *Andante cantabile*, también muy amplio introduce algunos acentos dramáticos, bien pronto disipados por un Tercer Movimiento, *Allegretto*, «atractivo y pintoresco en el que los numerosos cambios rítmicos y los episodios coloreados, sin hablar de la importante cadencia para los dos instrumentos, evocan los finales de los *Conciertos para violín de 1775*» (Tranchefort). (...) «Así, con una nota de virtuosismo brillante y despreocupado concluye esta denominada *Sonata «opus I»* de Mozart»

Duración aproximada: 22 minutos.

SCHUBERT, FRANZ (Viena, 1797- Viena, 1828)

Sonata para violín y piano núm. 4, en La mayor Op. 162, D. 574, «Gran dúo»

Resulta curioso que Schubert, que practicó el violín (y la viola) en su infancia, apenas concediera al instrumento de cuerda el lugar preeminente que cabía esperar de su inmenso talento, ni siquiera en los *Cuartetos de cuerdas*. Sin embargo, en 1817, tras un mes de ensayos pianísticos y exploraciones en torno al género de la *Sonata*, Schubert intenta volver a la fórmula en dúo para violín y piano, a la que ya había dedicado su atención el año anterior (1816) con sus tres «*Sonatinas para pianoforte con acompañamiento de violín*» (en *Re* mayor D. 384, en *la* menor D. 385 y en *sol* menor D. 408, (Op. post. 137). Pero si estas *piezas* «son relativamente tímidas en su forma y en su lenguaje» (Brigitte Massin), no sucede lo mismo en la última *Sonata* para los dos instrumentos, más importante en sus proporciones, mucho más construida, en su estructura y, también, más personal en su lenguaje en la que, imitando a Beethoven, Schubert decide colocar el *Scherzo* como segundo movimiento antes del tiempo *lento*, como ya hiciera en la *Sonata para piano en Si mayor D. 459* que compone en el mismo momento que la *Sonata en La mayor para piano y violín op post. 166, D.803*. Es posible que, tras las huellas de la presente *Sonata*, Schubert compusiera una serie de *Variaciones*, también en *La mayor*, para violín solo, inscritas en su catálogo temático con el epígrafe *D. 597*, cuya existencia sólo está testimoniada por una indicación del primer catálogo Kreissler del compositor,

constando incluso la fecha de diciembre de 1817, aunque la partitura nunca ha sido encontrada.

En el «*Gran dúo*» para piano y violín, en *La mayor Op. 162, D 574*, la riqueza del Primer Movimiento, *Allegro moderato* (en 4/4), en forma sonata muy regular, se sustenta en la contradicción, desde los primeros compases, entre el tema rítmico del piano y la fluidez del motivo melódico confiado al violín. El ritmo es tan importante que sobre él se construirá el desarrollo, breve en este caso, al igual que en las *Sonatas* para piano contemporáneas, dominando en este movimiento una escritura casi de *Lied*, con dos temas melódicos, el segundo más ardiente que el primero, reservados al violín, con el piano tan sólo como mero acompañante. Se ha dicho que, en estas páginas, Schubert encuentra la fórmula de la escritura para voz acompañada, pues en ella «aparecen todos sus recursos e incluso sus tics» (Brigitte Massin). En el vigoroso Segundo Movimiento, *Scherzo*, indicado *Presto*, en *Mi mayor*, que sigue, los dos instrumentos se homogenizan más. Un sorprendente *trío* en la alejada tonalidad de *Do mayor*, de exagerado cromatismo, reposa sobre una línea sinuosa del violín, que el piano completa, creando un momento de incertidumbre e inquietud en pleno corazón del *scherzo*.

El *Andantino* que sigue como Tercer Movimiento en *Do mayor*, en compás de 3/8, es notable por varias razones. Se trata de un movimiento en la forma A-B-A, que se sustenta sobre un tema lírico, que recuerda el de un *Lied* y que, en una primera parte, es expuesto por el violín y, tras una serie de desarrollos, reaparece, finalmente, modificado y enriquecido al piano, que sirve de transición hacia el episodio central, dando salida a su tema. Todo este episodio central, *dolce*, en la tonalidad alejada de *La bemol mayor*, es un verdadero diálogo, casi vocal, entre los dos instrumentos. La tercera parte, con su retorno al tema inicial, muy abreviado, está enriquecida con un motivo procedente del episodio central. El movimiento, de trama compacta y emoción subyacente, concluye con un sorprendente último enunciado del tema A, beneficiado por el piano y todo se desvanecerá, titubeando entre tonalidad mayor y menor.

El *Allegro vivace* final, sobre un ritmo $\frac{3}{4}$, constituye el Cuarto y último Movimiento, en forma sonata, en el que se recurre más al virtuosismo instrumental tomando pues, prestadas, en su espíritu, muchas cosas del *scherzo* en particular. Una célula rítmica procedente de éste, en efecto, es la que lanza el tema, con su mismo clima, a la vez riguroso y rebelde. El segundo tema es, sin embargo, más lineal y se ve amplificado, al unísono, entre ambos instrumentos.

Añadiremos, como conclusión, que esta *Sonata* para violín y piano en *La mayor*, op.162, D. 574, permaneció completamente desconocida hasta ser publicada, por vez primera, años después de la muerte de Schubert (el 19 de noviembre de 1828) por Diabelli, en 1851, y que fue precisamente el editor quien le adjudicó el título de «*Grand dúo*».

Duración aproximada: 22 minutos.

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

Sonata para violín y piano núm. 9 en La mayor, Op. 47, «Sonata a Kreutzer»

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, pues 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 y aplicar, en este caso, una distribución de trabajo en el que la cuerda es tratada como un participante esencial, aspecto que hemos relatado con detalle en nuestros comentarios anteriores.

La *Sonata para violín y piano n° 9, en la mayor Op 47*, la más célebre de las diez de Beethoven, fue escrita apresuradamente con vistas a un concierto en Viena, cuya fecha estaba imperativamente fijada en el mes de mayo de 1803. En esas fechas llegó a la ciudad para 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, añadido a su notable apostura (alto y de rasgos bien parecidos), atributos que despertaban, sin duda, una especial atracción entre las damas asistentes a sus conciertos. Tras su encuentro, vivamente impresionado de su virtuosismo, Beethoven fue persuadido a componer una nueva *Sonata* para violín y piano con el fin de interpretarla conjuntamente en uno de los famosos conciertos matutinos del *Augarten Pavillion* de Viena, que de forma regular organizaba su amigo, el también célebre violinista Ignaz Schuppanzigh.

Pese a aceptar Beethoven la oferta, la obra, sin embargo, no fue escrita en su totalidad en esa fecha por lo que el auténtico origen de la pieza hay que situarlo tiempo atrás, en 1802, cuando, en realidad compuso la *Sonata para violín y piano n° 6, en La mayor* (op. 30, n°1) cuyo final, al considerarlo «demasiado brillante», decidió reservarlo para otra obra posterior, reemplazándolo por un *Allegretto con Variazioni*.

De este modo, en 1803, para esta novena *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, pues, antes del estreno, que despertó una considerable expectación y atrajo a una distinguida audiencia vienesa, aristocrática y artística, entre ellos el inevitable Archiduque Rodolfo, y los Príncipes Lichnowsky y 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 un atónito 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, pues que con semejante «numerito» el concierto fuera un éxito. En su celebración, al final, 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 euforia de las felicitaciones, algo embotados por la bebida, al parecer el violinista hizo un comentario fuera de tono sobre una dama, amiga del maestro, que le hizo enfurecer por lo que, visiblemente molesto, 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, en su momento 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 en su actitud y decisión 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 Beethoven, conocedor del incidente 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, por consiguiente, desde esa fecha, con la definitiva dedicatoria al, de no ser por ello, relativamente oscuro Rudolphe Kreutzer que, paradójicamente y contumaz en la carrera de errores de los violinistas involucrados en la partitura, tras recibirla 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, sin duda disparatada opinión, no se apartaba, sin embargo, demasiado con la imperante en la misma Viena donde, refiriéndose a esta *Sonata*, algún crítico la llegó a calificar como «terrorismo musical» y el propio periódico «*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 también, poco atinado considerando lo que 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* un desafortunado 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 amorosa 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 un sello romántico. De cualquier modo la partitura, que atrapa desde el principio por el solo de violín y los contrastes entre los pasajes lentos e impetuosos, está estructurada en tres movimientos con un insólito equilibrio entre el violín y el piano en el primero y, en 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 el carácter concertante de la obra, que no pasó desapercibido a su autor 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 bien 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.

El Primer movimiento, *Adagio sostenuto* (en *La* mayor, en $\frac{3}{4}$) breve, comienza por una introducción lenta, solemne, en la que primero el violín y después el piano toman la palabra. Esta introducción un poco dramática prepara la entrada de los temas del *Presto* (en *la* menor) en el que los dos instrumentos intentan llevar la voz cantante. «El tema principal, de fogosa inspiración brota en negras picadas en un proceso regularmente ascendente, con una especie de

rabiosa energía» (Tranchefort). El contraste viene marcado por el segundo tema, más apacible, casi implorante en el que el piano adopta un protagonismo que no había detentado hasta entonces. La primera exposición es repetida de acuerdo con el esquema habitual de los primeros movimientos de sonata. El desarrollo, más novedoso, es un verdadero alarde de invención beethoveniana. El fragmento entero resulta también coordinado por una idea melódica central, muy dramática, directamente derivada del tema principal. La coda, a partir de un acorde *sforzando piano*, acentuará aún ese dramatismo, en una larga secuencia de figuras en octavas que pasan del *piano* al *pianissimo* para llegar hasta el *fortissimo* final.

El Segundo Movimiento, *Andante con variazioni* (en *Fa* mayor, en 2/4) es un largo interrogatorio, más contemplativo, con sus variaciones construidas a partir de un sencillo tema que se desarrolla y enriquece con un sinnúmero de matices. El tema, sincopado, es un verdadero *Lied*, enunciado primeramente por el piano en una efusión en la que el violín no participa hasta el compás 8, que aporta una mayor calma poética que el movimiento precedente. Para André Boucourechliev «el *Andante con variazioni* puede ser considerado como un modelo muy puro de variación «figurativa». En la primera variación, el tema tal cual, es expuesto por el piano y el elemento ornamental es confiado al violín. En la segunda la situación es la inversa: el violín desgrana el tema ornamentado, mientras el piano se limita a un discreto acompañamiento. Los papeles se reparten en la tercera en la que el tema se esquematiza más y la metamorfosis es más perceptible. La cuarta variación después de una vuelta al tema se «desvanece en una conclusión muy schumanniana» y se difumina en un clima de recogimiento» (Tranchefort).

El Tercer Movimiento *Finale: Presto*, concebido, como ya apuntamos, primitivamente, para la *Sonata* nº6 está en forma sonata abierta por un tema en contrapunto en el piano y en el violín, pertinaz y raramente interrumpido como un movimiento de *tarantela*. Sigue una nueva y vertiginosa confrontación entre los dos instrumentos. El desarrollo es amplio, múltiple desde el punto de vista rítmico. Una frase más lenta expuesta dos veces precede a la extraordinaria coda con la que concluye magistralmente este duelo entre los dos interlocutores.

Duración aproximada: 36 minutos