



SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXVII
Curso 2008 - 2009

CONCIERTO NÚM. 705
XIV EN EL CICLO

Recital de violín y piano por:

HILARY HAHN, violín

VALENTINA LISITSA, piano

Teatro Principal

Lunes, 6 de abril

19,00 horas

Alicante, 2009

HILARY HAHN



La violinista norteamericana Hilary Hahn, ganadora de un Premio Grammy y nominada para Artista del Año 2008 por la revista Gramophone se ha convertido en una de las artistas más solicitadas del circuito internacional.

Actúa regularmente con las principales orquestas del mundo y ofrece recitales en las salas de conciertos más importantes. En el 2009 interpretará la premiere mundial del Concierto para violín de Jennifer Higdon, co-producido por las Sinfónicas de Indianápolis, Toronto y Baltimore y la Curtis Institute of Music. En abril 2007, fue elegida para actuar en el 80 Aniversario del Papa Benedicto XVI en el Vaticano, una actuación que saldrá en DVD próximamente.

Graba en exclusiva para Deutsche Grammophon. Su álbum más reciente emparejó los conciertos para violín de Schoenberg y Sibelius, nada mas salir al mercado llegó al número uno copando durante 23

semanas seguidas los primeros puestos de las listas principales de música clásica. En el 2007 Deutsche Grammophon distribuyó un DVD con el título "*Hilary Hahn: A Portrait*" con entrevistas exclusivas y parte de sus conciertos. Antes de firmar con Deutsche Grammophon, Hilary Hahn grabó para Sony Classical recibiendo cinco premios.

En 2004, fue la violinista solista en la banda Sonora de la película "*The Village*" de Night Shyamalan, que fue nominada a los Oscars. Promocionará una colección de obras cortas contemporáneas de compositores actuales en las próximas temporadas.

Ha recibido numerosas distinciones a lo largo de su carrera, incluyendo un Grammy, el Premio Diapason's "d'Or del Año", "Preis der deutschen Schallplattenkritik" Classical FM Gramophone Artist of the Year y numerosos Premios Echo. En 2001, fue nombrada Mejor Intérprete Clásica Joven por *Time Magazine*.

Nació en Lexington, Virginia en 1979. A los 3 años se trasladó a Baltimore, donde comenzó a tocar el violín en el programa Suzuki para niños del Conservatorio Peabody. Estudió en Baltimore con Klara Berkovich, especializada en prodigios musicales. De los 10 a los 17 estudió en el Curtis con Jascha Brodsky - último discípulo del gran violinista belga Eugene Ysaye -colaborando con él hasta su muerte. En 1999, con 19 años se graduó en el Instituto Curtis tras ampliar sus estudios con lengua y literatura.

Con 15 años, debutó en Alemania con Lorin Maazel y la Orquesta de la Radio Bávara, interpretando el concierto de Beethoven, que fue retransmitido por radio y televisión por toda Europa. Dos meses más tarde recibió el Avery Fisher Career Grant. Participó en el Festival de Música Marlboro y en 1996 debutó en el Carnegie Hall como solista junto a la Orquesta de Filadelfia.

Gran escritora, Hahn escribe un diario en su página web, www.hilaryhahn.com.

VALENTINA LISITSA



Valentina Lisitsa nació en Kiev, y con seis años hizo su primer recital. Se graduó en el Conservatorio de Kiev, y ha ganado numerosos premios entre ellos el Murray Dranoff, Concertino Prague, Concurso Lysenko, Concurso de música de cámara de París y el Concurso de música de cámara de Ucrania. En 1995 debutó en el Mostly Mozart Festival junto al director Gerad Schwartz en New York.

Ha actuado con la Orquesta Nacional de Francia dirigida por Charles Dutoit, la Orquesta de cámara de Praga, la Sinfónica de Sao Paulo, Filarmónica de Nueva Zelanda y Varsovia, entre otras. Destacan sus interpretaciones de los conciertos de Rachmaninov, que ofreció junto a la Orquesta Sinfónica de Dallas, y también la premiere mundial de Schubert- Liszt's Schwanengesang en Los Angeles County Museum of the Art. Sus giras junto a Alexei Kuznetsoff la han llevado a Corea, Rusia, Italia, Inglaterra y Alemania. Es invitada frecuentemen-

te a numerosos festivales como el de Indianápolis y Chicago Grant Park. Desde su debut en el prestigioso Concert Society Series en Milán ha sido re- invitada en numerosas ocasiones.

Sus compromisos le han llevado de gira con el Cuarteto Talich, la Orquesta Sinfónica Rusa por EE.UU y México; una gira europea con la Orquesta Sinfónica de Stuttgart y recitales en Milán, Viena, Ámsterdam, Londres, Glasgow, San Diego, Miami, New York y Chicago. En el 2008 hizo su debut en el Musikverein de Viena. Destacan sus actuaciones con la Sinfónica de Atlanta, Stuttgart Philharmoniker, NYPO Chamber Players junto a Lynn Harrell. La siguiente temporada sus compromisos la llevarán a Nueva Zelanda, México, y EE.UU.

Como músico de cámara Valentina acompaña a Lynn Harrell y Hilary Hahn, entre otros. Con Hilary Hahn tiene previsto varias giras por Europa, América y Japón.

Valentina Lisitsa graba para el sello discográfico Audiofon. Entre sus grabaciones destaca el Shostakovich nº 1 con la Orquesta Sinfónica de Ekaterinburg, dirigida por Sarah Caldwell y su grabación de Rachmaninov junto a William De Rosa.

PROGRAMA

- 1 -

- E. YSAYE** **Sonata para violín solo nº 4 en mi menor,**
op.27/4
Allemande - Lento maestoso
Sarabande - Quasi lento
Finale - Presto ma non troppo
- C. IVES** **Sonata para violín y piano nº 4,**
"Children's Day at the Camp Meeting" S.63
Allegro
Largo
Allegro
- J. BRAHMS** **7 Danzas Húngaras (Arr. de Joseph Joachim)**
Nº 10 en Mi mayor: Presto
Nº 11 en re menor: Poco andante
Nº 12 en re menor: Presto
Nº 19 en la menor: Allegretto
Nº 5 en sol menor: Allegro
Nº 20 en la menor: Poco allegretto
Nº 21 en mi menor: Vivace
- C. IVES** **Sonata para violín y piano nº 2, S.61**
Autumn
In the Barn
The Revival

- II -

- E. YSAYE** **Sonata para violín solo nº 6 op. 27/ 6**
Allegro giusto non troppo vivo
- E.YSAYE** **Rêve d' enfant, op.14**
- C. IVES** **Sonata para violín y piano nº 1, S.60**
Andante - Allegro
Largo cantabile
Allegro
- B. BARTÓK** **6 Danzas Populares rumanas para violín**
y piano Sz.56
(Arr. Zoltan Szekely)
Allegro moderato
Brâul: Allegro
Andante
Danza de Butschum: Moderato
Polea: Allegro
Maruntelum: Allegro

JOHANNES BRAHMS (Hamburgo, 1833 - Viena, 1897)

7 Danzas húngaras

En 1850, apareció por Hamburgo, el competente violinista húngaro Eduard Reményi, un pintoresco personaje exilado tras la reciente rebelión de su país de 1848-49. Hombre mundano, de verbo fácil, temperamento aventurero y desenvuelto, su arrolladora personalidad causó una gran impresión en el todavía ingenuo y joven Brahms animando su existencia rutinaria, iniciándose entre ambos una buena amistad. Aunque años más tarde escribiera decepcionado: «*nunca pude aprender mucho de Reményi; había demasiadas mentiras en él*» en abril de 1853, partieron desde Hamburgo para iniciar juntos una gira por Alemania con Brahms como pianista siendo frecuente que en sus conciertos tocaran de oído fragmentos de música popular húngara lo que acrecentó su interés por el folclore húngaro. Llegados a Hannover a finales de mayo, Brahms conoció a una figura clave en su carrera musical, el gran violinista Joseph Joachim que captó inmediatamente la auténtica valía de aquel joven de 20 años, estableciéndose entre ambos un mutuo afecto que con algún altibajo perduraría toda la vida. Al percibir Joachim la intención de Remenyi de explotar tan solo las dotes pianísticas de Brahms le aconsejó alejarse de él provocando la brusca separación de los dos artistas tras la que aquél prosiguió su nómada existencia y este emprendió camino de Weimar para ser presentado a Franz Liszt. Sin embargo el encuentro no dio los frutos esperados. A Brahms no le acababa de agradar el ambiente elegante, pero mundano y murmurador, de la ciudad y el prestigioso maestro le resultó excesivamente histriónico sin que Liszt simpatizara tampoco con su joven colega, creándose entre ambos una difícil barrera de recíproca incompreensión. La intervención de Joachim resultó de nuevo decisiva para resolver el embrollo al escribir a Robert Schumann y proponerle acogerle en su casa en Düsseldorf.

Pese de los comentarios de Brahms sobre Remenyi, su relación con el peculiar violinista no fue estéril ya que por su mediación conoció muchas melodías húngaras que utilizó para sus Danzas y desde 1867, durante sus giras por Hungría, Brahms profundizó seriamente en el conocimiento de este fecundo y exótico mundo musical. La fascinación que

ejerció tal música sobre su trabajo se revela no tanto por el enorme número de publicaciones que adquirió y que se conservan en los archivos de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena, sino por el «toque magiar» que se percibe en todas sus obras de cámara cuyos temas, ritmos y soluciones se convirtieron en parte integrante de su lenguaje.

Concebidas originariamente para piano a cuatro manos las **21 Danzas Húngaras WoO. 1** fueron escritas entre 1865 y 1880 y reunidas en cuatro libros. La primera serie de diez (los dos primeros cuadernos) fue publicada en 1869, y la segunda colección (con los dos segundos) en 1880. De ellas el compositor transcribió para piano a dos manos los cuadernos 1º y 2º, ocupándose Kirschner de los dos restantes. Las versiones orquestales se deben sin embargo a varias plumas. El autor realizó la de los números 1, 3 y 10 y Dvorák, que escribió sus *Danzas eslavas* siguiendo el mismo modelo, se encargó de la 16 a la 21; algunas, muy variadas, fueron orquestadas por otros compositores. Ciertamente su frescura y atractivo las ha hecho objeto de arreglos, incluso en el campo de la música ligera, apoyados en las nuevas tecnologías. Pese a todo, Brahms prefería sobre todas la partitura original, como se deduce del contenido de una carta dirigida a Simrock: «...*Las he concebido para cuatro manos; si las hubiera pensado para orquesta serían diferentes*». Con la aprobación del autor, Joachim transcribió también algunas piezas para violín y piano que constituyen un auténtico muestrario de virtuosismo de la cuerda.

Muchas de las piezas de las Danzas están inspiradas en auténticos temas populares y otras son composiciones originales, pero con un inocultable «toque húngaro» siendo tal su identificación que casi puede decirse que Brahms utilizó ese lenguaje musical como si procediera de sus propias raíces ya que permite percibir, sin ningún atisbo de vulgaridad, los aspectos más profundos del espíritu cingaro. Formalmente, son más sencillas que las rapsodias de Liszt, al subrayar los elementos de la danza mediante una estructura clásica tripartita que incluye los pasajes introductores, la transición y el desarrollo de los motivos. Pese al ritmo perseverante de 2/4, no se advierten signos de monotonía gracias su lirismo y a la habilidad del músico para captar las cadencias de las danzas de los *Verbunkos*, en particular las conectadas mas estrechamente con las *zardas*, en las que se aprecian alternancia de *tempo*, brus-

cos cambios, aceleraciones progresivas, trasposiciones rítmicas, sínco-
pas, apoyaturas y un abanico de ornamentos vocales, esparcidos con
profusión.

EUGÈNE YSAÏE (Liège, 1858 - Bruselas, 1931)

Sonata para violín solo nº 4 en Mi menor Op.27

Sonata para violín solo nº 6 en Mi mayor Op.27

Rêve d' enfant Op. 14

Eugène Ysaÿe ha sido uno de los grandes violinistas de la histo-
ria. A su destacada habilidad técnica y belleza sonora unía una pro-
funda expresividad musical que pocos artistas desde entonces han
logrado igualar, consiguiendo insuflar nuevo estilo a un arte de la
interpretación que hasta ese momento había estado polarizado por
dos estilos y personalidades divergentes, por un lado el húngaro
Joseph Joachim, de austero y refinado temperamento, por otro el espa-
ñol Pablo Sarasate dueño de un deslumbrante virtuosismo. Ysaÿe logró
sintetizar ambas escuelas incluyendo en su repertorio tanto la música
«seria» de Mozart, Brahms y Beethoven tan querida por Joachim,
como las partituras «menores» que junto a aquella acostumbraba a
incorporar Sarasate en sus actuaciones con una espectacular brillan-
tez. El liderazgo de Ysaÿe fue incuestionable entre los mejores intérpre-
tes contemporáneos despertando, más que una rivalidad celosa, su sin-
cera admiración, permitiéndole liderar una escuela en la que figuran
muchos de los más ilustres violinistas de la primera mitad del siglo XX
como Josef Gingold, Fritz Kreiser etc. El desaparecido Isaac Stern, uno
de los grandes talentos del violín de la centuria pasada expresaba de
este modo su fervorosa admiración por el maestro belga: «*De todos los
grandes representantes de la historia del violín, creo que me hubiese
gustado especialmente conocer a Paganini y a Ysaÿe. Paganini por
haber hecho posible un espectacular progreso, a pasos de gigante, del
arte del violín. Ysaÿe por la amplitud y la profundidad infinitas de su
imaginación y su creatividad, tanto en su faceta de intérprete como en
la de compositor. ¡Conocer a un hombre así, a un artista tan extraor-
dinario, hubiese sido un enorme privilegio!*».

Tras recibir a los cuatro años las primeras lecciones de su padre, violinista del Teatro Real de Lieja, Eugène Ysaÿe ingresa a los siete en el Conservatorio de su ciudad natal. Brillante, aunque sin destacar como un niño prodigio, después de diversas vicisitudes académicas y desacuerdos con su profesor decide abandonar el centro y acompañar a su padre en las giras de conciertos, tocando en las orquestas dirigidas por aquél. En 1872 vuelve a Lieja donde completa su entrenamiento con distinción y al año siguiente se establece en Bruselas recibiendo clases del célebre virtuoso Henryk Wieniawski. Tres años después, la espléndida ejecución de unos ejercicios ante la atenta y rigurosa escucha de Henry Vieuxtemps, padre de la excelente escuela belga de violín, cambiará su destino pues, impresionado por el talento del joven, le concede una beca estatal para proseguir sus estudios durante tres años en París y recibir personalmente sus consejos. En la capital francesa tendrá ocasión de mantener una estrecha relación con los más destacados compositores del momento Cesar Franck, Ernest Chausson, Vicent d'Indy, Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy etc y ejercer una importante influencia sobre la música francesa del violín en ese tiempo. La Sonata de Violín de Cesar Frank, que le fue dedicada como un regalo por su matrimonio, fue estrenada por él en Bruselas en 1886 y después en París. Otras obras dedicadas incluyen la pieza *Poème* y el Concierto de Violín de Chausson y el Cuarteto de cuerdas de Debussy.

En 1886 Ysaÿe retornó a Bruselas como Profesor del *Royal Conservatoire* manteniendo su puesto hasta 1898, continuando su carrera internacional como intérprete y dirigiendo conciertos sólo interrumpidos durante la guerra de 1914-18, que la pasó en Inglaterra y América, pero reanudados luego hasta sufrir un grave deterioro de su salud, antes de su fallecimiento en 1931. Durante la mayor parte de su vida, tocó un *Guarnerius del Gesù* (que después pertenecería a Isaac Stern) aunque poseía además un valioso *Stradivarius* de 1732 (bautizado por él mismo como *Hércules*), que le fue robado en San Petersburgo en el camerino durante una gira realizada por Rusia en 1908 pero que sería recuperado muchos años después, en 1947, en Berlín.

Pese a carecer de un entrenamiento formal como compositor Ysaÿe escribió varias obras para violín y orquesta, piezas orquestales y música de cámara. Sus composiciones mejor conocidas, al menos entre los vio-

linistas, para los que representan un permanente reto de ejecución musical, son las Seis Sonatas para Violín solo Op. 27 publicadas en 1924, cada una de ellas dedicada sucesivamente a un eminente violinista contemporáneo amigo del compositor y reflejando su estilo interpretativo: el húngaro Joseph Szigeti, el francés Jacques Thibaud, el rumano George Enescu, el austriaco Fritz Kreisler, el belga Mathieu Crickboom y el español Manuel Quiroga. Las seis piezas examinan todos los aspectos de un violinista, desafiando en cada movimiento sus recursos tanto técnicos como emocionales y explorando todos los registros extremos capaces de abarcar en el violín, por lo que constituyen, sin duda, un monumento del moderno abordaje del instrumento y una síntesis de las cualidades de intérprete excepcional que fue Ysaÿe, cuyas obras ciertamente pocas veces se incluyen en los conciertos actuales. Los esbozos fueron realizados en veinticuatro horas, en una villa veraniega de la costa belga en 1923, sin mediar prácticamente una gestación previa. Las revisiones y su definitiva puesta a punto se llevaron a cabo en los días siguientes por lo que las partituras pronto estuvieron listas para su publicación, que se materializó en 1924, en una edición controlada por Théo, hermano del compositor. A él debemos la referencia de que todo el trabajo compositivo se produjo bajo un evidente respeto y reverencia a la figura de Johann Sebastian Bach, por quien el músico estuvo realmente obsesionado (de hecho a la *Sonata n.º 2* le dio el título «Obsesión»). Antes de iniciar la tarea, el compositor escribiría: «*El genio de Bach espanta a todo aquél que siente la tentación de seguir una vía idéntica. Sabe que resulta una cima difícil de alcanzar. ¿Cómo desmarcarse de una influencia tan dominadora que hará, fatalmente, que si se quiere escribir para instrumento solamente se escriba "a la manera de..." ?*». Pese a ese maniifiesto ascendiente la obra, junto a su descomunal envergadura técnica, posee una enorme personalidad y un auténtico valor musical.

Dedicada a Fritz Kreisler, con el que tuvo un contacto más estrecho, la **Sonata para violín solo n.º 4 en Mi menor**, el autor declaró sentirse inspirado por el recuerdo de la sonoridad cálida y sensual y la técnica robusta del virtuoso violinista vienés. Se divide en tres movimientos y, como en una suite, se suceden una *Allemande*, una *Sarabande* y la *Finale*. Hay inevitablemente algo de Bach en la *Allemanda* de apertura. La *Sarabande*, en particular, se construye obsesivamente sobre un *osti-*

nato de cuatro notas, que se mantiene en la misma tonalidad a lo largo de toda la pieza. En cuanto al brillante *Finale*, puede considerarse como una especie de «Capricho vienés» de libre fantasía que sugiere algo de la propia escritura de Kreisler. La **Sonata para violín solo nº 6 en Mi mayor** está dedicada al sobresaliente violinista español Manuel Quiroga cuya carrera se vio trágicamente interrumpida por un grave accidente cuando contaba tan sólo 46 años. Como en las piezas anteriores, Ysaÿe procuró adaptar su escritura a la técnica y a la personalidad del destinatario por lo que se trata de una especie de «Capricho español» de un solo trazo de un tono más superficial aunque de mayor brillantez de contenido que la *Sonata* precedente. La primera parte es técnicamente menos exigente que las restantes sonatas pero la segunda, marcada como *Allegretto poco scherzando*, muestra ritmos y giros típicamente españoles que conducen hacia un final colmado de virtuosismo.

Hacia la mitad del año 1890, en el curso de una gira por Inglaterra, al regresar al hotel después de un concierto, Ysaÿe recibió un mensaje de Bélgica comunicándole la grave enfermedad de su hijo menor Antoine, todavía de corta edad. Angustiado, en la misma mesa de su habitación escribió una pequeña pieza, llena de ternura, pero también de inquietud y preocupación, dedicada a «*mon petit Antoine*». Por fortuna el niño, posteriormente biógrafo y editor de la obra de su padre, superó el trance falleciendo a los 80 años. En ***Rêve d'enfant Op. 14*** junto a otra obra pareja, el ***Poème élégiaque Op. 12***, Ysaÿe se aleja de las más simples piezas virtuosas de su juventud. Se trata de una canción de cuna corta y tierna que explota una fibra sentimental familiar a la manera de la *Berceuse Op. 16* de Fauré, de la famosa Canción de cuna *Op. 49* de Brahms y de otras innumerables efusiones líricas de carácter análogo. Sobre un atrayente acompañamiento, el violín canta, bajo una atmósfera envolvente, una suave melodía balanceante que ratifica su inequívoco carácter de canción de cuna y en momentos apasionada, retomándose desde el comienzo para al final desaparecer gradualmente. El lenguaje armónico y el aura soñadora recuerda también, en los momentos más tranquilos, a la Sonata de violín que Cesar Frank en 188 dedicara a Ysaÿe en su boda. La corta duración de la obra permitió a su autor, en el comienzo de la era de las grabaciones sonoras, dejar para la posteridad un testimonio directo, emotivo e inimitable, de su interpretación.

CHARLES IVES (Danbury, 1874 - Nueva Cork, 1954)

Sonatas para violín y piano

Poseedor de una imaginación especialmente fértil y de unos innovadores recursos técnicos, el estadounidense Charles Ives se anticipó a la música del siglo XX sirviendo de inspiración a un buen número de jóvenes compositores contemporáneos, obstinados en la búsqueda de nuevas formas. Su educación musical se inició con su padre, George E. Ives, director de una banda del Ejército que muy pronto le enseñó la armonía y el contrapunto inculcándole el gusto por la indagación de fórmulas originales, componiendo sus primeras obras corales y para órgano mientras trabajaba como organista en una iglesia congregacionista de su localidad natal. Tras graduarse en la Universidad de Yale, donde estudió con el prestigioso Horatio Parker, a partir de 1899 se instala en Nueva York emprendiendo un trabajo como agente de seguros que culminará, en 1908, con la fundación de su propia compañía aseguradora, una de las más florecientes de los Estados Unidos. Esta ocupación, en apariencia tan alejada del arte, compartida con una intensa actividad compositora, le permite no obstante, vivir holgadamente al margen de su música, sin duda demasiado innovadora para el gusto de la época. Al dejar la ciudad, en 1911, Ives produce sus obras más importantes aunque, sacudido por una grave enfermedad cardíaca, reduce progresivamente su labor hasta 1926, fecha en la que abandonará la composición aunque sin dejar de revisar y pulir sus trabajos anteriores, limitándose a asistir a varios estrenos de sus obras, en muchos casos demorados largo tiempo. Durante los últimos años de su vida recibió el apoyo de compositores como Henry Cowell y Aaron Copland y de directores como Leonard Bernstein y Leopold Stokowski, falleciendo en Nueva York en 1954.

Estricto contemporáneo de Schoenberg, resulta curioso que Ives no fuera realmente conocido por el público, al que por otro lado desdeñaba olímpicamente, hasta cesar en su actividad como compositor, momento que sin duda marcó mucho el paisaje musical americano. Por otro lado la ambigüedad de su obra, pese a aportarle una innegable riqueza, representa un obstáculo significativo para su comprensión explicando que su figura resulte todavía poco familiar para el público europeo.

Ciertamente Ives se implicó en diversos experimentos sonoros ya sea sobre el uso simultáneo de dos o más tonalidades (politonalidad) que incluye en su primera pieza conocida *Variations on America* para órgano de 1898, como en los relativos al empleo de cadencias y tiempos dispares dentro de una misma composición (polirritmia y polimetria). Ese gusto por la indagación lo llevó a concebir obras como *Three Quarter-Tone Pieces*, para dos pianos afinados con una diferencia de un cuarto de tono, o *From the Steeples and the Mountains*, para trompeta, trombón y cuatro juegos de campanas, cada uno de ellos en una distinta tonalidad. En su música la disonancia no es un hecho aislado, sino estructural. Su trabajo procura un amplio abanico de fuentes musicales y estéticas, ostensiblemente manifiestas en las obras orquestales, adivinándose en muchas de sus piezas melodías pertenecientes a himnos religiosos y canciones populares, que contienen ritmos sincopados y una estructura bitonal, así como pasajes místicos e impresionistas sintetizados y ensamblados en un único suceso artístico, realmente insólito teniendo en cuenta la variedad de sus motivos. La diversidad de su inspiración se convirtió para Ives en una auténtica declaración ideológica derivada en parte del trascendentalismo filosófico que, como escuela de pensamiento filosófico, religioso y literario estadounidense, primaba en la Nueva Inglaterra de la mitad del siglo XIX.

Una de las mayores dificultades al analizar las obras de Ives, cualquiera que sea su género, ha sido establecer su cronología fiable pues además de las sucesivas revisiones realizadas en muchas de ellas otras fueron elaboradas a lo largo de un período de tiempo dilatado, de tal suerte que, incluso en la génesis de dos movimientos de una misma partitura, no es raro que medie un intervalo de varios años. El catálogo recopilado en 1960 por John Kirkpatrick, que cuenta con 121 números, sin incluir unas 150 canciones de notable calidad, es diverso y desigual, incluyéndose en él gran número de partituras perdidas o inacabadas aunque, pese a su desorden y el hábito de Ives de reutilizar materiales en contextos diferentes y combinar polifónicamente elementos procedentes de fuentes distintas, casi siempre se revelan los estrechos lazos existentes entre determinadas obras. Contemplado en conjunto, su repertorio aparece pues como un gigantesco *puzzle* en el que se mezclan impresiones y temas recurrentes que se intercambian entre distintas partituras

y en el que no es posible discernir entre los hechos nuevos vividos por el propio compositor y los reconstruidos con lo que su escritura se sitúa a medio camino entre el diario personal y el reportaje. No es sorprendente que su inclinación a una larga gestación de los trabajos y el uso frecuente de material antiguo, reescrito o desarrollado, fuera el motivo de la génesis, especialmente compleja, de las cuatro **Sonatas para violín y piano** que se prolongó a lo largo de casi de veinte años desde sus primeros esbozos en 1899 hasta la finalización de la última en 1916. De hecho, existen en realidad cinco *Sonatas*, si se añade a las cuatro habituales una anterior a la que Cowell denominó «*The Pre-First Sonata*» escrita entre 1899 y 1902, cuyos movimientos sirvieron casi como «vivero» para nutrir la Primera y la Segunda. Además el material inacabado de un *Scherzo* con fecha de 1902, se reutilizará también en el segundo movimiento de la *Sonata n.º 2* y finalmente, el *Adagio-Allegro* final de la misma fecha, proporcionará la base del primer movimiento de aquella.

La **Sonata n.º 1**, fue compuesta en un período comprendido entre 1902 y 1908 y tiene tres movimientos: un *Andante-Allegro* de entre 1902 y 1906, el único de los tres completamente original, un *Largo cantabile* de 1908 del que ya se ha señalado su génesis y un *Allegro* final compuesto a partir de una melodía perdida que también sería utilizada en el primer movimiento de la *Sinfonía n.º 4*, antes de volver en 1913 a su estado inicial como canción (*Watchman*). Según el propio Ives, esta *Sonata* supone una especie de compromiso «entre la vieja forma de escribir y la nueva» es decir entre las convenciones asimiladas y las distancias tomadas con respecto a la tradición pero interpretada más libremente. La **Sonata n.º 2**, escrita entre 1907 y 1910, tiene dos primeros movimientos que derivan claramente de la *Pre-First Sonata* de 1899-1902, toma como eje el movimiento central, *In the Barn (Presto-Allegro moderata)* en el cual se encuentran a su vez huellas de las *Ragtime Pieces* para piano (1902-1904) que ya habían marcado la primera *Sonata* pianística. El primer movimiento, *Autumn (Adagio maestoso-Allegro moderato)* se basa en la melodía *His exaltation*, que Ives volvería a tomar en las *Canciones* de 1913, mientras que el final, titulado *The Revival (Largo-Allegretto)* deriva de un movimiento escrito en 1906, que pensaba incluir en su *Sonata n.º 4*. Terminada en 1916, la **Sonata n.º 4**, la más corta de

las cuatro, toma como fuentes obras muy anteriores tales como una perdida *Sonata* para trompeta y órgano de 1901 y una fuga escrita por su padre en 1862, para el primer movimiento *Allegro*, así como esbozos que se remontan a 1905-1906, para los dos movimientos siguientes. Como ha relatado Ives en sus *Memorias*, la *Sonata* se subtitula *Children's Day at the Camp Meeting* en razón de los himnos religiosos cantados por los niños, de manera a veces irrespetuosa, en los días de *kermesse* en el Parque Brookside, y que son citados en la obra. El último movimiento *Allegro*, que Ives consideraba como el mejor, culmina en el célebre *Shall We Gather at the River* que dio lugar a una *Canción* poco después.

BELA BARTOK (Nagyszentmiklós, 1881 - Nueva York, 1945)

Seis danzas populares rumanas para violín y piano,

Sz 56 (versión de Zoltán Székey)

Si bien la carrera de compositor de Bartók se desarrolló de un modo irregular y hasta crear sus grandes obras, en una etapa relativamente tardía, pasó por períodos de experimentación, cambios de estilo e influencias diversas de compositores como Richard Strauss, Debussy y el primer Stravinsky, un elemento constante y recurrente en su escritura es la inclusión de las formas melódicas, los ritmos y el lenguaje armónico del folclore centroeuropeo que no hay duda de que contribuyen a aportar a su música una incuestionable personalidad.

Durante la juventud de Bartok la Gran Hungría englobaba un vasto territorio compuesto por un conjunto de pueblos heterogéneo, tanto desde un punto de vista étnico como cultural y lingüístico, por lo que no sorprende que tempranamente recibiera unas influencias plurales. En efecto, nacido en 1881 en Nagyszentmiklós (actualmente Sânnicolau Mare), un territorio perteneciente hoy a Rumanía, tras la muerte de su padre, en 1888, se trasladó con su familia a vivir a Vinogradiv, ahora Ucrania, donde inicia sus primeras composiciones y, poco más tarde, marcha a estudiar al Liceo de Nagyvárad (Oradea), una de las ciudades más cultas de Transilvania, para terminar su etapa escolar en Bratislava, actualmente capital de Eslovaquia, antes de trasladarse finalmente a Budapest para completar su formación musical. Pese a ese intrincado

periplo, coincidente con un período de exacerbado nacionalismo europeo e intensa agitación política, Bartók no parece mostrar ninguna particular inclinación ideológica por lo que resulta comprensible que en el ciclo *Gyermekeknek* (Para los niños) Sz.42 de 1908 y 1909, una serie de arreglos fáciles para piano, concebidos como método de aprendizaje del instrumento en cuatro volúmenes, otorgue una importancia equivalente a las melodías eslovacas y húngaras y que el estilo popular y simple de estas piezas se desarrolle también en otras partituras sucesivas.

Inicialmente, el conocimiento de Bartók de la música folclórica húngara estaba circunscrito únicamente a las melodías gitanas, por lo que en 1903, incorporó esos temas en un extenso trabajo orquestal, el poema sinfónico *Kossuth*, héroe de la revolución húngara de 1848. Sólo cuando conoció las canciones de los campesinos magiares, comenzó a sumarlas a su propia música y a escribir melodías con el mismo estilo. La gran ruptura en la línea de desarrollo de Bartók sobrevino en 1905 cuando, persuadido por su amigo y apasionado devoto del folclore tradicional Zoltán Kodály, comienza a estudiar la música popular húngara y a gestarse su ideal de una fusión estilística entre formas musicales seculares y las de propia creación. En su periplo investigador, en colaboración con Kodály, llevaban consigo un fonógrafo de Edison con el que grabaron centenares de cilindros junto a la redacción de un número incontables de anotaciones. Su primera publicación conjunta fue la recopilación denominada *Veinte canciones populares húngaras*, publicada en 1906 en la que descubrieron la existencia de varias categorías: el viejo estilo, provisto en general de una melodía pentatónica, el nuevo estilo, en el que se mezclaban los modos y las escalas heptatónicas y una forma mixta en la cual ambos elementos se combinaban.

Mientras se forjaba una carrera como pianista, en 1907 Bartók obtuvo una plaza de profesor de piano en la Academia Real de Budapest, lo que hizo permanecer en Hungría en lugar de salir de gira por Europa permitiéndole recopilar abundante música popular cuyo estudio y clasificación ocupará una parte considerable de su energía durante el resto de su vida. En paralelo a la música de Debussy, que Zoltan Kodály había traído de París, en esta época sus obras evidencian su creciente interés por la indagación del folclore nacional cuyo influjo le lleva a escribir una respetable cantidad de pequeñas piezas para piano.

El verano de ese año hace su primer viaje de exploración a Transilvania, considerado como la cuna de la más pura cultura étnica centroeuropea y territorio donde varios artistas habían encontrado ya una inspiración popular para un característico nuevo estilo del arte húngaro. La visita le permite también captar directamente la música tradicional rumana que abordará por primera vez en sus Dos Danzas rumanas para pianoforte Sz.43 compuestas en 1910, dos trabajos de amplias dimensiones en los que utiliza «un material temático personal pero de carácter rumano». Pero es 1915 el que se considera realmente su «año rumano» con tres obras pianísticas: la Sonatina, Las Danzas Populares y los Canti Natalizi en los cuales utiliza melodías populares recopiladas entre 1910 y 1914 que no son sino simples «transcripciones creativas», anotaciones de un material temático procedente de diferentes regiones de Transilvania y de la Hungría oriental. **Las Danzas populares rumanas SZ. 56** incluyen seis miniaturas muy diversas y se abren con la resuelta *Bot tánc* (Danza del palo), a la que siguen la elegante *Brâul* (Danza de la faja) y la límpidamente expresiva *Topogó / Pe loc* (En un lugar), continuando con el carácter reflexivo y pastoral de *Bucsumi tánc* (Danza del cuerno), en contraste con la animada *Román polka* (Polka rumana) y su enérgica continuación en la conclusiva *Aprózó* (Danza rápida). Las piezas están concebidas con arreglo una construcción relativamente sencilla en la que Bartók respeta la subdivisión del original en estrofas, simplicidad estructural que ejemplifica, con particular claridad, algunos de los procedimientos que acostumbraba a utilizar para modificar la melodía. La brillantez, su encantadora calidad melódica y el inequívoco efecto gozoso que producen las Danzas Populares rumanas en su original versión para piano explica que Bartók no se decidiera inmediatamente por realizar una versión orquestal hasta 1917. En esta ocasión escucharemos un singular arreglo para piano y violín de su amigo el violinista y compositor Zoltán Szekely.

Una prueba efectuada demuestra que una simple tos, medida instrumentalmente, equivale a la intensidad de una nota *mezzo-forte* emitida por una trompa. Esto mismo utilizando un pañuelo para cubrir la boca, equivale a un ligero *pianísimo*. Muchas gracias por su colaboración.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Próximo concierto
Martes, 14 de abril de 2009

BERTRAND CHAMAYOU, piano

Avance de programación

Martes, 5 de mayo de 2009

SOLISTAS DE CÁMARA DE
SAN PETERSBURGO

Martes, 12 de mayo de 2009

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

Viernes, 15 de mayo de 2009

PAOLA REQUENA TOULOUSE, guitarra
PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD
DE CONCIERTOS ALICANTE

Jueves, 21 de mayo de 2009

VIOLETA URMANA, soprano
JAN PHILIP SCHULZE, piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com