

CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

AUDITORIO DEL
CONSERVATORIO PROFESIONAL
DE SALAMANCA

Del 2 de febrero
al 24 de abril de 2024



ÍNDICE

Presentación	5
Concierto I – Viernes, 2 de febrero	7
Concierto II – Miércoles, 28 de febrero	13
Concierto III – Miércoles, 6 de marzo	20
Concierto IV – Viernes, 12 de abril	24
Concierto V – Miércoles, 24 de abril	28
Información general	31

PRESENTACIÓN

Como en años anteriores, el presente «Ciclo de música de cámara» viene a complementar en cierta medida al más veterano «Ciclo de músicas de los siglos XX y XXI», explorando el repertorio anterior a 1900.

Este año la programación se concentra en el gran repertorio alemán, con amplia representación de Beethoven y Brahms, pero dedica también un monográfico al extraordinario compositor francés Gabriel Fauré, de cuya muerte se conmemora este año 2024 el centenario, ofreciendo una amplia y variada selección de distintos estilos musicales, alternando compositores más conocidos con otros raramente escuchados.

VIERNES, 2 DE FEBRERO DE 2024, 20:15

AUDITORIO DEL CONSERVATORIO

Concierto I

Sonata Seconda (1678)

GIOVANNI BUONAVENTURA VIVIANI (1638-1693)

(Capricci armonici da chiesa e da camera, op. 4)

Amadeo Sánchez López, trompeta

Ignacio Prieto Bermejo, órgano

Umschlinget uns, ihr sanften Friedensbande, TWV 1:1426

Cantata para el 17º domingo después de la Trinidad

(Harmonisches Gottesdienst, 1725)

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)

I. Aria: Umschlinget uns, ihr sanften Friedensbande

II. Recitativo: Durch Zwietracht wird der größte Staat verheeret

III. Aria: Schönstes Kleeblatt, schmücke mich!

Adolfo Muñoz Rodríguez, tenor

Román E. Álvarez Mayor, oboe

Aaron N. López Hernández, viola da gamba

Alfonso Sebastián Alegre, clave

Sonata, op. 8 nº 1 (1780)

JEAN-BAPTISTE KRUMPHOLTZ (1742-1790)

I. Allegro

II. Romance très lente

III. Allegretto pastoral

Esther Echepare García, flauta travesera

Marta Ayuso Íñigo, arpa

Concertante, op. 7/8 (1800)

JOHANN GEORG HEINRICH BACKOFEN (1768-1830)

I. Allegro

II. Thème varié (Allegretto)

Marta Ayuso Íñigo, arpa

Héctor Abella Martín, corno di bassetto

Eelco J. Hack, violoncello

Sonata, op. 120 nº 2 (1894)

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

I. Allegro amabile

II. Allegro appassionato

III. Andante con moto – Allegro

José Vicente Castillo Martínez, clarinete

Pablo López Callejo, piano

SONATA SECONDA (G. B. VIVIANI)

Aunque carecemos de información sobre sus primeros años, sabemos de este violinista y compositor florentino que fue músico en Innsbruck hasta 1660 y más tarde sirvió



como maestro de capilla desde 1672 a 1676. En 1678 dirigió la interpretación de un oratorio en el Oratorio de san Marcelo de Roma que contó con Corelli y Pasquini entre sus ejecutantes. Ese mismo año fue nombrado caballero y en adelante se referirá a sí mismo como *Nobile del Sacro Romano Impero*. Entre 1678 y 1682 lo encontramos en Nápoles, al frente de una compañía de ópera, interpretando obras propias y de otros autores. De sus obras destacan las óperas *Zenobia*, *Le fatiche d'Ercole per Dejanira*, *Mitilene*, *regina delle Amazzoni* o *L'Elidoro*, los oratorios *La strage degl'innocenti*, *L'esequie del Redentore*, *Le nozze di Tobia* y *L'Abramo in Egitto*, numerosos motetes y cantatas, *solfeggi* y una colección de sonatas para violín y trompeta: los *Capricci armonici*. Entre 1687

y 1692 fue maestro de capilla de la catedral de Pistoia; después de esa fecha perdemos sus huellas en las cambiantes arenas del tiempo.

Viviani escribió dos sonatas para trompeta y bajo continuo, que ocupan un lugar importante en el repertorio barroco de dicho instrumento. Son sonatas *da chiesa*, constan de cinco movimientos en lugar de los habituales cuatro de la sonata *da camera*. Su textura es acorde al *stile concertato* y en ella la voz superior mantiene un constante diálogo con la voz del abjo.

CANTATA, TWV 1:1252 (G. PH. TELEMANN)

Telemann fue un compositor prolífico. De hecho, trabajó todos los géneros musicales y sus ocupaciones fueron de lo más variadas, ya que compartió sus tareas puramente musicales con sus actividades como teórico, editor y empresario. Aunque gozó de gran estima entre sus contemporáneos, Telemann fue ignorado por la musicología decimonónica, que se decantó por Bach; no sería hasta el siglo XX cuando le llegara el momento de ser redescubierto.

Su *Harmonischer Gottes-Dienst*, publicado en Hamburgo en tres volúmenes entre 1725 y 1726, al que siguió su *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* publicado entre 1731 y 1732 también en tres volúmenes y también en Hamburgo, recoge un sorprendente corpus de unas 140 cantatas sacras *da camera*: para voz, instrumento *obbligato* y continuo en la primera publicación, y para voz, dos instrumentos *obbligati* y continuo en la segunda.

El título completo de la obra explica claramente las intenciones y objetivos del compositor: «Servicio divino, o Cantatas sacras de utilidad universal, tanto para el culto en los domicilios como en las iglesias...».

Así pues, además de su uso eclesiástico, está destinado a ese culto familiar, en el que existe un claro sentido devocional y una cierta destreza instrumental y vocal. La introducción contiene reglas precisas y cuidadosas para el uso de los instrumentos, que pueden ser de varios tipos, así como para las voces. La originalidad de estas cantatas y, podría decirse, su rareza en los países de habla alemana, radica en su filiación italiana. Hacia 1700 el poeta y teólogo Erdmann Neumeister traspone la forma del texto de la *cantata da camera* italiana en cantata sacra, con una sucesión de recitativos y arias, que no ocultan su filiación operística. Sobre esa base construye Telemann su colección.



La Cantata *Umschlinget uns, ihr sanften Friedensbande* está en re menor y presenta la sucesión simétrica «Aria-Recitativo-Aria». El texto, austero y edificante, adopta en la composición de Telemann una línea vocal sumamente expresiva en la primera aria; tras un extenso recitativo a modo de sermón, la cantata concluye con una segunda aria en forma de rondò.

UMSCHLINGET UNS, IHR SANFTEN FRIEDENSBANDE!

(Am 17. Sonntage nach Trinitatis)

Aria Dolce:

Umschlinget uns, ihr sanften Friedensbande!

Komm, einiger und stiller Gottesgeist!

Gib, daß man bloß um deines Namens Ehre
sonst aber nie von Streit und Eifer höre.

Ach, ja, mein Gott, gib Fried' in deinem Lande,
das öde wird, wenn dieser Bund zerreißt.

Recitativo:

Durch Zwietracht wird der größte Staat verheeret,
da Einigkeit hingegeben hebt und nähret:
solang ein Haus auf gleichen Säulen ruht,
wird aller Stürme Wut
umsonst auf seine Mauern rasen;
wenn aber Pfoß und Grund erst auseinander
[gehen,

¡RODEADNOS, DULCES LAZOS DE PAZ!

(Para el 17º domingo después de la Trinidad)

Aria Dolce:

¡Rodeadnos, dulces lazos de paz!

¡Ven, unificador y plácido espíritu de Dios!

Concede que solo por el honor de tu nombre
nunca oigamos hablar de luchas y porfías.

Oh, sí, Dios mío, concede la paz a tu tierra,
que quedará desolada si ese vínculo se rompe.

Recitativo:

El mayor de los estados se ve devastado por la
discordia, mientras que entregarse a la concordia
enaltece y hace prosperar:
siempre que una casa repose sobre tales pilares,
en vano la ira de todas las tormentas
arremeterá contra sus muros; mas cuando pilar y
cimientos van cada uno por su lado,

wird man's, auch ohne Sturm, von selbst zerfallen
[seh'n.

Erwäge dies und fliehe Zank und Streit,
zu einem Haupt und Heil berufne Christenheit!
Du, deren Herr ein Fürst des Friedens heißet!
der keinen Hader liebt, der Schwert und Speiß
[zerschmeißet.

Was wirkt es wohl, mit wilden Zänkerei
sich gegen seinen Bruder rüsten,
als dass die kleine Schar der Christen zuletzt nur
[desto kleiner sei.

Ach! Wer der Eintracht Band mit seinem Nächsten
[reißt,
der denke nur dabei,
es sei kein Bund zugleich mit Gott zerrißen,
der keine nicht für Freund' und Kinder hält,
die sich des Friedens nicht befleißigen.
Drum, dieses Kleinod zu bewahren,
laßt Demut, laßt Geduld und Sanftmut nunmehr
[fahren.

Aria:

Schönstes Kleeblatt, schmücke mich!

Daß ich stets in Eintracht lebe;
daß ich allem wiederstrebe,
was dem Frieden hinderlich.

Schönstes Kleeblatt, schmücke mich!

Bis wir dort auf Salems Flächen
jene Friedenspalmen brechen,
Stiller Geist, dess' freue dich!

Schönstes Kleeblatt, schmücke mich!

la verás desmoronarse por sí sola, aun sin
[tormenta.

¡Considera esto y huye de contiendas y disputas
a una sola meta y salvación, llamada Cristiandad,
tú, cuyo Señor se dice Príncipe de la paz,
que no gusta de disputas, que despedaza espada
[y lanza!

¿De qué sirve, armarse contra su hermano
con salvaje disputa, sino para que al final
el reducido grupo de los cristianos
se vea aún más empequeñecido?

¡Ay! El que rompe el vínculo de armonía
con su prójimo se piensa que no se quiebra
al mismo tiempo el vínculo con Dios,
quien no considera amigos e hijos
a quienes no se esfuerzan por la paz.
Por tanto, para conservar este tesoro,
dejaos guiar en lo sucesivo
por la humildad, la paciencia y la mansedumbre.

Aria:

¡Hermosísimo trébol, hermoséame!

Para que viva siempre en armonía;
para que me oponga a todo
lo que sea contrario a la paz.

¡Hermosísimo trébol, hermoséame!

Hasta que allá, en los campos de Salem,
quebrems esas palmas de paz,
espíritu pacífico, ¡alégrate por ello!

¡Hermosísimo trébol, hermoséame!

SONATA, OP. 8 N° 1 EN SOL MAYOR (J.-B. KRUMPHOLTZ)

Jean-Baptiste Krumpoltz nació en Zlowicz (Bohemia) en 1742 y fue reconocido en su época como un gran arpista y compositor. Desde muy temprana edad recibió educación musical de su padre, quien posteriormente lo envió a Viena para que se perfeccionara en la trompa; una vez allí, sin embargo, se decantó por el arpa, instrumento que ya había tocado su madre. La estudió en París con Hochbrucker y en la década de 1770 había alcanzado ya gran éxito como intérprete. Alumno de F. J. Haydn, dio un giro a las composiciones para arpa, ya que hasta este momento apenas se daba importancia a la mano izquierda, relegándola a la ejecución de octavas y acordes. Krumpoltz fue el primero en escribir desarrollos para dicha mano. Antes de 1777 había compuesto al menos tres conciertos para arpa que se cree «inspiraron» a Mozart tras escucharlo en Viena.



Está documentado el mecenazgo que ejerció sobre él el príncipe Esterházy entre 1773 y 1776. En 1776 comenzó una gira de conciertos que lo llevó de Dresde a Coblenza pasando por Leipzig y Fráncfort. En Metz trabajó con el fabricante de instrumentos y editor Christian Steckler y dio clases de arpa a la que sería su futura mujer, Anne-Marie Krumpholtz. Su llegada a París queda constatada por el estreno en 1778 de su *Concierto para arpa*, op. 7 en si bemol mayor. Allí se dio a conocer por sus composiciones y su habilidad para la enseñanza. Preocupado por perfeccionar la construcción del arpa, entró en contacto con Naderman, presentando este en 1787 un arpa de movimiento simple fabricada según las sugerencias de Krumpholtz, que contaba además con un octavo pedal apagador. También tuvo gran influencia sobre Érard y Coisineau. Poco después su esposa comenzó una gira de conciertos por Inglaterra y lo abandonó, lo que le llevó a suicidarse en 1790. Fue un prolífico compositor de piezas para arpa, a solo, en concierto, y en diversas combinaciones de música de cámara, como las cuatro *Sonatas para arpa*, op. 8 con acompañamiento obligado de violín o flauta, que fueron publicadas en París hacia 1780. En esta ocasión interpretaremos la Sonata I de esa colección, compuesta en si bemol mayor, que consta de tres movimientos: Allegro, Romance très lent y Allegro pastorale.

CONCERTANTE, OP. 7/8 EN FA MAYOR (J. G. H. BACKOFEN)

El alemán Johann Georg Heinrich Backofen nació en 1768 en Durlach y murió en 1830 en Darmstadt. Compositor y virtuoso del arpa, el corno di bassetto, el clarinete y la flauta, fue un artista universal que irradiaba una gran personalidad y que disfrutó de una enorme popularidad en vida.

La mayoría de sus composiciones tienen como protagonistas a los instrumentos de los que era intérprete, como es el caso de este *Concertante* para arpa y corno di bassetto,



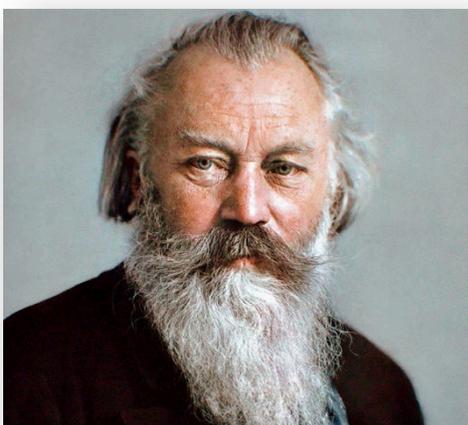
opus 8 (con violoncello *ad libitum*). Esta obra fue compuesta durante su periodo como empleado de la casa principesca de Gotha y dedicada a la entonces princesa heredera de Sajonia-Gotha, a quien Backofen daba clases de arpa. La partitura fue publicada por Breitkopf & Härtel en Leipzig en 1800 y consta de dos movimientos, ambos en la tonalidad de fa mayor: un *Allegro* en forma de sonata, seguido de un *Thème varié*, cuya variación final está escrita en compás de 6/8. Se trata de una de las piezas más bellas de este compositor germano y constituye una de las perlas de la literatura para corno di bassetto (clarinete tenor, afinado en Fa). Este instrumento musical fue muy

apreciado por Mozart, quien se refería a él como «instrumento del más allá» (*Jenseitinstrument*), expresión que hace alusión a su sonoridad profunda y cálida. En palabras de Fritz-Georg Höly, moderno editor de la partitura, el calificativo dado por Mozart al corno di bassetto queda patente en esta composición.

SONATA, OP. 120 N° 2 EN MI MAYOR (J. BRAHMS)

En los últimos años de su vida, Johannes Brahms conoció a Richard Mühlfeld, clarinetista de la orquesta de Meiningen y músico de talla excepcional. El resultado de este encuentro fue la composición de cuatro obras camerísticas en las que Brahms incorporó el clarinete a distintas formaciones instrumentales: el *Trío* para clarinete, violoncello y piano op. 114, el *Quinteto* para clarinete y cuerda op. 115 y las dos *sonatas* para clarinete y piano op. 120. Estas cuatro composiciones, últimas incursiones del compositor en el género de la música de cámara, constituyen una de las mejores aportaciones al repertorio romántico para clarinete.

Las dos sonatas del op. 120 fueron escritas durante el verano de 1894 y dan prueba de la suprema maestría que Brahms había alcanzado ya en el arte de la composición: las ideas musicales, frescas e inspiradas, fluyen una tras otra de manera natural y lógica, encuadradas en una estructura perfectamente definida, pero sin artificios ni



restricciones aparentes, mostrando un equilibrio entre contenido y forma pocas veces alcanzado.

Aunque las dos sonatas op. 120 tienden a la expresión íntima y melancólica, es en la segunda de ellas donde más se evidencian estos rasgos, que adoptan aquí un tono de confianza y evocación del pasado. La notable concisión en la exposición del material temático durante toda la obra contribuye también a intensificar esta sensación.

El primer movimiento (Allegro amabile) está construido en forma sonata, con tres temas de carácter lírico, un desarrollo que rehuye el dramatismo y una coda conclusiva de tintes elegíacos. Sigue un Allegro appassionato en una habitual estructura de Scherzo-Trio, cuyo carácter agitado y vehemente contrasta con el movimiento anterior. El movimiento final está escrito en forma de variaciones sobre un tema (Andante con moto) de engañosa sencillez. Las tres primeras proponen una ornamentación cada vez más elaborada que va animando poco a poco el discurso hasta llegar a la cuarta, donde la música parece replegarse sobre sí misma, reduciéndose a sus elementos más simples. La quinta y última variación cambia repentinamente el tempo (Allegro) y el carácter, utilizando los elementos del tema inicial en una estructura ampliada que funciona como un movimiento final de la obra, llevándola a una conclusión exuberante y luminosa.

MIÉRCOLES, 28 DE FEBRERO DE 2024, 20:15 AUDITORIO DEL CONSERVATORIO

Concierto II – Monográfico Gabriel Fauré

Gabriel Fauré (1845-1924)

***Fantaisie*, op. 79 (1898)**

***Morceau de lecture* (1898)**

***Sicilienne*, op. 78 (1898)**

Raquel Fernández Berdión, flauta travesera

María José García López, piano

***Élégie*, op. 24 (1883)**

Eva Sánchez Platero, violoncello

Belén Sánchez Mateos, piano

***Dolly (Suite)*, op. 56 (1893-96)**

I. Berceuse (Allegretto moderato)

II. Mi-a-ou (Allegro vivo)

III. Le jardin de Dolly (Andantino)

IV. Kitty-Valse (Tempo di valse)

V. Tendresse (Andante)

VI. Le pas espagnol (Allegro)

María José García López & Belén Sánchez Mateos, piano a 4 manos

Clair de lune (nº 2 de *Deux mélodies*, op. 46, 1888)

Au bord de l'eau (nº 1 de *Trois mélodies*, op. 8, 1875)

Mai (nº 2 de *Deux chansons*, op. 1, 1871)

Prison (nº 1 de *Deux mélodies*, op. 83, 1896)

Après un rêve (nº 1 de *Trois mélodies*, op. 7, 1875)

Chanson d'amour (nº 1 de *Deux mélodies*, op. 27, 1882)

Mandoline (nº 1 de *Cinq mélodies de Venise*, op. 58, 1891)

Les berceaux (nº 1 de *Trois chansons*, op. 23, 1879)

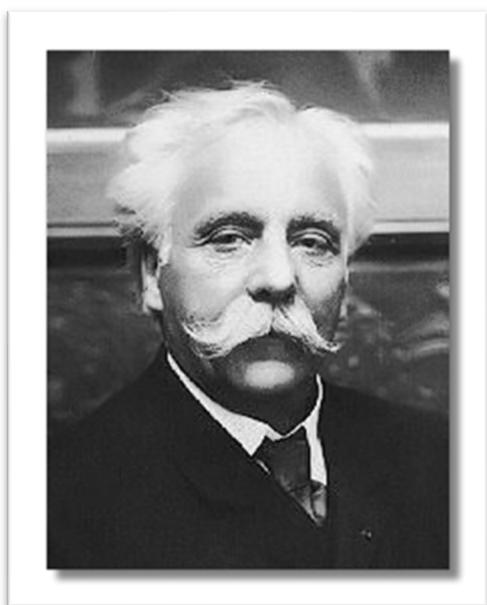
Cristina Teijeiro Pesquero, soprano

María José García López, piano

GABRIEL FAURÉ

(PAMIERS, 1845-PARÍS, 1924)

La elegancia de su escritura, la perfección de la forma, la constante búsqueda de la belleza y un intenso melodismo caracterizan a Gabriel Fauré y lo señalan como una de las figuras clave de la evolución de la música francesa desde el Romanticismo hasta la modernidad del siglo XX, representada por Claude Debussy y Maurice Ravel. Discípulo y más tarde amigo de Camille Saint-Saëns, Fauré se inició en la música como organista en diversas parroquias de París antes de que le fuera concedido el cargo de Maestro de coro de la iglesia de la Madeleine en 1877. Primer organista de dicha iglesia



desde 1896, ese mismo año entró en el Conservatorio de París como profesor. Excelente pedagogo, siempre abierto y respetuoso con las nuevas corrientes musicales, contó entre sus alumnos con algunos de los nombres más destacados de la música francesa de las primeras décadas del siglo XX: Maurice Ravel, Charles Koechlin, Florent Schmitt, Nadia Boulanger o Georges Enescu. En 1905 alcanzó la cúspide de su carrera profesional al ser nombrado director de dicha institución. Dimitió de ese cargo en 1920 a causa de una sordera que en los últimos años de su vida fue total. Como compositor, Fauré destacó sobre todo en la creación de música de cámara y para piano, así como de

melodías para voz y piano. Sus dos *Sonatas* para violín y piano (1876 y 1917), sus dos *Cuartetos con piano* (1879 y 1886), los *Nocturnos* para piano solo (1875-1921) o el ciclo de melodías sobre poemas de Verlaine *La bonne chanson* (1894), entre otras obras, representan lo mejor de su talento en ese campo. Sin embargo, no deben olvidarse algunas de sus incursiones en la escena lírica, con títulos como *Prométhée* (1900) y *Pénélope* (1913), o la música incidental de *Pelléas et Mélisande* (1898), compuesta para el drama homónimo de Maurice Maeterlinck.

La obra de Fauré ha dado lugar a muy diferentes y contradictorias interpretaciones. El desconocimiento de su extensa producción hizo que sobre su arte se vertiesen los juicios más erróneos. Es sobre todo en las *mélodies* donde Fauré manifiesta un arte sobrio, sutil, de pura y clásica belleza, perfecta encarnación de las nuevas direcciones de la cultura francesa que, a través de sus mejores poetas, acierta con la clave de su originalidad: ser sensitivo y sereno a la vez.

La belleza y la magia de la música de Fauré encuentra, por lo tanto, su tratamiento más idóneo en las formas más íntimas de expresión musical (canciones, piezas para piano, música de cámara). Su mundo sonoro, de una refinada sensualidad, se mueve en un paisaje de ensoñación en el que todas las sensaciones son sublimadas.

FANTASIE, OP. 79

MORCEAU DE CONCOURS

SICILIENNE, OP. 78

La *Fantaisie*, op. 79 fue dedicada al flautista Paul Taffanel en 1898 para ser utilizada en el «Concours de flûte» del Conservatorio de París de aquel año. Taffanel encargaba periódicamente nuevas composiciones para las pruebas de entrada anuales con las siguientes instrucciones: «La pieza debe ser breve: 5 ó 6 minutos como máximo. Forma: Andante seguido de un Allegro, o en un solo movimiento. Debe contener los medios para poner a prueba a los examinandos en cuestiones de fraseo, expresión, control del sonido y virtuosismo. El acompañamiento debe ser para piano». La *Fantasia* consta de dos movimientos (Andantino y Allegro), separados solo por una gran pausa, y fue presentada al concurso junto con otra pieza más pequeña de lectura a primera vista, titulada *Morceau de lecture*.

La *Sicilienne*, op. 78 es la versión para flauta y piano de uno de los cinco movimientos de la Suite orquestal de *Pelléas et Mélisande*, op. 80, música incidental que Fauré compuso y dirigió en 1898 para la producción londinense de la obra de teatro homónima de Maurice Maeterlinck.

ÉLÉGIE, OP. 24

Esta *Elegía* fue escrita en 1880 y publicada e interpretada por primera vez ante el público en 1883 por el chelista Julius Loeb, a quien está dedicada, y el propio compositor al piano. En origen pensada como el movimiento lento de una sonata que no llegó a terminar, Fauré decidió publicarla por separado con el título de *Elegía*. Originalmente fue escrita para violonchelo y piano, siendo orquestada más tarde por el mismo Fauré.

Esta deliciosa pieza describe la desesperación amorosa, algo que Fauré conoció en primera persona unos años antes de su composición, cuando la que era por entonces su prometida rompió su compromiso matrimonial, lo que lo sumió en una profunda tristeza. La obra, en do menor, comienza triste y sombría, continuando con una intensa y trepidante sección central para culminar con la vuelta al tema elegíaco del comienzo.

DOLLY (SUITE), OP. 56

Fauré escribió estas seis piezas entre 1893 y 1896 para celebrar los cumpleaños de Hélène Bardac, hija de la cantante Emma Bardac, conocida en su familia como «Dolly». Fauré dio a cada uno de los seis movimientos un título descriptivo, a veces extravagante:

- I) Berceuse (Allegretto moderato). Es una canción de cuna para celebrar el primer cumpleaños de Dolly.
- II) Mi-a-ou (Allegro vivo). El título «Mi-a-ou» no hace referencia al maullido de un gato, sino a los intentos de Dolly para pronunciar el nombre de su hermano Raoul. Dolly llamaba a su hermano *Messieu Aoul*, el cual Fauré tomó como título original para la pieza.
- III) Le jardin de Dolly (Andantino). Contiene una mención a la *Primera sonata de violín* de su autor, compuesta 20 años antes.
- IV) Kitty-valse (Tempo di valse). El perro de los Bardac se llamaba Ketty y en la pieza manuscrita de Fauré la obra se titulaba «Ketty-Valse».
- V) Tendresse (Andante). Escrita en un estilo más avanzado, Fauré recurre al cromatismo, que desarrollaría más tarde en sus *Nocturnos*.
- VI) Le pas espagnol (Allegro). La suite termina con una danza española, animada y pintoresca.

La primera interpretación fue llevada a cabo por Alfred Cortot y Édouard Risler en 1898. El propio Fauré participó en las interpretaciones de la suite, no solo en público sino también en privado con los hijos de sus amigos. Cortot arregló la obra para piano solo en 1899, y en 1906 Henri Rabaud la orquestó.

MÉLODIES

Fue Camille Saint-Saëns quien introdujo a Fauré en las veladas de la casa de Pauline Viardot. Allí conoció y pudo tratar a George Sand, Flaubert, Renaud, Gounod y otras personalidades del mundo de las artes y las letras francesas. A partir de entonces comienza a poner música a poemas de Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Victor Hugo... Sus canciones de ese periodo (algunas dedicadas a las dos hijas de Viardot) presentan una notable variedad de inspiración y en ellas predomina una vocalidad de filiación italiana (*Après un rêve, Chant d'automne...*). Fauré continúa componiendo melodías para canto y piano en un estilo que no hace sino prolongar y mejorar el primero: en él las frases estarán perfectamente adaptadas y el compositor será mucho más fiel a la prosodia del texto.

CLAIR DE LUNE

[Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, 1869]

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

AU BORD DE L'EAU

[René-François Sully-Prudhomme,
Les vaines tendresses, 1878]

S'asseoir tous deux au bord du flot qui passe,
Le voir passer ;
Tous deux, s'il glisse un nuage en l'espace,
Le voir glisser ;
À l'horizon, s'il fume un toit de chaume,
Le voir fumer ;
Aux alentours si quelque fleur embaume,
S'en embaumer ;
[...]
Entendre au pied du saule où l'eau murmure
L'eau murmurer ;
Ne pas sentir, tant que ce rêve dure,
Le temps durer ;
Mais n'apportant de passion profonde
Qu'à s'adorer,
Sans nul souci des querelles du monde,
Les ignorer ;
Et seuls, tous deux devant tout ce qui lasse,
Sans se lasser,
Sentir l'amour, devant tout ce qui passe,
Ne point passer !

MAI

[Victor Hugo, *Les chants du crépuscule*, 1835]

Puisque mai tout en fleurs dans les prés nous
[réclame,
Viens ! ne te lasse pas de mêler à ton âme
La campagne, les bois, les ombrages charmants,
Les larges clairs de lune au bord des flots
[dormants,
Le sentier qui finit où le chemin commence,
Et l'air et le printemps et l'horizon immense,
L'horizon que ce monde attache humble et joyeux

CLARO DE LUNA

Vuestra alma es un paisaje escogido
que cautivan máscaras y bergamascas
tocando el laúd y bailando, se diría
tristes bajo sus caprichosos disfraces.

Mientras cantan en modo menor
al amor victorioso y la vida placentera,
parecen no creer en su dicha
y su canto se funde con el claro de luna,

con el sereno claro de luna, triste y hermoso,
que hace soñar a los pájaros en los árboles
y sollozar de éxtasis a los surtidores,
los altos surtidores esbeltos, entre los mármoles.

A LA ORILLA DEL AGUA

Sentarse juntos a la orilla de la corriente que pasa,
a verla pasar;
los dos, si se desliza una nube por el espacio,
verla deslizarse;
en el horizonte, si humea el techo de una cabaña,
verlo humear;
alrededor, si una flor perfuma con su aroma,
dejarse perfumar por él;
[...]
Oír al pie del sauce, donde el agua murmura,
el murmullo del agua;
no sentir, en tanto dura este sueño,
la duración del tiempo;
mas sin traer otra pasión profunda
que la de adorarse mutuamente,
sin preocuparse por las rencillas del mundo,
ignorándolas;
y solos, los dos ante todo lo que aburre,
sin aburrirse,
sentir el amor, frente a todo lo que pasa,
¡sin pasar!

MAYO

Puesto que mayo, todo florecido en los prados,
[nos reclama,
¡ven! ¡Nunca te canses de mezclar en tu alma
el campo, los bosques, las agradables umbrías,
los amplios claros de luna a la orilla de las olas
[durmientes,
el sendero que acaba donde empieza el camino,
y el aire y la primavera y el horizonte inmenso,
el horizonte que este mundo fija, humilde y
[alegre,

Comme une lèvre au bas de la robe des cieus !
Viens ! et que le regard des pudiques étoiles
Qui tombe sur la terre à travers tant de voiles,
Que l'arbre pénétré de parfums et de chants,
Que le souffle embrasé de midi dans les champs,
Et l'ombre et le soleil et l'onde et la verdure,
Et le rayonnement de toute la nature
Fassent épanouir, comme une double fleur,
La beauté sur ton front et l'amour dans ton cœur !

PRISON

[Paul Verlaine, *Sagesse*, 1880]

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme !
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche, dans le ciel qu'on voit,
Doucement tinte.
Un oiseau sur l'arbre qu'on voit
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

APRÈS UN RÊVE

[Romain Bussine]

Dans un sommeil que charmaient ton image
Je rêvais le bonheur, ardent mirage,
Tes yeux étaient plus doux, ta voix pure et sonore,
Tu rayonnais comme un ciel éclairé par l'aurore ;

Tu m'appelais et je quittais la terre
Pour m'enfuir avec toi vers la lumière,
Les cieus pour nous entr'ouvraient leurs nues,
Splendeurs inconnues, lueurs divines entrevues.

Hélas ! Hélas ! triste réveil des songes
Je t'appelle, ô nuit, rends-moi tes mensonges,
Reviens, reviens radieuse,
Reviens ô nuit mystérieuse !

CHANSON D'AMOUR

[Armand Silvestre, *Le pays des roses*, 1882]

J'aime tes yeux, j'aime ton front,

como un labio, a los bajos del manto del cielo!
¡Ven, y que la mirada de las pudorosas estrellas
que descende a la tierra a través de tantos velos,
que el árbol impregnado de perfumes y cantos,
que el aliento abrasador del mediodía en los
campos, y la sombra y el sol y la ola y el verdor,
y el resplandor de toda la naturaleza
hagan florecer, como una doble flor,
la belleza en tu frente y el amor en tu corazón!

PRISIÓN

¡El cielo está, sobre el tejado,
tan azul, tan sereno!
Un árbol, sobre el tejado,
acuna su palma.

La campana, en el cielo que vemos,
suavemente repica.
Un pájaro en el árbol que vemos
canta su lamento.

Dios mío, Dios mío, la vida es aquí
simple y tranquila.
Ese apacible rumor
viene de la ciudad.

¿Qué has hecho, oh tú que estás aquí
llorando sin cesar,
di, qué has hecho, tú que estás aquí,
con tu juventud?

TRAS UN SUEÑO

En un sueño que tu imagen embelesaba
soñé con la felicidad, ardiente espejismo.
Tus ojos eran más dulces, tu voz pura y sonora.
Brillabas como un cielo iluminado por la aurora.

Me llamaste y dejé la tierra para huir contigo
hacia la luz. Los cielos entreabrieron sus nubes
para nosotros, esplendores desconocidos,
destellos divinos entrevistos.

¡Ay de mí, ay, triste despertar de los sueños!
¡Yo te invoco, oh noche, devuélveme tus mentiras!
¡Vuelve, vuelve radiante!
¡Vuelve, oh noche misteriosa!

CANCIÓN DE AMOR

¡Amo tus ojos, amo tu frente,

Ô ma rebelle, ô ma farouche,
J'aime tes yeux, j'aime ta bouche
Où mes baisers s'épuiseront.

J'aime ta voix, j'aime l'étrange
Grâce de tout ce que tu dis,
Ô ma rebelle, ô mon cher ange,
Mon enfer et mon paradis !

J'aime tout ce qui te fait belle,
De tes pieds jusqu'à tes cheveux,
Ô toi vers qui montent mes vœux,
Ô ma farouche, ô ma rebelle !

MANDOLINE

[Paul Verlaine, *Fêtes galantes*, 1869]

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Échangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,
Et c'est l'éternel Clitandre,
Et c'est Damis qui pour mainte
Cruelle fit maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise.

LES BERCEAUX

**[René-François Sully-Prud'homme,
Stances et poèmes, 1865]**

Le long du quai, les grands vaisseaux,
Que la houle incline en silence,
Ne prennent pas garde aux berceaux,
Que la main des femmes balance.

Mais viendra le jour des adieux,
Car il faut que les femmes pleurent,
Et que les hommes curieux
Tentent les horizons qui leurrent !

Et ce jour-là les grands vaisseaux,
Fuyant le port qui diminue,
Sentent leur masse retenue
Par l'âme des lointains berceaux.

oh rebelde mía, oh esquiva mía!
¡Amo tus ojos, amo tu boca,
donde mis besos se agotarán!

¡Amo tu voz, amo la extraña
gracia de todo cuanto dices,
oh rebelde mía, oh querido ángel mío,
mi infierno y mi paraíso!

¡Amo todo lo que te hace bella,
desde tus pies hasta tu cabello,
oh tú, a quien se dirigen mis deseos,
oh rebelde mía, oh esquiva mía!

MANDOLINA

Los que cantan serenatas
y las bellas que los escuchan
intercambian palabras intrascendentes
bajo el enramado cantarín.

Es Tirso y es Aminta,
y es el eterno Clitandro,
y es Damis, quien para tanta
desdeñosa escribió tanto tierno verso.

Sus cortas chaquetas de seda,
sus largos vestidos de cola,
su elegancia, su alegría
y sus desvaídas sombras azules

se arremolinan en el éxtasis
de una luna rosa y gris,
y la mandolina parlotea
entre los estremecimientos de la brisa.

LAS CUNAS

A lo largo del muelle, los grandes barcos,
que el oleaje balancea en silencio,
no reparan en las cunas
que la mano de las mujeres mece.

¡Mas llegará el día de las despedidas,
pues las mujeres deben llorar
y los hombres curiosos
adentrarse en los horizontes seductores!

Y ese día los grandes barcos,
alejándose del puerto menguante,
sentirán su masa retenida
por el alma de lejanas cunas.

MIÉRCOLES, 6 DE MARZO DE 2024, 20:15 AUDITORIO DEL CONSERVATORIO

Concierto III

Sonata, op. 168 (1921)

- I. Allegretto moderato
- II. Allegro scherzando
- III. Molto adagio – Allegro moderato

Álvaro Prieto Pérez, fagot
Pablo López Callejo, piano

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)

Lebensstürme, op. 144, D 947 (1828)

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

M^a José Belío Regalado & Germán Bragado Domínguez, piano a 4 manos

Trio Sonata IV, BWV 528 (ca 1732)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

- I. Adagio-Vivace
- II. Andante
- III. Un poco allegro

***Variaciones sobre un tema
de Haydn, op. 56b (1873)***

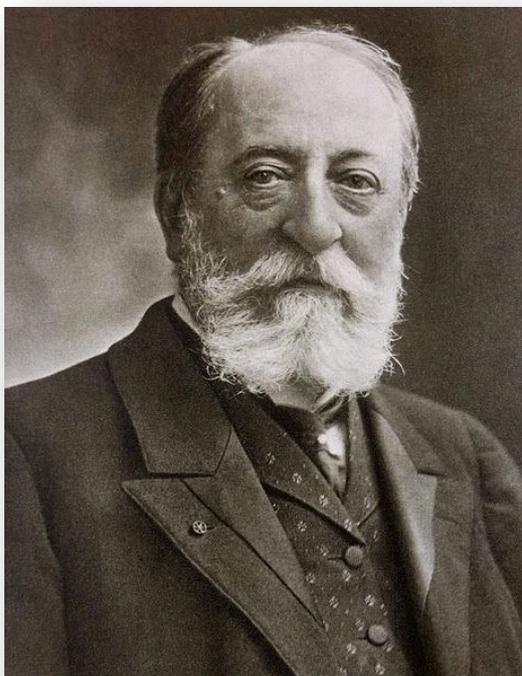
JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

- I. Thema (Andante)
- II. Variación 1 (Andante con moto)
- III. Variación 2 (Vivace)
- IV. Variación 3 (Con moto)
- V. Variación 4 (Andante)
- VI. Variación 5 (Poco presto)
- VII. Variación 6 (Vivace)
- VIII. Variación 7 (Grazioso)
- IX. Finale (Andante)

Germán Bragado Domínguez & Pedro Salvatierra Velázquez, pianos

SONATA PARA FAGOT Y PIANO, OP. 168 (C. SAINT-SAËNS)

La Sonata en sol mayor, op. 168 de Camille Saint-Saëns, compuesta en el último año de su vida, refleja la maestría técnica y el refinamiento estilístico



característicos del compositor francés. Reconocido por su dominio de la forma clásica y su elegancia melódica, Saint-Saëns demuestra en esta obra su capacidad para adaptar hábilmente el fagot, un instrumento que rara vez aparece como solista, a un papel virtuoso y expresivo en el contexto de la música de cámara.

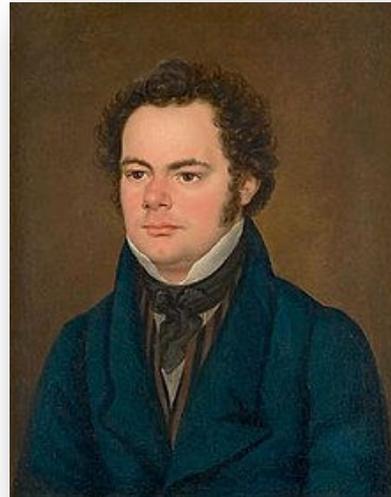
El Allegretto moderato inicial presenta una melodía lírica y elegante en una interacción equilibrada entre ambos instrumentos. Saint-Saëns emplea una escritura fluida y una delicada ornamentación para crear una atmósfera serena en la

que destaca la versatilidad expresiva del fagot. El segundo movimiento adopta un enfoque más virtuoso y juguetón. A través de rápidas escalas y arpeggios, fagot y piano participan en un diálogo enérgico y animado que exhibe la destreza técnica de los intérpretes y cuya vitalidad crea un cautivador contraste con el movimiento anterior. El tercer movimiento regresa a la emotividad serena del primero, presentando una melodía melancólica y expresiva en el fagot que el piano complementa con un acompañamiento delicado, creando una sensación de introspección y contemplación que resalta la sensibilidad melódica característica del estilo tardío de Saint-Saëns. El movimiento se cierra con un breve Allegro moderato, que concluye la obra de manera brillante, un tanto inesperada.

LEBENSSTÜRME, OP. 144, D 947 (F. SCHUBERT)

Franz Schubert fue el más prolífico de todos los grandes compositores a la hora de escribir obras para piano a cuatro manos. Su ejecución era parte esencial de las «schubertiadas», veladas musicales informales que celebraban el compositor y sus amigos. Franz Lachner fue su colega de dúo a cuatro manos favorito en sus últimos años de vida. Juntos alumbraron la famosa *Fantasia* en fa menor, D 940 y probablemente también colaboraron en la

composición del Allegro en la menor, D947, que lleva como sobrenombre el de *Lebensstürme* (Tormentas de la vida). Como su título indica, se trata de una obra enérgica y emocionante que captura la intensidad y las turbulencias vitales. Fue compuesta durante el último año de vida del compositor y hace gala de una gran vitalidad y pasión, características del período romántico. Schubert emplea contrastes dinámicos y emocionales a lo largo de la obra, mostrando desde momentos de intensa energía y drama hasta secciones más delicadas y líricas. La pieza está estructurada en una forma sonata, aunque más corta de lo habitual. Presenta secciones contrastantes y gran variedad de temas y motivos musicales.



TRIO SONATA, BWV 528 (J. S. BACH)

Johann Sebastian Bach compiló sus seis *Sonatas en trío* para órgano reelaborando y ampliando varias piezas anteriores. La cuarta de ellas está compuesta en la tonalidad de mi menor, a tres partes, para dos manuales y pedal. Existe una diferencia abismal entre las obras para órgano de Bach



estructuradas como fantasías, preludios, tocatas o fugas y las seis sonatas en trío. En comparación, estas últimas son más «livianas», su estructura es más transparente y no presentan una exuberancia tan barroca. Por lo general, las tres voces se hallan divididas entre ambas manos: cada una toca un manual distinto y los pedales corren con la voz del bajo, duplicado en los dos pianos en la transcripción que nos ocupa, que debemos a Peter Besseling. Hay un consenso generalizado en admitir que Bach escribió estas seis sonatas para órgano para su hijo mayor Wilhelm Friedemann.

El primer movimiento (Adagio-Vivace) es una transcripción de la sinfonía que precede a la segunda parte de la cantata *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, BWV 76. El movimiento intermedio (Andante), en si menor, continúa igualmente la interacción imitativa entre las dos voces agudas, mientras que el movimiento final en compás ternario (Un poco allegro), que también ha sido emparejado

con el Preludio y la Fuga en sol mayor, BWV 541, lleva el proceso imitativo a las tres voces, formando adecuadamente una fuga.

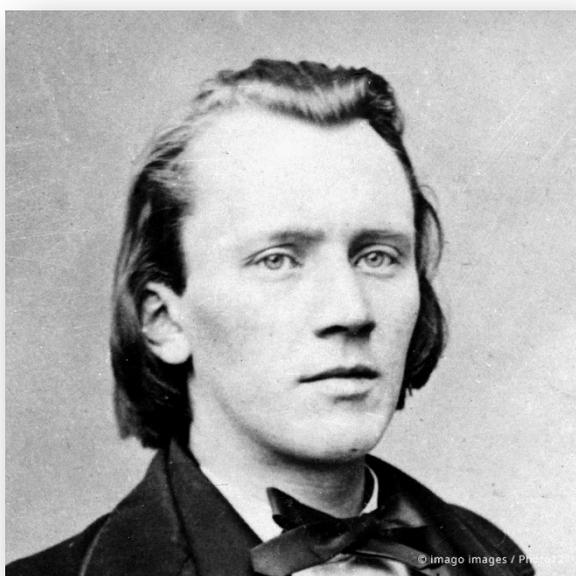
Especialmente célebre es el Andante central, dado a conocer a través de diversas transcripciones para piano, como las de August Stradal, Ruoshi Sun o Gervasini.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE HAYDN, OP. 56b (J. BRAHMS)

Estas *Variaciones*, compuestas durante un retiro veraniego, fueron originalmente escritas para orquesta (op. 56a). Más tarde su autor preparó una versión para dos pianos (op. 56b).

A pesar de su título, es probable que el tema no tenga nada que ver con Haydn. En la época de Brahms se pensaba que el famoso tema del *Coral de San Antonio* era obra suya, pero posteriormente se determinó que no era de Haydn sino de un compositor anónimo del siglo XVIII.

La obra consta de un tema inicial seguido de ocho variaciones y un final.



Cada variación presenta cambios en melodía, ritmo, armonía y textura, manteniendo la esencia del tema original. Brahms explora diferentes estilos, estados de ánimo y técnicas compositivas a lo largo de todas ellas, demostrando su maestría en la escritura para piano y su habilidad para desarrollar el material temático.

Técnicamente son muy exigentes para los pianistas dada la gran diversidad de estilos que presentan.

Brahms logra transmitir una amplia gama de emociones,

desde lo lírico y melancólico hasta lo virtuosístico y energético, pero, a pesar de todo, mantiene una conexión constante con el tema original, lo que muestra su habilidad para desarrollar y transformar material musical de manera coherente.

Las *Variaciones sobre un tema de Haydn* están consideradas una de las obras más destacadas de Brahms en el ámbito de la música de cámara.

VIERNES, 12 DE ABRIL DE 2024, 20:15

AUDITORIO DEL CONSERVATORIO

Concierto IV

Trío, op. 11 en si bemol mayor,

«Gassenhauer» (1797)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

I. Allegro con brio

II. Adagio

III. Tema (*Pria ch'io l'impegno*) con variazioni

Macarena Mesa Peñate, violín

Rita Delgado Jiménez, violoncello

Víctor Gil Moreno, piano

Fantasía, D 940 en fa menor (1828)

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Marina García Vélez & Julia Cabrera Martel, piano a 4 manos

Trío, op. 1 nº 3 en do menor (1795)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

I. Allegro con brio

II. Andante cantabile con variazioni

III. Minuet (Quasi allegro) – Trio

IV. Finale (Prestissimo)

Diana Domínguez Zurrón, violín

Eva Sánchez Platero, violoncello

Belén Sánchez Mateos, piano

TRÍO, OP. 11 (L. V. BEETHOVEN)

Ludwig van Beethoven, uno de los compositores más importantes de la Historia de la música, nació en Bonn (Alemania) en 1770. Su legado en el ámbito de la música de cámara es innegable, puesto que contribuyó significativamente al desarrollo de este género. Beethoven fue un visionario en la composición de tríos, cuartetos y quintetos, siendo considerado un pionero en la expansión de las posibilidades expresivas de dichas formaciones. Su *Trío*, op. 11 en si bemol mayor es una muestra ejemplar de su genio musical y su capacidad para innovar dentro de ese terreno. Esta composición, también conocida como *Trío Gassenhauer*, se estrenó en 1797 en Viena. Una de las peculiaridades más notables de esta obra es la



decisión del compositor de suprimir el Scherzo en la versión final. Inicialmente, Beethoven había compuesto un Scherzo como segundo movimiento, pero lo sustituyó por un hermoso Adagio que aporta una profundidad emocional única a la obra. Además, aunque el trío originalmente estaba escrito para violín, Beethoven permitió que se interpretara tanto con violín como con clarinete, lo que añade una versatilidad y un atractivo especiales a la obra, destacando su adaptabilidad a diferentes formaciones instrumentales.

El primer movimiento (Allegro con brio) es un derroche de vitalidad y energía. Beethoven despliega su maestría en la composición al crear una introducción vigorosa seguida de un tema principal alegre y en constante desarrollo. El segundo movimiento, el mencionado Adagio, es una joya lírica que exhibe la capacidad de Beethoven para transmitir emociones profundas. Este movimiento lento y conmovedor brinda un respiro emocional en contraste con el carácter enérgico del primer movimiento. El último movimiento (Thema con variazioni) es un conjunto de ingeniosas variaciones sobre el tema «Pria ch'io l'impegno» de la ópera *L'amore marinaro* de J. Weigl. Con este tema, ligero y alegre, Beethoven demuestra su habilidad en la manipulación temática y el desarrollo musical, creando una sucesión de variaciones que mantienen el interés del oyente hasta la emocionante conclusión.

FANTASÍA EN FA MENOR D940 (F. SCHUBERT)

Compuesta entre enero y abril de 1828, apenas unos meses antes de la muerte del compositor, la *Fantasía* en fa menor D 940 de Franz Schubert es considerada hoy en día una de las obras cumbre de la literatura para piano a cuatro manos. Estas conmovedoras páginas musicales están dedicadas a «la amada inmortal» de Schubert, la princesa Carolina Esterházy, amor correspondido pero imposible a causa de la enfermedad que consumía al compositor. Al igual que la *Fantasía Wanderer* (1822), la pieza se articula en las cuatro secciones características de una sonata pero integradas entre sí, encadenadas sin solución de continuidad. La obra comienza con una primera sección (Allegro molto moderato) en fa menor, un tema de ritmos con puntillo cuajado de obsesivas apoyaturas de cuarta ascendente cuyo fraseo y expresión melódica, dulce y oscura, recuerda a Chopin. En los bajos aparece una segunda idea de ritmo martilleado, la cual parece requerir la elaboración de una fuga que, sin embargo, Schubert se reserva para el final de la obra. La segunda sección (Largo), en fa sostenido menor, es un imponente recitativo acentuado por enérgicos acordes de ritmo recortado. De ellos surgirá una operística melodía a dúo entre el soprano y el bajo, quizás una plasmación musical de ese imposible dúo de amor entre Franz y Carolina... La siguiente sección (Allegro vivace) es un gran scherzo de amplio desarrollo, lleno de animada vivacidad e imitaciones canónicas. Esta energía descansa a continuación en un refinado Trío en re mayor (con delicatezza). Tras la repetición del Scherzo, hay una brutal llamada al orden; un breve retorno del recitativo de la segunda sección que nos devuelve bruscamente a la nostálgica melodía del comienzo. Esta vez sí, Schubert hace de aquella segunda idea el objeto de un grandioso fugato. Esta cuarta sección se desarrolla, eleva y crece hasta verse interrumpida repentinamente por la última y conmovedora aparición de la melodía inicial. La pieza termina con una coda repleta de disonancias que tardan el mayor tiempo posible en resolverse, como si quisieran resistirse ante lo inevitable.

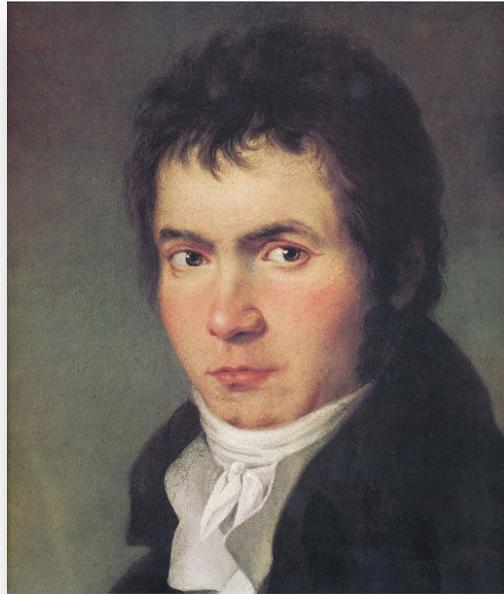


Y la música cae y muere resignada...

TRÍO, OP. 1 N° 3 (L. V. BEETHOVEN)

La formación de Trío para piano, violín y violonchelo había sido ya definida y organizada en cuanto a forma y estilo por Haydn y Mozart. Beethoven confirmó las grandes posibilidades de esta agrupación, para la que nunca dejó de escribir, desde su juventud hasta su madurez. Con él los tres instrumentos se igualan en importancia, los diálogos se hacen más evidentes y la creatividad, la emoción y la dificultad técnica se acrecientan.

Con los *Tríos* opus 1, escritos cuando tenía 17 años, Beethoven llevó a cabo su presentación en el mundo musical vienés del momento. El que escucharemos hoy es el tercero de la serie, el más atrevido y quizá el más difícil de entender para el público de la época. Haydn, maestro de Beethoven en aquella entonces, pese a elogiarlos, le aconsejó no incluir este último en la colección por miedo a una mala acogida del público. Por supuesto Beethoven no lo escuchó y la sorpresa fue que los tres tríos fueron un éxito.



El que escucharemos hoy está escrito en do menor, una de las tonalidades preferidas de Beethoven, pero raramente utilizada anteriormente, quizá porque los tres bemoles de su armadura no eran muy bien recibidos por los instrumentistas de cuerda... Precisamente esta «rareza», unida a las innovaciones en los desarrollos y modulaciones, hace que este trío sea especial y permite vislumbrar al Beethoven innovador y lleno de energía que acostumbramos a escuchar.

MIÉRCOLES, 24 DE ABRIL DE 2024, 20:15

AUDITORIO DEL CONSERVATORIO

Concierto V

Trío, op. 87 en do mayor (1794)

- I. Allegro
- II. Adagio
- III. Menuetto (Allegro molto) – Trio
- IV. Finale (Presto)

Amadeo Sánchez López, trompeta
Miguel Ángel García Cruz, trompa
Luis Miguel Jiménez Resino, tuba

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata nº 1, op. 78 en sol mayor (1879)

- I. Vivace ma non troppo
- II. Adagio – Più andante
- III. Allegro molto moderato

Paula González Cuellas, violín
Víctor Gil Moreno, piano

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

TRÍO, OP. 87 (L. V. BEETHOVEN)

Beethoven escribió gran cantidad de música para diversas combinaciones de instrumentos de viento durante su adolescencia y su juventud. Algunas de ellas estaban destinadas a la corte del Elector Maximilian Franz en Bonn, quien mantenía un conjunto de instrumentistas de viento, y otras



representan el intento de Beethoven en Viena de enseñarse a sí mismo a escribir idiomáticamente para el viento mientras se preparaba para componer su primera sinfonía. Sin embargo, su *Trío*, op. 87 tiene una génesis totalmente diferente: estaba destinado al creciente número de intérpretes aficionados de Viena. Beethoven lo compuso para la improbable combinación de dos oboes y corno inglés en 1794, al poco de llegar a esa ciudad.

La obra adopta la forma clásica en cuatro movimientos que Beethoven intentaba dominar en sus primeros años en Viena,

pero conserva el carácter agradable de la música de serenata que Mozart y otros escribieron para ocasiones más ligeras en los últimos decenios del siglo XVIII.

Tiene un primer movimiento en forma de sonata, un Adagio lírico y un animado Menuetto (que en realidad es un scherzo). La obra termina con un final lleno de energía y frescura.

Se le asignó el engañoso número de opus 87, que parece situarlo cerca de la Séptima Sinfonía, aunque en realidad esta música fue escrita incluso antes de que Beethoven publicara sus *Tríos*, opus 1.

Esta obra se ha arreglado para muchas combinaciones de instrumentos: hoy tendremos la ocasión de escuchar su versión para trío de metales.

SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO N° 1, OP. 78 (J. BRAHMS)

La Sonata para violín y piano n° 1 en sol mayor, op. 78, «Regensonate», fue compuesta por Johannes Brahms durante los veranos de 1878 y 1879 en Pörschach am Wörthersee. Fue interpretada por primera vez el 8 de noviembre de 1879 en Bonn por el violinista Josef Hellmesberger.

Es una obra que destaca por su rica amalgama de aspectos estéticos y formales. Encarna una profundidad emocional y una estructura formal magistral. Cada uno de sus tres movimientos comparte ideas motivicas o materiales temáticos comunes del motivo principal de las dos canciones de Brahms, *Regenlied* y *Nachklang*, op. 59, incorporando la melodía de esta última en sus movimientos extremos y adaptando su base rítmica a lo largo de la sonata.

El primer movimiento está escrito en forma de sonata en sol mayor; comienza *mezza voce* con un tema punteado que marca el tono de la obra y es al mismo tiempo el núcleo motivico de todos los movimientos.

El segundo movimiento (Adagio – Più andante – Adagio) es una forma ternaria expandida en mi \flat mayor.

El tercer movimiento (Allegro molto moderato) es un rondó en sol menor con coda en sol mayor. El motivo rítmico punteado de las dos canciones no sólo es citado directamente como tema principal en el tercer movimiento de esta sonata, sino que también aparece constantemente como motivo rítmico fragmentado a lo largo de sus tres movimientos, de modo que toda la sonata tiene cierta coherencia. El ritmo del motivo de la lluvia que aparece en la sección central del segundo movimiento está adaptado a una marcha fúnebre. Las dos apariciones disruptivas del tema principal del Adagio en el tercer movimiento también refuerzan la forma cíclica utilizada en esta sonata.



INFORMACIÓN GENERAL

Todos los conciertos tendrán lugar a las 20:15 horas en el Auditorio del Conservatorio Profesional de Música de Salamanca (C/ Tahonas Viejas, 5-7).

La entrada es libre hasta completar el aforo.

Se puede consultar y descargar la información detallada de cada concierto, así como las correspondientes notas al programa, a través de la página web

<http://conservatoriosalamanca.centros.educa.jcyl.es>

o escaneando con el teléfono móvil el código QR que aparece tanto en los carteles del ciclo como en cada uno de los programas individuales.

Coordinación: Héctor Abella y Ángel Nicolás Martín
Gestión: Belén Sánchez y Diana Domínguez
Fotografía: Paul Garreth (www.unsplash.com)
Diseño: Adolfo Muñoz
Maquetación, edición y revisión: Alfonso Sebastián
Comunicación: Miguel Villanueva

