



FILARMÓNICA DE LEÓN

Delegación de Arte del C. T. Peñalba

SEGUNDA ÉPOCA

CURSO NOVENO

CONCIERTOS NÚMS. 85, 86 Y 87

EN COLABORACIÓN CON EL **CÍRCULO LEONÉS**



ANTOLOGÍA DE LA SONATA

EN TRES CONCIERTOS

F. Senén

(VIOLINISTA)

F. Quevedo

(PIANISTA)

Los días 21, 22 y 23 de Noviembre de 1949

en el

Cinema Azul

a las SIETE Y MEDIA de la tarde

PRELUDIO

Notas y comentarios por GERARDO DIEGO


Los 3 programas que integran este ciclo han sido preparados por una pareja de artistas españoles, tan bien emparejada que hasta son tocayos, con un nombre ilustre en la historia de la música: **Federico Senén y Federico Quevedo**. Buen augurio. No ha sido propósito de ambos Federicos desarrollar una historia completa de ejemplos de sonata para violín y piano. El interés y el provecho de estas antologías sonoras, como el de todas las antologías, reside precisamente en su limitación. Un equilibrio entre la selección y la frecuencia es lo deseable para que no se pierda el hilo aleccionador. Después, cada uno encuentra las lagunas irreparables, y el estímulo sembrado a la audición recoge frutos de curiosidad y de ampliación de nombres y obras en rebusca particular de conciertos públicos o de lecturas caseras. De cualquier modo, los tres programas están hábilmente compuestos, y bastan para dar una idea del nacimiento y evolución de la sonata a dúo desde sus orígenes hasta los tiempos presentes.

La historia de la sonata para piano y violín no se puede separar de la historia general de la sonata a solo o para otras combinaciones de cámara. Tampoco, de la historia de los mismos instrumentos.

En cuanto a la sonata considerada como forma musical, su invención es paralela a la de los instrumentos. La palabra antecede también a la morfología. Y sólo en la segunda mitad del siglo XVIII queda fijada su forma clásica. Hasta entonces o era de un solo movimiento, o se sucedía en cuatro, según el esquema «Lento-Vivo-Lento-Vivo», cuadro abstracto y formulario, al que se llamaba «sonata de iglesia». Es solo con los hijos de Juan Sebastián Bach, y luego con Haydn, con quienes se inicia el plan tripartito «Allegro-Andante-Allegro», aunque no siempre se respeta, como puede verse en el ejemplo de Haydn. Además, cada tiempo tiene su forma característica, y a veces, la sonata se enriquece con un cuarto tiempo, «minueto» o «scherzo», que ocupa uno de los lugares intermedios. Los románticos respetan en general la forma clásica; pero sus clásicas libertades

se convierten, en manos de sus sucesores, en modificaciones, que comprometen la raíz misma de la unidad sonatística. Sobre todo en el siglo XX, son de tal naturaleza las licencias constructivas, que a veces el título de sonata parece más bien un capricho irónico. No obstante, analizando las obras más audaces de los músicos de nuestro siglo, siempre encontraremos alguna relación temática, algún trabajo de desarrollo objetivo, alguna preocupación de equilibrio sucesorio que justifique el título de sonata. Desde luego, los ejemplos presentados en estos programas son, indiscutiblemente, modelos de sonata, si no queremos anquilosarnos en un concepto estrecho y mezquino que no serviría ni para la época clásica pura.

Pero cómo en este ciclo se trata de sonatas para dos instrumentos, nuevos problemas de equilibrio y de mutuo juego se presentarán que desconocía la sonata a solo. Los más exigentes llevarán su objeción hasta negar la validez de la sonata dialogada ¿Como es posible —y todos lo hemos oído de labios de prudentes maestros o de artistas insígenes— que un instrumento temperado se conjugue con otro no temperado en la estricta forma de una sonata pura? El oído hiperestésico de tal o cual genio de músico inventor no soporta con paciencia la sutil brecha armónica que la diferencia de una coma abre en la simultaneidad o en la repetición de una misma frase por un violín o un piano. Y más si a esto se añade el otro desequilibrio entre el peso, el timbre y el alma de una caja y otra caja sonora. Duelo, en verdad, desigual, lucha plásticamente, acústicamente inverosímil, la que sostiene el hombre sentado, manejando toda una batería de notas esféricas y exactas en descargas simultáneas, pero de efímero encendido, con el hombre en pie, gallardamente erguido, con su avejilla de gracioso contorno posada sobre el hombro, de la que va a obtener un solo hilo de voz, pero penetrante y gorjeador y prolongable a voluntad en deleitosas y lánguidas suspensiones.



PRIMER CONCIERTO

I

HANDEL

Sonata en «re» mayor.

Adagio.

Allegro.

Larghetto.

Allegro.

HAYDN

Sonata en «sol» mayor.

Andante.

Allegro.

II

MOZART

Sonata en «fa» mayor.

Allegro.

Andante.

Rondó - Allegretto gracioso.

III

BEETHOVEN

Sonata a Kreutzer.

Adagio sostenuto - Presto.

Andante con variaciones.

Final - Presto.

Piano BECHSTEIN propiedad de la Filarmónica

SEGUNDO CONCIERTO

I

SCHUMANN

Sonata en «la» menor.

Mit leidenschaftlichem Ausdruck. (Con expresión apasionada)

Allegretto.

Lebhaft. (Vivo)

II

BRAHMS

Sonata en «re» menor.

Allegro.

Adagio.

Poco presto y con sentimiento.

Poco agitato.

III

GRIEG

Sonata en «dò» menor.

Allegro molto y apasionado.

Allegretto espressivo a la Romanza.

Allegro animato.

Piano BECHSTEIN propiedad de la Filarmónica

TERCER CONCIERTO

I

FAURÉ

Sonata en «la» mayor.

Allegro molto.

Andante.

Allegro vivo.

Allegro casi presto.

II

DEBUSSY

Sonata.

Allegro vivo.

Intermedio - Fantástico y ligero.

Final - Muy animado.

III

CESAR FRANCK

Sonata en «la» mayor.

Allegretto bien moderado.

Allegro.

Recitativo - Fantasía

Allegretto poco mosso.

Piano BECHSTEIN propiedad de la Filarmónica

Comentario al primer Concierto

Haydn, Mozart y Beethoven. El gran trío sucesivo de la música clásica. Hemos entrado francamente en la segunda mitad del siglo XVIII, y con Beethoven nos adentramos en el XIX, el gran siglo romántico. Otra observación importante; se ha inventado el «forte piano» o «pianoforte», llamado así por su facultad de poder tocar fuerte o piano, transmitiendo la voluntad expresiva de las manos a las cuerdas a través del juego de los macillos y creando la atmósfera armónica y resonante con el juego de los pedales, que permite tener las notas largo tiempo y matizar hasta el esfumino más delicado. Haydn y Mozart conocen ya el nuevo instrumento y empiezan a escribir para él. Beethoven se da cuenta antes que nadie de su potencia expresiva y renueva la técnica, preparando el camino a Schubert, Weber y Chopin.

Por otra parte, los ensayos y tanteos modificando la forma de la sonata y la estructura interior de cada tiempo, desembocan en una creación felicísima, que se debe en lo esencial a un hijo de Juan Sebastián, a Felipe Manuel. Haydn y Mozart harán pronto maravillas de ingenio, gracia y desarrollo sonatístico. Al lado de las sonatas para piano solo o de las sinfonías y cuartetos de José Haydn (1732-1809), la *Sonata en sol mayor*, que aquí se incluye, resulta, con sus solos dos tiempos, un tanto primitiva e ingenua. Una fórmula muy del gusto de Haydn, la alternancia de los modos mayor, menor y de nuevo mayor, presta un incentivo al «andante» inicial. El «allegro», aunque es segundo tiempo, es ya lo que se llama en las escuelas un primer tiempo de sonata, con su forma bitemática y todos los requisitos, hoy ya tan resabidos y resabiados, pero entonces frescos y graciosos, de nueva invención. No busquemos en esta sonata la riqueza polifónica de la de Bach y gocemos su desenvoltura y claridad melódica.

Hasta ahora, la sonata a dúo había sido o una simple sonata melódica, sostenida armónicamente por un bajo de acompañamiento, o, al revés, una sonata para tecla, a la que se añadía el doble a veces, *ad libitum*, de un instrumento cantable. Pero ahora, y sobre todo con Mozart (1756-1791), va a comenzar el verdadero diálogo, la amistad o controversia, en que las frases saltan de la tecla al arco y del arco a la tecla, y hasta se fragmentan en repartos más microtómicos para nuestro deleite de contempladores de la ingeniosa esgrima y del renovado placer de los contrastes de timbre en la identidad de estilo.

Más de cuarenta veces realizó tales prodigios Mozart, desde sus ensayos de niñez hasta las obras soberanas de su temprana madurez. Y lo hizo con tal espontaneidad y diversidad de procedimientos que, claro está una sola sonata no puede apenas representar este espléndido departamento de su obra genial. Se ha elegido para este programa una de las sonatas, si no de las más profundas y maduras, que son las del Mozart ya casi romántico, si de las más mozartianas, en el sentido habitual de su música juvenil, tan llena de gracia y tan perfecta de forma y de detalles. Es también de las preferidas de los concertistas. El primer tiempo es un modelo de sonata clásica, con el contraste de sus dos temas y la vivacidad de sus diálogos y réplicas de ambos instrumentos. El «andante» resbala con esa dulzura ligeramente melancólica y se adorna con esos primores floridos, de los que Mozart tiene el secreto. Termina con un «Rondó» sobre un tema delicioso, que se pregunta y responde asimismo con encantadora malicia.

La más famosa de las diez sonatas para violín y piano de *Beethoven* (1770-1827), es la penúltima, o sea la *Sonata a Kreutzer*. Ha contribuido poderosamente a esa popularidad no sólo su radiante belleza y genial impulso, sino la literatura en torno de ella, empezando por la novela de Tolstoi. Como en el caso de la *Sinfonía Heroica*, hubo también en esta sonata un cambio de dedicatoria. En principio estaba dedicada a un violinista mulato; pero luego, enfadado Beethoven con él, borró el nombre de Bridgetower y puso el de Kreutzer, célebre violinista, que, por cierto, no hizo el menor caso del espléndido regalo. La obra es suficientemente conocida y tocada para que se nos perdone la falta de un análisis que parecería impertinente. Sus tres tiempos, el primero precedido de una introducción lenta y violinísticamente genial, son otros tantos rasgos de genio dignos del mejor Beethoven. La unidad espiritual se consigue entre el dramático, tremendo primer tiempo y el anhelante final, a través del andante con variaciones, página suprema de elegancia de un músico demócrata, que encuentra las maneras más exquisitas. ¡Y qué riqueza imaginativa en esas variaciones y qué poesía, rival de la que pronto inventará Schubert en trances análogos! ¡Y qué segundos temas, maravillosos, en los dos tiempos vivos, para contraste de los respectivos iniciales! No se diría, cuando la escuchamos hoy, que han pasado ciento cuarenta y seis años por ella. Tan poderosa es su fuerza inextinguible.

Comentario al segundo Concierto

Segunda mitad del siglo XIX. Romanticismo. Hay una laguna cronológica entre las últimas sonatas de Beethoven y las de Schumann. Más de treinta años sin que se compongan sonatas de violín importantes. Y es que la sonata ha entrado en crisis. Su medio siglo de oro acaba de transcurrir con Mozart y Beethoven. Las innovaciones del último eran demasiado peligrosas, y se sostenían en él a fuerza de genio. Schumann pierde el hilo y no encuentra una nueva solución satisfactoria. Presiente que, desde ahora, el piano y el violín han de profundizar en lo que les separa y no paralelizar en lo que los une. Un concepto de lucha, de autonomía entre el teclado y las cuatro cuerdas va a imperar en la música romántica y postromántica. Y tienen que pasar todavía bastantes años para que Brahms, ya viejo, y antes que él Fauré, encuentren, a fuerza de inspiración y de ciencia, la manera de renovar la tradición clásica sin olvidar los acentos románticos.

Tampoco *Roberto Schumann* (1810-1856) se decide a ensayar la sonata a dúo hasta sus últimos años, cuando ya había compuesto sus cuartetos y sinfonías.

Su cerebro, en 1851, estaba ya herido, y los síntomas de locura le habían de llevar pronto a la reclusión y la incapacidad creadora. Schumann ha perdido aquella maravillosa espontaneidad lírica de sus años, mozos, a cambio de una mayor experiencia en la técnica de la gran forma. Su *Sonata en la menor* revela bien ese nuevo aspecto de la inspiración schumanniana con su apasionado y borrascoso sentimiento, que se hace presente en todo el primer tiempo, agitado, con su tema inicial, que parece anticipar el de la cuarta sinfonía, de Chaikowsky. El «allegretto» intermedio nos deja reposar un poco con su insinuación confidencial. Y termina con un tiempo vivo, agitadísimo y casi de movimiento perpetuo.

De los últimos años de la vida de *Johannes Brahms* (1833-1899), y, por lo tanto, de las postrimerías del siglo, data la *Sonata en re menor*. La habían precedido también en años avanzados, otras dos no menos bellas. Brahms aborda la sonata de violín en su perfecta madurez, cuando su inspiración sabe concentrarse en la intimidad y su ciencia incomparable de compositor juega al virtuosismo de los más refinados detalles, sin perder un instante la nobleza de la línea conductora y el equilibrio del conjunto.

El primer tiempo es una maravilla desde el punto de vista de la composición. Si al profano le envuelve en sus ondulaciones ilusionadas o afectuosas, al técnico le pasma por la belleza y economía de sus materiales y flexibilidad intrínseca de sus desarrollos. Sobre todo, el período de «viaje», después de la exposición, manteniendo durante todo él cuarenta y ocho compases, una misma pedal de *la grave* en el piano, es prodigioso, y su efecto sobre la sensibilidad del oyente, mágico y

enseñador. Sigue un acariciante «adagio», de penetrante expresión violinística. A continuación, el *Poco presto e con sentimento*, especie de «scherzo» pausado, según el gusto de Brahms, y más alegre y gracioso que lo que es habitual en el sombrío maestro de Hamburgo. Termina con un «poco agitato», en donde la influencia de Schumann se deja sentir por momentos.

Todo lo contrario de lo que ocurre con las sonatas de Brahms sucede con las de *Eduardo Grieg* (1843-1907). El gran músico noruego es ejemplo notable de rica substancia musical y de insuficiente ciencia para el desarrollo de las ideas. Sus sonatas de violín son muy endebles desde el punto de vista de su estructura, y sin embargo, están llenas de vida y de poesía y abundan en temas y modulaciones llenas de colorido y sugeridoras de naturaleza nórdica y primaveral. Para que el contraste sea más completo, datan estas sonatas de la juventud de Grieg. Una de ellas le sirvió de salvoconducto para presentarse a Liszt, que se puso inmediatamente a leerla, tocando las dos partes en el piano, y quedó encantado de su savia escandinava. Grieg compone la última de sus tres sonatas para violín y piano, en 1883. Habita desde hace poco en la villa que se ha hecho construir sobre una colina dominando el fiordo de Bergen. Pero trabaja en un pabelloncito levantado al fondo del jardín. Allí Grieg trabajará y reparará su salud, siempre delicada, gracias a su amor a la Naturaleza, verdadera musa de su música. No pidamos a la *Sonata en do menor*, con ser la más elaborada de las suyas, agilidad e ingeniosidad de desarrollo, fertilidad contrapuntística ni equilibrio en los períodos, Grieg da en esta sonata lo suyo: melodías naturales como manantiales de la montaña, cuadros de delicado y pintoresco colorido, contrastes de ritmo, evocaciones de las danzas y escalas de los músicos populares de su tierra. Eso le basta para mantener viva nuestra atención y dejarnos un sentimiento de nostalgia al extinguirse los últimos acordes en quintas del «allegro» final.

Comentario al tercer Concierto

En el renacimiento de la sonata para piano y violín, de que hablamos con motivo del programa anterior, Francia cuenta más que ningún otro país. Estamos en 1875, y ha llegado el momento más glorioso para la música francesa: Franck, Fauré, Debussy. A los que habría que agregar Saint-Saens, Ravel, Roussel, por no citar sino los maestros gloriosos y ya fallecidos que escriben perfectas sonatas. 1875 es la fecha del estreno de la *Sonata en la mayor*, de *Gabriel Fauré* (1845-1924). La cronología vital sitúa a Fauré detrás de *César-Franck* (1822-1890). Pero la primera sonata de Fauré se estrena once años antes que la única de Franck, que data de 1886. Es también cuatro años anterior a la primera de Brahms. Por lo tanto, Fauré nos ofrece la primera maravillosa muestra del rejuvenecimiento de la sonata violinística, obe-

diente al plan tradicional, pero sensible y tornasolada hasta expresar el nuevo «frisson» del fin de siglo, equivalente musical del simbolismo poético. Además, la *Sonata en la* es una obra perfecta.

En ella soñamos con Fauré, su ilusión enamorada, su éxtasis puro, su postschumanismo, más aristocrático y púdico que el de Roberto, pero no menos intenso y aromado, canalizado además en una forma airoísima, de suprema elegancia. Sus cuatro tiempos son otros tantos modelos del «allegro» inicial de gran sonata, del «andante» profundamente lírico, del «scherzo» ingrávido y delicioso, del «final» generoso y entusiasta. No es la única sonata de Fauré. En su ancianidad, y justamente en el mismo año de guerra que Debussy—1917—, escribe otra, no menos intensa, aún más concentrada y apasionada, pero más descarnada, que por ofrecer menos motivo de lucimiento a los virtuosos se toca mucho menos; pero que revela al otro Fauré, aún más grande, al audaz maestro, rico de vida interior, que pertenece ya a otro mundo del espíritu.

La sonata de *Claude Debussy* (1862-1918) es la última obra escrita por su autor, ya herido de enfermedad mortal. Había de formar parte de una serie de seis sonatas para diversos instrumentos, de las cuales sólo llegó a componer tres. Sentía Debussy, el mágico prodigioso de la música libre, sensual y sin molde, aunque íntimamente unida, de impulso espiritual y gusto innato por la medida y el orden; sentía, digo, en esos últimos años de su vida la vocación hacia la forma y la disciplina, y se sentía más «músico francés» que nunca, hasta el punto de que en las portadas de las sonatas, debajo de su nombre escribe esas dos palabras, no sólo como afirmación patriótica en tiempo de guerra sino obedeciendo a un llamamiento más hondo, al mismo que le había llevado años atrás a escribir su *Homenaje a Rameau* o a manifestar su aversión por Gluck.

La *Sonata para violín y piano* es, en efecto y a pesar de todas sus libertades, una auténtica sonata, que une sus tiempos extremos por el lazo de un mismo tema y los separa por un «Intermedio» fantástico, aéreo, irreal, punzante de agudo dolor, por lo mismo que no renuncia a la ilusión. En el primer tiempo es de notar la línea, conductora tan libérrima como *a posteriori* necesaria, la independencia de los instrumentos y el final de tan profundo sabor español. El «final» demostraría por sí solo la capacidad clásica y de forma de Debussy, a quien tan a la ligera se le suele acusar de músico impresionista, sin dibujo y sin rigor. Lo que sucede es que Debussy se cree obligado a crearse para cada obra su propia y nueva forma. Por eso esta sonata, tan misteriosa, tan profundamente bella, no se acaba de descubrir nunca.

En las sonatas de Fauré, como en la de César Franck o en la de Debussy, puede apreciarse por parte de los autores la aceptación del insalvable desnivel, de la heterogénea vocación sonora y expresiva de la avecilla posada sobre el hombro y del romántico dragón de la po-

tente dentadura. La sonata se construye ahora con materiales comunes, ya que no matertalmente idénticos, pero resueltamente diferenciados en rasgos de timbre, de escritura y atmósfera. Se busca, se persigue la arquitectura sonora, no en un pueril juego de toma y daca, en un vuelo de canario, que tan pronto se posa en uno como en otro travesaño, sino completando la limitación de un instrumento con la diferente limitación del otro. Escuchad el comienzo de la sonata de César Franck. El piano vibra misteriosamente con unos acordes abiertos, sobre los que se alzan, como nervios iniciando curvas de ojiva sobre esbeltos fustes, los ilusionados intervalos ascendentes en cuartas, terceras, quintas. La atmósfera está creada, pero está incompleta. Y al quinto compás alza el violín sobre tan bellas y estremecidas bases la bóveda de su serena y cantable melodía. Oid ahora el *Recitativo-Fantasia*, la página quizá más maravillosa que se haya escrito para el violín. No hay la menor confusión entre el papel confiado al violín, aquí sublime protagonista, y el reservado al piano. En cambio, en el agitado «Allegro» anterior era el piano quien había asumido la responsabilidad tumultuosa de aquel intransferible y apasionado oleaje. Queda, es cierto, el último tiempo, el estupendo canon, en que la larga melodía-tema, tan francista en su flexibilidad y calor cordial, pasa del piano al violín exactamente con todos sus meandros y actitudes a un compás de distancia, ejemplo insigne de una maestría en que se acumulan y renuevan dos siglos de tradición.



Precio de las localidades para los Señores Socios

Abono a los tres conciertos.....	15,00 ptas.
Entrada para cada concierto	6,50 »
Entrada, no socios	15,00 »



NOTAS: Las localidades para estos conciertos se despacharán exclusivamente para los socios de una a dos y siete a diez de la tarde en el domicilio social, Lope de Vega n.º 4 y el día del concierto solamente hasta las dos de la tarde. Desde las cuatro de la tarde, las localidades sueltas, en la taquilla del Cinema Azul.

Los señores socios del CÍRCULO LEONÉS recogerán las localidades en la Conserjería del domicilio social.

