



Brahms y Beethoven

Viernes 11 de junio 2021

Auditorio de Tenerife, **19:30 h**

Dinis Sousa, *director*

Emmanuel Tjeknavorian, *violín*

Pablo Ferrández, *violonchelo*

PROGRAMA

01 **Johannes BRAHMS** (1833-1897)

Concierto para violín y violonchelo en La menor, op. 102

Allegro

Andante

Vivace non troppo

02 **Ludwig Van BEETHOVEN** (1770-1827)

Sinfonía n.º 6 en Fa mayor «Pastoral», op. 68

Allegro ma non troppo

Andante molto moto

Allegro

Allegro

Allegretto

La Sinfónica y el director:

Dinis Sousa es la primera vez que dirige a la orquesta.

La Sinfónica y los solistas:

Emmanuel Tjeknavorian es la primera vez que interviene con la orquesta.

Pablo Ferrández es artista en residencia de la Sinfónica de Tenerife.

Últimas interpretaciones (§):

JOHANNES BRAHMS

Concierto para violín y violonchelo

Enero de 2001 [concierto extraordinario Festival de Música de Canarias]; Christian Tetzlaff, violín; Mischa Maisky, violonchelo; Víctor Pablo Pérez, director.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonía n.º 6

Abril de 2014; Antoni Wit, director.

(§) Desde la temporada 1986-1987

Audición nº 2583



Dinis Sousa, *director*

Dinis Sousa es fundador y director artístico de la Orquesta XXI, una premiada formación que reúne a algunos de los mejores músicos jóvenes portugueses repartidos por toda Europa que se ha convertido en una de las principales de Portugal.

Dinis ha trabajado en estrecha colaboración con Sir John Eliot Gardiner y sus conjuntos —English Baroque Soloists, Orchestre Révolutionnaire et Romantique y Monteverdi Choir— culminando esta relación con su nombramiento como el primer ayudante de dirección de la historia del Monteverdi Choir y la Monteverdi Orchestra. También ha ayudado a Gardiner en la dirección de otras orquestas como la London Symphony Orchestra, Berliner Philharmoniker y

Tonhalle Orchester Zürich. Entre sus compromisos recientes más notables, destacan la dirección conjunta del Monteverdi Choir en *Roméo et Juliette* de Berlioz en los BBC Proms y la gira con los English Baroque Soloists por Colombia, donde dirigió varios conciertos de música orquestal de Bach. También ha ayudado a John Wilson en una producción de *Cendrillon* para el Glyndebourne Festival.

Como director invitado, entre los compromisos recientes y próximos destacan proyectos con la Royal Northern Sinfonia, Orchestre Symphonique de Mulhouse, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Malta Philharmonic, Orquesta Sinfónica Portuguesa y Orquesta de Cámara de Madeira, así como la dirección de ensayos con la London Symphony Orchestra. El principal repertorio de Dinis está firmemente enraizado en el clasicismo y el primer romanticismo —con interpretaciones recientes de Beethoven, Berlioz, Brahms, Schumann y Mozart— pero también dirige regularmente una amplia variedad de música que va desde Bach y Rameau hasta el siglo XX y programas contemporáneos.

Dinis estudió dirección con Sian Edwards y Timothy Redmond y piano con Philip Jenkins y Martin Roscoe en la Guildhall School of Music and Drama, donde ha sido Conducting Fellow. Durante su estancia en Guildhall, dirigió varios proyectos como la Pasión según San Juan de Bach en Milton Court y una producción escenificada de *Down by the Greenwood Side* de Harrison Birtwistle en el Silk Street Theatre.



Emmanuel Tjeknavorian, *violín*

Considerado como un “talento excepcional” (*Der Tagesspiegel*), el violinista y director Emmanuel Tjeknavorian se ha convertido en poco tiempo en uno de los músicos más solicitados de su generación.

En la última temporada, debutó con la London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra y Accademia Nazionale di Santa Cecilia, entre otras, y como director, lo hizo con la Orquesta de Cámara de Viena. Ha sido el “artista residente” más joven del Musikverein de Viena, conocida sala en la que contó con su propia serie de conciertos de abono durante la temporada.

Entre sus compromisos más destacados de esta temporada figuran la dirección de la Tonkünstler Orchestra, Orquesta de Cámara de Württemberg-Heilbronn, Camerata Ducale Vercelli, Filarmónica de Graz y Orquesta Sinfónica de Munich. Además de en Tenerife, Tjeknavorian actuará como solista con la Orquesta Filarmónica de Holanda en el Concertgebouw, la Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo, la Bruckner Orchester Linz, la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, la Gewandhausorchester bajo la batuta de Franz Welser-Möst y otras.

Desde septiembre de 2017, presenta su propio programa de radio, *Der Klassik-Tjek*, en la Radio Klassik Stephansdom de Viena.

En febrero de 2020 salió a la venta su segundo álbum, que incluye los conciertos para violín de Jean Sibelius y su padre, Loris Tjeknavorian, con la hr Symphony Orchestra y bajo la dirección de Pablo Gonzales.

Emmanuel Tjeknavorian nació en Viena en 1995 y creció en una familia de músicos. Recibió sus primeras clases de violín con cinco años y, dos años más tarde, ofreció su primera actuación en público. Toca un violín de 1698 de Antonio Stradivari, Cremona, que le ha sido generosamente prestado por un benefactor de la Beare's International Violin Society de Londres.



Pablo Ferrández, *violonchelo*

Premiado en el XV International Tchaikovsky Competition, ICMA al Joven Artista del Año, Pablo Ferrández también ha sido galardonado con el Premio Princesa de Girona 2018 por su “talento excepcional y proyección internacional”. Recientemente se ha unido al prestigioso roster de SONY Classics, firmando un contrato en exclusiva, y su primer álbum ha sido publicado en 2021. Elogiado por su autenticidad, Pablo Ferrández “lo tiene todo: ... temple, nervio, expresividad y autoridad de solista” (*El País*), “posee un magnetismo de ídolo POP, una técnica superior y una excitante musicalidad” (*LA Times*) y continúa su brillante carrera colaborando con artistas de renombre y orquestas de prestigio internacional.

En las últimas temporadas destacaron su debut en el Hollywood Bowl con Los Angeles Philharmonic y Dudamel, su debut con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera y Gatti, la colaboración con Anne-Sophie Mutter tocando el Doble Concierto de Brahms en Madrid y Oxford, el debut con Bamberg Symphony y Eschenbach, y la colaboración con Anne-Sophie Mutter, Khatia Buniatishvili y la London Philharmonic tocando el Triple Concierto de Beethoven.

En la presente temporada destacan sus debuts con la Filarmónica della Scala y Chailly, Mahler Chamber Orchestra y Gatti, Salzburg Mozarteum Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Scottish Symphony, RTE National Symphony Orchestra, su retorno con la Dusseldorf Symphony en la Elbphilharmonie, Orquesta Sinfónica Nazionale RAI, Orquesta Filarmónica de St. Petersburgo, la Orquesta Nacional de España, Orquesta de RTVE, Orquesta Sinfónica de les Illes Balears y Orquesta Sinfónica de Euskadi. También es artista en residencia de la Orquesta Sinfónica de Tenerife durante la temporada 20/21.

Pablo Ferrández toca el Stradivarius Lord Aylesford (1696) gracias a la Nippon Music Foundation.

Notas al Programa

“¡Nunca escribiré una sinfonía! No tienes ni la menor idea de lo que se siente al oír constantemente caminar detrás de ti a tal gigante [Beethoven]”.

Johannes Brahms al director de orquesta Hermann Levi en 1870

02

A finales de la década de 1820 comienza a redescubrirse el pasado musical olvidado del Renacimiento y del Barroco. Se legitima por primera vez en la historia de la música la tradición y emerge la noción de repertorio canónico. Dentro de esa nueva valoración del acervo occidental, el gran LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, ca. 16-XII-1770; Viena, 26-III-1827) ocupaba un espacio destacado. El compositor alemán se erigió como un icono para el Romanticismo, y su personalidad y su obra sirvieron de referencia a la mayor parte de los músicos del s. XIX. Sin embargo, esa proyección también implicó consecuencias negativas. La figura beethoveniana, mitificada y considerada inalcanzable, ejercía una influencia paralizante.

Fueron muchos los compositores que se sintieron incapaces de enfrentarse a la sinfonía o al cuarteto (o incluso a la misma forma sonata), al considerar que Beethoven había conducido estas estrategias compositivas al más alto grado de desarrollo. Por eso, muchos prefirieron disolver los géneros y las formas clásicas y reemplazarlos por otros nuevos. La ansiedad que el legado beethoveniano imprimió en sus herederos es el perfecto ejemplo del concepto de “la angustia de la influencia” pergeñado por el crítico y profesor de la Universidad de Yale Harold Bloom. Uno de los nombres que más acusó esa sombra de Beethoven durante las

primeras etapas de su trayectoria fue JOHANNES BRAHMS (Hamburgo, 7-V-1833; Viena, 3-IV-1897), sin llegar ni siquiera a imaginar que, décadas más tarde, formaría parte junto con el autor de Bonn de la terna de compositores germánicos por antonomasia.

Los principales referentes brahmsianos, según deja patente en su epistolario, fueron Handel, Bach y Beethoven. En 1860, al inicio de la década en la que su reputación comenzó a crecer lenta pero firmemente en Alemania y países de su entorno, Brahms rechazó públicamente la *Neue Musik* (Nueva música), abanderada por Liszt, Wagner y Berlioz. Sus admiradores, entre los que se encontraba el crítico musical Eduard Hanslick, lo convirtieron en el exponente de la pureza musical, de la tradición nacida en Bach y continuada por Beethoven. De ahí que fuera definido como “la tercera B” de la música alemana. Y es que ese tópico de las “tres B” se acuñó ya en vida de Brahms. Podemos decir que fue el más importante músico germánico del momento, sobre todo tras la muerte de Wagner en 1883. En ese contexto, en 1887, escribió el doble concierto.

Lejos quedaba ya aquel miedo irracional al fracaso que le había llevado a estrenar su primera sinfonía cumplidos los 40 años, con más edad que cualquier otro compositor importante de su tiempo. Brahms apostó por poner un énfasis particular en las cuestiones puramente arquitectónicas de la estructura sin renunciar a la carga expresiva y poética. Es importante recalcar que el género concertante lo había inaugurado mucho antes, a los veinticinco años, con su primer concierto para piano. Por su parte, el *Concierto para violín y violonchelo en La menor*, op. 102 constituye su último trabajo para orquesta, y su génesis parece haber sido mucho más espontánea que la de páginas anteriores:

“¡Quería comunicarte que he tenido la curiosa ocurrencia de escribir un concierto para violín y violonchelo! A Joachim y Hausmann les apetece ensayarlo, y Joachim ha mencionado, como primera ciudad que le parece apropiada, Colonia”.

Con estas palabras describía Brahms en una carta escrita desde su villa con vistas al lago de Thun (Suiza) a principios de agosto de 1887, dirigida al compositor y director de orquesta Franz Wüllner, el proyecto en el que estaba trabajando aquel verano. Mostraba así la insólita peculiaridad de la combinación solista de violín y violonchelo, cuyos antecedentes podemos encontrarlos en el Barroco o en el Clasicismo. Aquella ambiciosa obra, más que un acto de despedida del mundo sinfónico, suponía un gesto de reconciliación hacia su querido amigo el violinista Joseph Joachim. Su estrecha relación de camaradería y colaboración artística, iniciada más de tres décadas atrás, se había visto afectada con seis años de incomunicación a raíz del divorcio del intérprete, ya que Brahms había apoyado a su esposa, la contralto Amalie Spies. Johannes creía en la inocencia de la cantante que había sido acusada por Joachim de mantener una relación extramatrimonial con Fritz Simrock, el editor de Brahms. Así que, escribiendo este doble concierto para Joachim y para el violonchelista de su cuarteto, Robert Hausmann; estrenándolo el 18 de octubre de aquel año con Brahms a la batuta, e interpretándolo en repetidas ocasiones durante aquella temporada se restableció el fuerte vínculo entre Joachim y Brahms.

De esta manera, el violinista volvió a desempeñar una labor fundamental en la escritura de la versión final de la partitura, al igual que había hecho con el *Concierto para violín*, op. 77 (1878) del autor hamburgués. Por ejemplo, fue Joachim quien

sugirió a Brahms el uso del tema principal del *Concierto n.º 22 para violín y orquesta* de Giovanni Battista Viotti (ca. 1793). Este *Doble concierto* se abre de forma sorprendente con dos gestos cadenciales (en los que se contienen los dos temas principales del primer movimiento) introducidos por la orquesta: primero el diseño largo y expansivo del violonchelo y, en segundo lugar, un motivo expresivo del violín que rápidamente se convierte en un dúo con el otro solista. Un sabio anticipo del dramático y monumental *Allegro* que, en esencia, constituye un diálogo íntimo y apasionado con la orquesta, que pasa de ser un testigo privilegiado a un enérgico comentarista.

El lírico *Andante*, en un amable Re mayor, está dotado de una belleza especial, quizás provocada por la célula generadora en intervalos de cuartas que, introducida por las trompas, inicia el movimiento y da lugar a una noble y profunda melodía expuesta a la octava por los solistas junto a la cuerda. En esta reflexiva segunda sección destaca la original orquestación, que colorea de forma diferente cada aparición de los motivos recurrentes. Por último, el rondó *Vivace non troppo* se inicia con el tema principal, juguetón y humorístico, expuesto por el chelo y repetido por el violín. Este diseño, de fuerte impronta rítmica, crece en toda la orquesta hasta el paroxismo marcial. Las terceras y las sextas en dobles cuerdas caracterizan el cantable segundo material temático. En la parte central surge una nueva idea en la que resuena esa influencia zíngara habitual en los conciertos románticos para solista. Brahms tenía 54 años cuando terminó la partitura, y en ella supo verter su gran invención melódica, armónica y textural. Sin embargo, recibió una acogida muy negativa en su época, parangonable a la que obtuvieron las obras tardías beethovenianas que necesitaron décadas para ser comprendidas y admiradas.

“Nadie puede amar tanto el campo como yo”, solía decir Beethoven. En sus escritos expresó su gran pasión por la naturaleza, especialmente por los bosques que rodeaban Bonn y Viena, donde solía pasear en solitario. Aseguraba sentirse más comprendido rodeado de árboles y de pájaros que de seres humanos, percepción que se agudizó a medida que su sordera iba siendo más acusada. De hecho, se fue alejando progresivamente de su familia y sus amigos y acercándose cada vez más al medio natural. Sus momentos de mayor felicidad siempre aparecen vinculados con sus estancias en el campo, de hecho, mantuvo el hábito de componer al aire libre mientras efectuaba largas caminatas. Esta visión de lo natural como manifestación de lo divino procede de las ideas de la Ilustración, que le llegaron a través de las *Reflexiones sobre la naturaleza o Consideraciones de las obras de Dios en el orden natural* publicadas en 1785 por el reverendo Christoph Christian Sturm.

La predilección por lo rural se reflejó en su *Sinfonía n.º 6 en Fa mayor «Pastoral»*, op. 68, en la que Beethoven quiso evocar principalmente los sentimientos que le suscitaba el paisaje, así como los efectos psicológicos y poéticos globales de las escenas pastoriles. Así mismo, encontramos imitaciones directas del gran panel de ruidos, sonidos e imágenes que están presentes en cualquier escena campestre, combinadas con algunos estereotipos bucólicos de la tradición musical que el compositor conocía y que utilizó de manera renovada. Pero lo más original es que esa devoción determinó la estructura de la composición.

El autor alemán la terminó en 1808, con 37 años, y se estrenó el 22 de diciembre de 1808 en el Theater an der Wien. Parece ser que

Beethoven habría tomado como modelo el *Retrato musical de la naturaleza o Gran sinfonía* de Justin Heinrich Knecht, partitura publicada en 1784. La obra se estructura en cinco movimientos con sus propios títulos, como la de Beethoven, y su argumento es muy similar: nos situamos en una bella comarca donde luce el sol y los arroyos atraviesan el valle; de repente, el cielo se oscurece y estalla una fuerte tormenta; cuando se calma la tempestad, la naturaleza, transportada por la alegría levanta su voz hacia el cielo.

En la *Pastoral* tenemos también cinco grandes secciones que rompen con el modelo sinfónico clásico en cuatro movimientos, si bien los tres últimos, además, están unidos sin solución de continuidad. Por primera vez, el genio de Bonn incluye un programa textual en una de sus obras orquestales. Cada sección está encabezada por una frase que nos sirve como guía de lo que la música pretende evocar. El *Allegro ma non troppo*, “Despertar de alegres impresiones al llegar al campo”, presenta un primer tema inspirado en un canto popular de Bohemia. Lo exponen los violines primeros mientras que violas y violonchelos sostienen una nota pedal que nos recuerda a los bordones de las gaitas.

El segundo movimiento, *Andante molto mosso*, “Escena al borde del arroyo”, podría haber sido inspirado por las aves que Beethoven habría podido escuchar en el entonces municipio de Heiligenstadt, a las afueras de Viena, según afirmó el poco fiable asistente del compositor Anton Schindler. Sea como fuere, el autor rotuló en sus compases finales el nombre de cada uno de los pájaros que estaba imitando: flauta para el ruiseñor, oboe para la codorniz y clarinete para el cuclillo. Además, en el inicio encontramos otro cliché del género pastoral, con el murmullo del agua del arroyuelo recreado por las cuerdas, especialmente

por los chelos con sordina y las violas, en un compás ternario de 12/8 que provoca una verosímil sensación de balanceo.

En el tercer movimiento, *Allegro*, se celebra una “Alegre reunión de campesinos” que bailan un ländler, danza folklórica de ritmo ternario muy célebre en Austria y Alemania a finales del s. XVIII. La fiesta se quiebra repentinamente con el trémolo de violonchelos y contrabajos que nos anuncia la gran tormenta del cuarto movimiento, *Allegro*. Para conseguir ese carácter tempestuoso y violento la orquesta se amplía con un flautín, dos trompetas, trombones y timbales, y Beethoven hace uso de *staccati*, figuraciones rítmicas rápidas y escalas descendentes, así como de arpegios y acordes furiosos. Tras la agitación llega la calma y, en el quinto y último movimiento, *Allegretto*, “Canto de los pastores, sentimientos de contento y de gratitud después de la tormenta”, el tema inicial de agradecimiento por la lluvia que acaba de caer ha sido relacionado con una tonada popular suiza que se despliega sobre una nota pedal de las violas. Así concluye una obra que se revela como una especie de redención o consuelo que el autor hallaba gratamente en el medio natural.

EVA SANDOVAL

Musicóloga e informadora de Radio Clásica (RTVE)

La Orquesta Sinfónica de Tenerife es miembro de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (www.aeos.es) y de la Red de Organizadores de Conciertos Educativos y Sociales (ROCE).





Próximo programa:

Programa XVIII

Viernes 18 de junio de 2021 • 19:30 h
Auditorio de Tenerife Adán Martín

Antonio Méndez, *director*
Pierre-Laurent Aimard, *piano*

Obras de R. STRAUSS, M. RAVEL y J. BRAHMS/SCHOENBERG