



**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLV
Curso 2016 - 2017

CONCIERTO NÚM. 849
XI EN EL CICLO

Recital de piano por:

SYLVIA TORÁN

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 20 de marzo

20,00 horas

Alicante, 2017

SYLVIA TORÁN



Visitó la Sociedad de Conciertos en dos ocasiones:

- El 13/01/1984, interpretando obras de Albéniz, Beethoven, Chopin y Prokofiev
- El 15/10/2002, interpretando obras de Bach, Falla y Chopin.

Nacida en Madrid y comienza sus estudios musicales a los 6 años con Avelina López Chicheri. Ingresando, en 1974, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en la Cátedra de Joaquín Soriano, finalizando sus estudios en 1981 con Premio Extraordinario Fin de Carrera.

En 1982 es becada por la Comisión Fulbright para estudiar en la prestigiosa *Juilliard School of Music*, de New York, donde obtiene el "*Master of Music Degree*" bajo la dirección de Earl Wild. Más tarde, amplía sus estudios musicales con Almudena Cano en Madrid y Halina Czerny Ystefanska en Cracovia.

En 1985 gana el Primer Premio del Concurso Internacional *Master players* de Lugano (Suiza) y, en 1987, hace su debut en el *Carnegie Recital Hall* de Nueva York, consiguiendo elogiosas críticas en el *New York Times*. En 1991, obtiene la Beca de la Academia Española de Bellas Artes en

Roma. Y, en 2011, le fue otorgado el Premio de Música de la Comunidad de Madrid.

Sylvia Torán ha realizado giras de recitales y conciertos por Europa, Estados Unidos, Iberoamérica, Oriente Medio y Australia, actuando en salas tan emblemáticas como el *Carnegie Hall* y el *Lincoln Center* de Nueva York, *Orchestra Hall* y *Grant Park Festival* de Chicago, *Wigmore Hall* de Londres, *Salle Gaveau* de París, *Sydney Opera House* (Australia) etc. recibiendo siempre excelentes críticas.

Además de tocar con la mayoría de las orquestas españolas, también lo ha hecho con formaciones extranjeras, tales como la Orquesta Sinfónica de Bulgaria, Chicago Symphonietta, Sinfónica de Massachussets, Virtuosi de Moscú, Orquesta de Lituania, Philharmonia de Kiev, Orquesta de Cámara De Lubliana, etc, con directores como Paul Freeman, Saulius Sondeckis, Josep Pons, Cristóbal Soler, Juan Udaeta, Juanjo Mena, Cristóbal Halffter, Pedro Halffter, García Navarro, Vicente Egea, Guillermo García Calvo, Víctor Pablo, Philippe Bender etc.

Ha participado, además, en los ciclos de Ibermúsica, en la Temporada de Cámara y Polifonía en el Auditorio Nacional y Teatro Real de Madrid, en el Festival de Otoño, Festival «Clásicos en Verano» de la Comunidad de Madrid, Festival de Arte Sacro, *Grant Park Festival* (Chicago, USA.) etc.

En 2007 obtiene un gran éxito con su interpretación del ciclo integral de los conciertos de Beethoven organizado por Patrimonio Nacional en el Monasterio de El Escorial.

Durante varios años ha formado dúos con dos pianos con el pianista Ignacio Marín Bocanegra con el que alcanzó numerosos éxitos.

En 2011 realiza una nueva gira por Estados Unidos, desde Seattle a New York que culmina con un nuevo triunfo en el *Carnegie Recital Hall* de esta última ciudad en el curso del titulado «Recital del Agua» programado en honor a Albéniz.

Sus homenajes a Chopin, Liszt y Montsalvatge le han llevado a Eslovenia, Austria, Ucrania y Estados Unidos.

Con el sello discográfico británico ASV, Sylvia Torán ha publicado un disco dedicado íntegramente a Chopin, y en 2015 otro dedicado a sus «Directos 2014», con la colaboración del pianista Ramón Grau. También ha grabado para RadioWFMT en Chicago, Los Ángeles, Radio Nacional de España, RTVE y para la Televisión polaca.

Ha impartido Clases Magistrales en diversos centros de Europa, Australia y Estados Unidos.

PROGRAMA

- I -

SOLER **Sonatas para clave números 84,
115 y 69**

MOZART **Sonata en Fa mayor KV.332**
Allegro
Adagio
Allegro assai

CHOPIN **Balada 4 en Fa menor, Op. 52**

- II -

GRANADOS **La maja y el ruiseñor**

GRANADOS **Valses poéticos**
Vivace molto
Melodico
Tempo de Vals noble
Tempo de Vals lento
Allegro humoristico
Allegretto (elegante)
Quasi ad libitum (sentimental)
Vivo
Presto

FALLA **Fantasia Baetica**

SOLER, ANTONIO (Olot (Gerona), 1729-El Escorial, 1783)

Sonatas para clave números 84, 115 y 69

Discípulo y heredero directo de Domenico Scarlatti, que ejerció una inmensa influencia sobre su obra, Antonio Soler es posiblemente uno de los más grandes músicos españoles del siglo XVIII. Por su origen catalán, estudió música en Monserrat desde la temprana edad de siete años. Nombrado «Maestro de capilla» en la catedral de Lérida hacia 1750, abandona luego el puesto para consagrarse a la vida monástica y en 1752 ingresa como monje jerónimo en el Monasterio del Escorial donde vivirá el resto de su vida y ocupa también las funciones de organista y «Maestro de capilla». Su fama y su talento le valieron ser escogido como profesor de clavecín del infante D. Gabriel de Borbón. Excelente compositor y teórico musical, Antonio Soler mantuvo una permanente correspondencia con el italiano Padre Martini (Bologna, 1706-1784), intérprete destacado del violín y el clavicordio y fue, además, inventor y constructor de instrumentos representando un enlace excepcional entre Antonio de Cabezón (Castillo de Matajudíos (Burgos) 1510 - Madrid, 1566) el gran maestro de la escuela del piano, en general, del Renacimiento e Isaac Albéniz (Camprodón 1860-Combo-les-Bains (Pirineos Atlánticos, Francia), 1909) considerado, unánimemente, como el fundador de la escuela pianística «nacional» española, tres siglos después.

Como «Maestro de capilla» y organista del Monasterio del Escorial, el Padre Soler, se consagró por entero a la música vocal religiosa que incluye, misas, motetes, magnificat, conocidos villancicos etc., al órgano y al clavecín. Su obra teórica es, ciertamente, importante y su famoso tratado «*Llave de la modulación*», editado en Madrid en 1762, suscitó en la época violentas controversias entre los entendidos. Su música instrumental, todavía muy desconocida y muy poco interpretada en nuestros días es, no obstante, de una gran originalidad. La constituyen, sobre todo, los seis *Quintetos para cuerdas con órgano o clavecín obligado*, fechados en 1776, los seis *Conciertos para dos órganos* y más de cien *Sonatas para clavecín*, parte de la cual fue publicada en Londres por Robert Birchell, a finales del siglo XXVIII.

Las **Sonatas para clave** de Soler son piezas extremadamente atractivas y originales. Si Domenico Scarlatti organizaba sus sonatas en un movimiento por pares, Soler escoge disposiciones diferentes: uno o varios movimientos (hasta tres o cuatro), todos escritos en una misma tonalidad, lo que ha hecho suponer que, en realidad, quería respetar el espíritu de la *suite*. Por otro lado, en el interior de estos movimientos, aparecen alguna vez, géneros tan variados como *minuetos*, *rondós* o *fugas*. Estructuradas, generalmente, de forma bipartita, las *Sonatas* de Soler llevan una impronta original. Se componen, por lo regular, de una sucesión de cortos episodios, cada uno de los cuales tiene un tema bien definido, episodios que serán repetidos sucesivamente.

Aunque, fuertemente impregnado del recuerdo de Scarlatti, Soler no utiliza siempre los mismos medios, por lo que las influencias del italiano no son tan numerosas como se tiende a creer por lo común y, ciertamente, aunque su lenguaje sea esencialmente español, parece menos sensible que su maestro a la influencia de la guitarra, y, por el contrario, las repeticiones de notas, que incluye en sus sonatas, son más de procedencia típica del estilo de la vihuela. En cualquier caso, la escritura armónica del Padre Soler, que puede parecer menos audaz que la de Scarlatti, sin embargo, característica de la obra de un gran teórico de la armonía por lo que ciertas modulaciones utilizadas por el músico español resultan, a veces, muy sorprendentes.

Como contemporáneo al nacimiento de los primeros pianofortes (se sabe que la corte española, en el tiempo de Soler y de Scarlatti, poseía varios ejemplares) y componiendo en la época del declive del clavecín, Soler debía conocer bien ambos instrumentos de teclado. Tal vez, por esta razón, abandona la «*acciatura*», -esa modalidad de ornamento característica del clavecín, como tal empleada, con frecuencia, por Scarlatti- que si bien acentuaba la sonoridad cristalina del clave, no generaba ningún efecto favorable sobre el pianoforte. Por otro lado, Soler utiliza, alguna vez, procedimientos de acompañamiento típicamente pianísticos como los «*bajos de Alberti*» que suenan mal en el teclado del clave. De acuerdo con esto, pues, se puede suponer que Soler escribió, realmente, algunas de estas *sonatas* para el piano-forte. Por otra parte, otras *sonatas*, mucho menos conocidas, parecen haber sido pensadas

exclusivamente para órgano por lo que son, en la práctica, casi irrealizables sobre otro instrumento como el clavecín o pianoforte.

Aunque Soler muestra una evidente predilección por los tiempos rápidos es, sin duda, evidente que sabe, también, ser lírico y expresivo por lo que algunas de sus *Sonatas* tienen destacables pasajes *Andante* o *Cantabile*. Su escritura, llena de energía, alcanza, además, con frecuencia, el más alto virtuosismo y exige una verdadera destreza técnica del intérprete. Utiliza para ello, las fórmulas más diversas: acordes en octavas muy difíciles, ágiles saltos sobre grandes intervalos, entrecruzamientos rápidos de las manos, gamas y arpeggios, bajo todas las formas posibles etc.

Por otra parte, a Soler le gusta practicar el *ostinato* y explotar las danzas españolas como el *fandango*, el *bolero* y la *jota* logrando, en algunas piezas, un diseño armónico modélico en su género.

Al lado de Antonio Soler, es preciso mencionar algunos nombres como Mateo Albéniz, Blas Serrano, Freixanet, etc. Bien que mucho menos célebres que Scarlatti y aquél y, sin duda, también menos interesantes, representan, por su parte, la escuela española del clavecín del siglo XXVIII, que ha quedado largo tiempo en la sombra, en gran medida a causa del favor del instrumento nacional por excelencia: la guitarra.

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

Sonata en fa mayor, KV.332

Entre 1777 y 1778, en el curso de su largo viaje a París, ven a la luz una segunda serie de siete *Sonatas* para piano: las KV.309 a 311 y KV.330 a 333, sin duda concebidas por Mozart durante un concierto que dio en Augsburg, algunos días antes de su llegada a Manheim. La primera de ellas en *do mayor*, KV.309, fue acabada en esta ciudad en noviembre de 1777, al mismo tiempo que la *Sonata en re mayor* KV.311. Las cuatro *Sonatas* restantes KV.310 y 330 a 332, fueron, por su parte escritas en París entre la primavera y el verano de 1778, de donde deriva el conocido epígrafe de «Parisinas» con el que se las identifica. Se admite, por lo general,

que es, precisamente, en Strasburgo, en octubre de 1778, en su viaje de retorno de París, donde Mozart dio el último toque a la *Sonata en si bemol mayor KV.333*. Las primeras Sonatas de la serie: *KV.309, 310 y 311* fueron publicadas en París, en 1778, mientras que las restantes se editaron después en Viena en 1784, las finales *KV.330, 331 y 332* por *Artaria* y la *KV.333* por *Toricella* (junto a la *Sonata Dürnitz KV.284*).

Seducido por la sonoridad de los pianos de Stein, descubiertos en Augsburgo y, al mismo tiempo, muy influenciado por los músicos de la Escuela de Manheim, Mozart enriqueció su escritura pianística e introdujo en esta segunda serie de «*Sonatas parisinas*» nuevos efectos orquestales pues, además, durante su estancia en la capital francesa, Mozart recuerda la obra de Johann Schobert (1735-1767) el virtuoso clavecinista alemán, muerto once años atrás y célebre autor de conocidas sonatas para el clavicordio, generalmente con acompañamiento de otros instrumentos e, igualmente se reencuentra, con placer y emoción, con Johann Christian Bach, también, por entonces, de viaje por la capital francesa. De este modo, como consecuencia de las influencias conjuntas, por un lado, de Schoberty, por otro, del menor de los hijos de Johann Sebastian Bach, las *Sonatas* «*Parisinas*», están impregnadas de un tono patético, pre-romántico, que, al propio tiempo, testimonian la tristeza y la decepción que acompañaron a Mozart durante su frustrante estancia en París, experiencias que, no obstante, le provocaron la decisivamaduración personal del joven compositor.

La *Sonata en fa mayor KV.332*, es una obra límpida y de apariencia modesta, que se abre sobre un *Allegro*, cuyos dos temas principales, líricos y expresivos son particularmente cantarines. Con un estilo muy ornamentado, Mozart opone dos estribillos en el *Adagio en si bemol mayor*: el primero tratado como una cantinela, encuentra su respuesta en un segundo estribillo, esta vez en *fa mayor*, tonalidad asociada por la estética de la época a un carácter de brevedad y ligereza. El magnífico *Assai allegro final* es a la vez un rondó brillante y una pieza de sonata con varios temas, afirmándose el virtuosismo más esplendoroso desde el primer compás del *ritornello*. Esta *Sonata* debe, en efecto, su popularidad a la impresionante riqueza temática y a su cambiante tratamiento musical: una fantasía incansable presente en el *Allegro* «un

momento capital de la creatividad mozartiana en las inagotables ornamentaciones de la melodía central, sublime homenaje al arte de J.Ch. Bach, a quien vuelve a encontrar en París a primeros de agosto, y en la «pululante cascada» que ofrece el final» (Poggi & Vallora, Mozart, Ed. Clásica 2ªed. 2006).

Por otra parte, para Wyzewa y Saint-Foix, la Sonata KV.332: «Posee una fuerza y una grandeza sorprendentes y se distingue claramente de las obras anteriores (...). El magnífico final disfruta de una fantasía tan rica y variada que el propio intérprete o el oyente puede creer que se ha trasladado a una atmósfera ya romántica» y, concluyendo las citas, Mila añade que: «para ser exactos habría que hablar de una escritura a más voces (generalmente tres), que alterna con pasajes de naturaleza galante, es decir, de monodia acompañada».

CHOPIN, FRÉDÉRIC (Zelazowa-Wola (cerca de Varsovia), 1810-París, 1849)

Balada 4 en Fa menor, Op. 52

De todos los compositores que han creado música para piano Chopin, universalmente idolatrado en su propio siglo y en los siguientes, mantiene la ambicionada posición de cualquier compositor de ser uno de los más frecuentemente interpretados, por lo que, sin duda, de haber sido las cosas como ahora en su época hubiera encabezado los *Hits* mundiales y, presumiblemente, los Discos de oro, platino, etc., que premian hoy a los artistas con mayores registros discográficos del planeta. No resulta, por tanto, demasiado sorprendente que, algunos de sus contemporáneos, quizás celosos (o, tal vez, envidiosos) de su celebridad, lo juzgaran, en ocasiones, con extrema dureza. Así, como «*Un talento de convaleciente*» lo definía su competidor el irlandés John Field. «*Agonizó durante toda su vida*» comentaba, ácidamente, por su parte, Héctor Berlioz e, incluso, desde la distante Rusia, el líder del famoso grupo nacionalista «*Los Cinco*» (junto con César Cui, Mussorgsky, Rimski-Korsakov y Borodin), MilyBalakirev, le comparaba con una «*nerviosa dama de sociedad*». A pesar de estos epítetos desatinados y crueles, el hecho evidente es que Chopin fue el creador de un nuevo estilo pianístico que encaja de forma ideal en el Romanticismo del siglo

XIX que le tocó vivir y su música, subjetiva, y siempre teñida de melancolía, sugiere, en todo caso, una nunca culminada búsqueda de lo inalcanzable, aunque su alma musical, insatisfecha, rebosante de un irreprimido lirismo, esté constantemente arropada por una impecable y virtuosa envoltura técnica.

Es difícil clasificar la obra de Chopin según un orden estrictamente cronológico a la usanza y así, mientras la composición de las *Mazurkas* cubre, por ejemplo, toda su vida, los *Valses* y los *Nocturnos*, se reparten, más o menos, de la misma manera por lo que la presentación de su obra por «géneros», generalmente adoptada por sus estudiosos, siguiendo simplemente las fechas de aparición, parece la más ordenada, lógica y cómoda. Forma primaria de la creación de Chopin, la *Polonesa* cubre, en efecto, casi toda su trayectoria, entre 1817, época de la publicación en Varsovia de una *Polonesa en sol menor*, y 1846, año de la composición de la *Polonesa-Fantasia op. 61*. Danza procesional lenta y grave, al ritmo característico de tres tiempos, generalmente repartidos sobre una corchea, dos dobles corcheas y cuatro corcheas, la *Polonesa* se desarrolló muy pronto fuera de su país de origen. Encontrando su lugar en los siglos XVII y XVIII, en la *suite* instrumental y en la *suite* de laúd, utilizándola músicos como Bach, Haendel, Couperin o Mozart. A comienzos del siglo XIX, bajo la pluma de autores polacos (Michael Kléophas, Oginski o Karol Lipinski, por ejemplo), la *polonesa* toma la forma de una marcha solemne, vigorosa y, alguna vez, enérgica a la que Carl Maria von Weber (1786-1826) le da un esplendor nuevo, acentuando su ritmo, enriqueciendo su melodía y variando su coloración armónica aunque, como señala Liszt, «Chopin sobrepasa a Weber en la fuerza y el idealismo y “por su toque más emocionante y sus nuevos procedimientos de armonía”, añadiendo que: «las *Polonesas de Chopin, alternativamente trágicas, sombrías o luminosas, traducen la resistencia desesperada de un pueblo agredido y amenazado*».

En su origen, la **Balada** era una pieza vocal refinada y elegante y fue Chopin, precisamente, quien por vez primera dio este título a una composición musical, cuya etimología deriva de la palabra italiana «*ballare*» (bailar) adjudicándole, por consiguiente, el sentido de una canciónailable. Étienne Roger describe la *Balada* como una «vasta pieza, sin modelo preciso, procedente de la canción,

del rondó, de la sonata y de las variaciones». En el siglo XIX, a continuación de Chopin, la *Balada* adoptará un carácter lírico, sin dejar de conformar un modelo general épico narrativo, sobre todo las baladas inspiradas en fuentes legendarias anglosajonas o los poetas alemanes del «*Sturm und Drang*» (Herder, Goethe, Schiller, Uhland etc.) que, a su vez, inspiraron a los músicos más significados del romanticismo alemán (Zeiter, Neefe, Zumsteeg, Brahms y, sobre todo, Löwe). La leyenda de *Fausto* es tal vez uno de los más característicos ejemplos de balada.

La composición de las cuatro *Baladas* de Chopin se escalona a lo largo de una docena de años. Por la intensidad de su acento melódico y, por la riqueza de su escritura armónica, figuran entre las obras más consumadas del músico y representan, sin duda, una obra básica de la música romántica. Todas están construidas sobre un compás binario, en subdivisión ternaria: 6/4 y 6/8. Según una aseveración de Schumann, (muy discutida todavía hoy), Chopin se habría inspirado, en sus tres primeras baladas, en textos de su compatriota Adam Mickiewicz (1798-1855), poeta polaco, como él emigrado en París, pero a quien ya leía mientras permaneció en Varsovia antes de su viaje a la capital francesa (en 1830). Chopin, sin embargo, no dejó ningún indicio al respecto, aunque no puede olvidarse, en este sentido, lo poco que apreciaba la música «programática».

La ***Balada n°4*** en *fa* menor, op. 52, fue compuesta en 1842 y publicada en Leipzig (también por Schlesinger) al año siguiente, dedicándola a la baronesa Charlotte de Rotchild. Obra de arte extraordinaria por su inspiración y su elocuencia, por la originalidad de sus motivos y la riqueza de su armonía, es una página patética, a veces apasionada, a veces triste, incluso suplicante, en la que Alfred Cortot aprecia una «*suntuosidad armónica, un refinamiento de escritura muy significativo de una nueva orientación del estilo de Chopin e, incluso, se le puede adjudicar un carácter precursor del impresionismo musical francés con el que se escribieron las obras de arte de piano del futuro...*». Junto con la *Barcarola* en *fa* sostenido menor op.60, la *Polonesa-fantasia* op.61 y las dos últimas sonatas para piano, «*esta cuarta Balada representa el apogeo del arte de Chopin, no sólo por la fragante y ejemplar ornamentación con la que ilumina cada uno de sus inagotables*

y originales diseños temáticos, sino, también y sobre todo, por la elocuente inspiración y coloreada riqueza de sus armonías» (Justo Romero). Tras este pasaje reaparecen los dos temas nucleares de la balada que protagonizan un sorprendente canon a dos y, después, a tres voces, que se encadena, inmediatamente, bajo los elementos del primer tema que, tomando un carácter inquieto y atormentado, se desarrollan y transforman enseguida en alegres trinos turbulentos, una sucesión de tresillos de semi corcheas, en ambas manos, coronada por cuatro compases, que desembocan de manera radiante en la tónica de *Fa* mayor.

GRANADOS, ENRIQUE (Lérida, 1867- Canal de la Mancha, 1916)

La maja y el ruiseñor

Valses poéticos

Nacido en Lérida, hijo del capitán del ejército, Calixto Granados y de Elvira Campiña, comenzó los estudios preliminares de piano en 1879, el evidente talento musical del niño, animó a un compañero de cartel de su padre a darle lecciones de solfeo, ingresando luego en la Escolanía de la iglesia de la Mercè, con cuyo maestro de capilla, Francesc Jurnet, prosiguió su formación continuándolos después con Joan Baptista Pujol, el gran profesor de piano por aquél entonces en Barcelona (fue también maestro de Albéniz, Malats y Ricardo Viñes), en la Academia de su nombre. Siendo considerado el creador de una escuela catalana de piano cuya influencia ha llagado incluso hasta la actualidad Con sólo dieciséis años, su interpretación de la *Sonata op. 22* de Schumann le hizo ganador de un concurso promovido por la propia escuela musical, en cuyo jurado figuraba el destacado musicólogo y compositor catalán Felipe Pedrell que, impresionado por el talento del joven, lo admitió como alumno en sus clases de armonía y composición en 1884. Dos años después, Granados da su primer concierto público y uno más tarde, marcha a París, una etapa imprescindible para cualquier músico meridional con ambiciones de triunfo. No pudiendo ingresar en el Conservatorio parisino por culpa de unas inoportunas fiebres tifoideas, pasa, no

obstante, a proseguir sus estudios musicales asistiendo a las clases, como *auditeur* («oyente»), del famoso pedagogo francés Charles-Wilfrid Bériot (1833-1914), uno de los más prestigiosos profesores de piano de París e hijo del famoso violinista. En aquella época compartía docencia y piso en la capital francesa con el también leridano Ricard Viñes, que llegaría a ser uno de los más aclamados pianistas en la música francesa de los años siguientes y con el que trabó una estrecha amistad. Del maestro galo Bériot recibió, una importante influencia en la producción tonal y la técnica del pedal, aleccionándole, sobre todo, en la importancia de la improvisación, capacidad musical que, al estar ya presente de forma innata, no suponía sino reforzar el talento y las habilidades naturales de Granados. Tras su retorno a Barcelona, en 1889, inicia una carrera como, publica sus *Danzas Españolas* una de sus obras más conocidas que, además de proporcionarle un reconocimiento internacional, inaugura una brillante carrera de pianista y compositor de prestigio creciente en Europa y Norteamérica. La obra es, en efecto, una suite de doce piezas breves escritas entre 1892 y 1900, cuya publicación parisina llamó particularmente la atención de músicos como Saint Saëns, Grieg o César Cui por lo que «*si la reputación de Granados como pianista era ya grande, se le añadió la de compositor*» (Tranchefort). Por estas razones, a lo largo de su vida, Granados dio numerosos conciertos sobre todo en España, Francia, y Nueva York, individualmente o colaborando, a veces, con otros músicos célebres del momento, como, Pablo Casals, los violinistas Eugène Ysaye y Jacques Thibaud e incluso pianistas, como Isaac Albeniz y Miczyslaw Horzowski, asociándose también con otros compositores como el antes citado incondicional Camille Saint Saëns.

En adición a una copiosa obra para piano, Granados compuso música de cámara, vocal, óperas y poemas sinfónicos, destacando, además como pedagogo al fundar, en Barcelona, en 1901, la propia Academia, con su nombre de la que surgieron figuras tan destacadas como Paquita Madriquet, Conchita Badía, Alicia Larrocha, Douglas Riva y Frank Marshall, que le sucedió, tras su inesperada muerte, como responsable de la prestigiosa escuela musical privada, actividad docente que nunca ininterrumpió hasta

su trágico fallecimiento. En efecto, lamentablemente, el hundimiento del Transbordador inglés *Sussex*, en el Canal de la Mancha, el 24 de marzo de 1916, por un submarino alemán, en plena I Guerra Mundial cuando Enrique Granados navegaba, junto a su esposa Amparo Gal, de Inglaterra al continente de regreso, por fin, a España, tras el triunfal estreno de *Goyescas* en el Metropolitan neoyorquino, puso fin a su vida y la de su pareja de la que estaba profundamente enamorado («¡Qué lástima que no pueda ser muy rico y muy pobre a la vez!. Así te proporcionaría lo que mereces y sería digno de tu compasión»), escribía en algún momento a su idolatrada mujer). Así pues, ahogado en el mar por el que, con sorprendente premonición, siempre le había horrorizado viajar, se truncó una carrera artística, plena de éxitos y de futuro. «Este fin lamentable priva a la música de una de sus criaturas más amadas» proclamaba un Debussy consternado por la noticia.

Granados es, sin duda, un inequívoco compositor romántico español, por lo que no sorprende que esté fuertemente influido por otro romántico tan representativo como Robert Schumann, y que ambos muestren una similar expresividad, pues, ciertamente, sin abandonar nunca cada uno su personal estilo creador, los dos compositores basan, gran parte de su música, sobre una constante alteración de las emociones y una motivación pareja. Por tanto, no cabe duda que las *Escenas de la Infancia op. 15* y el *Álbum de la Juventud op.69* de Schumann, representan la fuente de inspiración para los posteriores *Cuentos de la juventud* y *Escenas infantiles-Miniaturas* de Enrique Granados que, como los *Valses poéticos* y otras tantas páginas parecen inconfundiblemente basados en *Papillons* («*Mariposas*») *op.2* de Robert Shumann. No obstante, este Granados romántico no es un simple imitador o un epígono del maestro alemán, porque parece capaz de recrear, no de mimetizar, lo mejor de Schumann: la inagotable fantasía melódica para transformar cada fragmento en un momento de poesía emocionante y única, la imaginación para descubrir nuevas sonoridades en su instrumento ya por entonces muy explotado.

Entre otras influencias de Granados, que afectan, sobre todo, a su obra pianística, destaca también, particularmente, la figura de Domenico Scarlatti (Nápoles 1685-Madrid,1757) el compositor que vivió muchos años en España (donde murió también) y del que Granados hizo una transcripción para piano de veintiséis sonatas para clave, escritas durante la estancia del italiano en la corte de Madrid.

Pero además, Granados es un compositor con un claro nacionalismo romántico aunque, para Fernández-Cid: *«mientras en Albéniz lo que impera es el sello nacional, la fuerza rítmica y colorística de lo español, en Granados, la esencia permanente y base es la de un romanticismo, eso sí, ejercido por alguien nacido en España, conocedor de su manantial popular e instintivamente próximo en espíritu a él»*. Y prosigue el crítico español sobre el compositor: *«Calificado por algunos como el Grieg español, se dijo que recogió las florecillas que hallaba en su camino, pero más bien cabría decir que sembró de florecillas sus caminos»*. Añade, también, Fernández-Cid: *«Su influencia en otros músicos es innegable y de este modo, si las Danzas españolas son, junto a Goyescas y, en lo vocal, las Tonadillas, base máxima para la popularidad y el reconocimiento artístico de Enrique Granados, como compositor, no son, ni mucho menos, sólo músicos de nuestro país los que ensalzan el valor de su obra»*. Así, un hombre tan representativo en el paisaje nacionalista ruso como César Cui, le escribía en una ocasión, con entusiasmo: *«Gracias, muy cordialmente gracias, por sus «Danzas españolas». ¡Son preciosas! Encantadoras, por melodía y armonización. ¡Es curioso que mientras todas las auténticas, ricas muestras populares de ciertas naciones, tienen un aire parecido y de familia, que proviene de los modos antiguos en que fueron escritas, sus canciones tengan un tal carácter de originalidad individual, que no esperaba encontrar»*.

Así pues, aunque Granados se sitúa firmemente dentro de la escuela romántica, su música muestra múltiples facetas reconociéndosele también, en ocasiones, características ligadas al nacionalismo español propio de Albéniz y Falla. Por ello el término «neoromántico» sería, posiblemente, el que, de un modo más adecuado, podría definir su estilo altamente expresivo. En realidad sus obras, dueñas de un dominio sutil del lenguaje pianístico y de una música intimista y delicada, que desglosa en abundantes y magistrales páginas, revelan una clara confluencia de estilos y escuelas con sus transparencias mediterráneas y su cálida visión del mundo. Se le ha descrito, por ello, como una traslación a la española de Chopin y Schubert y, sin embargo, ninguna característica única puede describir adecuadamente su personalidad como no sea poseer una voz peculiar, reconocible de inmediato e incuestionablemente propia. Del análisis de su repertorio puede deducirse que no

le atraían las grandes obras orquestales y de concierto y que su personalidad artística estaba mejor se adaptaba mejor a las formas cortas, rapsódicas, de piano, especialmente basadas en variaciones y, en verdad, entre sus más significativos trabajos para teclado figuran piezas relativamente sencillas como las ya citadas *Danzas Españolas*, la inicial versión de piano de *Goyescas* o el *Intermezzo* que escribiera para la ópera del mismo título.

Granados compuso, a principios del siglo XX, las primeras páginas de *Goyescas* para piano que se interpretaron el 11 de marzo de 1911 en el Palau de la Música de Barcelona estrenándose, un mes más tarde, en la prestigiosa Sala Pleyel de París, con un éxito tal que el propietario de la sala, el editor musical y fabricante de pianos de su nombre, Joseph Pleyel, entusiasmado decidió regalarle el piano de cola con el que Granados había tocado el concierto. A raíz de estas audiciones se le propuso la tarea de convertir *Goyescas* en una ópera para lo que el músico catalán contó con la colaboración de Fernando Periquet como libretista.

Es posible que la interesante tarea de transcripción de Scarlatti, acercara a Granados al ambiente dieciochesco de *Goyescas*, un panorama musical, inspirado en los *Caprichos* de Goya que evoca una España, galante y frívola, de finales del siglo XXVIII que, no obstante, el músico catalán supo interpretar y transmitir con su propio lenguaje compositivo. La primera parte o Cuaderno de *Goyescas* que, como hemos comentado, terminó de escribir en 1911, la constituían las siguientes piezas: *Los Requebros*, *Coloquio de la reja*, *El fandango de candil*, *Quejas o la maja y el ruiseñor* que, pese a su corta duración, de poco más de treinta minutos, marca el horizonte en el que se encuentran sus grandes obras maestras. Posteriormente empezó a componer la segunda parte en la que desarrolla ya un lenguaje más dramático y, por ello, más cercano a los ásperos pensamientos de Goya. Esta segunda parte la forman, *El amor y la muerte (Balada)* y *Epílogo (Serenata del espectro)*.

De acuerdo con las fuentes disponibles se sabe que la primera obra escrita por Granados fue una *mazurca*: *Clotilde*, de 1884, sin número, en un catálogo que señala como Opus 1 los *Cuentos de juventud*, bastante posteriores, nacidos, como las *Escenas poéticas*,

en 1904. De la docena de obras de cámara de Granados destacan dos en particular, que datan de 1894: el *Quinteto para Piano* Op. 49 y El *Trio con piano* Op. 50. De cualquier modo, la información sobre la creación musical de Granados ha sido bastante confusa, pues, ciertamente, su obra se encontraba, hasta hace relativamente poco tiempo, en un casi completo desorden, a falta de una clasificación sistemática y de nada valían los números de opus, cuando rara vez constaban, para fijar las fechas, a lo que se sumaba el problema de localizar y agrupar los diversos manuscritos, en paradero desconocido.

Para Ruiz Tarazona, el problema radica, en parte, en la circunstancia de que Granados se precipitaba en dar a publicar sus obras, añadiendo luego cambios o mejoras que sólo comunicaba a sus más allegados y discípulos selectos que son, de hecho, quienes han procurado transmitir y ordenar la información sobre su obra. De esta suerte, dos de sus alumnos más cercanos, tan selectos como los pianistas Alicia de Larrocha y Douglas Riva, trataron de poner fin a tan lamentable situación y, en el año 2001, editaron una vasta integral pianística en 18 volúmenes de los que 17 son partituras y documentos complementarios y, el último, incluye el perfil biográfico del compositor, junto con un estudio crítico de su obra.

De esta manera, de acuerdo con el criterio de ambos músicos, tras el acrónimo DLR (Alicia de Larrocha, Riva) se sitúan números romanos que designan la «división temática genérica» tenida en consideración, a saber: I (*Danzas*), II (*Goyescas*), III (*Juveniles*), IV (*Pedagógicas*), V (*Románticas*), VI (*Transcripciones*), VII (*Valses*), VIII (*Piano a Cuatro manos/dos pianos*). Le siguen dos puntos y el número arábigo adjudicado a la obra, basado en su «cronología» aproximada, dentro de las del mismo contenido temático, Si se trata de una obra con varias piezas, tras un punto vuelve a constar la posición exacta de la pieza. Resumiendo, por ejemplo, según este criterio, la *Danza española N.º 2, Oriental*, queda clasificada como: DLR I: 2.2. Pero lo más asombroso y meritorio del trabajo de los discípulos de Granados es que de las 254 obras recopiladas, 104 habían permanecido inéditas hasta entonces lo que da una idea de la trascendencia musicológica de la labor.

En una anotación incluida en el manuscrito de *Apariciones-Valses Románticos*, Granados indica que considera esta página como un estudio preliminar para lo que rebautiza como **Valses**

poéticos, anotando al final de la primera hoja sus intenciones de «revisarlos» y «publicarlos», por lo que no sorprende que la más temprana colección de estos últimos apenas difiera de la primitiva partitura. En efecto, en las revisiones que Granados hizo, después, de *Apariciones*, seleccionó siete de sus originales dieciocho valsos, que fueron reescritos y subsiguientemente publicados entonces como formando parte de los *Valsos poéticos*. El material restante del cuaderno *Apariciones-Valsos románticos: Introducción: Presto* así como los valsos que no se incorporaron adicionalmente a *Valsos poéticos*, no fueron, pues, publicados. De este modo, se estima que *Valsos poéticos* deben ser fechados, presumiblemente, alrededor de 1893-94, al suponerse que, probablemente, fue entre 1891 y 1893, la época en que Granados hizo su trabajo sobre *Apariciones*.

De acuerdo con esas fuentes se sabe que la primera obra escrita por Granados fue una *mazurca*: *Clotilde*, de 1884, sin número, en un catálogo que señala como Opus 1 los *Cuentos de juventud*, bastante posteriores, nacidos, como las *Escenas poéticas*, en 1904.

Así pues, los **Valsos poéticos**, junto con *Apariciones*, incluidos, como ya señalamos, en el mismo manuscrito, representan una de las primeras obras maestras de Granados y marcan el comienzo de una época de su fascinación por los valsos, en la que sigue los caminos típicos de la música de salón, por entonces imperante. De hecho, los valsos, eran las piezas bailables que debieran haber supuesto una parte importante de la música que el compositor interpretaba, en sus comienzos en los cafés, aunque parece poco probable que el público demandara piezas tan sofisticadas y de tanta dificultad técnica. En todo caso, los «*Valsos poéticos*» fueron, ciertamente, valorados por el mismo Granados, como una de sus obras más refinadas, siendo, además, registrados en el célebre «Reproductor de piano» de la época: «*Welte-Mignon*» e incorporados, con frecuencia, en el programa de sus giras de conciertos, inclusive uno de sus recitales postreros en New York, el 23 de Enero de 1916 poco antes de su fallecimiento.

Que los subtítulos particulares de las distintas piezas que forman los *Valsos poéticos*, aunque fueron incluidos en el concierto de estreno, de 1895, no constan, sin embargo, en las ediciones publicadas durante la vida del compositor. Tal vez por ello, en la

más antigua copia conocida de uno de los fragmentos titulado como *Rapsodia Aragonesa*, en una prueba de imprenta, fechada en 1901 y corregida por el compositor, Granados tachó dicho epígrafe, escribiendo, con énfasis, al margen: «no, no, no, no y no -este título fue dado por el editor-». Sin embargo, puesto que el autor tampoco sugiere otro nombre alternativo, el de la casa editorial: «Rapsodia aragonesa» se ha conservado tal cual. Tampoco es posible conocer la fecha precisa de composición de otra de las pocas piezas tituladas de la serie: «A la cubana», puesto que tampoco figura el dato en el manuscrito. La pieza, sin embargo, se publicó en 1914 pero, por el estilo de escritura de Granados, se ha supuesto que debió componerse bastante antes, posiblemente en 1898, coincidiendo, pues, con el año que España perdió el control de la isla de Cuba.

Finalmente, cabe añadir que Los Valses poéticos, en su totalidad, fueron dedicados al notable pianista británico Harold Bauer (1873-1951).

FALLA, MANUEL DE (Cádiz, 1876-Alta Gracia, Argentina, 14 de noviembre de 1946)

Fantasia Baetica

En 1919 escribió La Fantasia baetica o bética que es la última de Falla escrita para piano, exceptuando el homenaje a Dukas en 1935.

Es así mismo su adiós musical a la provincia de Granada donde, paradójicamente, se asentó un año más tarde. Marca el final del compromiso a la música "regional", preparando el camino, a juzgar por lo que aconteció después, para la emancipación del "Retablo" y del "Concerto". Es un último tributo a la tradición del virtuosismo pianístico en el cual nunca estuvo profundamente interesado ni como compositor, ni como intérprete.

La "Fantasía" tardó en conquistar a un público que adoraba "La danza del fuego" pero a pesar de ser más sencilla y más corta -dura tan solo doce minutos y medio- hay en ella una austeridad más profunda y una recesión a un remoto pasado que logra apasionar.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 3 de abril 2017

ELISABETH LEONSKAJA, piano

Avance de Programación Curso 2016-17

Martes, 18 de abril 2017

IVÁN MARTÍN, piano

Lunes, 24 de abril 2017

CUARTETO BELCEA CON
JEAN GUIHEN QUEYRAS
Violín I-violín II-viola-violonchelo-
violonchelo

Lunes, 8 de mayo 2017

ALESSIO BAX, piano

Martes, 16 de mayo 2017

ELISSO VIRSALADZE, piano

Martes, 6 de junio 2017

ANDRÁS SCHIFF, piano

Lunes, 12 de junio 2017

XXXII PREMIO DE
INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del curso 2017-18

Lunes, 2 de octubre 2017	DANIIL TRIFONOV, piano
Miércoles, 11 de octubre 2017	KYUNG WHA CHUNG, violín KEVIN KENNER, piano
Martes, 7 de noviembre 2017	ENRIQUE BAGARÍA, piano
Martes, 21 de noviembre 2017	CUARTETO HAGEN
Lunes, 11 de diciembre 2017	JAMES GALWAY, flauta
Lunes, 18 de diciembre 2017	PIORT BECZALA, tenor HELMUT DEUTSCH, piano
Martes, 9 de enero 2018	FABIO BIDINI, piano
Martes, 23 de enero 2018	VARVARA NEPOMNYASCHAYA, piano
Lunes, 12 de febrero 2018	ANTONIO MENESES, violonchelo LYLIA ZILBERSTEIN, piano
Martes, 20 de febrero 2018	GRIGORY SOKOLOV, piano
Martes, 27 de febrero 2018	JULIA FISCHER, violín YULIANNA AVDEEVA, piano
Lunes, 12 de marzo 2018	RAFAL BLECHACZ, piano
Martes, 20 de marzo 2018	CUARTETO CASALS
Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Jueves, 26 de abril 2018	ARABELLA STEINBACHER, violín
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano
Martes, 22 de mayo 2018	TRÍO WANDERER
Lunes, 4 de junio 2018	XXXIII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

En nuestra web <http://www.sociedaddeconciertos.es> encontrará información adicional al resumen contenido en este programa de mano.

