



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. 851
XIII EN EL CICLO

Recital de piano por:

IVÁN MARTÍN

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 18 de abril

20,00 horas

Alicante, 2017

IVÁN MARTÍN



Visitas a la Sociedad de Conciertos:

- Es la primera visita de Iván Martín a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria (1978), Iván Martín es hoy por hoy reconocido por la crítica y público internacional como uno de los músicos más brillantes de su generación.

Colabora con gran número de las orquestas españolas y extranjeras, siendo invitado a participar en marcos tan destacados como el "New York International Keyboard Festival" (EE.UU.), "Orford International Music Festival" (Canadá), "Festival International La Roque d'Anthéron" (Francia), "Festival International La Folle Journée" (Francia y España), "Festival Mozart Box" (Italia), "Festival Internacional de Grandes Pianistas" (Chile), "Festival Internacional Cervantino" (México), "Festival Internacional de Macao" (China), "Festival Internacional de Música y Danza de Granada" (España), "Festival Internacional de Música de Peralada" (España), "Schubertiada a Vilabetrán" (España) o "Festival de Música de Canarias" (España), visitando las salas de concierto más prestigiosas del Mundo como son Berliner Konzerthaus, Berliner Staatsoper, Berliner Philharmonie, Dortmund Konzerthaus, Amsterdam Concertgebouw, Salle Pleyel de París, Carnegie Hall de Nueva York o Beijing National Center for Performing Arts. Colabora también con Patrimonio Nacional de España, ofreciendo conciertos en los Reales Sitios.

Ha protagonizado estrenos y debutado como director junto a orquestas como la Real Filharmonía de Galicia, Sinfónica de Castilla y León, Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Baleares, Filarmónica de Gran Canaria y Orquesta Nacional de España, y es el fundador y director musical de "Galdós Ensemble", un nuevo y versátil grupo orquestal con el fin de interpretar música del período barroco, clásico, moderno y contemporáneo.

Son numerosas las grabaciones de programas de radio y televisión en España, Francia, Italia, Brasil y Estados Unidos, obteniendo una importante acogida sus publicaciones discográficas para Warner Music, dedicadas a los compositores Antonio Soler, Mozart y Schröter, considerándose como referencia, y nominándole a importantes reconocimientos. Asimismo, en su más reciente disco para el sello Sony Classical, interpreta conciertos de Beethoven -revisión realizada por Iván Martín y publicada bajo el sello editorial Music Sales- junto a la Orquesta Sinfónica de Galicia, también debuta como director. Ha sido artista en residencia de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y del Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid.

PROGRAMA

- I -

MOZART Fantasia en re menor K.397

MOZART Sonata para piano, en si bemol mayor, K333
Allegro
Andante cantabile
Allegretto grazioso

- II -

CHOPIN Nocturno op. Póstumo, do sostenido menor.

CHOPIN Barcarolle. Op. 60

DEBUSSY 6 Preludios (libro I)
I. Danseuses de Delphes
II. Voiles
III. Le vent dans la plaine
V. Les collines d'Anacapri
VIII. La fille aux cheveux de lin
XII. Minstrels

DEBUSSY L'isle Joyeuse L. 106

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

Fantasia en re menor K.397

Sonata para piano, en si bemol mayor, K333

Mozart dejó pocas fantasías para piano. Su obra cumbre en este terreno, posiblemente sea la *Fantasia* en *do* menor K.457 que destaca entre otras *fantasías*: en **do** menor K.396 y en **re** menor K.397, (ambas comenzadas en Viena en 1782 e inacabadas) y la *Fantasia y Fuga* en **do** mayor K.394, fechada también en 1782, aunque, en general puede decirse que, en estos casos, se trata de obras de menores dimensiones entre las cuales, en la última, Mozart, introduce además, como reza su título, una *fuga*, explotando, ampliamente, todos los recursos del todavía inmaduro fortepiano de entonces, por lo que, tal vez por esto, Alfred Einstein no ve en ellas más que “un estudio preparatorio a la composición de las restantes *fantasías* de su catálogo que encabeza como primera de la serie, la mencionada *Fantasia* en *do* menor K. 396, inicialmente concebida, al parecer, para piano y violín. Por su parte, la inmediata siguiente ***Fantasia en re menor K.397***, que escucharemos en este concierto, plena de reminiscencias operísticas, es una pieza relativamente corta, de poco más de siete minutos de duración, próxima a las páginas improvisadas de Karl Philipp Emmanuel Bach, a quien Mozart admiraba sin reservas y representa el propio tipo de improvisación mozartiana. Se ha supuesto, sin embargo, que la *Fantasia* K397 debía constituir la introducción a una fuga e incluso que la obra pudo haber estado destinada a formar parte de otra *sonata* en *re* mayor, probablemente la *Sonata* K.311 (de 1777-78), concluyendo con una alegría en la que Einstein percibe excesiva ingenuidad. En relación a su proceso de composición, parece ser que la *Fantasia en re menor K.397*, fue abandonada por Mozart (tras un centenar de compases), sin llegar a concluirse, hipótesis que se basa en el aparente irresuelto final en el que quedó el manuscrito original de Mozart en el que se percibe una tensión, impropia de su estilo. El musicólogo australiano Philip Hirsch, sostiene que la existente última parte se debe al compositor alemán y gran admirador de Mozart, August. Erberhard Müller (1767-1817) que habría asumido esta tarea, agregando a la partitura los diez últimos compases del texto definitivo.

De acuerdo con su título la presente ***Fantasia en re menor K.397*** muestra un aire de improvisación que dificulta su adscripción a cualquier otra forma pianística tradicional reconocible que no sea la de la propia *fantasia* y es, simplemente, el citado final aportado por Müller el que ha sido objeto de críticas adversas por algunos musicólogos al tacharlo, como hemos comentado, de “poco mozartiano”, aunque a otros les resulte, pese a todo, de factura impecable. La pieza comienza bajo los efectos patéticos del *Adagio* inicial, para seguir en un episodio sombrío, en los bajos cromáticos, y concluir en el *Finale Allegretto* en *re* mayor, tal vez, en verdad, demasiado breve para haber sido firmado por Mozart y con una alegría en la que Einstein percibe excesiva ingenuidad. Tenida, no obstante, por la crítica, en general, como una obra maestra de libre desarrollo melódico y armónico, esta *Fantasia K397* ofrece -desde su comienzo acuoso hasta las complejas densidades de su desarrollo- una extraordinaria pluralidad de sensaciones: (“ansiosas”, “ensoñadas”, “místicas”, “celestiales”, etc, son los adjetivos que la definen y que más aparecen en la literatura crítica”) (A. Poggi & VE. Vallora: *Mozart, “Repertorio completo” Cátedra/Clásica*, 2ª ed. 2006).

Muy probablemente acabada en Strasburgo, en octubre de 1778, la ***Sonata en si bemol mayor K.333*** es la última de la serie de las cinco (K.310, K.330, K.331, K.332 y K.333) pertenecientes al período “Parísino” de Mozart, si bien algunas fuentes críticas la fechan en el subsiguiente período salzburgués. En una de las últimas cartas que manda Wolfgang desde París a su padre Leopold (con fecha 11 de septiembre de 1778) se encuentra, entre los planes del viaje de regreso de la capital francesa, una de las raras alusiones a las sonatas “parisinas”: «*Prepárate las maletas, hablaré con el señor Gschwendtner y las expediré enseguida, en cuanto me sea posible. Tras ser pagado al contado, daré a la estampa tres conciertos el Jeunehomme, el Lützow y el en si bemol, y lo mismo haré también, si puedo, con mis seis “Sonatas difíciles”. Aunque no sea mucho siempre será mejor que nada. Cuando se viaja se necesita dinero*». Dedicada a la condesa Theresa de Koblenz, la *Sonata* ve la luz a primeros de septiembre, pocos días antes de abandonar Mozart Francia y marca su retorno hacia Johann Christian Bach, el antiguo y admirado amigo londinense, encontrado con sorpresa y alegría

algunas semanas antes en París y con el que la presente **Sonata K.333** revela innegables relaciones temáticas y expresivas. La obra, de una amplitud desacostumbrada, que parece, en principio, una página de gracia distendida, se muestra, al mismo tiempo, como una pieza de difícil virtuosismo y revela, por momentos, una singular intimidad de expresión que, en los dos primeros movimientos, asume tonos dolorosamente apasionados, mientras que, en el final, se transmuta en bonachona jovialidad. En el **Allegro** inicial, la invención melódica de Mozart parece, en efecto, muy próxima a la de Johann Christian Bach, bastando con comparar este movimiento a los más bellos pasajes de las *Sonatas Op. XVII* del menor de los hijos del “viejo” Bach (Johann Sebastian). Los temas de Mozart son, sin embargo, más ricos, más elaborados y más cambiantes. El desarrollo evoluciona, en una gran parte, hacia el modo menor. El segundo movimiento, **Andante cantabile** en *mi* bemol mayor, bastante alejado, sin embargo, del estilo de Johann Christian Bach, es sobrecogedor por los acentos sombríos y desolados de su parte intermedia. Para Hutchings: “*el ritmo y armonía cromática (...) en el movimiento lento, manifiestan una audacia que supera todo lo que podemos encontrar en las sonatas de esta serie*”. El alegre tercer movimiento, **Allegretto grazioso** es una suerte de rondó libre, de gran originalidad, en el que Mozart introduce cadencias de evidente virtuosismo y, en particular, algunos compases, antes del acorde final, una auténtica cadencia de concierto, comenzando sobre un punto de órgano. Este rondó, para Pamgartner, “*casi hace pensar, por su estructura forma, en otra época*”.

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

Nocturno en Do sostenido menor op post.

Barcarola en fa sostenido menor op. 60

De todos los compositores que han creado música para piano Chopin, universalmente idolatrado en su propio siglo y en los siguientes, mantiene la envidiable posición de ser uno de los más frecuentemente interpretados, por lo que, sin duda, 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 es, 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. Como "*Un talento de convaleciente*" lo definía su competidor John Field. "*Agonizó durante toda su vida*" comentaba, ácidamente, Hector Berlioz e, incluso, desde la distante Rusia, el líder del famoso grupo nacionalista "*Los Cinco*", Mily Balakirev, le comparaba con una "*nerviosa dama de sociedad*". A pesar de estos epítetos disparatados, 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. Su música, subjetiva, y siempre teñida de melancolía, sugiere, en todo caso, una nunca culminada búsqueda de lo inalcanzable, aunque su alma insatisfecha, rebosante de un irreprimible lirismo, esté invariablemente arropada por una impecable envoltura técnica.

Aún tratándose de una forma genuinamente romántica, en los siglos XVII y XVIII los términos «*nocturne*» (en francés) o «*notturmo*» (en italiano) (en ambos casos, *Nocturno*, en español) se referían, de manera genérica, a composiciones instrumentales en varios movimientos, de carácter concertante que, en determinadas circunstancias festivas, se ejecutaban durante la noche y, por lo general, al aire libre. El sobrenombre destacaba, por lo tanto, más el «ámbito» de las piezas, es decir, el momento del día de su ejecución y su «función» de serenata, que su verdadero contenido musical o su concepción y arquitectura formal, por lo que los límites entre las diversas variedades de esta suerte de «música de consumo» permanecen relativamente indefinidos. La ancestral «*serenata*», «*casación*» y «*divertimento*», tal como los compusiera Haydn para instrumentos de viento (oboe, flauta, trompa, etc.), y cuerda, así como determinadas piezas vocales, en un solo movimiento, derivadas de la tradicional *serenata* cantada, con un somero acompañamiento instrumental, como son los *Nocturnos* vocales de Mozart (los K.436-439 y K.549), se consideraban también como modalidades de música vespertina. En cualquier caso, el genuino *Nocturno* del período romántico se entronca, sobre todo, con esa modalidad de pieza musical vocal y, en particular, con determinadas

formas de canto como *arias*, *lieder* y *romanzas* si bien, en esta ocasión, el papel dominante y el acompañamiento, son asumidos íntegramente por el instrumento que, por entonces, gozaba de un papel de absoluta preeminencia como solista: el pianoforte.

Por otra parte, es aceptado, de manera general, por los estudiosos del instrumento, que una de las claves esenciales en la renovación de la literatura para teclado, a comienzos del siglo XIX, está representada por el perfeccionamiento del pedal de resonancia del piano, un mecanismo patentado, en 1783, por John Broadwood y que tanto Beethoven, que ya se sirvió audazmente del artilugio, como luego Carl Maria von Weber (1786-1826) y Franz Schubert (1797-1828), lo utilizaron profusamente para multiplicar sus efectos sonoros. Sin embargo, fue el irlandés, John Field (Dublín 1782-Moscú, 1837), compositor menor, pero excelente pianista, uno de los primeros en percibir que el uso del pedal lograba desunir el sonido fundamental del bajo, modificando así la clásica disposición del llamado «bajo Alberti», un tipo de acompañamiento, con un acorde quebrado o arpegiado, en el que las notas se sucedían en el orden grave-agudo-medio-agudo, repitiéndose luego el mismo patrón. Este descubrimiento, aparentemente banal, permitía ejecutar, sobre el teclado, la melodía y el acompañamiento en una tésitura amplia, como si se tratara de la transcripción para piano solo de un romance para canto y piano. La fórmula pianística del *Nocturno* se atribuye por consiguiente, de forma unánime, a Field, uno de los pianistas más populares de la primera mitad del siglo XIX y que representa también el liderazgo de la escuela romántica del piano, dominada, más tarde por Chopin sobre el que tuvo una innegable influencia y que, pese a ser hoy un compositor relativamente olvidado, escribió en 1814, casi veinte años, pues, antes que Chopin las hiciera universalmente famosas, unas primeras partituras según ese novedoso estilo. Designadas inicialmente como «*Romances*», muy poco después, tres nuevas piezas de un solo movimiento fueron agrupadas ya bajo el título de «*Nocturnos*» lo que permite adjudicar también al pianista irlandés la «invención» del nombre de este género musical. Ciertamente, Field -Como discípulo de Muzio Clementi (1752-1832)- había pasado la mayor parte de su vida (treinta años) en Rusia, donde

enseñó al propio Michael Glinka e incluso falleció en Moscú, por lo que no puede sorprender que en sus *Nocturnos*, se hallen, junto a elementos tradicionales típicos del *aria* y del *lied* occidentales, materiales estilísticos propios de la *romanza* rusa, que comenzaba a difundirse por entonces.

Tampoco resulta extraño que, desde sus inicios, los *Nocturnos* de Chopin fueran comparados con los de su predecesor británico. No obstante, aunque ideólogo de una pieza breve, lenta y evocadora, Field, como asegura Félix Clement, en su curioso libro de biografías de músicos, publicado hacia 1884, era, paradójicamente, un enemigo declarado del Romanticismo dominante entonces, y a él se atribuye el comentario despectivo de que Chopin era «*un talento de alcoba de enfermo*» (!!)

que ya reseñamos antes. Es curioso por ello que, en su tiempo, en la inevitable confrontación entre ambos compositores, el polaco no siempre salga muy bien librado, hasta el punto que algún personaje, como el poeta y crítico alemán Ludwig Rellstab, responsable del título «*Claro de luna*» para la *Sonata* n° 14 de Beethoven, llegó a decir: «*Donde Field sonríe, Chopin hace una mueca; donde Field suspira, Chopin gruñe; donde Field sazona ligeramente, Chopin vuelca el tarro de la pimienta. En resumen, si se coloca una de las piezas de Field ante un espejo curvo que la desfigure horriblemente, se tendrá una obra de Chopin*». Como ha sucedido en tantas ocasiones, ante un juicio crítico, por completo disparatado, no hubo de transcurrir mucho tiempo (que es el juez más implacable frente a las estupideces y despropósitos del ser humano) para que los *Nocturnos* de Chopin desvanecieran hasta el recuerdo los del sin duda meritorio, pero, nunca comparable, Field.

De todas las obras de Chopin los *Nocturnos* son, en verdad, los más introspectivos y genuinamente subjetivos de la historia del piano. Un inmenso aire de melancolía desprende, en efecto, el famoso ***Nocturno en do sostenido menor opus póstumo***, escrito en 1829, durante el último año de Chopin en Varsovia, que dejó el 2 de noviembre de 1830 y a la que no volvería jamás en vida. La indicación “*Lento con gran espressione*” que figura sobre el primer compás de la partitura, marca, por completo, el ambiente sosegado, de ensoñación, de la obra, dedicada a su hermana mayor Ludwica Chopin Jedrzejewiczowa, también excelente pianista y que no fue publicada –e, incluso, con carácter póstumo– hasta enero de 1875,

en la ciudad polaca de Poznan, por *Mieczyslaw Leitgeber*, en una edición al cuidado de *Marceli Antoni Szulc*, bajo el título: "*Adagio para piano*". Es sabido, en efecto, que Chopin jamás denominó a esta página "*nocturno*" y, significativamente, la obra fue incluso excluida de la magna *Edición Chopin* publicada en 1880 por *Breitkopf & Härtel*, en Leipzig, a causa de la oposición expresa de Johannes Brahms, que dirigía su comité de redacción. No se conocen, sin embargo, las razones por las que, una persona tan generosa como Brahms, rechazó esta obra dentro de una edición antológica que pretendía ser integral. Pudiera ser que, dado el carácter temprano de la pieza el músico hamburgués no estuviese convencido de la autenticidad de los pentagramas o, tal vez, que los derechos de publicación de la obra los conservara por entonces, todavía en exclusiva, el antes citado editor polaco *Mieczyslaw Leitgeber*, y que, al final, no diera el imprescindible *placet*.

El carácter doliente de los 65 compases, todos ellos en tiempos de 4/4 de este juvenil "*Lento con gran espressione*" ha inducido frecuentemente al error de considerarla como una obra de plena madurez de Chopin, es decir, de su última etapa creativa, cercana en el tiempo, por lo tanto, al lecho de muerte. Pero su estilo sencillo, *de facto*, aún muy condicionado por el modelo formal de Field (forma de *Lied* en tres partes simétricas, extensos y aiosos diseños melódicos, en la mano derecha con ornamentaciones propias del *belcanto*, uniforme figuración en corcheas del acompañamiento de la mano izquierda etc.), como el todavía poco desarrollado fondo estético del *nocturno*, desmienten tal hipótesis, abundando además el hecho de que dos de los temas, utilizados en este fragmento, proceden del *Concierto para piano n.º2, opus 21*, en *fa* menor y de la canción *Zyczenie* ("*El deseo*") que abre el ciclo vocal de Chopin: *17 Canciones polacas para voz y piano. Opus póstumo 74* (KK 1092-1181) piezas ambas, compuestas en 1829, que son, en efecto, rigurosamente contemporáneas del *Nocturno*. Por otra parte, su tonalidad *-do sostenido menor-*, fue siempre una de las más queridas por Chopin, y es exactamente la misma que pocos años después (en 1835) definirá al bastante más avanzado, aunque igualmente ensoñador, *Nocturno op.27 n.º1*.

Volviendo al *Nocturno en do sostenido menor op. póstumo*, hay que reseñar también que su contagioso melodismo y su

honda expresividad, han propiciado innumerables arreglos y transcripciones para las más inverosímiles combinaciones instrumentales, algunas, ciertamente, de dudoso gusto. Entre ellas cabe citar los arreglos para violonchelo y piano de *Lev Guinzburg* (1904-1962), -que transporta la partitura original a la más grave y violonchelística tonalidad de *si menor* y la más reciente transcripción del ruso Grigori Piatigorski (1903-1976).

El término *Barcarola* se reserva, por lo general, para la canción de los gondoleros venecianos, aunque sea atribuible también a determinadas composiciones musicales que recuerdan este canto y tienen el mismo compás, en 6/8 o en 12/8. Plena de sutilezas y abstractas evocaciones, la ***Barcarola en fa sostenido mayor op.60*** de Chopin, está concebida sobre un ritmo análogo, aunque su construcción, en lo formal, recuerda a la de la mayoría de los *Nocturnos*. Considerada una de sus obras más modernas en el plano armónico, la *Barcarola* de Chopin está impregnada de italianismo, pero no de “ese italianismo formal unido a fórmulas operísticas y florituras”, como afirma André Coeuro y, sino de un “italianismo ligado a la vida del corazón”. Tal vez por ello, la única *barcarola* del compositor ha sido considerada, con frecuencia, como cúspide de su obra pianística y así la valoraron personajes afines a Chopin como Nietzsche o André Gide, que no pudieron evitar sentirse fascinados por el luminoso lirismo, de resonancias italianas y mediterráneas, y por el ensoñador universo poético, que encierran sus páginas. De igual modo, Maurice Ravel, en muchos sentidos heredero del sutil armonizador que fue Chopin, sentía una especial predilección por su *Barcarola* que describe del siguiente modo: «*El tema en terceras, ese tema siempre ágil y delicado, está constantemente envuelto por armonías deslumbrantes. La línea melódica es continua. La intensidad aumenta (...) Surge después un nuevo motivo de magnífico lirismo, muy italiano. Todo se apacigua. Del registro grave nace un trazo plano sobre preciosas y tiernas armonías y se sueña en una misteriosa apoteosis*». “*Efectivamente, de principio a fin, la opulencia cantabile, su riqueza de matices, sus fragantes sonoridades y finas texturas polifónicas hacen de esta Barcarola en fa sostenido menor una de las páginas más atractivas y mejor acabadas del catálogo chopiniano*” (Justo Romero, “Chopin”, Scherzo Fundación, 2008).

DEBUSSY, CLAUDE (Saint-Germain-en-Laye, 1862-París, 1918).

Seis Preludios del Libro I (nros 1, 2, 3, 5, 8, 12)

L'Isle joyeuse.

Procedente de una familia de modestos comerciantes, Debussy no recibió ninguna educación general seria aunque, muy pronto, dejó constancia de sus dotes musicales, aprendiendo el piano con Mme. Mauté de Fleureville (una discípula de Chopin), siendo admitido en el selectivo Conservatorio de París, desde la edad de diez años, donde aprenderá los siguientes doce en las clases de Marmontel, de Levignac, de César Frank (órgano), de Massenet y de Giraud (su verdadero "maestro" en la composición), etapa que le procurará una sólida formación musical. Durante ese período, el joven Debussy fue contratado como pianista acompañante por la baronesa von Meck (la rica protectora de Tchaikovsky) en tanto que sus viajes a Rusia, prolongados por otros desplazamientos a Italia y Austria, le proporcionaron una aceptable cultura general de la que carecía. En 1884 la *cantata L'Enfant prodigue* ("el niño prodigio"), su segundo intento al concursido "Premio de Roma", le abre las puertas de la Villa Medici, aunque, finalmente, acortará su viaje, al no soportar ni el academicismo de la Institución, ni sus veredictos, escandalizado por sus decisiones. De vuelta a Francia, desde 1887, se instala definitivamente en París -que apenas abandonará- donde vive sus "años de bohemia", infructuosos económicamente, pero, sin duda los más enriquecedores en el aspecto cultural, frecuentando los famosos "Martes literarios" de Stéphane Mallarmé, la amistad con Pierre Louÿs, encuentros con personajes como Verlaine, Laforgue, Huysmans etc., así como su cercanía a pintores que no dejarán de inspirarle (Impresionistas). En 1888 hace un primer viaje a Bayreuth del que regresa "*follement wagnérien*" ("locamente wagneriano") pero no por mucho tiempo y, en 1889, se le revelan las músicas del Extremo Oriente, durante la Exposición Universal, y "descubre" a Moussorgski a través de su Boris Gudonov. En 1894 el estreno triunfal del *Prélude à l'après midi d'un faune* ("Preludio a la siesta de un fauno"), marca su entrada en la "vida pública" que, hasta la creación en 1902 de *Pelléas et Mélisande*, consagrará la celebridad del compositor y le mejora de su situación material (a la que no deja de contribuir, igualmente, su colaboración en

la publicación la célebre revista literaria “*La RevueBlanche*” que tan exitosamente ilustrara Toulouse Lautrec). De este período, que coincide especialmente con el fulgurante éxito de los *Nocturnos*, en los célebres *Conciertos Lamoreux*, datan también las primeras composiciones notables para piano de Debussy, de las que una de sus obras maestras es: *Pour le piano* (“Para el piano”) de 1901. A partir de 1903, tras un penoso divorcio, bajo el sosiego de un nuevo matrimonio, seguirán los grandes años, enteramente volcados en el trabajo, con obras orquestales como *La Mer* (“el Mar”), y, después, *Images I y II* (“Imágenes”) pero, igualmente, música vocal: *Trois Chansons de France* (“Tres canciones de Francia”), segunda serie de *Fêtes galantes* (“Fiestas galantes”), *Le Promenoir des deuxamants* (“El paseo de los dos amantes”) y, sobre todo, una parte importante de la música para piano. Hacia 1910, aparecen las primeras manifestaciones de un cáncer que, a pesar de dos operaciones, consumirá al músico hasta la muerte, poco antes del final de la Primera Guerra Mundial. Pese a los sufrimientos y su menguada salud, Debussy nunca cesará de escribir, sujeto a la indiferencia de sus contemporáneos, incapaces de comprender páginas magistrales como las del ballet *Jeux* (“Juegos”) o las últimas obras para piano aunque, en verdad, es toda la producción musical “debussysta” la que, en su trayectoria solitaria, se anticipará medio siglo a una época en la que no siempre fue bien entendido.

El piano ocupa, en verdad, una posición central en la música de Debussy, que se inscribe, naturalmente, en la tradición de los grandes pianistas compositores como Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Chopin y Liszt y anticipándose a otros con una importante producción pianística como Bartók, Prokofiev y Messia en aunque es llamativo que, en comparación a sus colegas, Debussy afirmara su personalidad creadora en el piano mucho más tarde que en otros ámbitos de la composición y, tanto por la calidad como por la cantidad, su obra para teclado es esencialmente de madurez.

Agrupados en dos *Libros* (de doce piezas cada uno), los veinticuatro *Preludios* de Debussy son, en efecto, el fruto de su más avanzada evolución musical y el resultado de una andadura creadora inaugurada con *Estampes* (*Estampas*) y proseguida con *Images* (*Imágenes I y II*). Por consiguiente, la única obra importante

para piano que le sucederá será la colección de doce *Estudios*, auténtico testamento pianístico del músico francés.

Los *Preludios* de Debussy se proponen, sin embargo, un objetivo bien diferente de los de Chopin y no es cuestión de compararlos, pues, mientras en el polaco se trata de estremecedores perífrasis del estado del alma, instantáneas psicológicas que iluminan bruscamente el subconsciente sorprendido de quien los escucha, en el francés, por el contrario, son evocaciones explícitas destinadas a devolver una atmósfera, a crear un estado de sensibilidad, de receptividad, propicio para identificar al oyente con el tema escogido por el compositor, ya sea un paisaje o un personaje. Se trata, pues, de una equivalencia sonora del tema. De este modo del realismo poético presente en *Imágenes* se pasa al plano, más abstracto de un simbolismo musical, acorde con el simbolismo poético del momento histórico. Esta diferencia de objetivos explica que los *Preludios* de Chopin, no lleven título alguno, en contraste con los epígrafes que acompañan indefectiblemente a los de Debussy. Sin embargo, en cada ocasión, el compositor no revela su motivo, más que al final de la pieza y así está en la partitura. Para Tranchefort, esta práctica lejos de ser un capricho tipográfico, revela la verdadera esencia de estas piezas, es decir su intención de introducir... a alguna cosa. Como sucede en el célebre *Prelude à l'après midi d'un faune* ("Preludio para la siesta de un fauno") no se trata de descripciones minuciosas, sino de premoniciones, de intuiciones musicales, cuyas prórrogas en los oyentes son ilimitadas, a diferencia de Chopin, en el que cada corto instante musical, encuentra su principio y su fin en sí mismo.

Vladimir Jankélévitch (citado por François-René Tranchefort en su *Guide de Musique de Piano et de clavecín*, Ed. Fayard: *Les Indispensables de la Musique*, 1987) describe admirablemente la esencia del preludio "debussysta", en el que ve el marco formal por excelencia del músico: «El estatismo y la fobia del desarrollo discursivo han encontrado en el *Preludio* (de Debussy) su forma privilegiada (...). El *preludio* es el prefacio eterno de un propósito que jamás ocurrirá y, en relación al *preludio n°24* (Libro II) *Feux d'artifice* ("Fuegos artificiales"), añade: «los preliminares del concierto son el propio concierto».

Con raras excepciones *Feux d'artifice* ("Fuegos artificiales"), o el nº10 del Libro I, *La cathédral engloutie* ("La catedral engullida"), los *Preludios* tienen dimensiones más restringidas que las *Estampas* o las *Imágenes* y los pasajes de esplendor y de virtuosismo son igualmente más raros. El doble ciclo de los Veinticuatro *Preludios* (12 por Libro) abarca casi todas las tonalidades mayores y menores, favoreciendo algunas en concreto, de tal suerte que, por ejemplo, *do* mayor aparece cuatro veces y *re* bemol mayor tres. En cualquier caso, la variedad de las estructuras formales se corresponde fielmente a la de los climas expresivos previstos. El **Primer Libro** fue compuesto en un tiempo muy breve, de diciembre 1909 a febrero de 1910, estando puntualmente fechadas la mayor parte de las piezas. La composición del *Segundo Libro*, al contrario se escalona a lo largo de tres años (1910-1912), durante los cuales vieron la luz otras destacadas obras mayores como *Le Martyre de Saint Sébastien* ("El martirio de San Sebastián"), *Jeux* ("Juegos") etc. Por otro lado, los *Preludios*, verdadero microcosmos "debussysta", no ignoran ninguno de los grandes motivos de inspiración del músico, en el que los paisajes son los asuntos más numerosos a los que se recurre, ya sean terrestres (*des pas sur la neige* (nº6) ("paso sobre la nieve"), *feuilles mortes* (nº14) ("hojas muertas"), *Bruyères* (nº17) ("brezos")), marítimos (*Voiles* (nº2) ("velas"), *Ce qu'avu le vent d'ouest* (nº7) ("lo que ha visto el viento del Oeste"), *la Cathédrale engloutie* (nº10) ("La catedral engullida")) o aéreos (*Brouillards* (nº13) ("Nieblas"), (nº4) ***Levent dans la plaine*** (nº3) ("El viento en la llanura")). Algunos miran hacia España: *La sérénade interrompue* (nº9) ("la serenata interrumpida"), *La Puerta del Vino* (nº15), hacia Italia ((nº5) ***Les collines d'Anacapri***) o, hacia el Extremo Oriente (*La terrasse des audiences du clair de lune* (nº19) ("La terraza de las audiencias del claro de luna")). Se encuentra en ellos también la evidente atracción de Debussy por la antigüedad greco-egipcia y sus misterios impenetrables ***Danseuses de Delphes*** ((nº2) ("bailarinas de Delfos"), *Canope* (nº22) ("Canope": una vasija que se encuentra en las antiguas tumbas de Egipto, destinada a contener las vísceras de los cadáveres momificados). No puede omitirse su interés por el mundo de los seres de ficción: los duendes y las hadas (*Dance de Puck* (nº11), *Les Féessont exquisés danseuses* (nº16), ("Las hadas son exquisitas bailarinas"), *Ondine* (nº20) ("Ondina")).

No falta tampoco el humor paródico, de esencia anglosajona, que se manifiesta, a veces, con una habilidad mordaz: *Minstrels* (nº12) (“Juglares”), *General Lavine-eccentric* (nº18) (“General Lavine excéntrico”), *Hommage à S.Pickwick* (nº21) (Homenaje a S. Pickwick”). Es de destacar, finalmente, en el universo del compositor, la ausencia de personajes humanos “normales”, nítidamente descritos e individualizados y, al contrario, su inclinación mayor por payasos, seres sobrenaturales o, en fin, aquellos con perfiles, un tanto irreales, como el nº8 del *Libro I: La fille aux cheveux de lin* (“La hija de los cabellos de lino”).

Masques y L’Isle joyeuse son las dos piezas para piano más desarrolladas de Debussy y las dos únicas obras importantes de su madurez pianística que no fueron integradas en una serie o ciclo tal vez, precisamente, a causa de sus propias dimensiones. Compuestas en rápida sucesión, en julio de 1904 y publicadas ese año, ambas piezas fueron estrenadas, conjuntamente, en la misma velada, por el pianista español Ricardo Viñes, durante un concierto en la sala Pleyel de la *Société Nationale de Musique*, de París el 18 de febrero de 1905. Las dos obras gemelas han conocido, sin embargo, un destino muy diferente pues si el deslumbrante virtuosismo de *L’Isle Joyeuse* le ha proporcionado siempre el favor incondicional de intérpretes y público, su inmediata antecesora (*Masques*), más sombría y reservada, forma parte del conjunto de obras maestras de Debussy, mal conocidas.

De cualquier modo, no cabe duda que ambas piezas están más estrechamente ligadas a circunstancias de la vida privada del compositor, que ninguna otra de las restantes obras procedentes de su pluma y constituyen una especie de yunta en la que no es sencillo disociar los elementos, aunque, *Masques* en la menor, se contraponen netamente a *L’Isle joyeuse*, en la mayor, como la noche al día. En este orden de cosas, *L’Isle joyeuse* (“La Isla Alegre”) es, en efecto, una suerte de evocación de una maravillosa y delicada poesía, servida por una escritura pianística de una suntuosidad excepcional que, según las fuentes fiables, estaría inspirada en el cuadro de Watteau *L’Embarque ment pour Cythère* (“El Embarque para Citera”). En este caso la supuesta isla griega Cítera del Jónico, es Jersey, la isla del Canal de la Mancha escenario de los amores triunfantes de Claude Debussy y de la que habrá de

ser su segunda esposa, Emma Bardac mientras que **Masques** ("Máscaras"), por el contrario, representa el túnel opresor al que le llevó la separación con Lily Texier, su primera mujer. Amparándose en ese título ambiguo, se ha querido ver, muy frecuentemente, en esta pieza una evocación a los personajes de la *Commedia dell'arte* (*Comedia del Arte*), un tipo de teatro popular nacido a mediados del siglo XVI en Italia y conservado hasta comienzos del siglo XIX), como parecen corroborar sus ritmos arremolinados de *tarantela* italiana. Pero de representar un carnaval, no parece caber duda que se trata, ciertamente, de un festejo siniestro y oscuro, amargo y sarcástico. Así pues, tras los maleficios nocturnos de **Masques** *L'Isle joyeuse* representa, por el contrario, la euforia solar frente al mar resplandeciente, la fogosidad iluminada por la afirmación viril y la alegría de los amantes, desembarazados, al fin, de sus «máscaras». Por tanto, el aroma poderoso que provoca esta música es el de un gran *Largo*. La evocación de una isla –la primera, por cierto, en la obra pianística de Debussy-, está más próxima a las sensaciones de «*La Mer*» ("El Mar"), la «marina musical» que le sigue a menos de un año de distancia, que a la de «*Sirènes*» («Sirenas») que le precede en cinco o seis años.

Debussy terminó la puesta punto de *L'Isle joyeuse* en Saint-Héliér (*Isla de Jersey*) el 5 de agosto de 1904, muy poco tiempo después de su concepción inicial. El compositor era, sin duda, consciente de haber creado una página de una importancia excepcional, en lo que concierne a la escritura pianística, por lo que dirá a su editor: «*Seigneur! Que c'est difficile à jouer... Ce morceau me paraît réunir toutes les façons d'attaquer un piano, car il réunit la force et la grâce... si j'ose ainsi parler*» («¡Señor! Qué es difícil de tocar... Esta pieza me parece reunir todas las maneras de abordar un piano, pues reúne la fuerza y la gracia..., si puedo hablar así...»).

Finalmente, *L'Isle Joyeuse*, fue publicada antes de terminar 1904 y, como hemos dicho ya, el virtuoso pianista español Ricardo Viñes, figura indiscutible de la época, la interpretó en la parisina Sala Pleyel, el 18 de Febrero de 1905, en la misma sesión que *Masques*.

Con sus doscientos cincuenta y cinco compases y sus trece páginas de partitura, *L'Isle joyeuse* es la más extensa de todas las

piezas para piano de Debussy, « un Debussy como ebrio de espacio, en un estado de extroversión excepcional, de donde la riqueza inmensa de los coloridos y los matices dinámicos» (Tranchefort) (...) De ahí la franqueza cruda, calurosa, enfática de la tonalidad de *la mayor* que Debussy no utiliza sino rara vez en el piano» (Tranchefort). *L'Isle joyeuse*: fue también la primera obra que hizo trabajar a la célebre pianista francesa, amiga y discípula del compositor, Marguerite Long, que le dedicó un largo e incisivo análisis en el que, entre otras cosas dice sobre la obra: «*Es una visión fastuosa, un viento de alegría de una prodigiosa exuberancia, una fiesta del ritmo donde, sobre vastas corrientes de modulaciones, el virtuoso deberá mantener una técnica exacta, bajo las velas tendidas de su imaginación (..)*». El trino inicial del tiempo introductorio, *Quasi una cadenza*, se colorea de entrada, con el acorde de modo lidio de cuarta aumentada, característico del conjunto de la pieza. Esa cadencia del principio, *très animé jus qu'à la fin*, («muy animada hasta el final»), hace el oficio de coda terminando en un estridente acorde lidio con las dos manos.

A pesar de conocer detractores como Saint Saëns que le consideraba un impostor, y afirmaba que: «*si podía emocionar al público era únicamente gracias a su nombre armonioso*», Debussy pudo disfrutar también, en vida, de un reconocimiento merecido, y, en efecto, aunque la originalidad y libertad de su lenguaje irritaran a los academicistas y guardianes de la ortodoxia, no cabe duda que ambas cualidades forman parte de la realidad del arte universal que por fortuna, encontró rápidamente el entusiasmo de un público que las entendió como la expresión de un genio al margen de cualquier teoría o principio preestablecido, con el único objetivo de empobrecerlo o prostituir la auténtica creación artística.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 24 de abril 2017

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

Avance de Programación Curso 2016-17

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, 4 de diciembre 2017	JAVIER PERIANES, piano
Lunes, 11 de diciembre 2017	JAMES GALWAY, flauta
Lunes, 18 de diciembre 2017	M ^o JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano
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 YULIANNNA 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.

