



*Laura Sola*  
-92

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
ALICANTE**

*Con la colaboración de:*



GURU MARKETING



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



GENERALITAT  
VALENCIANA

Conselleria de Educació,  
Cultura y Deporte



El piano de esta noche ha sido  
generosamente cedido por Yamaha.

**Portada: Xavier Soler**

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE TEATRO PRINCIPAL**

CICLO XLVII  
Curso 2018 - 2019

CONCIERTO NÚM. 886  
XI EN EL CICLO

**Recital de piano por:**  
**MARIA JOÃO PIRES**

**TEATRO PRINCIPAL**

Lunes, 25 de febrero

20,00 horas

**Alicante, 2019**

# MARIA JOÃO PIRES

---



© Felix Broede

## **Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en once ocasiones:**

- 11.III.1985 con obras de Mozart, Schumann y Beethoven.
- 10.III.1986 con obras de Mozart, Schumann, DEBUSSY y Beethoven.
- 22.II.1993 junto al violinista Augustin Dumay interpretando obras de Schubert, Brahms y Franck, con el violinista Agustín Dumay.
- 01.II.1994 con obras de Grieg, Mozart y Chopin.
- 08.XI.1996 con obras de Chopin y Beethoven.
- 13.I.1999 con obras de Debussy, Mozart y Schubert.
- 24.V.2000 junto al tenor Rufus Müller interpretando obras de Mozart y Beethoven.
- 05.V.2003 con obras de Schubert y Chopin.
- 28.V.2008 junto al violonchelista Pavel Gomziakov interpretando obras de Ginastera, Scarlatti, Beethoven y Schubert.
- 17.XII.2012 junto al violonchelista Antonio Meneses interpretando obras de Schubert, Brahms y Mendelsson
- 09.II.2015 compartiendo programa con Ashot Kachatourian, interpretando obras de Kurtág y Schubert.

Una de las pianistas más exquisitas del panorama contemporáneo y de su generación, Maria João Pires continúa fascinando al público y a la crítica por la integridad, elocuencia, vitalidad y sensibilidad de su arte.

Nacida el 23 de julio de 1944 en Lisboa, Maria João Pires dio su primer concierto público a la edad de 4 años; comenzó sus estudios de música y piano con Campos Coelho y Francine Benoît, continuándolos más tarde en Alemania con Rosl Schmid y Karl Engel. Además de sus conciertos, ha realizado grabaciones para la discográfica Erato durante quince años y Deutsche Grammophon durante veinte.

Desde la década de 1970, Pires se ha dedicado a reflejar la influencia del arte en la vida, la comunidad y la educación, tratando de descubrir nuevas maneras de establecer esta forma de pensar en sociedad. Busca nuevas vías, respetando el desarrollo de individuos y culturas, para fomentar el intercambio de ideas.

En 1999 creó en Portugal el Belgais Centre, dedicado al estudio de las Artes, dónde Maria João Pires ofrece regularmente talleres interdisciplinarios para músicos profesionales y amantes de la música. En la sala de conciertos de Belgais se realizan con frecuencia conciertos y grabaciones; en el futuro, estas se compartirán con la comunidad digital internacional.

Hace seis años, la pianista inició dos proyectos complementarios en Bélgica: los "Coros Partitura", un proyecto que crea y desarrolla coros para niños de entornos desfavorecidos y los "Talleres Partitura". Todos estos proyectos tienen como objetivo crear una dinámica altruista entre artistas de diferentes generaciones, proponiendo una alternativa a un mundo demasiado centrado en la competitividad. Estos proyectos, talleres y filosofía ya se están difundiendo por todas partes.

# PROGRAMA

- I -

**MOZART**

**Sonata para piano núm. 12, en Fa mayor,  
KV 332**

- I. Allegro*
- II. Adagio*
- III. Allegro assai*

**BEETHOVEN**

**Sonata para piano núm. 8, en Do menor,  
"Patética"**

- I. Grave – Allegro di molto e con brio*
- II. Adagio cantabile*
- III. Rondo. Allegro*

- II -

**CHOPIN**

**Nocturnos, op. 9**

- I. Larghetto*
- II. Andante*
- III. Allegretto*

**Nocturnos, op. 27**

- I. Larghetto*
- II. Lento sostenuto*

**Nocturno núm. 19 en Mi menor, op. post. 72**

**Valses, op. post. 69**

- I. Lento*
- II. Moderato*

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

---

### **Sonata para piano núm. 12, en Fa mayor, KV 332**

La serie de seis *Sonatas KV.179 a 284* abre el conjunto de dieciocho *Sonatas para piano solo* de Mozart. Una segunda serie que ve la luz en el curso de su viaje hacia París, son las *Sonatas K.V. 309 a 311* y *K.V. 330 a 333*, posiblemente improvisadas por Mozart durante el concierto que da en Augsburgo, algunos días antes de su llegada a Manheim, en el curso de su largo trayecto hacia la capital francesa. La *Sonata en Do mayor K.309*, fue acabada durante su estancia en Mannheim, en noviembre de 1777, al mismo tiempo que la *Sonata en Re mayor K.V. 311*. Por su parte, las cuatro *Sonatas* restantes K.310 y 330 a 332, fueron escritas ya en París y publicadas por Artaria entre la primavera y el verano de 1778 de donde deriva el conocido epígrafe de «Parisinas» con el que se las identifica siendo editadas también por Artaria mientras se admite generalmente, que es en Strasburgo, en octubre de 1778, en su camino de retorno a Salzburgo cuando Mozart hizo un último retoque a la postrera *Sonata en Si bemol mayor, K.333* editada finalmente por Toricella (junto a la *Sonata Dürnitz*) las KV.309 a 311 y KV.330 a 333, sin duda concebidas por Mozart durante un concierto que dio en Augsburgo, algunos días antes de su etapa en 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*.

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, en este tiempo, su escritura pianística e introduciendo en la segunda serie de «*Sonatas parisinas*» nuevos efectos orquestales debiéndose añadir, que durante su estancia en la capital francesa, Mozart descubrió además la obra de Johann Schobert (1735-1767), el virtuoso clavecinista alemán, muerto once años atrás y célebre autor de conocidas *Sonatas para clavicordio*, por lo general, con acompañamiento de otros instrumentos e, igualmente, se reencuentra, con placer y emoción, con Johann Christian Bach (1735-1782), a quien ya conocía y también, entonces, de viaje por la capital francesa. Por consiguiente,

como consecuencia de las influencias conjuntas, por un lado, de Schobert y, por otro, del menor de los hijos de Johann Sebastian Bach, las «*Sonatas Parisinas*» de Mozart están impregnadas de un tono patético, pre-romántico y, al propio tiempo, testimonian la tristeza (la muerte de su madre) y la decepción que acompañaron a Mozart durante su frustrante estancia en la capital francesa que Einstein describe como el «*infeliz verano parisino grávido de desilusiones y lutos*». Son esos, pues, los días de la desaparición de su madre por lo que la «*tupida oscuridad*» (Einstein) que circunda la obra maestra pianística de Mozart la relacionan, casi todos los biógrafos, con tan trágico momentos en su vida, experiencias que, no obstante, determinaron la oportuna y decisiva maduración personal del joven compositor.

La ***Sonata para piano, en Fa mayor K.V.332***, penúltima de las cinco compuestas durante la estancia «parisina», ve, por lo tanto, la luz a finales del infeliz verano de 1778, pocos días antes del regreso de Mozart a Salzburgo. Construida en torno a la tonalidad de *Fa* mayor (asociada en la estética de la época, a un carácter de brevedad y ligereza), la pieza debe su popularidad a la impresionante riqueza temática y su cambiante tratamiento musical. Obra límpida y de apariencia modesta, se abre por un ***Allegro***, de inagotable fantasía, «*un momento capital de la creatividad mozartiana*» (Poggi&Vallora). En un estilo muy ornamentado, Mozart opone dos estribillos en el *Adagio* en *Si* bemol mayor, el primero como una cantinela, encuentra su respuesta en un segundo estribillo, en *Fa* mayor. El *Assai-Allegro* final es a la vez un rondó brillante y una forma *Sonata* con múltiples temas. El virtuosismo más brillante se afirma desde los primeros compases del *ritornello*.

*Duración estimada: 18 minutos.*



## **BEETHOVEN, LUDWIG VAN** (Bonn 1770-Viena 1826)

---

### **Sonata para piano núm. 8, en Do menor, Op.109 «Patética»**

Beethoven es sin duda un compositor cuya grandeza sobrepasa los límites del universo de la Música. Su increíble talento no solo le permitió construir espléndidos edificios sonoros sino que la huella de su personalidad impactó a sus seguidores en lo más profundo. Poseedor de un espíritu indomable -atemperado, no obstante, por una infrecuente capacidad para el amor y la ternura- tuvo el don de transmitir todas esas fuertes emociones a su música, enriquecida sin cesar con tesoros de humana espiritualidad, que nos llega hoy como apasionada y poderosa y que era, sin embargo, para el maestro de Bonn, dolorosamente íntima y personal.

En el siglo XVIII, la música era concebida, básicamente, para colaborar en actos sociales, ceremonias varias, servicios religiosos, diversiones reales, de la nobleza o, simplemente, como un pasatiempo público y aunque, obviamente, el temperamento del compositor debiera tener un efecto inmediato sobre su obra, los sentimientos íntimos se mostraban sólo de manera muy discreta y sutil, no se daban apenas a conocer o, definitivamente, eran ocultados o suprimidos.

Antes de Beethoven el objetivo primordial de la música era, básicamente, deleitar a la audiencia, lo que significaba que ningún compositor podía permitirse ser demasiado serio, ni demasiado trascendente, dando como resultado una clase de música ecléctica e impersonal, alejada, en cierto modo, de los sentimientos. Beethoven, no obstante, cambió radicalmente esta forma de abordar la música y cuanto más rienda suelta dio a su talento, más espiritual y personal resultó su arte.

Por consiguiente, a partir de él, el público podía disfrutar con la música pero, además de escucharla, se permitía también participar en las intensas emociones del compositor.

*«Compuestas a lo largo de varias décadas de su vida artística las Sonatas para piano de Beethoven no tardaron en ser consideradas el primer corpus importante de música para el instrumento acorde para ser interpretado en grandes salas de conciertos» (Charles Rosen, «Las sonatas para piano de Beethoven», Alianza Música,*

2005). Las *Sonatas* revelan, además, que el compositor siempre estuvo obsesionado por la forma por lo que, si bien, en sus años precoces, se inclinó por una estructura en cuatro movimientos, lo que significaba otorgar a la *Sonata para piano* solo el mismo estatus que al *Trío* o al *Cuarteto* instrumental. La *Sonata* en tres movimientos pronto probó, sin embargo, ser el vehículo más satisfactorio para su prodigioso poder creativo, lo que suponía, a saber: un agitado primer movimiento, en el que elementos opuestos se confrontaban entre sí; un introspectivo y lírico segundo movimiento y, para concluir, un tercero y dramático *Finale*, donde los conflictos del primer tiempo quedaban firmemente resueltos. Cuando Beethoven expande el movimiento lento, este asume el centro del escenario, interrumpiendo la continuidad entre los movimientos primero y último y, aunque a veces reduce ese movimiento lento a un breve episodio central, en otros casos, por ejemplo en las postreras *Sonatas* n°29, op.106 («*Hammerklavier*») y n°32 (op. 111), está ubicado al final, hasta el clímax de la pieza entera.

En su libro «*Beethoven et ses trois Styles*» («Beethoven y sus tres estilos»), Paris Lavinée,1855), el letón Wilhelm von Lenz (1809–1883), amigo de Beethoven, divide sus obras en tres períodos consecutivos, cada uno con sus peculiaridades estilísticas. Esta clasificación, que fue adoptada por Fétis, d'Indy entre otros, no es, sin embargo, enteramente aceptable para varios musicólogos como el americano John Gillespie («*Five Centuries of Keyboard Music*» («Cinco siglos de Música de teclado»), Dover Public. New York, 1972), para el que «*la técnica acumulativa y el progreso de Beethoven -rastreado en su manejo de la forma y el contrapunto- no puede ser fragmentado ni clasificado tan arbitrariamente*». Por otra parte, no cabe duda que las tres categorías, en cierto modo, corresponden parcialmente a la realidad biológica de cualquier artista que, obviamente, se expresa de manera distinta durante la juventud, la edad madura y la vejez, por lo que no parece demasiado conveniente aplicar esta categorización de forma rígida.

Las tres etapas o categorías más comúnmente aceptadas en la biografía de Beethoven son, en definitiva: 1°- el «período de imitación o asimilación», que incluye las obras juveniles hasta 1802, 2°- el «período de realización» comprendido desde 1802 hasta

alrededor de 1816 y, finalmente, 3º- el «período de contemplación», desde 1816 a 1827.

De las 32 Sonatas para piano que trazan su carrera de compositor, Beethoven compuso quince dentro del primer período, doce en el segundo y cinco en el tercero y último.

Es conveniente añadir además que, cuando en sus comienzos, Beethoven llegó al escenario musical, la *Sonata para piano* había sido llevada ya, casi a la perfección clásica, por Carl Phillip Emmanuel Bach (Weimar, 1714- Hamburgo, 1788) (el quinto hijo de Johann Sebastian y Maria Barbara), sin olvidar el papel esencial de dos figuras como Haydn y Mozart. No obstante, además del contacto con esa música, Beethoven, en sus años juveniles, tuvo que estar influido, necesariamente, por otros compositores de su entorno y, en este sentido, se ha señalado que el músico alemán Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796) probablemente desempeñó un papel importante en su desarrollo estilístico y, ciertamente, Rust, en su momento, tenía una justa reputación como compositor de «atractivas» *Sonatas* para piano, aunque no está claro que el joven Beethoven llegara a familiarizarse con ellas.

Sin embargo, se han hallado influencias más definitivas en las *Sonatas* de Muzio Clementi (Roma, 1752- Evesham, U.K., 1832), que se sabe interpretaba habitualmente y a quien, al parecer, admiraba por su talento y juventud, y del que, tal vez por ello, adoptó alguno de los procedimientos de escritura para sus primeras *Sonatas*. Después, todo lo que aconteció es atribuible, primordialmente, a su magistral, asombrosa y propia, facilidad creativa.

Para concluir estos comentarios generales, añadiremos que el grupo, conocido corrientemente como «las tres últimas *Sonatas para piano*», fechadas entre los años 1820-1822 representa el auténtico testamento espiritual de Beethoven, que se inicia con la n° 30 en *Mi mayor*, op. 109 seguida por la n° 31 en *La bemol mayor*, op. 110 y la postrera n° 32, en *Do menor*, op. 111. Sus borradores, que se remontan a 1819 se hallan, sin embargo, entremezclados en sus cuadernos, circunstancia que para Claude Rostand les confiere una cierta unidad de conjunto, al reflejarse en ellas «los estados afectivos característicos del compositor durante la creación de su última obra maestra religiosa» (la *Missa Solemnis* en *Re*).

El título «**Patética**» de la **Sonata para piano n°8 en Do menor**, no es responsabilidad directa del compositor, aunque, no sólo no lo rechazó sino, incluso, lo empleó, aunque su deseo fuera, al parecer, aplicar el calificativo solo al primer movimiento de la *Sonata* y, en efecto, como señala Kempf en las Notas a su «Integral» de las «*Sonatas para piano de Beethoven*» (*Deutsche Grammophon*) «no sabríamos cómo formular la pretensión de descubrir trazos patéticos ni en el apacible y melodioso *Adagio cantabile*, ni en el Rondó (*Allegro*), en los que hace alarde de toda la maestría de forma de la que ofrece una prueba fehaciente y que reviste un carácter no del todo patético». De cualquier modo, la originalidad de Beethoven es la de conferirle a la pieza «un poder expresivo, una urgencia dramática a la que el oyente menos atento no puede ser insensible» (Tranchefort). La obra tiene tres movimientos:

El Primer Movimiento: **Grave** (en 4/4) -*Allegro di molto e con brio*- está construido sobre cuatro notas atacadas *fp* en el centro del piano, motivo contraído, espasmódico, casi violento. Esta «célula», que reaparecerá dos veces, más o menos modificada, en el curso del primer movimiento, se percibirá todavía en el *Rondó* final. El estilo grandioso enfático es puesto en valor a través de su enunciado en octavas ascendentes. Un veloz descenso cromático de más de dos octavas introduce el *attacca* súbito del *Allegro*, que tiene dos temas: el primero ardiente, vivo, indomable que escala los grados de una gama menor un poco alterada y el otro melódico, (igualmente en menor), con sus «mordientes» expresivos. El desarrollo es precedido, de una *reprise* de cuatro compases del *Grave* inicial en la dominante, explotando el motivo sin acentuaciones rítmicas, para retornar después a *Do menor* y al mismo esquema bitemático. La segunda reaparición del *Grave* (igualmente cuatro compases, en la tónica, se priva esta vez de su acorde inicial que «como vencido se quiebra, *decrescendo* en silencios espesos» (Tranchefort). Como final, breve estallido conclusivo del primer tema del *Allegro*.

El Segundo Movimiento, **Adagio cantabile** (*La bemol Mayor*, en 2/4), una forma *Lied* en múltiples secciones distintas, muestra una calma interior dejando estallar pasajeramente una terrible vehemencia. El pianista Jörg Demus ha detectado un color mozartiano en el tema principal (una referencia al correspondiente *Adagio* de la *Sonata para piano* en *Do menor* K.V.45. Una segunda idea,

más clara, aludiendo a los *gruppettos*, engendra graves réplicas contrastantes, en movimiento descendente. La primera reexposición del tema, lleva a un episodio central tenebroso, -marcado de breves fragmentos «patéticos» (los únicos en este *Andante* solicitando verdaderamente el agudo del piano)-. Con obstinación la mano izquierda parece arrastrar la derecha hacia el centro del teclado. Un apaciguamiento conduce en fin a la segunda reexposición del tema, apenas variado, incluso concluido en el *pianissimo*.

En el Tercer Movimiento, **Rondo: Allegro** (*Do menor en 2/2*) el tema principal, gracioso, un poco melancólico, cede ante las guirnaldas entremezcladas en las dos manos, de un estribillo que interrumpen momentáneamente, breves acordes *staccato*. Sigue una doble *reprise* del tema estribillo, antes de un arrebató y, tras una ruptura, anunciando la conclusión y confirmando un carácter dramáticamente tempestuoso, de forma reiterada, presente en el desarrollo de la obra.

Duración estimada: 36 minutos.

## **CHOPIN, FRÉDÉRIC** (Zelazowa Wola, 1810 - París, 1849)

---

**Nocturnos: n°1, n°2 y n°3, op. 9**

**Nocturnos: n°1, n°2, op. 27**

**Nocturno núm. 19 en Mi menor, op. post. 72**

**Valses núm. 1 y núm. 2 op. post. 69**

A pesar de que Chopin fue el creador de un nuevo estilo pianístico que encaja de manera perfecta en el *Romanticismo* del siglo XIX que le tocó vivir y, 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, básicamente, a composiciones instrumentales, en varios movimientos, de carácter concertante que, en determinadas circunstancias conmemorativas o, incluso, festivas, solían ejecutarse en la proximidad o el transcurso de la noche y, por lo general, al aire libre, por lo que el sobrenombre destacaba, más el ambiente y, sobre todo, el momento del día de la ejecución de las piezas y su función de serenata (es decir, el de una pieza musical concebida para alabar o agradar a alguien en particular), más que su determinado contenido musical o su estructura formal, por lo que no es sorprendente que los límites entre las diversas modalidades de esta suerte de «música de consumo» se mantuvieran, largo tiempo, relativamente indefinidos. De acuerdo con ello, formas tradicionales como la *Serenata*, la *Casación* y el *Divertimento*, tal y como las concibiera Haydn sobre todo para instrumentos de viento (oboe, flauta, trompa, fagot etc.) y cuerda, del mismo modo que determinadas piezas cantadas, con un somero acompañamiento instrumental, en un solo movimiento, como fueran los *Nocturnos vocales* de Mozart (K.436-439 y K.549), se consideraban también modalidades de «música vespertina». En cualquier caso, no cabe duda que el genuino *Nocturno para piano* del período romántico se entronca, claramente, con esa modalidad de pieza vocal tradicional y, en particular, con determinadas formas de canto como *Arias*, *Lieder*, *Coplas*, *Mélodíes francesas* y *Romanzas* si bien, en esta ocasión, el papel protagonista y el acompañamiento, es asumido íntegramente por el instrumento que, por entonces, gozaba de un papel de absoluto liderazgo como solista: el pianoforte, flamante heredero victorioso de los viejos clavecín y el clavicordio.

Por otra parte, es aceptado, de manera casi unánime, por los estudiosos del instrumento, que una de las claves esenciales en la renovación de la música para piano, a comienzos del siglo XIX, está representada por el perfeccionamiento del pedal de resonancia del pianoforte, un original mecanismo patentado, en 1783, por el constructor inglés John Broadwood (1732-1812), que dio nombre a la famosa Firma comercial británica y que tanto Beethoven -que pronto se sirvió audazmente del artilugio-, como más tarde, Carl Maria von Weber (1786-1826), Franz Schubert (1797-1828), Franz Liszt (1811-1886), Claude Debussy (1862-1918) Maurice Ravel (1875-1937) y Béla Bartók (1881-1945) utilizaron profusamente, para multiplicar sus efectos sonoros. Sin embargo, no será sino el irlandés, John Field (Dublín 1782-Moscú, 1837), un compositor poco significativo, pero excelente pianista, del momento, uno de los primeros en percibir que el uso del pedal de resonancia lograba desunir el sonido fundamental del bajo, modificando así la clásica disposición del llamado «*Bajo Alberti*». Este hallazgo, aparentemente banal, permitía, sin embargo, ejecutar, sobre el teclado, la melodía y el acompañamiento en el rango de una amplia tesitura, como si se tratara de la transcripción para piano solo de un *romance* para voz y piano acompañante. Es comprensible, por consiguiente, que la fórmula pianística del *Nocturno* se haya atribuido, casi sin polémica, al citado John Field, pues, además, llegó a ser uno de sus intérpretes más populares en la primera mitad del siglo XIX, y representa una figura destacada de la escuela romántica del piano, más tarde dominada por Chopin, sobre el que, sin duda, John Field tuvo, en su momento, una indisimulable influencia puesto que, pese a ser hoy un compositor relativamente olvidado, ya, en 1814, casi veinte años, pues, antes que el músico polaco las hiciera universalmente famosas, escribió unas primeras partituras pianísticas según ese novedoso estilo. Designadas y editadas inicialmente por su creador, en los comienzos del siglo XIX, como «*Romances*», muy poco después, tres nuevas piezas, de un solo movimiento, se publicaron agrupadas ya bajo el título genérico de «*Nocturnos*», lo que permite adjudicar también a Field, la «invención» del nombre de esa forma musical. Es importante también señalar, que el *Nocturno* concebido por Field, está sometido a las reglas de un plan casi inmutable en el que la línea melódica, expresiva o meditativa que se extiende a

la mano derecha en el estilo del bel canto italiano, se acompaña generalmente por amplios arpeggios de acordes de la mano izquierda. Este novedoso planteamiento, suponía abandonar la técnica desarrollada por los pianistas de la generación precedente, a favor de otro modo de expresión, más orientado hacia la añoranza y con una sensibilidad más acorde a las aspiraciones de los jóvenes intérpretes del momento, seducidos por el Romanticismo dominante. Ciertamente, como discípulo del gran Muzio Clementi (Roma, 1752-Evesham, U.K. 1832), John Field pasó junto al maestro la mayor parte de su vida (cerca de treinta años) en Rusia, donde llegó a enseñar piano al mismísimo «patriarca» de sus músicos, Mikhail Glinka (Novospasskoie (Smolensk), 1804-Berlín, 1857), falleciendo, incluso, en Moscú, por lo que no puede sorprender que en los *Nocturnos* de Field, se hallen, junto a elementos tradicionales típicos del *aria* y del *lied* occidentales, materiales estilísticos propios de la *Romanza rusa*, que comenzaba entonces a hacerse muy popular. Tampoco resulta extraño que, desde sus inicios, los *Nocturnos* de Chopin fueran comparados con los de su predecesor británico John Field, aún sin dejar de aceptar a éste como el genuino ideólogo de esa pieza breve, lenta, nostálgica, evocadora y supuestamente romántica, si bien como asegura Félix Clément, en su curioso libro de biografías de músicos («*Musiciens célèbres du Séizième siècle à nos jours*»), publicado hacia 1886, Field era, paradójicamente, incluso un enemigo declarado del *Romanticismo* imperante entonces, por lo que a él se atribuye el comentario despectivo de que Chopin era «*un talento de alcoba de convaleciente*». Resulta curioso también que, en su momento, en el inevitable agravio comparativo entre ambos compositores, el polaco no siempre salga muy bien parado, 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, (como ya hemos referido, en alguna ocasión, en otras Notas al Programa al hablar de los *Nocturnos* de Chopin en otros conciertos de nuestra Sociedad), llegara 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, sí se coloca una de las piezas de Field ante un espejo curvo que la desfigure horriblemente, se tendrá una obra de Chopin*» (!!). Como también reseñamos ha sucedido en



tantas ocasiones, «ante un juicio crítico tan injusto y disparatado, no hubo de transcurrir mucho tiempo para que los Nocturnos de Chopin desvanecieran, hasta el recuerdo, los del su, sin duda, meritorio predecesor, pero, nunca comparable, contrincante John Field» apostilla que suscribimos de nuevo.

Los Tres primeros **Nocturnos de Chopin, op.9 (nº1 en Si bemol menor, nº 2 en Mi bemol mayor y nº3 en Si mayor)**, escritos, cuando rondaba los veinte años, entre 1830 y 1832, muestran todavía claras influencias del modelo de John Field y fueron publicados, por primera vez en Leipzig (por la editorial Kistner (más tarde Breitkopf & Härtel) en 1832 y, un año después, en Londres (Wesel & Co.) y París (Maurice Schlesinger). El manuscrito figura dedicado a Marie Moke Pleyel la esposa del famoso editor, pianista y constructor de pianos Camille Pleyel y, a su vez, virtuosa pianista: La edición inglesa apareció con el curioso epígrafe: «Murmures de la Seine» («Murmulllos del Sena»), que, como enemigo de titular sus obras, irritó a Chopin de manera particular por lo que, algunos años después escribió, al respecto, a su amigo, biógrafo y futuro editor póstumo Julian Fontana: «Wessel es un imbécil, pretende arruinar mis composiciones con los estúpidos títulos que les da, a pesar de mis advertencias». De cualquier modo, los tres Nocturnos del op.9 son, sin duda, obras juveniles de Chopin, que «adoptan una sencilla estructura tripartita(A-B-A), en forma de Lied, en la que las amplias cantinelas de la mano derecha, aparecen envueltas por el uniforme acompañamiento de la mano izquierda, estableciéndose sobre compases de subdivisión ternaria (6/4, 18/8, 6/8) y un poco variado fondo rítmico, siempre en figuración de corcheas» (Justo. Romero, «Chopin, Raíces de futuro», edit.Scherzo Fundación, 2008).

El cadencioso **Nocturno nº1, en Si bemol menor, op.9** es una página de enorme transparencia y carácter profundamente interiorizado, cuyo reiterado uso de arpeggios y la convencional figuración acusan la influencia de Field. «Se trata de un Larghetto en tiempo de 6/4, que contiene sutiles figuraciones irregulares de atractiva belleza cromática y cuya amplitud dinámica y riqueza armónica contribuyen a diversificar su rítmica invariable. La melodía, sencilla, diáfana y con momentos de exaltado apasionamiento, aparece, en solitario, en el registro agudo» (Romero). Inmediatamente, en

el segundo compás, la mano izquierda subraya con su levedad el carácter *cantabile* de toda la pieza. Salvo los tres últimos compases de la breve coda que cierra este primer *nocturno*, el brumoso y envolvente acompañamiento de corcheas se mantiene a lo largo de sus 86 compases de sobrecogedora elegancia» (Romero), en los que «se superponen bordados de arabescos tiernos, vehementes y apasionados» (François-René Tranchefort, «*Guide de la Musique de Piano et de Clavecin*». Fayard, 1987).

Es «la ingrátida belleza lírica del **Nocturno n°2 en Mi bemol mayor** (Andante en 12/8), **op.9**, lo que le hace uno de los más populares del catálogo de Chopin y de todo el repertorio pianístico y en el que resulta también evidente la fascinación que sobre el compositor ejerció siempre el bel canto» (Romero). «Pese a su aparente simplicidad y belleza melódica, que la ha hecho con frecuencia la favorita de jóvenes pianistas, la pieza contiene particulares dificultades de ejecución» (Tranchefort).

El que cierra esta primera serie, el **Nocturno en Si mayor op.9, n°3**, es un extenso *Allegretto*, en 6/8, estructurado en tres partes. La primera está señalada con una indicación *sherzando* que parece contradecir este inicio sereno y ensoñador cuya refinada línea melódica se ve alterada por fugaces diseños cromáticos y se desarrolla bajo un monocorde acompañamiento de corcheas en la mano izquierda próximo al empleado por John Field en sus nocturnos, aunque la armonía enriquecida de esos episodios cromáticos propios de Chopin y el acompañamiento arpegiado se aparta de las reglas convencionales de los *nocturnos* creados por Field. Chopin por contra, opone su lenguaje «a través de un hábil desarrollo interno, presidido por un calado emocional más intenso y emotivo que el del dublinés» (J. Romero). Un carácter diferente muestra la dramática sección central (*Agitato*, en 2/2) en la que la vehemencia rítmica del acompañamiento sirve de sustento a una decidida melodía «que se percibe sobre un buen soporte armónico establecido en el registro central». La pieza concluye con la reexposición de la sección inicial, ahora adornada con las filigranas de una cadencia -«*senza tempo e legatissimo*»- que sirve de pórtico a dos delicados compases que coronan el *nocturno* en un ambiente de extremo refinamiento.

El expresivo **Nocturno n°19 en Mi menor op.72 (póstumo) n°1** (en *Mi menor*, «*Andante*», en 4/4), pese a componerlo Chopin en 1827, todavía residiendo en Varsovia, antes de su viaje a París (1830), no fue, sin embargo, publicado, y con carácter póstumo, hasta 1855, en la famosa edición de su amigo Julian Fontana, que decidió por su cuenta, incluirlo en un álbum muy arbitrario, ya que aglutinaba, bajo un caprichoso número «Opus 72», obras tan dispares como la «*Marcha fúnebre*» en *Do menor* (procedente de la *Sonata en Mi bemol menor op.35*) y las «*Trois Écossaises*» («*Tres Escocesas*»), *op.72*, n°3, compuestas en 1826. La escritura de este «adolescente» *Nocturno*, que transcurre bajo un aire de ***Andante***, se revela próxima a la de los tres también juveniles y ya descritos, *Nocturnos opus 9* (1830-1832) y muestra igualmente un acompañamiento bastante similar al de estos, establecido sobre unos tresillos de corchea que se desarrollan todos en el marco rítmico de un tiempo de 4/4. Tras un compás de introducción asignado a la mano izquierda, la melodía, dulce y de carácter *cantabile*, es presentada por la derecha que establece de manera inequívoca la tonalidad base de *Mi menor*. Tanto el acompañamiento en corcheas como la sencilla línea melódica de este inicio, de diáfanos resonancias bellinianas, evocan, de algún modo, los *nocturnos* de John Field, aunque, como señala André Coeuroy («*Chopin*», París, Edition Plon, 1951), los distingue esa «*atmósfera confidencial y discretamente patética, tan ausente en los convencionales nocturnos del compositor irlandés*».

Muy diferentes de los célebres vales vieneses de los Strauss y los Lenner (padre e hijos), los ***Valses*** de Chopin, «*son más poemas que piezas hechas para la danza*» (Tranchefort) y, para Robert Schumann «*tienen además de los rasgos tradicionales del vals, ese sello inconfundible que sólo se puede encontrar en sus composiciones (...). Es como si, con su mirada de gran artista, contemplara a los bailarines para pensar en otras cosas (...). Son obras que parecen improvisadas en pleno salón de baile*».

Compuestos en 1829 y 1835, pero no editados, como el *Nocturno n°19*, hasta 1855, seis años, pues, posteriores a la muerte de Chopin, los ***dos vales, opus póstumo 69***, abren la serie de once que el compositor prefirió conservar inéditos, al no considerarlos con entidad suficiente para ser publicados. Cinco lo fueron, sin embargo, con carácter póstumo, en esa edición de Julian

Fontana que, además, se permitió retocarlos en algunos detalles, así como añadir determinadas indicaciones expresivas y dinámicas. Los dos *valses*, definitivamente catalogados por Fontana como «*opus póstumo 69*», de acuerdo con Justo Romero: «*tienen interés sobrado para figurar junto a los ocho «preferidos» de su creador*», sobre todo el «primero» en *La bemol mayor*, que, en realidad, fue compuesto seis años después que el «segundo» en *Si menor*.

En efecto, el lento y ornamentado ***Vals en La bemol mayor op.post. 69 n°1***, fue compuesto en Dresde en el mes de septiembre de 1835 y es conocido como «Vals del adiós» en alusión a que fue dedicado a su prometida en aquél momento, Maria Wodzinska, como obsequio de despedida tras la visita que el joven Chopin -25 años- efectuó a ella y a su familia tras el regreso a París. Como se sabe que las relaciones entre ambos jóvenes, se rompieron en 1837, se ha querido ver en la obra una suerte de premonición o, incluso, retomando la expresión de André Coeuroy: un «fragmento del diario íntimo» de Chopin. En cualquier caso, no se trata de una obra triste y desesperada, sino «*una página de exquisita discreción*» (Tranchefort). Ciertos compases tienen carácter vocal, otros están plagados de «bordados lujuriosos» de pequeñas notas, que Ferenc Liszt comparaba a «*gotitas de agua que se precipitan sobre el sonido*». En el centro, la pieza se orienta con ánimo hacia la *Mazurka*, después hacia un humor tierno e insólito que precede una dulce conclusión.

En el ***Vals en Si menor opus póstumo 69 n°2***, que data de 1829 y, cronológicamente, uno de los primeros *Valses* de Chopin, su color y registro evocan los de la *Mazurka* op.33 n°4, escrita casi una década después, en idéntica tonalidad de *Si menor*. Fue compuesto todavía en Varsovia y dedicado al etnógrafo folclorista, compositor y amigo de su padre (Nikolas Chopin), Oskar Kolberg (1814-1890). La obra, a pesar de «*su bisoñez, deja entrever, sin embargo, el genio que ya asoma entre sus 80 repetidos compases (176 en la edición de Fontana)*» (J.Romero). Antes de la edición de 1855, a cargo de aquél, el *Vals en Si menor*, fue impreso en 1852, sin la pertinente autorización de los herederos del compositor, por Julius Wildt, bajo el romántico y fantasioso título de «Vals melancólico», como siempre ajeno a los gustos de Chopin.

*Duración estimada: 44 minutos.*



# **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

## **Próximo concierto**

Viernes, 1 de marzo 2019

**CUARTETO BELCEA**  
(violín I, violín II, viola y violonchelo)

\* Este avance es susceptible de modificaciones

**[www.sociedaddeconciertosalicante.com](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)**



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Avance del Curso 2018-19**

Lunes, 11 de marzo 2019	TRÍO LUDWIG (violín, violonchelo y piano)
Lunes, 25 de marzo 2019	MARIAM BATSASHVILI, piano
Lunes, 1 de abril 2019	JANINE JANSEN, violín ALEXANDER GAVRYLYUK, piano
Martes, 23 de abril 2019	SERGEY REDKIN, piano
Lunes, 13 de mayo 2019	NICHOLAS ANGELICH, piano
Lunes, 27 de mayo 2019	FUMIAKI, violín VARVARA, piano

\* Este avance es susceptible de modificaciones

**[www.sociedaddeconciertosalicante.com](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)**



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Avance del Curso 2019-20**

Martes, 1 de octubre 2019	INGRID FLITER, piano
Lunes, 28 de octubre 2019	PRIORT BECZALA, tenor
Lunes, 11 de noviembre 2019	CUARTETO CASALS
Martes, 19 de noviembre 2019	TRÍO DE VIENA
Martes, 26 de noviembre 2019	ALICE COOTE, mezzosoprano CHRISTIAN BLACKSHAW, piano
Lunes, 9 de diciembre 2019	DE CAMERA ENSEMBLE (IBERCAMERA)
Lunes, 16 de diciembre 2019	MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano LAURENCE VERNA, piano
Miércoles, 22 de enero 2020	CUARTETO QUIROGA
Lunes, 3 febrero 2020	SEONG-JIN CHO, piano
Lunes, 17 de febrero 2020	LIVIU PRUNARU, violín JEROEN BAL, piano
Martes, 3 de marzo 2020	MIKLÓS PERÉNYI, violonchelo
Lunes 20 o martes 21 abril 2020	DENIS MATSUEV, piano
Viernes, 15 de mayo 2020	VARVARA, piano

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

