



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con el patrocinio de:



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE TEATRO PRINCIPAL

CICLO XLVIII
Curso 2019 - 2020

CONCIERTO NÚM. 896
II EN EL CICLO

Recital de piano por: IVÁN MARTÍN

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 29 de octubre

20,00 horas

Alicante, 2019

IVÁN MARTÍN



Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante:

- 18/04/2017, interpretando obras de Mozart, Chopin y Debussy.

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

Colabora con prácticamente la totalidad de las orquestas españolas, así como con la Orquesta Filarmónica de Londres, Berliner Konzerthausorchester, Orquesta de París, Virtuosos de Praga, Orquesta Filarmónica de Helsinki, Orquesta Filarmónica de Zagreb, Polish Chamber Orchestra, Orquesta Sinfónica de Monterey (EE.UU.), Orquesta Sinfónica de São Paulo, Orquesta Sinfónica de Santiago de Chile y Orquesta Mundial de Juventudes Musicales, entre otras. Ha sido repetidamente invitado a participar en 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 recientemente estrena los conciertos para piano y orquesta de Enric Palomar o Michael Nyman. Es el fundador y director musical de "Galdós Ensemble", un nuevo y versátil grupo orquestal con el fin de interpretar música del período barroco y del clasicismo, así como también música moderna y contemporánea.

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, y es desde la temporada 2019-2020, director titular de la Orquesta Sinfónica de Burgos.

PROGRAMA

- I -

SCARLATTI

Sonata K.380 en Mi mayor

Sonata K.1 en re menor

Sonata K.20 en Mi mayor

Sonata K.27 en si menor

BEETHOVEN

Sonata nº 8 en do menor, Op. 13,
"Pathétique"

1. Grave - Allegro di molto e con brio

2. Adagio cantabile

3. Rondo. Allegro

- II -

CHOPIN

Balada 1 op.23

Balada 2 op.38

Balada 3 op.47

Balada 4 op.52

SCARLATTI, DOMENICO (Nápoles, 1685-Madrid, 1757)

Sonata en Mi Mayor K.380

Sonata en re menor k.1

Sonata Mi Mayor K.20

Sonata en si menor K.27

Napolitano e hijo de Alessandro Scarlatti (1660-1725), contemporáneo absoluto de Johann Sebastian Bach y Haendel (nació el mismo año, 1685), Domenico Scarlatti, en el marco de su notable precocidad, estableció sus comienzos musicales con el aprendizaje del clavecín a la sombra de su padre, comenzando su carrera como organista y compositor de óperas y cantatas. Es de lamentar, en este sentido, que su obra vocal, lírica o religiosa, permanezca, sin embargo, un tanto olvidada en la actualidad. Durante su juventud, un viaje a Venecia, en 1708, le permitió tomar lecciones de uno de los mejores maestros de su tiempo, pese a ser algo más joven, como Francesco Gasparini (1668-1727), así como entablar una buena amistad con Haendel(1685-1759), por entonces de visita por Italia. Incorporado a la corte de la Reina María Casimira de Polonia, fue poco después nombrado Maestro de Capilla de la basílica San Pedro y San Pablo y Catedral de Poznan, datando, de esta época, gran parte de su música religiosa. En 1720 se traslada a Lisboa donde dirige la Capilla del rey Juan V de Portugal, encargándose, además, de la educación musical de las infantas. Cuando una de ellas, María Bárbara de Braganza marcha a Madrid para casarse con el futuro Fernando VI, Scarlatti la acompaña, permaneciendo en la capital española una parte esencial de su vida, donde también fallecerá a los 71 años. Sólo con su salida definitiva de Italia, en 1719 y después de la muerte de su padre, Domenico Scarlatti parece haber desarrollado completamente el estilo que le ha valido considerarle como uno de los grandes compositores para teclado de todos los tiempos.

Lamentablemente, se conoce relativamente poco de este período madrileño de la vida del compositor en el que se supone se consagró, de modo muy preferente, a escribir su vasta obra para clavecín, (que se estima en alrededor de ciento cinco sonatas) género en el que, ciertamente, se muestra como uno de los músicos más originales del siglo XVIII, pues se trata, en efecto, de una música de una excepcional riqueza, que testimonia un autor con un extraordinario espíritu creativo, hasta el punto que algunos ven en Scarlatti el «padre» de la técnica moderna del piano. El poeta Gabriel d'Annuncio (1863-1938), comparaba su obra

con una fontana alrededor de la cual «damas y gentilhombres, gritan, ríen, corren y se esquivan».

No se dispone en nuestros días de ninguna partitura original autógrafa de las *Sonatas* de Scarlatti, por lo que su cronología presenta problemas, debido a la imprecisión de los datos. Existe una edición única, publicada bajo la dirección de Scarlatti en Londres, en 1738, que titulada como: «*Essercizi per Clavicembalo*», comprende treinta *Sonatas* dedicadas al rey de Portugal, escritas cuando su reputación estaba todavía por hacer, pero es importante, conocerlas para seguir la evolución histórica de su producción musical. Las restantes fuentes disponibles, sin embargo, son copias manuscritas que, por otra parte, circularon en su época, a través de toda Europa. De cualquier forma, la obra de referencia en la materia es el estudio consagrado a Scarlatti por el clavecinista y musicólogo americano Ralph Kirkpatrick (1911-1984) que, dividido en quince volúmenes manuscritos, contiene cuatrocientas noventa y seis sonatas, precisamente copiadas en España por la reina María Bárbara, cercana alumna de Scarlatti y que se conservan en la «*Biblioteca Marciana*» de Venecia. Dos de dichos volúmenes están fechados en 1742 y 1749. Otros trece volúmenes manuscritos contienen 463 sonatas (duplicando su mayor parte los manuscritos de Venecia), copiados en España, fechados entre los años 1752-1757 y conservados en los fondos de la «*Biblioteca Palatina*» de la ciudad italiana de Parma.

Por otra parte, el «*British Museum*» de Londres posee un manuscrito español, aparentemente contemporáneo del de Venecia, reagrupando 44 sonatas. Finalmente, 32 sonatas, están recopiladas en un manuscrito español, conservado en el *Fitzwilliam Museum* de Cambridge.

Dentro de este galimatías bibliográfico, Ralph Kirkpatrick afirma que los manuscritos de Venecia y de Parma proceden de la misma fuente y que, en parte, están copiados por las mismas manos (María Bárbara de Braganza).

Parece, por consiguiente, como si, en su vejez, el compositor hubiera querido reagrupar la mayor parte de su obra para clavecín, entregándola a copistas fiables después de haberla revisado y corregido, pues, según Kirkpatrick, más de la mitad de las *Sonatas* habrían sido compuestas en los últimos años de su existencia, coincidente con un período de intensa actividad creadora. En cualquier caso, es evidente que, al tratarse de copias, es muy difícil fechar el conjunto. Varios extractos de esta obra aparecieron en el siglo XVIII, sobre todo en Londres en 1739 (con el título «*XLII Suites de piezas para el clavecín*», editadas

por Thomas Reseigrave, alumno y amigo de Scarlatti y conteniendo los treinta *Essercizi*, así como otras doce piezas) y que, además, otras fueron editadas por Boivin en París, entre los años 1742 y 1746.

En definitiva, pues, Domenico Scarlatti es un artista italiano, trasplantado en España, e que transformará la tradición italiana del clave, asimilada de su padre Alessandro, con el descubrimiento de la guitarra y de los ritmos populares españoles como el Zapateado, o El Polo. Aunque Scarlatti es, sobre todo, un músico de un solo instrumento: el clavecín, es de este instrumento, que enriquece considerablemente, del que surge una forma nueva, que reúne la infinidad de detalles de su escritura. Esta música, que, para Kirkpatrick: «llega a pertenecer unas veces al mundo galante y que otras participa de una expresión que casi podría calificarse de salvaje», se extiende desde una dulce delicadeza a una amarga violencia y, su alegría, se ve incrementada por la presencia de un latente sentimiento de tragedia.»

Pocas ediciones modernas respetan la organización de las Sonatas por pares, de acuerdo con el deseo de Scarlatti como prueban las citadas fuentes manuscritas conservadas, más fiables, de Venecia y Parma.

Por lo general, entre las dos sonatas de un par, existen similitudes o contrastes, complementariedad u oposiciones deliberadas y, cuando aparecen ciertas analogías, suelen centrarse en la elección de una misma tonalidad como las *Sonatas* K115 y K116, pero también en un modo diferente (*Sonatas* K 394 en mi menor y K 395 en mi mayor).

La Sonata en Mi mayor K 380 de Scarlatti ha sido siempre una obra predilecta de los pianistas, popularizada por el ruso Vladimir Horowitz destacada por la sencilla elegancia de esta obra embriagadora, con su tranquilo redoble de tambor y sus delicados efectos de castañuelas. Su ejecución estricta, requiere el empleo de un clave con el registro ampliado hasta el *Sol* agudo, lo que recuerda que la Reina poseía dos instrumentos con esa tesitura. La Sonata K 381, en la misma tonalidad, contribuye a formar una obvia pareja con diseños de acordes partidos e interesantes cambios de modo.

La Sonata K.27 está escrita en la tonalidad de Si menor en compás de 3/4 con indicación “Presto” (rápido) y tiene forma binaria con repeticiones. Su rasgo más distintivo consiste en el intensivo empleo de figuras repetitivas. Incluye también algunos giros armónicos “hispanos” que caracterizan muchas de sus sonatas.

Duración estimada: 15 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 infrecuentemente coaligada capacidad para el amor y la ternura-tuvo, no obstante, el don de transmitir todas esas fuertes emociones a su música, enriquecida sin cesar con tesoros de humana espiritualidad, que nos llegándonos hoy como apasionada y poderosa era, sin embargo, para el maestro de Bonn, dolorosamente íntima y personal.

En efecto, antes de la llegada de Beethoven, en el siglo XVIII, la música era concebida, básicamente, para colaborar en actos sociales, ceremonias varias, servicios religiosos, diversiones reales y de la todavía pujante aristocracia o, simplemente, como un pasatiempo popular y aunque, obviamente, el temperamento del compositor debiera tener un efecto inmediato sobre su obra, los sentimientos íntimos sólo se mostraban 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, pues, 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, sin embargo, cambió radicalmente esta forma de abordarla y cuanto más rienda suelta dio a su talento, más espiritual y personal resultó su arte.

Por consiguiente, a partir de él, el público no sólo podía disfrutar con la música sino que, además de escucharla, se permitía también participar de 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). Pero las *Sonatas* revelan, además, que el compositor siempre estuvo obsesionado por la forma por lo que, 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* al *Cuarteto* instrumental. De esta suerte, la *Sonata* convencional, en tres movimientos, pronto probó ser el vehículo más satisfactorio para su prodigioso poder creativo, lo que suponía incluir, a saber: un agitado primer movimiento, en el que elementos opuestos se confrontaban entre sí; un lento, introspectivo y lírico, segundo movimiento y, para concluir, un tercer 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 episodio central, breve 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 virtualmente 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 acertado aplicar esa categorización de manera 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, 3°- 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 que pueda olvidarse 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 i decisivo en su desarrollo estilístico y, ciertamente, Rust, en su momento, tenía una justa reputación como compositor de «atrayentes» *Sonatas* para piano, aunque no está claro que el joven Beethoven llegara a familiarizarse con ellas.

Sin embargo, sí se han hallado influencias más definitivas en las *Sonatas* de Muzio Clementi (Roma, 1752- Evesham, U.K., 1832), que se sabe interpretó 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* (*forte* y después *piano*) 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 subito* 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 a 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 pasajera y terriblemente 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 guirnalda entremezcladas en las dos manos, de un estribillo que interrumpe 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: 25 minutos.

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

Cuatro Baladas

La mayor parte de la música de Chopin fue escrita para su propio instrumento, el piano, empleando un lenguaje característico, cuyas raíces asientan, en cierta medida, en el bel canto italiano, en una parte considerable y significativa de la música popular polaca y, sobre todo, en una fecunda inspiración propia y habilidad técnica, como incansable indagador de los recursos del piano. En este sentido, Chopin marca, sin duda, el punto de partida de una nueva senda del piano que representa la obra de un compositor que ofrece al instrumento el fruto de su talento y que adapta la música, abandonada a la libertad del solista, a la técnica y posibilidades del teclado. De este modo, Chopin desvela el verdadero potencial del piano para construir un mundo poético de melodía y color, inventando una forma de tocarlo, a través de una nueva dinámica y una digitación inédita del teclado, explorando sus recursos tímbricos mediante la armonía, el ritmo, la amplitud, la cadencia, la sonoridad y el uso del pedal. Se muestra, en definitiva, como un personalísimo artista, creador de su propia manera, de un estilo original, que busca una técnica y sonidos peculiares y que, no solo elude imitar a nadie, sino que incita a ser imitado.

La trayectoria musical de Chopin germina en pleno Romanticismo décimonónico por lo que, ciertamente, muchos de los rasgos de su biografía ejemplifican ese peculiar movimiento socio-cultural tan representativo del siglo: su físico frágil, su aire misterioso, su penoso exilio de la castigada patria natal, Polonia, su inspiración atormentada, su carnal refinamiento, sus tormentosos amores adúlteros, su cruel y, por entonces, incurable enfermedad (tuberculosis) con la temprana muerte, rodeado de los más allegados, su funeral solemne en una significada iglesia parisina bajo los sonos de su propia «Marcha fúnebre»... etc. todo hace de Chopin el arquetipo del artista romántico por excelencia.

En lo musical, su inequívoca predilección por las formas breves es también una actitud típicamente romántica, tanto en la concepción de las piezas, de carácter evocador, lírico y espontáneo (el *nocturno*, la *balada*, los *imprumptus*, etc.), como en el proyecto de su obra más mundana y festiva (los *valeses*), en el planteamiento no convencional de los géneros «clásicos» (la *Sonata*, el *Concierto*, el *Preludio*, la *Fantasia*, el *Scherzo* etc.), en la evocación poética de la canción sentimental italiana (la *Barcarola*) y, sobre todo, en la adopción y estilización de formas procedentes de la música popular polaca, con las que reivindica su profundo sentimiento patriótico (la *Polonesa* o la *Mazurca*). En definitiva, en casi todos los géneros, Chopin manifiesta un marcado romanticismo musical y alumbra un estilo, pleno de poesía, de armonías audaces y de transposiciones cromáticas, que hacen del piano el instrumento idóneo, capaz de expresar una infinita variedad de matices y tonalidades, sin apartarse de un irreprochable sentido de la inspiración, la síntesis y la organización musical.

La «*Balada*» no ha representado tradicionalmente una forma musical bien definida y, aunque la etimología de la palabra, procedente del italiano: «*ballare*» («bailar»), le atribuye un cierto carácter de canción danzante, en su origen, era tan solo una pieza vocal refinada y, en realidad, es Chopin quien, por vez primera, da este título genérico a una composición musical, que procedería indistintamente, según la descripción de Étienne Roger, «de la *canción*, del *rondó*, de la *sonata* y de las *variaciones*». En el siglo XIX, a continuación de Chopin, la ***Balada*** adoptará, sin embargo un carácter lírico, sin dejar de conformar un modelo general épico, narrativo, sobre todo aquellas inspiradas en fuentes legendarias anglosajonas y en los poetas alemanes del «*Sturm und Drang*» (Herder, Goethe, Schiller, Uhland etc.) que fueron la fuente de la que bebieron los músicos del romanticismo alemán (Zeiter, Neefe, Zumsteeg, Brahms y, sobre todo, Löwe). La leyenda de *Fausto* es tal vez uno de los más representativos ejemplos de *balada*.

La composición de las ***Cuatro Baladas*** de Chopin se escalona a lo largo de una docena de años. Todas están construidas sobre un compás binario, en subdivisión ternaria: 6/4 y 6/8 y, por la intensidad de su acento melódico y, la riqueza de su escritura armónica, figuran entre las obras más perfectas del músico.

En efecto, «Tanto por su cuidado e intenso melodismo como por la riqueza armónica de la escritura, la colección de las ***Cuatro Baladas*** de Chopin conforma uno de los ciclos más redondos, interesantes y

atractivos de todo el pianismo romántico» (Justo Romero, «Chopin», Scherzo FUNDACION, 2008).

Según una aseveración de Schumann (muy discutida todavía hoy, aunque difícilmente rebatible), 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 del que ya conocía su obra desde antes, incluso, de salir de Varsovia en 1830. Chopin, sin embargo, de acuerdo con su conocida animadversión por la música «programática», no dejó ninguna pista al respecto.

La **Primera Balada, en sol menor**, op.23, fue comenzada en Viena en la primavera de 1831, acabada en París en 1835 y publicada el año siguiente, de forma simultánea, en Leipzig, Londres y París, por el editor musical, ligado con más frecuencia a la publicación de su obra: Maurice Schlesinger. Chopin dedicó la pieza al barón von Stockhausen, a la sazón embajador de Hannover en Francia, a cuya esposa había dedicado, a su vez, la *Barcarola*, op.60.

Para el perseverante Schumann, pese a nuestros comentarios anteriores, respecto al escaso apego de Chopin por la llamada música «de programa», de cualquier forma esta *Balada n.º1* le habría sido sugerida al compositor por la lectura, en particular, de un vasto fresco poético de Mickiewicz, titulado: «*Conrad Wallenrod*» que narra un episodio dramático de los combates de los caballeros de la «*Orden Teutónica*» contra los paganos.

Sin embargo, el hecho de poner en duda este origen deriva de que resulta difícil imaginar que Chopin pusiera música a escenas violentas, tan extrañas a su talante, aunque al no vacilarse de su profundo patriotismo, resulta tal vez más verosímil, de acuerdo con Liszt, adivinar en esta página «una odisea del alma de Chopin» atribulada por la opresión del pueblo polaco ya que, por cierto, parece era además una de sus piezas preferidas, como confirma una carta de Schumann a su antiguo profesor de contrapunto, Heinrich Dorn, en septiembre de 1836, en la que le refiere un encuentro casual con Chopin en Leipzig y estar en posesión de la partitura: «Tengo de Chopin una reciente *balada en sol menor*; me parece genial y le he confesado que era de sus obras la que más me gusta (...) Después de un silencio bastante largo, me dijo de golpe: me da un gran placer, pues es también la que yo prefiero».

La **Balada n.º1 en sol menor**, es, en efecto, un inmenso poema lleno de ardor, emoción y melancolía casi dolorosa, dividida en tres partes de proporciones desiguales. El largo **Moderato** en 6/4, parte central y

esencial de la obra, está encuadrado por una breve introducción *Lento* y una vasta coda tormentosa, en dos tiempos, *Presto con fuoco*. En el comienzo, las dos manos desgranar al unísono un dibujo en octavas que se calman sobre dos acordes, para preparar el enunciado del primer tema, que se eleva como un lamento, sobre la inflexión de un arpeggio de séptima (*Do-Si* bemol) para caer hacia la tónica, sobre un atrayente ritmo de vals, casi improvisado. Una cadencia fugitiva conduce a un episodio transitorio, que anuncia el segundo tema. Este fragmento se

agita y anima progresivamente, sobre agrestes sonoridades de los bajos, velados por ligeras y rápidas figuras arpegiadas. Suave y acariciador aparece el segundo tema «*sotto voce*» con un ímpetu más moderado, que se sigue de un corto divertimento -instante de alegría fugaz- precediendo a los momentos de pasión intensa de los compases siguientes.

Posiblemente algunos asistentes cinéfilos al concierto reconocerán en esta pieza la que se representa en una secuencia memorable en el film del año 2002 de Roman Polanski: «El pianista», cuando el actor que protagoniza la película magníficamente interpretada por el magro Adrien Brody en el verosímil papel de un, al parecer, auténtico famoso pianista polaco, durante la 2ª Guerra Mundial: Władysław Spilzman, huyendo del ghetto judío de Varsovia, va a parar en una

casa abandonada, semiderruida de las afueras de la ciudad, en busca de alimento para sobrevivir en una de las cuales además de una vieja lata de conserva (de pepinillos), aunque nada para abrirla, descubre, entre los escombros, un piano vertical, polvoriento, abandonado en una de las habitaciones, donde, finalmente, es sorprendido por un capitán alemán, llamado Hosenfeld cuyo idioma habla y entiende el fugitivo por lo que, tras un breve interrogatorio, se ve obligado a confesar su condición de pianista y judío, ante lo cual el oficial le conmina a que toque «algo» en el instrumento que tiene a su lado, instante dramático en el que el polaco comienza los primeros y maravillosos acordes de la *Balada n°1* en *Sol* menor que, sin duda, dejan al oficial tan absorto como extasiado y, por supuesto, convencido de la condición de musical del prófugo, por lo que, compasivo, le permite permanecer refugiado entre esas ruinas, proporcionándole un abrelatas e, incluso, su propio abrigo de uniforme para resguardarse del frío, trayéndole alimentos en lo sucesivo.

En una eficaz elipsis cinematográfica, la película concluye, al poco, con la liberación de la ciudad por las tropas polacas y soviéticas que

nuevamente descubren al joven pianista en su escondrijo, con las ropas prestadas del oficial germano por lo que volverá a tener problemas hasta conseguir convencer a los soldados aliados con su historia. En los días sucesivos, el capitán Hosenfeld y otros militares alemanes permanecen capturados en un campo de concentración de prisioneros ruso cercano. Mientras está detenido, Hosenfeld le pide a un antiguo prisionero judío que pasa por allí que contacte con Szpilman para intermediar a su favor en su defensa pero este, que ha reanudado su vida de antes, tocando de nuevo en la radio de Varsovia, llega al lugar de confinamiento, con la intención de prestar su ayuda, demasiado tarde, ya que todos los prisioneros de guerra han sido trasladados a destinos desconocidos.

El film de Polanski, basado en las memorias de un auténtico Władysław Szpilman, es, pues, además de una obra de arte cinematográfica, excelentemente realizada y dirigida, un emocionante cántico al valor de la música como medio apaciguador y capaz de despertar sentimientos de amistad, compasión y solidaridad entre los seres humanos que la sienten y la aman, incluso en condiciones de extrema violencia, posiblemente, en este sentido más acorde con la intención del compositor - que seguro hubiese visto la película encantado- que los episodios guerreros de los poemas épicos de Mickiewicz, como demuestran las conmovedoras imágenes del largometraje, justamente galardonado en el celeberrimo «Festival de Cannes», a la mejor dirección, y con varios «Óscar» de Hollywood, entre ellos al mejor director y actor principal, a la mejor «banda sonora» y fotografía y, en efecto, sin habernos apenas recuperado de la hermosa música de la *Balada n.º 1 en sol menor*, en la secuencia clave final de la película, Szpilman interpreta, triunfalmente, frente a una gran audiencia en Varsovia una pieza de Chopin: la *Gran Polonesa Brillante en Mi mayor* (op. 23), sonido que no se extingue mientras se proyectan los datos sobre cual fue el destino auténtico del pianista (que, al parecer, falleció en el año 2000) y del melómano y bondadoso oficial alemán (que se supone murió en 1952, en un campo de prisioneros de guerra soviético, tras la conflagración), seguido de los pertinentes carteles de crédito, para disfrute de los cinéfilos, que abandonan la sala envueltos por los inigualables sonos del *Andante spinato* y la *Gran Polonesa brillante en Mi mayor* de Chopin, como excelente colofón feliz y llamativo contraste, de una guerra cruel, entre los que, el genial director polaco, demostrando conocer bien la música de su compatriota, sin duda no de forma casual, seleccionó, para cada uno de sus pasajes significativos, las piezas más idóneas, como incomparable aderezo sonoro de una gran obra cinematográfica.

Iniciada en 1836 y no concluida hasta principios de 1839, durante el funesto y despacible invierno pasado junto a George Sand en la Abadía de Valldemossa, en Mallorca, la **Balada nº2 en Fa mayor**, op.38, fue publicada, en 1840, en Leipzig, París (por *Troupenas*) y Londres en cuya edición la obra fue dedicada por Chopin, como recíproca formalidad, a su colega y confeso admirador, Robert Schumann, que, en 1838, a su vez, le había dedicado la *Kreisleriana* op.16. Para el convencido Schumann, la segunda *Balada* le había sido también inspirada a Chopin por un poema de Mickiewicz sobre la leyenda del lago lituano *Switez*, en el que se refiere que una mujer misteriosa surgida lentamente de las aguas, cuenta el combate de los lituanos contra los ejércitos zaristas y describe la metamorfosis de los patriotas muertos en flores acuáticas. Es inevitable recordar aquí el paralelismo con la leyenda bretona de la villa de Ys, puesta en música por Lalo («*le Roi d'Ys*») y, sobre todo, con la «*Cathédrale engloutie*» de Debussy, cuya idea poética recuerda extrañamente a la que, según Schumann, habría inspirado a Chopin.

A pesar de tratarse de una obra violenta, de acusados contrastes, nada de ello, sin embargo, aparece en la dulce sección introductoria, **Andantino** (en 6/8) una suerte de ingenua *siciliana* en *Fa* mayor, plena de frescura y encanto. La serena atmósfera inicial resulta súbitamente truncada por la estruendosa irrupción del segundo episodio, un **Presto con fuoco**, marcado *fortissimo*, que dará lugar a un extenso, vehemente y agitado desarrollo, interrumpido, en diversas ocasiones, por contrastados episodios evocadores de los compases iniciales. Para Vincent d'Indy: «resulta sorprendente la habilidad con que Chopin -que era un «compositor de «insuficiente formación musical» (sic.) -discutible juicio que recoge Justo Romero en su biografía del compositor- «aborde el complicado problema de compatibilizar en una pieza bitemática, dos temas en tiempos diferentes -*Andantino* y *Presto con fuoco*- y lo resuelva», como a su vez apunta Piero Rattalino, «con la duplicidad del planteamiento tonal y terminando la pieza en una tonalidad diferente de la del comienzo». La reaparición de la especie de *siciliana* inicial, mutada ahora a la más oscura y patética tonalidad de *la* menor, pone punto final a una *balada* «cuyas enormes exigencias técnicas y artísticas reservan su interpretación sólo a pianistas de máxima cualificación» (J. Romero) en la que, según crónicas de la época, «las manos de Chopin parecían de goma» cuando ejecutaban en público los intrincados y tempestuosos compases de tan temida y casi inaccesible página, cuya primera edición se produjo, en 1840, de modo simultáneo en París (*Troupenas & Co.*), Leipzig (*Breitkopf & Härtel*) y Londres (*Wessel & Co.*), en esta última ciudad portando el caprichoso título «*La Graciosa*».

La Balada n°3 en La bemol mayor. op.47, escrita en esa tonalidad tan querida para Chopin, fue comenzada en 1840, acabada al año siguiente, en 1841 y publicada primero en París por Schlessinger y un año después en Leipzig y Londres, fue dedicada a «*Mademoiselle Pauline de Noailles*», alumna del compositor. La tradición (¿Schumann una vez más?) afirma que fue inspirada al autor, por la leyenda de Mickiewicz, «*Ondine*» en la que un joven, atrapado por las corrientes, es condenado a perseguir en vano a la ondina (la ninfa acuática de la mitología griega) que no conseguirá jamás alcanzar. Por su parte, Schumann consideraba que esta obra, que «difiere de manera llamativa de las precedentes, por el carácter y por la forma», es una de las páginas más originales de Chopin. Esta tercera balada fue tocada en primera audición por el compositor el 21 de febrero de 1842 en la sala Pleyel de París. El crítico de la también parisina «*Gazette musicale*», Maurice Bourges escribió al respecto: «*Es una de las composiciones más acabadas de M. Chopin. Su flexible imaginación se expande allí, con una magnificencia poco común. Reina en los felices encadenamientos de estos períodos tan armoniosos, como cantantes, una animación calurosa, una rara vitalidad (...) Es poesía traducida pero, poesía superiormente traducida por los sonidos*».

La obra que, sin embargo, «no tiene el poderío de las *Baladas* precedentes, está llena de encanto poético» (Tranchefort). Algunos ven en los primeros compases *Allegretto*, las dulces efusiones de un dúo de amor entre el joven héroe de la leyenda de Mickiewicz y la perseguida ondina. Dos voces cantan, en efecto, distintamente en este primer tema, como un diálogo sosegado entre la parte superior y los bajos. Esta tierna confianza se anima, sin embargo, poco a poco, en un clima febril que explota sobre rápidos arpeggios divergentes, tan comunes en la música de Chopin. El primer tema reaparece furtivamente y después se calma sobre largos acordes obligados. Saltos de octavas anuncian el segundo tema, - el más importante de la obra- que volverá regularmente, con frecuencia sostenido por ondulaciones de dobles corcheas que los comentaristas de Chopin -siempre atentos al poema de Mickiewicz- han comparado al movimiento de las olas.

La **Balada n°4 en fa menor, Op.52**, última del género escrita por Chopin, parece haber sido compuesta en 1842, siendo publicada en Leipzig y París (también por Schlesinger), el año siguiente y dedicada a la Baronesa Charlotte de Rothschild. Por su inspiración y su elocuencia es, ciertamente, una extraordinaria obra de arte y por la originalidad de sus motivos y la riqueza de su armonía una página patética a veces apasionada, a veces triste, casi suplicante, en la que Alfred Cortot

descubre «una suntuosidad armónica y un refinamiento de la escritura muy significativo de una nueva orientación del estilo de Chopin, que, de continuar así, se habría adelantado en sus próximas obras al «impresionismo musical francés» que llegaría poco más tarde.

La *Balada* se inicia *Andante con moto* por unos compases de introducción sobre un motivo de un lirismo tierno y nostálgico que reaparecerá en el centro de la obra. El primer tema «*mezzo voce*» tiene el carácter expresivo de un *Nocturno*. A continuación, largos acordes apoyados sobre poderosas octavas, conducen a la reexposición del tema, transformado en su línea melódica. Un gracioso *Accelerando* lleva al segundo tema, expuesto sobre un ritmo calmado de *Barcarola*; después todo se anima con un brío vertiginoso que se tranquilizará con el retorno de las tiernas inflexiones de la introducción pero en la tonalidad de *La mayor* y que se desvanecen, como en un sueño, sobre una cadencia *dolcissimo* y sobre ligeros arpeggios escritos en pequeñas notas.

Un sorprendente canon, primero a dos, luego a tres voces, se encadena inmediatamente bajo los elementos del primer tema, que adoptan un carácter inquieto y atormentado pero que se desarrollan y transforman enseguida en un remolino de alegres trinos. El segundo tema participa también en esta explosión sonora que se expande suntuosamente hasta tres grandes acordes *fortissimo*, interrogativos, prolongados por dos silencios y un punto de órgano. A esta pregunta responden pesadamente cinco acordes largos y claros que parecen marcar el comienzo de la coda en un tumulto lleno de vitalidad, con lo que la *Balada* que había comenzado como en un sueño, acaba en un caluroso entusiasmo.

Duración estimada: 40 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Miércoles, 13 de noviembre 2019

CUARTETO CASALS

Avance del Curso 2019-20

Martes, 19 de noviembre 2019	TRÍO DE VIENA
Martes, 26 de noviembre 2019	CHRISTIAN BLACKSHAW, piano
Lunes, 9 de diciembre 2019	ENSEMBLE DA CAMERA
Lunes, 16 de diciembre 2019	MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezosoprano LAURENCE VERNA, piano
Martes, 14 de enero 2020	DENIS KOZHUKHIN, 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 y piano
Miércoles, 25 de marzo 2020	DEZSO RÁNKI, piano
Martes, 31 de marzo 2020	BORIS BELKIN, violín ANASTASIA GOLDBERG, piano
Martes, 21 abril 2020	ALEXEI VOLODIN, piano PAVEL GOMZIAKOV, violonchelo
Lunes, 4 de mayo 2020	CHRISTIAN ZACHARIAS, 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.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2020-21

Miércoles, 28 de octubre 2020	JAVIER PERIANES, piano
Lunes 16 o martes 17 de noviembre 2020	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Lunes, 14 de diciembre de 2020	ARABELLA STEINBACHER, violín con piano
Lunes, 19 de abril 2021	YEFIN BRONFMAN, piano
Martes, 27 de abril 2021	VIKTORIA MULLOVA, violín (sola)
Miércoles, 12 de mayo 2021	CUARTETO BELCEA

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Con el patrocinio de:



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES

