

CICLO DE MIÉRCOLES

CHOPIN Y LA POSTERIDAD

enero-febrero 2016



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**CHOPIN
Y LA POSTERIDAD**

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Chopin y la posteridad”: enero-febrero 2016 [introducción y notas de Jim Samson]. - Madrid: Fundación Juan March, 2016.

64 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero-febrero 2016)

Programas de los conciertos: [I] Antecedentes y consecuentes “Obras de F. Chopin, W. A. Mozart y J. S. Bach”, por Josep Colom, piano; [II] Diálogo con Szymanowski “Obras de K. Szymanowski y F. Chopin”, por Martin Roscoe, piano; [III] Scriabin; la estela rusa “Obras de F. Chopin y A. Scriabin”, por Alexander Melnikov, piano; [IV] París *fin-de-siècle* “Obras de F. Chopin y C. Debussy” por Iván Martín, piano; [y V] Virtuosismo polaco “Obras de F. Chopin, A. Michalowski, I. Friedman, J. Zarębski, M. Moszkowski y L. Godowsky” por Ludmil Angelov, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 20 y 27 de enero y 3, 10 y 17 de febrero de 2016.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 3. Música para piano - Programas de mano - S. XX. - 4. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 5. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XX. - 6. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

© Jim Samson

© Luis Gago (traducción de los textos)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción - **Ubicar a Chopin**
- 16 **ANTECEDENTES Y CONSECUENTES**
Miércoles, 20 de enero - **Primer concierto**
Josep Colom, piano
Obras de F. CHOPIN, W. A. MOZART, J. S. BACH, F. MOMPOU
y E. GRANADOS
- 26 **DIÁLOGO CON SZYMANOWSKI**
Miércoles, 27 de enero - **Segundo concierto**
Martin Roscoe, piano
Obras de K. SZYMANOWSKI y F. CHOPIN
- 34 **SCRIABIN: LA ESTELA RUSA**
Miércoles, 3 de febrero - **Tercer concierto**
Alexander Melnikov, piano
Obras de F. CHOPIN y A. SCRIABIN
- 42 **PARÍS fin-de-siècle**
Miércoles, 10 de febrero - **Cuarto concierto**
Iván Martín, piano
Obras de F. CHOPIN y C. DEBUSSY
- 52 **VIRTUOSISMO POLACO**
Miércoles, 17 de febrero - **Quinto concierto**
Ludmil Angelov, piano
Obras de Obras de F. CHOPIN, A. MICHALOWSKI, I. FRIEDMAN,
J. ZARĘBSKI, M. MOSZKOWSKI y L. GODOWSKY

Introducción y notas de **Jim Samson**

Ningún otro compositor (con la excepción quizá de Schumann) igualó con el piano las cumbres expresivas que alcanzó Fryderyk Chopin. El sentido refinado de la melodía, el arte de la sofisticación armónica y el empleo intuitivo de diseños rítmicos hacen de su legado pianístico uno de los monumentos musicales más influyentes.

Una herencia prolongada durante más de un siglo que generó distintas visiones e imágenes de este fundamental autor, moldeadas en ocasiones por tintes nacionalistas e ideológicos. Este ciclo indaga sobre sus principales epígonos vinculados a geografías y estéticas muy diversas: desde el místico ruso Scriabin y los pianistas compositores del París *fin-de-siècle*, hasta virtuosos polacos como Szymanowski o Godowsky y posrománticos españoles como Granados o Mompou. Cinco programas que apelan, con el emparejamiento de las obras, a una escucha comparada.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

UBICAR A CHOPIN

6

Este ciclo de conciertos gira en torno al tema de la influencia musical. En parte explora las influencias que moldearon la música del propio Chopin, pero principalmente investiga, y demuestra, el hechizo que aquella irradió para otros. Sea como fuere, estamos invitados a examinar cómo podríamos plantear narraciones explicativas (hacer historia, si se quiere) a partir de obras musicales como algo diferente de las prácticas musicales y/o las instituciones musicales. Hay dos estrategias muy habituales, inversamente relacionadas, para rellenar los espacios existentes entre obras, esto es, para conectarlas. La primera subraya la intertextualidad y nos sirve para unir A, B y C por medio de la mutualidad o la influencia. La segunda pone el énfasis en la individualización y, por medio de ella, A encuentra una voz individual gracias a su diferencia con respecto a B y C, o por el hecho de ser una deformación de una y otra. Sin embargo, el crítico Harold Bloom ha sugerido que, en el caso de los compositores verdaderamente relevantes, canónicos, estas dos estrategias se encuentran en realidad amalgamadas en una simbiosis: dependencia y originalidad, el peso del pasado y la búsqueda de una voz propia. Y este relato (el relato de Bloom) nos proporciona una vía para entender la significación histórica de Chopin. Todo gira en torno a una separación entre el pasado como herencia inmediata y el pasado como distancia estratégica.

Las primeras obras de Chopin recibieron su herencia más inmediata de la música popular de concierto de la década de 1820, fundamentalmente de compositores como Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), John Field (1782-1837) y Friedrich Kalkbrenner (1785-1849). La mayor parte de esta música no se ha visto canonizada y resulta notable que las obras juveniles de Chopin, compuestas en Varsovia entre 1817 y 1830 (cuando cumplió veinte años), hayan desaparecido todas ellas del repertorio, a excepción de un puñado de mazurcas, el primero de los nocturnos y los dos conciertos para piano. Estas obras juveniles se acomodaron, en muy

grandes líneas, a las expectativas de un entorno concertístico posclásico, fundamentalmente por medio de los géneros elegidos por el compositor: piezas de danza, variaciones ornamentales sobre melodías muy conocidas, rondós independientes a menudo basados en un ritmo de danza y fantasías. Los conciertos también disfrutaban de popularidad en este entorno, aunque con más frecuencia que lo contrario se tocaban como obras a solo o acompañadas únicamente por unos pocos instrumentos, con otras piezas intercaladas entre sus movimientos. La música del periodo de Varsovia se relaciona, pues, muy estrechamente con un mundo oculto de música para piano, raramente oída en la actualidad en nuestros auditorios.

A partir de 1830 aproximadamente, cuando Chopin abandonó Polonia, se produjo una suerte de cambio abrupto en su música al transformar los elementos básicos de este pianismo posclásico en un lenguaje nuevo, audazmente original, en una voz que realmente no se parecía a ninguna otra. Aquí confluyen diversos aspectos. En primer lugar, la manera de aproximarse a la música y al concepto de nación era novedosa. Chopin comentó que sus *Mazurcas Op. 6* y *Op. 7*, compuestas en Viena en 1831, no eran “para bailar”. Esta observación deja entrever la existencia de una agenda, que Chopin concretaría un año más tarde al referirse a “nuestra música nacional”. Estas dos colecciones de mazurcas, las primeras que decidió publicar, podrían considerarse realmente como el repertorio canónico más antiguo del nacionalismo musical europeo, y esta serie de conciertos demuestra ampliamente cómo este logro habría de resonar en las músicas polaca, francesa y rusa posteriores. En segundo lugar, la aproximación a los géneros musicales era también nueva. Ya se habían dejado a un lado las series de variaciones, los conciertos y los rondós asociados con el pianismo popular, que se verían sustituidos por un selecto grupo de géneros enormemente específicos que pasaron a revestirse de nuevos significados: scherzos, baladas, nocturnos, impromptus, preludios. Incluso se vieron redefinidas las piezas de danza familiares. Una simple ojeada a los títulos de los géneros de nuestro ciclo demuestra una vez más hasta qué punto estos títulos han pasado a convertirse

en sinónimos de Chopin. Y, en tercer lugar, se produjo una nueva aproximación a la música del pasado cuando Chopin miró más allá de los pianistas-compositores posclásicos para llegar hasta Bach. Él fue posiblemente uno de los primeros compositores en acudir a un modelo ejemplar dentro del espíritu historicista que acabaría por caracterizar a la época romántica. El acercamiento al pasado se realizaba, no como una herencia inmediata, sino desde una distancia estratégica.

Nuestro primer programa explora en parte este último tema. Schumann subrayó acertadamente que “la totalidad de la conocida como escuela romántica [...] se halla mucho más cerca de Bach de lo que nunca llegó a estarlo Mozart”. Se refería sin duda a la tendencia general de la generación romántica a remontarse más allá de la época clásica para recuperar parte del pensamiento formal de Bach, un proceso unitario de partida y regreso, más que una dialéctica de contraste tonal y temático. Esto resultará más que evidente a partir de la yuxtaposición de preludios de Bach y estudios de Chopin en la primera parte del programa. Es posible que Schumann también tuviera en mente las referencias más concretas y explícitas al contrapunto bachiano que aparecen en su propia música y en la de Mendelssohn. Pero la influencia operaba a un nivel más profundo en el caso de Chopin. Uno de sus grandes logros fue reformular, en términos que resultaban particularmente adecuados al piano, la figuración y el contrapunto paradigmáticos de Bach. Por medio de novedosas interacciones con la armonía y la estructura de frases, por medio de la elaboración de un contrapunto lineal oculto que nacía del diseño figurativo y por medio de un notable grado de intrincamiento y de detalle en la construcción de pequeños componentes en la textura, todo lo cual era deudor de Bach, la figuración de Chopin se vio investida de una densidad de información sin precedentes. Podría ponerse bajo un microscopio y se descubriría la extraordinaria complejidad que subyace en una superficie aparentemente sencilla. En lo que respecta al contrapunto, Chopin tradujo el contrapunto de voces iguales de Bach, que se adecuaba de manera ideal a los instrumentos de tecla del siglo XVIII, a un contrapunto libremente idiomático perfectamente adecuado al piano, en el que las voces pueden

surgir y retirarse de la textura, donde puede haber una clara jerarquía de voces creadas por medio de matices y capas dinámicos, y donde la resonancia armónica del instrumento puede permitir la incorporación o la supresión de voces, al tiempo que se preserva una ilusión perfecta de regularidad contrapuntística.

De este modo, existía influencia, pero al mismo tiempo individuación. En términos de Bloom, había tanto dependencia como originalidad. Y, con el tiempo, Chopin mismo acabaría convirtiéndose en un modelo ejemplar comparable para compositores posteriores. Lo que sugiero realmente es que él fue el último dentro de una línea de compositores que tuvo más la consideración de “distancia estratégica” que de “herencia inmediata” para los compositores de finales del siglo XIX y comienzos del XX, antes de la cesura que supondría el modernismo. En otras palabras, su música se hallaba suficientemente “enmarcada” y deslindada *respecto de* un presente *fin-de-siècle* como para asumir valores ideológicos *para* ese presente, y servir así a un modelo idealizado, sujeto a deformación creativa. Mientras que Mendelssohn y Schumann se alinearon con una tradición en permanente evolución, y Berlioz y Liszt eran vistos como modernos y, por ello, como parte del presente, Chopin adquirió cada vez más el aura de la distancia histórica. En efecto, fue interpretado por igual como un gran original y como un maestro clásico, en el sentido de que su música era tanto lo suficientemente personal cuanto lo bastante estable como para funcionar como un modelo de grandeza para los compositores posteriores. Al igual que otros modelos ejemplares –Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven y Schubert–, Chopin acabaría por encarnar algunos de los mitos característicos que apuntalaron la época romántica.

Nuestro ciclo de conciertos ilustra este proceso de diversas formas. No puede sorprender que Polonia y Francia, las dos patrias de Chopin, aparezcan en primer plano. Pero deberíamos señalar que los principales frutos creativos de su influencia en estos países aparecieron a finales del siglo XIX. Antes de esto, la influencia de Chopin se sintió en Rusia con

mayor fuerza que en ningún otro lugar. Fue allí donde destacados compositores, desde Glinka en adelante, se aprestaron a reconocer la importancia del músico polaco para su propia tradición nacional. Consiguieron formular incluso su reivindicación de Chopin mediante una invocación a la etnicidad. Chopin no era simplemente un “compositor polaco”: era un “compositor eslavo”, una reivindicación que se situaba muy en el espíritu de una ideología paneslavista a finales del siglo XIX (ya en la década de 1850, Aleksandr Serov se refirió a las “formas melódicas y las melodías típicamente eslavas” de Chopin). En lenguaje técnico, podemos identificar tres aspectos de la música de Chopin que pasaron a formar parte de la sustancia misma de la música rusa: el papel transformador de la modalidad, la importancia de las simetrías cromáticas y las funciones estructurales reforzadas de la textura musical. Pero casi no necesitamos recurrir a un lenguaje tan técnico para oír a Chopin en las tendencias modernistas de la música rusa. En el caso de las obras para piano, la influencia fue especialmente marcada por lo que atañe a dos compositores, Anatoli Liádov (1855-1914) y su compatriota más joven, Aleksandr Scriabin (1872-1915). Ambos dejaron su impronta inicial como *chopinistes*, pero mientras Liádov se mantuvo cerca de este mundo hasta el final, Scriabin lo habitó únicamente en su música más juvenil. En años posteriores, como demuestra el cuarto programa, le sirvió de rampa de lanzamiento para un mundo armónico radicalmente exploratorio.

Irónicamente, fue el compositor ruso Mili Balákirev quien fomentó un interés público más amplio por la música de Chopin en Polonia, justo a finales del siglo XX. Antes de eso, Chopin había desempeñado un papel simbólico fundamental en la cultura polaca, pero solo unos pocos compositores parecían capaces de elevarse por encima de la imitación simplista de los gestos superficiales de sus mazurcas y nocturnos. Esto cambió con la llegada de Karol Szymanowski (1882-1937), cuya música juvenil, compuesta antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, constituía una respuesta a Chopin tanto de forma directa como por medio de Scriabin. Durante los años de la guerra, Szymanowski dio comienzo a su periodo más prolífico. En el hogar familiar en Ucrania, y en me-

dio de la vorágine europea, alcanzó su plena madurez como compositor, inspirándose en la antigüedad griega y oriental para generar un “paisaje interior” de imágenes exóticas, un material para el sueño y la fantasía, por medio del cual pudo distanciarse de la inmediatez de la vida. Este “espléndido aislamiento” (la expresión es del compositor) se vio bruscamente perturbado por el estallido de la Revolución rusa, pero en los años de la posguerra, y en el contexto de una Polonia que acababa de conseguir la independencia, Szymanowski encontró un camino alternativo, desarrollando una nueva sensación de responsabilidad hacia la nación. Y cuando compuso sus *Mazurcas Op. 50* y *Op. 62* lo hizo a modo de homenaje consciente a Chopin.

Chopin vivió la mitad de su vida en París. Su reputación se creó allí y fue preservada y reforzada tras su muerte por las revistas francesas, por el Conservatorio y por los editores musicales. Sin embargo, desde el comienzo, incluso durante su vida, se presentó una visión muy concreta, que resaltaba la idea de expresión; era un “poeta del piano”. Esta percepción afectaba al repertorio, y en Francia se privilegiaron especialmente los nocturnos (a menudo comercializados con románticas escenas de naturaleza en la cubierta), pero resultó también evidente en la crítica, donde se resaltaba constantemente el vínculo con la literatura. Con posterioridad a 1870, todo esto empezó a cambiar. En este momento, Francia necesitaba una música nacional. La *grand opéra* era demasiado cosmopolita para que pudiera servir y la *opéra comique*, en cambio, demasiado ligera. Las composiciones basadas en canciones folclóricas tampoco constituían una opción; en un Estado-nación de tan larga raigambre como Francia, la canción folclórica hacía referencia a la región, no a la nación. Y si la música instrumental asociada con la *Société nationale* exhibía algún tipo de elemento nacional, lo era del tipo caracterizado por Ernest Gellner como “imitación hostil”. Finalmente, Francia acudió a su propio pasado clásico, reviviendo o inventando una tradición nacional. Y Chopin podía acomodarse dentro de esta narración como una especie de eslabón perdido que conectaba a los clavecinistas del siglo XVIII con los pianistas-compositores del *fin de siècle*: Fauré, Debussy y Ravel.

Hay, por tanto, una considerable potencia simbólica en el doble homenaje de la música compuesta por Debussy en su última época: a los clavecinistas en sus sonatas, con una cubierta que rezaba “Claude Debussy, musicien français”, y a la memoria de Chopin en la dedicatoria de su colección de estudios. Debussy ha de ser privilegiado en cualquier relato que recoja la influencia de Chopin y que decidamos contar *à la manière* de Harold Bloom. Del mismo modo que Chopin transformó la herencia de Bach para dar comienzo a un nuevo mundo de pianismo romántico –y esto es lo que contaría el relato–, Debussy transformó la herencia de Chopin para dar comienzo a la época moderna en el ámbito de la música. La afirmación aquí es que una acumulación de cambios en la sintaxis musical, inaugurados por Chopin, pasaron a ser cualitativos en Debussy. Estos cambios incluían modalidades y simetrías cromáticas en la esfera armónica, así como nuevas aproximaciones a la textura musical, difuminando a menudo las fronteras entre melodía y figura, y entre armonía y sonoridad. En suma, la música de Debussy representaba el punto en que el legado de Chopin se transformó en una nueva síntesis. Debería señalarse, asimismo, que para la nueva música que empezó a aparecer en las regiones periféricas de Europa a comienzos del siglo XX, España incluida, Chopin fue esencial no solo directamente, sino también a través del prisma de la moderna música francesa. El caso de Federico Mompou (1893-1987), cuyo punto de partida estilístico fue Gabriel Fauré, será explorado en nuestro primer concierto.

Que el piano encontró su voz idiomática en Chopin constituye un lugar común de la historia de la música. Fue Chopin quien definió esa relación esencial entre el medio y el estilo (la idea soldada de modo inseparable a las potencialidades y las limitaciones del instrumento) que situó al piano romántico tan claramente alejado de los antecedentes clásicos y posclásicos. Sin embargo, contó con un *co-pionero* en la persona de Franz Liszt. El campo de fuerza entre estos dos compositores podría revelar con mayor claridad que ningún otro estudio de compositores y géneros lo que podríamos llamar

el “momento histórico” del piano. Resulta quizá simplista sugerir que, en el fondo, este campo de fuerza se reduce a una tensión entre la cultura interpretativa y la cultura compositiva del siglo XIX, entre lo que Lydia Goehr describió en cierta ocasión como la “interpretación perfecta de música” y la “interpretación musical perfecta”. Pero con seguridad es cierto que los virtuosos de comienzos del siglo XX, incluidos aquellos virtuosos polacos que rindieron un homenaje explícito a Chopin, tenían una deuda al menos igual de grande con Liszt.

Desde un punto de partida común en el pianismo popular posclásico, los caminos posteriores de Chopin y Liszt empezaron a divergir de maneras significativas. Donde mejor queda ejemplificado esto es en sus estudios, porque este es el género que, más que ningún otro, es indicativo del virtuosismo. Como ya se ha señalado más arriba, un logro singular de Chopin fue reformular, en términos especialmente adecuados al piano, la figuración y el contrapunto característicos de Bach. En el caso de los *Estudios Op. 10* y *Op. 25*, resulta razonable hablar de un “virtuosismo neobarroco”. Hay aquí un elemento de reelaboración que nos lleva desde los modelos y las invenciones de Bach, pasando por los modelos e invenciones de la *Op. 10*, hasta llegar a los modelos e invenciones de la *Op. 25*. Históricamente, la contribución de Chopin al estudio había sido, sobre todo, recuperar o restablecer un equilibrio esencialmente dieciochesco entre virtuosismo y carácter de la obra, dos cualidades que habían pasado a considerarse como contrapuestas a comienzos del siglo XIX.

Compárese esto con la reelaboración que hace Liszt de su juvenil *Étude en douze exercices Op. 1* para generar sus formidables *Douze grandes études*. De manera muy comprimida, podríamos afirmar que Liszt hizo explotar las figuras de sus anteriores ejercicios para convertirlos en acontecimientos orientados hacia la interpretación, en los que estructura y superficie se abren a la fuerza, con el virtuosismo amenazando con rebasar –con anegar– el carácter de la obra. Ahora, este tipo de virtuosismo romántico (contrapuesto al neobarroco) cobró una nueva vida en manos de algunos de los composi-

tores-pianistas de comienzos del siglo XX. En sus composiciones y arreglos, en sus ediciones, en sus grabaciones, estos compositores-pianistas, algunos de ellos representados en nuestro último concierto, encarnaban una filosofía del texto y la interpretación que no debería desdeñarse sin más por el solo hecho de que hoy haya quedado trasnochada.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Jean-Jacques Eigeldinger, “Chopin et l’héritage baroque”, *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, vol. 2 (1974), pp. 51-74.
- Jean-Jacques Eigeldinger, “Placing Chopin: Reflections on a Compositional Aesthetic”, en John Rink y Jim Samson (eds.), *Chopin Studies II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 102-139.
- Luis Gago (ed.), *Chopin y Falla: Una música pura*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1999.
- Kenneth Hamilton, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Nueva York, Oxford University Press, 2008.
- Roy Howat, “Chopin’s Influence of the *fin de siècle* and Beyond”, en Jim Samson (ed.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 246-83.
- Jim Samson, “Chopin Reception: Theory, History, Analysis”, en John Rink y Jim Samson (eds.), *Chopin Studies II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 1-17. Traducción al castellano: “La recepción de Chopin: teoría, historia, análisis”, en *Quodlibet*, 14 (1999), pp. 49-68.
- Jim Samson, *Master Musicians: Chopin*, Óxford, Oxford University Press, 1996.
- Kenneth Smith, *Skryabin, Philosophy and the Music of Desire*, Aldershot, Ashgate, 2013.



Fryderyk Chopin, retrato de P. Schick, 1873 .

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 20 de enero de 2016. 19:30 horas

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Preludio nº 1 en Do mayor BWV 846

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Estudio en Do mayor Op. 10 nº 1

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 15 en Sol mayor BWV 860

Fryderyk Chopin

Estudio en Sol bemol mayor Op. 10 nº 5

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 10 en Mi menor BWV 855

16

Fryderyk Chopin

Estudio en Mi bemol menor Op. 10 nº 6

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 6 en Re mayor BWV 851

Fryderyk Chopin

Estudio en Fa mayor Op. 10 nº 8

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 21 en Si bemol mayor BWV 866

Fryderyk Chopin

Estudio en Mi bemol mayor Op. 10 nº 11

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 8 en Mi bemol menor BWV 853

Fryderyk Chopin

Nocturno en Do menor Op. 48 nº 1

Johann Sebastian Bach

Preludio nº 2 en Do menor BWV 847

Fryderyk Chopin

Estudio en Do menor Op. 25 nº 12

Todos los preludios de Bach pertenecen a *El Clave bien temperado*, Libro I

ANTECEDENTES Y CONSECUENTES

II

Federico Mompou (1893-1987)

Música callada: Primer Cuaderno nº 7

Fryderyk Chopin

Preludio en La menor Op. 28 nº 2

Federico Mompou

Música callada: Segundo Cuaderno nº 15

Fryderyk Chopin

Preludio en Mi menor Op. 28 nº 4

Preludio en Sol mayor Op. 28 nº 3

Federico Mompou

Preludio III Lentement et très expressif

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Preludio en Si mayor Op. 28 nº 11

Federico Mompou

Preludio VIII

Enrique Granados (1867-1916)

Epílogo, de Escenas románticas

Fryderyk Chopin

Andante spianato y Gran Polonesa brillante

en Mi bemol mayor Op. 22

Enrique Granados

El pelele

Se ruega al público no aplaudir hasta el final de cada parte

Josep Colom, piano

ANTECEDENTES Y CONSECUENTES

En el siglo XVIII, y a comienzos del XIX, los preludios para teclado se asociaban sobre todo con la improvisación y a menudo precedían a obras de una construcción más específica, como fugas o suites. Tradicionalmente los preludios, improvisados o compuestos, se concebían para probar el instrumento (especialmente su afinación), y para poder practicar en la tonalidad y el carácter de la pieza subsiguiente. *El clave bien temperado* de **Bach**, cuyos dos libros fueron compilados en 1722 y 1744 respectivamente, se consolidó rápidamente como la colección paradigmática de preludios y fugas. Merece la pena reseñar a este respecto que el tan cacareado redescubrimiento de Bach a comienzos del siglo XIX fue en realidad una suerte de nombre inexacto. Entre los compositores y los músicos prácticos, Bach no necesitaba de ningún redescubrimiento, y *El clave bien temperado* se encontraba en la biblioteca de todos los pianistas-compositores en primera y segunda generación, como Muzio Clementi (1752-1832), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Johann Baptist Cramer (1771-1856) y Jan Ladislav Dussek (1760-1812).

Separar los preludios de Bach de las fugas que van emparejadas con ellos puede parecer un poco perverso, pero puede tener su justificación. Por un lado, a veces exageramos el sentido de “carácter de la obra” que prevalecía en el siglo XVIII, y, por otro, el ejercicio de desparejamiento resulta instructivo. Nos permite ver con mucha claridad que la historia del preludio es, por encima de todo, una historia de figuras idiomáticas, que a su vez encarnan una forma de “pensamiento instrumental”. Un repertorio de lo que Laurence Dreyfus llamó los “modelos de invención”, fundidos al teclado y reelaborados de muchas formas diferentes, tomó su carácter de un extenso proceso de individuación en los medios instrumentales. En el caso de la música para teclado, esto resultaba evidente no solo en los preludios, sino en series de variaciones o divisiones, en las que los modelos figurativos podían adquirir un brillo considerable, y en las toccatas, donde podía cultivarse la escritura monomotívica de una cierta concentración. Si observamos los preludios de Bach aislados de sus fugas, podemos ver con

gran claridad estos modelos de invención, algunos de ellos puramente figurativos, otros motivicos-figurativos e incluso otros motivico-melódicos.

La primera categoría (figurativos) resulta aplicable a los preludios tanto en Do mayor como en Do menor del Libro I. En el primero, sin ninguna duda el más conocido de todos los preludios, los acordes arpegiados parecen muy sencillos en la superficie, pero permiten que emerjan progresiones lineales de largo alcance *a través de* la figuración, y al mismo tiempo mantienen una tensión armónica calculada a lo largo de toda la duración de la pieza. Típicamente en este género no



Fragmento de la edición de *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach con anotaciones manuscritas de Chopin.

existe un contraste o dualismo real dentro del proceso formal; el preludio plantea una única afirmación y describe una sola curva de intensidad. Existe un paralelismo que puede trazarse con el primero de los *Preludios Op. 28* de **Chopin**, pero más aún con el primero de sus *Estudios Op. 10*, donde el

contrapunto entre la figuración y el bajo melódico está escrito directamente a la manera de Bach, al igual que sucede en el “punto de órgano” cadencial.

Con este ciclo Op. 10, Chopin cambió el paso tras una serie de pianistas-compositores que produjeron piezas instructivas llamadas estudios (a veces, *leçons* o ejercicios) a comienzos del siglo XIX. Él superó el género, por supuesto, pero aún resulta bastante fácil relacionar estos estudios con los ciclos de Clementi, Cramer y Moscheles, así como con los preludios de Bach, cuya descollante presencia planea sobre todas las colecciones de este tipo. Chopin compuso los dos primeros estudios en noviembre de 1830, inmediatamente antes de dejar Varsovia (hay ejemplares de copista fechados con precisión y denominados “Ejercicio I” y “Ejercicio II”), y el ciclo en su conjunto quedó completado en París en 1832. Varios de los estudios están escritos en la tradición bachiana de los preludios en forma de *moto perpetuo*, como el escrito en Sol mayor del Libro I de *El clave bien temperado*. Este preludio, al igual que sucede con el escrito en Re mayor, pertenece a la segunda categoría de modelos de invención (motívico-figurativa). Por lo que respecta a la tercera categoría (motívico-melódica), queda bien ilustrada por los preludios en Si bemol menor y Mi menor del Libro I. De hecho, el escrito en Mi menor, con su diseño bipartito nada característico, arroja diversas y largas sombras sobre la práctica compositiva de Chopin. Su melodía ornamental indica que Chopin contaba con otros modelos para su estilo de nocturno además de la ópera italiana y de la conocida como “escuela pianística de Londres” (Clementi, Cramer, Field), mientras que su movimiento de voces anticipa directamente el “contrapunto disonante” característico de los últimos años del compositor polaco, fundamentalmente en sus *Nocturnos Op. 62*.

Aunque los estudios quinto y sexto muestran un fuerte contraste en cuanto a su carácter y sus exigencias técnicas, se encuentran unidos por su perfecta sintonía con las necesidades y la naturaleza del piano. El quinto, conocido como “Estudio de las teclas negras”, es un ejercicio de bravura, con el dedo

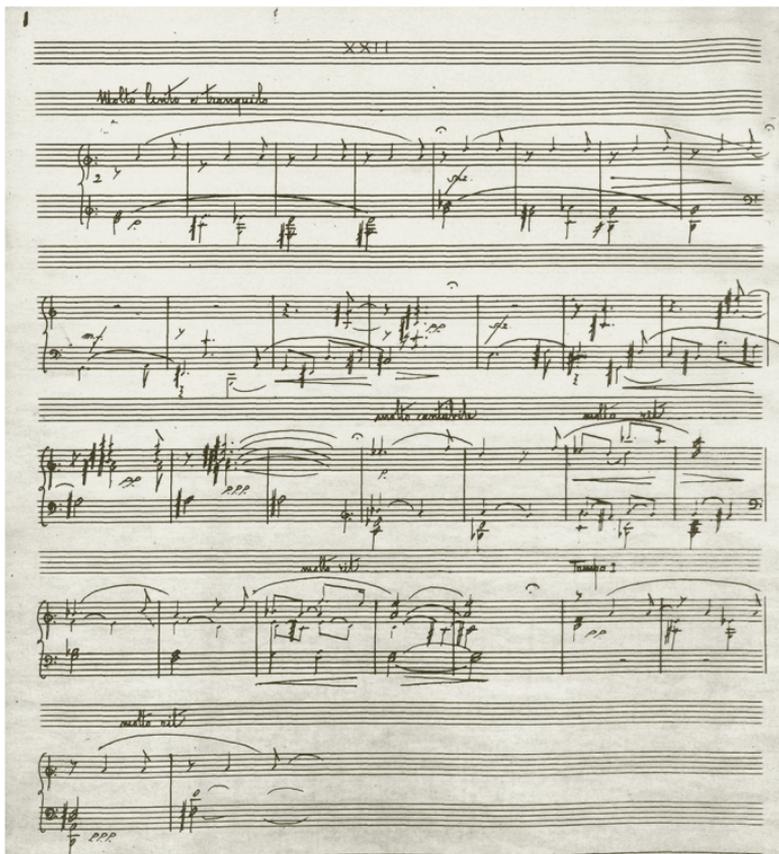
pulgar de la mano derecha recorriendo felizmente las teclas negras (en el autógrafo figura la digitación de Chopin), mientras que la izquierda presenta variantes sobre un alegre acompañamiento de aire improvisatorio. La figuración, a la manera de una toccata, al igual que en el octavo estudio, expresa en términos decimonónicos parecidos sentimientos a los de los preludios en Fa menor y Si bemol mayor del Libro I de Bach. Por contraste, el sexto, con su cromatismo intenso y perturbador, constituye uno de los momentos culminantes expresivos del ciclo y presenta cuatro elementos diferentes en perfecto equilibrio: melodía, contramelodía, línea del bajo y “acompañamiento” –por utilizar un término absolutamente inadecuado– en semicorcheas. La interacción entre estas cuatro voces recrea en términos pianísticamente idiomáticos, con su capacidad para matizar y diferenciar las voces, algo del mundo del contrapunto bachiano.

Los dos últimos estudios del ciclo han suscitado los comentarios más prolijos. Las observaciones de Arthur Hedley sobre el undécimo merecen ser recordadas aquí: “En ninguna obra de la literatura pianística anterior a 1830 puede encontrarse nada que se asemeje a la serie de inmensos acordes arpegiados para ambas manos que presentaba este estudio”. Se trata realmente de una proeza asombrosa y se ve superada únicamente por el último estudio, el conocido como “Estudio Revolucionario”, aunque no hay un solo vestigio de evidencia concreta que conecte esta pieza con el famoso *Diario de Stuttgart*, en el que Chopin dejó constancia de su reacción ante la caída de Varsovia en septiembre de 1831. Aun así, la dramática y expresiva intensidad de este “Estudio en Do menor” parece estar pidiendo a gritos la metáfora. Como señaló Frederick Niecks, “el compositor parece estar estallando de rabia”.

Varias piezas de nuestro programa ilustran parte de la interacción de significados genéricos que fue tan característica del pianismo de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Un ejemplo evidente son los *Preludios* de Chopin, ahora liberados de su papel introductorio original, abrazan numerosos

topoi genéricos: una mazurca lenta en el séptimo, una marcha fúnebre en el segundo y una elegía en el cuarto. Este juego con los fragmentos genéricos contribuyó a que el preludio independiente se mantuviera como un género por derecho propio. Y una vez que Chopin había dado este paso, los compositores posteriores se mostraron más que contentos de seguirlo, con las colecciones de preludios de Scriabin, Rajmáninov, Fauré y, sobre todo, Debussy. Entre ellos figuró también el compositor catalán **Federico Mompou** (1893-1987), que respondió al ejemplo de Chopin tanto de manera directa (hay un homenaje explícito en sus *Variaciones sobre un tema de Chopin*) como a través de la mediación de Fauré y Debussy. En sus dos libros de preludios, compuestos sobre un dilatado periodo de tiempo, la escritura pianística de Mompou parece concebida expresamente para extraer su naturaleza esencial como un cuerpo resonante. Las texturas estratificadas podrían recordar a algunos oyentes a Debussy, del mismo modo que las opacidades armónicas parecen cercanas a Scriabin. Pero estamos, por encima de todo ello, ante una voz individual, que vuelve a captar hermosamente algo del *ethos* del ámbito privado. Los preludios presentan un carácter introspectivo, sin espacio para el lucimiento. Habitan un mundo de medias tintas, evitando cualquier cosa que pudiera considerarse como categórica, y con unas maneras improvisatorias, “como nacidas bajo los dedos”. Estas características son incluso más marcadas en *Música callada* de Mompou, de título muy significativo, una colección de miniaturas compuestas entre 1958 y 1967. Aquí la música se ve despojada y reducida a su esencia desnuda de un modo que ha sugerido ocasionalmente afinidades con Satie (Mompou se instaló en París en la década de 1920 y logró cimentarse allí una reputación considerable).

Resulta interesante reflexionar sobre el estatus de este tipo de música en la actualidad. No hace tanto tiempo que las reivindicaciones de una vanguardia –una música “progresiva” que sería aparentemente la punta de lanza para conducirnos hacia el futuro– se realizaban en nombre de la totalidad de nuestra cultura, unificada conceptualmente; parecía como si todo aquello situado más allá del baluarte modernista care-



Manuscrito de *Música Callada*. Cuarto cuaderno compuesto por Federico Mompou con una beca de la Fundación Juan March (Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos, FJM).

ciera del marchamo de un arte auténtico. Ahora aceptamos de mejor grado que el valor de una obra musical pueda separarse de sus filiaciones estéticas y estilísticas; y nos sentimos menos inclinados a rechazar como “carentes de originalidad” obras que llevan a la perfección un lenguaje bien consolidado en otros ámbitos. Quizás estamos más dispuestos de lo que lo estuvimos en otro tiempo a rehabilitar el repertorio del siglo XX con una orientación relativamente conservadora y que anteriormente se había visto marginado. Y confiamos en que Federico Mompou pueda formar parte de él.

JOSEP COLOM

Nací en Barcelona en 1947. La música era algo muy importante y cotidiano en mi ambiente familiar desde que tengo recuerdo. No era habitual en esta época en España. Sin duda esta circunstancia, y el hecho de que mis padres, sin ser músicos de profesión, me apoyaran incondicionalmente, tanto emocionalmente como económicamente me ha permitido disfrutar de este oficio toda la vida.

En mi juventud gané algunos concursos. Los internacionales de Jaén en 1977 y Santander en 1978 me ayudaron a empezar a ser conocido en España; mucho más tarde el Ministerio de Cultura de España me otorgó el Premio Nacional de Música que tengo en especial estima por deberlo al aprecio de mis colegas de profesión. En los años ochenta mi actividad pública

aumentó y actualmente toco con prácticamente todas las orquestas españolas y con muy buenos directores, así como en recital y música de cámara en los principales festivales y auditorios. También fuera de las fronteras mantengo una notable actividad, particularmente en Francia, donde viví bastante tiempo en los años setenta, estudiando en l'École Normale de Musique fundada por Alfred Cortot, y donde he grabado la mayor parte de mi discografía para el sello Mandala con música de autores tan diversos como Brahms, Franck, Blasco de Nebra, Mompou, Falla... Recientemente el sello RTVE ha editado un DVD con el tercer concierto de Prokofiev y un CD con obras de Chopin, Debussy y Ravel, grabaciones en vivo del archivo de Radio Clásica dentro de la serie Grandes pianistas españoles. Definitivamente prefiero las

grabaciones en vivo aunque sean más imperfectas. Son más reales.

Muchos músicos han influido e influyen en mi evolución musical. Quiero destacar en mis comienzos al compositor (y por entonces también pianista) Joan Guinjoan, que a mis 19 años me ayudó a desarrollar una manera de abordar la música y la ejecución pianística mucho más racional y estructurada.

Un temperamento reservado e introvertido hace que mi mundo sea el recital y la música de cámara, aunque no he sabido renunciar a las ocasiones de disfrutar de las maravillas del repertorio con orquesta. No quiero enumerar una lista de las orquestas, directores, cuartetos y músicos en general con los que he compartido grandes momentos porque inevitablemente olvi-

daría a muchos y todos tienen o han tenido importancia.

La pedagogía se ha convertido poco a poco en algo muy valioso, gracias al contacto con los músicos más jóvenes, he renovado una y otra vez el entusiasmo por el redescubrimiento del gran repertorio. Además de impartir regularmente clases magistrales, enseñé desde su fundación en 1990 en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares y hace unos años que colaboro en el Conservatorio Superior de Zaragoza. A partir de septiembre de 2012 empecé una nueva etapa pedagógica en el Conservatorio Superior del Liceu de Barcelona.

Hacer música es un gran privilegio y doy gracias a todas las personas que se han desplazado para compartir lo que para mí es un milagro cotidiano.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 27 de enero de 2016. 19:30 horas

DIÁLOGO CON SZYMANOWSKI

I

Karol Szymanowski (1882-1937)

Preludio Op. 1 n° 2

Preludio Op. 1 n° 5

Preludio Op. 1 n° 7

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Preludio en Do sostenido menor Op. 45

26

Karol Szymanowski

Dos mazurkas Op. 62

Fryderyk Chopin

Tres Mazurkas Op. 59

Karol Szymanowski

Estudio en Si bemol menor Op. 4 n° 3

Fryderyk Chopin

Estudio en Do sostenido menor Op. 25 n° 7

Karol Szymanowski

Polonesa, de Cuatro danzas polacas

Fryderyk Chopin

Polonesa en Do menor Op. 40 n° 2

II

Karol Szymanowski

Sonata n° 3 Op. 36

Presto

Adagio: Mesto

Assai vivace: Scherzando

Fuga: Allegro moderato - scherzando e buffo

27

Fryderyk Chopin

Sonata n° 2 en Si bemol menor Op. 35

Grave. Doppio movimento

Scherzo

Marche funèbre. Lento

Finale. Presto

DIALOGO CON SZYMANOWSKI

Fryderyk Chopin (1810-1849) y **Karol Szymanowski** (1882-1937) están ampliamente reconocidos como las más importantes fuerzas creadoras en la historia de la música polaca. En nada puede sorprender que Szymanowski acudiera a Chopin como una fuente primaria de inspiración. Pero lo hizo así en dos fases diferentes, y de modos también muy diversos. Al reunir elementos de danza nacionales y las tendencias más progresivas de la música europea, Chopin puso los cimientos sobre los que podría haberse construido una tradición nacional en Polonia a finales del siglo XIX. Que esta tradición no acabara de florecer se debió en parte a las condiciones del país dividido a partir de 1830. Pero a finales de siglo resurgió esa infraestructura y esto hizo posible el movimiento conocido como Joven Polonia en Música. Un grupo de jóvenes compositores, principalmente estudiantes del Conservatorio de Varsovia, fundaron una editorial en 1905, y los *Nueve Preludios para piano Op. 1* (1896-1900) de Szymanowski se encontraron entre sus primeras publicaciones. Un año después presentaron un concierto en la Filarmónica y en esta ocasión se interpretó el tercero de los *Cuatro Estudios Op. 4* de Szymanowski.

El aspecto de estas composiciones juveniles para piano bastaba para que se percibiera de inmediato con claridad que había llegado un compositor polaco que podía ver más allá de los aspectos puramente externos del estilo musical de Chopin. Hay que reconocer que no todos los *Preludios Op. 1* vuelven su mirada hacia Chopin. El segundo constituye de manera más evidente una respuesta a una herencia tardorromántica alemana, tanto en su tipo de escritura para teclado como en su lenguaje armónico. Pero en varios de los preludios la afinidad es lo bastante fuerte como para sugerir modelos específicos. El quinto, por ejemplo, se sitúa cerca del décimo de los *Estudios Op. 10* de Chopin y, como el único de los preludios con un *tempo* verdaderamente rápido, constituye un sorprendente eje central de la colección en su conjunto. El séptimo se vuelve asimismo hacia Chopin, y en concreto hacia el estilo

del nocturno: repárese en la característica melodía ornamental acompañada por amplios arpeggios, así como la flexibilidad rítmica y la sutil fraseología. Lo cierto es que la organización armónica y motivica de este séptimo preludio es extraordinariamente sofisticada para un muchacho de catorce años (fue uno de los primeros de la colección en ver la luz).

Nuestro programa nos ofrece dos puntos de referencia para esta temprana deuda contraída con Chopin: el séptimo de los *Estudios Op. 25*, completado en 1837, y el independiente *Preludio en Do sostenido menor Op. 45*, compuesto en 1841. El Op. 35 n° 7, descrito por Stephen Heller como “quejumbroso y melancólico”, cultiva una expresiva “melodía para violonchelo” en la mano izquierda (compárese con el *Preludio en Si menor* de la Op. 28), que actúa en concierto con una voz melódica aguda, un “duo entre un Él y una Ella”, como lo definió de manera pintoresca Frederick Niecks. La interacción es inagotablemente inventiva. Durante la mayor parte de la pieza la mano izquierda responde a la “melodía para violonchelo”, comenzando con frecuencia la frase con una imitación literal antes de emprender su propio camino, pero en ocasiones toma la iniciativa melódica, mientras que la mano izquierda adopta un papel ornamental que, a la vez, incrementa la tensión. Hay pocos pasajes en Chopin que se asemejen a estos rapsódicos y arrolladores floreos para la mano izquierda. Por lo que respecta al Op. 45, fue concebido originalmente para su inclusión en un álbum que habría de publicar Maurice Schlesinger (*Keepsake des Pianistes*): “He compuesto un preludio en Do sostenido menor para Schlesinger; breve, como él me solicitó”. Jean-Jacques Eigeldinger ha relacionado esta evocadora y misteriosa pieza con un género muy específico de preludio modulante, pero en muchos sentidos la pieza sigue ocupando una posición singular dentro de la producción de Chopin, ya que contiene algunos intrigantes *pre-ecos* de Mahler en sus apoyaturas largamente mantenidas.

Chopin siguió siendo un punto de referencia fundamental para los *Cuatro estudios Op. 4* (1900-1902) de Szymanowski, pero aquí la influencia tiene como mediador al compositor

ruso **Aleksandr Scriabin** (1872-1915). Las miniaturas juveniles de Scriabin, a su vez fuertemente deudoras de Chopin, se publicaron en los territorios rusos de Polonia en la década de 1890, y sabemos por Ludomir Rożycki (otro miembro de Joven Polonia en Música) que Szymanowski pasó muchas horas estudiándolas en detalle. En consecuencia, estos estudios se hallan modelados muy estrechamente a partir de varios de los *Estudios Op. 8* (1894) de Scriabin. En el perfil de su tema principal y en su fraseología, el tercer “Estudio en Si bemol menor” de Szymanowski se sitúa cerca del octavo de la colección de Scriabin, por ejemplo, aunque el tema emprende una dirección muy diferente en la pieza de Szymanowski. Fue este tercer estudio, por cierto, el que Ignacy Paderewski tocó por toda Europa en los primeros años del siglo, consiguiendo una buena dosis de reconocimiento para el joven compositor.

Se debe a Schumann la famosa observación de que los cuatro movimientos de *la Sonata n.º 2 en Si bemol menor Op. 35* de Chopin (la conocida como “Sonate Funèbre”) eran “hijos revoltosos bajo el mismo techo”. No estaba equivocado, pero no consiguió comprender que hay más de una manera de alumbrar una sonata. La “Sonate Funèbre” fue compuesta en el verano de 1839. Fue el primer intento de Chopin (en la madurez) de abordar el arquetipo clásico, y muestra algunas afinidades con la Op. 26 de Beethoven, que Chopin enseñaba y tocaba con frecuencia. Pero la novedad de la aproximación de Chopin consistió en que utilizó el género como un marco dentro del cual podrían convivir conjuntamente los logros de sus primeros años parisienses: los modelos figurativos de los estudios y preludios, las cantilenas de los nocturnos e incluso la periodicidad de las piezas de danza. Resulta instructivo realizar una aproximación genérica a la sonata. Del mismo modo que un nocturno se inserta dentro del primer movimiento, otro encuentra cabida en el fiero scherzo y otro más planea en la sección central de la marcha fúnebre, sorprendentemente separado de su entorno. El famosamente esquivo *finale*, la “esfinge con una sonrisa burlona” de Schumann, suele describirse como una suerte de anticonclusión. Sin embargo, incluso este movimiento puede entenderse en térmi-

nos genéricos como un preludio en forma de *moto perpetuo* (compárese con el nº 14 y el nº 19 de la Op. 28) y su forma interválica refuerza las asociaciones temáticas que mantienen la cohesión de toda la obra.

No resulta forzado establecer un paralelismo con la *Sonata para piano nº 3 Op. 36* de Szymanowski compuesta en 1917, al final de su periodo más prolífico como creador; una etapa marcada por las influencias impresionistas y orientales. Al igual que Chopin, Szymanowski utilizó el arquetipo de la sonata como un modo de mantener unidos muchos de los logros característicos de este fértil periodo de creatividad. Escrita ostensiblemente en un solo movimiento, la obra se subdivide fácilmente en un “primer movimiento”, un movimiento lento ternario, un scherzo y un *finale* fugado a modo de síntesis (Szymanowski se mantuvo fiel a este procedimiento cíclico regeriano). “Impresionismo” es, por supuesto, un término en exceso manido, pero apunta a las asociaciones relevantes para esta música, en la que nuevos mundos armónicos abren la puerta a nuevos mundos texturales. En algunos aspectos, Szymanowski se sitúa más cerca de Ravel y del Scriabin de última época que de Debussy. Le preocupa por encima de todo la continuidad temática, presentando una canción que va desplegándose sobre el telón de fondo de acompañamientos evanescentes y delicadamente multicolores. Invita a pensar en la melodía en permanente desarrollo de *Ondine* de Ravel, excepto que el mundo armónico de Szymanowski es mucho más mordaz.

Tras esta sonata y el coetáneo *Cuarteto de cuerda nº 1*, Szymanowski compuso poco durante varios años. Luego, en lo que él mismo describió como “un nuevo periodo en mi vida creativa”, centró su atención en la música tradicional del Alto Tatra en el contexto de una nueva estética nacionalista. En este punto, su entusiasmo por Chopin volvió a inflamarse y a reencauzarse. Escribió un importante ensayo sobre Chopin en 1923 y durante los dos años siguientes compuso sus *Veinte Mazurcas Op. 50*, recreando el género chopiniano para el siglo XX. Estamos ante una respuesta muy diferente

a Chopin de la que encontramos en aquellos juveniles preludios y estudios. En las mazurcas, todo es cambio y renovación. Nuestro programa yuxtapone las *Tres Mazurcas Op. 59* de Chopin, compuestas en 1845, y las *Dos Mazurcas Op. 62* de Szymanowski, compuestas en los veranos de 1933 y 1934, y sus últimas obras completadas. Las dos colecciones se diferencian en lo que respecta a su ambición (las mazurcas de la Op. 59 se encuentran entre las obras más audaces armónicamente de Chopin), pero tienen en común que los elementos de danza se han estilizado hasta un punto en el que apenas resultan reconocibles. Es probable que Szymanowski se hubiera alejado de esta estética si hubiera vivido más tiempo: “Estoy cansado del folclore”, le confesó a Zofia Iwazskiewicz en 1934.

Szymanowski escribió una única polonesa. En 1926 recibió una invitación de Oxford University Press para componer cuatro danzas polacas para su antología *Folk Dances of the World* (“*Danzas folclóricas del mundo*”). El subtítulo “Piezas infantiles” ya nos advierte de que no se trata de una polonesa en el espíritu de Chopin, quien no solo hizo de este género algo propio, sino que también lo redefinió, y de un modo radical. Las polonasas de su periodo de Varsovia estaban escritas a la manera de Hummel y Weber y son esencialmente piezas de danza cosmopolitas con *couleur locale*. Pero cuando retomó el género a mediados de la década de 1830, Chopin lo transformó en un agente de nacionalismo cultural y su tono pasó a ser bien heroico, como en la primera de la pareja Op. 40, bien trágico, como en la segunda, que fue compuesta en Mallorca durante aquel fatídico invierno de 1838-1839. Si la primera de las piezas Op. 40 retrata el pasado esplendor de Polonia, la segunda se hace eco de su presente tragedia. Armónicamente rica, y con briznas de un contrapunto oculto, estamos ante música con el aspecto más digno y melancólico, que constituye en verdad un monumento a Polonia.

MARTIN ROSCOE

Trabaja regularmente con la mayoría de las principales orquestas del Reino Unido, incluyendo la Filarmonía de la BBC, la Orquesta Sinfónica Escocesa de la BBC, la Manchester Camerata y la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, junto a directores como Sir Simon Rattle, Sir Mark Elder y Christoph von Dohnányi.

Sus futuros compromisos incluyen actuaciones con la Orquesta Sinfónica de Singapur o la Sinfónica de Múnich, así como recitales en el Bridgewater Hall, King's Place, Musée d'Orsay, Wigmore Hall y el Festival del Sonido en Parry. Como músico de cámara, mantiene compromisos a largo plazo con Peter Donohoe, Tasmin Little y los cuartetos Endellion, Brodsky y Maggini.

Ha realizado más de quinientos programas, que incluyen siete apariciones en los Proms de la BBC, y ha grabado para los sellos Hyperion, Chandos y Naxos. Entre sus registros destacan las inte-

grales pianísticas de Nielsen y Szymanowski, así como cuatro discos en la serie de piano de Hyperion Romantic. Roscoe está actualmente embarcado en la grabación de la integral de las sonatas de Beethoven para el sello Deux-Elles. Los tres primeros discos de esta serie han recibido excelentes críticas: *The Independent* señaló que las sonatas estaban interpretadas “con la escrupulosa atención a los detalles y con la verdad emocional característica de Roscoe”, mientras que BBC Radio 3 apuntó que su interpretación de la *Sonata “Waldstein”* constituía una de las mejores grabaciones de esta obra.

Con actuaciones por toda Europa, el Este de Asia, Australia y Sudáfrica, Roscoe es, además, director artístico de la Semana Internacional del Piano del Valle de Ribble y del Festival de Música de Cámara de Beverly. Desde la temporada 2014-2015 es director artístico de la Sociedad de Música de Cámara de Mánchester.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 3 de febrero de 2016. 19:30 horas

SCRIABIN: LA ESTELA RUSA

I

Fryderyk Chopin (1810-1849)

24 Preludios Op. 28

1. *Agitato, en Do mayor*
2. *Lento, en La menor*
3. *Vivace, en Sol mayor*
4. *Largo, en Mi menor*
5. *Molto allegro, en Re mayor*
6. *Assai lento, en Si menor*
7. *Andantino, en La mayor*
8. *Molto agitato, en Fa sostenido menor*
9. *Largo, en Mi mayor*
10. *Molto allegro, en Do sostenido menor*
11. *Vivace, en Si mayor*
12. *Presto, en Sol sostenido menor*
13. *Lento, en Fa sostenido mayor*
14. *Allegro, en Mi bemol menor*
15. *Sostenuto, en Re bemol mayor*
16. *Presto con fuoco, en Si bemol menor*
17. *Allegretto, en La bemol mayor*
18. *Molto allegro, en Fa menor*
19. *Vivace, en Mi bemol mayor*
20. *Largo, en Do menor*
21. *Cantabile, en Si bemol mayor*
22. *Molto agitato, en Sol menor*
23. *Moderato, en Fa mayor*
24. *Allegro appassionato, en Re menor*

II

Aleksandr Scriabin (1872-1915)

Fantasia en Si menor Op. 28

Dos poemas Op. 32

Fa sostenido mayor

Re mayor

Sonata nº 3 en Fa menor Op. 23

Drammatico

Allegretto

Andante

Presto con fuoco

Cinco preludios Op. 74

Douloureux dechirant

Tres lent contemplatif

Allegro drammatico

Lent, vague indecis

Fier, belliqueux

SCRIABIN: LA ESTELA RUSA

Las colecciones de preludios fueron habituales a comienzos del siglo XIX, generalmente ordenados de acuerdo con diversos principios de secuencias tonales. Pero debe repararse en que estas colecciones se compilaron como introducciones ya preparadas de obras y no como ciclos. Se concibieron para probar el instrumento (y, sobre todo, su afinación) y para practicar en la tonalidad y el carácter de la pieza posterior, y sus destinatarios eran principalmente los músicos que no eran especialmente duchos en preluir de forma improvisada. Esto explica también por qué los preludios de las colecciones se ordenaban en función de la tonalidad; significaba que siempre podía encontrarse un prelude adecuado para cualquier obra. Esta función se ve confirmada por los títulos, por ejemplo *Vorspiele vor Anfänge eines Stükes [sic] aus allen Dur und mol [sic] Tonarten Op. 67* (ca. 1814-1815), de Johann Nepomuk Hummel, o *Twenty-six Preludes or Short Introductions in the Principal Major & Minor Keys* (1818), de Johann Baptist Cramer.

36

Contamos con algunos testimonios de que **Chopin** utilizó ocasionalmente sus propios preludios como introducciones a sus composiciones más extensas, pero esta no era su práctica habitual. Principalmente los interpretaba como obras autónomas, individualmente o en pequeños grupos, y por este motivo podemos afirmar razonablemente que redefinió el término genérico. El ciclo Op. 28 está integrado por una sucesión de miniaturas de gran poder emocional y una calidad artística inigualada. Conservan una semejanza exterior con las colecciones tradicionales de preludios, con la presencia de una secuencia tonal, dimensiones epigramáticas, monotematismo y una actitud abierta hacia la forma, pero iniciaron realmente una tradición completamente aparte de preludios de concierto que serían ulteriormente desarrollados a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Al contrario que sus predecesores, los preludios de Chopin exigen ser tratados como *obras* con peso y relevancia, y no como improvisaciones plas-

madras sobre el papel pautado, y consiguen algo que se sitúa cerca de la perfección formal dentro del marco de la miniatura, calibrando de manera experta la relación entre sustancia y dimensiones. Los contemporáneos de Chopin se sintieron confundidos por este alejamiento de la tradición, y no solo sus contemporáneos: “Tengo que admitir que no acabo de entender el título que decidió dar Chopin a estas piezas breves”, fue el comentario de André Gide. “¿Preludios de qué?”, se preguntaba a continuación.

Hasta donde podemos afirmar, la mayoría de los *Preludios Op. 28* fueron compuestos en París durante 1838, pero el ciclo fue completado durante el invierno que Chopin pasó en Mallorca con George Sand (1838-1839). Hizo que le enviaran un piano a la isla con ese propósito, y el 22 de enero de 1839 Chopin pudo escribir a Camille Pleyel: “Le envío mis *Preludios*. Los he acabado en su pequeño piano, que llegó en la mejor condición posible a pesar del mar, el mal tiempo y la aduana de Palma”. Resulta sin duda significativo que Chopin se llevara consigo *Das wohltemperierte Klavier* a Mallorca, puesto que esta gran obra proporciona el contexto más eficaz para su propio ciclo. Gran parte de la figuración en los preludios tiene su origen en Bach. Hay diseños de *moto perpetuo*, como en los números 11 (una especie de invención a tres voces), 14 y 19; hay figuraciones sutilmente construidas que permiten que los elementos lineales emerjan a través del diseño, como en los motivos de “trinos” de los números 1 y 5; hay figuras contrapuntísticas características integradas por partículas diferenciadas pero interactivas, como en los números 1 y 8; y hay polaridades contrapuntísticas más audaces, como en el diálogo de melodía y bajo “cantable” en la nº 9, o la función dual del bajo como sostén armónico y línea (polifónica) melódica en el nº 6. Todo esto forma parte de una deuda mayor contraída con Bach el contrapuntista. Pero los preludios evocan también formalmente la práctica barroca, cristalizando un único *Affekt* en un único modelo y desplegándose bien en un diseño ternario (15 y 17), bien como una simple afirmación con una respuesta combinada (3 y 12).

Cada preludio de la Op. 28 es en sí mismo un todo, con su propio *Affekt*, su propio perfil melódico, armónico y rítmico, e incluso su propio carácter genérico: así, en varios momentos Chopin invoca el nocturno (nº 13), el estudio (nº 16), la mazurca (nº 7), la marcha fúnebre (nº 2) y la elegía (nº 4). Sin embargo, al mismo tiempo, cada uno de los preludios contribuyen a un todo que dibuja un arco global, un verdadero “ciclo” que se ve enriquecido por los caracteres complementarios de sus componentes y que resulta integrado por la especial lógica de su ordenación. Desde un punto de vista puramente formal, esa ordenación se halla determinada sobre todo por el esquema tonal. Pero se han avanzado argumentos que postulan la existencia de una unidad más profunda basada en vínculos motivicos entre los preludios, lo suficientemente amplios como para describir la obra en su totalidad como un amplio ciclo concebido orgánicamente.

Sea cual sea el grado de verdad de esa afirmación, la Op. 28 sigue constituyendo un logro absolutamente único, si bien con un legado añadido. Compositores posteriores se sintieron encantados de seguir la estela de Chopin para continuar ensanchando el significado genérico del “preludio”. Entre ellos se encontraba el compositor ruso **Aleksandr Scriabin** (1872-1915), cuya música juvenil se vio inspirada de forma muy directa y transparente por Chopin, fundamentalmente en sus *Preludios Op. 11*. La obra más antigua de Scriabin en nuestro programa es la *Sonata para piano nº 3 en Fa sostenido menor Op. 23*, compuesta en París en 1897. Representa una impresionante síntesis de los procesos formales y temáticos de las anteriores sonatas de Scriabin y (especialmente en el segundo tema del primer movimiento y en el movimiento lento) las adquisiciones armónicas de sus primeras miniaturas. Los perfiles formales de la sonata son tradicionales: un primer movimiento en forma sonata marcado “Drammatico”, un intermezzo y trio (que se sitúa más cerca de Schumann y Brahms que de Chopin), un movimiento lento ternario y un *finale* que enlaza sonata y rondó, y que recuerda a movimientos anteriores en forma cíclica. El tono de los movimientos extremos es de un tardorromanticismo exaltado y apasiona-

do, pero en el movimiento lento Scriabin adopta unas maneras más introvertidas, más cercanas al espíritu (y, en ciertos aspectos, al mundo armónico) de Chopin.

La *Fantasia en Si menor Op. 28*, compuesta en 1900, procede de un mundo estilístico muy similar al de esta tercera sonata, pero sus clímax de gran intensidad son si acaso incluso más poderosos. Liszt, más que Chopin, domina la escritura pianística, fundamentalmente cuando cascadas arpegiadas se emancipan de una función de acompañamiento convencional para hacer avanzar la música hacia poderosos clímax con una apasionada retórica. Lo que resulta aquí relevante es el certero dominio que muestra el compositor de los aspectos más dinámicos de la forma (sus modelos de tensión y relajación), conduciéndonos desde la perturbadora intensidad del comienzo, pasando por los momentos consoladores proporcionados por el segundo tema, hasta el clímax de la perorata final, un monumento al virtuosismo. Se trata de una obra cuyo relativo olvido en las salas de concierto resulta muy difícil de comprender.

En los *Deux Poèmes Op. 32*, compuestos en 1903, percibimos una suerte de alejamiento del mundo de la *Sonata n° 3* y la *Fantasia*. Esto resulta evidente desde el comienzo mismo del primer poema, con su fragmentación melódica, sus texturas opacas, evanescentes, y discretos ramales de contrapunto. Esta pieza breve, nostálgica, también representaba el punto de partida para un periodo de experimentación en el ámbito armónico, que culminaría en las *Deux Morceaux Op. 57* y en *Feuillet d'Album Op. 58*, ambas compuestas en 1910, mientras Scriabin se encontraba trabajando en su obra maestra, el poema sinfónico *Prometheus*. El sistema armónico (la palabra no es demasiado fuerte) de estas últimas piezas necesitó algún tiempo para lograr evolucionar (estaba estrechamente ligado a la visión del mundo teosófica de Scriabin, que se hallaba a su vez en constante desarrollo), pero ya estaba comenzando a destellar en los *Deux Poèmes Op. 32*. En la segunda pieza adopta la forma de una unidad de material armónico, donde la ubicuidad de una o dos fórmulas armónicas empieza a te-

ner prioridad sobre cualesquiera funciones tonales-armónicas convencionales.

Este sistema ha sido objeto de distintos análisis teóricos, inicialmente con referencia a un así denominado “acorde místico” (Eaglefield Hull), luego por medio de invariantes armónicas (Varvara Dernova) y, más recientemente, mediante el recurso a diversos ciclos interválicos y tipos de escalas (Anthony Pople, Vasilis Kallis). Pero casi no resulta necesario conocer la teoría a fin de valorar qué singular y extrañamente persuasivo mundo armónico habitan estas piezas de última época. Los *Cinco Preludios Op. 74*, compuestos en 1914 y las últimas obras que escribió Scriabin antes de su muerte, son características de este mundo de medias luces, atrapadas en alguna parte entre los escuálidos vestigios de un pensamiento tonal y una atonalidad expresionista. Estamos ante aforismos, musicalmente elípticos, repletos de información. No se parecen a ninguna otra música, pero al mismo tiempo hablan de su época, como un eco de las piezas de la última etapa creativa de Liszt, con su mirada puesta en algunas de las piezas para piano más visionarias de Busoni, e invitando incluso a diálogos con las series dodecafónicas que habría de desarrollar muy pronto Arnold Schönberg.

ALEXANDER MELNIKOV

La carrera de Alexander Melnikov (Moscú, 1973) recibió fuertes influencias de Sviatoslav Richter. Galaronado en el Concurso Internacional de Piano Robert Schumann en 1989 y en el Concurso Reina Isabel de Bélgica en 1991, se ha inclinado hacia la interpretación históricamente informada y hacia la música de cámara, donde colabora habitualmente con Isabelle Faust, Alexander Rudin y Jean-Guihen Queyras. Su registro con los *Preludios y fugas* de Shostakovich recibió los premios de la revista música de la BBC, Choc de Classica y Deutsche Schallplattenkritik. También fue clasificado como una de las cincuenta grabaciones más destacadas de

la historia por la revista de música de la BBC. Artista de Harmonia Mundi, su grabación de la integral de las sonatas de Beethoven junto a Isabelle Faust fue nominada a un Grammy y ganó un premio ECHO Klassik y un premio Gramophone.

Ha actuado en salas como el Théâtre du Châtelet de París, el Het Concertgebouw de Ámsterdam, el Suntory Hall de Tokyo y la Alte Oper de Fráncfort, además de con orquestas como la Royal Concertgebouw, la Gewandhaus, la de Philadelphia, la de la República Checa, la de Múnich y la Filarmónica de la BBC, con directores como Pletnev, Currentis, Dutoit, Järvi y Gergiev.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 10 de febrero de 2016. 19:30 horas

PARÍS *fin-de-siècle*

I

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Andante spianato y Gran polonesa brillante
en Mi bemol mayor Op. 22

Fryderyk Chopin

Nocturno en Do sostenido menor Op. póstumo

42

Gabriel Fauré (1845-1924)

Nocturno en Fa sostenido menor Op. 104 n° 1

Fryderyk Chopin

Barcarola en Fa sostenido mayor Op. 60

Gabriel Fauré

Barcarola en La menor Op. 104 n° 2

II

Fryderyk Chopin

24 Preludios Op. 28 (selección)

- 2. *Lento, en La menor*
- 10. *Molto allegro, en Do sostenido menor.*
- 11. *Vivace, en Si mayor*
- 12. *Presto, en Sol sostenido menor*
- 15. *Sostenuto, Re bemol mayor*
- 16. *Presto con fuoco, en Si bemol menor*

Franz Liszt (1811-1886)

Nuages gris S 199

Funerailles n° 7, de Armonías poéticas y religiosas S 173

Claude Debussy (1862-1918)

24 Preludios (selección)

- Le vent dans la plaine, libro 1 n° 3*
- Les collines d'Anacapri, libro 1 n° 5*
- La fille aux cheveux de lin, libro 1 n° 8*
- La cathédrale engloutie, libro 1 n° 10*
- Minstrels, libro 1 n° 12*
- Feux d'artifice, libro 2 n° 12*

L'isle joyeuse

Iván Martín, piano

A lo largo de su periodo de Varsovia, **Fryderyk Chopin** se mantuvo fiel a los géneros de concierto populares como variaciones, fantasías, rondós y piezas de danza. Resulta apropiado que acudiera a estos géneros para las grandes piezas de concierto para piano y orquesta (Op. 2, Op. 3, Op. 14 y Op. 22) compuestas (o, en el caso de la Op. 22, comenzadas) durante sus últimos años en Varsovia. Estas cuatro obras, junto con los dos conciertos, constituyen la totalidad de la producción orquestal de Chopin. La *Gran polonesa brillante Op. 22* fue completada probablemente a comienzos de 1831, pocos meses después de que Chopin dejara Varsovia, y representó el punto más alto del cultivo, por parte de Chopin, del “estilo brillante” del pianismo de concierto. Fue objeto de una mayor atención pública en abril de 1835, cuando Chopin fue invitado a tocar en los prestigiosos *concerts du conservatoire* de François-Antoine Habeneck y decidió tocar esta obra en vez de uno de los conciertos, haciéndola preceder de un *Andante spianato* especialmente compuesto para la ocasión. El quejumbroso lirismo del *Andante* puede que resulte un tanto extraño al lado de las maneras de bravura de la polonesa, pero el emparejamiento se ha convertido ya en habitual, al igual que la práctica de interpretar la obra como una pieza a solo.

Hoy se halla comúnmente aceptado, a partir de argumentos tanto estilísticos como por el tipo de papel utilizado, que el *Nocturno en Do menor Op. póstumo* de Chopin es una obra de última época, que data probablemente de 1846 o 1847. Su primera publicación se produjo en París en 1860, a cargo de Jacques Maho, como primera pieza de una colección de *Quatre pièces pour piano*, compuestas aparentemente por Charlotte de Rothschild, aunque la verdadera autoría del nocturno no puede ponerse en duda. Lo más probable es que la evidente diferencia estilística entre esta pieza y los *Dos nocturnos Op. 62*, compuestos en 1846, pueda explicarse por las circunstancias de su composición; es casi seguro que Chopin no concibió aquella para ser publicada, sino como una pieza “ocasional” o de “presentación”. En cualquier caso, su come-

didada melodía ornamental y su acompañamiento a modo de *ostinato* parecen expresamente diseñados para recuperar parte del mundo estilístico de los nocturnos juveniles, al menos en un plano superficial. Una inspección más detallada permite refinar esta impresión, pero aun así no pueden caber dudas de que abre nuevos caminos a la manera de la Op. 62. Y ese es probablemente el motivo por el que este encantador nocturno, con su melodía sencilla y folclorizante, se asignó tradicionalmente a una fecha muy anterior.

Por contraste, la *Barcarola Op. 60*, también de última época y compuesta en 1845-1846, sobresale como una de las obras maestras de los últimos años. A menudo se identifican rasgos italianos en el estilo melódico de Chopin, especialmente en los nocturnos, donde el término *bel canto* parece ineludible. Pero las tradiciones vernáculas italianas –sicilianas y venecianas, respectivamente– aparecen también invocadas de manera genérica en dos ocasiones: en la relativamente ligera *Tarantella Op. 48* y en esta barcarola. Al final, la Op. 60 se yergue como una obra solitaria y majestuosa, que acepta la apacible disposición del género, pero que transmite su delicado y balanceante lirismo hasta llegar a las peroratas poderosamente culminantes de su tramo final. Posee una mezcla de luminosidad y fuerza que no se parece a ninguna otra cosa en la música de Chopin, pero comparte con el resto de las obras de última época de Chopin (fundamentalmente la *Berceuse Op. 57* y la *Polonesa-Fantasia Op. 61*) una transparencia y una claridad de expresión que pertenecen en exclusiva a lo que Jeffrey Kallberg ha bautizado como el “último estilo de Chopin”. La breve introducción sugiere un mundo que aún habrá de llegar: las texturas líquidas y la opacidad armónica de Fauré, y más aún de Debussy y Ravel, ninguno de los cuales fue un extraño a la barcarola (*En bateau* de Debussy parece situarse justo en el horizonte y no a medio siglo de distancia en el futuro). La forma sonata es una escuálida presencia en segundo plano en la *Barcarola*, pero la exposición de sus principales grupos temáticos va seguida de material independiente que es más “transición” que “desarrollo”, del mismo modo que la reexposición es menos síntesis clásica que apo-

teosis romántica. Y lo mejor está aún por llegar: en el drama inesperado y en la belleza de la coda.

Como sugieren sus títulos genéricos, **Gabriel Fauré** (1845-1924) tomó uno de sus puntos de partida compositivos de Chopin; encontramos trece nocturnos, trece barcarolas, seis impromptus y cuatro vales-caprichos. Pero aunque Chopin supusiera una inspiración fundamental, Fauré cultivó un estilo para teclado extraordinariamente personal y nada incisivo, que se caracteriza por ritmos regulares, no acentuados, cuya fluidez sirve para ocultar un lenguaje armónico discretamente original (con dejes de modalidad, mezclas mayor-menor y séptimas secundarias con deslizamiento lateral), del mismo modo que la regularidad de sus figuraciones oculta el arte de su contrapunto. Esta música favorece la continuidad y la conectividad, con relativamente pocas cesuras y un contraste mínimo que rompa el flujo continuo del discurso. Habla de las cualidades teóricamente “galas” de comedimiento clásico, elegancia y melancolía. El *Nocturno en Fa sostenido menor Op. 104 n.º 1*, fue compuesto en 1913 en memoria de Noémi Lalo, la mujer de un crítico musical y amigo de Fauré, aunque también se ha sugerido que su tono elegíaco constituía un reflejo de la propia sordera del compositor, en avance imparable. La pieza que la acompaña en la Op. 104, la *Barcarola en La menor*, describe una perfecta curva afectiva. No estamos ante un gondolero que está cantando alegremente. Dentro de un *Affekt* predominantemente melancólico, la pieza nos conduce desde las regiones más oscuras y sombrías para atisbar un momento de serenidad pastoral, brevemente danzable, antes de que regrese otra vez a su punto de partida.

Tras la muerte de Chopin en 1849, **Franz Liszt** le rindió homenaje de diversas maneras, en su triple condición de crítico, arreglista y compositor. En 1852 publicó el primer estudio de grandes dimensiones sobre el compositor polaco. Luego realizó una reveladora transcripción para piano de seis de las canciones de Chopin, y finalmente compuso dos polonesas, una mazurca, un valse impromptu, una balada y una *berceuse*; un corpus de música en el que, tal y como escribió Alan

Walker, “la personalidad de Chopin continúa hablándonos [...] desde más allá de la tumba”. Pero antes de que sucediera nada de esto, en 1849, compuso “Funérailles”, la séptima pieza de las *Harmonies poétiques et religieuses*. Liszt insistió en que el título de la pieza hacía referencia al aplastamiento de la revolución húngara en 1849, pero la tercera sección incluye sin duda referencias cruzadas de la *Polonesa n° 6 en La bemol mayor “Heroica”* de Chopin. Las diferencias son también, por supuesto, elocuentes. En Chopin los cañones están realmente “cubiertos de flores”, como señaló Schumann. Pero no es este el caso en “Funérailles”, donde el sonido de la batalla es inconfundible: fanfarrias, marcha bélica, campanas amortiguadas. Compárese esto con la muy posterior *Nuages gris* (1881), una de esas obras epigramáticas de última época en la que el lenguaje de los románticos tardíos parece haberse agotado por completo, a pesar de que parece estar haciéndonos señas la “sugerente indefinición” de Debussy (aunque la expresión es de Mallarmé).

Cuando Chopin divorció los preludios de sus tradicionales funciones preparatorias y les dio vida como obras o ciclos que se valían por sí solos, sentó un precedente que siguieron muchos compositores posteriores. En esta serie de conciertos contamos con diversos ejemplos. Pero ninguna colección de preludios supuso un cambio tan abrupto como los dos libros de **Claude Debussy** (1862-1918), el primero publicado en 1910 y el segundo en 1913. Si Chopin ya se había desplazado de algún modo hacia el preludio como pieza de carácter, Debussy dio un paso más hacia el preludio como pieza de programa, y la decisión del compositor de colocar sus títulos al final de cada preludio apenas cambió esto. Muchos de los preludios son piezas relacionadas con la naturaleza. Así, el viento soplando en las llanuras se traduce en un ensayo construido sobre armonías pentatónicas, frías y de tonos enteros a la manera de un *moto perpetuo* en el tercer preludio del Libro I, que susurran suavemente durante la mayor parte, pero que se ve sometido a ocasionales ráfagas inesperadas. Del mismo modo, el quinto preludio del Libro I retrata las colinas que se hallan a espaldas de Anacapri, una de las dos pequeñas lo-

calidades en la isla de Capri, en un colorista poema sonoro napolitano. El cuerpo principal de este preludio se asemeja a una toccata, pero algunos de sus elementos se disgregan al comienzo, una forma de intercalado de planos cinematográfico que sería característico de algunas de las ultimísimas composiciones de Debussy. Hay cencerros, tarantelas y una *chanson populaire* napolitana: los sonidos del Mediterráneo.

El título del octavo preludio del Libro I hace referencia a las *Chansons écossaises* de Leconte de Lisle, en las que una joven muchacha escocesa canta sobre el amor. Aquí Debussy utilizó la escala pentatónica y la cadencia plagal para evocar un conjunto exótico muy generalizado y poetizado de lugares lejanos. El tono es delicado y la sencillez técnica resulta sugerente: ¿una Mélisande prerrafaelita lanzando su hechizo? ¿Una balada escocesa encantando el paisaje? Más evocador aún es el décimo preludio, uno de los más famosos de la serie, en el que la catedral sumergida de Ys da lugar a un procesamiento de *topoi* musicales que Liszt había popularizado medio siglo antes: las imágenes de olas, la resonancia de campanas, el órgano lejano, el dejo de un *organum* medieval. Y todo ello unido por la técnica predominante del paralelismo armónico, a un tiempo un rechazo de la sintaxis clásica, una evocación de la práctica antigua y un ingrediente de la nueva síntesis tonal de Debussy. El último preludio del Libro I es un retrato del *music-hall*, un collage de referencias fragmentarias a la música de banjo, los bailes para *minstrels*, trompetas desafinadas, canciones sentimentales y una alusión a *Tristán*. Estamos ante Debussy volviendo su mirada hacia Erik Satie. Y, finalmente, “Feux d’artifice” no es simplemente el último preludio del Segundo Libro, sino la última obra para piano solo de Debussy que invoca imágenes visuales. La pirotecnia de los fuegos artificiales inspira una pirotecnia del teclado. Estamos ante Debussy volviendo su mirada hacia Franz Liszt.

Una década antes, en 1904, Debussy compuso una de sus obras para piano solo más notables, y más extravertidas, *L’Île joyeuse*. El título es una referencia al cuadro de Watteau, *L’embarquement pour Cythère*, y la variedad de evocaciones

incluyen el carnaval, la *commedia dell'arte*, el Mediterráneo y las cambiantes aguas del mar. Se trata de una obra extensa, compuesta sobre un telón de fondo del arquetipo de la forma sonata, pero su especial interés radica en su manera de cristalizar algunos de los principales ingredientes de la nueva síntesis tonal de Debussy. Así, la relación central en la pieza se produce entre la escala de tonos enteros, el modo lidio y la escala mayor diatónica, con el modo lidio funcionando como mediador entre los otros dos. El conocimiento técnico no resulta esencial para el disfrute de esta música, por supuesto, pero puede ser de utilidad para saber que la reaparición gloriosamente afirmativa del segundo tema en la reexposición causa su impacto en parte por la eliminación de las cuartas ascendidas del modo lidio que lo habían acompañado en la exposición.

IVÁN MARTÍN

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria (1978), comenzó sus estudios musicales a la edad de cinco años con la profesora Lorenza Ramos, continuándolos después en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria con los profesores Nicole Postel y Francisco Martínez. Completó su formación musical en la Escuela Superior de Música Reina Sofía (Madrid) bajo la dirección de Dimitri Bashkirov y Galina Eguiazarova y, más tarde, con el maestro polaco Ireneusz Jagla en Palma de Mallorca.

Ha ofrecido numerosos conciertos en las más importantes salas de la geografía española, Portugal, Francia, Italia, Alemania, Sudáfrica, Sudamérica, Albania, México, Estados Unidos... Ha tocado junto a orquestas españolas y extranjeras y ha participado en marcos tan destacados como el Festival de Música de Canarias, el Festival Internacional de Piano La roque d'Anthéron (Francia), el Ciclo de Intérpretes Scherzo (Madrid), el Festival Interna-

cional Cervantino (México) o el Festival Internacional de Grandes Pianistas (Santiago de Chile).

Recientemente, tras su debut como director interpretando los conciertos para teclado de Bach junto a la orquesta Proyecto Bach –en colaboración con Juventudes Musicales de España y registrado por Radio Televisión Española (RTVE)– y los conciertos de Mozart junto a la Orquesta de Cámara del Liceo, y su presentación en recital en el Festival La Roque d'Anthéron en Francia, en el que vuelve a participar en su siguiente edición, ha debutado en el International Keyboard Festival de Nueva York (Estados Unidos) así como en las ciudades de Monterrey, San Francisco, Los Angeles y Washington. Futuros compromisos incluyen presentaciones en el Carnegie Hall de Nueva York, Konzerthaus de Berlín, Estados Unidos, Alemania, Austria, Suiza, Italia, Reino Unido y Sudamérica, en recital y colaborando con diversas orquestas y directores.



Personal y alumnos de la École Niedermeyer en 1871. Fauré aparece en la primera fila, el segundo por la izquierda.



Los alumnos de Nikolái Zverev a finales de la década de 1880. Scriabin, con uniforme militar, es el segundo por la izquierda. Rajmáninov es el cuarto desde la derecha.

QUINTO CONCIERTO

Miércoles, 17 de febrero de 2016. 19:30 horas

VIRTUOSISMO POLACO

I

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Mazurca en La menor Op. 17 n° 4

Alexander Michalowski (1851-1938)

Mazurca en Mi menor Op. 19

Mazurca en Do sostenido menor Op. 17

Mazurca en La bemol mayor Op. 16

52

Fryderyk Chopin

Polonesa en Do sostenido menor Op. 26 n° 1

Juliusz Zarębski (1854-1885)

Gran polonesa en Fa sostenido menor Op. 6

Fryderyk Chopin

Mazurca en Sol menor Op. 24 n° 1

Mazurca en Do mayor Op. 24 n° 2

Ignacy Friedman (1882-1948)

Seis mazurcas Op. 85

Moritz Moszkowski (1854-1925)

Cuatro grandes estudios de la Escuela de notas dobles Op. 64

Ludmil Angelov, piano

II

Fryderyk Chopin

Nocturno en Do sostenido menor Op. 27 nº 1

Ignacy Jan Paderewski (1860-1941)

Nocturno en Si bemol mayor Op. 16 nº 4

Fryderyk Chopin

Estudio en Do mayor Op. 10 nº 1

Leopold Godowsky (1870-1938)

Estudio nº 1 en Do mayor, sobre Op. 10 nº 1 de Chopin

Fryderyk Chopin

Estudio en Mi mayor Op. 10 nº 3

Leopold Godowsky

Estudio nº 5 en Re bemol mayor para la mano izquierda,
sobre el Op. 10 nº 3 de Chopin

Fryderyk Chopin

Estudio en Sol bemol mayor Op. 10 nº 5

Estudio en Sol bemol mayor Op. 25 nº 9

Leopold Godowsky

Estudio nº 47 en Sol bemol mayor “Badinage”,
sobre dos estudios de Chopin

Fryderyk Chopin

Estudio en Mi bemol menor Op. 10 nº 6

Leopold Godowsky

Estudio nº 13 en Mi bemol menor para la mano izquierda,
sobre el Op. 10 nº 6 de Chopin

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Estudio en Do menor Op. 10 nº 12

Leopold Godowsky

Estudio nº 22 en Do sostenido menor para la mano izquierda,
sobre el Op. 10 nº 12 de Chopin

VIRTUOSISMO POLACO

Antes del siglo XIX, la mazurca aparecía de cuando en cuando en las antiguas tablaturas para laúd y órgano, pero carecía significativamente del tipo de historia relevante en la música culta que asociamos con la polonesa, que los compositores cultivaron por doquier en el siglo XVIII. Esto no carece de importancia. Significaba que la mazurca se encontraba disponible para su apropiación nacionalista justo a comienzos del siglo XIX, mientras que la polonesa, esencialmente un género cosmopolita que exhibía un cierto *couleur locale*, hubo de reinventarse. Este es, sin duda, el motivo por el que **Chopin** abandonó la polonesa durante un tiempo, y también por el que existe una clara distinción genérica entre las polonesas compuestas en Varsovia y las compuestas en París, desde la Op. 26 en adelante.

54

Tras las colecciones Op. 6 y Op. 7, Chopin forjó para la mazurca un rincón muy especial dentro de su producción, con un repertorio singular de procedimientos técnicos y un singular contenido expresivo, que vinculaba (por implicación) el mundo emocional interior con el espíritu de la nación. Su práctica habitual consistía en reunir varias mazurcas dentro de una misma opus (principalmente en grupos de cuatro, aunque más tarde sería en ciclos de tres). Si no ciclos plenamente integrados, las piezas dentro de una selección están concebidas al menos como mutuamente compatibles. La Op. 17, escrita en París en 1833, resulta quizá cuestionable en términos de planteamiento cíclico, pero el peso expresivo y estructural asignado a su última pieza confiere sin duda a la colección una verdadera sensación de cierre. Se trata de un *kujawiak*, y su carácter expresivo deriva de tácticas de retraso cromático de varios tipos (el comienzo es tonalmente ambiguo, lo cual es muy característico), así como de la variación ornamental del tema principal, a la manera de un nocturno, la calculada ambivalencia tonal-modal y una conducción de voces claramente no convencional. Solo en el trío en modo mayor asoma en primer plano el modelo folclórico, con quintas a

modo de bordón y diseños melódicos en escalas, a la manera de la *fujarka* (una flauta aguda polaca).

El autógrafo de la colección Op. 24, que contiene cuatro mazurcas, quedó completado en el otoño de 1835, aunque resulta difícil referirse con precisión a la fecha de composición. Aquí ha habido claros intentos de crear una colección integrada, con interrelaciones tonales y motivicas, estados de ánimo complementarios y un peso estructural deliberado asignado a la primera y, especialmente, a la última de las mazurcas. Los modelos folclóricos siguen resultando muy evidentes en la Op. 24. Así, la primera mazurca en Sol menor es, de hecho, un *oberek*, una danza en tempo rápido que incluye golpes en el suelo y una energía que invita a marcar con fuerza el *tempo* sobre el suelo con los pies.

Cuando regresó a la polonesa a mediados de los años treinta con las *Dos polonasas Op. 26*, Chopin creó en realidad un nuevo género. Por un lado, la escritura para piano se aparta significativamente de las texturas ya establecidas en las mazurcas, nocturnos y estudios de los años de Viena y los primeros que pasó en París. Chopin quería claramente maximizar la fuerza y el volumen del instrumento y logró esto al comienzo de la Op. 26 n° 1 mediante la yuxtaposición de poderosas octavas con una plena escritura acórdica al unísono rítmico. El efecto es más orquestal que casi ninguna otra cosa de cuantas había compuesto en su música anterior. Además de esta sonoridad “masiva”, gran parte del tono heroico de esta y de polonasas posteriores resulta de un tipo específico de retórica, en la que los momentos individuales se ven infundidos de tal fuerza que sobresalen sobre fondos menos diferenciados. Esto ya queda claro en el “anuncio” inicial de la Op. 26 n° 1 (una figura rítmica tersa, casi violenta, yuxtapuesta con una frase acórdica más convencional), pero constituye una característica de la pieza en su conjunto.

Difícilmente podría sorprendernos que los compositores polacos posteriores volvieran sobre estos dos géneros.

Alexander Michalowski (1851-1938) fue especialmente conocido como uno de los grandes intérpretes y profesores chopinianos, ayudado por el hecho de que mantuvo contacto con algunos de los integrantes del “círculo Chopin” original. Pero también era un compositor de miniaturas para piano, entre ellas ocho mazurcas. Las tres que figuran en nuestro programa constituyen ejemplos del carácter sencillo y sin pretensiones, pero a menudo poético, de estas piezas. La escrita en La bemol mayor, Op. 16, es un *oberek*, cuyo enérgico tema principal, con su acento característico en la segunda parte, se contrapone a un tema secundario más fluido presentado sobre un resonante bordón. Hay algunos toques cromáticos chopinianos hacia el final, como un inesperado viraje a La mayor. La *Mazurca en Do sostenido menor Op. 17* es quizá la más eficaz de las tres y su fluida melodía y su sencilla estructura de frases florece al tiempo que se acerca a su clímax para permitir una cierta interacción contrapuntística. La *Mazurca en Mi menor Op. 19* es un estudio en notas dobles, en la que alterna el tema lento en Mi menor con una danza mucho más viva en el relativo mayor.

Ignacy Friedman (1882-1948) está ampliamente considerado como uno de los grandes pianistas virtuosos polacos de la primera mitad del siglo xx. Discípulo de Theodor Leschetizky, sus grabaciones de las mazurcas del propio Chopin destacan por su comprensión intuitiva de la vida rítmica interior de este género, algo que no puede transmitirse únicamente por las notas, aun cuando en ocasiones los resultados puedan resultar permisibles a los oídos actuales. Resulta intrigante que compusiera las *Seis mazurcas Op. 85* más o menos al mismo tiempo que Szymanowski escribía su colección Op. 50, llamada a convertirse en un hito. Como cabía prever, las piezas de Friedman no están a la misma altura, pero no son en absoluto un mero pastiche de Chopin. La primera, con su tema inicial en modo lidio y sus acordes cromáticos deslizantes al final, es la más obviamente chopiniana. En la segunda, un afirmativo estudio en octavas da paso a un evocador episodio folclorizante sobre un bordón en el bajo; se nos niega la esperada reexposición. La tercera es una *kujawiak* profundamen-

te expresiva, pero también caprichosa e impulsiva, mientras que la cuarta, una estridente *mazur*, ha concluido antes de que nos hayamos dado cuenta. La más exploratoria de estas mazurcas es la quinta, en la que una sola brizna de melodía va tomando gradualmente una forma más determinada sobre un opaco telón de fondo armónico, que apunta ocasionalmente hacia un mundo de sentimientos más cálidos y profundos. La mazurca conclusiva, notable por su episodio semejante a una *fujarka* en el registro agudo, corona el ciclo con una facilidad despreocupada.

Juliusz Zarębski (1854-1885) es un “podría haber sido” en la historia de la música polaca. Su *Quinteto con piano* y su pieza para piano *Les roses et les épines* sugieren que, si hubiera vivido más allá de sus escasos treinta años de vida, bien podría haber realizado una contribución más personal al romanticismo polaco. Lo cierto es que solo nos han llegado un puñado de composiciones distinguidas, hermosamente delineadas, pero no innovadoras, como su *Grand Polonaise en Fa sostenido mayor Op. 6*. Se trata de una extensa composición, una pieza virtuosística a gran escala, con una elaborada introducción y un tema principal de polonesa que recuerda ligeramente al Chopin de la *Grande Polonaise Op. 22*. Esto es quizá significativo. Apunta a la auténtica lealtad de esta música, que no es al mundo de las polonesas de madurez de Chopin, sino al mundo del virtuosismo romántico. Y si hay un solo compositor que encarne ese mundo, no se trata de Chopin, sino de Liszt. Es este mundo el que se encuentra representado en la segunda parte de nuestro programa. Se nos permite un breve momento de reposo con nocturnos de Chopin y **Paderewski** (1860-1941), un compositor generalmente infravalorado. Pero, aparte de eso, prepárense para una descarga de virtuosismo, desde los *Cuatro Grandes Estudios en Notas Dobles Op. 64* de **Moritz Moszkowski** (1854-1925), donde el poder y la energía mecánicos se mantienen sin pérdida de intensidad de principio a fin, hasta cinco de las famosas “transcripciones” de los *Estudios Op. 10* de Chopin realizadas por **Leopold Godowsky** (1870-1938), claramente situadas en la línea del virtuosismo neobarroco de los originales.

El virtuosismo cuenta con su propia historia, por supuesto, que nos lleva desde la ópera barroca, pasando por las escuelas para violín del Barroco italiano y el pianismo del periodo clásico, ambos dirigidos a públicos relativamente reducidos y elitistas, hasta el pianismo posclásico de la década de 1820, que contribuyó a una muy extendida emancipación de la esfera pública, y de ahí al virtuosismo romántico. El virtuoso romántico no era un mero técnico, pero tampoco era un esclavo de la obra musical. Tal y como lo expresó Liszt en cierta ocasión, el “virtuosismo no es una doncella sumisa de la composición”. Superando heroicamente a su instrumento, el virtuoso o la virtuosa románticos constituían un poderoso símbolo de trascendencia. Encarnaba un *ethos* de individualidad y libertad, así como una maestría técnica impulsada por lo que Maurice Bourges llamó “le démon du mécanisme”. También exigía visibilidad. Como observó astutamente Vladímir Jankélévitch, “no hay virtuosos sin reconocimiento”. El virtuosismo necesitaba exhibirse, porque gran parte de su poder radicaba en su presentación, su apariencia, su impacto inmediato.

El oprobio ligado al virtuosismo ha sido siempre considerable. Aparentemente se halla desprovisto de significado; es una rendición al mecanismo; lleva consigo el estigma de lo gratuito. Pero deberíamos al menos reconocer que compositores-pianistas como Moszkowski y Godowsky surgieron al final de un largo proceso histórico en el que interpretación y texto quedaron definitivamente separados. Stravinsky y Busoni podrían tomarse como representantes de respuestas polarizadas a esta cultura dividida, en la que uno fetichizó el texto y el otro la interpretación. Para Stravinsky, la interpretación “se interponía en el camino” de las intenciones del compositor tal y como se hallaban representadas por el texto. Para Busoni, esas intenciones podían reflejarse solo de un modo imperfecto en el texto, pero podría acceder a ellas un intérprete inspirado *por medio del* texto, lo cual incluye interpretaciones permisivas para los estándares actuales o (como en los estudios de Godowsky) recomposiciones en el espíritu “trascendental” de Liszt. En efecto, esto reordena una secuencia degenerativa platónica, en el sentido de que la interpretación, aunque posterior al texto, podría hallarse más cerca (que él) de la forma ideal de una obra.

LUDMIL ANGELOV

Nace en Varna (Bulgaria) y estudia en el Conservatorio Estatal de con Konstantin Stankovich. Laureado en los concursos Senigallia (Italia) o Fryderyk Chopin (Polonia), en 1990 ganó el primer premio en el concurso Palm Beach International (Estados Unidos) y en 1994 obtuvo el primer premio en el concurso World Piano Masters (Mónaco).

Está reconocido como uno de los mejores intérpretes de Chopin a nivel mundial, y en 1999 realizó un ciclo de seis recitales con la integral pianística de Chopin en Madrid y en otras ciudades españolas. Este mismo ciclo fue repetido en el año 2010 en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, en el Festival de Santander y en la Sala Bulgaria de Sofía. Ha actuado en auditorios como el de la Filarmónica de Berlín, la Musikverein de Viena, las salas Gaveau y Pleyel de París, el Concertgebouw de Ámsterdam, el Lincoln Center de Nueva York, el Auditorio Nacional de Madrid o el Palacio de la Música de

Atenas y ha participado en festivales como el de La Roque d'Anthéron, el Festival Internacional Chopin de Varsovia o el Festival Chopin de Valldemosa.

Ha grabado discos para RCA, Gega New, Pentatone, Dacord, Non Profit Music y Toccata Classics. Uno de sus registros con obras de Chopin fue galardonado con el Grand Prix du Disque Chopin que otorga el Instituto Nacional Fryderyk Chopin de Varsovia, y en 2015 grabó para Hyperion el *Concierto Op. 3* de Moszkowski después de recuperar la partitura manuscrita, que se había dado por desaparecida durante más de cien años.

Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Angelov recibió en 2011 la medalla Gloria Artis del Ministerio de Cultura de Polonia. Actualmente es catedrático honorífico en la New Bulgarian University de Sofía e imparte clases magistrales por todo el mundo.

El autor de la introducción y notas al programa, **JIM SAMSON**, es profesor emérito de Musicología en Royal Holloway, en la Universidad de Londres. Ha realizado un gran número de publicaciones (que incluyen ocho libros propios y nueve libros editados o coeditados) sobre la música de Chopin y Liszt, sobre aspectos analíticos y estéticos del siglo XIX y XX, y sobre la historia cultural de la Europa del Este. En 1989 recibió la Orden del Mérito del Ministerio de Cultura polaco, y en 2000 fue nombrado miembro de la British Academy. Sus publicaciones incluyen *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt* (Cambridge, 2003), galardonada con el premio Royal Philharmonic Book en 2004, y *Music in the Balkans* (Brill, 2013). Además, ha coeditado (con Paul Harper-Scott) el manual *Introduction to Music Studies* (Cambridge, 2008). Su edición de las *Baladas* de Chopin (Peters Edition) fue laureada como Edición del Año en los Premios Internacionales de Piano de 2009. Su bibliografía más reciente incluye un ensayo sobre la propaganda en *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives* (Routledge, 2014), y un volumen coeditado junto a Nicoletta Demetriou sobre la música en Chipre (2015). Actualmente disfruta de una beca Leverhulme para trabajar en un libro provisionalmente titulado *Black Sea Sketches: Music, Place and People*, y está también escribiendo una novela ambientada en la Guerra de la Independencia de Grecia.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

LOS SCARLATTI Y EL BARROCO NAPOLITANO

Notas al programa de José María Domínguez

- 24 de febrero **Nápoles virreinal**
Obras de F. Durante, D. Scarlatti y A. Scarlatti
por **Ana Quintans**, soprano;
Carlos Mena, contralto
y **Eduardo López Banzo**, clave
- 2 de marzo **La cantata entre Nápoles y Roma**
Obras de D. Scarlatti y A. Scarlatti
por **Il Coro d'Arcadia**
- 9 de marzo **El Imperio español**
Obras de G. de Masque, G. M. Trabaci, A. Mayone,
B. Storace, D. Scarlatti y A. Scarlatti
por **Mahan Sfehiani**, clave

AULA DE (RE)ESTRENOS 96 BENJAMIN DIALOGA CON MESSIAEN

Notas al programa de Risto Nieminen

En paralelo al estreno de *Written on Skin* en el Teatro Real

- 16 de marzo Obras de G. Benjamin y O Messiaen
por **Tamara Stefanovich**, piano

Temporada 2015-16



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/



Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE,
y en vídeo a través de www.march.es/directo