

RIIIOOOAUDITORIOAAAAAUUUUDD
EEEEEEELLLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIG
BEEEEE**SSSSDELIBES**DDDDDEEEEL

PIANO

IVÁN MARTÍN

PIANO

Editado por

Junta de Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo

AUDITORIO MIGUEL DELIBES

Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2
47015 Valladolid
T 983 385 604
info@auditoriomigueldelibes.com
www.auditoriomigueldelibes.com

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen,
son susceptibles de modificaciones.

Imprime: Gráficas Angelma S.A.
Dep. Legal: Va-497/2012
Valladolid, España 2012

PIANO

IVÁN MARTÍN
PIANO

VALLADOLID

SÁBADO 2 DE JUNIO DE 2012 · 20.00 H
SALA DE CÁMARA. AUDITORIO MIGUEL DELIBES

PROGRAMA

PARTE I

—

ANTONIO SOLER

(1729-1783)

Sonata en Re mayor R 84

Sonata en Sol menor R 32

Sonata en Re menor R 105

Sonata en Re bemol mayor R 88

Sonata en Re menor R 115

Sonata en Do menor R 48

—

MUZIO CLEMENTI

(1752-1832)

Sonata en Si bemol mayor op. 24 n^o 2

Allegro con brio

Andante quasi allegretto

Allegro assai

PARTE II

—

FRANZ LISZT

(1811-1886)

Nuages gris S. 199

Harmonies poétiques et religieuses III, S. 173

nº 7 Funerailles

—

FRÉDÉRIC CHOPIN

(1810-1849)

Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante op. 22

Seis Estudios op. 10

nº 1 en Do mayor

nº 2 en La menor

nº 3 en Mi mayor

nº 4 en Do sostenido menor

nº 6 en Mi bemol menor

nº 12 en Do menor

Durante siglos, tanto el espectáculo como la fiesta habían sido un lujo de los poderosos —políticos o eclesiásticos— y consecuencia de su poder sobre las artes, la imprenta y cualquier expresión de lo que hoy en día llamamos “alta cultura”. Sólo cuando la clase media urbana va consiguiendo tener garantizadas sus necesidades vitales comienza a interesarse por unas actividades refinadas de ocio similares a las desarrolladas anteriormente por nobleza e iglesia. Dentro de esta nueva cultura, la música instrumental va a tener un papel protagonista, al igual que lo tiene la oratoria: las iglesias burguesas y las salas nobles de las nuevas universidades son visitadas por predicadores y conferenciantes profesionales cuyos emolumentos son pagados por los asistentes. Así pues, la música instrumental es una consecuencia de los enormes cambios culturales, sociales y económicos que caracterizaron el siglo XVIII, eclosionaron en la Revolución Francesa y se asentaron definitivamente en el nuevo orden mundial surgido tras las guerras napoleónicas.

La sonata es la mejor expresión de estos cambios radicales de gusto y —en contra de lo que a menudo se lee— la sonata instrumental del siglo XVIII no aspira a imitar la música vocal, sino a reproducir modelos literarios, especialmente de la oratoria. Al igual que los discursos políticos o las prédicas religiosas, la sonata intenta seducir, convencer y emocionar al oyente. Y en este sentido, poco tiene que ver la sonata del siglo XVIII con los rígidos diseños de la sonata romántica, tomados de la arquitectura, que se convierten en bastantes ocasiones en un simple muestrario técnico, de gran valor formal, pero escasa capacidad de convicción.

Muestra del enorme prestigio social de las sonatas para teclado es que la educación musical de los soberanos europeos

incluía casi forzosamente la interpretación de las mismas. En la corte española, Domenico Scarlatti (1685-1757) las compuso para su alumna la princesa María Bárbara de Braganza y el Padre Antonio Soler (Olot, 2?-XII-1729; El Escorial, 20-XII-1783) para el infante Gabriel de Borbón, el nieto de Bárbara de Braganza. Lógicamente, las similitudes entre los estilos de ambos compositores son similares y sin duda Soler conocía muy bien las Sonatas de Scarlatti —seguramente estudió con él en Madrid— y se basó en ellas para sus propias Sonatas.

No es fácil datar las Sonatas del Padre Soler, ignoramos las fechas de composición y no hay una evolución estilística tan clara en su estilo que se puedan calcular fechas para cada obra. Respecto a las de publicación, son igualmente confusas, ya que sólo algunas Sonatas se recogieron en colecciones impresas y la mayoría se conservan en partituras privadas, en general bien conservadas ya que siempre han sido obras muy valoradas. La numeración más habitual de las Sonatas del Padre Soler es la realizada por Samuel Rubio en 1980, que contiene 144 sonatas y es la que sigue Iván Martín. Si seguimos a Rubio, de las seis sonatas que sonarán en esta ocasión, cuatro son sonatas en un movimiento y seguramente anteriores a 1766, mientras otras dos corresponden a la época de Gabriel de Borbón y son un poco más complejas armónica y formalmente.

CLEMENTI, PADRE DEL PIANO

Aunque nacido en Italia, prácticamente toda la carrera musical de Muzio Clementi (Roma, 23-I-1752; Evesham, Gran Bretaña, 10-III-1832) se desarrolló en Inglaterra —donde se trasladó a los 14 años— y especialmente en Londres, ciudad en la que debutó como pianista y compositor en 1775. Allí estableció su editorial y su fábrica de pianos, y desde allí inventó el piano moderno.

En su lápida en la Abadía de Westminster —en medio de los británicos más ilustres— se lee simplemente “Clementi, padre del piano”. Su primera gira por Europa tuvo lugar entre 1780 y 1783 y se convirtió en un paseo triunfal por las mejores cortes europeas, en las que se enfrentaba —y casi siempre derrotaba— a los principales pianistas o clavistas locales, entre ellos —a su paso por Viena— Wolfgang A. Mozart. De regreso a Inglaterra, Clementi compuso sinfonías, sonatas y conciertos para piano, así como *Gradus ad Parnassum* (1817), una colección de cien estudios para piano que sigue siendo —195 años después— casi obligatoria para todo alumno de piano.

Su Sonata en Si bemol mayor op.24 n^o 2 fue compuesta hacia 1780–81, antes o durante los primeros meses de la gira europea, y seguramente interpretada por Clementi en su ‘disputa’ con Mozart —organizada por el emperador José II para distraer a su ilustre invitado, el futuro zar Pablo de Rusia— en diciembre de 1781. No se puede saber si era a esta Sonata a la que se refería Mozart cuando escribió a su padre: “En cuanto a Clementi, es un buen teclista, y con eso se ha dicho todo también: tiene mucha habilidad en la mano derecha, sus principales pasajes son las terceras, por lo demás no tiene ni un céntimo de gusto ni de sentimiento, un mecánico puro”.

Tras los celos de Mozart hacia Clementi está la dialéctica entre el respeto a lo natural, la imitación de la Naturaleza, propia de la Ilustración, frente a la invención propia del Romanticismo, simbolizada por Clementi. Y en el fondo del conflicto subyace también una preocupación mercantil, Mozart es consciente de que no puede competir con la brillantez de la técnica de Clementi, por eso sus críticas son progresivamente más severas y en 1783 escribe: “Tengo algo que decir a mi hermana sobre las Sonatas de Clementi: que su composición no vale nada lo

notará cualquiera que las toque o las escuche, pasajes notables o sorprendentes no hay ninguno excepto en las sextas y las octavas. Y a esas le ruego a mi hermana que no se dedique demasiado, a fin de que no estropee con ello su mano tranquila y reposada, y no pierda con ello la mano su ligereza, flexibilidad y fácil velocidad naturales”.

A pesar de estas duras palabras, se nota una evidente similitud entre esta Sonata y algunos temas mozartianos, lo que ha dado lugar a numerosos debates sobre quién copia a quien. Sin entrar en profundidad en este tema, seguramente el comienzo de esta sonata les recordará a la obertura de *La flauta mágica*, compuesta en 1791, pero que a su vez se basa lejanamente en un tema de la *Sinfonía París* (1778) de Mozart, anterior por tanto a la Sonata de Clementi.

La Sonata en si b mayor op.24 n^o 2 fue publicada por primera vez en 1788-89 por Stephen Storace —un buen amigo de Mozart— en su *Collection of Original Harpsichord Music*. Clementi realizó una revisión de la Sonata posteriormente —seguramente influido por Beethoven y este a su vez por él— y la volvió a publicar en 1804 como Sonata op. 41 n^o 2.

UN HEREDERO DE CLEMENTI RETIRADO DE LAS SALAS DE CONCIERTO

El fracaso de la Revolución de 1848 dio lugar a unos cambios tan radicales en las sociedades europeas que viene siendo elegida como la fecha divisoria entre los dos subperíodos del siglo XIX musical: el “romanticismo revolucionario” (1789-1848) y el “romanticismo burgués” (1849-1914). Los efectos de los cambios políticos sobre los sistemas de producción musical no tardaron en hacerse sentir: los compositores asentados en París crearon un montepío y se afanaron en revisar las pioneras leyes napoleónicas sobre propiedad intelectual. Varios de los grandes pianistas-compositores, Herz y Thalberg entre ellos, miraron

hacia el Nuevo Mundo —como había hecho diez años antes Chopin— y organizaron grandes giras americanas de conciertos. Todos ellos, independientemente de sus simpatías políticas, estaban seriamente preocupados por su seguridad económica y buscaron las más variopintas soluciones, entre ellas la de hacerse funcionarios de alguna corte germánica tal y como hizo Franz Liszt (Raiding 22-X-1811; Bayreuth, 31-VIII-1886), hasta entonces paradigma del artista independiente.

En el invierno de 1846, Liszt inició su última gira de conciertos. En febrero de 1847 conoce a la Princesa Caroline Sayn-Wittgenstein, una joven cosaca de origen húngaro de 28 años separada de su esposo desde 1845, que se convierte en su amante y el 14 de septiembre da en Odessa el último concierto público de su vida. Luego regresó al palacio de Carolina en Woronice, donde inició la composición de las *Harmonies poétiques et religieuses*, a las que pertenece *Funerailles*. Allí preparaba una gran gira por el Imperio Austro-Húngaro cuando estalló la revolución que provocó la abdicación de Louis Philippe el 24 de febrero de 1848, y semanas después las revueltas en Viena, Venecia, Berlín y la proclamación de la Dieta Húngara, seguida de las exigencias de los checos, croatas y polacos. Nada tiene, pues, de extraño que Liszt aceptase de buen grado la invitación para dirigir la Ópera de la Corte de Weimar que le hizo llegar el Gran Duque Carl Friedrich. Su amigo el príncipe Felix Lichnowsky —fallecido poco después en la insurrección de Frankfurt— lo acogió en su palacio de Weimar, donde Carolina se reunió con Liszt de manera discreta, mientras tramitaba en Roma la anulación de su matrimonio, que no conseguiría hasta cuatro años después.

La pequeña y discreta orquesta de la ópera de Weimar —unos cuarenta músicos— distaba mucho de saciar las ambiciones musicales de Liszt, quien sin embargo se sintió muy a gusto con la rica tradición cultural y la placidez de la ciudad, en la que residió

hasta 1861 y donde compuso gran parte de su catálogo. Años más tarde, Liszt declaró que estos trece años en Weimar estuvieron inspirados “por una gran idea: la de llevar a cabo una renovación de la Música merced a su íntima alianza con la poesía; un desarrollo más libre, y por así decirlo, más acorde con el espíritu de esa época.”

La elegía *Funérailles* S.173/VII, la séptima y quizás la más famosa de la colección de piezas para piano *Harmonies poétiques et religieuses*, fue compuesta en octubre de 1849, y está inspirada en la memoria de los húngaros fallecidos en la revolución de 1848. Estilísticamente está muy relacionada con los procedimientos compositivos chopinianos, en concreto con la Polonesa en La sostenido mayor op. 53, con su grandeza y seriedad.

Por su parte, *Nuages gris* S. 199 es una de las últimas piezas para piano de Liszt. El manuscrito está fechado el 24 de agosto de 1881, a finales de un verano que había sido difícil para Liszt: una caída a principios de julio había limitado sus movimientos y prácticamente lo había convertido en un inválido. La recuperación era tan lenta que Liszt empezó a sentir que la vejez, las “nubes grises”, le habían alcanzado. Lo más interesante de esta obra son sus planteamientos armónicos: desde su juventud Liszt se había interesado por la evolución de la armonía y en escritos y cartas había avanzado ya que la música tendía a la disolución de la tonalidad, la cual —en su opinión— sería sustituida por un sistema “omnitonal” muy similar al posterior dodecafonismo de Schoenberg. En *Nuages gris* Liszt compone una obra que anticipa ese futuro y en su parte final se “disuelve” armónicamente en un modo que recuerda claramente el también futuro impresionismo musical debussyano.

Fryderyk Chopin (Zelazowa Wola, I-III-1810; París, 17-X-1849) fue educado para convertirse en el gran creador de la ópera nacional polaca, pero es muy posible que cuando abandonó Varsovia en 1830 para dirigirse a París, uno de sus principales objetivos fuese el no tener que regresar jamás a Polonia. De hecho, su correspondencia con sus profesores revela que, a las pocas semanas de llegar a París, comprendió las enormes dificultades de emprender—sin protectores y sin recursos propios—una carrera de músico teatral en un mercado tan hermético como el parisino. Dado que su nivel técnico como pianista tampoco le permitía competir con los grandes virtuosos, estaba preparando su marcha a EEUU cuando en 1832—gracias a la protección del barón James Rothschild (1792-1868) y su esposa Betty Salomon von Rothschild (1805-1886)—comenzó a sonreírle la fortuna que lo convirtió en el pianista favorito de los salones elegantes del París de los años anteriores a la Revolución de 1848 y en el profesor más cotizado de la ciudad. Además, el privilegio de ser el pianista exquisito de los mejores salones le permitió a Chopin disponer de tiempo libre para componer y renunciar a una actividad concertística incompatible con su enfermedad pulmonar degenerativa—una fibrosis quística seguramente—.

La *Gran Polonesa Brillante* op. 22 (1830) es el culmen de su primera etapa de trabajo musical sobre la polonesa como

forma de estilo brillante a la manera de las piezas de bravura de Liszt. Chopin quien ya había probado las posibilidades orquestales de la polonesa en la sección final de sus *Variaciones sobre Là ci darem la mano* op. 2, para piano y orquesta (1827), inició la *Gran Polonesa Brillante* en Varsovia y la terminó en Viena en casa de su amigo Tytus Wojciechowski (1808-1879) con cierto retraso, debido a que se distrajo con el proyecto de un concierto para dos pianos y orquesta que luego desechó. Una vez instalado en París, a partir de 1832, Chopin intentó por todos los medios a su alcance ofrecer un recital en los prestigiosos 'concerts de conservatoire' de Habeneck. No lo consiguió hasta el 26 de abril de 1835 y en unas condiciones que distaban de ser idóneas, Chopin en vez de presentarse con uno de sus conciertos lo hizo con la *Gran Polonesa Brillante*, preludiada por el *Andante spianato* que había compuesto para la ocasión. A pesar de que obtuvo un éxito arrollador, Chopin decidió no dar más conciertos públicos en París, decisión que mantuvo durante muchos años.

Los Doce estudios op. 10 fueron escritos en Varsovia, Viena y París entre 1829-32 y publicados en París en 1833. Ese mismo año, Chopin había terminado un segundo cuaderno de Doce estudios op. 25 que no se publicó hasta 1836. Como su propio nombre indica, son piezas didácticas destinadas a resolver problemas técnicos complejos. Pero—algo que no pasó con los estudios de Clementi—acabaron por

convertirse en piezas de concierto muy apreciadas por el público e iniciaron una tradición de “estudios de concierto” que se ha mantenido hasta la actualidad con obras maestras como los Estudios de Ligeti. Los dos primeros estudios son citados ya en una carta a Tytus Wojciechowski el 14 de noviembre de 1829, aunque el manuscrito final es del 2 de noviembre de 1830. Ambos tienen un marcado carácter bachiano. El tercer estudio, en Mi bemol mayor, se centra en los problemas del fraseo y el mantenimiento de una línea melódica muy relacionada con el canto operístico —el modelo ideal de fraseo romántico— y contiene una de las melodías más bellas de Chopin. El cuarto estudio es posible uno de los últimos en ser compuesto, cuando Chopin ya tenía decidido publicar estos estudios. El sexto —y parcialmente el duodécimo— se centran en el problema del famoso *rubato* chopiniano, esa capacidad para jugar con el *tempo* combinando una aparente timidez o indecisión expresiva con otros momentos donde la pasión lo acelera todo, combinado con un ritmo inmutable en la mano izquierda que resalta las irregularidades rítmicas de la mano derecha. Como explicó poéticamente Liszt sobre el *rubato* de Chopin —más contenido que el de muchos de sus contemporáneos: “¿Mirad a los árboles! El viento juega con sus hojas, se mueve excitante entre ellas y los árboles permanecen igual. Este es el *rubato* chopiniano”. En resumen, todos estos estudios muestran

hasta qué punto Chopin, ya en sus primeras obras, es un músico maduro que conoce profundamente tanto el mundo de la pequeña pieza de salón o virtuosismo como los grandes maestros del siglo XVIII y principios del XIX, y es capaz de combinar ambas tradiciones para “transferir ambas a una esfera más restringida pero más idealizada”, nuevamente en palabras de Liszt.

© 2012 Maruxa Baliñas



IVÁN
MARTÍN
PIANO

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1978, Iván Martín es hoy por hoy reconocido por la crítica y el público como uno de los pianistas más brillantes de su generación dentro y fuera de nuestras fronteras.

Colabora con prácticamente la totalidad de las orquestas españolas, así como con la Berliner Konzerthausorchester, Orquesta de París, Orquesta Filarmónica de Estrasburgo, Virtuosos de Praga, Orquesta Filarmónica de Helsinki, Orquesta Filarmónica de Zagreb, Polish Chamber Orchestra, Sinfonia Varsovia, Orquesta Sinfónica de Monterey (EEUU), Orquesta Sinfónica de Santiago de Chile, Orquesta Sinfónica de Sao Paulo, Orquesta Mundial de Juventudes Musicales, etc., de la mano de directores tales como Gerd Albrecht, Maurizio Benini, Max Bragado, Josep Caballé-Domenech, Marcio Conti, Justin Brown, Christoph Eschenbach, Andrew Gurlay, Günter Herbig, Pedro Halffter, Lü Jia, Christoph König, Jean Jacques Kantorow, Kirill Karabits, Adrian Leaper, Paul Mann, Miguel Ángel Gómez Martínez, Juanjo Mena, Roberto Montenegro,

John Neschling, Josep Pons, Alejandro Posada, Antoni Ros-Marbá, Michael Sanderling, Michael Schönwandt, Georges Tchitchinadze, Josep Vicent o Antoni Wit, y siendo repetidamente invitado a participar en marcos tan destacados como el New York International Keyboard Festival, Orford International Music Festival, Festival International La Roque d'Anthéron, Festival International La Folle Journée, Festival International du Côte Basque, Festival Internacional de Grandes Pianistas de Chile, Festival Internacional Cervantino de México, Ciclo de Jóvenes Intérpretes Scherzo, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival Internacional de Música de Perelada o Festival de Música de Canarias, visitando las salas de concierto más prestigiosas del mundo como son Berliner Konzerthaus, Berliner Staatsoper, Berliner Philharmonie, Amsterdam Concertgebouw, Salle Pleyel de París, Carnegie Hall de Nueva York o Beijing National Center for Performing Arts.

Ha protagonizado estrenos e interpretado obras de compositores como Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Pedro Halffter, Ramón Paús o, más recientemente, Enric Palomar, quien le ha dedicado su primer concierto para piano y orquesta. Asimismo, consciente de la importancia de la música de cámara, participa siempre que le es posible en proyectos con otros artistas y diversas formaciones instrumentales. Ha debutado como director interpretando los conciertos para teclado de Bach junto la orquesta Proyecto Bach —en colaboración con Juventudes Musicales de España y registrado

por Radio Televisión Española— y los conciertos de Mozart junto a la orquesta de cámara Liceo de Barcelona, y ha fundado recientemente Galdós Ensemble, un nuevo y versátil grupo orquestal con el fin de interpretar música del período barroco y el clasicismo, así como también música moderna y contemporánea.

Ha grabado numerosos programas de radio y televisión en España, Francia, Italia, Brasil y Estados Unidos, y como artista de la compañía Warner Music, tras el lanzamiento de su primer disco dedicado al compositor Antonio Soler, que ha tenido una calurosa acogida por el público y la crítica considerándolo como “referencia”, agotando la primera edición en menos de dos meses, y siendo nominado a los XV Premios Nacionales de la Música en la categoría de mejor intérprete de música clásica, recientemente ha salido al mercado su nuevo proyecto discográfico, dedicado a los compositores Mozart y Schröter, que rápidamente ha obtenido las mejores críticas. Futuros compromisos incluyen presentaciones en EEUU, Canadá, Alemania, Austria, Suiza, Italia, Reino Unido, Argentina y China, en recital y colaborando con diversas orquestas y directores.

AAA AUUUU DDDDD IIII TTTT OOO RR
MMMMMMMM IIIII IGGGGGGG UUUUUUU
DDDDDD EEEEE ELLLLLLL IIIII IBBB

WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM