



Sociedad de Conciertos de Alicante

ENRIQUE BAGARIA, piano

Lunes, 21 de enero de 2019

Teatro Principal de Alicante a las 20'00 h

PROGRAMA

F. J. HAYDN

Sonata en Do menor, Hob. XVI: 20 No. 33 (22')

I. Moderato

II. Andante con moto

III. Finale - Allegro

R. SCHUMANN

Bunte Blätter, op. 99 (30')

Drei Stücklein (Tres pequeñas piezas)

I. Nicht schnell, mit Innigkeit.

II. Sehr rasch.

III. Frisch.

Albumblätter (Hojas de album)

I. Ziemlich langsam, sehr gesangvoll

II. Schnell

III. Ziemlich langsam, sehr gesangvoll

IV. Sehr langsam

V. Langsam

Novellette

Präludium

Scherzo

Geschwindmarsch

Pausa

M. RAVEL

Gaspard de la nuit (24')

1. Ondine

2. Le Gibet

3. Scarbo

MANUEL de FALLA

Fantasía Bética (13')

A partir de la página siguiente, se desarrollan los comentarios a este programa

HAYDN, FRANZ JOSEPH (Rohrau, 1732-Viena, 1809)

Sonata en Do menor, Hob. XVI: 20, n°33

Franz Joseph Haydn es uno de los compositores que tuvo la suficiente fortuna de que fuera reconocido en vida. Sus años creativos discurrieron principalmente bajo el patrocinio de la familia Esterhazy, por lo que su principal tarea fue proporcionar música a esta saga de aristócratas melómanos. Casi enteramente autodidacta, Haydn disfrutó de un enorme éxito en su tiempo y su música fue interpretada por toda Europa. Se ha sugerido, sin embargo, que Haydn estuvo influenciado por las melodías populares croatas, que sus diseños melódicos derivan de los modelos italianos y que admiraba e imitaba la claridad y elegancia francesa pero, aunque pueda ser, al menos parcialmente cierto, el hecho incontrovertible es que siempre fue fiel a sí mismo y «*un individuo más simple que imperturbable, poseedor de una notable serenidad interior y una actitud optimista*» (Gillespie).

Durante el siglo dieciocho, a lo largo de la vida de Haydn, la *Sonata* clásica para piano experimentó no sólo considerables cambios formales y de contenido, sino también importantes modificaciones en relación a los instrumentos de teclado existentes.

A diferencia de Mozart o Beethoven, Haydn nunca fue considerado en vida un virtuoso del piano, sino fundamentalmente del violín. Por ello, sus actividades como compositor de *Sonatas* para piano se desarrollan a lo largo de cerca de medio siglo, entre los años 1750 y 1795 y comprenden un vasto material en el que confluyen estilos musicales muy diversos que oscilan entre las obras cortas simples, empero no desprovistas de musicalidad y los desarrollos temáticos más complejos con una gran carga de virtuosismo y experimentación, coincidentes, además, con un período de sonoridades instrumentales cambiantes en el que el potente clavecín y el más íntimo clavicordio, ceden gradualmente terreno al pianoforte, nuevo instrumento provisto de un inédito mecanismo de percusión, con una duración sonora más cortante y menor resonancia de las notas bajas que el piano moderno y, por lo tanto, comparativamente, con unas más modestas posibilidades técnicas. Sus primeros pasos los hizo con el clavicémbalo y, en su mayor parte, con obras poco exigentes. Es a partir de 1765, cuando compone una serie de *Sonatas* más ambiciosas, influidas por el estilo del *concierto* para clavicordio, por entonces el instrumento de elección de los músicos principiantes. Pese a que en 1788 ya tenía un pianoforte a su disposición, por el que no tardó en inclinarse rápidamente, nunca abandonó del todo la digitación clavecinística, por lo que la mayoría de sus *Sonatas* fueron concebidas indistintamente para uno u otro instrumento de teclado. Finalmente, tras su primer viaje a Londres en 1790, sus exigencias se hicieron mayores al conocer los pianofortes ingleses, de mecánica más pesada (la Casa Broadwood, fundada en 1728 por Burkhal Shudi y continuada después de su muerte en 1773 por John Broadwood) y capaces de ofrecer sonidos más amplios.

De acuerdo con todo lo comentado, en la inmensa obra de Haydn la producción pianística no cede en extensión más que a la *Sinfonía* y al *Cuarteto de cuerdas*. De hecho, entre ciento seis *Sinfonías* y sesenta y ocho *Cuartetos* se cuentan cerca de sesenta *Sonatas* para piano, las primeras manifiestamente destinadas al clavecín, a las que es preciso añadir algunas piezas diversas de gran valor y temas variados como un *Capriccio*, una *Fantasia* y, sobre todo, la admirable serie de los cuarenta y cinco *Tríos* para piano, violín y violonchelo, donde las cuerdas juegan un papel relativamente modesto.

Las *Sonatas para piano* de Haydn pueden dividirse en cuatro períodos, teniendo en cuenta la nueva numeración y las obras redescubiertas después:

1- Las dieciocho primeras *Sonatas*, hasta aproximadamente 1765, se caracterizan por el espíritu de *divertimento*, su marcado carácter clavecinístico, la influencia de Wagenseil (Viena, 1715-1777) y de diversos compositores también vieneses e italianos, sobre todo, Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685- Madrid, 1737).

2- En el segundo período, con *las Sonatas* números 19 al 33, entre 1766 y 1773, Haydn descubre su fascinación por Carl Phillippe Emmanuel Bach (Weimar, 1714-Hamburgo, 1788) -quinto hijo de Johan Sebastian y Maria Barbara Bach-, del cual deriva un alargamiento de la forma y una mayor profundidad de la expresión, en la que la *Sonata* nº33 de la que hablaremos más adelante, símbolo del *Sturm und Drang* haydniano representa el ejemplo más destacado.

3- El tercer período, de 1773 a 1784 aproximadamente (*Sonatas* números 34 al 56), la escritura se condensa y una cierta galantería invade la obra de Haydn al tiempo que su estilo pianístico se ablanda y se clarifica con el inevitable contacto de Mozart, a pesar de bruscas crisis románticas (*Sonatas* nº47 y en menor medida, 49 y 53).

Entre 1789 y 1794 (o 1795), el grupo brillante de las cinco últimas *Sonatas* (nº 58 al nº 62) constituye el apogeo de la producción pianística de Haydn. «*Con esas postreras obras de arte, parece haberlo dicho casi todo, pues no compondrá más para piano*» (Tranchefort). Finalmente, las tres últimas *Sonatas*, escritas en Londres durante el segundo viaje (1794-1795), muestran un estilo sinfónico, solemne y majestuoso.

La *Sonata para piano nº33, en Do menor (Hob XVI: 20)*, que escucharemos esta noche, como ya dijimos domina toda la producción de Haydn en este género, hasta las cinco *Sonatas* finales y destaca entre las grandes *Sinfonías* (nº 42 al 47) y los *Cuartetos* de la etapa *Sturm und Drang* del compositor, en la que representa una pausa pianística. Data de 1771, precisamente «*el año prodigioso de fiebre romántica de la creación haydniana, etapa febril que se encuentra, no obstante, dominada por una forma y una escritura perfectas, de suerte que esta obra de arte uniendo tensión violencia y poesía (Marc Vignal) es también un modelo de equilibrio*» (Tranchefort). La obra no fue publicada hasta 1780 apareada a las *Sonatas* nº48 y 52 y la colección lleva una dedicatoria a las hermanas Franziska y Marianna Auenbrugger, hijas del célebre médico vienés Leopold Auenbrugger, inventor de la percusión torácica, gran aficionado a la música e incluso autor del libreto de la ópera de Salieri «*Der Rauchenfangkehrer*».

El primer movimiento, *Moderato*, a la vez que muy contenido «*es una página lírica y elegíaca de carácter esencialmente melódico, a semejanza del primer movimiento del Cuarteto en Fa menor op.20/5*» (Tranchefort). Una cadencia libre, sobre un punto de órgano, *Adagio*, precede y prepara su segundo tema con sutiles matices dinámicos. La tensión se eleva progresivamente en el curso del gran desarrollo de una suntuosa riqueza de inspiración. Un pasaje cromático, de una gran belleza expresiva, se antecede a la reexposición, variada en el detalle. En el *Andante con moto* en $\frac{3}{4}$, en *La* bemol mayor, modelo concebido en la forma *Sonata*, la escritura lineal en dos voces, se provee de efectos sincopados que evocan la «*Empfindsamkeit*» («sensibilidad») de C.Ph.E.Bach. Le sigue un «*admirable desarrollo que contiene una anticipación textual de un pasaje secuencial del primer movimiento del Cuarto Concierto de Beethoven, desgajándose de esta pieza una grandiosidad austera*» (Tranchefort). El *Finale-Allegro*, con el aspecto de

minueto rápido, lejos de aportar la distensión, lleva a la obra a su culminación dramática, especialmente gracias a la intervención de la escritura polifónica en el curso del desarrollo. Es seguido de una reexposición completamente renovada, multiplicando los frotamientos disonantes, afirmando hasta el final el modo menor y evocando una segunda vez el tema principal para una gran coda que es un verdadero desarrollo final, con el que concluye.

Duración estimada : 22 minutos.

SCHUMANN, ROBERT (Zwickau, 1810-Endenich, cerca de Bonn, 1856)

Bunte Blätter op. 99

Al final de su vida, Schumann decidió rescatar algunas de las muestras más interesantes de su «fondo de armario» que incluía piezas lamentablemente desechadas, de varios de sus ciclos precedentes, con frecuencia ya publicados. De este modo, treinta y cuatro piezas, escritas entre 1832 y 1849, fueron reunidas en dos colecciones: las «*Bunte Blätter*» («Hojas coloreadas»), publicadas en 1851, con el número de *opus 99* y las «*Albumblätter*» («Hojas de álbum»), editadas tres años más tarde como *opus 124*. Schumann, siempre obsesionado por los títulos, calificó modestamente estas piezas como «*Spreu*» (literalmente: «paja», que en el dicho popular, también en alemán, «hay que separar del grano») y es con ese epígrafe con el que inicialmente decide que aparezca el *opus 99*. Cuando cambia de opinión en favor del título actual: «***Bunte Blätter***», su intención era tomarlo al pie de la letra, haciendo imprimir cada una de las piezas en un color diferente, pero el fantasioso proyecto, finalmente, fue también abandonado.

El ciclo ***Bunte Blätter*** consiste en catorce piezas, de tamaño muy diverso, que se escalonan entre 1837 y 1849, aunque ocho de entre ellas datan, en exclusiva, de los años 1838 y 1839. La obra, por desgracia, ha permanecido bastante olvidada en los habituales circuitos concertísticos de piano, tal vez porque no constituye un ciclo unificado, por lo que su ejecución en el concierto de hoy constituye la oportunidad de escuchar una auténtica y rara joya del piano, relativamente desconocida.

Las tres primeras piezas del ciclo, muy cortas, que se remontan al año 1839, fueron, a su vez, reagrupadas por Schumann bajo el título: «***Drei Stücklein***» («Tres piececitas» o «Tres pequeñas piezas») y permiten escuchar una especie de reducido romance «*de una encantadora frescura y simplicidad, digno de las Kinderszenen op.15*» («Escenas de los niños») (Tranchefort), indicado en la partitura como: ***Nicht schnell, mit Innigkeit*** («no rápido, con intimidad») en *La* mayor. Viene después una página muy veloz, (***Sehr rasch***), más atormentada y tempestuosa, cuyos acordes parecen surgidos directamente de la *Kreisleriana op.16*, con su torbellino de dobles corcheas en la mano izquierda. Y, enfin, una corta marcha a ritmo rápido ***Frisch*** («Fresca», en 6/8, en *Mi* mayor) cuyo aspecto está muy próximo a las *Davidsbündler tänze op.6* («Danzas de la liga de David»).

Las cinco piezas siguientes, bien que de épocas distintas, fueron agrupadas también por Schumann como: «*Fünf Albumblätter*» («Cinco Hojas de álbum»). Numeradas del 1 al 5, la primera de ellas en *Fa* sostenido menor (de 1841), una tierna pieza, a la vez melancólica y popular, indicada *Ziemlich langsam* («bastante lenta», en 2/4), maravilla de simplicidad y precisión armónica, sirvió a su vez de tema a Clara Schumann para sus *Variaciones op.20* y, un poco más tarde, a Johannes Brahms para sus propias *Catorce Variaciones op.9*, de 1853. Viene a continuación un *Vals* en *La* bemol mayor de 1837, indicado: *Ziemlich langsam, sehr gesangvoll* («bastante lento, muy cantante») que introduce bellas modulaciones típicamente schumannianas. La siguiente pieza: *Sehr langsam* («muy lenta»), en *Mi* bemol menor, de 1838, «corta pero densa», «*podría ser de Brahms, con la obsesiva melancolía de sus afligidas curvas descendentes*» (Tranchefort). Finalmente, la pequeña serie termina por una deliciosa quinta miniatura de 1838, sólo indicada *Langsam* («Lenta»), en *Mi* bemol mayor. Las piezas siguientes están más desarrolladas, comenzando por la nº9, una *Novellette* de 1838, en *Si* menor, rechazada en su día del ciclo del *Opus 2* «*Papillons*» («Mariposas») «es un vigoroso **scherzo Lebhaft** («vivo») cuyos acordes evocan a Chopin de manera sorprendente» (Tranchefort). En la pieza nº10 Schumann propone un breve *Präludium* («Preludio») en *Si* bemol menor, de 1839, pieza extraordinariamente movida y algo retórica indicada como *Energisch* («Enérgica»), en 6/8, «*con un tema declamatorio y patético planeando sobre la ola vertiginosa de los trazos ininterrumpidos de triples corcheas*» (Tranchefort).

Duración estimada: 30 minutos.

RAVEL, MAURICE (Ciboure, 1875–París, 1937)

Gaspard de la Nuit

A pesar de que Maurice Ravel publicara algunas de sus iniciales composiciones siendo todavía alumno veinteañero del Conservatorio de París (al que por cierto había accedido con sólo catorce años), entre ellas «*Pavane pour une infante défunte*» («Pavana para una infanta difunta») que le proporcionó rápidamente la fama, continuó en el Centro hasta cumplidos los treinta, para perfeccionar una técnica pianística propia, ya de por sí deslumbrante. A esa primera etapa de su biografía pertenecen varias obras breves, entre las que destaca «*Menuet antique*» («Minuetto antiguo»), una corta página cuya duración apenas excede los cinco minutos seguida, en la siguiente etapa de su vida creativa, por «*Jeux d'eau*» («Juegos de agua») de 1902, pieza no menos breve que las precedentes, con la que rinde tributo al Liszt de «*Juegos de agua de la villa d'Este*» («*Años de Peregrinación, Tercer Año: Italia*»). A continuación, el año 1905, Ravel compone la «*Sonatine*» («Sonatina») y, sobre todo, destaca: «*Miroirs*» («Espejos»), una indiscutible obra de arte del piano de Ravel, contemporánea de la precedente *Sonatina* y, como aquella, también compuesta en París, a finales de 1905. Después de estas obras «menores» hay un intervalo de tres años hasta la aparición del ciclo de tres piezas que conforman: «***Gaspard de la Nuit***» («Gaspard de la noche»), obra con la que se inicia el llamado «período de madurez» de Ravel, considerada, de manera casi unánime, como la cima de su producción pianística e, incluso, como una de las grandes páginas de piano del siglo XX, escrita en 1909, de enormes dificultades técnicas, que se apropia del virtuosismo del piano ruso y con la que el compositor consumaba su indeclinable propósito de escribir algo más difícil todavía que «*Islamey, fantasie orientale*» la famosa y «diabólica» partitura del ruso Mily Balakirev (Nijni-

Novgorod, 1837-San Petesburgo, 1910), compuesta en 1869, que «aterrorizaba» a los concertistas de piano de la época.

La lectura de la colección sesenta y cinco «pequeños poemas» de un poeta de origen italiano, poco conocido, en la línea simbolista de Hoffmann, Aloysius Bertrand (Ceva, Italia, 1807- París, 1841), escritos en 1830 con el título «*Gaspard de la Nuit*», fascina, sin embargo, a Ravel, decidiéndole a ilustrar musicalmente tres de ellos, según su propio punto de vista: «tras un largo mes de gestación» (de mayo a comienzos de septiembre de 1908), conservando el tríptico el mismo título que el poema original. Los textos escogidos para el ciclo, bautizados por Ravel como «poemas para piano», eran, en realidad, «poemas en prosa», anunciadores de la estética de los próximos movimientos de la poesía europea, desde el *Simbolismo* al *Surrealismo*. La primera ejecución pública de «*Gaspard de la Nuit*», tuvo lugar en París, el 9 de enero de 1909, en la sede (*Salle Érard*) de la *Société Nationale de Musique*, a cargo del celeberrimo pianista español Ricardo Viñes (que también estrenara varias piezas de Debussy), publicándose, ese mismo año, la partitura por Durand en París.

La primera pieza del ciclo: *Ondine*, dedicada al famoso pianista inglés Harold Bauer (Kingston-upon Thames (U.K.),1853- Florida (USA),1951), está extraída del libro: «*La noche y sus prestigios*». En esta página, «las gotas de agua (las lágrimas de Ondina), resbalan sobre el cristal de la ventana, irisándose con los reflejos de la luz de la luna». La segunda pieza: «*Le Gibet*» («El patíbulo»), representa la tétrica imagen de un ahorcado, balanceándose bajo la luz del crepúsculo. La tercera pieza, titulada: «*Scarbo*», personifica a un duende demoníaco que gira, haciendo cabriolas, en la estancia y que Ravel describe como: «*un huso caído de la rueda de una bruja que «a veces escucho murmurar y reír en la oscuridad de mi alcoba y rascar sus uñas sobre la seda de las cortinas de mi cama*». Se trata, en realidad, de un *scherzo* cuyos dos temas chocan durante toda la obra, creando una atmósfera seca y escalofriante, en la que «*la placidez de Ma mère l'Oye*» («*Mi madre la oca*») de 1908, está olvidada y se ha trocado en visiones de pesadilla que Ravel traduce con una escritura pianística completamente nueva, en nada deudora de la manera debussysta y cuya brillantez no tiene la menor relación con el impresionismo» (Tranchefort).

Pocos meses antes, el padre de Ravel había fallecido tras una prolongada enfermedad, llevando al hijo a refugiarse en un apenado silencio y en el trabajo.

Duración estimada: 24 minutos.

DE FALLA, MANUEL (Cádiz, 1876-AltaGracia (Argentina), 1946)

Fantasía Bética

Pese a tratarse de una obra destacada de Falla, en realidad, la única originalmente concebida para piano solo, la *Fantasía Bética* no figura, sino excepcionalmente, en el repertorio de los pianistas actuales (con la salvedad, sin duda, de los españoles), «*quizás porque los gustos del público se inclinan a más dulces y directos estilos y porque la dificultad y duración de la «Fantasía» no encuentra inmediata compensación en premios multitudinarios*» (Fernández-Cid). La obra fue compuesta entre enero y mayo de 1919, por encargo de Arturo Rubinstein y, al

parecer, sería tocada por el genial pianista (que fue además su dedicatario), en Nueva York, a lo largo de 1920 pues, en realidad, se desconoce la fecha precisa del estreno.

El título de la pieza alude a la región «*Baetica*», nombre asignado a un territorio que hoy ocupan, más o menos, las provincias de Cádiz y Sevilla (la «*Itálica* famosa» del poema de Rodrigo Caro), en la *Hispania* de los tiempos del Imperio Romano. De hecho, Falla que jamás renunció a sus raíces andaluzas, fundaría, en 1923, una «*Orquesta Bética*» de Cámara (luego transformada en la *Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla*), referente de la música clásica de la ciudad, hasta años relativamente recientes.

La *Fantasia Bética* representa como una estilización de las excelencias del folclore y las maneras de la música tradicional española. Reteniendo los ritmos del flamenco y explotando temas del «cante *jondo*», Falla los somete, con obstinación, a una rica técnica instrumental ampliamente inspirada en la guitarra, tal como: veloces arpeggios, «rasgueo» y notas de «punteo», infinitamente repetidas etc. La obra rechaza, pues, toda complacencia y todo intento de seducción fácil e inmediato, para Tranchefort: «*aún sin alejarse mucho del hechizo que crean ciertos pasajes de la Iberia de Isaac Albéniz: las rudas disonancias, glisandos en el arranque*» (...) y una escritura poderosa y seca no se escatiman para un oído solamente habituado a "españoladas"» (...) «*De una forma libre la obra adopta una estructura, A-B-A: exposición de dos temas rápidos, violentamente repetidos, presentados en pequeñas notas, en vastos arpeggios, deslizados sobre acordes graves, en trinos, tiñendo brevemente sobre instantáneos silencios*» (...) «*El corto episodio intermedio permite escuchar un canto lírico, dulce, casi pudoroso, de inflexiones «faurenianas». Tras la reexposición, apenas modificada de A, llega la coda enérgica, sin énfasis, en acordes alternados de las dos manos*».

Concluyendo, con Fernández-Cid: «La «*Fantasia Bética*» es al repertorio pianístico de Falla lo que el «*Retablo de Maese Pedro*» al orquestal, pues con aquella inicia, de modo palpable, «la evolución que conducirá hasta los más descarnados y escuetos paisajes sonoros del compositor ».

Duración estimada: 13 minutos.

