

# Chopin en España

DEL 22 DE MARZO AL 5 DE ABRIL DE 2017

**CICLO DE MIÉRCOLES**





CICLO DE MIÉRCOLES

---

CHOPIN EN ESPAÑA



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

Ciclo de miércoles: “Chopin en España”: marzo-abril 2017  
[introducción y notas de Javier Suarez-Pajares; apéndice de Eduardo Chávarri Alonso]. - Madrid: Fundación Juan March, 2017.

62 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; marzo-abril 2017)

Programas de los conciertos: [I] Sus contemporáneos: “Obras de F. Chopin, M. Sánchez Allú y J. Nin Castellanos”, por Leonel Morales, piano; [II] A la guitarra: “Obras de F. Chopin, F. Tárrega, E. Granados y G. Regondi”, por Rafael Aguirre, guitarra; [III] Hoy: “Obras de J. Soler, F. Chopin, F. Pedrell, E. Granados, M. de Falla, S. Bacarisse, E. Halffter, N. Bonet, J. L. Turina, B. Casablanca y L. Balada”, por Juan Carlos Garvayo, piano;

celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 22 y 29 de marzo y 5 de abril de 2017.

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

1. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 2. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 3. Preludios (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 4. Mazurkas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 5. Nocturnos (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 6. Valses (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 7. Baladas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 8. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 9. 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](http://www.march.es/musica/audios)

© Javier Suarez-Pajares  
© Eduardo Chávarri Alonso  
© Fundación Juan March  
Departamento de Música  
ISSN: 1989-6549

# ÍNDICE

---

- 5 Presentación
- 6 Introducción. Chopin *desde* España  
Una anomalía en el París musical  
Un bolero de fantasía  
Un viaje para olvidar
- 16 Miércoles, 22 de marzo - **SUS CONTEMPORÁNEOS**  
Obras de F. CHOPIN, M. SÁNCHEZ ALLÚ, J. NIN CASTELLANOS  
por **Leonel Morales**, piano
- 30 Miércoles, 29 de marzo - **A LA GUITARRA**  
Obras de F. CHOPIN, F. TÁRREGA, E. GRANADOS  
y G. REGONDI por **Rafael Aguirre**, guitarra
- 38 Miércoles, 5 de abril - **Hoy**  
Obras de J. SOLER, F. CHOPIN, F. PEDRELL, E. GRANADOS,  
M. de FALLA, S. BACARISSE, E. HALFFTER, N. BONET,  
J. L. TURINA, B. CASABLANCAS y L. BALADA  
por **Juan Carlos Garvayo**, piano
- 48 Apéndice  
**Fryderyk Chopin: hitos de su recepción en España**

Introducción y notas de **Javier Suarez-Pajares**  
y apéndice de **Eduardo Chávarri Alonso**





**C**hopin revolucionó el universo pianístico. Su exquisitez melódica y su profundidad expresiva, sumadas a una escritura idiomática y a un manejo innovador de las formas musicales, lo convirtieron en un referente para varias generaciones de compositores. Como continuación del ciclo “Chopin y la posteridad” de la temporada pasada, estos conciertos indagan sobre su huella en la composición española más allá de los tópicos asociados a su estancia en Valldemosa: la influencia en los pianistas de su época (en España, pero también en Cuba) y el papel fundamental que desempeñó Tárrega, la imitación en el repertorio para guitarra y la pervivencia en la creación del último siglo.

**FUNDACIÓN JUAN MARCH**

## INTRODUCCIÓN. CHOPIN DESDE ESPAÑA

El 21 de mayo de 1933, dentro del Tercer Festival Chopin, la Capella Clàssica de Mallorca dirigida por Juan María Thomas estrenó en la cartuja de Valldemosa la *Balada de Mallorca*, una pieza coral compuesta por Manuel de Falla adaptando unos textos de Jacinto Verdaguer a música procedente de la *Balada Op. 38* que el pianista polaco escribió durante su malhadada estancia en la isla. Falla es la clave sobre la que descansa la recepción de Chopin en la música española del siglo xx: las piezas para piano escritas en los albores de su carrera que demuestran su entronque con una tradición en la que Chopin había comenzado a ser importante, su ópera cómica *Fuego fatuo* con libro de María Lejárraga sobre música de Chopin adaptada e instrumentada por Falla en 1918 que nunca llegó a ver estrenada y su *Balada de Mallorca* reflejan buena parte de la variedad de enfoques y la fertilidad de las relaciones entre la música de Falla y la de Chopin, que luego se multiplicarán en la obra de los compositores que le siguieron y lo colocaron siempre como la referencia más alta y más autorizada de la entrada de la música española en la Modernidad.

Con Falla, antes y después de él, el ciclo de conciertos “Chopin en España” presenta precisamente una panorámica muy amplia de cruces entre la música española y las obras originales de Fryderyk Chopin. Estas intersecciones, que consideramos en buena medida consecuencia del persistente interés de Falla por la música de Chopin, se podrían ver también como un reflejo de lo que en vida de Chopin fueron sus encuentros marginales con músicos españoles o de origen español, con una forma de la música española como es el bolero, y con la propia España a través de su viaje a Mallorca. Este es el argumento –Chopin desde España– que hemos querido desarrollar en los siguientes puntos de esta “Introducción” con el fin de que sirva como marco para una mejor comprensión de los tres programas que forman el ciclo.

### UNA ANOMALÍA EN EL PARÍS MUSICAL

Uno de esos amores tempestuosos que caracterizaron las apasionadas relaciones de las mujeres y los hombres del Romanticismo fue el de Hector Berlioz y la actriz irlandesa Harriet Smithson. En marzo de 1833, cuando sus representaciones del teatro de

Shakespeare empezaban a tener éxito en París, la actriz se rompió una pierna al descender de su carruaje y tuvo que dejar las tablas por un tiempo. Durante la convalecencia se arruinó y Berlioz, cuya desesperada insistencia estaba ya doblando el rechazo obstinado de la diva, salió al rescate y organizó un concierto a beneficio de la actriz para el que concitó grandes fuerzas de la música romántica. Su principal reclamo –la asistencia y participación de Niccolò Paganini, que le acababa de enredar para que compusiera para él *Harold en Italia*– no llegó a tener efecto, pero sí coincidieron en aquella ocasión dos astros del piano que todavía brillan hoy: Franz Liszt y Fryderyk Chopin. Con ellos, que tocaron a dúo, hubo grandes nombres del teatro y de la ópera como la soprano Giulia Grisi o el gran tenor Giovanni Battista Rubini –ambos, entre los pocos intérpretes venerados por Chopin–, el atormentado violista Chrétien Urhan –que estrenaría *Harold* ante el desinterés inicial de Paganini–... y un guitarrista español: Trinidad Huerta, liberal exiliado en 1823 que llevaba ya una década fuera de España y, tras una gira por la costa este de los Estados Unidos entre 1824 y 1826, permaneció en Inglaterra hasta que la Revolución de Julio de 1830 derrocó al Borbón Carlos X de Francia y decidió establecerse en París.

Ante una función como esta, que tuvo lugar el 2 de abril de 1833 en la parisina sala Favart, sede del Théâtre Italien, cualquier espectador de hoy pensaría, con razón, que la anomalía era Huerta; sin embargo, la realidad de aquel tiempo era bien distinta. El guitarrista español era una celebridad rutilante en el olimpo de los más grandes virtuosos de la interpretación y se había convertido en una presencia habitual en las salas de concierto de las principales capitales europeas. Berlioz lo admiraba como lo admiró Rossini y ambos, igual que otros generales de la legión literaria romántica –Balzac, Victor Hugo, Delphine Gay, Lamartine...–, lo elogiaron como a pocos. En los meses inmediatamente anteriores al concierto para Harriet Smithson, Huerta había tocado varias veces en *soirées* en las que intervino también Liszt, una vez con Henri Herz –no le asustaban los pianistas– y, justo el día anterior al concierto organizado por Berlioz, el influyente crítico de *Le Figaro*, Nestor Roqueplan, había escrito: “el inimitable Huerta saca de su guitarra sonidos sorprendentes; jamás en otras manos este instrumento había producido efectos

semejantes. Además, Huerta posee en su más alto grado el genio de la improvisación instrumental” (*Le Figaro*, 1 de abril de 1833). Ese mismo día, Berlioz, que había insertado en el *Journal des Débats* un largo artículo dedicado a la Smithson y sus encarnaciones de personajes femeninos de Shakespeare, a la hora de presentar la división de instrumentistas que amenizaría la velada, destacó a “los artistas más distinguidos del piano, el violín, la viola de amor y también de la guitarra: Liszt, Haumann, Urhan y Huerta”. Ignoró a Chopin y es que, si Liszt era el Paganini del piano y Berlioz sería consagrado por el propio violinista italiano hincado de rodillas ante la emoción que finalmente le produjo *Harold en Italia*, Huerta gritaba en sus conciertos: “Je suis le Paganini de la guitare!”... y, en lugar de desdecirle, se le hacía eco.

Así, en esas órbitas de ultrapaganinianos, la verdadera anomalía era un pianista como Chopin, un hombre que pasó de puntillas por su tiempo con verdaderas dificultades para encajar. Estos conciertos, arenas para gladiadores de la interpretación, no eran lo suyo, ni sus obras –entonces– eran las más apropiadas para aquellos espacios. Escúchese una pieza colaborativa como el *Hexámeron*, un conjunto de variaciones sobre la “Marcha” de *I puritani* de Bellini articulado por Liszt por encargo de una aristócrata revolucionaria lombarda, y se apreciará bien la singularidad del pianismo de Chopin entre los de Liszt, Hertz, Czerny, Pixis o Thalberg. Recogido en salones y lecciones, amante por encima de todo de la música de Bach, Händel y Mozart, Chopin fue una presencia tan fugaz como marginal en su época y un espectador muy crítico con sus colegas que, no obstante, lo respetaban y no dejaban de mirar de reojo a su música, de la misma manera que Chopin levantó alguna vez la vista de su universo creativo. Una de estas ocasiones nos interesa particularmente aquí porque fue cuando compuso su *Bolero Op. 19*.

#### UN BOLERO DE FANTASÍA

El bolero estaba muy de moda en los teatros, sobre todo a raíz de su inserción como aire de baile en el enorme éxito de *La muette de Portici* de Auber desde su estreno en 1828, más célebre aún como ópera revolucionaria desde que su representación en el teatro de la Monnaie de Bruselas en agosto de 1830

diera lugar al proceso que unos meses después desembocaría en la independencia de Bélgica. De hecho, para unas representaciones de esta lírica tragedia en la Ópera de París en enero de 1834, su director, Louis Désiré Véron, había contratado a los grandes bailarines boleros españoles Dolores Serral y Mariano Camprubí; y también es sabido que María Malibrán –la gran Rosina de los primeros años treinta– solía interpolar un bolero de su cosecha en sus interpretaciones de *El barbero de Sevilla* ante la extrañeza de algún supuesto purista rossiniano ignorante de lo que el padre de la diva, Manuel García, había contribuido en la creación de la inmortal ópera.

Pero habíamos comenzado estas notas con el relato de la única confluencia que tenemos registrada entre Chopin y Huerta –que compartirían en esos años la amistad con la Malibrán, así como con Bellini y el tenor Adolphe Nourrit, y seguro que también el disgusto por las tempranas muertes de todos ellos– porque es posible que el guitarrista tuviera algo que ver con la génesis de una obra tan particular dentro del catálogo chopiniano como el *Bolero Op. 19*. Desde luego las fechas concuerdan: el bolero de Chopin apareció publicado en 1834 y es probable que lo compusiera unos meses antes, en torno al tiempo en que tuvo lugar su encuentro con el guitarrista que haría precisamente muy célebre, dentro de su repertorio, un *Bolero para Lola Montes* y tocaba (y cantaba) boleros en sus conciertos. Huerta era además, como Chopin, un refugiado, y un refugiado liberal que había huido de España con la ejecución de Riego y mantuvo cierto compromiso con sus compañeros menos favorecidos. Y se puede decir que el bolero, según en qué contextos, podía tener una fuerte connotación política como la música por antonomasia de los españoles en el exilio. Huerta, por una parte, extendió *urbi et orbi* el *Himno de Riego* pasando casi por su autor y, por otra, como antes hicieran exiliados de la primera restauración fernandina como Fernando Sor o Francesco Vaccari, propagó fuera de España el cultivo del bolero.

Años atrás, Huerta había sido la avanzadilla de la aventura norteamericana de la *troupe* de los García, y una de las voces más angélicas de aquellos tiempos –la de Giuditta Pasta–, anhelando este viaje, dijo en la intimidad de una carta a su esposo fechada

hacia agosto de 1825 que Huerta “grazna algunos boleros sin saber nada de música”, pese a lo cual sus conciertos en Nueva York le habían hecho de oro. Esta privada e infundiosa observación de la Pasta –en realidad las escasas dotes para el canto de Huerta no serían sino un adorno más de un talento que le hacía sobresalir como guitarrista de una especie jamás vista con anterioridad– nos pone en la pista de Huerta como intérprete de boleros. Además, sabemos que en sus programas de concierto solía incluir el bolero dentro de popurrís –seguramente improvisados– en los que lo acompañaba con otros aires como el fandango, la cachucha, el caballo “Polo del contrabandista” y hasta las folías. Aquí queríamos llegar, porque el *Bolero* de Chopin no es obviamente un bolero en sentido estricto, sino una fantasía –una improvisación prendida en el papel pautado– sobre una especie saltarina de aire de bolero en modo menor con una introducción en dos tiempos: un “Allegro molto” en estilo categóricamente brillante y un tempo más lento que tiene la fisonomía, con su ritmo de 3/8 y su línea melódica sincopada, de una tirana resuelta también por la vía de una figuración brillante con una cadencia inconfundiblemente chopiniana. Tras la primera aparición del aire de bolero, el primero de una serie de cambios de armadura da inicio a un intermedio (muy habitual en un género de seguidillas boleras teatrales denominadas “intermediadas”) que hace las veces de área de desarrollo hasta que una retransición recupera el ritmo típico del bolero, preparando el retorno del tema principal. Este intermedio no tiene nada de español y sí detalles marcados de polonesa y hasta de nocturno. Quizá por ello, y por no ser un bolero al uso, se ha debatido bastante sobre el carácter, acaso más polaco que español, de esta pieza que, sin embargo, demuestra una buena asimilación por parte de Chopin de ciertos rasgos de la música española: la fluctuación menor-mayor, floreos y resoluciones como la de la melodía de la introducción, que juega con el semitono entre los grados quinto y sexto de la tonalidad principal, o la resolución del tema de bolero con una especie de melisma escrito en cuatro grupos de semicorchea con puntillo y fusa, todos giros muy comunes en la música de salón española de la época que Chopin reinterpreto de forma estilizada dentro de su propio lenguaje.

Todo esto pasaría posiblemente desapercibido para la quinceañera discípula de Chopin a quien este dedicó el *Bolero*, la condesa

Emilie de Flahault, pero no para su madre, la inglesa Margaret Mercer Elphinstone, vizcondesa de Keith. En su juventud, esta había sido una de las más íntimas confidentes de la malograda princesa Charlotte, que entretenía sus horas muertas cantando y aprendiendo a tocar la guitarra con un violinista de la Real Capilla española exiliado en Inglaterra que ya hemos mencionado: Francesco Vaccari, cuya esposa, Luisa Brunetti, alcanzó cierto renombre en los salones ingleses como cantante de boleros, de la misma manera que el embajador en Londres de la España resistente a José I, el conde de Fernán Núñez, músico al tiempo que diplomático, quien bailaba boleros en sus recepciones y se hizo retratar por Goya más como un noble bolero que como diplomático.

Las distintas oleadas de liberales españoles exiliados habían llevado el bolero a las principales capitales musicales de Europa. Por tanto, esta decisión de Chopin de contribuir a su manera con la música insignia de la España exiliada no se puede considerar del todo inocente y nos da una muestra más del lugar que ocupaban sus simpatías dentro del avispero de la política europea en el que los padres de la condesita de Flahault se movían como peces en el agua, pero donde Chopin tenía que andar en equilibrio entre las aristocráticas manos que le daban de comer y los distintos radicalismos de sus amistades más próximas. Una de estas amistades, radical y aristocrática al tiempo –aunque mucho más lo primero que lo segundo–, y la que llegó más lejos en los afectos de Chopin, fue Aurore Dupin, conocida en la historia por su viril seudónimo de George Sand. Ella fue quien llevó al músico urbanita a la España profunda en el que sería el único viaje de Chopin a este país. Lo que se planeó como un idilio se materializó al final en forma de un infierno del que a muy duras penas logró Chopin salir con vida.

#### UN VIAJE PARA OLVIDAR

Dos personalidades tan dispares como las de Aurore y Chopin serían naturalmente proclives, en el mejor de los casos, a la mutua indiferencia, pero el amor –más ciego que nunca– condujo el capricho de sus voluntades hacia sus apasionados dominios y en el verano de 1838 ya estaban envueltos en una incandescente relación. Aurore escribió a Delacroix: “No ha habido ni una sola

nube en nuestro cielo despejado [...]. Empiezo a pensar que puede haber ángeles disfrazados de hombres”. Ser el nuevo amante de una celebridad como George Sand sometía a Chopin a una exposición pública muy incómoda, poco soportable para su carácter reservado y de una levedad tan seráfica. En parte para escapar de la atención de sus respectivos círculos y en parte para alejarse de los rigores del clima centroeuropeo en busca de otro más benigno con el fin de mejorar la frágil salud de Chopin y del hijo de Aurore, que había sufrido fiebres reumáticas, la pareja se escabulló por separado de París y se reencontró en Perpiñán. Desde allí, Aurore, sus hijos –Maurice de quince años y Solange de diez– y Chopin fueron a Barcelona, donde permanecieron cinco días, y el 7 de noviembre a media tarde tomaron el vapor que les dejó en Palma al mediodía siguiente. Esa noche escucharon el canto del timonel que Sand describió en *Un invierno en Mallorca*:

Seguía ritmos y modulaciones ajenas a las que conocíamos y parecía dejar ir su voz al azar, como la humareda del vapor llevada y traída por la brisa. Más que una canción era un ensueño, una especie de divagación perezosa de la voz en la que el pensamiento apenas intervenía, pero que seguía el balanceo del navío, el suave rumor de los remolinos y semejava una vaga improvisación, limitada, sin embargo, en las formas más dulces y monótonas.

El entusiasmo de Chopin desbordó su primera carta:

Aquí estoy, en Palma, entre palmeras, cedros, cactus, olivos, naranjos, limoneros, áloes, higueras, granados, etc.: todo lo que se encuentra en los invernaderos de los jardines botánicos. El cielo parece turquesa, el mar lapislázuli, las montañas esmeraldas y el aire es divino. De día brilla el sol. Todo el mundo va en ropa de verano y hace calor. Por la noche, guitarras y canciones durante horas y horas. [...]. Ya está arreglado: viviré en un maravilloso monasterio en el mejor lugar del mundo. Mar, montañas, palmeras, un cementerio, una iglesia de los cruzados, ruinas de una mezquita, olivos milenarios. Mi querido amigo, estoy verdaderamente empezando a vivir. Estoy al lado de todo lo más bello. Soy un hombre mejor.

No sé si mejor pero sí un hombre enamorado, al encuentro de un figurado edén de salud, tiempo y esperanza. Un hombre acompañado por “lo más bello”, con poco más equipaje que su imaginación: música de Bach, unas cuantas obras abocetadas y mucho papel en blanco para tratar de apresar la fantasía y la felicidad. El resto, una cantidad de improvisación que, si bien podía funcionar en los universos creativos de los artistas viajeros, en la realidad de la vida y en la abundancia de materias prácticas que convendría haber previsto en un viaje de esta naturaleza, que quería prolongarse muchos meses, fue sencillamente fatal. Así las cosas, lo bueno apenas duró las tres semanas que se mantuvo el buen tiempo, los paseos campestres y el disfrute de las músicas espontáneas. Sand dejó escrito algo sobre esa música: “El bolero suena en los lugares más desiertos y en las más sombrías noches. No hay campesino que no tenga su guitarra y que no vaya con ella a todas horas”; “Los boleros mallorquines tienen la gravedad de lo ancestral y ninguna de las gracias profanas que se admiran en Andalucía”; una madre, para dormir a su hijo “cantaba una bella cancioncilla del país, muy triste, muy monótona: muy árabe”. Cerca del fin de estos días de sosiego y encantamiento, el 28 de noviembre, Chopin firmó en Palma un primer manuscrito de la *Mazurca en Mi menor*, segunda del Op. 41, compuesta en un piano que no le agradaba nada porque el que le había enviado Camille Pleyel desde París estuvo semanas atascado en las aduanas mallorquinas.

Cuando con el mes de diciembre llegaron las lluvias, las nieblas y los vientos, todo se torció. La salud de los convalecientes se resintió y las toses de Chopin pusieron de manifiesto su dolencia, lo que dio lugar a un fuerte rechazo por parte de los lugareños. Eso y que no iban a misa, que los hijos de Aurore no eran los del pianista y los otros chicos les tiraban piedras... ¿Qué hacía esa gente allí? Su primer casero les echó de mala manera y encontraron “de milagro”, según la no poco providencialista Sand, un cobijo para el invierno. La escritora lo relató así:

Había en la cartuja de Valldemosa, un español refugiado, escondido allí no sé por qué motivo político. Al visitar la cartuja quedamos sorprendidos de la distinción de sus modales, de la belleza melancólica de su mujer y de los muebles rústicos y, sin embargo, cómodos de su

celda. La poesía de esta cartuja me había enloquecido. Ocurrió que la pareja misteriosa quiso abandonar precipitadamente el país y se mostró tan encantada de cedernos su mobiliario como nosotros de aceptarlo.

La extraña familia se instaló en la cartuja de Valldemosa el 28 de diciembre y entrado enero llegó el piano en el que Chopin terminó obras tan remarcables como los *24 Preludios Op. 28* y empezó otras como la segunda *Balada Op. 38* o el *Scherzo Op. 39*.

Entre tanta incomodidad, tanta estéril dedicación a la intendencia y tanta hostilidad de los lugareños, el mes de enero pasó de mal en peor para la salud de Chopin y la amante soñada –convertida a la fuerza en una madraza indispensable para hacerse cargo de la supervivencia de la familia– escribió: “conforme el invierno avanza, la tristeza paraliza más y más mis esfuerzos para alegrar los ánimos, el estado de nuestro inválido empeora día tras día... nos sentimos prisioneros privados de toda ayuda y de toda simpatía... la muerte parece suspendida sobre nuestras cabezas dispuesta a atrapar a alguno de nosotros”. Había que salir de allí cuanto antes o Chopin hubiera tristemente honrado con su último aliento la tierra que le acogió de forma tan antipática. Una vez le visitaron tres médicos y, según contó él mismo en una carta con la pizca de humor aristocrático que mantuvo, uno le dijo que estaba muerto, otro que se estaba muriendo y el último que iba a morir. Con este panorama, la perspectiva halagüeña de una primavera reparadora que esperaba Aurore se alejaba cada vez más, y así, con Chopin tosiendo sangre a borbotones, dejaron la isla en el mismo vapor que les había llevado. Para colmar la ignominia, en su trayecto de vuelta este barco llevaba un cargamento de cerdos campando a sus anchas por cubierta mientras que al pianista se le confinó en su camarote por miedo a que su enfermedad fuera contagiosa. Salieron de Valldemosa el 11 de febrero y desembarcaron en Barcelona el día 14; a partir de ahí todo empezó a mejorar, pero el balance de este viaje lo expresó Aurore con crudeza: “un castigo para él y un tormento para mí”.

En los últimos años de su vida, Chopin cultivó la amistad de la hija pequeña de Manuel García, la mezzosoprano parisina

Pauline Viardot. Mujer de un talento excepcional, dio conciertos con Chopin, hizo a su lado unos arreglos para canto con acompañamiento de piano de algunas mazurcas que fueron aprobados y disfrutados por el propio compositor y, una vez consumada su ruptura con Aurore, sirvió ocasionalmente de enlace entre la desencontrada pareja. Su voz sonó entre los solistas que cantaron el *Réquiem* de Mozart según lo dispuso Chopin para su funeral. Había muerto el 17 de octubre de 1849 sin cumplir los cuarenta años; el mundo tardó bastante en darse verdadera cuenta.

## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- William C. Atwood, *The Parisian Worlds of Frédéric Chopin*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1999.
- Jesús Bal y Gay, *Chopin*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Luis Gago (ed.), *Falla-Chopin. La música más pura*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1999.
- Jim Samson (ed.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Jim Samson, *Master Musicians. Chopin*, Óxford, Oxford University Press, 1996.
- George Sand, *Un invierno en Mallorca*. Traducción de Marcel Planas y prólogo de Robert Graves, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2007.

JAVIER SUAREZ-PAJARES

---

## PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 22 de marzo de 2017. 19:30 horas

---

### SUS CONTEMPORÁNEOS

#### I

**Fryderyk Chopin** (1810-1849)

Preludio Op. 28 nº 1 en Do mayor

**Martín Sánchez Allú** (1823-1858)

*No me olvides*, de Seis meditaciones Op. 13

**Fryderyk Chopin**

Preludio Op. 28 nº 2 en La mayor

**Martín Sánchez Allú**

*La alondra*, de Seis meditaciones Op. 13

**Fryderyk Chopin**

Preludio Op. 28 nº 3 en Sol mayor

**Martín Sánchez Allú**

*La enredadera*, de Seis meditaciones Op. 13

**Fryderyk Chopin**

Preludio Op. 28 nº 4 en Mi menor

**Martín Sánchez Allú**

Siempre amor. Romanza sin palabras Op. 11

**Fryderyk Chopin**

Preludio Op. 28 nº 5 en Re mayor

**Martín Sánchez Allú**

El ciprés. Invocación religiosa Op. 9

**Fryderyk Chopin**

Preludio Op. 28 nº 6 en Si menor

**Martín Sánchez Allú**

El canto del cisne. Nocturno sentimental Op. 27

**Fryderyk Chopin**

Preludio Op. 28 n° 7 en La mayor

**Martín Sánchez Allú**

Inspiración. Nocturno Op. 21

**Fryderyk Chopin**

Fantasía en Fa menor Op. 49

**II****Joaquín Nin Castellanos (1879-1949)**

Ocho preludios de estilo romántico dedicados a la memoria de Federico Chopin \*

*Preámbulo*

*Hora mística*

*Diálogo*

*Nostalgia*

*Coloquio nocturno*

*Funeral*

*Viena 1912*

*Epílogo*

**Fryderyk Chopin**

Sonata n° 3 en Si menor Op. 58

*Allegro maestoso*

*Scherzo: Molto vivace*

*Largo*

*Finale. Presto ma non tanto*

\* *Estreno en España*

**Leonel Morales, piano**

## SUS CONTEMPORÁNEOS

En España se tardó prudentemente en recibir la música de Chopin, pero un juicio muy atinado y temprano de su significación apareció en la primera mención registrada del pianista polaco en la prensa española. Como se puede ver en la colección de textos compilada por Eduardo Chávarri que acompaña a este programa, esta primera referencia se encuentra en un escrito de Santiago Masarnau publicado en *El Español* el 19 de septiembre de 1837. Masarnau describe primero con escaso entusiasmo el pianismo a la moda:

Otro nuevo método se ha introducido también en la música de piano, y consiste en hermanar las mayores dificultades de la ejecución con el vuelo de la fantasía. Así es que, invocando la libertad artística, le dan peregrinos giros, armonías cortadas, continuas disonancias, y todo ello para expresar los dolores del alma, sus angustias y vivos pesares.

Y a renglón seguido, con más interés y mucha sensibilidad, se refiere al carácter distintivo de Chopin:

Citaremos, sin embargo, un ejemplo, o más bien una excepción. Chopin, dominando el piano, brilla en medio de los mejores artistas por la riqueza del sentimiento, la energía, la calma, la melancolía, la fecundidad de ritmos originales, la progresión armónica, y tamañas cualidades abogan la singularidad de su escuela. Pero Chopin ha tenido muy malos imitadores.

Yo no diría que **Martín Sánchez Allú** (1823-1858) fue una de las malas réplicas, por otro lado absurdas, de Chopin. Pianista precoz, su muerte en plena juventud de una afección pulmonar le acercó a Chopin en la imaginación de los cronistas, pero más por la vía de la vida que de la obra, aunque elementos distintivos de la armonía, la calma contemplativa y el control de la forma del compositor polaco sí que los asimiló, y los de la originalidad rítmica los exploró más bien en sus obras de carácter español como lo hiciera Chopin en sus mazurcas y polonesas. Otras veces, Sánchez Allú pone el foco, con más fortuna quizá pero con igual sinceridad, sobre el piano de Mendelssohn. Sus

referencias, como compositor joven en busca de una voz propia, están bastante claras, pero el principal interés de Sánchez Allú se encontraba en el teatro lírico y quizá hubiera llegado a hacer carrera en la composición de zarzuelas grandes como sus contemporáneos Barbieri, Arrieta, Oudrid o Gaztambide. Por ello resulta un acierto concluir esta primera parte del programa – que, como veremos, alterna preludios de Chopin con piezas de Sánchez Allú– con la *Fantasia en Fa menor Op. 49* que compuso **Chopin** en 1841 y comienza con una impresionante marcha que parece un coro de *grand opéra* francesa que muestra el interés – como espectador– de Chopin por el teatro musical de su tiempo. Pero la forma en la que Chopin y Sánchez Allú incorporaron a su música instrumental su interés por el teatro lírico es prácticamente opuesta y el compositor español refleja una afición nada chopiniana por lo programático y por las referencias literarias directas que se evidencia en los propios títulos y subtítulos de sus obras. Téngase en cuenta el disgusto de Chopin ante la costumbre de Christian Wessel, su editor inglés, de publicar piezas suyas con títulos como *Suspiros*, *Murmullos del Sena*, *Recuerdos de Polonia* o *Suave brisa*. Esta resistencia de Chopin a lo que era una demanda evidente del público filarmónico de su tiempo fue una de las cuestiones que le esquinaron: la corriente principal iba, de momento, en la dirección que marcaba Wessel y que la obra de Berlioz había contribuido de manera determinante a señalar. Sánchez Allú se adhirió desde el principio a esta tendencia hacia una música fuertemente relacionada con imágenes literarias como se ve en la selección de piezas suyas que entreveran la primera parte del concierto que presentamos aquí.

Formando la primera parte de su programa, Leonel Morales combina, en finas copas de agua y aceite, un conjunto escogido de piezas de Sánchez Allú con los primeros preludios del Op. 28 de Chopin. La propuesta resulta interesante porque el debate acerca de cómo programar el Op. 28 sigue abierto desde el momento mismo de su primer rodaje ante la sociedad filarmónica romántica que causó cierto desconcierto en personalidades de la solvencia crítica de Schumann o Liszt. Este último escribió al respecto: “Los preludios de Chopin son composiciones de un orden aparte. No se trata solo, como podría desprenderse del título, de piezas destinadas a ser interpretadas a la manera de

introducción de otras piezas; son preludios poéticos, análogos a los de un gran poeta contemporáneo que mece el alma con sueños de oro y la eleva a las regiones de lo ideal”. Y, en efecto, la poesía contemporánea de Alphonse de Lamartine salió a relucir muy pronto en la recepción de la música de Chopin, pero la clave para la interpretación de este texto, como señalara Jeffrey Kallberg, está en el “solo”: “no se trata *solo* [...] de piezas destinadas a ser interpretadas a la manera de introducción de otras piezas”, pero sí, a veces, pudieran cumplir esa función tradicional del prelude que contribuyeron a dejar obsoleta; de hecho, el propio Chopin, en alguna ocasión, parece que los utilizó de esta manera.

Los tres pares Chopin-Allú que abren el concierto nos sirven de modelo para el resto: son los tres primeros preludios del Op. 28 que preceden a tres de las seis meditaciones de Sánchez Allú –“No me olvides”, “La alondra” y “La enredadera”– sobre poemas del libro *La Primavera* publicado en 1850 por José Selgas (1822-1882) (Véanse pp. 24-27). Poeta conservador, moralista y nada ampuloso, muy olvidado hoy, a Selgas se le conoció en su época como “El cantor de las flores” (“nomeolvides” es el nombre de una florecilla azul), pero fue también un curioso cantor de los árboles, de las plantas, de los pájaros, de la naturaleza en general, y su canto, ingenioso y amable, próximo a veces a la fábula, fue muy apreciado por la burguesía española de la segunda mitad del siglo XIX y gozó en particular de notable interés por parte de los músicos españoles de finales de aquel siglo. Dice mucho sobre Sánchez Allú que estas poesías tan diáfanas y tan aburguesadas de Selgas –que llegan poco más allá del cándido erotismo de “La enredadera”– le invitasen a la meditación y a la creación, pero la música que le sugirieron conforma alguna de las mejores páginas del piano romántico español.

La segunda parte del concierto comienza con un reestreno. Los *Ocho preludios de estilo romántico*, dedicados “a la memoria de Federico Chopin” y fechados en La Habana en 1939, pertenecen a la última época del compositor **Joaquín Nin Castellanos** (1879-1949) y, entre su no muy nutrida obra, es de lo poco que permanece inédito. En este caso es claro que se trata de una obra concebida para ser interpretada completa como una espe-

cie de suite chopiniana abierta con un “Preámbulo” como primer preludio y cerrada por un “Epílogo” como octavo preludio. Nin vuelve la mirada hacia sus mejores tiempos en el París de principios de siglo en el que el centenario del nacimiento de Chopin había marcado el inicio de su canonización y donde el compositor cubano, formado en Barcelona, paseaba su apostura de figurín, su renombre de pianista y su repeinada melena como una imagen modernizada, según los nuevos tiempos, de Liszt o de Chopin...

Un artículo de Liz Mary Pérez de Alejo, publicado en la revista *Diagonal* en 2015, ya señaló que en la colección documental del hijo de Nin, Joaquín Nin-Culmell, conservada en la biblioteca Tomás Rivera de la Universidad de California (Riverside) se encontraban dos copias manuscritas de estos preludios. Ahora, gracias a la investigación en curso de Tamara Valverde, podemos indicar aquí que Joaquín Nin estrenó esta obra en lo que sería su último concierto, que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1942 en los salones del Vedado Tennis Club de La Habana. El programa de este concierto, en el que además se interpretaron cinco *Nocturnos líricos* –el primero titulado “Chopiniana. Ofrenda a Laura Rayneri de Alonso”–, señalaba que el “fervoroso recuerdo” de Chopin iba a ser “constante en esta audición a Él [*sic*] dedicada espiritualmente”. El mismo programa incluyó unas notas de los *Ocho preludios*, seguramente debidas al propio compositor, que conviene reproducir con ocasión de este reestreno:

Joaquín Nin ha querido, a pesar de su eclecticismo (o quizás por esta misma razón), reverenciar la divina memoria de uno de los más grandes maestros de la emoción. En música hay también figuras eternas: Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, cada una de ellas en su ámbito, en su época, sin comparaciones intempestivas. Cada copa con su miel o su amargura, según los paladares de los tiempos. Pero el perfume chopiniano aparecerá en estos *Preludios*, y en cada uno de ellos, como constante dedicatoria a la ternura, que algunos músicos parecen olvidar.

Primer preludio [“Preámbulo”]. Imaginémosnos un gran pórtico sonoro. En lenta y calculada progresión, los acordes se abren como plumas de pavo real, brillantes, suntuosos. Pero es solo un “pre-

ludio". El ámbito se va estrechando, poco a poco, hasta perderse, hasta esfumarse en una última cadencia casi imperceptible...

Segundo preludeo ["Hora mística", según la partitura; "Oración" en el programa]. Un acto de humildad, una reverencia mística, una oración simple, entregada: una confesión, casi podría decirse. Una oración profana que en determinados momentos alcanza una ternura seráfica, un acento de redención, de amor pretérito... lejano, muy lejano...

Tercer preludeo ["Diálogo"]. Diálogo en una terraza. La luna sola por testigo, colgada de un aro inverosímil... Un arpeggio se desgrana entre dos estrellas temblorosas. Misterio...

Cuarto preludeo ["Nostalgia"]. Qué tristes parecen las almas vencidas. Almas desoladas, con ansia de mucho y temor de todo. La huella de la nostalgia es cruel, es de amargura y de dolores. La nostalgia es como un largo y triste desamor. Dejad que la cante el que la sienta, aunque sea perdiendo la fe del olvido y con ella la desesperanza eterna.

Quinto preludeo ["Coloquio nocturno"]. Coloquio: él y ella entre rayos de sol y aires de mar. Cupido, fatuo e impertinente, afila sus flechas de oro y abre sus alas de plumas plateadas. Más... entonces, ¿para quién y para qué este cielo de oro y este mar de plata? Cupido lo sabe quizás...

Sexto preludeo ["Funeral"]. Triste gloria la de los cortejos fúnebres. Un bajo obstinado, cruel, implacable. Tumbas desiertas. Tumbas olvidadas. ¡Oh soledad de los muertos, de las criptas sin cielo, sin estrellas, sin mar, sin claros de luna, sin música! Triste gloria la de los cortejos fúnebres... hechos de olvidos.

Séptimo preludeo ["Viena-1912"]. Elegancias máximas, signo de una raza elegida, sutileza del habla, bienestar, alegría. El Paseo por el Prater radiante: el recuerdo de Beethoven, los vales vieneses... y luego, luego... aquella horrible guerra inesperada... y ahora, otra, más cruel todavía. ¡Viena, Viena, Dios te salve, si hay amor para los recuerdos!...

Octavo preludio [“Epílogo”]. Un epílogo es casi siempre una síntesis. Es el término de un camino, de una aspiración, de una voluntad o de un querer. Un recuerdo, a veces. ¡Oh, Señor! ¿Mueren también los epílogos?...

Desde luego, este programa no muere con la desesperanza epilógica de Nin porque se remonta con el vigor la *Sonata Op. 58* de Chopin, su tercera sonata y la última de sus obras para piano solo dedicadas a una forma (sería más correcto referirse a un género de composición) que en la generación de Chopin se encontraba en franco declive, si no en cuanto al prestigio, que nunca lo perdió, sí en cuanto a su número dentro de los catálogos de los músicos de los años centrales del siglo XIX.

La *Sonata Op. 58*, compuesta en 1844, es un prodigio de construcción formal con una impresionante riqueza de motivos en su nivel superficial que –en este sentido al menos, y en lo que respecta a los movimientos primero y cuarto– parece querer cerrar el círculo de lo que había sido el desarrollo de la sonata recuperando algunos aspectos que podemos entender como asociados al sonatismo de Scarlatti. De alguna manera en relación con lo anterior, lo más distintivo de la materia musical que forma esta sonata es la incorporación de elementos destilados del permanente interés de Chopin por la música de Bach, que se hace patente en la riqueza de la textura contrapuntística y en la cantidad de pasajes gobernados por los principios de la imitación entre distintas voces. Esta misma característica se puede apreciar en el “Scherzo” que aparece como segundo movimiento, mientras que el tercer movimiento recupera la textura de melodía acompañada característica del lenguaje de Chopin en una especie de nocturno que contrasta enormemente con la agitación del “Finale”.

José Selgas, *La primavera*, Madrid, 1850

### NO ME OLVIDES

Hay una flor hermosa,  
no tanto como Circe,  
casta como las flores,  
y como casta humilde.

Su esencia es dulce y mansa,  
su tallo manso y triste;  
son ayes sus suspiros,  
misterioso su origen.

Cuídanla con esmero,  
y afanosos la sirven,  
el inocente arroyo  
y el céfiro apacible.

Suplica quien la nombra,  
quien ama la bendice,  
y espera quien con ella  
la blanca frente ciñe.

En ausencias penosas  
de amantes infelices,  
lleva el dulce mensaje  
de lo que el alma dice.

La guarda la doncella  
que enamorada vive;  
fecúndala inocente  
su corazón de virgen;

Porque la flor es todo  
lo que su amor exige,  
lo que su afán desea,  
lo que sus sueños fingen.

En la pasión primera,  
dulcísima y sublime,  
muestra sus mansas hojas  
y oculta sus raíces.

Es un recuerdo hermoso,  
es ¡ay! un imposible;  
es esperanza bella,  
es inquietud que aflige.

Esta flor misteriosa  
se llama: “No me olvides”.

---

### LA ALONDRA

Cuentan, y es positivo,  
que allá en tiempos mejores  
y en su idioma nativo  
solían hablar las aves con las flores.  
De la misma manera,  
con acentos suaves  
y con voz hechicera,  
hablarían las flores con las aves.

Ello es que una mañana,  
mañana deliciosa  
vestida de oro, de jazmín y grana,  
al pie de cierta fuente cariñosa,  
dando al sol sus colores  
y a los vientos su esencia,  
trataban varias flores  
un asunto muy grave;  
pues aunque les sobraba inteligencia  
ninguna atina ni explicarlo sabe.

Confusas las traía  
ver a la alondra en afanoso vuelo,  
al empezar la luz de cada día,  
remontarse hasta el cielo,  
cantar con misteriosa melodía  
y pronto y breve descender al suelo.  
Y más las admiraba,  
que haciendo altiva de su pluma alarde,  
de nuevo se elevaba  
al expirar la luz de cada tarde.

Después de muy diversos pareceres,  
estas flores hermosas,  
que hermanas deben ser de las mujeres  
y como las mujeres ser curiosas;  
en asunto tan serio,  
conformes decretaron  
el modo de saber aquel misterio;  
y así determinaron  
que la ocasión primera y oportuna  
al fin se aprovechara;  
y señalaron una  
que a la inocente alondra preguntara.

Leves mecían sus capullos rojos,  
medio dormidos en sus hojas bellas,  
cuando vieron venir por los rastrojos  
la dulce alondra encaminada a ellas.  
Y en el momento una

fresca y brillante rosa,  
blanca como los rayos de luna,  
le dijo cariñosa:  
—“Es inmensa fortuna  
tener en plumas las vistosas galas  
y levantarse al cielo  
al manso impulso de las sueltas alas.

Tú en envidiable vuelo,  
del espacio señora,  
te levantas y subes  
al expirar la tarde, y con la aurora,  
a altas regiones de las nubes.  
Dinos, alondra leve,  
¿qué misterioso encanto  
tus mansas alas mueve?  
¿Qué nos revela allí tu dulce canto?”

Sonriose la alondra (y ya se sabe  
cómo se puede sonreír un ave),  
y saltando ligera,  
con ademán inquieto,  
corriendo la extensión de la pradera,  
depositó en las flores su secreto.  
y las flores temblaron,  
y frescas y lozanas  
jamás este secreto revelaron,  
no igualándose en esto a sus hermanas.  
Mas desde entonces, al nacer el día,  
y de la tarde al esparcirse el velo,  
las flores, con dulcísima alegría,  
las frentes alzan contemplando el cielo.

## LA ENREDADERA

Crece al pie de la ventana  
de Luz, la hermosa aldeana,  
una hermosa enredadera,  
que mece dulce y ligera  
el aura mansa de abril.

Entre sus ramos frondosos,  
verdes, brillantes, pomposos,  
muestra blancas y amarillas  
perfumadas campanillas  
la enredadera gentil.

Y ciñen sus frescos brazos  
en voluptuosos lazos  
las ramas que besa el viento  
del álamo macilento,  
que le dio sombra al nacer:

trepap por ellas altiva  
y las oprime lasciva,  
hasta descansar ufana  
en la graciosa ventana  
con delicioso placer.

Muestra la flor cada día  
más lujosa gallardía,  
más espléndida riqueza  
más delicada belleza,  
y más vida, y más amor.

Y sus hojas de esmeraldas  
forman ligeras guirnaldas  
y brillan como un tesoro  
flores de nácar y de oro  
sobre el fecundo verdor.

Apoiada en su ventana  
la cariñosa aldeana,  
ve la rica enredadera  
trepap altiva y ligera,  
brillar pomposa y crecer;  
y por los ramos tendidos  
vagan sus ojos perdidos;  
y como la planta bella,  
siente la hermosa doncella  
indefinible placer.

Con inocente delicia  
besa dulce y acaricia  
la rama fresca y lozana  
que dibuja en su ventana  
maravilloso festón;  
y no sabe la doncella  
porqué al ver la planta bella  
y al acariciarla tanto,  
siente un misterioso encanto  
brotar en su corazón.

Y le dice: —“Dulce planta,  
¿por qué tu verdor me encanta?  
¿Por qué al mirarte suspiro?”

## LEONEL MORALES

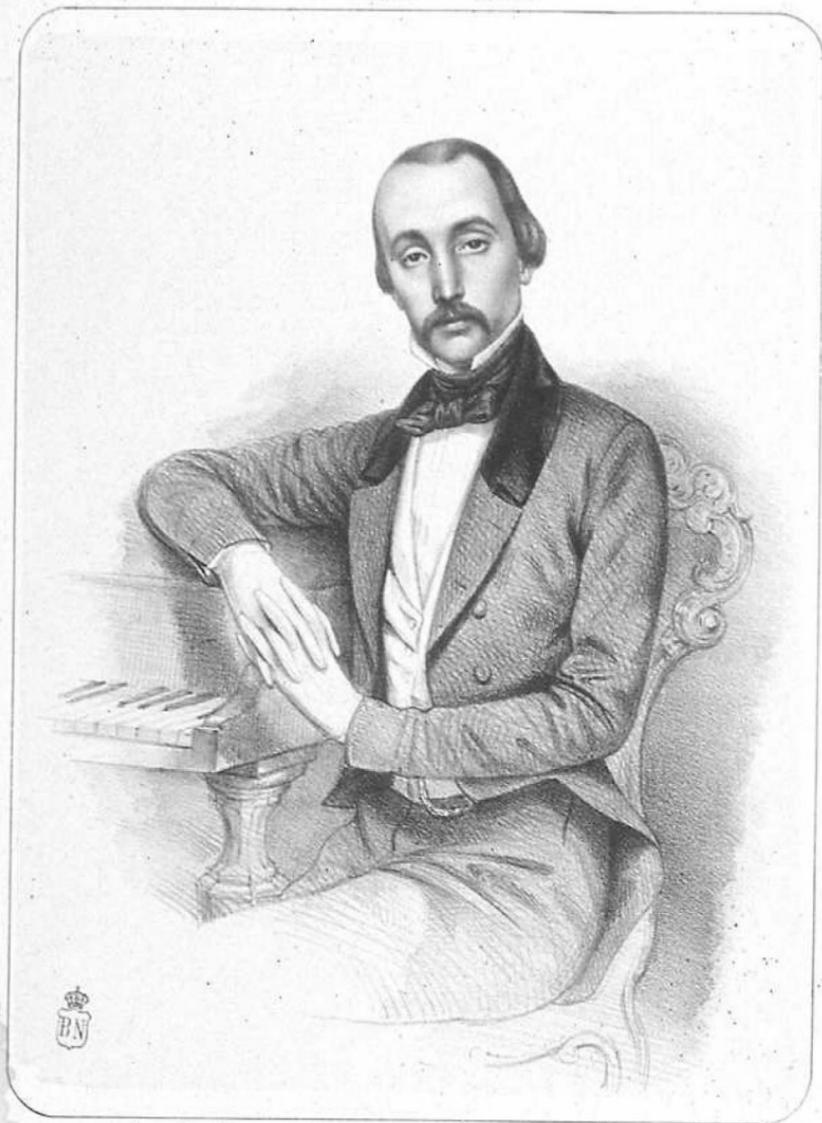
Nació en Cuba, está nacionalizado español y reside en España desde 1991. Destacado pedagogo, es catedrático del Conservatorio Superior de Música de Castellón y varios de sus alumnos han sido laureados en concursos nacionales e internacionales.

Leonel Morales ha sido galardonado con el Premio Sommerakademie Mozarteum de Salzburgo al mejor solista del año, el Premio William Kapella, además de el Premio de la Fundación Guerrero, el Gran Premio al Mejor Solista de Conciertos de Corea, el Premio del Valle de Aosta, el Premio de Sídney, y los primeros premios en los concursos de Jaén y Viana da Motta, entre otros.

Su repertorio es muy amplio y abarca las obras capitales del repertorio, incluidas las españolas. Ha grabado el *Concierto breve* de Xavier Montsalvatge con la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Antoni Ros-Marbá (Premio *Ritmo* al mejor CD del año 1994); el

*Álbum regio* de Vicente Díaz de Comas, dedicado a la Reina Isabel II de España; el doble álbum *Obra completa para piano* de Antón García Abril, o los dos conciertos para piano y orquesta del mismo autor, grabados con la Orquesta Sinfónica RTVE dirigida por Enrique García Asensio.

Ha actuado como solista con la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica RTVE, la Real Filharmonía de Galicia, la Sinfónica de Hamburgo, la Sinfónica Portuguesa, la Orquesta de Frankfurt-Oder, la Nacional de la RAI de Turín, y con los Virtuosos de la Filarmónica de Berlín, entre otras, y con directores como Michael Jurovski, George Pehlivanian, Alexander Rahbari, Marc Tardue, Enrique Bátiz, y los principales españoles. En la gira norteamericana de la ONE con Rafael Frühbeck de Burgos actuó en Los Ángeles, Nueva Jersey, Dallas, Houston y Washington.



*Leopoldo Lopez de Guzman - litografía.*

*M. Sanchez y Alca*

---

## SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 29 de marzo de 2017. 19:30 horas

---

### A LA GUITARRA

#### I

**Fryderyk Chopin** (1810-1849)

Mazurca en Si menor Op. 33 n° 4 \*

Mazurca en La menor Op. 67 n° 4 \*

Nocturno en Mi bemol mayor Op. 9 n° 2 \*

Nocturno en Si mayor Op. 32 n° 1 \*

Preludios Op. 28 \* (selección)

*n° 4 en Mi menor*

*n° 6 en Si menor*

*n° 11 en Si mayor*

*n° 15 en Re bemol mayor*

*n° 20 en Do menor*

Vals Op. 34 n° 2 \*

Vals Op. 69 n° 2 (transcripción de C. Minami)

\* *Transcripción de Francisco Tárrega*

---

## II

**Francisco Tárrega** (1852-1909)

Cuatro mazurcas

*Sueño*

*Adelita*

*Marieta*

*En Sol mayor*

Preludios (selección)

*nº 1 en Re menor*

*nº 2 en La menor*

*nº 5 en Mi mayor*

*nº 20 en Mi mayor “Lágrima”*

**Enrique Granados** (1867-1916)

Valses poéticos (versión para guitarra de Joaquín Clerch)

**Giulio Regondi** (1822-1872)

Introducción y capricho Op. 23

---

**Rafael Aguirre**, guitarra

## A LA GUITARRA

Trinidad Huerta (1800-1874), el guitarrista al que nos referimos en la introducción de este ciclo de conciertos, que compartió por lo menos una vez escenario con Chopin y varias con Liszt y otros grandes nombres del pianismo romántico, nutría sus programas de concierto con obras compuestas por él mismo o, más bien, creadas de improviso. Lo mismo que el suizo **Giulio Regondi** (1822-1872), quien desde los siete años de edad asombró en sus conciertos como guitarrista ganándose el sobrenombre de “Child Paganini”. Regondi –que intervino varias veces en conciertos de Huerta y, en una ocasión al menos, tocó con él– terminó dedicado, más que a la guitarra, a la concertina inglesa, y su estrella brilló poco más que la fascinación que producía su extraordinaria precocidad. Ya en 1838, tras asistir a un concierto suyo, el crítico de *The Hampshire Advertiser* escribió: “El pequeño Regondi es un dulce intérprete de guitarra y consigue alguno de los mejores efectos de Huerta, pero la perla de sus interpretaciones es su concertina”. Afortunadamente, a diferencia de Huerta, cuyas obras editadas dan una imagen muy incoherente con lo que debió de ser su guitarrismo, Regondi sí nos ha dejado un pequeño grupo de composiciones propias de un guitarrista virtuoso del tiempo de Chopin y en ellas vemos hasta qué punto el modelo principal, como señalamos en nuestra introducción, era Paganini. La *Introducción y capricho Op. 23* que cierra este recital de Rafael Aguirre es un buen ejemplo: música de un melodismo belcantista en la introducción que luego pasa a ser un brillante catálogo de figuraciones virtuosísticas, unas más adecuadas a la guitarra y otras más crudamente procedentes del violín porque su estilo está directamente modelado según los caprichos violinísticos de Paganini.

Ni Huerta ni Regondi practicaron la transcripción. Dentro de la tradición guitarrística española el primero en hacerlo sería Julián Arcas (1832-1882). Sin embargo, resulta muy significativo que, siendo Arcas el primer guitarrista español que introdujo en su lenguaje influencias claramente derivadas del conocimiento de la música de Chopin –evidentes en obras como la *Polaca fantástica* o el *Andante*–, sus arreglos –los primeros de música original para piano que conocemos en el repertorio guitarrístico

español– fueran de obras de pianistas que, en el segundo tercio del siglo XIX, gozaban en España de mucho más interés por parte del público filarmónico que Chopin. Así, la obra maestra de Arcas en el terreno de la transcripción fue el arreglo que hizo para guitarra de la *Marcha fúnebre Op. 59* de Sigismund Thalberg (1812-1871). Pero la primera vez que apareció el nombre de Arcas impreso en una partitura fue en el arreglo que hizo en 1852 del primero de los *Trois rêveries* para piano de Henri Rosellen (1811-1876) subtítulo “Le Tremolo” y bastante conocido también en España como “El delirio”. Este arreglo lo haría Arcas seguramente animado por el editor francés establecido en Madrid Casimiro Martín, cuya actividad –primero como distribuidor y, desde 1851, con firma editorial propia– sería muy importante en la primera difusión impresa de las obras de Chopin en España. Aún conocemos otro arreglo de Arcas de música original para piano, que fue el del *Andante y estudio* de Émile Prudent (1817-1863). En definitiva, piezas del repertorio pianístico del tiempo de Chopin que, a diferencia de sus obras, eran populares en los salones burgueses del segundo tercio del siglo XIX.

Y es que el fenómeno de la recepción de la música de Chopin eclosiona en el París *fin-de-siècle* para culminar con la celebración del primer centenario del nacimiento del músico polaco en 1910. El gran guitarrista entonces, dentro de la tradición española, era **Francisco Tárrega** (1852-1909), a quien se puede considerar con justicia discípulo de Arcas. Tárrega introdujo en su repertorio algunas piezas relevantes de su maestro como la *Polaca fantástica* y comenzó a programar en sus conciertos toda una serie de adaptaciones para guitarra de música escrita originalmente para piano (pero no solo para piano, sino también para violín, para cuarteto o para orquesta). Es bien sabido que su acierto más trascendente en este sentido fueron los arreglos que realizó de obras de Isaac Albéniz como “Cádiz”, “Sevilla” y “Granada” de la *Suite española Op. 47*, que han sonado mucho más en interpretaciones de guitarristas de todo el mundo que en el instrumento para el que se compusieron inicialmente. Pero Tárrega fue un transcriptor incansable que tenía conciencia clara de la necesidad de suplementar el repertorio de la guitarra con más música y la confianza de que sus adaptaciones, lejos de violentar los originales, los favorecían al trasladarlos cuidado-

samente a un medio distinto y con la riqueza sonora de la guitarra. Al mismo tiempo, estos arreglos suponían un reto para transcritores e intérpretes y reforzaban la fantasía del público siempre proclive a escuchar en la guitarra ecos de otros instrumentos. Adrián Rius, especialista en Tárrega, nos proporciona la siguiente noticia que publicó un periodista de *El Defensor de Granada* el 16 de abril de 1899:

Tárrega es un coloso; la guitarra, ese instrumento que parece hecho para rasguear los varoniles ritmos de la jota, o las melancólicas cadencias de los cantes andaluces, es un instrumento extraordinario en que se oyen reunidos los primores y arpegios del arpa, con la sonoridad majestuosa de la viola y el violonchelo. Comprendemos, al oírle interpretar obras como el *Nocturno* de Chopin que hizo famoso Sarasate [se refiere al Op. 9 nº 2]; el *Trémolo* de Gottschalk; las *Romanzas* de Mendelssohn; las obras de Albéniz; el *Minuetto* de Bolzoni y otras filigranas para piano o instrumento de arco, que los públicos distinguidos de la Sala Erard de París, o de los salones de conciertos de Londres, donde únicamente logran aplausos artistas tan ilustres como Rubinstein, Sarasate, Planté y otros de esa altura, hayan proclamado eminencia a Tárrega. No es posible escuchar esos prodigios sin conmoverse y sin admirar al artista insigne que los ejecuta, aunque siempre se preguntan los oyentes cómo se pueden hacer esos milagros de ejecución, esos efectos de sonoridad, esa expresión inexplicable con que Tárrega canta, esa es la palabra, en instrumento tan árido y difícil como la guitarra.

Uno de los conjuntos más amplios de transcripciones que abordó Tárrega, al lado de las que realizó de originales de Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schumann o Mendelssohn (nótese como estaba nuestro guitarrista atento al canon que se iba sustanciando de la tradición musical occidental), fue el de la música de Chopin que, a diferencia de las transcripciones de obras de Albéniz, apenas ha merecido la atención de los intérpretes actuales. Es por ello un motivo de celebración que Rafael Aguirre incluya en este concierto una parte entera dedicada a las transcripciones que hizo Tárrega de obras de Chopin. A continuación, el primer bloque de la segunda parte lo forman las composiciones originales de Tárrega que podríamos considerar más directamente derivadas de su acercamiento a la música de Chopin y de su interés por ella: cuatro mazurcas que recogen la vena más doliente de la

obra de Tárrega y entre las que se encuentra la *Mazurca en Sol*, la obra más chopiniana del catálogo del guitarrista al lado sin duda del “amazurcado” *Preludio nº 5 en Mi mayor*, y cuatro preludios, entre ellos el número 2, que es una de sus obras maestras y que dedicó a su discípulo Miguel Llobet (1878-1938) en 1896.

Precisamente en 1896 Llobet firmó su primera composición para guitarra: *Romanza* que, a diferencia del preludio que le había dedicado Tárrega –que tiene una filiación más germánica–, muestra a las claras el influjo de Chopin. Y en esta misma vía se sitúan las siguientes obras para guitarra que escribió Llobet en su juventud, más influidas por el ultrarromanticismo de una figura como el guitarrista ciego Antonio Jiménez Manjón (1866-1919) que por Tárrega, aunque desde una perspectiva menos decadente: el *Estudio-capricho* de 1899 que cita un fragmento de la primera *Balada Op. 23* de Chopin, la *Mazurca* compuesta en 1901 y el *Scherzo-vals* de 1909. Sin embargo, siguiendo la estela marcada por su maestro, una de las aportaciones más sustanciales de Llobet al repertorio guitarrístico consistió en que, entre sus abundantes transcripciones, incorporó música de los dos grandes compositores españoles de su tiempo –Enrique Granados y Manuel de Falla–, que además fueron figuras cruciales, como también lo había sido Albéniz, en la recepción en España del piano de Chopin. Así podemos entender la inclusión en este programa de los *Valses poéticos* que **Granados** compuso en los últimos años del siglo XIX y dedicó a su colega Joaquín Malats y que Rafael Aguirre interpreta en este concierto transcritos por el guitarrista cubano Joaquín Clerch, actualizando a día de hoy los *tours de forces* que siempre han formado parte del arte de la transcripción.

Bien entrado el siglo XX, Andrés Segovia todavía llegó a grabar y tocar en concierto algún arreglo de música de Chopin de los realizados por Tárrega; sin embargo, de esta tradición apenas ha quedado rastro en el repertorio actual de los guitarristas. Es cierto que se trata de obras demasiado pianísticas y muy escuchadas en interpretaciones de los mejores pianistas del mundo, pero la intuición que tuvieron los patriarcas de la guitarra moderna de apropiarse de la música de Chopin –como de tantas otras– y su atrevimiento para tocarla, creo que merece la pena tomarse en consideración.

## RAFAEL AGUIRRE

Es un músico de renombre internacional, deslumbrante virtuosismo e inmenso repertorio. Ha tocado en veintiocho países. Sus trece primeros premios internacionales (un récord en España), como el Pro Musicis (Nueva York) y el Tárrega (Benicasim), iniciaron el camino de una carrera extraordinaria, que le ha llevado a ser considerado como un gran guitarrista de referencia, siguiendo la tradición de Andrés Segovia y Narciso Yepes.

En las últimas temporadas ha tenido la oportunidad de ofrecer recitales en salas como el Carnegie Hall de Nueva York, la Konzerthaus de Viena, la Sala Chaikovski de Moscú, el Teatro Nacional de Cuba, la Filarmónica de San Petersburgo, la Filarmónica de Kiev, St John's Smith Square en Londres, el Théâtre Aydar de Paris, la Philharmonie am Gasteig de Múnich, la Laeiszhalle en Hamburgo y el Palau de la Música de Valencia.

Entre sus próximos compromisos destacan sus conciertos como solista en la Concertgebouw de Ámsterdam, la Konzerthaus de Viena, la participación en el Festival de Verbier, una gira por Japón y su debut en el Palau de la Música de Barcelona junto a la Orquesta Camera Musicae.

Con dieciséis años hizo su debut orquestal con el *Concierto de Aranjuez* y la Joven Orquesta de Málaga por España y Marruecos. Fue becado por la Junta de Andalucía y la Fundación Alexander von Humboldt de Bonn para realizar sus estudios en Alemania con el profesor Joaquín Clerch. Más tarde estudió con el profesor Michael Lewin en la Royal Academy of Music de Londres. De 2009 a 2014, Rafael Aguirre fue profesor en la Robert Schumann Hochschule en Düsseldorf y actualmente reside en Málaga.



Enrique Segura Armengot, *Retrato de Francisco Tárrega* (1901).

---

## TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 5 de abril de 2017. 19:30 horas

---

### HOY

#### I

**Josep Soler** (1935)

A la manera de Chopin

**Fryderyk Chopin** (1810-1849)

Nocturno en Sol menor Op. 37 n° 1

**Felipe Pedrell** (1841-1922)

Nocturno n° 1 en Sol menor Op. 53

**Fryderyk Chopin**

Preludio en La mayor Op. 28 n° 7

**Enrique Granados** (1867-1916)

¡Chopin...! *mazurca*, de Albúm de melodías. París, 1888

**Fryderyk Chopin**

Nocturno en Re bemol mayor Op. 27 n° 2

**Manuel de Falla** (1876-1946)

Nocturno

**Fryderyk Chopin**

Preludio en La bemol mayor Op. 28 n° 17

**Salvador Bacarisse** (1898-1963)

Preludio. Adagio assai Op. 34 n° 4

**Ernesto Halffter** (1905-1989)

Nocturno otoñal. Recordando a Chopin

---

## II

**Narcís Bonet** (1933)

Tres preludis en homenatge a Chopin

**Fryderyk Chopin**

*Estudio en La bemol mayor*, de Estudios Op. 25 n° 1

**José Luis Turina** (1952)

Cinco preludios a un tema de Chopin

**Benet Casablanca** (1956)

Una pàgina per Chopin. Preludi a preludi

**Fryderyk Chopin**

Preludio en Fa sostenido menor Op. 28 n° 8

**Fryderyk Chopin**

Balada en Sol menor Op. 23 n° 1

**Leonardo Balada** (1933)

Transparencia de la primera balada de Chopin

---

**Juan Carlos Garvayo**, *piano*

## Hoy

La renovación de la música española exigida por Felipe Pedrell y llevada finalmente a cabo por Manuel de Falla y los compositores que le siguieron contó con dos modelos que se sucedieron muy rápidamente: primero la música rusa del Grupo de los Cinco e inmediatamente después la música francesa practicada por Maurice Ravel y enseñada por Paul Dukas. Tanto por una vía como por la otra, la recepción de Chopin era inevitable, pero esta recepción tuvo matices diferentes según las distintas tradiciones musicales en las que se insertó. Según Jim Samson:

... los críticos franceses pretendieron conservarlo como un sofisticado “Ariel del piano”, un compositor romántico ideal, un poeta, y esto a su vez contribuyó a condicionar su influencia en los compositores franceses más destacados del *fin-de-siècle*. Los amantes de la música ingleses trataron de domesticarlo, absorbiéndolo con facilidad dentro de una cultura musical que afirmaba la supremacía de la clase media, y su influencia en los compositores ingleses fue un reflejo de esta tendencia. Los compositores rusos, por su parte, hicieron de él un nacionalista y un modernista, un compositor fronterizo.

No sé si estas distintas asimilaciones de la música de Chopin son tan estancas, pero en el caso de España yo diría que coexistieron tempranamente todas ellas para estabilizarse después –como ocurrió en el resto de Europa una vez consagrado Chopin dentro del canon de la música occidental– en su consideración como compositor clásico y, por tanto, en una referencia del nuevo clasicismo de la música de los felices veinte en adelante, y en un contrapunto muy saludable a la omnipresencia de la música de Domenico Scarlatti.

El programa que presenta hoy Juan Carlos Garvayo es un trayecto por la experiencia de la música de Chopin en el piano español –catalán en gran parte–, desde el fin del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XXI, a lo largo del cual las obras de los compositores españoles se confrontan con las músicas de Chopin a las que hacen referencia más o menos directa o con aquellas que el intérprete ha estimado que tienen mayor proximidad de orden

afectivo, formal o epidérmico. Tras el significativo telón densamente tejido por la profunda y lírica experiencia chopiniana de *A la manera de Chopin* de **Josep Soler**, la primera parte de este trayecto presenta los principales hitos de la primera recepción de Chopin en España en las tres generaciones que condujeron nuestra música desde el Romanticismo a la Modernidad: primero Felipe Pedrell (1841-1922); después, en los límites cronológicos de la Generación del 98, Enrique Granados (1867-1919) y Manuel de Falla (1876-1946), y finalmente dos compositores de la Generación del 27 como Salvador Bacarisse (1898-1963) y Ernesto Halffter (1905-1989).

**Felipe Pedrell** escribió su música para piano en la primera etapa de su carrera creativa siendo plenamente consciente –y dejando constancia escrita de ello– de la influencia que ejerció sobre él su exposición a la música de Chopin. Así, en *Jornadas de Arte* escribió: “sin gradaciones ni transiciones que lo atenuasen, pasé, afortunadamente, del Verdi de *I Masnadieri* al *Lied* de Schubert, y a las nostalgias de Chopin, cuyas obras conocí algo después de las de Schubert”. Y, con respecto al nocturno que se presenta aquí, no pudo ser más claro:

El año 1872 se agravó la *nocturnitis* crónica que sufría yo influido por Chopin y Field, y publiqué, casi a un tiempo, dos *Nocturnos* (en Sol menor y La mayor), Chopin puro el primero y con tendencias a Field el segundo. Del primero existe una reedición, digitada por Juan B. Pujol que, dicho sea de paso, lo ejecutaba maravillosamente, publicada por mí en 1884. Alguien ha dicho que en ese *Nocturno* hay ideas madres generatrices de otras que se desarrollaron más tarde. ¡Quizá!

Si a Pedrell le llegaron prácticamente a un tiempo las influencias de Schubert y Chopin, en el caso de **Granados**, en lugar de Schubert habría que mencionar a Schumann, obvio en su *Album de melodías. París, 1888*, que recoge un amplio conjunto de piezas que fueron sus primeros escauceos en el mundo de la composición. Como no podía ser de otro modo, no falta en este álbum de juventud una mazurca titulada exclamativamente “¡Chopin...!” que, más que la asimilación ideal de Chopin propia de la crítica francesa a la que se refería Samson, refleja la digestión inglesa y domesticada en forma de música de salón burgués.

Tampoco va mucho más allá el *Nocturno* de **Falla**, perteneciente también a su primera etapa creativa para cuyas composiciones –entre las que también se encuentran una mazurca, una romanza y un scherzo– Gerardo Diego inventó la ingeniosa mención de autoridad de Premanuel de Antefalla. Este Premanuel de Antefalla tuvo entre sus referentes más respetados a Pedrell, pero entre sus maestros más queridos a José Tragó (1857-1934) que había estudiado en París con el discípulo de Chopin Georges Mathias y se convirtió así en el más castizo transmisor en España de la tradición pianística chopiniana. El *Nocturno* es posiblemente una de las obras más representativas de este periodo de formación de la sensibilidad artística de Falla, que lo compuso en torno a 1896 y lo estrenó en su primer concierto público celebrado en el Salón Quirell de Cádiz el 16 de agosto de 1899. Poco después sería editado por la Sociedad de Autores Españoles y, desde finales de 1903 hasta 1907, se vendieron solo treinta ejemplares, repartidos, posiblemente, entre sus familiares, alumnos y amigos.

No hay espacio para la duda a la hora de vincular los *24 Preludios Op. 34* para piano de **Salvador Bacarisse**, escritos en todas las tonalidades mayores y menores, con los cruciales Op. 28 del compositor polaco. Compuestos en el París ocupado de 1941 –obra, por tanto, de madurez– los preludios de Bacarisse constituyen ya un buen ejemplo de la asimilación de Chopin desde la perspectiva neoclásica.

Si las piezas chopinianas de Pedrell, Granados y Falla eran obras de juventud, prácticamente ensayos de composición, y la de Bacarisse, una obra de madurez, esta primera parte del programa declina con el *Nocturno otoñal. Recordando a Chopin* que compuso **Ernesto Halffter** en la recta final de su carrera, firmado en la primavera de 1987 y situado emocionalmente entre la tensión primaveral del recuerdo y el desmayo otoñal de su realidad vital. Muy a su manera, Halffter –que murió un par de años después sin escribir más que una mínima parte de la música que podría haber compuesto si hubiera sido de otra forma...– aprovechó este penúltimo esfuerzo creativo para realizar una mirada nostálgica a su pasado y a una de las fuentes del lenguaje en el que se formó y, de paso, para satisfacer un encargo de Paloma

O'Shea para el libro *Rubinstein y España* (Madrid, Fundación Albéniz, 1987). Es, por ello, un “Homenaje a Rubinstein” que, en este sentido, se relaciona con su último grupo de obras para piano: una serie de homenajes dedicados a Joaquín Turina, Federico Mompou y Rodolfo Halffter, como Falla había compilado al final de su carrera la suite *Homenajes*. En realidad, la cadena de nombres implicados de una manera u otra en el nocturno de Halffter es bien larga: Paloma O'Shea, que hizo el encargo; Guillermo González, que lo estrenó y que en esos últimos años del maestro era su pianista de cabecera; el propio compositor; Rubinstein, una leyenda del piano, queridísimo en España, en la encrucijada entre Chopin y la creación musical de su tiempo; seguramente también su primer maestro de piano, el húngaro Fernando Ember; Falla, por supuesto, siempre en la punta de la lengua de Halffter, y finalmente Chopin... siempre Chopin.

Los *Tres preludis en homenatge a Chopin* de **Narcís Bonet** con los que comienza la segunda parte de este recital refuerzan el color catalán que predomina en el programa de Garvayo. El modernismo como una de las señas de identidad de la Cataluña moderna y el “chopinismo” tienen unas importantes afinidades espirituales que han interesado no solo a los hombres que vivieron la experiencia cultural del *noucentisme* sino a las generaciones sucesivas. Desde Pedrell hasta esa luz y norte de la música catalana actual que es Joan Guinjoan (1931) –cuya última obra escrita para piano es precisamente *Recordant Chopin* (2012)– la estima por la música del pianista polaco ha sido una constante instalada con plena naturalidad en la sociedad filarmónica barcelonesa y ha tenido una especial incidencia entre los compositores de la generación de Guinjoan como Soler, Bonet o Leonardo Balada, presentes en este programa. En esta tribuna de honor del decanato de la música catalana y dentro de un catálogo cuya primera obra para piano fueron *Cinco nocturnos* (1949-1953), se enmarcan los *Tres preludis...* compuestos por Narcís Bonet en 1998.

Garvayo presenta a continuación al único compositor no catalán de esta parte, **José Luis Turina**, con sus *Cinco preludios a un tema de Chopin*, compuestos en 1987 que, como la obra de Ernesto Halffter –y también un *Nocturno (Una página para Rubinstein)* de Guinjoan–, respondieron al encargo de la Fundación Albéniz

para el mencionado libro *Rubinstein y España*. Según el compositor:

... se trata de una sucesión de cinco breves piezas en que se desarrollan, de forma independiente y progresiva, las cinco primeras notas –una (Mi bemol) en el primer preludio, dos en el segundo, tres en el tercero, y así sucesivamente– del tema principal de la 4ª *Balada* de Chopin, que aparece citado al término del quinto y último preludio, basado, por otra parte, en un tratamiento pianístico que procede directamente del *Estudio* conocido como “de las arpas”. Todo ello provoca tanto la utilización de una técnica pianística y estética de un marcado carácter filorromántico, que se va haciendo patente a medida que la pieza progresa hacia su final, decididamente escrito en la tonalidad de La bemol mayor.

Son, por tanto, cinco preludios interdependientes que van completando de una manera orgánica su función de anticipar la *Balada Op. 52*.

Hasta aquí el recital se ha ido articulando con una obra de Chopin que prologa a la música del compositor español; ahora, de forma excepcional pero necesaria, se invierte ese orden por imperativo de la pieza de **Benet Casablancas**: *Una pàgina per Chopin. Preludi a un preludi*. Compuesto en 2015 por encargo del Festival Chopin de Valldemosa, este preludio es la obra más reciente que se presenta en el programa e incide, desde la perspectiva chopiniana, en los aspectos epigrámaticos que tanta importancia tienen en el catálogo de Benet Casablancas, un compositor que, entre sus modelos, ha considerado siempre “la inaprensible fluidez tonal de Debussy y la deslumbrante perfección del detalle en Ravel”, cuestiones que la crítica relaciona normalmente con el decidido interés de los músicos galos por Chopin.

Y para terminar, Garvayo presenta la *Balada Op. 23* de Chopin al lado de las transformaciones a las que **Leonardo Balada** somete esta obra bajo el concepto de transparencia, que usa más veces en su catálogo y que en este caso define como un tipo de elaboración de la obra original, “desde su esencia intrínseca”, que no es ni una variación ni un desarrollo. Vista a través de su “ojo

estilístico”, según el propio autor, su *Transparencia de la primera balada de Chopin*, compuesta en 1977, “mantiene un gran virtuosismo tanto en los momentos en que las citas del compositor polaco son obvias, como en los que mi música parece preponderar”. “Durante este vaivén de los dos compositores –subraya el compositor–, los elementos de la *Primera balada* no dejan de estar presentes en ningún compás, aunque ello acontezca de manera poco evidente”.

Al final, un programa que comenzó con obras de juventud escritas en los últimos años del siglo XIX por compositores que serían fundamentales en la historia de la música española como Pedrell, Granados y Falla, cruza la frontera de aquel siglo con dos músicos de la Generación del 27 –Bacarisse y Halffter–, se planta en los años finales del siglo XX con las obras de Balada, Bonet, Soler y Turina, pero alcanza con la obra de Casablanca, firmada en 2015, un figurado “anteayer”. Prácticamente un siglo y medio de música española con una constante: Chopin.

## JUAN CARLOS GARVAYO

Es uno de los pianistas españoles más activos y versátiles de la actualidad. Como solista y como miembro del prestigioso Trío Arbós, actúa con regularidad en más de treinta países, en salas como la Konzerthaus de Viena, el Conservatorio Chaikovski de Moscú, la Academia Sibelius de Helsinki, la Bienal de Venecia, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Auditorio Nacional de Madrid, el Suntory Hall de Tokio, la Philharmonie de Berlín, y los festivales de Santander, Granada, Kuhmo, Viitasaari, Spoleto, Shangái, la Quincena Musical de San Sebastián, el Wittener Tage für neue Musik, el Festival Nuova Consonanza de Roma y el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, entre otros.

Como solista, ha actuado con la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica

Alemana, Klangforum Wien, la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León o la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, entre otras.

Su interés por la música actual le ha llevado a estrenar más de un centenar de obras, muchas de ellas dedicadas a él, y a trabajar personalmente con compositores de la talla de Hans Werner Henze, Pascal Dusapin, Jonathan Harvey, George Benjamin, Toshio Hosokawa, Salvatore Sciarrino, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Beat Furrer. Además, ha grabado más de veinte discos para sellos como Sony, Naxos, Kairos y Verso. Actualmente es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Realizó sus estudios en la Universidad de Nueva York con los profesores Walter Ponce y Diane Richardson.



## Fryderyk Chopin: hitos de su recepción en España

A pesar de la importancia de Fryderyk Chopin para el desarrollo de la literatura pianística, su obra fue poco conocida en España hasta después de su muerte. Con todo, existen testimonios que permiten conocer el impacto de su obra sobre los compositores y el público españoles. En este apartado se señalan, por orden cronológico, los principales hitos de la recepción de Chopin en España a lo largo del siglo XIX.

### 1831. Chopin llega a París

La estrecha relación cultural que mantuvo España con Francia facilitó la circulación de la música de Chopin en la península ibérica. La capital francesa era un referente en todos los aspectos, por lo que era habitual que los pianistas españoles visitaran el país vecino para formarse y tener contacto con las tendencias musicales europeas. Chopin desarrolló en París una gran parte de su carrera, y su legado siguió influyendo en los compositores que visitaban Francia incluso después de su muerte. Aunque existen testimonios que mencionan encuentros entre Chopin y varios pianistas españoles como Santiago de Masarnau o Juan María Guelbenzu, hasta la fecha no se han encontrado evidencias documentales que apoyen estas afirmaciones.



### 1837. Primera mención de Chopin en la prensa española. (Santiago Masarnau: “Reseña del estado de la música, particularmente en Alemania”, *El Español*, 19 de septiembre de 1837, p. 3).

La primera mención a Chopin aparecida en la prensa española data del año 1837 y se debe a Santiago de Masarnau. En el texto, escrito antes de su última estancia en París, el músico español da testimonio de las cualidades que se le atribuyen a Chopin como

pianista. De manera particular, comenta la nueva escuela pianística, basada en el virtuosismo, y presenta a Chopin como una excepción “por la riqueza del sentimiento, la energía, la calma, la melancolía, la fecundidad de ritmos originales, la progresión armónica”.

### **8 de noviembre de 1838 - 12 de febrero de 1839. Estancia de Chopin y George Sand en Mallorca**

Si hoy preguntásemos sobre la relación de Chopin y España, todo el mundo recordaría el periplo mallorquín que el compositor llevó a cabo junto a la escritora francesa George Sand, recordado por esta en su libro *Un invierno en Mallorca*.



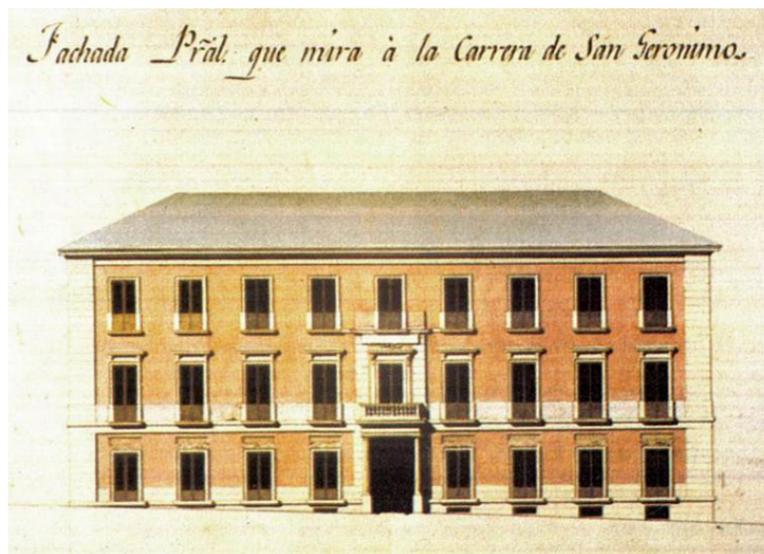
La cartuja de Valldemossa, c. 1920.

Buscando un clima más conveniente para el delicado estado de salud de Chopin y de Maurice, uno de los hijos de Sand, arribaron al puerto de Barcelona. Tras cinco días en la ciudad condal, embarcaron rumbo a Mallorca, donde llegaron el 8 de noviembre de 1838. Durante las primeras semanas de su visita tuvieron verdaderos problemas para encontrar un lugar apropiado para instalarse. Finalmente se trasladaron a la cartuja de Valldemossa, un convento cuyas celdas eran ocupadas por turistas y otros huéspedes desde la desamortización de Mendizábal. Chopin solicitó a Camille Pleyel que le hiciera llegar un piano,

pero los trámites aduaneros y los problemas con los costes del transporte impidieron que pudiera disponer del instrumento hasta mediados de enero. Aunque durante su estancia Chopin compuso algunas de sus obras más importantes (como la mayoría de los *24 Preludios Op. 28*; la *Balada Op. 38 n° 2*; el *Scherzo Op. 39 n° 3*; las *Dos Polonesas Op. 40* y la *Mazurca Op. 41 n° 1*, el breve paso por la isla no fue relevante para la recepción musical de su obra en España, ya que el pianista no ofreció ningún concierto ni se relacionó con los círculos musicales del país.

### **28 de octubre de 1844, Salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid. Primera interpretación de la música de Chopin en concierto**

La primera interpretación pública documentada de una obra de Chopin en España data del 28 de octubre de 1844. El encargado de ejecutarla fue nada menos que Franz Liszt, quien había sido amigo personal de Chopin e incluyó una *Mazurca* (sin especificar) en el recital que ofreció en el salón del Liceo Artístico y Literario de Madrid. El carácter intimista de las piezas de Chopin las hacía poco adecuadas para la exhibición virtuosa, lo que explica su tardía presencia en recitales públicos.



Palacio de Villahermosa, sede del Liceo Artístico y Literario (actual sede del Museo Thyssen-Bornemisza).

# MÚSICA

CON LA REBAJA DEL 25 POR CIENTO,

en la calle de Correos, casa de D. A. Cordero,

Al nuevo y gran almacén de música, pianos y demás instrumentos, acaba de llegar una grande remesa de música para piano de 2, 4, 6 y 8 manos, de los acreditados autores Liszt, Thalberg, Prudent, Dohlez, Chopin, Herz, Czerny, Rosellen, Hunteff, Burgmüller, Lecarpentier, etc.; variaciones, estudios, métodos, duos, tercetos, cuartetos, quintetos, sextetos, etc. para todos los instrumentos; partituras de óperas, baratas, para piano y canto, piano solo, piano y violín y piano y flauta; óperas puestas en solo duo y quatuor, sea para flauta, violín, viola y violoncello ó para dos violines, viola y violoncello.

Hay en dicho almacén un surtido de pianos de toda hechura que se hallan con garantías y a plazos, aunque se venden á un precio muy arreglado.

Hay también de todos los instrumentos para banda militar, flautas, clarinetes y demás instrumentos de nueva invención.

**NOTA.** La correspondencia seguida que don Casimiro Martín, dueño de dicho almacén, tiene establecido con los señores editores de música, fabricantes de instrumentos y demás de París, Milán, Londres, etc., le proporciona las ventajas de recibir en muy corto tiempo y sin aumento de precio los pedidos que se le hicieren de cualquier objeto que no tuviese en su almacén.

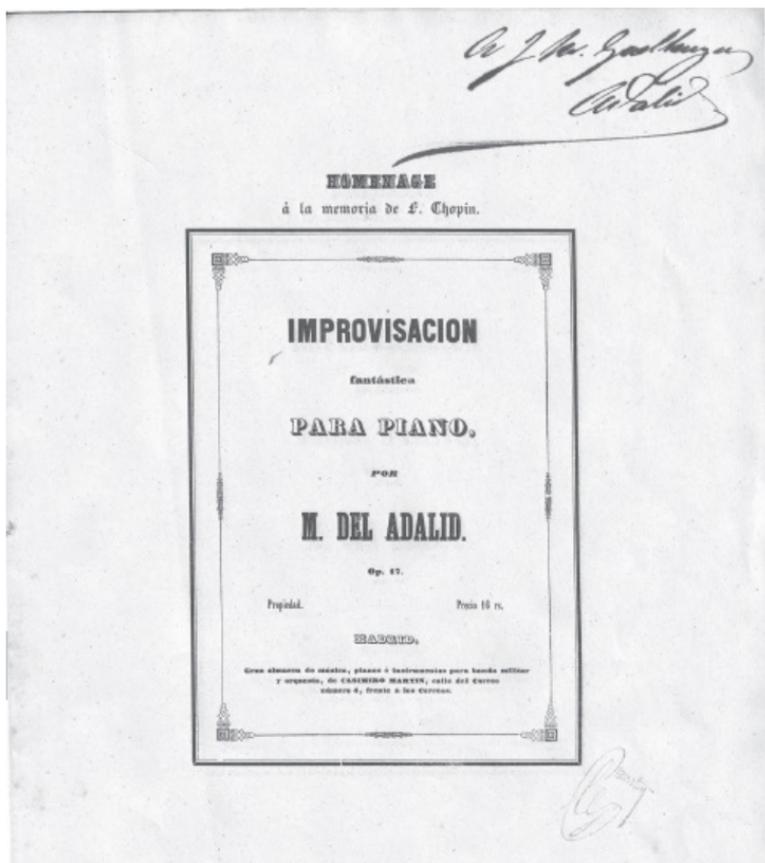
*Diario de Avisos de Madrid*, 10 de mayo de 1846, p. 3.

## 1846. Primera vez que se tiene constancia de la comercialización de las obras de Chopin en España. (*Diario de Avisos de Madrid*, 10 de mayo de 1846, p. 3)

La edición y el comercio de partituras, además de constituir un floreciente negocio en el siglo XIX, desempeña un papel fundamental en la difusión de un repertorio. Algunos pianistas compraban las novedades musicales en Francia y las traían consigo a España, pero a finales de la década de 1840, los editores empezaron a publicitar en la prensa ediciones de partituras de Chopin llegadas de París. En este caso, Casimiro Martín destaca por ser el pionero en comercializar sus composiciones en España en el año 1846. Las primeras obras del compositor que se ponen a la venta en la capital son mazurcas y valsos, lo que indicaría la preferencia de los pianistas aficionados por este tipo de obras, propias de la música de salón.

## París, 17 de octubre de 1849. Muerte de Chopin

Aunque la muerte de Chopin no tuvo una gran trascendencia mediática en España, constituye la fuente de la que manarían innumerables leyendas. Tras el fallecimiento del pianista polaco, algunos compositores españoles escribieron obras en su memoria. Es el caso de Marcial del Adalid, quien compuso su *Improvisación fantástica Op. 17*, escrita tras la muerte del pianista, y que aparece subtitulada: “Homenaje a la memoria de F. Chopin”.



Marcial del Adalid, *Improvisación fantástica a la memoria de F. Chopin*.

## 6 de marzo de 1864. Adolfo de Quesada interpreta una obra de Chopin en el Conservatorio de Madrid

El pianista Adolfo de Quesada (nacido en Madrid aunque formado musicalmente en La Habana) participó en el segundo concierto que ofrecía la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, cuya orquesta estaba dirigida por Jesús de Monasterio. En esta ocasión, Quesada interpretó por primera vez una obra de Chopin sobre el escenario del Conservatorio: las *Variaciones Op. 2 en Si bemol mayor sobre “Là ci darem la mano” de la ópera Don Giovanni de Mozart*.

La primera novedad del concierto fue una *Fantasia* sobre motivos del *Don Juan* de Mozart, compuesta por Federico Chopin. Chopin es uno de los compositores que más han sabido imprimir a sus obras el sello de un estilo propio y original. Por su educación artística, en la que predominaron los principios de la escuela de Sebastián Bach, y por la natural inclinación de su genio, Chopin está dentro del círculo del movimiento musical iniciado por Weber y Beethoven; pero mostrando siempre lo que podemos llamar una verdadera individualidad artística. Campean en sus composiciones un esquisito [*sic*] sentimiento, esa poesía de la música, tanto más profunda, cuando es más vaga, una originalidad pintoresca como la de Weber, y un culto constante a las tradiciones clásicas, de las que no se apartó nunca, ni como compositor ni como pianista, por más que la originalidad de su genio le haya hecho producir, bajo ambos conceptos, felices innovaciones. Mucho deseamos oír en los siguientes conciertos alguna otra obra de este insigne artista. La *Fantasia* de que hablamos, fue acertadamente interpretada por el señor don Adolfo de Quesada (*El Contemporáneo*, 8 de marzo de 1864, p. 4).

**1866. Primera interpretación de una obra de Chopin en el Conservatorio de Madrid por parte de un alumno**

El pianista guipuzcoano Santiago Arrillaga, alumno de Manuel Mendizábal, interpretó la *Fantasia-Impromptu Op. 66* a los dieciocho años de edad.



Jesús de Monasterio y Agueros (Potes, 1836 - Casar de Periedo, 1903)

## 23 de abril de 1874. Primera interpretación en España del *Concierto para piano Op. 21 en Fa menor*

El pianista tinerfeño Teobaldo Power interpretó esta obra por primera vez en España en el salón de la Escuela Nacional de Música de Madrid.

## 9 de febrero de 1881. Recital de Anton Rubinstein en el Teatro de Apolo

Entre los conciertos ofrecidos por virtuosos con repertorio de Chopin, destaca este recital de Anton Rubinstein. La segunda parte del programa estaba íntegramente dedicada a la música de Chopin.

SEGUNDO CONCIERTO  
DE  
**ANTONIO RUBINSTEIN**  
PARA LOS JUEVES 3 DE FEBRERO, Á LAS OCHOS DE LA NOCHE,  
EN EL  
TEATRO DE APOLO

PROGRAMA

1. <sup>o</sup> (a) Overture de <i>Egmont</i> .....	Beethoven.
(b) <i>Rossini</i> .....	Mozart.
(c) <i>Gipsy</i> .....	Handel.
(d) <i>Suavia</i> , ob. 33 (Allegro-Largo y Fimé).....	Beethoven.
2. <sup>o</sup> (a) <i>Pastorales</i> .....	Chopin.
(b) <i>Bacarelá</i> .....	
(c) <i>Mazurka</i> .....	
(d) <i>Wals</i> .....	
(e) <i>Estudio</i> .....	

DESCANSO DE QUINCE MINUTOS

3. <sup>o</sup> CARNIVAL. <i>Scènes harmoniques</i> .— (Gymnaste.—Farruc.—Arléquin.— Valse noble.—Ballets.—Florences. —Cocotte.—Bébéque.—Spiny- xas.—Papillons.—Lettres d'annon- ces.—Chiritas.—Chopin.—Estrella. —Bonne-maman.—Pavillon et Ca- lembina.—Valse Allemande.—Inter- mezzo.—Fagotini.—Ave.—Fonce- nade.—Pauze.—Marche des élé- phants contre les Philistins.)	Schumann.
(a) SUITE harmonique.— Courante.—Gavotte.....	Rubinstein.
(b) <i>Polonaise</i> .....	
(c) <i>Bacarelá</i> .....	
(d) <i>Estudio</i> .....	

El gran piano de casa de EEHHH es del mismo de Jozya.



Programa del recital de Anton Rubinstein en el Teatro de Apolo.

## 22 de enero de 1882. Primera interpretación de la música de Chopin por la Sociedad de Cuartetos

El violonchelista Víctor Mirecki y el pianista Juan María Guelbenzu interpretaron la *Polonesa brillante Op. 3 en Do mayor para violonchelo y piano* de Chopin.

**Mayo de 1882. Recital de Isaac Albéniz en el Gran Teatro de Córdoba**

La primera parte de este recital estuvo íntegramente dedicada a la música de Chopin, quien se sitúa así entre los autores canónicos del repertorio pianístico en las dos últimas décadas del siglo XIX.

**9 de marzo de 1894. Salón Romero: Concierto monográfico de Chopin**

El pianista José Tragó, acompañado por una orquesta dirigida por Tomás Bretón, interpretó un concierto formado en exclusiva por obras del compositor polaco.

**EDUARDO CHÁVARRI ALONSO**

SALON  ROMERO

# MÚSICA CLÁSICA DE PIANO

POR

D. JOSÉ TRAGÓ

TERCERA SESIÓN

CHOPIN

Viernes 9 de Marzo de 1894, á las nueve de la noche

## Programa

### PRIMERA PARTE

**Gran sonata** en *Si bemol menor* (obra 35).

*Grave. Doppio movimento — Scherzo — Marcia fúnebre — Finale. Presto.*

### SEGUNDA PARTE

**Concierto** en *Mi menor* (obra 11), con acompañamiento de orquesta.

*Allegro maestoso — Romanza. Larghetto — Rondó vivace.*

### TERCERA PARTE

**Balada** en *La bemol* (obra 47).

**Preludio** en *Re bemol* (de la obra 28).

**Nocturno** en *Si bemol menor* (obra 9).

**Estudio** en *Do sostenido menor* (de la obra 25).

**Estudio** en *Si menor* (de la obra 25).

La orquesta será dirigida por el **Sr. Bretón.**

La 4.<sup>a</sup> y última SESIÓN se verificará el viernes 20 de Marzo.

Imprenta de la Viuda de J. M. Ducarcal, plaza de Isabel II, 6

Programa del concierto ofrecido por José Tragó en el Salón Romero.  
Madrid, 9 de marzo de 1894.

El autor de la introducción y notas al programa, **JAVIER SUAREZ-PAJARES**, se formó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en las Universidades Complutense y de Oviedo en Guitarra, Historia del Arte y Musicología, y realizó el último curso de licenciatura en la Universidad de Sheffield con una beca Erasmus ampliando estudios de guitarra con Gordon Croskey, interpretación con Colin Lawson y Peter Hill, crítica con Edward Garden y paleografía e historia de la música con Alan Brown. Doctorado en 1994 con la tesis *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, publicada en 1998, desde 1994 es profesor de la Universidad Complutense y Profesor Titular desde 2000.

Ha impartido cursos de Doctorado en la Universidad del País Vasco, Universidad de Valladolid y en la UCM, así como cursos de posgrado en la Escuela Nacional de Música de Montevideo, Universidade Estadual Paulista de São Paulo y la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 2007 hasta 2012 fue Principal Fellow-Associate Professor de la Universidad de Melbourne, donde ha realizado numerosas estancias como investigador y colaborador con John Griffiths y Michael Christoforidis. Ha sido crítico musical de la *Gaceta Complutense* y ha colaborado habitualmente como crítico en el *Boletín de Información Discográfica de Diverdi*. Colaborador del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* y coautor del *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, ha publicado con Cambridge y Oxford University Press, en *The New Grove Dictionary of Opera*, la última edición de la enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* y la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* del Fondo de Cultura Económica. Es subdirector de la revista *Roseta* y coordinador de los estudios de Máster en música española e hispanoamericana. Desde febrero de 2011 está acreditado como Catedrático de Universidad.

**EDUARDO CHÁVARRI ALONSO**, autor del apéndice de este programa, realizó sus estudios de piano y clarinete en el Conservatorio Profesional de La Rioja y el Conservatorio Profesional de Oviedo respectivamente. Diplomado en Maestro en Educación Musical por la Universidad de La Rioja y licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo, obtuvo el Premio Fin de Carrera. Prosigue su especialización con el Máster en Música Española e Hispanoamericana de la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente continúa en esta última universidad como doctorando de Musicología. Su tesis, dirigida por María Nagore Ferrer, se centra en el estudio de la recepción de Chopin en España durante el siglo XIX. Participa frecuentemente en congresos celebrados en la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Granada, el Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla, entre otras instituciones.

Hay que señalar su labor como presidente de La Rioja Filarmonía. Esta joven entidad destaca por su compromiso con los jóvenes talentos, organizando conciertos de música de cámara, conferencias-concierto y el Festival de Música Contemporánea de La Rioja.



La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar su misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.



## PRÓXIMOS CICLOS

---

### TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (7) MOZART Y SALIERI

Escenas dramáticas de Nikolái Rimski-Kórsakov  
basadas en la obra teatral homónima de Aleksandr Pushkin

Dirección musical y piano - **Borja Mariño**  
Dirección de escena - **Rita Cosentino**

22, 23, 26 y 29 de abril de 2017  
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

### GINASTERA, DEL NACIONALISMO AL REALISMO MÁGICO

Notas al programa de Esteban Buch

- 19 de abril Obras de H. Villa-Lobos, M. de Falla, A. Ginastera y A. Piazzolla, por **Nicolas Altstaedt**, violonchelo y **José Gallardo**, piano
- 3 de mayo Obras de A. Ginastera, H. Villa-Lobos, A. Piazzolla y M. Nobre, por **Horacio Lavandera**, piano
- 10 de mayo Obras A. Ginastera, H. Villa-Lobos y A. Copland por el **Cuarteto Latinoamericano**



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada  
2016-2017



---

Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de [www.march.es/directo](http://www.march.es/directo).

---

Boletín de música y vídeos en [www.march.es/musica](http://www.march.es/musica)  
Contáctenos en [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

