



DISSABTE, 22.00 h

23/08/2025

IVÁN MARTÍN, piano

GALDÓS ENSEMBLE



PROGRAMA

Concert per a piano núm. 2 en fa menor, op. 21 (versió de cambra).

Frédéric Chopin (1810 – 1849)

Maestoso

Larghetto

Allegro vivace

Concert per a piano núm. 1 en mi menor, op. 11 (versió de cambra).

Frédéric Chopin

Allegro Maestoso

Romance – Larghetto

Rondo – Vivace

NOTES AL PROGRAMA

Exploradors de la bellesa

Bàrbara Duran Bordoy

Algunes males llengües (musicològiques) han subratllat la manca d'habilitats orquestrals de Frederic Chopin. Esmenten, bàsicament, dos arguments: per un costat, les poques obres que va escriure per a altres instruments que no fossin el piano (sis per a piano i orquestra; una per a flauta i piano; tres per a violoncel i piano; un trio i vint cançons per a veu i piano); i, per l'altra, l'aparent senzillesa de la seva escriptura instrumental.

Ara bé, altres fonts esmenten que, potser, Chopin no estava tan interessat en mostrar la sonoritat orquestral com en subratllar la veu essencial i única del piano. Hi ha algunes raons de pes per valorar aquest darrer argument: el seu incansable treball en explorar un llenguatge pianístic específic, propi de l'instrument, la seva identitat consubstancial. Referències de la seva companya George Sand (algunes d'elles recollides en la seva estada a Mallorca), d'altres amics i cartes d'ell mateix descriuen com es capficava amb fragments, amb seccions, amb petites fórmules melòdiques que manipulava obsessivament, fins que trobava la que considerava perfecta.

Qualsevol amant dels seus *Nocturns*, *Balades* o *Preludis* —per posar tres obres d'exemple— entendrà aquesta recerca incansable a través dels cromatismes subtilíssims, les transformacions melòdiques, els ritmes deliciosament canviants, les modulacions agosarades que va haver, d'alguna manera, quasi inventar i, sobretot, resoldre. Perquè quan s'exploren de manera gairebé salvatge els cromatismes, com va fer ell, la base tonal —l'escala principal sobre la qual es crea l'obra— comença a fluctuar de manera perillosa. Allò

que és un regal per a l'oïda entrenada —modulacions a tonalitats llunyanes, enharmonies, llargues seqüències de brodatsonors— no és sinó el producte d'un talent harmònic innovador que poques vegades es reconeix en aquest compositor. Aquesta exploració profunda de la naturalesa del piano va obrir camí cap a l'experimentació tonal en compositors com Liszt, Wagner, i, finalment, Schönberg.

Tot aquest treball no pot ser qüestionat per una suposada manca d'ofici en l'orquestració de les seves obres, sinó que s'ha d'analitzar des del context creatiu en el qual es produïren. I és aquí on s'han d'aclarir alguns punts. En primer lloc, els oients moderns estan acostumats a l'escolta d'aquests dos magnífics concerts de Chopin, el núm. 1 en mi m. op. 11, i el núm. 2 en fa m. op. 21, en interpretacions amb orquestra completa. Cal dir, però, que els escenaris d'interpretació del segle XIX no eren sempre els d'un gran teatre, sinó que sovint les obres eren «presentades» a un públic escollit, a salons de dimensions més aviat modestes; fins i tot hi havia primeres audicions que servien, si es vol, d'assaig general obert; el compositor podia, així, copsar l'impacte de la seva obra en un públic de *connaisseurs*. Un estudi de Halina Goldberg s'endinsa en el significat de les paraules *quartet* i *quintet* usades pel mateix compositor en la descripció de diverses interpretacions públiques d'aquests dos concerts, que ell protagonitzà. La pregunta és: quina classe de quartet o quintet? Tal com l'entendem avui dia? El cert és que hi ha prou evidències per saber que entre 1830 i 1838 la plantilla orquestral que acompanyà aquests dos concerts fou descrita en els programes com «orquestra reduïda», «octet», «quintet» i «quartet».

La recerca de fonts autògrafes per obtenir més pistes sobre les versions de cambra, segons Goldberg, només dona resultats parcials. Però desvetlla la manera característica de com treballava Chopin, la rellevància que donava a la partitura reduïda per a piano i orquestra. Així, les reduccions per a piano de tuttis orquestrals amb indicacions instrumentals escrites, en les primeres publicacions de les obres de concert de Chopin, també són presents a tots els manuscrits existents. Aquestes fonts manuscrites donen testimoni de l'autoria de Chopin, a més de suggerir que, per al compositor, la primera fase d'orquestració es realitzava sobre una partitura esquemàtica per a piano i orquestra. Certament, el paper de les seccions a càrrec dels instruments de vent —presentes en les versions d'orquestra completa— es veuen reduïdes, eliminades o adaptades, però també ho foren en els moments en els quals s'interpretaren a la dècada de 1830.

Els arranjaments presentats avui són autoria d'Iván Martín, que encalquen l'estela d'aquestes interpretacions primerenques. Sens dubte, també exploren la manera d'aprofundir en dos concerts de bellesa única.

NOTAS AL PROGRAMA

Exploradores de la belleza

Bàrbara Duran Bordoy

Algunas malas lenguas (musicológicas) han subrayado la carencia de habilidades orquestales de Frederic Chopin. Mencionan, básicamente, dos argumentos: por un lado, las pocas obras que escribió para otros instrumentos que no fueran el piano (seis para piano y orquesta; una para flauta y piano; tres para violonchelo y piano; un trío y veinte canciones para voz y piano); y, por otro, la aparente sencillez de su escritura instrumental.

Ahora bien, otras fuentes mencionan que, tal vez, Chopin no estaba tan interesado en mostrar la sonoridad orquestal como en subrayar la voz esencial y única del piano. Existen algunas razones de peso para valorar este último argumento: su incansable trabajo en explorar un lenguaje pianístico específico, propio del instrumento, su identidad consustancial. Referencias de su compañera George Sand (algunas de ellas recogidas en su estancia en Mallorca), de otros amigos y cartas de sí mismo describen cómo perseveraba en fragmentos, en secciones, en pequeñas fórmulas melódicas que manipulaba obsesivamente, hasta que encontraba la que consideraba perfecta.

Cualquier amante de sus *Nocturnos*, *Baladas* o *Preludios* -por poner tres obras de ejemplo- entenderá esta búsqueda incansable a través de los cromatismos sutilísimos, las transformaciones melódicas, los ritmos deliciosamente cambiantes, las modulaciones atrevidas que tuvo que, de alguna manera, casi inventar y, sobre todo, solventar. Porque cuando se exploran de forma casi salvaje los cromatismos, como hizo él, la base tonal —la escala principal sobre la que se crea la obra— comienza a fluctuar de forma peligrosa. Lo que es un regalo para el oído entrenado —modulaciones a tonalidades lejanas, enarmonías, largas secuencias de bordados sonoros— no es sino el producto de un talento armónico innovador que rara vez se reconoce en este compositor. Esta profunda exploración de la naturaleza del piano abrió camino hacia la experimentación tonal en compositores como Liszt, Wagner, y, finalmente, Schönberg.

Todo este trabajo no puede ser cuestionado por una supuesta falta de oficio en la orquestación de sus obras, sino que debe analizarse desde el contexto creativo en el que se produjeron. Y es aquí donde deben aclararse algunos puntos. En primer lugar, los oyentes modernos están acostumbrados a escuchar estos dos magníficos conciertos de Chopin, el nº 1 en mi m op. 11, y el nº 2 de fa m op. 21, en interpretaciones con orquesta completa. Sin embargo, hay que decir que los escenarios de interpretación del siglo XIX no eran siempre los de un gran teatro, sino que a menudo las obras eran «presentadas» a un público escogido, en salones de dimensiones más bien modestas; incluso había primeras audiciones que servían, si se desea, de ensayo general abierto; el compositor podía, así, captar el impacto de su obra en un público de *connaisseurs*. Un estudio de Halina Goldberg se adentra en el significado de las palabras *cuarteto* y *quinteto* usadas por el propio compositor en la descripción de diversas interpretaciones

públicas de estos dos conciertos, que él protagonizó. La pregunta es: ¿qué clase de cuarteto o quinteto? ¿Tal como lo entendemos hoy en día? Lo cierto es que hay suficientes evidencias para saber que entre 1830 y 1838 la plantilla orquestal que acompañó a estos dos conciertos fue descrita en los programas como «orquesta reducida», «octeto», «quinteto» y «cuarteto».

La búsqueda de fuentes autógrafas para obtener más pistas sobre las versiones de cámara, según Goldberg, sólo da resultados parciales. Pero desvela la forma característica de cómo trabajaba Chopin, la relevancia que daba a la partitura reducida para piano y orquesta. Así, las reducciones para piano de tuttis orquestales con indicaciones instrumentales escritas, en las primeras publicaciones de las obras de concierto de Chopin, también están presentes en todos los manuscritos existentes. Estas fuentes manuscritas dan testimonio de la autoría de Chopin, además de sugerir que para el compositor la primera fase de orquestación se realizaba sobre una partitura esquemática para piano y orquesta. Ciertamente, el papel de las secciones a cargo de los instrumentos de viento -presentes en las versiones de orquesta completa- se ven reducidas, eliminadas o adaptadas, pero también lo fueron en los momentos en los que se interpretaron en la década de 1830. Los arreglos presentados hoy son autoría de Iván Martín, que persiguen la estela de estas interpretaciones tempranas. Sin duda, también exploran la forma de profundizar en dos conciertos de belleza única.

PROGRAM NOTES

Explorers of Beauty

Bàrbara Duran Bordoy

Some (musicological) gossip has underlined Frederic Chopin's lack of orchestral skills. They essentially mention two arguments: on the one hand, the few works he wrote for instruments other than the piano (six for piano and orchestra; one for flute and piano; three for cello and piano; a trio and twenty songs for voice and piano); and, on the other, his instrumental writing prima facie simplicity.

However, other sources suggest that Chopin may not have been as interested in showcasing the orchestral sonority as in highlighting the piano's essential and unique voice. A few compelling reasons lend weight to this last argument: his tireless work in exploring a particular piano language, characteristic of the instrument, its inherent identity. References from his partner George Sand—some of them collected during his stay in Mallorca and from other friends, and letters from himself describe how he struggled with fragments, sections and small melodic formulas he tampered obsessively until he found the one he considered to be perfect.

Any enthusiast of his *Nocturnes*, *Ballades* or *Preludes* —to give three example works— will understand this tireless search through the very subtle chromaticisms, the melodic transformations, the deliciously shifting rhythms and the daring modulations that he, in some way, had almost to invent, and above all, solve.

Because when chromaticisms are explored in a nearly wild way, as he did, the tonal base —the main scale on which the work is created—begins to fluctuate dangerously. This gift to the trained ear—modulations to distant keys, enharmonies, long sequences of sound embroidery—is nothing but the product of an innovative harmonic talent rarely identified in this composer. This profound exploration of the piano's nature paved the way for tonal experimentation by composers such as Liszt, Wagner, and finally, Schönberg.

All this work cannot be second-guessed by an alleged lack of craftsmanship in his works' orchestration, but must be analysed from the creative context in which they were produced. And this is where specific points need to be clarified. First of all, modern listeners are accustomed to hearing these two magnificent Chopin concertos, No. 1 in E minor, Op. 11, and No. 2 in F minor, Op. 21, in full orchestra performances. However, note that the 19th century's performance settings weren't always those of a grand theatre, but the works were often «presented» to a select audience, in rather modest-sized halls. There were even first auditions that served, if you will, as open rehearsals, where the composer could thus grasp the impact of his work on a connoisseur audience. A study by Halina Goldberg delves into the meaning of the words "quartet" and "quintet" as used by the composer himself in describing various public performances of these two concerts, in which he took centre stage. The question is: what kind of quartet or quintet? As we understand it today? The fact is that there's enough evidence to know that between 1830 and 1838 the orchestral staff that accompanied these two concerts was described on the handbills as «reduced orchestra», «octet», «quintet» and «quartet».

According to Goldberg, the search for signature sources to gain further clues about the chamber versions yields only partial results. But it reveals the distinctive way in which Chopin worked, the relevance he gave to the reduced score for piano and orchestra. Thus, the piano reductions of orchestral tuttis with written instrumental markings, as found in the first publications of Chopin's concert works, are also present in all existing manuscripts. These handwritten sources bear witness to Chopin's authorship, besides suggesting that the composer undertook the first phase of orchestration on a sketch score for piano and orchestra. Indeed, the role of the sections entrusted to the wind instruments —present in the full orchestra versions— is reduced, deleted or adapted, but so were they when they were performed in the 1830s.

Iván Martín is the author of the arrangements presented today, which follow in the wake of these early performances. They certainly explore as well the way to delve deeper into two concertos of unique beauty.

PRÒXIMS CONCERTS

DIMARTS, 21.00 h

26/08/2025

SPANISH BRASS CONCERT SOLIDARI

Carlos Benetó, trompeta
Juanjo Serna, trompeta
Manolo Pérez, trompa
Indalecio Bonet, trombó
Sergio Finca, tuba



DIVENDRES, 22.00 h

29/08/2025

PAUL LEWIS, piano

ORQUESTA SINFÓNICA

DE TENERIFE

VÍCTOR PABLO
PÉREZ, director



OFICINA DEL FESTIVAL DE POLLENÇA

Convent de Sant Domingo

c/ de Pere J. Cànaves Salas, s/n. - Pollença, Mallorca

info@festivalpollenca.com / Tel +34 674 935 302

ORGANITZA I PATROCINA



AJUNTAMENT DE POLLENÇA



FINANÇAT PER



Conselleria de Turisme,
Cultura i Esports
Direcció General de Cultura



COLLABOREN



MITJÀ DE
COMUNICACIÓ
OFICIAL

