



SOCIEDAD DE  
CONCIERTOS  
ALICANTE

*Con la colaboración de:*



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



**CAM**

Caja Mediterráneo

**Portada: Xavier Soler**

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

CICLO XXXIX  
Curso 2010 - 2011

CONCIERTO NÚM. 739  
XI EN EL CICLO

**Recital de piano por:  
JOANNA MACGREGOR**

**TEATRO PRINCIPAL**

Martes, 22 de febrero

20,15 horas

**Alicante, 2011**

# JOANNA MACGREGOR

---



Joanna MacGregor está considerada como una de las artistas más innovadoras del mundo comprometida a expresar conexiones musicales en programas cada vez más diversos y originales. Directora Artística de Bath International Music Festival desde el año 2006, fue también conservadora del multidisciplinar 2010 Deloitte Ignite Festival en la Royal Opera House, Covent Garden, y desde septiembre 2011 ejercerá como Directora de Teclados en la Royal Academy of Music de Londres. Ha actuado en más de sesenta países, tanto en recitales y como solista con muchas de las orquestas más importantes del mundo, incluyendo la Filarmónica de Nueva York, Radio Nederland, Orquestas Filarmónica de Oslo y Orquesta Sinfónica de Chicago. Trabajando con directores tan destacados como Pierre Boulez, Sir Colin Davis, Valery Gergiev, Sir Simon Rattle y Michael Tilson Thomas y ha es-

trenando muchas composiciones importantes, incluyendo las obras de Sir Harrison Birtwistle, Django Bates, John Adams y James MacMillan.

Joanna MacGregor hizo su debut como directora en el año 2002 y dirige regularmente sus propios proyectos orquestales incluyendo un programa de Mozart con la Royal Philharmonic Orchestra y de Bach con la Hallé. Goza de una estrecha colaboración artística como directora e intérprete con la Britten Sinfonía en los programas que van desde música clásica a las colaboraciones con músicos de jazz. Esta colaboración que dura ya diez años se plasmó durante la temporada 2009/10 con giras en España, México y América del Sur y una actuación en el City of London Festival.

Ha realizado giras por Sudáfrica con el artista de jazz Moses Molelekwa, grabando con el artista pop e instrumentista de tabla Talvin Singh y colaborando con Brian Eno. En el año 2003 dio una gira por China con Crossborder, espectáculo creado con el Teatro Contemporáneo Jin Xing de Danza de Shanghai que combina la música tradicional china con la tecnología informática y el cine.

Para el Bath International Music Festival 2007 fue la conservadora de la instalación *On The Edge of Life*, una colaboración multimedia entre pediatras, artistas y músicos, explorando los partos prematuros. Desde entonces es evento anual y en el año 2008 la serie examina el impacto de la falta de vivienda y en el año 2009 los derechos humanos del niño a través del prisma de los cuentos de hadas con la historiadora Marina Warner. Abrió el Festival de Jazz de Londres 2008 con una colaboración entre el cantante y virtuoso del laúd árabe Dhafer Youssef y la Britten Sinfonía aclamada por *The Times* como “el futuro de la música”.

Joanna MacGregor es una veterana con más de 30 grabaciones en solitario, que van desde Bach, Scarlatti, Ravel y Debussy al jazz y la música contemporánea. Su propio sello discográfico SoundCircus - ahora en asociación con Warner clásica y jazz - fue fundado en 1998 y ha publicado muchas grabaciones de gran éxito, como los álbumes: *Play* nominado al premio Mercury que incluye música de Bach, Ligeti y Piazzolla, *Neural Circuits* con música de Messiaen, Arvo Pärt y Nitin Sawhney, *Sidewalk Dances* (con arreglos del músico callejero de Nueva York Mondog), *Deep River* (música inspirada en el Sur profundo con el saxofonista Andy Sheppard) *Live in Buenos Aires*, *las Variaciones Goldberg de Bach* (grabado en el Mozarteum de Salzburgo) y un Messiaen compuesto por cuatro CDs.

En el año 2002 Joanna MacGregor fue la protagonista de un documental de South Bank.

Su interés en la educación se refleja en su serie todavía inacabada de libros de música para niños, *PianoWorld*, aclamado como “una nueva serie para el Milenio”.

Joanna MacGregor tiene cátedras en el Liverpool Hope University y el Royal College of Art y es miembro honorífico de la Real Academia de la Música, el Trinity College of Music y New Hall, Cambridge, así como doctora Honoris Causa de la Universidad de Bath y de la Open University. Entre los años 1997-2000 fue profesora de Música en el Gresham College de Londres en la que dio una serie de conferencias públicas.

# PROGRAMA

- I -

**BACH** **Suite francesa en Sol mayor nº 5 BWV 816**  
Allemande  
Courante  
Sarabande  
Gavotte  
Bourrée  
Loure  
Gigue

**CHOPIN** **Tres Mazurcas:**  
Si bemol menor op. 24 nº 4  
La menor, op. 59 nº 1  
Fa sostenido menor, op. 59 nº 3

**PIAZZOLA** **Cuatro tangos (Arreglo MacGregor)**  
Tanguedia  
Michelangelo 70  
Milonga del Ángel  
Libertango

- II -

**MUSSORGSKY** **Cuadros de una exposición**  
Gnomus  
El Viejo Castillo  
Tullerías  
Bydlo  
Baile de los polluelos en su cascarón  
Samuel Goldenberg y Schmuyle  
El Mercado de Limoges  
Catacumbas (Con mortui in lingua mortua)  
La cabaña sobre patas de gallina  
La gran puerta de Kiev

## **JOHANN SEBASTIAN BACH** (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750)

---

### **Suite francesa en Sol mayor nº 5 BWV 816**

A partir del siglo XVI, la danza y sus ritmos característicos desempeñan un papel decisivo en la emancipación de la música instrumental como forma artística particular, independizándose completamente de la música vocal para constituir la base de un sistema musical propio. En Francia, en la fastuosa y admirada corte de Luis XIV, la «Suite de danzas» (es decir la sucesión de danzas según un orden establecido por el ceremonial de los festejos cortesanos) alcanza la categoría de género representativo, tanto para la música orquestal en primer lugar como, poco después, también para la de teclado. Precisamente en el ámbito de esta música para clavecín y clavicordio nace una tradición que, en su desarrollo, se extiende hasta Alemania, manteniendo sus pretensiones plásticas dentro de las naturales limitaciones del colorido instrumental de la época, si bien enriquecida por la agregación de contrastes rítmicos y de una notable técnica expresiva. El resultado de todo esto dio lugar a lo que en alemán e inglés se denominó «Suite», en italiano «Partita» y en francés «Ordre» o «Partie». El fundamento y la secuencia normal de los movimientos de esta forma musical para teclado era el siguiente: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*. Entre las dos últimas podían intercalarse también otras de origen más reciente, denominadas a veces «Galanterías», como la *Gavotte*, el *Menuet* o la *Bourrée*, así como otras danzas o piezas relacionadas con ellas. Todos estos movimientos de baile se diferencian entre sí no sólo por su compás y *tempo*, sino también por las peculiaridades de su tratamiento compositivo y sobre todo por su grado de sofisticación, es decir, por el distanciamiento que las separa de la composición bailable real.

En la primera mitad de siglo XVIII los diferentes estilos musicales nacionales tendieron a incorporar las maneras que ofrecía la música francesa que en contraste con las eruditas construcciones polifónicas alemanas se orientaba más hacia el placer sonoro que hacia rigurosos aspectos formales. Pese al carácter frívolo del gusto francés, en apariencia tan alejado de su personalidad, Johann Sebastián Bach encontró en él materia para explotar su riqueza musical y, si bien en el conjunto de su obra no es fácil adscribirle a un determinado estilo nacional, muchas de sus piezas, especialmente instrumentales, manifiestan un inconfundible aroma galo. Tal sucede, entre otras páginas, con la música para clavecín, a la que dedica las seis «Suites francesas» BWV 812-817 y con las que se enfrenta por vez primera a un género compositivo basado en movimientos de danza. Al igual que las «Suites inglesas», fueron escritas entre 1720 y 1723, durante el final de su fecundo período, como *Kapellmeister* en la Corte del Anhalt-Cöthen, hecho poco sorprendente pues, dado el origen huguenote del príncipe Leopold, Bach se encontró en un ambiente profano, particularmente «francófilo», donde la música sacra estaba prácticamente arrumbada. Por lo tanto, durante estos años pudo consagrarse, casi por entero y con un fervor particular, a la música instrumental y obedeciendo muchas de ellas al esquema francés de la suite de danzas, muy en boga en la corte de Versalles. En realidad Bach las bautizó como «Suites pour le clavecin» y su título final le fue asignado inicialmente por Friedrich Wilhelm Marpurg bastante después de ser compuestas, justificándolo como una forma de

distinguir las de las «Suites inglesas», título también posterior y ciertamente equívoco como tal género compositivo, al no existir arraigo alguno de esta forma musical en Inglaterra. Sin embargo, ambas denominaciones parecen haberse consolidado incluso en vida de Bach con esa única finalidad diferencial. No ha sobrevivido una partitura original que pueda considerarse «definitiva», variando los distintos manuscritos por su ornamentación. Existen incluso dos *suites* adicionales, una en La menor, BWV 818 y la otra en Mi bemol mayor, BWV 819, que se incluyen con las otras seis en algunas ediciones. Finalmente, la *Obertura en estilo francés*, BWV 831, que Bach publicó como la segunda parte de su *Clavier-Übung*, es una *suite* al estilo francés, pero sin conexión con la serie.

El primer *Klavierbüchlein* («Pequeño libro para teclado») que Bach compiló en 1722 para su segunda esposa, Anna Magdalena Wülken, contiene ya las cinco primeras «Suites Francesas», si bien no en su forma definitiva y sólo bastante después, tras componer la número 6, en Leipzig, reunió la totalidad de las piezas en un mismo Opus. En esa primera incursión de Bach en el terreno de la suite no realizó una estilización de las danzas, sino que las interiorizó, interpretando sus formas de movimiento. Pese a las breves dimensiones de las «Suites Francesas», de ejecución más fácil en comparación con las «Inglesas» o las Partitas, en ningún caso pueden considerarse elementales y cada uno de los movimientos reviste aspectos completamente inéditos, conservando elementos propios de la danza, aunque oponiéndoles una magistral elaboración compositiva. En todas ellas la *Allemande* asume siempre el papel de preludio. No es casual el hecho de que el número de movimientos se incremente en la segunda mitad del ciclo y se debe a la intención de Bach de contraponer las tres primeras suites, más serias, escritas en tonalidad menor (Re menor, Do menor, Si menor) y estructuradas en seis movimientos, a las tres finales, más alegres, en tono mayor (Mi bemol mayor, Sol mayor, Mi mayor) y distribuidas respectivamente en siete (Suites 4 y 5) u ocho (Suite 6).

Se sabe con seguridad que, al margen de su numeración, la **Suite francesa nº 5 en Sol mayor BWV 816** fue compuesta en último lugar y que como la nº 6, que concluye el ciclo, tiene mayor entidad que las cuatro precedentes. Sus compases iniciales fueron escritos en 1722, pero no se completó hasta 1723 por lo que posiblemente date de los primeros tiempos en Leipzig, tras dejar Anhalt-Cöthen. Consta de siete secciones : *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Bourrée*, *Loure* y *Gigue*. En la ***Allemande***, un amplio movimiento de introducción de gran intensidad, la escritura polifónica y la labor contrapuntista testimonian la admirable maestría de Bach y su capacidad de improvisación pues partir de un reducido número inicial de figuras se despliega una asombrosa variedad de aspectos musicales. La ***Courante***, es una pieza fluida, rápida y divertida, al estilo italiano, con un *tempo* que no se relaja jamás y constituye un auténtico ejemplo de virtuosismo concertante. En la ***Sarabande***, pieza muy expresiva, del más íntimo lirismo, se deja traslucir magníficamente la influencia francesa extrayendo del ritmo básico una casi inagotable variedad de matices. La ***Gavotte***, a pesar de la riqueza de su escritura, conserva su aspecto de danza simple, despierta, plena de gracia. En la ***Bourrée*** Bach intercala de nuevo una vieja danza típicamente francesa, melódica, animada y rápida, constituyendo una pieza de una gran soltura. La ***Loure***, versión lenta de la *Gigue*, es una danza teatral, de cierta complejidad coreográfica,



aquí estilizada en su última forma instrumental barroca. La suite se termina por una **Gigue** rápida y variable, que adopta una forma fugada y cuya relación con la danza es semejante a la de un scherzo clásico con un minueto. Además de ser la sección más compleja, divertida, vivaz y sofisticada, es el fragmento más importante y sirve de conclusión a esta pieza que figura justamene entre las más bellas páginas de las «Suites Francesas».

## **FRÉDÉRIC CHOPIN** (*Zelazowa Wola, 1810 - París, 1849*)

---

**Mazurka en Si bemol menor Op. 24 n° 4**

**Mazurka en La menor, Op. 59 n° 1**

**Mazurka en Fa sostenido menor, Op. 59 n° 3**

La mazurka es una danza polaca de ritmo ternario, con el acento principal marcado en el segundo tiempo que, al igual que la polonesa, representa uno de los símbolos fundamentales de su identidad nacional. Su origen se remonta al siglo XVI en el que alcanzó gran popularidad aunque no fue hasta el XVIII cuando tomó la forma que llegaría a convertirla en uno de los bailes más comunes de los salones aristocráticos de la Europa decimonónica. En su serie de Mazurkas, Chopin trató básicamente tres modalidades de danza, procedentes respectivamente de las llanuras de Mazowsze, de los alrededores de Varsovia y del poco caudaloso río Kujawy, al oeste de la capital: la *Mazur* (versión intensa) o *Mazurek* (su diminutivo); la *Oberek* u *Obertas* (un paso rápido, instrumental y melódicamente repetitivo, girando y saltando, aunque en ocasiones más lento, con taconazos y elevaciones) y la *Kujawiak* (generalmente de carácter moderado o lento). Si bien algunas de sus piezas representan estas variantes de un modo más neto la mayoría son una mezcla de ellos.

Los primeros 20 años de la vida de Chopin transcurrieron en su país natal, Polonia, donde tomó contacto con el ritmo de la mazurka de tal modo que cuando el 2 de noviembre de 1830 lo abandona, para no volver jamás, queda indefectiblemente impregnado en su alma permaneciendo en su mesa de trabajo y en su sentir íntimo como una forma de utilizar y recrear los ritmos populares de su lejana patria desde los lejanos tiempos de Viena hasta los postreros momentos de su vida. Al igual que con la vibrante pero muy diferente polonesa, la mazurka supuso una forma de aproximación a los modelos musicales polacos con la que, de alguna manera, Chopin logró transformar la pequeña danza en un sincito poema pianístico, de hondo sabor nacional, contado y sentido a través del tamiz que proporcionaba la fragancia y el buen gusto del París decimonónico. Pero, a pesar del refinamiento burgués con el que Chopin envuelve la esencia popular de la mazurka, sus recreaciones encierran, de algún modo, la memoria sentimental y visceral de su tierra natal. Presentes a lo largo de toda su vida en su catálogo, reflejan pues el sentimiento nacional al que se encuentra íntimamente ligada su música y en palabras de su discípulo Wilhelm von Lenz, «...son el carnet de viaje de su alma a través de los territorios socio-políticos de un mundo de sueños movedizos. Su ejecución estaba en ella, allí residía la originalidad del Chopin pianista. Representa a Polonia, su patria tal como la soñaba en los salones parisinos bajo

Louis Philippe.... Chopin ha sido el único pianista político. El encarnaba Polonia. El ponía música a Polonia». Ardientes y melancólicas, doloridas y exultantes, introvertidas y brillantes, la colección de mazurkas simboliza un diversificado mosaico de sonidos donde el compositor, desde sus raíces nacionalistas, expande sin cortapisas los más contrapuestos estados de ánimo y en el que no sólo se conserva el ritmo primitivo sino, según expresión de Liszt, «se ennoblece la melodía agrandando las proporciones» Como un diario de sus más privados pensamientos o como «pinturas en un caballete» que abarcan toda su vida, simbolizan una suerte de laboratorio para ensayar nuevas ideas y técnicas con el que partir de un seductor paso de baile Chopin logró hacer un gran arte que se convirtió en la admiración de la era Romántica.

A lo largo de su carrera musical Chopin compuso alrededor de sesenta Mazurkas (de las que se conservan 57). Se trata de una especie de miniaturas, «pequeñas historias musicales» (como las llamaba el propio Chopin), la mayoría en tonalidad menor, que no son sino íntimas miradas al pasado y que destacan por su depurada escritura pianística, su armonía audaz y la variedad de sus ritmos o como apunta Liszt plenas de una diversidad «de motivos e impresiones». Los peculiares giros melódicos inspirados en el canto popular polaco y la frescura y depuración estilísticas convierten a la colección en uno de los capítulos más plurales y singulares de toda su producción.

Las Cuatro Mazurkas Op. 24 (KK 280-296) fueron escritas entre 1833 y 1834 y publicadas simultáneamente en Leipzig, Londres y París por el editor Moritz Schlesinger, en diciembre de 1835. La serie figura dedicada «A Monsieur le Comte de Perthuis», personaje influyente de la aristocracia francesa, ayudante de cámara del rey Luis Felipe I cuya esposa Émilie era alumna del pianista. Se trata de unas páginas depuradas del primer periodo de madurez del compositor que, aún joven, demuestran ya su genio capaz de dominar con fluidez y por igual el arte de la escritura musical en general y del teclado en particular. Piezas no sólo ricas en elementos procedentes del folclore sino que testimonian también un lenguaje cargado de originalidad y audacias tonales y rítmicas, que no elude choques disonantes y se adentra con valentía en atrevidas evoluciones armónicas y en ambiguos giros modales. Para los 146 magistrales compases de la *Mazurka Op. 24 n° 4*, la más larga que cierra la serie y también una de las más extensas y fascinantes, Chopin recurre a la remota tonalidad de *Si bemol menor*. Tras una introducción, cromática y sincopada, la pieza destaca por su riqueza armónica, variedad rítmica e íntima inspiración en la que asoma ya la plenitud de Chopin. Su complejidad se delata también por la profusión de anotaciones expresivas en el manuscrito. Según escribe Wilhelm van Lenz, Chopin se desesperaba al tratar inútilmente de que sus alumnos la tocaran como él quería. «Ninguno lograba contentarlo en el pasaje unísono que debe ser interpretado ligerísimamente. Para los acordes siguientes no se mostraba tan exigente, y podíamos resolverlos de cualquier manera ¡pero los unísonos! “Son la voz femenina del coro”, decía, y para él nunca se tocaban con la suficiente delicadeza, jamás con la sencillez que exigía».

Las Tres Mazurkas Op 59 (KK 791-806), menos atormentadas que las precedentes, reflejan el particular estado de ánimo que atraviesa Chopin cuando las compone. En una carta que remite desde Nohant a sus familiares en Varsovia,

el 20 de julio de 1845, les dice: «*En estos momentos no estoy del todo en mí mismo. Como de costumbre, ando en mundos extraños, quizá espacios imaginarios. Pero no me avergüenzo de ello [...] Me siento un verdadero marzoviano; y desde este sentimiento he compuesto, sin pensado demasiado, tres nuevas mazurcas*». La nueva tríada fue concebida entre el verano de 1844 y la primavera de 1845, cuando concluyó las dos que abren el cuaderno, publicado por vez primera en Berlín, en noviembre de 1845, por Stern & Co. El hecho de que fuera impreso por este todavía poco conocido editor berlinés responde a que, durante el invierno anterior Chopin había conocido en París al hijo del fundador y propietario de la editorial, un joven y talentoso músico alemán llamado Julius Stern, acordando con su nuevo amigo que, en cuanto concluyera estas tres mazurcas, se las entregaría para ser publicadas por su padre. Sólo un mes después de aparecer impresas en Berlín se editaron en Londres, por Wessel & Co., no llegando a París hasta marzo de 1846, para ser publicadas por Brandus, la antigua editorial de Moritz Schlesinger. La refinada **Mazurca en La menor, Op. 59 n° 1** se ciñe al mundo *salonnier* que frecuentaba Chopin en París y en la que éste depura y estiliza con maestría el ritmo de *Kujawiak* original, rebosa elegancia y delata un sentido estético sólidamente afianzado. Toda la pieza se desarrolla bajo un tranquilo aire *Moderato* y evoluciona en una atmósfera tranquila carente de variaciones dinámicas. A pesar de estar situada como la última de la tríada, la extensa **Mazurca en Fa sostenido menor, Op. 59 n° 3**, fue compuesta la primera en el verano de 1844, aunque es posible que fuera ya esbozada en la primavera de ese mismo año. Como dice Gastone Belotti, es también la más «eslava» de las tres. Se basa en un estilizado *Oberek* que Chopin de forma deliberada desnuda de su esencia popular, encerrando numerosos hallazgos que evidencian su imaginación inagotable y sutil para variar la armonía en cada nueva repetición de una frase y sobre todo su peculiar forma de disponer los acordes y las disonancias para producir notas extrañas.

## **ASTOR PIAZZOLA** (Mar del Plata, 1921 – Buenos Aires, 1992)

### **Cuatro Tangos: Tanguedia / Michelangelo 70/ Milonga del Angel / Libertango**

Como el Jazz americano, el tango argentino tiene su origen en los barrios más pobres y representa, en sus comienzos, la música de un lumpen urbano, asociada a sexo y violencia. Considerado de mala reputación y lascivo para la mujer y por lo tanto alejado del entorno público, en un principio se bailaba en las esquinas, por parejas masculinas aunque pronto irrumpió a bares y prostíbulos y de allí a las tabernas portuarias desde donde los marineros no tardaron en trasladarlo a Europa, alcanzado una apresurada popularidad en ambientes considerados como poco decentes hasta el punto que, en 1914 llegó a ser condenado por la iglesia francesa por atentar contra la moralidad. Pero el furor por el tango no cesó y, finalmente, a partir de 1940, obtuvo un tal grado de respetabilidad, incluso de refinada elegancia, que le permitió incorporarse a los estratos sociales elevados como un baile más de salón al igual que el vals o el *fox-trot* dominante.

Desde el punto de vista musical el tango puede variar en tiempo y estado de ánimo, puede ser vocal o instrumental o, como el jazz, incorporar un margen de improvisación en sus modelos armónicos aunque, a diferencia de aquél y condicionado por su carácter bailable, las posibilidades de repentización son limitadas y, en cualquier caso, restringidas a los intérpretes más virtuosos. La orquesta típica es una formación ligada al género que si bien admite cualquier número de intérpretes suele consistir en uno o dos violines, quizás un piano, un contrabajo y, ante todo, el bandoneón, que proporciona al conjunto su característico color tonal. Originario de Alemania tiene el aspecto y la sonoridad parecida al acordeón excepto que la mano derecha actúa sobre un conjunto de botones en lugar del teclado, similar al piano, que posee este último. Se trata de un instrumento que se ajusta muy fielmente al espíritu de su música y que requiere una cierta violencia en su ejecución para expresar sus sonidos, no bastando con acariciarlo suavemente.

En su tradición centenaria ha habido muchos famosos compositores de tango entre los que se cuenta Astor Piazzola. Nacido en Argentina siendo un niño se trasladó a EEUU con su familia donde tuvo la oportunidad de conocer tanto la música clásica como el jazz, aprendiendo a tocar el bandoneón. Con 16 años retornó a Buenos Aires incorporándose a la formación de Aníbal Troilo, realizando arreglos orquestales y actuando como bandoneonista. En la capital argentina estudió con el compositor Alberto Ginastera marchando luego a París para perfeccionarse en música clásica y contemporánea con la famosa compositora y pedagoga francesa Nadia Boulanger que le estimuló a seguir la vía de innovadora del tango en lo que respecta a ritmo, timbres y armonía. Tras retornar a Argentina formó su propia orquesta incorporando todo su aprendizaje europeo pero sus propuestas vulneraban aparentemente el marco tradicional del tango al exhibir disonancias audaces y, lo que parecía una peor afrenta, constituían una música híbrida con una inusual flexibilidad rítmica, melódica y orquestal. Esta actitud le creó, desde la juventud, fuertes antipatías, una crítica implacable y la condena por parte de la vieja guardia «tanguista» que, en los años 1950 y 60 decretaron que sus composiciones no eran tango. Piazzolla respondió irónicamente definiendo sus partituras como «música contemporánea de Buenos Aires» y decidido no obstante a cambiarlo y seguir adelante a pesar de ellos, aseguraba que lo suyo era el tango actualizado «*con música, que es lo que le faltó toda la vida al tango*». Con su grupo Quinteto Nuevo Tango, fundado en 1960, revivió y revitalizó el género y en esa tarea de constante renovación y de experimento cotidiano, elaboró una obra que sólo para sus seguidores tenía una evidente esencia tanguista. Desde 1974 su formación fue ampliada a un Octeto regular en el que formaban parte, además del inevitable bandoneón, un piano eléctrico o acústico, órgano, guitarra y contrabajo eléctrico, batería, violín y sintetizador.

La obra de Astor Piazzola representa, con bastante fidelidad, el intento de la música moderna de fusionar la belleza del folclore con la rigidez de las propuestas contemporáneas. Aunque inspirada en los grandes maestros del tango, como Gardel, alejó su nuevo sonido de las aterciopeladas paredes y de los blandos cojines de los salones y lo lanzó directamente sobre el asfalto de las calles de Buenos Aires, desafiando a los más tradicionalistas pero dejando abierto un camino

a los más audaces para buscar nuevas propuestas. En este sentido, su música se adelantó a su tiempo y por ello no sólo artistas del mundo pop y del jazz sino virtuosos intérpretes de música clásica, han sucumbido bajo el hechizo del sonido de su «nuevo tango» y, en años recientes, las composiciones de Piazzola han sido llevadas a las salas de concierto en arreglos concebidos para instrumentos solistas, conjuntos de cámara o grandes orquestas.

Autor muy prolífico en su catálogo Piazzola incluye más de un millar de obras, la mayoría para bandoneón y una variable formación orquestal. De entre sus obras para piano, en su mayoría de corta duración, los Tres Preludios son tal vez las piezas más famosas. El principal problema al que se enfrentan los pianistas de formación clásica cuando abordan la música de Piazzola es que las versiones impresas para teclado son arreglos o transcripciones de obras que existían primero con un «sonido» flexible en su génesis y concebido para un muy particular conjunto instrumental en las que, como sucede en el jazz, las piezas son deudoras tanto del esfuerzo y el ánimo momentáneo de los intérpretes que tocan y del lugar donde se ejecutan como de la propia escritura. Esto significa que ciertos arreglos para piano pueden mostrar una sonoridad difícil, inoportuna o incluso artificial y que algunos resulten demasiado tenues o poco convincentes, mientras que otros sean prácticamente imposibles de tocar con plenitud, al incluir muchas capas sonoras para las que resultan insuficientes las dos manos. Existen, no obstante, grandes piezas de Piazzola al piano, de un nivel de dificultad medio o alto, en las que gracias al talento, la sensatez y la intuición del intérprete se puede conseguir expresar felizmente su mensaje sonoro al piano.

Los arreglos de los cuatro tangos del presente concierto de Joanna MacGregor están sacados de unas últimas partituras inéditas para quinteto y tienen su origen en el contacto personal de la pianista con la formación de Piazzola que le dió la oportunidad de aprender y profundizar en el estilo del compositor y, en particular, sobre su particular visión del ritmo que el autor define como «mugre». Las cuatro piezas son unas páginas bellas aunque poco optimistas pues contienen un significativo componente de tristeza no exenta también de una profunda pasión. **Tanguedia** destaca por sus espléndidos efectos sonoros que acuden a medida que la música se hace progresivamente frenética. **Michelangelo 70** es una intrigante pieza centrada sobre un tema repetido de tres notas, compuesto como una especie de ejercicio musical. La **Milonga del Angel** se aparta de la forma tradicional argentina al ofrecer una versión estilizada, culta y carente del ritmo necesario para bailar. Misteriosa y trágica, esta danza lenta forma parte de la tetralogía «Angel» que se sitúa entre la mejor música argentina contemporánea, comparable a las obras de Guastavino, Julián Aguirre o Ginastera. Finalmente, **Libertango**, una de las obra más familiares a los oyentes conocedores de Piazzola, ampliamente versionada por numerosos intérpretes de música popular y clásica, para diferentes instrumentos, es una pieza incisiva y exuberante, con crudos efectos percusivos y un notable arrebató romántico que destaca dentro del período italiano del compositor que, por su parte, la consideró como «su carta de presentación ante el público europeo» describiéndola como una «canción de libertad».

## **MODEST PETROVICH MOUSSORGSKY** (Karevo, 1839 - San Petersburgo, 1881)

### **Cuadros de una exposición**

A partir de Glinca la emergencia de un grupo de cinco compositores conocidos como the *Mighty Handful* («El conjunto poderoso») liderado por Balakirev y completado por Borodin, Cui, Moussorgsky y Rimsky-Korsakov, representa el progreso de la música rusa en el siglo diecinueve, un tiempo en el que en ese país se la consideraba una ocupación de aficionados y para muchos incluso una profesión poco respetable. Las nuevas partituras de «Los Cinco» y la aparición de otros nombres como Tchaikovsky, Rachmaninoff y Scriabin dió lugar, rápidamente, a una de las más dinámicas escuelas musicales nacionales de Europa. Del quinteto Moussorgsky era ciertamente el más original y probablemente el mejor dotado y, aunque hubieron de pasar muchos años hasta que sus propuestas fueran apreciadas por su originalidad, hoy es justa y universalmente contemplado como uno de los más importantes compositores del siglo XIX.

La década de los sesenta es un período crucial tanto para Moussorgsky como para la vida musical rusa pues a partir de entonces se establece un divorcio entre aquellos que creían que debía abrirse a la tradición germánica y romántica y los que, como él, consideraban que debía inspirarse en la tradición popular y religiosa. Este influjo no debía quedar restringido a la melodía y la armonía sino incluir también el ritmo, el fraseo y la declamación. El resultado más significativo en Moussorgsky de este llamado «Realismo ruso» fue su ópera Boris Gudonov y, pocos años después, aplicando los mismos principios, los «Cuadros de una exposición», su pieza de piano más importante.

Aunque el prestigio de Moussorgsky se inicia a partir de 1865 su reputación en el mundo occidental se reafirma plenamente a comienzos del siglo, gracias al empresario Segei Diaghilev que, en su periplo occidental, intentó llevar al público el interés por la música rusa. Con este objetivo presentó a la audiencia parisina representaciones espectaculares de ballets, óperas y arrolladoras piezas de concierto, procedentes de su país natal. Entre lo más destacado de esas primeras sesiones de los llamados «Ballets Rusos», alrededor de 1910, se incluyen óperas de Rimsky-Korsakov y Moussorgsky (en especial Boris Gudonov) y los primeros ballets de uno de sus mayores admiradores, Igor Stravinsky. Con Boris Gudonov el público dio la bienvenida a una nueva aproximación a la melodía, a la forma y a la armonía que, debido al sentido de independencia de su autor, se alejaba del clasicismo europeo pero que pronto llegó a ser una fuente de inspiración para muchos compositores adelantados como Claude Debussy.

Con frecuencia se ha aludido a la impericia y la «falta de oficio» de Moussorgsky. El músico, como varios de sus compañeros, era efectivamente un aficionado con una cierta dosis de arrogancia y presunción, que sentía un especial desprecio por las fórmulas académicas pero a quién, no obstante, se le juzgaba de acuerdo con esas reglas. Es conocido que su colega Rimsky-Korsakov, con su mejor intención de hombre comprensivo y preparado, «*corregía las imperfecciones de su genial amigo*» y que Tchaikovsky decía de él: «*escribe todo tal como se le viene a la cabeza, pues cree ciegamente en la infalibilidad de su genio*». No es extraño por ello que la originalidad del más peculiar entre «Los Cinco» ni siquiera llegase

a ser comprendida dentro de su círculo próximo y no se ahorrasen las críticas de algunos miembros de su grupo hacia tan insumiso colega pese a que, no mucho más tarde, el francés Debussy diría: «*Con su arte libre de convenciones y de áridos esquemas es único, y como tal persistirá*», añadiendo Paul Dukas: «*Fue más que un hábil músico; fue, en cierto modo, un vidente. Su sensibilidad armónica da la impresión de una cosa jamás escuchada.*»

No es infrecuente en la historia de la música que una orquestación brillante desplace a la forma original de la obra que la ha inspirado. Tal sucede con la partitura para piano de 1819 *Invitación al Vals*, de Carl Maria von Weber que se hizo mucho más conocida en la versión para orquesta de Berlioz. Por un fenómeno parecido el mundo musical descubrió los Cuadros de una Exposición cuya la partitura para piano, tal y como salió de las manos de Moussorgsky, en 1874, probablemente habría quedado en un título más de su repertorio, de no ser por el extraordinario éxito de la transcripción que hizo Ravel en 1922, a demanda del director ruso-americano Sergei Koussevitzky, como testifican las biografías del compositor ruso escritas antes de esa fecha, en las que la obra apenas es mencionada de pasada. En efecto, la partitura había desconcertado a los que la hojearon o incluso se aventuraron a intentar descifrarla tras su publicación póstuma en 1886 pues, por un lado, menospreciaba deliberadamente lo «amable», la débil gentileza de las romanzas de salón y la poderosa influencia italiana reinante en la música rusa, contribuyendo, a su modo, a los esfuerzos del grupo de «Los Cinco» y, por otro, no parecía escrita para el piano pese a que Moussorgsky no había hecho sino devolverle dos funciones primordiales que le habían pertenecido originalmente y se habían desvanecido con el estilo complaciente de la música para teclado reinante, por un lado su carácter de instrumento de percusión, capaz de recrear, incluso mejor que cualquier otro, sonidos ásperos y rudos, netamente limitados en el tiempo y, por otro, su papel de *factotum* sonoro universal, de un medio versátil, cuya naturaleza «mecánica» le permitía y traducir y garantizar sin esfuerzo, de un modo invisible, las intenciones y deseos del compositor. Es lógico que un concepto tan revolucionario del piano inspirara inevitablemente la creación de «Los Cuadros de una Exposición» que, sin duda, contienen en abundancia estos principios. Sin embargo, algunos críticos de la época, ignorando que había sido un pianista excepcional, decidieron que su obra estaba escrita torpemente, procediendo a sentenciarla y, a pesar de que, entre tanto, otros compositores más avisados, como Prokofiev, Bartok y Stravinsky, habían seguido claramente el camino trazado por Moussorgsky, tuvieron que pasar casi cuarenta años para que ese injusto veredicto fuera revisado.

Los «Cuadros de una Exposición» son un ejemplo de la libertad espiritual de Moussorgsky y su más extensa obra pianística. El ciclo tiene su origen en la muerte precoz a los 39 años en 1873 del arquitecto Victor Hartmann, uno de sus más íntimos amigos y muy ligado al grupo de «Los Cinco», incluido el temible crítico Vladimir Stassov que, a comienzos del año siguiente organizó en su memoria, en San Petersburgo, una exposición conmemorativa de sus dibujos, acuarelas y proyectos. Mussorgski la visitó por supuesto y tomando como pretexto los cuadros, escribe en tres semanas (junio y julio de 1874) esta suite para piano como homenaje a la memoria de su compañero desaparecido. «*Hartmann bulle como bullía Boris*

(Gudonov)», confía a Stassov. «Los sonidos y las ideas están suspendidos en el aire, los absorbo hasta cebarme, no tengo apenas tiempo de ponerlos sobre el papel».

Se ha señalado con frecuencia una supuesta disparidad entre las pinturas y objetos que figuraban realmente en la muestra y la visión musical que propone Moussorgsky pero, sin duda, los movimientos están claramente inspirados por los dibujos de Hartmann y escuchar las secciones al tiempo que se contemplan sus cuadros pone en evidencia el sentido, romántico y pictórico, de la expresión musical, presente en los detalles que introduce el compositor. No obstante, las piezas no dejan de ser igualmente valiosas para un oyente que no conoce las imágenes y, de hecho, en numerosas fragmentos, para trazar los «cuadros» el compositor parte de sugerencias insignificantes que corresponden a sus obsesiones y arquetipos: fantasmagorías, la muerte, escenas populares, el universo infantil, la fascinación por la grandeza épica de la vieja Rusia etc. por lo que, al margen de su carácter de música programática, la partitura es, sin duda, una obra de arte por sí misma.

Desde el punto de vista formal los «Cuadros de una Exposición» tienen cierto parentesco con los ciclos de Schumann, sobre todo el Carnaval, particularmente por la yuxtaposición de miniaturas musicales características, que conforman una obra de considerable amplitud. No obstante, todos los movimientos, cada uno con su propia entidad, pone en evidencia la autonomía del compositor respecto a los modelos germánicos y franceses que rechazara desde los años sesenta, utilizando para ello los ritmos irregulares, la disposición como en *collage*, las inflexiones melódicas del folclore y la música religiosa rusa, las danzas exuberantes y el espíritu triunfante en el que las campanas juegan una parte crucial. Si bien los movimientos por sí mismos son de una gran brillantez, el orden de las secciones mantiene un férreo sentido de la estructura general, de gran originalidad y sin precedente histórico ya que, por un lado, se encuentra alejada de los rígidos esquemas clásicos pero por otro constituye formalmente un modelo de cohesión. La serie de cuadros va mucho más allá de lo que se conocía a la sazón en Europa como «música de programa». Es una creación sonora insospechada y admirable en la que Moussorgsky sin duda sobrepasó sobradamente a Hartmann, cuya calidad artística era sólo mediocre como se comprobó cuando se desempolvaron y publicaron sus dibujos, en 1939. El brillante colorido de sus páginas musicales llamaría por fuerza la atención de los orquestadores. Parece que Sergéi Taneiev lo intentó y después llevaron los Cuadros a la gran formación instrumental músicos como Nikolái Rimski-Kórsakov, Lucien Cailliet, sir Henry Wood, Leopold Stokovski etc entre otros. Todas las versiones palidecen, no obstante, ante la realizada por Maurice Ravel que, como genio de la orquestación, encontró aquí motivo para desplegar su fantasía, introduciendo incluso instrumentos infrecuentes. Como un sólido argumento frente a los que atribuían a Moussorgsky «falta de oficio» hay que señalar que Ravel, a quien precisamente no se le puede escatimar esta virtud, no quitó ni añadió nada a la música en sí misma, exceptuando unos retoques en «La gran puerta de Kiev». La «nueva obra» fue estrenada en París el 3 de mayo de 1923.

Los «Cuadros de una Exposición» están compuestos por la evocación de diez pinturas de Hartmann, relacionadas entre ellas a veces por un interludio que Moussorgsky titula *Promenade* («in modo russo»), que a su vez sirve



de introducción al conjunto y en el que declaró trató de representar su propia fisonomía: «*Mi propio rostro aparece en estos interludios*». Con este «Paseo» trata de autodescribirse en sus desplazamientos por la exposición: «*recorriendo la exposición, a veces lentamente, a veces con paso rápido, atraído de repente por un cuadro, o pensando con tristeza en el difunto*» y su tema extraño y compás irregular tiene a menudo el colorido de la imagen evocada, tal como si el pintor guiara al músico hacia alguno de sus cuadros y además le metiera en el ambiente más propicio para comprenderlos.

El «programa» es el siguiente: «**Gnomus**»: un minúsculo enano de piernas torcidas. «**Il vecchio castello**» (*El viejo castillo*): un trovador canta al pie de un castillo medieval. «**Tullerías**»: alboroto de niños y niñeras en el jardín de París. «**Bydlo**»: un enorme carro polaco arrastrado por lentos bueyes. «**Baile de los polluelos en su cascarón**»: proyecto de vestuario de Hartmann para el ballet «*Trilby*», con coreografía de Petipa y música de Gerber. «**Samuel Goldenberg y Schmuyle**»: un judío rico y otro pobre que suplica mientras aquél trata de alejarlo con voz altisonante. «**El mercado de Limoges**», escándalo y riñas entre las mujeres. «**Catacumbas**»: Hartmann se representaba a sí mismo en las catacumbas de París, con una linterna en la mano. Moussorgsky añade en un latín algo macarrónico, «*Con mortui in lingua mortua*» («*con los muertos en lengua muerta*») y presenta su propio tema del «paseo», pero esta vez fúnebre y sombrío. «**La cabaña sobre patas de gallina**»: es la habitación de la bruja Baba-Yaga, a la que el músico contempla por los aires con un almirez que le sirve para machacar los huesos humanos de los que se alimenta. «**La gran puerta de Kiev**»: proyecto de entrada monumental con capilla y campanario, en honor del zar Alejandro II en el que Mussorgsky imagina una gran procesión solemne pasando bajo los arcos. El «paseo» es aquí solemne y triunfal.

Si Vds. son tan amables de sentarse con tiempo en su localidad y procuran que no se oigan diversos ronroneos de bolsos, monederos, pulseras, caramelos, etc., etc., seguro que no añadirán al concierto ninguna nota estridente a las bellísimas interpretadas por Joanna MacGregor, que sin duda, son totalmente suficientes.



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Próximo concierto**

Lunes, 14 de marzo 2011  
**BORIS BELKIN**, violín  
**GEORGES PLUDERMACHER**, piano

### **Avance de programación 2010- 2011**

Lunes, 28 de marzo 2011	RENAUD CAPUÇON, violín FRANK BRALEY, piano
Jueves, 7 de abril 2011	ORQUESTA DE VALENCIA LEOPOLD HAGER, director MOJKA ERDMANN, soprano
Martes, 26 de abril 2011	IGNACIO RODES, guitarra
Viernes, 6 de Mayo 2011	PREMIO DE INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE
Jueves, 19 de mayo 2011	ANDRAS SCHIFF, piano
Martes, 24 de mayo 2011	CUARTETO TAKACS con IMOGEN COOPER, piano GRAHAM MITCHELL, contrabajo

\* Este avance es susceptible de modificaciones

[www.sociedaddeconciertosalicante.com](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)

# PARA DAR BENEFICIOS A LOS QUE NI SIQUIERA SABEN QUE LOS RECIBEN

Colaborar en la creación de una sociedad más justa y equitativa es más que nuestro trabajo, es nuestra razón de ser. Por eso, durante 2009 nuestras actividades de Obra Social beneficiaron a más de 5.600.000 personas, lo que significa 150.000 más que en 2008. Quizás no todos sepan lo que estamos haciendo, pero nosotros sí sabemos que debemos seguir haciéndolo. Por eso, aquí nos tienes.



C.I.V.E. 27/05/2010

# AQUÍ NOS TIENES



Caja  
Mediterráneo

