

CICLO DE MIÉRCOLES

---

**RECICLAR,  
REUTILIZAR,  
RECOMPONER**

octubre 2015



Fundación Juan March

# CICLO DE MIÉRCOLES

---

**RECICLAR,  
REUTILIZAR,  
RECOMPONER**

Ciclo de miércoles: “Reciclar, reutilizar, recomponer”: octubre 2015 [introducción y notas de José Luis García del Busto]. - Madrid: Fundación Juan March, 2015.

56 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre 2015)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de J. S. Bach, E. Ysaÿe, I. Stravinsky, C. Saint-Saëns, R. Szymanowski, L. Janáček, N. Paganini y S. Rachmaninov”, por Erzhan Kulibaev, violín y Eduardo Frías, piano; [II] “Versiones del Tropos Ensemble de obras de F. Chopin y M. Mussorgski”, por Luca Chiantore y David Ortolà, 2 pianos; [III] “Versiones de E. Grieg y J. G. Rheinberger-M. Reger de obras de W. A. Mozart y J. S. Bach”, por TwoPianists, 2 pianos; [y IV] “Variaciones Golberg de J. S. Bach con improvisaciones en estilo de jazz”, por Dan Tepfer, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 7, 14, 21 y 28 de octubre de 2015.

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

1. Música para violín - Programas de mano - S. XVIII-XX.- 2. Música para violín y piano - Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 3. Sonatas (Violín y piano) - Programas de mano - S. XX.- 4. Variaciones (Violín y piano) - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 5. Música para piano (Pianos (2)) - Programas de mano - S. XX.- 6. Sonatas (Pianos (2)) - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 7. Música para piano (Pianos (2)) - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 8. Variaciones (Pianos (2)) - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 9. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE, y en vídeo a través de [www.march.es/directo](http://www.march.es/directo)

© José Luis García del Busto

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

# ÍNDICE

---

- 5 Presentación
- 6 Introducción - Músicas sobre músicas
- 12 Miércoles, 7 de octubre - Primer concierto  
**Erzhan Kulibaev**, violín y **Eduardo Frías**, piano  
Obras de J. S. BACH, E. YSAÏE, I. STRAVINSKY, C. SAINT-SAËNS,  
K. SZYMANOWSKI, L. JANÁČEK, N. PAGANINI y S. RACHMANINOV
- 28 Miércoles, 14 de octubre - Segundo concierto  
**Tropos Ensemble**, dos pianos  
Versiones del TROPOS ENSEMBLE de obras de de F. CHOPIN y  
M. MUSSORGSKI
- 36 Miércoles, 21 de octubre - Tercer concierto  
**TwoPianists**, dos pianos  
Versiones de E. GRIEG y J. G. RHEINBERGER-M. REGER de obras de  
W. A. MOZART y J. S. BACH
- 46 Miércoles, 28 de octubre - Cuarto concierto  
**Dan Tepfer**, piano  
Variaciones Golberg de J. S. BACH con improvisaciones en estilo de jazz  
de D. TEPFER

Introducción y notas de **José Luis García del Busto**

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en [www.march.es/musica/audios](http://www.march.es/musica/audios)



La ideología imperante durante el Romanticismo ha acabado imponiendo las nociones de originalidad e inédito como elementos consustanciales de la creación musical. Esta idea ha oscurecido así otras prácticas compositivas, habituales en todas las épocas, basadas en la reutilización de materiales previos, en particular de melodías preexistentes. Sobre estos materiales se gestaba una obra de nuevo cuño en la que, sin embargo, el préstamo quedaba conscientemente al descubierto. Más que de composición, el resultado podría calificarse de “recomposición”, una suerte palimpsesto en el que conviven distintas épocas, estilos y discursos de distintos autores. Este ciclo propone la escucha de un conjunto de obras creadas mediante este procedimiento: recomposiciones en las que conviven varios estratos superpuestos y que, manteniendo la esencia de un original reconocible, se manifiestan como algo radicalmente nuevo.

**FUNDACIÓN JUAN MARCH**

# INTRODUCCIÓN

## MÚSICAS SOBRE MÚSICAS

De manera análoga a como sucede en las artes plásticas –y muy notoriamente en la pintura– el fenómeno de la *metamúsica*, es decir, de la “música sobre música”, de la música escrita a partir de otras músicas preexistentes, no es precisamente nuevo. Cabe decir que existe y se da desde que la música se plasma en ese documento fehaciente que es la partitura. En el Renacimiento proliferaban las variaciones, diferencias o glosas sobre temas musicales preexistentes, a menudo de transmisión popular, a la vez que los polifonistas acostumbraron a componer obras grandes –frecuentemente misas– utilizando como punto de partida motetes previamente escritos por el mismo autor o por otros, coetáneos o del inmediato pasado.

6 En el Barroco los ejemplos se multiplican: recordemos, como paradigma, las obras organísticas de Johann Sebastian Bach a partir de los conciertos orquestales de Vivaldi que tanto admiraba. Mozart aprendió el magisterio contrapuntístico de Bach haciendo versiones, para cuarteto de cuerda, de fugas bachianas para tecla. Y Beethoven hizo obras en forma de variaciones sobre temas de Händel y de Mozart.

En pleno Romanticismo cabe hablar de un transcrito y un transcriptor extraordinariamente importantes. El transcrito, Paganini: su virtuosístico *Capricho Op. 1 n.º 24*, para violín solo, ha sido objeto de tratamiento posterior por parte de compositores como Liszt, Schumann, Brahms y, ya en el siglo XX, Rachmaninov, Blacher, Szymanowski, Lutosławski, Schnittke, entre otros: muchas y en su mayoría importantes partituras. El transcriptor, Liszt, que es autor de docenas de obras para piano en las que llevó a cabo transcripciones propiamente dichas de las sinfonías de Beethoven y de Berlioz; *reminiscencias* de óperas de Donizetti y Bellini, de Rossini y Verdi, de Auber y Gounod, de Weber y Wagner; abundantes adaptaciones de Lieder de Schubert y Schumann; piezas en

forma de variaciones sobre incontables temas de compositores de su época...

Ya en el siglo XX, en el periodo de entreguerras, se produjo una de las corrientes estéticas más características de la música europea moderna, como fue la "estética de los retornos" o neoclasicismo: Prokofiev recurría a Haydn, Stravinsky a Pergolesi y otros barrocos italianos, Hindemith a Bach, Falla a maestros españoles del Renacimiento (Victoria, Guerrero, Vásquez) y del Barroco (Scarlatti), sin olvidar que los mismos componentes de la progresista, incluso rupturista, Escuela de Viena registran en sus catálogos obras calificables como neoclasicistas.

Otros ejemplos de *recomposición* o *reutilización*: Stravinsky en *El beso del hada* cita a Tchaikovsky, en *Juego de cartas* juega con Rossini y Ravel, y el *Monumentum pro Gesualdo* se comenta por sí solo; Schönberg orquesta el *Cuarteto con piano* de Brahms; Webern recrea, en su *Ricercata* para orquesta, una fuga a seis voces de la *Ofrenda musical* de Bach; Berg recurre a un coral de Bach en el tiempo final de su *Concierto para violín y orquesta*; Berio compone sus *Quattro versioni originali della "Ritirata notturna di Madrid" di Luigi Boccherini, sovrapposte e trascritte per orchestra*, o glosa la *Segunda* de Mahler y hace guiños a prácticamente todo el repertorio orquestal en su *Sinfonía*; Maderna escribe su *Music of Gaiety* sobre el *Fitzwilliam Virginal Book*; Peter Maxwell-Davies recrea a maestros ingleses del Barroco, como Purcell; Alfred Schnittke hizo de la *recomposición, reutilización y reciclaje* de material musical ajeno, próximo o lejano, un objetivo constante. Los ejemplos, realmente innumerables, nos traerían hasta hoy mismo: por ejemplo hasta Salvatore Sciarrino y sus admirables *reinstrumentaciones/recomposiciones* sobre las sonatas para clave de Domenico Scarlatti.

Observando la moderna música española –de la que ya hemos mencionado a Falla–, cabe recordar a los compositores españoles del Grupo de Madrid de la generación de la República, cuyas continuas miradas hacia las sonatas de Antonio Soler



y, sobre todo, hacia las del maestro italoespañol Domenico Scarlatti, dieron pie al agudo comentario de Rafael Alberti, según el cual aquellos compositores parecían víctimas de una epidemia de "scarlattina". ¡Y cómo olvidar a ese valenciano universal llamado Joaquín Rodrigo, parte de cuya obra se ha llevado a cabo con rememoración o reelaboración de músicas del pasado histórico español! Prototipo de esta práctica es la *Fantasia para un gentilhombre*, en la que compone y *recompone* a partir de temas de la *Instrucción de música sobre la guitarra española* publicada por Gaspar Sanz en 1674. El catalán Xavier Montsalvatge aportó un temprano y perfecto ejemplo de las prácticas compositivas que se tratan en este ciclo con su *Desintegración morfológica de la Chacona de Bach*.

8

Acercándonos a nuestros días, la música española ha sido pródiga en estas prácticas. En *Heterogéneo*, Luis de Pablo maneja, como pura materia prima sonora deliberadamente descontextualizada, citas de las sinfonías de Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Bizet, Gounod, Tchaikovsky, Borodín, Rimsky-Kórsakov..., de zarzuelas y pasodobles españoles; en *Quasi una fantasia*, la gran orquesta rodea a un sexteto de cuerda que lee la *Noche transfigurada* de Schönberg; en sus cuatro *Eléphants ivres* aparece un mote de Tomás Luis de Victoria; en *Fantasías* se glosa música de Alonso Mudarra, en *Romancero* hay un guiño a Falla...

Por su parte, Carmelo Bernaola comienza sus *Relatividades* con un deliberado caos instrumental en el que el oído atento puede reconocer y distinguir citas textuales de obras de Vivaldi, Dvořák, Richard Strauss, Ravel, Debussy..., pero la obra bernaoliana más importante sobre nuestro tema es el tríptico orquestal *Monumentum*, integrado por *Villanesca* (obra en la que Bernaola juega con una villanesca de Francisco Guerrero), *Abestiak* (donde maneja elementos del folclore vasco y una cita de Juan de Anchieta) y *Tiento* (recreación sinfónica de un tiento de Aguilera de Heredia).

Cristóbal Halffter es autor de una *Fantasia sobre una sonata de Händel* (que derivó en *Paráfrasis*), evocó a Juan del

Encina en *Versus*, ha utilizado piezas para tecla de Cabezón y de Cabanilles en su celeberrima *Tiento de I tono* y *Batalla Imperial*, ha recreado en dos obras muy distintas el *Fandango* de Antonio Soler (*Fandango para 8 violonchelos* y *Preludio para Madrid-92*) y en su primera ópera –*Don Quijote*– hace imponentes versiones sinfónico-corales del *Hoy comamos y bebamos* de Juan del Encina, entre tantas otras referencias a músicas y músicos (a Beethoven, a Albéniz) como cabe ras- trear en su catálogo.

Manuel Castillo recreó a Correa de Arauxo en *Cuatro cuadros de Murillo* y en *Danzarinas en una catedral*, mientras que otras obras suyas son portadoras de guiños a partituras de Albéniz, Falla o Mompou. Xavier Benguerel es autor de una ópera titulada *Llivre Vermell*, obviamente basada en el histórico documento montserratino. En *Self-Paráfrasis*, Joan Guinjoan *recompone* unas prácticamente desconocidas piezas juveniles de cámara de Richard Strauss. Con su *Fandango de Soler*, Claudio Prieto dejó una espléndida orquestación de la célebre página del Barroco español. Otra notable recreación del *Fandango* del monje escurialense la tenemos en *Apoteosis del fandango*, de Tomás Marco, el mismo autor que dialoga con el compostelano *Codex Calixtinus* en partitura reciente o que *recompuso* la *Fantasia para guitarra* de Gerhard (*Fantasia sobre una Fantasia*), o que ha llevado a cabo múltiples guiños en su música hacia la de Falla, hacia varias quintas sinfonías, hacia la *Primera* de Brahms, el *Zaratustra* de Strauss... Carlos Cruz de Castro se basó en Cabanilles al componer su *Tocata vieja en tono nuevo*. Jesús Villa Rojo se basó en Encina para sus *Églogas*, mientras que reelaboró pentagramas de su ilustre paisano y antecesor en *Glosas de Sebastián Durón*.

Francisco Guerrero murió tempranamente sin acabar su versión de la *Iberia* de Albéniz, un trabajo que iba más allá de la mera orquestación y en el que ha seguido, con otros criterios, Jesús Rueda. José Luis Turina cultiva con asiduidad estos procedimientos: en *Exequias* alude al canto gregoriano, su *Fantasia sobre una Fantasia de Alonso Mudarra* refleja en el título lo que es y ha recurrido también a los dos

grandes maestros italianos que se españolizaron al instalarse en Madrid, en *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti* y en *Variaciones y desavenencias*, donde cita el *Fandango* de Boccherini. Otro autor madrileño que hace a menudo de la recreación procedimiento es Alfredo Aracil: en *Cántico* cita al mismo Boccherini y a Juan Fernández de Madrid, mientras que en su ópera *Francesca* recompone páginas de Miguel Martí Valenciano y de Juan Serqueira. Manuel Seco recrea a Scarlatti en sus *Contornos de púrpura y escarlata*. En *La cruz, el ciprés y la estrella* Eduardo Pérez Maseda reelabora un motete de Victoria.

En fin, en algún momento habrá que poner fin a esta relación que, aunque prolija, es obviamente incompleta (no incluye a las promociones de creadores más jóvenes) y sesgada hacia compositores del ámbito madrileño o con presencia relevante en los conciertos capitalinos. Sin embargo, no dejaremos de incorporar a dos nombres más: en su poliédrica producción, José María Sánchez-Verdú multiplica evocaciones, citas y referencias que van desde Machaut y Ockeghem hasta colegas contemporáneos, mientras que Mauricio Sotelo, aparte de sus múltiples reelaboraciones del flamenco, es autor de muy notables *recomposiciones* sobre obras preexistentes: así, el ballet de Falla *El sombrero de tres picos* (en *El Loco*) o la *Sonata en Si menor* de Franz Liszt (en *Ancora un segreto*, uno de los ejemplos más hondos que he conocido últimamente en el ámbito de la *re-creación*).

Significativamente, Tomás Marco titula “Música sobre músicas” al último apartado de su enciclopédico ensayo *Pensamiento musical y siglo XX* y trata de esta tendencia considerándola un “fenómeno cuya máxima dificultad consiste en saber cómo y por qué es nuevo en el horizonte de la posmodernidad ya que es algo que, en diferentes formas, ha existido siempre”. En estos cuatro conciertos vamos a tener muy variadas e interesantes propuestas de estas prácticas en momentos que van desde el siglo XIX avanzado hasta nuestros días.

## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cargo de Rossana Dalmon-  
te, Bari, Editori Laterza, 1981.
- Jacques Drillon, *Liszt transcripteur ou la charité bien ordonnée*,  
Arlés, Actes Sud, 1986.
- Tomás Marco, “Minimalismo místico; música sobre músicas”, en  
*Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002.
- Tomás Marco, “Reconstrucción: neoclasicismo y dodecafonía”, en  
*Historia cultural de la música*, Madrid, Ediciones Autor, 2008.
- Tomás Marco, “Música sobre músicas”, en *La creación musical en  
el siglo XXI*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2007.
- Ivanka Stoianova, Luciano Berio y otros, *Luciano Berio: chemins en  
musique*, París, La Revue Musicale, 1985.
- Igor Stravinsky, “Gesualdo da Venosa: new perspectives”, en Gleen  
E. Watkins, *Gesualdo: The Man and His Music*, Chapel Hill,  
University of North Carolina Press, 1970 (traducción española de  
Juan Godo en: Robert Craft, *Stravinsky: ideas y recuerdos*, Barce-  
lona, Aymà, 1970).

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 7 de octubre de 2015. 19:30 horas

---

## I

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

*Preludio*, de la Partita para violín solo en Mi mayor BWV 1006

**Eugène Ysaÿe** (1858-1931)

*Prélude: obsession*, de la Sonata para violín solo en La menor

Op. 27 n° 2

---

12

**Igor Stravinsky** (1882-1971)

*Pulcinella*. Suite italiana (arreglo para violín y piano de Samuel Dushkin)

**Camille Saint-Saëns** (1835-1921)

*En forme de Valse*, de Seis estudios para piano solo Op. 52 n° 5

**Eugène Ysaÿe**

*Caprice d'après l'Étude "En Forme de Valse"*, para violín y piano  
(recomposición de la obra de Saint-Saëns)

---

## II

**Karol Szymanowski** (1882-1937)

Caprichos de Paganini para violín y piano Op. 40

*nº 20 en Re mayor*

*nº 21 en Mi mayor*

*nº 24 en La menor*

**Leoš Janáček** (1854-1928)

Sonata para violín y piano

*Con moto*

*Ballada*

*Allegretto*

*Adagio. Poco mosso*

**Niccolò Paganini** (1782-1840)

Capricho nº 24 en La menor para violín solo

**Sergei Rachmaninov** (1873-1943)

*Variación nº 18*, de la Rapsodia sobre un tema de Paganini para piano y orquesta Op. 43 (arreglo para violín y piano de Fritz Kreisler)

---

**Erzhan Kulibaev**, violín

**Eduardo Frías**, piano

Entre 1717 y 1723, **Johann Sebastian Bach** fue *Kapellmeister* en la corte de Köthen, donde dispuso de una pequeña orquesta y gozó de libertad a la hora de componer, lo que le permitió volcarse hacia la música instrumental de distintos géneros: en este período nacieron las cuatro suites u oberturas orquestales, las tres sonatas y las tres partitas para violín solo, las seis suites para violonchelo solo, el primer libro de *El clave bien temperado*, los conciertos para clave (o claves) y orquesta, los dos conciertos de violín, el de dos violines y los seis conciertos de Brandemburgo, esto es, una impresionante floración de música para instrumentos a solo (aparte del órgano, para el que ya había compuesto prolíficamente) y para orquesta (con y sin solistas).

Lo más significativo de la aportación bachiana en sus doce magníficas obras para violín o violonchelo solos no radica en el aspecto formal: las suites siguen el hábito de la suite de danzas de la época, las partitas se aproximan bastante al concepto de la suite y muestran una clara aceptación de los modelos franceses, mientras que las sonatas siguen el viejo molde de la sonata *da chiesa*. Así pues, ninguna aportación formal novedosa. Lo realmente significativo está en el avance que suponen en cuanto al tratamiento técnico-instrumental y en el alcance puramente musical, estético, de sus contenidos. Buen conocedor del violín, Bach se impregnó del arte de los compositores que escribían para este instrumento y de los más celebrados instrumentistas italianos que pasaron por Alemania (Torelli entre ellos) o surgieron de Alemania: por ejemplo, Johann Georg Pisendel, discípulo de Torelli y violinista al que Bach conoció en Weimar y entre los que se estableció una admiración mutua que hace pensar a algunos estudiosos bachianos en la posibilidad de que el gran compositor pensara en la técnica de Pisendel a la hora de escribir sus colosales sonatas y partitas. Comoquiera que fuese, Bach llevó a cabo el casi milagro de tratar al violín como instrumento polifónico, mediante una escritura que abunda en dobles, triples y hasta cuádruples cuerdas, así como en entrecruzamientos polifónicos de voces individualizables. Es la música de un genio absoluto, no solo consciente del resultado

de las notas que escribe sino también de las implícitas, las que el oído humano y la memoria auditiva captan y procesan aunque no estén, llevados por la lógica del discurso.

Una página maravillosa que resume lo dicho acerca del Bach compositor para violín solo es el “Preludio” de la *Partita en Mi mayor BWV 1006*, música que “obsesionaba” a los más grandes violinistas de los comienzos de los años veinte del pasado siglo. Por ejemplo, a Ysaÿe y a Thibaud, como inmediatamente vamos a comentar.

El belga **Eugène Ysaÿe** prolongó hasta bien entrado el siglo XX la figura, tan romántica, del virtuoso violinista-compositor, con prototipo en Paganini y nombres intermedios como los de Joachim y Sarasate. Ysaÿe fue discípulo directo de otros grandes violinistas y autores de conciertos para violín y orquesta del XIX, como el polaco Wieniawski o el belga Vieuxtemps, con quien estudió en París. Fue una figura capital de la escuela violinística franco-belga y se relacionó estrechamente con los mejores compositores que operaban en París en los años de paso entre los siglos XIX y XX: baste recordar que para Ysaÿe escribieron obras César Franck (su excepcional *Sonata*), Lekeu, D’Indy, Magnard, Fauré, Chausson (el *Poema* para violín y orquesta) y Debussy (su único *Cuarteto de cuerda*).

También compositor, lo más perdurable de la música escrita por Ysaÿe es la colección de seis *Sonatas para violín solo* que, bajo la impresión profunda que le habían producido el conocimiento y el estudio de las *Sonatas* y *Partitas* de Bach, esbozó y escribió de un solo impulso, en 1923. Las obras, como es natural, son propias de un virtuoso intérprete y profundo conocedor de los recursos del violín, pero no se quedan en su valor puramente técnico, sino que muestran también notable inspiración musical. Cada una de ellas está dedicada a un violinista de la época, en prueba de la amistad que Ysaÿe mantuvo con sus colegas europeos más importantes: la primera, al húngaro Joseph Szigeti; la segunda, al francés Jacques Thibaud; la tercera, al rumano George Enesco; la cuarta, al austriaco-nacionalizado estadounidense- Fritz Kreisler; la quinta,



al belga Mathieu Crickboom; y la sexta, al español Manuel Quiroga.

Ysaÿe compartía con Jacques Thibaud –el dedicatario de la *Sonata n.º 2 en La menor*, “Obsesión”– una auténtica “obsesión” por Bach y a ello alude el subtítulo de la obra que, a su vez, es el título del primer movimiento, el que aquí vamos a escuchar, en el cual se recrea el “Preludio” de la *Partita en Mi mayor* de Bach, cuyas primeras notas se citan literalmente. Tras un silencio, el violín ataca *brutalmente* un pasaje *staccato*. Es un curso musical entrecortado y tenso del que enseguida emerge, bien perfilada, la célula temática del *Dies irae* medieval. La obsesiva recurrencia al arranque del “Preludio” bachiano se funde con el tema del *Dies irae* en compases de trascendente violinismo y expresividad honda.

16

**Poco vivace** Bach, cc. 1-2

*p* *leggiero* *ff* (*brutement*)

Bach, cc. 6-7

Bach, c. 10

*ff* *f*

*p*

Comienzo del “Prélude: obsession” de la *Sonata n.º 2* de Ysaÿe. Aparecen remarcados los fragmentos tomados de la *Partita* de Bach y se indican los compases concretos de los que proceden estas citas.

Inmediatamente después del gran éxito que el empresario y promotor de los Ballets Rusos, Sergei Diaghilev, el baila-

rín y coreógrafo Leónidas Massin, el pintor Pablo Picasso y el director de orquesta Ernest Ansermet habían obtenido en Londres con el estreno de *El sombrero de tres picos* de Falla –acontecimiento que se produjo el 22 de julio de 1919–, el aglutinador de todos estos talentos, Diaghilev, se dirigió otra vez a quien pocos años antes había asombrado desde París al mundo musical con tres partituras para ballet de gran impacto y bien conocidas –es decir, a **Igor Stravinsky**– para que proporcionara al mismo equipo artístico una nueva partitura en la que basar otro espectáculo de danza para el triunfo. Este es el origen del ballet *Pulcinella*, escrito por Stravinsky en su residencia suiza de Morges, entre los meses finales de 1919 y los primeros de 1920, y estrenado en la Ópera de París el 15 de mayo de 1920, con Massin y Karsavina en los papeles estelares de Pulcinella y Pimpinella. Modernamente, Balanchine y Robbins han hecho magníficos trabajos coreográficos sobre la obra.

Mucho se ha escrito, incluso fantaseado, sobre el proceso creativo de *Pulcinella*. En principio, se dijo que Stravinsky había compuesto su obra utilizando temas inéditos de Pergolesi que Diaghilev le había hecho llegar en “misteriosos” manuscritos que se habían descubierto en Nápoles. Las declaraciones del propio Stravinsky e investigaciones posteriores han demostrado que el maestro ruso utilizó más temas que los que Diaghilev le había pasado y que, por lo demás, aquellas melodías ni eran inéditas ni eran todas originales de Pergolesi. En el curso de *Pulcinella*, en efecto, se utilizan varios temas del autor de *La serva padrona* (ópera que, por cierto, Stravinsky acababa de ver en Barcelona), temas localizados en sus óperas *Il Flaminio* y *Lo frate'nnamorato*, en la cantata *Luce degli occhi miei* y en una *Sinfonía para violonchelo y continuo*; pero otros temas del ballet derivan de sonatas en trío de Domenico Gallo, de uno de los *Concerti armonici* del conde Wassenaer (colección durante un tiempo atribuida erróneamente a Pergolesi) y de piezas de otros músicos menores (Monza, Parisotti), incluso alguna de autoría dudosa y alguna otra anónima.

Respetando las melodías y la base armónica (el bajo) de estos pentagramas del Barroco, Stravinsky hizo música propia merced a una sabia instrumentación, a la introducción de coloraciones tímbrico-armónicas muy alejadas, por supuesto, de los originales, y a un riquísimo juego rítmico, “marca de la casa”. El resultado es una partitura fascinante, prototipo del período neoclásico de Stravinsky (y, en general, de esta tendencia estética arraigada en la Europa de entreguerras) y música que tanto vale para el foso –sirviendo la base sonora para la danza– como para el escenario –como pura música de concierto–. Utilizó Stravinsky una orquesta reducida, con las cuerdas y los vientos (sin clarinetes) manejados en grupos, a la manera del *concertino* y el *ripieno* de los viejos *concerti grossi* del Barroco italiano. Introdujo también tres voces solistas, aunque los cantantes no encarnan a ningún personaje del ballet, sino que se integran en la orquesta como tres instrumentos más. En palabras del propio compositor, “*Pulcinella* fue mi descubrimiento del pasado, la epifanía a través de la cual toda mi obra posterior se hizo posible. Fue una mirada hacia atrás, por supuesto, pero era además una mirada en el espejo”.

Avanzados los años cuarenta, Stravinsky hizo una suite de *Pulcinella* para el concierto, pero, antes de ello, solistas muy importantes se habían “apropiado” de la obra mediante adaptaciones camerísticas: en 1925, el gran violinista polaco Paweł (o Paul) Kochański –el mismo que adaptó las *Canciones* de Falla–, con la anuencia de Stravinsky presentó una *Suite a partir de temas y fragmentos de Giambattista Pergolesi*, para violín y piano. En 1933, y ya con el título de *Suite italiana*, el gran violonchelista Gregor Piatigorsky hizo otro tanto; es más, readaptó esta suite para tocarla alguna vez a dúo con el violinista Jascha Heifetz. Pero la versión definitiva de la *Suite italiana* es la versión para violín y piano que aquí se ofrece y que Stravinsky firmó en 1933 después de trabajar en estrecha colaboración con “su” violinista, Samuel Dushkin, con quien actuaba a dúo en gira de conciertos por Europa en los que dieron a conocer el *Dúo concertante* (también Dushkin asesoraría a Stravinsky en la escritura solista de su *Concierto para violín y orquesta*).

La *Suite italiana* consta de seis movimientos. Una “Introducción”, basada en uno de los temas principales y más atractivos de *Pulcinella*, da paso a la “Serenata”, música cálida e intimista. En franco contraste expresivo, el tercer tiempo es una viva y alegre “Tarantella”. Sigue un tributo directo al clasicismo: una “Gavota” serena y elegante que es sujeto de dos variaciones, la primera de las cuales dinamiza el material, mientras que en la segunda se recupera el ambiente sonoro y expresivo de la original “Gavota”. El quinto tiempo es un brevísimo “Scherzino” que se inicia con una escritura aérea, levisima, pero que se va densificando progresivamente. Y la *Suite italiana* concluye en aire de “Minuetto”, aunque es una página de expresividad cálida, más que recreación de la vieja danza galante. También la escritura progresa aquí en densidad y dinamismo pasando por gestos del más puro y reconocible Stravinsky hasta llegar a un final danzable de deslumbrante brillantez.

El 6 de mayo de 1846 se presentaba en la Sala Pleyel de París un jovencísimo pianista. En realidad, un niño prodigio que tenía entonces once años, pero que tocaba el piano desde los dos y componía desde los tres. Se llamaba **Camille Saint-Saëns**, y estaba llamado a cubrir, con su larga vida y su no corto talento, una franja enorme de la música francesa y, por extensión, europea. Por talante y por formación, Saint-Saëns fue un compositor plenamente romántico, y el seguimiento de estos principios estéticos mientras el lenguaje musical evolucionaba hacia la modernidad en el entorno de 1900 le colocó, lógicamente, en posición muy conservadora.

Saint-Saëns publicó a lo largo de su carrera tres álbumes pianísticos con seis estudios cada uno, publicados como Op. 52 (de 1877), 111 (de 1899) y 135 (de 1912, estos, para la mano izquierda). El estudio que aquí vamos a escuchar es el nº 6 de la Op. 52, el que cierra la serie. La escritura es tan propiamente pianística –en una línea marcadamente lisztiana– que el primer logro de Ysaÿe –en la obra que a continuación presentaremos– consistió en intuir las posibilidades violinísticas de esta pieza.

Efectivamente, no es poca ocurrencia la de “ver” el lisztiano estudio de Saint-Saëns en adaptación para violín y piano, pero eso hizo el gran Eugène Ysaÿe: su *Capricho* es un claro ejemplo de composición nueva a partir de otra preexistente, un modelo de *recomposición*. Después de una introducción arrebatada, el violín se entrega al despliegue de una hermosa línea *cantabile*. Sigue una sección más dinámica y que da cabida a alardes virtuosísticos. La secuencia se repite y asistimos luego a una especie de *intermezzo* ligero, brillante y de escritura compleja (como una sección de trío, si consideramos la obra bajo la forma del scherzo), antes de volver a la secuencia temática principal, aunque en recapitulación no literal. Una vez cerrado el ciclo, sobreviene una sorpresiva y virtuosística coda conclusiva.

El compositor polaco –nacido en zona actualmente ucraniana– **Karol Szymanowski** inauguró, en el primer tercio del siglo XX, el rico y bien definido panorama de la música polaca de nuestro tiempo, con las gloriosas figuras posteriores de Witold Lutosławski y Krzysztof Penderecki. Szymanowski se integró decididamente en el grupo Joven Polonia del que también formaron parte Karłowicz, Rozicki y Fitelberg. Como invariablemente sucede con estas asociaciones, cada uno de los miembros hizo la carrera que tenía que hacer, en función de su talento y capacidad personales, pero el grupo cumplió un papel catalizador y vitalizador en el ambiente musical de su país. Sin duda, Karol Szymanowski fue quien más lejos llegó en el campo de la composición, trazando con sus obras un interesante recorrido que va desde la impregnación en las músicas tardorrománticas de Scriabin y Strauss, hasta la práctica de un lenguaje muy personal y en cierto modo avanzado, que no ignora los logros tímbricos de Debussy ni los guiños neoclasicistas de Stravinsky, pero que tampoco deja de lado un marcado y continuado interés por hacer una música reconocible como *polaca*, lo que implica incorporar y repensar el folclore. Rodeado de justo prestigio, Szymanowski dirigió el Conservatorio de Varsovia desde 1926 y fue investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Cracovia en 1930. Su relación amistosa con los mejores intérpretes compatrio-

tas es digna de ser destacada, por la incidencia que tuvo en sus obras: así, Gregor Fitelberg fue dedicatario y primer intérprete de varias obras orquestales de nuestro músico; para el genial Arthur Rubinstein nacieron importantes obras pianísticas, y Paweł (Paul) Kochański fue el destinatario de las obras violinísticas de Szymanowski y, muy en especial, de sus dos conciertos para violín y orquesta.

En plena Gran Guerra, poco después de componer su primer cuarteto y en colaboración con el violinista Viktor Goldfeld, Szymanowski *recompuso* tres de los veinticuatro *Caprichos para violín solo Op. 1* de Paganini (los números 20, 21 y 24) de los que hizo versiones para violín y piano que Goldfeld, con el compositor al piano, estrenó en Elizabethgrado (actual Kirovogrado) el 25 de abril de 1918. Sin embargo, al editar la obra, Szymanowski dedicó los dos primeros caprichos a Kochański y el tercero a otro virtuoso violinista, Józef Ozimiński. La intención del maestro polaco era homenajear al gran Paganini al cumplirse el centenario de la primera edición, en Milán, de la fabulosa colección de sus *Caprichos Op. 1*. Y, para ello, Karol Szymanowski optó por la vía de la *paráfrasis* –a la manera de Liszt–, lejos de limitarse a aportar desde el piano colores y armonías a la música original de Niccolò Paganini. Son composiciones imaginativas y enjundiosas cuya escasa presencia en los programas de nuestros conciertos no es precisamente la que merecerían.

La música nacionalista checa es una gloriosa línea que ocupa en el tiempo alrededor de un siglo –desde el centro del siglo XIX al centro del XX– y que, iniciada por el bohemio Smetana, llega hasta Martinů, pasando por Dvořák y Janáček. Al compositor moravo **Leoš Janáček** le correspondió el papel de hacer la transición de un siglo a otro, lo que llevó a cabo real y verdaderamente en tanto que compositor, pues su obra, nacida en la estética romántica en la que el Janáček adolescente y joven se inició, tomaría pronto rumbos de una modernidad de lenguaje que consta entre las aportaciones más personales y consistentes de la estética musical del siglo XX. Aunque con una personalidad muy distinta, Janáček

trabajó sobre el folclore de una manera y con unos resultados que cabría alinear con los de Bartók y Kodály en Hungría o Falla en España: respeto profundo por el folclore y aprovechamiento de sus elementos rítmicos y melódicos para nutrir de tales esencias la música de creación propia, con lo que esta resultará un producto portador del querido sello "nacional".

La *Sonata para violín y piano* de Janáček nació en el arranque de la Gran Guerra, en 1914, con el autor preocupado y turbado ante tal situación. En su juventud, Janáček había compuesto otras dos sonatas violinísticas, pero ambas habían quedado inacabadas. Terminado el período bélico, esta sonata fue revisada y, en su redacción definitiva, fue estrenada por el violinista František Kudláček y el pianista Jaroslav Kvapil en Brno el 24 de abril de 1922. Luego se presentó en Praga y en Salzburgo y, en el estreno en Alemania, en Fráncfort, en 1923, el violinista fue Paul Hindemith. En nuestros días se maneja una edición de la sonata revisada por el gran violinista checo Josef Suk.

El primer movimiento, "Con moto", se atiene a la forma sonata bitemática. Pero, más que temas, Janáček maneja agregados motivicos que dan juego para un tejido musical muy elaborado. El segundo movimiento se titula "Ballada" y propone un material más propiamente *cantabile*, así como un curso formal más libre, de carácter rapsódico: parece ser que esta *ballada* fue el único movimiento que no sufrió cambios en la mencionada revisión de la *Sonata*. Sigue un "Allegretto" con la función de scherzo y su esquema formal tripartito, y la obra acaba, sorprendentemente, con un "Adagio" cuya hondura y talante expresivo, cuyo dramatismo tienen mucho que ver con la gravedad de los acontecimientos bélicos y político-sociales de la época.

Llegados a este punto, acaso se preguntará el lector cuál es el motivo para que la *Sonata para violín y piano* de Janáček forme parte de este programa. La respuesta es clara: Janáček la compuso *reutilizando*, como materia prima, temas y fragmentos de obras propias compuestas anteriormente como,

por ejemplo, la segunda de aquellas dos juveniles *Sonatas* para violín y piano a las que nos hemos referido. Pero, según apunta P.E. Barbier en su análisis de la obra, Janáček *reutilizó* también otros materiales, como un pasaje de la penúltima escena de su ópera *Katya Kabanova* (en el “Con moto”) o el llamado “tema del Destino” de la misma ópera (en el “Allegretto”). Nótese que la terminación y el estreno de esta ópera del maestro moravo coincidieron en el tiempo con la revisión a fondo de la *Sonata de violín*. Así pues, Janáček se *reutilizó* a sí mismo.

El primer Romanticismo contó, entre sus símbolos, con el fulgor virtuosístico, el genio instrumental de aquel violinista genovés llamado **Niccolò Paganini**. Sus conciertos-espectáculo revolucionaron los ambientes salonescos europeos de las primeras décadas del XIX, colaboraron en la forja de un público tal y como hoy se entiende ese concepto (un público masivo y anónimo, agrupado en torno a una propuesta musical concreta) e influyeron de una u otra forma en talentos como los de Chopin, Schumann y, sobre todo, Liszt. Estos tres maestros estuvieron volcados sobre otro medio instrumental –el piano– y, como compositores, fueron indudablemente más lejos que Paganini, pero se interesaron mucho por la figura del gran violinista y compositor, y la respetaron.

Entre las obras que Paganini compuso para su propio uso –es decir, para asombrar a los públicos con sus fulgurantes ejecuciones– ocupa destacadísimo lugar el Op. 1, una colección de veinticuatro caprichos para violín solo escritos hacia 1805. Es música que hace del violín un instrumento de posibilidades polifónicas –cosa que ya había adelantado Bach en sus *Sonatas y Partitas*– y apto para una inmensa gama de matices y sonoridades. De esas veinticuatro páginas, la última, el “Capricho en La menor” ha cobrado vida propia merced al inusitado interés que ha despertado en docenas de compositores, como hemos puesto de relieve en la introducción. Esta página presenta el celeberrimo tema que es sometido a once variaciones más una coda. Repárese, pues, en que las mil y una variaciones del tema paganiniano que se han sucedido



desde el siglo XIX hasta nuestros días comienzan por las once que el propio Paganini expuso en su *Capricho*.

Como es bien sabido, Rachmaninov fue un enorme pianista, uno de los más grandes de su tiempo. Gran compositor también, prolongó hasta bien entrado el siglo XX la figura del pianista-compositor, inscribiendo su nombre en la gloriosa línea romántica de los Chopin, Schumann, Liszt, Scriabin... Sus cuatro conciertos para piano y orquesta siguen gozando de gran predicamento en las salas de concierto de todo el mundo, con especial éxito para los *Conciertos para piano y orquesta n° 2 y n° 3*. Pero junto a estos se instala, en la cumbre de las preferencias de intérpretes y públicos, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini Op. 43* para piano y orquesta, que el propio Rachmaninov estrenó en Baltimore el 7 de noviembre de 1934 con la Orquesta de Filadelfia dirigida por Leopold Stokowski, que no era mala compañía. Se plantea como una serie de veinticuatro variaciones sobre el tema del “Capricho n° 24” de Paganini. La música transcurre sin solución de continuidad, pero subyace una intencionalidad formal en tres “movimientos”, a la manera tradicional del concierto. Considerada así la obra, el “movimiento lento”, el segundo, concluiría con la “Variación n° 18”, una inefablemente bella melodía que no todos los oyentes serían capaces de reconocer como una variación del tema paganiniano, ya que posee un carácter muy distinto. Sin embargo su vinculación es estrechísima, como señaló el propio Rachmaninov al revelar que su maravillosa idea melódica consistió en partir de la rigurosa inversión del motivo original de Paganini. El carácter cálido, amoroso, ensoñado de semejante hallazgo melódico trajo como consecuencia el uso (y abuso) del fragmento por parte del cine, lo que colaboró a extender su fama y popularidad.

Corrían los primeros años cincuenta del pasado siglo cuando el gran violinista vienés (naturalizado estadounidense en 1943) **Fritz Kreisler**, celoso de este *hit* de Rachmaninov, decidió incorporarlo a su repertorio para explotarlo en sus aclamados recitales de violín y piano, y así surgió el delicioso arreglo que viene a poner broche a este concierto como, en su día, lo puso a tantos recitales del propio Kreisler.



Viktor Hartmann: *Esbozo para el ballet Trilby, La casa de Baba Yaga, Las catacumbas de París, y Proyecto para una puerta monumental en Kiev.* Estos diseños inspiraron a Mussorgski los movimientos “Ballet de los polluelos dentro de sus cascarones”, “Baba-Yaga (La cabaña sobre patas de gallina)”, “Catacombae (Sepulcrum romanumI)” y “La Gran Puerta de Kiev” de *Cuadros de una exposición.*

### ERZHAN KULIBAEV

Nacido en Kazajstán en 1986, se graduó en la Escuela Central de Música del Conservatorio Nacional Piotr Ilich Tchaikovski de Moscú. Aconsejado por Zhakar Bron, ha ganado cinco primeros premios internacionales: el Concurso internacional de violín Demidovski (2003), el Concurso internacional de violín de Lisboa (2006), el Concurso internacional de violín de Novosibirsk (2007), el Concurso internacional de violín Paul Hindemith de Berlín (2010), y el primer premio y premio a la mejor interpretación de tango argentino en el Concurso internacional de violín de Buenos Aires (2012). En 2011 fue galardonado con el título de laureado en el decimocuarto Concurso internacional Henryk Wieniawski en Poznan.

Sus últimos debuts incluyen actuaciones con la Orquesta Sinfónica de Astaná en el Carnegie Hall, en la Ópera de la Bastilla de París, en Toronto, colaboraciones con la Orquesta de Cámara Amadeus, la Orquesta Sinfónica de Kazajstán, la Filarmónica

de Poznan, la Filarmónica de Polonia, la Orquesta Reina Sofía en el Auditorio Nacional de Madrid bajo la dirección de Vladimir Ashkenazy o la Orquesta Sinfónica de Castilla y León bajo la dirección de Alejandro Posada. Ha participado en festivales como el Ludwig van Beethoven de Varsovia, el Festival Henryk Wieniawski o el Festival de Lugano, entre otros.

Entre sus próximos compromisos están actuaciones con la Orquesta Sinfónica de Tenerife, dirigida por James Feddeck, la Orquesta Filarmónica del Estado de Kazajstán, la Orquesta filarmónica de Poznan, la Orquesta Filarmónica de Cámara Polaca y recitales en el Berlin Konzerthaus y el Auditorio Nacional de Madrid con Vladimir Ashkenazy. Además de su presentación con la Orquesta Sinfónica de la Ópera de Astana en 2016, bajo la dirección de Valery Gergiev.

Erzhan Kulibaev toca el Stradivarius Rode de 1722.

### **EDUARDO FRÍAS**

Nacido en Madrid, cursó el grado superior en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Elena Orobio, y concluyó sus estudios con las máximas calificaciones. Amplía su formación en Londres con Pascal Nemirovski (RAM) y Cristina Ortiz, y en París con Huseyin Sermet.

Ha colaborado con músicos de la talla de Sol Gabetta o Leticia Moreno y ha sido premiado en concursos como el Universidad de Albacete dentro del Concurso nacional de piano ciudad de Albacete, también ha obtenido el segundo premio en el Concurso de música de cámara de la ciudad de Reus, y el primer premio concurso Hazen Conservatorio Ángel Arias Macein en las ediciones de 2003, 2004, 2005 y 2006.

A su vez, ha realizado cursos de perfeccionamiento musical con Bruno Canino, Alexander Jenner, Paul Badura-Skoda, Josep Colom, Ana Guijarro, Peter Bithell, Joaquín Soriano o Gustavo Díaz-Jerez, entre otros. Ha actuado en importantes salas nacionales e internacionales en San Sebastián, en el Círculo de las Artes de Lugo, en León, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en Nancy (Francia), en el Festival de piano Pianofest de Belo Horizonte (Brasil) o en la Casa Rui Barbosa de Río de Janeiro (Brasil), y ha colaborado con el Instituto Cervantes y el Ministerio de Exteriores en el Centro Cultural de España en Bata (Guinea Ecuatorial) y en el Centro Cultural de España en Malabo (Guinea Ecuatorial).

# SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 14 de octubre de 2015. 19:30 horas

---

## I

**Luca Chiantore** (1966)

Tropos sobre el Preludio en Do sostenido menor Op. 45 de  
Fryderyk Chopin \*

**Luca Chiantore** y **David Ortolà** (1975)

Tropos sobre la Sonata en Si bemol menor Op. 35 de Fryderyk  
Chopin \*

*Grave. Doppio movimento*

*Scherzo*

*Marcha fúnebre. Lento*

*Final. Presto*

28

Estas dos obras se interpretan sin pausa

\* *Estreno absoluto*

---

## II

### **David Ortolà**

Tropos sobre los Cuadros de una Exposición de Modest  
Mussorgski

Promenade

Gnomos

Promenade

Bydlo

Promenade

Les Tuilleries

Il vecchio castello

Promenade

Ballet de los polluelos dentro de sus cascarones

Samuel Goldenberg y Schmuyle (Dos judíos, rico y pobre)

El mercado de Limoges

Catacombae (Sepulcrum romanum)

Cum mortuis in lingua mortua

Baba-Yaga (La cabaña sobre patas de gallina)

La Gran Puerta de Kiev

---

29

---

### **TROPOS ENSEMBLE**

**Luca Chiantore** y **David Ortolà**, *dos pianos*

Creo que la mejor introducción a la escucha activa de este singular concierto consiste en resumir el criterio con el que el Tropos Ensemble aborda sus interpretaciones (que son literalmente *reinterpretaciones*) musicales. Y acaso tal intención la cumpla la simple sucesión de tres frases firmadas por los promotores de la experiencia, los profesores Ortolà y Chiantore:

El material original se alterna con otro de nueva creación que dialoga con él, lo comenta o lo contradice. En lugar de pensar la partitura como un objeto cerrado e intocable, eterno en su perfección ideal, nos fascina la idea de una obra abierta, capaz de prestarse a elaboraciones de muy diverso tipo. Si lo que hacemos no se sabe bien si es composición o interpretación, si es música clásica o música contemporánea, tal vez estemos en el buen camino.

30

A los extraordinarios *24 Preludios Op. 28* compuestos por **Chopin** sobre cada una de las tonalidades, en claro homenaje a *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach, se unen otros dos preludios aislados, ajenos a esta colección: uno de ellos no fue descubierto hasta bien entrado el siglo XX; el otro, en cambio, circuló desde su creación y es justamente el *Preludio en Do sostenido menor Op. 45*, publicado en 1841 y que fue dedicado por Chopin a la princesa Elisabeth Czernicheff. Este es el escogido por el Tropos Ensemble para su *recreación*. El original chopiniano es música de carácter ensoñado que, por momentos, se acerca al ambiente de las *rêveries*, pero cuyo curso formal y riqueza armónica le confieren también una dimensión peculiar de misterio y de modernidad.

La *Sonata para piano n° 2* de Chopin data de 1839, fue compuesta a la vuelta de su estancia en Mallorca con George Sand y se organiza en torno a la célebre “Marcha fúnebre”, una página de excepcional calado que Chopin había compuesto antes, en 1837. La marcha traza un imponente crescendo, tanto sonoro como expresivo, en sus dos apariciones y, entre ambas, se inserta una sección intermedia de elevada inspiración. A partir de esta marcha fúnebre, el genial pianista-compositor añadió por delante un primer allegro de sonata y

un “Scherzo”. Así, la “Marcha fúnebre” queda como tiempo lento, en tercera posición y, desde luego, ejerciendo como eje expresivo y núcleo de la obra. Y como *finale* el extraño, sorprendente y modernísimo “Presto”, una breve e incontenible catarata de notas, con las dos manos al unísono, que ha provocado tantas preguntas y tantas interpretaciones conceptuales a lo largo de la historia. Se trata, en efecto, de música con algo de diabólico y que, en definitiva, viene a representar el abismo de la nada, el vacío que sigue a la manifestación de la muerte. A lo largo de los breves párrafos anteriores, en varias ocasiones nos hemos referido a la modernidad implícita en los geniales pentagramas chopinianos. Esta idea hace comprensible, esperable y atractivo que el Tropos Ensemble entre a dialogar con la superficie sonora y con las honduras expresivas de esta música.

Pero es cierto que pocas partituras del llamado “gran repertorio” podrían prestarse mejor a los puntos de partida del Tropos Ensemble que los *Cuadros de una exposición* de **Modest Mussorgski**, una obra con todas las connotaciones de “obra abierta”, como un viejo y profético modelo de *work in progress*. En efecto, como quiera (o gracias a) que el oficio compositivo de Mussorgski no estuvo a la altura de su genio creativo, en sus partituras hay dudas, imperfecciones, inconcreciones que han sido (y siguen siendo) un permanente acicate a entrar en ellas para aportar “certezas”, “perfecciones” y “concreciones”. Así, su colega Rimski-Kórsakov se sitúa a la cabeza de los compositores (entre los cuales figura nada menos que Shostakovich) que han reorquestado las obras sinfónicas y teatrales de Mussorgski, mientras que Maurice Ravel se sitúa, netamente destacado, entre los abundantes compositores (Funtek, Liadov, Stokowski, Wood...) que han dado vida orquestal –intuyendo genialmente sus posibilidades sinfónicas– a esa obra maestra del piano romántico que son los *Cuadros de una exposición*. Una partitura que, por cierto, ofrece detalles distintos en cada interpretación, pues no son pocos los pianistas que han adaptado algunos pasajes o gestos sonoros a sus personales criterios, dado que –ya se sabe– Mussorgski tampoco era un virtuoso pianista. En definitiva, conoceremos hoy el jugoso trabajo que Ortolà y Chiantore



han llevado a cabo sobre los *Cuadros*, en el que aportan no solo su condición de músicos contemporáneos, sino su condición de compositores y, desde luego, la de capacitados improvisadores sobre el piano, dispuestos a *recrear*, a obtener derivaciones, a divagar sonoramente sobre ideas concretas del original: en definitiva, a *recomponer*.

La obra original de Mussorgski está inspirada por los dibujos y cuadros de Hartmann (véase pág. 25), expuestos en un homenaje póstumo que organizó Vladimir Stasov, dedicatario de la partitura. Mussorgski compuso esta especie de suite en unos días entre los meses de junio y julio de 1874. Viktor Hartmann (1834-1873), dibujante, pintor y, sobre todo, arquitecto, había sido buen amigo del compositor, así como lo era Vladimir Stasov (1824-1906), escritor y crítico musical, mentor del Grupo de los Cinco y, eventualmente, colaborador de Mussorgski. No puede extrañar, pues, que nuestro músico se sintiera en la obligación cordial de involucrarse en aquel homenaje a un amigo organizado por otro amigo, y lo hizo aportando lo que él sabía hacer: música.

*Cuadros de una exposición* revela la capacidad del gran compositor ruso para la evocación de sentimientos e imágenes, es decir, para la música poemática, de la que esta obra es un prototipo. La obra se inicia con el tema que va a manejarse a lo largo de toda ella como elemento unificador: el llamado “Promenade” (“Paseo”) (entre cuadro y cuadro, se sobreentiende) y que consiste en un tema ruso de once pulsaciones que utiliza solamente cinco tonos de la escala. Sigue “Gnomos”, evocación de un enano de aspecto inquietante, siniestro, entre demoníaco y grotesco, mediante un diseño nervioso, agresivo, frente a otro más pausado, a manera de marcha. Reaparece el “Paseo” y entramos inmediatamente en “Il vecchio castello”, pasaje caracterizado por un tema melódico de gran vuelo, sobre un acompañamiento grave y monótono que transmite la pretendida sensación arcaizante. El nuevo “Paseo” nos lleva a las “Tuilleries”, momento para evocar los juegos de niños y la correspondiente algarabía, con escritura admirablemente ligera y virtuosística. Sin solución

de continuidad pasamos a “Bydlo”: “bydlo” significa, en polaco, “cabeza de ganado”, y así había titulado Hartmann su dibujo de un buey que tira del carro con fuerza y lo arrastra pesadamente. Mussorgski evoca magistralmente esta escena mediante una página de música trazada en forma de gran arco dinámico: el buey viene de allá, pasa ante nosotros y luego se aleja. Oímos ahora una versión transfigurada del “Paseo”, la única que aparece en modo menor. Tras ello, el “Ballet de los polluelos dentro de sus cascarones”, ocasión para que la formidable capacidad descriptiva del piano de Mussorgski se revista de movilidad e ingravidez. En fuerte contraste se produce la entrada de “Samuel Goldenberg y Schmuyle”, los judíos rico y pobre, descritos con ampulosidad y engolamiento el primero, frente al carácter humillado e implorante del pobre Schmuyle. Nueva variante del “Paseo” que nos aboca al “Mercado de Limoges”, donde se evoca el parloteo y el bullicio que caracteriza al lugar. De esta escena populosa pasamos bruscamente, como cayendo de bruces, a “Catacombae” (“Catacumbas”), donde suena un bellissimo tema, en *tempo* muy retenido, portador de misterio y cierta oscuridad. En este clima expresivo se mueve la subsiguiente versión del “Paseo”, que se funde con el breve movimiento titulado: “Cum mortuis in lingua mortua”, que nos devuelve al ambiente lúgubre de las catacumbas. De ahí salimos a “La cabaña sobre patas de gallina”, escondrijo de la bruja Baba-Yaga: la música transmite energía en un curso de líneas quebradas, tímbrica afilada, aspereza expresiva casi amenazante, que crece de manera incontenible hasta ligar con el último número, “La Gran Puerta de Kiev”, construcción que representa una apoteosis arquitectural y de rusismo militante. Consecuentemente, el tema que evoca este último cuadro de Hartmann en la partitura de Mussorgski es de imponente grandeza y, a la vez, majestuosidad.

En la *recomposición* del Tropos Ensemble, la partitura original de Mussorgski presenta un pasaje introductorio, a modo de “Prólogo”, que sirve para crear un ambiente de música actual del que surge enseguida el “Paseo” con el que arranca la obra del gran maestro romántico ruso. Mientras uno de los

pianos va a hacer en todo momento reconocible la partitura original, el otro aporta material nuevo, e inmediatamente se observan bruscos cambios o superposiciones de tonalidades y polirritmias, que nos confirman que estamos escuchando música de hoy. En la versión del Tropos Ensemble, el “Gnomo” es música más caprichosa, más enigmática, más dramática. La nueva aparición del “Paseo” convierte una escueta melodía en una compleja madeja de cantos y contracantos. Y “Bydlo” presenta un poderío sonoro decididamente orquestal. Todos los cuadros, en fin, resultan potenciados no ya en su aspecto tímbrico y sonoro, sino también en su capacidad poemática y yo diría que incluso ganan en *plasticidad*, se hacen más matéricos y coloreados. La secuencia final, con la gravedad de las “Catacumbas”, el misterioso “Cum mortuis in lingua mortua”, el brujerío de “Baba-Yaga” y la grandiosidad (aquí realmente amplificadas) de la “Gran Puerta de Kiev” terminan por arrebatarnos: como acertadamente apuntan Chiantore y Ortolà, el imaginario espectador de la exposición “transita de un cuadro a otro acompañado del sonido cambiante de la *promenade* hasta encontrarse él mismo engullido por el último cuadro, convertido en parte de la escena”.

### TROPOS ENSEMBLE

Es un grupo abierto de pianistas cuyo núcleo está compuesto por Luca Chiantore y David Ortolà. Propone relecturas del repertorio clásico a través de una dinámica interacción entre composición contemporánea e interpretación tradicional, dejando que las obras dialoguen con nuevos materiales, diferentes lenguajes y procesos interpretativos alternativos. Su primer disco, *A noise of creation* (2014), los ha llevado de gira por Brasil, Argentina, México y otros países. En diciembre debutarán en los Estados Unidos con un concierto en el Carnegie Hall de Nueva York.(www.troposensemble.com)

### LUCA CHIANTORE

Nacido en 1966 este músico y musicólogo italiano ha ofrecido conciertos, cursos y conferencias en más de veinte países de Europa, África, Asia y América. Es doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona y su actividad investigadora se centra en la teoría y la historia de la interpretación musical, con especial atención al repertorio pianístico del siglo XIX. Entre los resultados de esta actividad está su *Historia de la técnica pianística* (2001) y *Beethoven al piano* (2010). Desde 2003 dirige Musikeon. Luca Chiantore es profesor en el Departamento de Musicología de la ESMUC, en los másteres de interpretación solista del Centro Superior Katarina Gurska y en el doctorado en música de la Universidad de Aveiro.

### DAVID ORTOLÀ

Nacido en 1975, es compositor, pianista y productor de música electrónica. Su música combina con la misma intensidad y convicción lo clásico, la electrónica y el jazz. Ha compuesto para conjuntos de música contemporánea, producciones audiovisuales y sellos de electrónica como Factor City, Eleve, Loudeast, Turbo, Odori y su propio sello independiente, Kontakte. Al piano y/o a las máquinas, ha tocado en salas de concierto y en clubes y festivales como el Sónar y Observatori. Ha tocado y producido junto a figuras del techno, el house y la electrónica experimental como Simon Mills (Bent/Napoleon), Nacho Marco, Common Factor y DJ/rupture, publicando regularmente en los dúos Betelgeuse y Lontano / Pajaro Dune, este último junto a Jaime Romero.

# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 21 de octubre de 2015. 19:30 horas

---

## I

**Edvard Grieg** (1843-1907)

Sonata en Fa mayor para dos pianos EG 113 (recomposición de la Sonata KV 533/494 de Wolfgang Amadeus Mozart)

*Allegro*

*Andante*

*Rondó. Andante*

---

36

**Edvard Grieg**

Fantasia en Do menor para dos pianos EG 113 (recomposición de la Fantasia KV 475 de Wolfgang Amadeus Mozart)

---

## II

**Josef Gabriel Rheinberger** (1839-1901)

y **Max Reger** (1873-1916)

Variaciones Goldberg de Johann Sebastian Bach para dos pianos

<i>Aria</i>	<i>Variatio 16. Ouverture</i>	
<i>Variatio 1</i>	<i>Variatio 17</i>	
<i>Variatio 2</i>	<i>Variatio 18 alla sesta</i>	37
<i>Variatio 3 all'unisono</i>	<i>Variatio 19</i>	
<i>Variatio 4</i>	<i>Variatio 20</i>	
<i>Variatio 5</i>	<i>Variatio 21 alla settima</i>	
<i>Variatio 6 alla seconda</i>	<i>Variatio 22</i>	
<i>Variatio 7</i>	<i>Variatio 23</i>	
<i>Variatio 8</i>	<i>Variatio 24 all'ottava</i>	
<i>Variatio 9 alla terza</i>	<i>Variatio 25</i>	
<i>Variatio 10 Fughetta</i>	<i>Variatio 26</i>	
<i>Variatio 11</i>	<i>Variatio 27 alla Nona</i>	
<i>Variatio 12 alla quarta</i>	<i>Variatio 28</i>	
<i>Variatio 13</i>	<i>Variatio 29</i>	
<i>Variatio 14</i>	<i>Variatio 30 Quodlibet</i>	
<i>Variatio 15 alla quinta</i>	<i>Aria da capo e fine</i>	

---

## TWOPIANISTS

**Luis Magalhães y Nina Schumann, dos pianos**

En enero de 1788, el año de su inaudita trilogía sinfónica final (realizada durante el verano), compuso **Wolfgang Amadeus Mozart** un “Allegro” en Fa mayor y un “Andante” en Si bemol mayor, para piano, que constituyen los dos primeros movimientos de la *Sonata KV 533*. A ellos se añadiría el “Rondó” en Fa mayor, que el maestro salzburgoés había escrito el 10 de junio de 1786, para redondear la que se conoce como *Sonata n.º 15*, desde que así la publicó Franz Anton Hoffmeister, en Viena, en el mismo año de 1788. Con toda probabilidad, Mozart debió enviarle a su hermano francmasón Hoffmeister la sonata inacabada, tratando de saldar con urgencia alguna deuda contraída con él, pero el editor prefirió procurar un rondó adecuado como tercer tiempo para así poder publicarla como sonata completa.

La *Fantasia en Do menor KV 475*, dedicada a su alumna Teresa von Trattner, data de 1785 y fue editada prontamente por Artaria en Viena. Por deseo del propio Mozart, esta fantasía fue publicada junto a la *Sonata en Do menor KV 457*, pese a que había sido escrita unos meses después. Pero la sonata y la fantasía guardan relaciones que van más allá de compartir tonalidad. En palabras del matrimonio Jean y Brigitte Massin, biógrafos de Mozart, “en una y otra obras reina el mismo clima, la misma tragedia opresiva, la misma vehemencia apasionada, la misma ternura. Pero la agitación está mejor representada en la fantasía que en la sonata”. En todo caso, la expresividad de estas obras no es ajena al trance del ingreso de Mozart en la logia masónica y, más que probablemente, tendría relación también con un problema amoroso vivido por Mozart en aquel período del que, significativamente, no se conserva su correspondencia: Teresa von Trattner se negó a entregar a la viuda de Mozart las cartas referidas a estas dos obras dedicadas.

Noventa años más tarde, en el curso 1876-1877, **Edvard Grieg**, el más importante compositor noruego del Romanticismo, escribió una “segunda parte de piano” para cuatro obras de Mozart, dándoles nueva y mayor dimensión sonora al con-

vertirlas en obras para dos pianos. Entre ellas, la *Sonata en Fa mayor KV 533* y el álbum formado por la *Fantasia en Do menor KV 475* (véase el comienzo de la partitura en pág. 45) y la *Sonata en Do menor KV 457*. En carta a su editor, fechada el 27 de mayo de 1877, el maestro Grieg escribía:

Durante el pasado invierno he estado ocupado en una tarea que encuentro particularmente interesante: he añadido un segundo piano libre a varias sonatas de Mozart. En primera instancia, el trabajo lo entendía como una propuesta para profesores, pero, por casualidad, encuentro que puede tener vía en las salas de concierto, donde puede sonar sorprendentemente bien.

He aquí, pues, en estas obras de Mozart y Grieg, otra manera de *recomposición*: originales respetados a los que se añaden notas tendentes a agrandar la voz del mensaje sin alterarlo en su contenido.

En las notas al primer concierto de este ciclo nos referimos a los años de estancia de **Bach** en Köthen. Las *Variaciones Goldberg* nos remiten a su último período vital y creativo, transcurrido en Leipzig entre 1723 y 1750, en el que su genialidad y fecundidad se vertieron en obras muy variadas y de gran trascendencia, entre las que cabría destacar las *Pasiones según San Juan* y *según San Mateo*, el *Oratorio de Navidad*, el *Magnificat*, el segundo libro de *El clave bien temperado*, las *Variaciones Goldberg* y *El arte de la fuga*. Además, para la corte de Dresde compuso su única obra atendida a la liturgia católica, la *Misa en Si menor* y, para el rey Federico de Prusia, de quien fue huésped por unos días en Postdam, la *Ofrenda musical*. A duras penas podemos concebir que tal caudal de música excelsa surgiera en solo veintitantos años en los que, por supuesto, Bach tuvo que atender a numerosas obligaciones profesionales y familiares y sufrir achaques físicos.

Hemos de centrarnos en las *Variaciones Goldberg*, composición que vamos a escuchar dos veces en este ciclo de conciertos. Esta obra colosal, escrita por Johann Sebastian Bach en



la cima de su madurez, en 1740-1741, se contiene en el tercer libro (*BWV 988*) de sus *Ejercicios para teclado* (*Clavierübung*), en cuya portada puede leerse:

Ejercicio para teclado que contiene un Aria con diversas variaciones para clavicémbalo de dos manuales, para solaz espiritual de los aficionados compuesto por Johann Sebastian Bach, Compositor de las cortes real de Polonia y electoral de Sajonia, director de orquesta y director del coro musical en Leipzig.

Difícilmente cabe imaginar una presentación más modesta para una obra de esta grandiosidad. Las *Variaciones Goldberg*, son una monumental construcción musical, sabia y honda, perfecta y bellísima, una de esas ocasiones en las que el más depurado oficio y la más alta inspiración convergen en una creación sublime. Hemos escrito “construcción”, no “composición” y, por supuesto, el término estaba pensado, pues pocas composiciones musicales denotan un planteamiento tan arquitectónico como estas *Variaciones Goldberg* de Bach.

40

El tema objeto de variaciones, o sea, el “Aria”, según denominación del propio Bach, es una especie de zarabanda en Sol mayor que consta de 32 compases divididos en dos secciones idénticas de dieciséis compases cada una y que cada una de ellas debe repetirse. Hay dudas sobre el origen y la autoría de esta melodía que aparece considerablemente ornamentada a la francesa, ornamentos sobre cuya ejecución (u omisión) empiezan los intérpretes por ejercer su libertad de elección y, en consecuencia, a asumir su condición de cocreadores. Porque, en efecto, las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach, originalmente escritas –como reflejó el maestro en el título– para clave de dos manuales, constituyen uno de los mejores ejemplos de “música abierta” que cabe encontrar, lo que guarda consonancia con el hecho de que esta obra sea una de las que más arreglos, versiones, reinstrumentaciones y transcripciones ha recibido a lo largo de la historia.

Se suceden después las variaciones, en número de treinta, la mayor parte de las cuales mantiene la tonalidad de Sol mayor

(solo tres optan por Sol menor). Diez de ellas evocan modelos de danza de la suite barroca (la nº 1 es una courante, la nº 4 un passepied, la nº 7 una giga) u otras formas identificables (la nº 10 es una fughetta), mientras que otras se atienen al ambiente expresivo del aria. Otras diez abundan en procesos ornamentales, y las otras diez en tratamiento contrapuntístico (canónico). La última variación (la nº 30) maneja simultáneamente dos viejas canciones populares alemanas (una de ellas de texto trivial y hasta cómico) adecuándolas al diseño armónico del tema básico de toda la obra, en una especie de guiño bienhumorado para conocedores, práctica denominada quodlibet. Y, en fin, la partitura se remata con la recapitulación del “Aria”, un momento mágico, de emocionante belleza, en el que el tiempo parece congelarse: un momento en el que al intérprete se le vuelve a exigir que adopte el papel de cocreador, pues resulta decisiva la elección de cómo abordar la relectura del “Aria” inicial, o sea, del tema que ha dado lugar a semejante caudal de música cerebralmente pensada y cordialmente sentida como ha venido sonando durante tantos minutos. ¿Se procura reproducir literalmente el “Aria” de partida (¡aunque bien sabemos que, en sentido estricto, nunca sería posible la literalidad!) y se deja que cada oyente la reciba según el efecto que en él hayan producido las variaciones? ¿O, por el contrario, se asume que, después de lo vivido, es utópico pensar en repetición literal y el intérprete debe aportar su versión de la transformación expresiva que aquel material de partida ha sufrido tras haber sido trabajado durante tanto tiempo y de tan variadas formas? El autor de estas notas, como tantos oyentes de estos conciertos, ha conocido propuestas de grandes maestros del teclado basadas en ambos criterios y se reconoce incapaz de elegir: felizmente, se ha sentido tocando el cielo con unos y otros. Si la ejecución de semejante partitura es un reto “abierto”, la recepción auditiva de la misma no resulta menos abierta.

Así pues, la *construcción* de las *Variaciones Goldberg* consta de exposición del tema, treinta variaciones y recapitulación: en total, 32 movimientos, el mismo número que el de compases del tema básico. Por lo demás, las treinta variaciones

se agrupan de tres en tres, en pequeños bloques cada uno de los cuales se remata con un canon, pero, a su vez, las treinta variaciones aparecen finamente escindidas en dos mitades de a quince, lo que da lugar a que la variación nº 16, inicio del segundo bloque, tenga carácter de obertura a la francesa. Como se ve, el sentido arquitectural, simétrico, férreamente equilibrado, domina en esta magna obra que es capaz de transmitir la emoción de la pura música por vías de la máxima abstracción y cerebralismo. El título de *Variaciones Goldberg* alude a Johann Gottlieb Goldberg (1727-1756), experto clavecinista que murió a los veintinueve años de edad, después de haber trabajado con Bach, quien le apreció humanamente además de haber reconocido su talento.

Trasladémonos en el tiempo. **Josef Gabriel Rheinberger**, natural de Liechtenstein, fue buen organista y maestro de música en cuya nómina de alumnos consta un jovencísimo Wilhelm Furtwängler. Fascinado por las *Variaciones Goldberg*, Rheinberger hizo en 1883 una redacción de la obra para dos pianos, aportando nuevo material compositivo al preexistente, con la sana intención de poder disfrutar de hacer semejante música en compañía. El resultado de su trabajo fue una versión inequívocamente romántica de la obra, una versión que enriquecía el sobrio melodismo del original y coloreaba y rellenaba sus esenciales y escuetas armonías. Treinta años después, el compositor y estudioso **Max Reger**, también organista y profesor prestigiado, se interesó por el arreglo de su colega y antecesor Rheinberger, procedió a revisarlo y lo editó en 1915. El trabajo de Reger consistió principalmente en suavizar algunas asperezas y pasajes que le parecían excesivamente aristados, modificando o aportando matices dinámicos y procurando clarificar aspectos de articulación y fraseo.

El resultado final de esta versión de las *Variaciones Goldberg*, vía Rheinberger y Reger, no llega a ser una *recomposición* en el sentido estricto que se aplica a otras obras de este ciclo porque no es una obra nueva, es música de Bach. Pero, ¿puro Bach? Sin duda, no. En estos pentagramas hay notas no escritas –ni intuitas– por Bach, aunque tampoco estas notas

añadidas alcancen a mostrarnos las personalidades creativas de Rheinberger y Reger, que permanecen voluntaria, modesta y discretamente escondidas en segundo plano, aunque, con toda seguridad, ambos músicos imaginarían en algún momento, con legítimo orgullo, la posibilidad de que su trabajo sobre Bach pudiera proporcionar satisfacciones a intérpretes y a públicos del futuro. Y así sucede hoy y aquí, justamente cuando se cumplen cien años de la edición de Max Reger: felicitémonos los organizadores, los intérpretes y el público por haber oficiado esta celebración.

## TwoPianists

A menudo comparado con los dúos de pianistas Argerich-Freire (American Record Guide) y Ashkenazy-Previn, el dúo Magalhães-Schumann, más conocido como TwoPianists, es uno de los conjuntos camerísticos más destacados de África.

Formado por los pianistas Luis Magalhães y Nina Schumann, establecidos en Stellenbosch (Sudáfrica), se formó en 1999 cuando ambos estudiaban con Vladimir Viardo. Desde entonces, el dúo ha actuado en Estados Unidos, Alemania, Portugal, Polonia, Austria, Suiza, Polonia, España, China y Japón, además de ofrecer numerosas actuaciones en Sudáfrica. Como miembros de TwoPianists, Nina y Luis han ofrecido clases magistrales dentro y fuera de Sudáfrica, incluyendo algunas lecciones en la Juilliard School de Nueva York. En 2014, TwoPianists se convirtieron en artistas Yamaha, reflejando su creciente prestigio en el mundo de la música.

Su primer disco, publicado con el sello Universal Music, incluyó la integral para dos pianos de Rachmaninov y les permitió asentar su reputación como artistas en el mundo de la grabación. Su segundo registro, lanzado con su propio sello discográfico, se centró en el repertorio virtuosístico y ha sido calificado como “emocionante y fabuloso, tierno y apasionado, vibrante y dinámico” (MusicWeb International).

Su tercera grabación es un guiño a sus carreras paralelas como solistas: las monumentales *Variaciones Goldberg* de Bach en versión de dúo de pianos. Su último lanzamiento, *American Intersections*, celebra la diversidad de la música estadounidense del siglo XX. Como solistas, Nina y Luis han actuado en el Shenzhen Concert Hall, la Tonhalle de Zúrich, el Museo de Arte de Cleveland y el Wigmore Hall, entre otros espacios importantes.

Este concierto es la presentación de TwoPianists en España.

Adagio

Piano I Original

Adagio

Piano II

*f* *p* *pp* *f* *p*

*ffpp* *ppp* *ffpp*

*trem.*

*pp* *f* *p* *ppp* *ffpp* *cantabile* *p*

*Red.* \*

*Red.* \*

*Red.* \*

Comienzo de la *Fantasia en Do menor para dos pianos EG 113* de Edvard Grieg. El primer piano reproduce literalmente el comienzo de la *Fantasia KV 475* de Mozart, mientras que el segundo piano es composición de Grieg.

# CUARTO CONCIERTO

---

Miércoles, 28 de octubre de 2015. 19:30 horas

---

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Variaciones Goldberg, con improvisaciones en estilo de jazz

*Aria*

*Variatio 1*

*Improvisación 1*

*Variatio 2*

*Improvisación 2*

*Variatio 3. Canone all'Unisono*

*Improvisación 3. Canonic 1*

*Variatio 4*

*Improvisación 4*

*Variatio 5*

*Improvisación 5*

*Variatio 6. Canone alla Seconda*

*Improvisación 6. Canonic 2*

*Variatio 7*

*Improvisación 7*

*Variatio 8*

*Improvisación 8*

*Variatio 9. Canone alla Terza*

*Improvisación 9. Thirds*

*Variatio 10. Fughetta*

*Improvisación 10. Fuguelike*

*Variatio 11*

*Improvisación 11*

*Variatio 12. Canone alla Quarta*

*Improvisación 12. Obsessive*

*Variatio 13*

*Improvisación 13*

*Variatio 14*

*Improvisación 15*

*Variatio 15. Canone alla Quinta*

*Improvisación 15. Canonic 5*

---

*Variatio 16 Ouverture*  
*Improvisación 16*

*Variatio 17*  
*Improvisación 17*

*Variatio 18. Canone alla Sesta*  
*Improvisación 18. Sixths*

*Variatio 19*  
*Improvisación 19*

*Variatio 20*  
*Improvisación 20*

*Variatio 21. Canone alla Settima*  
*Improvisación 21. Sevenths*

*Variatio 22*  
*Improvisación 22*

*Variatio 23*  
*Improvisación 23*

*Variatio 24. Canone all'Ottava*  
*Improvisación 24. Canonic*

*Variatio 25*  
*Improvisación 25*

*Variatio 26*  
*Improvisación 26*

*Variatio 27. Canone alla Nona*  
*Improvisación 27*

*Variatio 28*  
*Improvisación 28*

*Variatio 29*  
*Improvisación 29*

*Variatio 30. Quodlibet*  
*Improvisación 30. Mashup*

*Aria da capo e fine*

---



La bendita fonografía, aquel invento que nos acercó la música y nos acercó a la música a bastantes generaciones de ciudadanos del siglo XX, y que ahora tiene que *reinventarse* y *reubicarse* (este es un ciclo de conciertos en *re*) ante el incontenible y desbocado avance de las nuevas tecnologías y vías de comunicación y difusión, permitió a mi generación – la que entraba en una primera y juvenil madurez en los años setenta– conocer las *Variaciones Goldberg*, una de las cimas bachianas y, por lo tanto, de la música europea y occidental.

A la partitura nos hemos referido en las notas al concierto anterior. Evocando ahora notables interpretaciones de la edad de oro del disco, los privilegiados, a través de clases y conferencias de nuestros mayores y de nuestros maestros, pudimos oír en años ya lejanos cómo habían dado vida sonora a las *Variaciones Goldberg* pioneros como Wanda Landowska (al clave) o Claudio Arrau (al piano). Conoceríamos más tarde en Madrid a la altísima autoridad en **Bach** que era Rosalyn Tureck y nos admiraríamos con el salto que había hecho del clave al piano, precisamente con las *Goldberg*, en grabación discográfica memorable. Conocimos también la versión honda y personalísima del genial (y discutido) Glenn Gould, por supuesto al piano. Y la de Leonhardt al clave, y la de Kempf al piano y... simplemente quiero recordar, como impresión personal imborrable, la interpretación de esta obra que escuché en el Teatro de la Zarzuela al gran pianista Alexis Weissenberg el 15 de enero de 1975, en una de las mejores actuaciones (si no la mejor, en el recuerdo) que pude disfrutarle en Madrid, que no fueron pocas.

Versiones, todas ellas, profundamente distintas. Y es natural, porque, de todos los clásicos, Bach es el más “abierto” y, en ese sentido, el más moderno. En sus partituras deliberadamente se omiten, en muchas ocasiones, indicaciones de *tempo*, se omiten indicaciones de matices dinámicos, agógicos y expresivos, y hay partes que pueden interpretarse indistintamente por instrumentos diversos. Por añadidura, los usos interpretativos de la época y los modernos estudios musicológicos confieren al intérprete un considerable margen de libertad a la hora de ornamentar.

Esto, en fin, ha hecho de la música de Bach un campo inagotable de experimentación, un permanente objeto no solo de interpretaciones diversas (y a menudo alejadísimas unas de otras), sino también de adaptaciones instrumentales, de versiones, de “arreglos”, de diálogos estilísticos. Estos aspectos –libertades para la ejecución, posibilidades de elección– han sido determinantes para que los intérpretes de jazz, muy especialmente los teclistas, hayan encontrado en Bach a un “hermano” con el que es natural convivir y dialogar. En la mente de todos los aficionados hay nombres de *jazzmen* que han hecho felicísimas incursiones en las partituras de Bach. Entre los últimos, por supuesto, **Dan Tepfer**, creador de estas *Goldberg Variations/Variations* que, desde 2011, se incorporan a las más logradas “osadías” llevadas a cabo con la música de Bach como base.

Con sus *Variaciones Goldberg*, Dan Tepfer viene a darnos algo distinto y algo más que lo escrito por Bach. Dan no *reutiliza*, sino que *utiliza*; no *recompone*, sino que *compone*; no *recicla*, sino que genera variaciones de variaciones para proponer un banquete sonoro, una fiesta intelectual y musical al ofrecernos la sublime música de Bach, tal cual, pero *comentada* y ampliada al intercalar, tras cada variación bachiana, otra propia nacida de su identificación con el teclado, de su veneración por el texto de Bach y de la capacidad que, como conspicuo intérprete de jazz, ha generado a lo largo de su carrera para improvisar, para glosar, para inventar *a partir de*, para componer en tiempo real. Las páginas aportadas por Tepfer son como pequeños *improptus* que reflejan la respuesta de su sensibilidad musical a cada incitación “lanzada” por Bach en sus variaciones: el punto de partida subyace, reconocible, en estas páginas que, no obstante, son música realmente nueva. Así, el original convive con su reflejo en el lago del presente.

## DAN TEPFER

“Desde siempre, la música fue mi forma privilegiada para expresarme. Me he criado estudiando el piano clásico en el Conservatorio y a la vez improvisando como un loco en mi casa. A lo largo de toda mi vida de artista he estado dividido entre estos dos mundos, a pesar de que mis más profundas raíces estén en el arte de la improvisación. Tuve la suerte de hacer música con algunos de los mejores músicos del mundo del jazz, desde Lee Konitz hasta Pharoah Sanders, sin olvidarme de Mark Turner y Paul Motian. [...] Me crié bilingüe, en una familia estadounidense que residía en Francia, circunstancia que explica muy bien el hecho de que yo esté mucho más pendiente de la sustancia que de la forma, mucho más atento a lo que quiero decir que a la forma con la cual lo digo. [...] Lo que estoy intentando hacer es aclarar mi mensaje musical independientemente del estilo, es decir, de ir directamente al corazón de la música”. Estas son las palabras de Dan Tepfer,

uno de los músicos más extraordinarios del panorama actual. Pianista y compositor nacido en París de familia estadounidense, ha sido capaz de trasladar su identidad multicultural en una búsqueda musical que no conoce limitaciones de estilos.

Su álbum *Goldberg Variations / Variations*, en el cual empareja sus propias improvisaciones con la ejecución integral de las *Goldberg* de Bach, fue acogido como una “exploración musical fresca, inspiradora y reveladora” (*New York Times*). Como compositor, Tepfer ganó el Premio Charles Ives en 2014 por su *Concierto para piano e instrumentos de viento* y por *Solo blues para violín y piano*. Dan Tepfer consiguió compatibilizar sus pasiones musicales con la carrera de astrofísico (se licenció en esta disciplina en la Universidad de Edimburgo) y en la actualidad está trabajando a un algoritmo para ordenadores basado en su forma de abarcar la improvisación musical.



Portada de la primera edición de las Variaciones Goldberg, publicada en Núremberg en 1742.



El autor de la introducción y notas al programa, **JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO**, nació en Xàtiva (Valencia) en 1947. Establecido en Madrid, estudió Matemáticas en la Universidad Complutense y Música en el Real Conservatorio Superior de Música. En 1972 comenzó su actividad ininterrumpida de conferenciante sobre temas musicales y dos años después se inició en RNE como programador musical. Ha impartido clases y pronunciado conferencias en numerosos centros universitarios y culturales de toda España, así como en París, Milán, Berlín, Múnich, Lisboa, Moscú, Denver, Louisville, Buenos Aires y Tokio. Participa con asiduidad en jurados de premios, becas y concursos nacionales e internacionales de composición e interpretación musical.

De 1974 a 2007 formó parte de la plantilla profesional de RNE, donde llevó a cabo programas de divulgación musical transmitidos fundamentalmente a través de Radio 2 y Radio Clásica. Representó a RNE en varias ediciones de la Tribuna Internacional de Compositores de la Unesco (París) y Premio Italia (Capri). Entre 1990 y 1994 fue director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, del Ministerio de Cultura. Ha desempeñado labores de crítico musical en diversos medios de prensa, como los diarios *El País* y *ABC* y las revistas *Ritmo* y *Scherzo*.

Es autor de libros monográficos dedicados a Joaquín Turina, Manuel de Falla, Luis de Pablo, Tomás Marco, Carmelo Bernaola, Joan Guinjoán y José Cubiles, así como de otros libros sobre la Orquesta de Cámara Reina Sofía, la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid y Pianos Hazen. Ha escrito abundantes ensayos, entradas de diccionarios y enciclopedias, notas al programa de conciertos y folletos de ediciones discográficas.

Es Miembro de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que actualmente ocupa el cargo de Secretario General, y Miembro Correspondiente de las Academias de Granada, Sevilla, Barcelona y Valencia.



Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.



## PRÓXIMOS CICLOS

---

### AULA DE (RE)ESTRENOS 94 60 ANIVERSARIO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

#### Notas al programa de José Luis Temes

4 de noviembre Obras de J. de Monasterio, E. Fernández Blanco,  
J. Gómez, J. Fernández Guerra, T. Garrido  
y R. Rodríguez\*  
por **Camerata Capricho Español**  
**Alejandro Muñoz**, director artístico  
y **José Luis Temes**, dirección

*\*Estreno absoluto*

### PARÍS 1905. VIÑES, UNA HISTORIA DEL PIANO

#### Notas al programa de Màrius Bernadó

11 de noviembre **De Cabezón a Haydn**  
por **Miquel Villaba**, piano

18 de noviembre **De Mozart a Chopin**  
por **Eldar Nebolsin**, piano

25 de noviembre **Autores modernos (I)**  
por **Miguel Ituarte**, piano

2 de diciembre **Autores modernos (II)**  
por **Laurent Wagschal**, piano



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

---

[www.march.es](http://www.march.es) – [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

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



Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE,  
y en vídeo a través de [www.march.es/directo](http://www.march.es/directo)