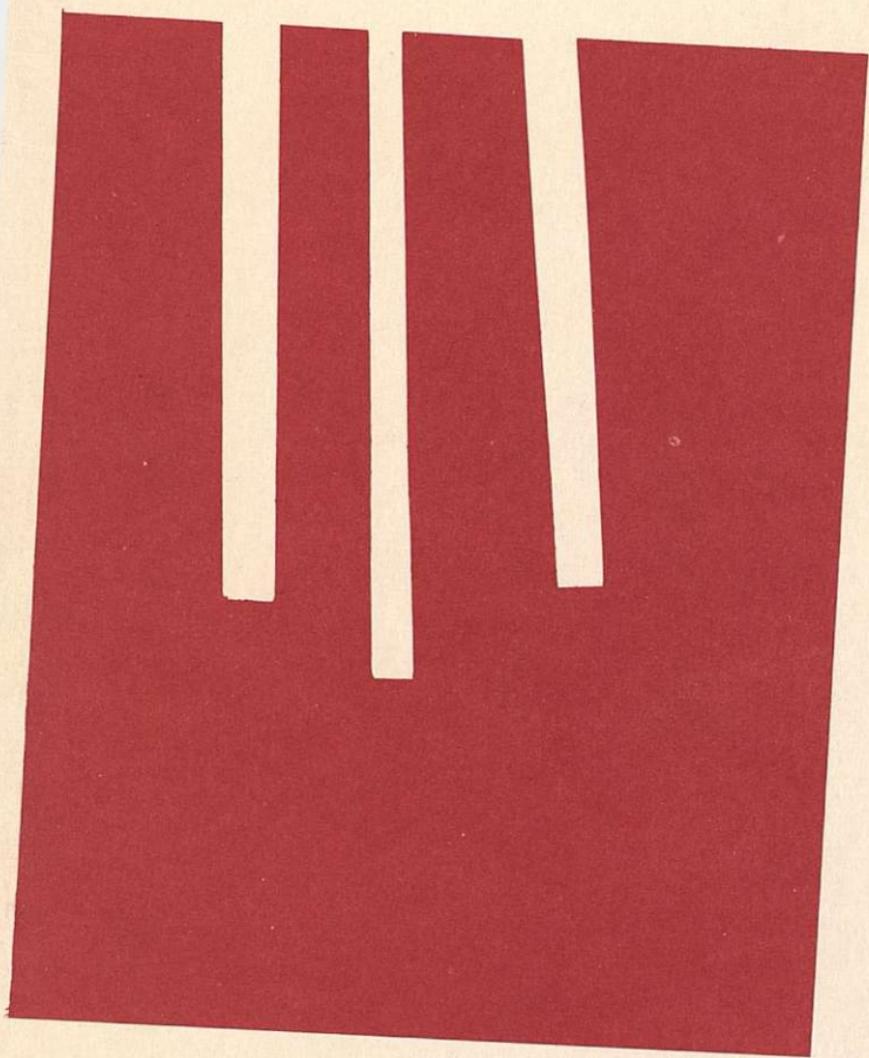


Fundación Juan March



CICLO

PIANO RUSO DEL XIX

Mayo-Junio 1991

CICLO

PIANO RUSO DEL XIX

Fundación Juan March

CICLO



PIANO RUSO DEL XIX



Mayo-Junio 1991

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Pedro González Mira	12
Notas al Programa:	
• Primer concierto	15
• Segundo concierto	18
• Tercer concierto	20
• Cuarto concierto	23
Participantes	27

A más de un siglo de distancia, las terribles discusiones entre los músicos rusos del XIX acerca del nacionalismo musical nos parecen hoy interesantes pero poco convincentes. El tiempo ha reducido las distancias, y el posible carácter ruso de las obras que escribieron no lo da el haber pertenecido a un determinado grupo, sino otras cualidades y no todas musicales.

Escucharemos en este ciclo obras de siete compositores: los que formaron el célebre «Grupo de los Cinco», defensores del nacionalismo a ultranza, y dos de los que quisieron enlazar el arte de su país con las tradiciones occidentales. El más afamado en la España del siglo pasado, gracias a su fulgurante virtuosismo pianístico, es hoy probablemente el menos conocido: Antón Rubinstein. Mucho más, en todo caso, que aquellos que se inspiraron en lo español para componer obras «nacionalistas».- Glinka, el venerable fundador del Grupo, o Rimsky-Korsakov, el autor del Capricho español.

Todos ellos compusieron para el piano, algunos con mucha constancia, pero la mayor parte de sus obras son hoy muy difíciles de escuchar. Forman sin embargo un conjunto de encantadoras imágenes sonoras que no merecen olvido tan absoluto. Con su audición comprenderemos mejor los problemas de nuestro nacionalismo musical, mucho más tardío, y el subsuelo en el que se asienta el arte de los grandes maestros rusos de nuestro siglo.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Piotr I. Tchaikovsky (1840-1893)

I

Las Estaciones Op. 37 b

Janvier: Au coin du feu (Junto al hogar)

Février: Carnaval

Mars: Chant de l'alouette (Canto de la alondra)

Avril: Perce-neige (Lirio del valle)

Mai: Les nuits de mai (Noches de mayo)

Juin: Barcarolle (Barcarola)

Juillet: Chant de faucheur (Canción del segador)

Août: La moisson (La cosecha)

Septembre: La chasse (La caza)

Octobre: Chant d'automne (Canción de otoño)

Novembre: Troïka

Décembre: Noël (Navidad)

II

Sonata Op. 37

Moderato e risoluto

Andante non troppo quasi moderato

Scherzo-Allegro iocoso

Finale-Allegro vivace

Intérprete: Alma Petchersky

Miércoles, 22 de mayo de 1991. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Milij A. Balakirev (1837-1910)

I

Mazurca n.º 3 en Si menor
Mazurca n.º 4 en Sol bemol mayor
Nocturno n.º 2 en Si menor
Nocturno n.º 3 en Re menor
Toccata

II

Polka
En el jardín (Estudio idílico)
Vals n.º 6 en Fa sostenido menor
Islamey (Fantasía oriental)

Intérprete: Agustín Serrano

Miércoles, 29 de mayo de 1991. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Modest Mussorgsky (1839-1881)

I

Intermezzo en Si menor

Hopak, de la ópera *Szorocsinci vásár (La feria de Sorotchinsky)*

Meditación (Hoja de álbum)

Una lágrima

II

Cuadros de una exposición

Promenade

Gnome

Promenade

Il vecchio castello

Promenade

Tuileries

Bydlo

Ballet des poussins dans leurs coques

Samuel Goldenberg und Schmuyle

Limoges; le marché

Catacombae (Sepulchrum romanum)

Cum mortuis in lingua mortua

Baba Yaga (La cabane sur des pattes de poule)

La grande porte de Kiev

Intérprete: Jorge Otero

Miércoles, 5 de junio de 1991. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Antón G. Rubinstein (1829-1894)

Dos melodías (Fa mayor y Si mayor) Op. 3

Estudio en Do mayor

Preghiera Op. 44 n.º 2

Nikolai A. Rimsky-Korsakov (1844-1908)

Canto indio, de la ópera *Sadko*

Romanza Op. 15 n.º 2

II

Alexander P. Borodin (1834-1887)

Petite Suite

En el convento

Mazurca

Ensueño

Serenata

Nocturno

César A. Cui (1835-1918)

Intermezzo

Hoja de álbum Op. 39 n.º 2

Bagatela italiana Op. 22 n.º 2

Nocturno Op. 22 n.º 3

Intérprete: Diego Cayuelas

Miércoles, 12 de junio de 1991- 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Echar una ojeada a los catálogos pianísticos de los compositores rusos que ejercieron entre principios del siglo XIX y los primeros años del XX (es decir, entre los tímidos intentos de un Glinka y las primeras *Sonatas* de Scriabin, sin olvidar a Balakirev) es altamente aleccionador; por diversas razones, pero sobre todo por una que salta a la vista: ¿Cómo es posible que tal profusión de música nos sea tan ajena, tan desconocida? ¿No alcanza la calidad suficiente, un mínimo interés para encontrarla en las programaciones de conciertos y recitales, o al menos con algo más de frecuencia en los planes de grabación de las más importantes firmas discográficas? Seguramente se trata de porqués motivados por causas ya antiguas que, además de tener difícil respuesta, remontan la cuestión a la misma naturaleza no ya de la música para piano sino de la música rusa de la época en general; incluso más: de la misma forma de ser rusa.

El espíritu

«El ruso es un pueblo muy dramático. Hace de cualquier asunto cotidiano un drama. Sus emociones son siempre emociones extraordinariamente intensas. No es un pueblo filosófico (...) Es, por encima de todo, dramático y ha vivido la miseria a lo largo de su historia.» Estas palabras son de Sir Yehudi Menuhin, un judío de madre rusa que se ha pasado media vida reflexionando sobre las actitudes filosóficas del pueblo chino, el aura tranquila de los indios o la teatralidad de las gentes del lugar que le vio nacer; o sea, de un músico sabio. Las traemos a colación aquí porque encierran una de las claves del asunto: a saber, es lógico que los logros más reconocidos de la historia de la música rusa no estén en la música para piano (y si se nos apura, ni siquiera en el campo sinfónico), sino en la ópera. Tal realidad puede ayudarnos para comenzar a construir la teoría que buscamos o, lo que es lo mismo, una respuesta coherente a la falta de popularidad de la música pianística Rusa del XIX (en relación a la que sí tiene la de otras áreas de influencia europea en el mismo período).

El nacionalismo ruso

Efectivamente, la ópera constituye la manifestación musical rusa del XIX por excelencia; no es de imaginar ninguna otra respuesta musical como aquella para un movimiento de tan hondas raíces políticas. Por extensión, el poema sinfónico, forma con la que también es posible la transmisión del mensaje social, máxime si las ideas que se quieren inculcar son sencillas y directas: la música rusa recurre así no a la fioritura estructural sino a parámetros más elementales y eficaces para comunicar; o sea, a una utilización espectacular de las texturas tímbricas, de los mil colores de una orquesta.

Como es natural, no es nuestra intención establecer categorías de expresión musical; no reafirmamos la lógica del desconocimiento del piano romántico ruso con los antedichos argumentos. Sólo nos gustaría que se reparara en las circunstancias que condicionaron la formación de gustos y otras necesidades de creación artística. Piénsese que en otros países, para llegar a un piano portador de expresividades *apretadas*, la historia tuvo que pasar por decenas y decenas de pianismos de salón (en el mal sentido de la palabra), producto de necesidades sociales mucho menos perentorias que aquellas que tuvieron que atravesar los Glinka, Balakirev, Cui, Borodin, etc., a la hora de plantearse hacer música. Seguramente Rusia perdió en un aspecto, pero ganó en otro bien vistoso: pocos en su época como un Rimsky, un Tchaikovsky o un Mussorgsky *pintaron* -cada uno a su manera- el sentimiento, ya fuera puramente festivo, arrancado desde lo más hondo del corazón o como negra manifestación de un alma perturbada.

Pero a través de la orquesta. En realidad, podríamos afirmar que en Rusia no hubo tiempo para que se formara una escuela pianística (y nos referimos a la composición; en el terreno de la ejecución el asunto tendría otra respuesta bien distinta) a la manera occidental; las necesidades fueron otras y, además, partiendo de una situación histórico-musical de desventaja enorme con respecto a Occidente. Los músicos rusos del XIX parten de cero y presionados por un sinfonismo occidental que les dirige a terrenos musicales más expeditivos sin pasar antes por la *filosofía* del piano. O por mejor decir, sin crear una filosofía del piano propia que les sirviera de sostén ideológico. La cuestión de la música para piano rusa del XIX radica en la formación de la escuela y lo que ésta puede al final ofrecer. Lógicamente tales afirmaciones no dejan de sostener gloriosas excepciones: una música como *Cuadros de una Exposición* se sitúa al margen de todo esto; como su autor, que es la universalidad pura.

¿Piano ruso?

Beethoven pudo oír de cerca el piano de Haydn y, sobre todo, el de Mozart, e hizo suyo a Bach; Chopin se hartó de recibir el canto belliniano; Schumann y Liszt idolatrarón las *Sonatas* de Beethoven... ¿Algo de esto pudo sucederles a los compositores-pianistas rusos para conformar su estilo? Muchos de ellos, desde luego, tuvieron la oportunidad (particularmente los más occidentalistas), pero siempre desde fuera de casa. Lo determinante fue que tuvieran que conformarse con estudiar a Hummel, a Clementi (y a sus alumnos August Alexander Klengel y Ludwig Berger) y, sobre todo, a John Field, auténtico introductor del piano en Rusia y pedagogo oficial del país al menos hasta finales de la mitad del siglo, fecha para la cual otro, por cierto, extranjero decide la suerte del instrumento en el país. Nos referimos al noruego Ernst Haberbier, un mediocre compositor que triunfó como maestro. Enténdasenos: no menospreciamos a ninguno de los músicos nombrados más arriba, pero es evidente que ninguno de ellos fue Liszt, del que los sam-petersburgueses aprendieron mucho cuando visitó la ciudad de Pedro el Grande, en 1842, para ofrecer seis conciertos; el autor húngaro, sin embargo, se olvidó pronto del pianismo allí imperante.

Conclusiones

Primera. No existe, no puede existir, un pianismo específicamente ruso, sino una adaptación del occidental a través de sus más egregios *técnicos*, y no de los grandes autores para el instrumento.

Segunda. La música rusa para piano del siglo XIX sigue almacenada en las estanterías por su falta de identidad histórica e incapacidad para competir con la occidental, por un lado, y con los otros géneros musicales rusos de la época, por otro.

Y tercera. Lo anterior puede afectar, y seguramente afecta, a su idiosincrasia y naturaleza, mas no así necesariamente a su calidad, que es la que es en cada caso, y bien variada, claro. En esto no se diferencia de toda la demás.

Pedro González Mira

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO



Un ejemplo paradigmático de lo dicho hasta aquí es Piotr Il'yich Tchaikovsky, o mejor, su producción para piano, cuyo siquiera mediano conocimiento por parte del aficionado medio no va mucho más allá del que pueda tener sobre música karnática o litúrgica ortodoxa eslava, por citar creaciones lo suficientemente exóticas.

Hoy escucharemos dos obras, una de las cuales se puede considerar agraciada por una relativa difusión (la *Gran Sonata Op. 37*), y la otra, auténtica anécdota en la producción del autor ruso, desde luego más conocida por su orquestación que por el original. Antes de referirnos a cada una de ellas, dos palabras para seguir dándole vueltas al asunto; al *leit-motiv* de nuestro comentario; a ese porqué que continuamente planea sobre él.

¿Acaso se sigue ignorando esta música por constituir un islote en la obra de Tchaikovsky? Por cantidad, no: Tchaikovsky escribió más de un centenar de piezas para piano; trece que no incluyen número de opus, más otros diecisiete ciclos conteniendo un total de noventa y cuatro obritas de corta duración, la mayor parte de ellas de irresistible encanto (no hay que olvidar la perenne línea melódica que recorre la obra del autor de Wotkinsk). Como vemos, al menos por número no hay razones para que el 90 por 100 del pianismo tchaikovskyano siga olvidado. Hay mucha música aquí; seguramente no una música de primera fila, pero música al fin y al cabo de un compositor que es necesario conocer en su totalidad para comprender las contradicciones de su obra. Las causas de este ostracismo habría que buscarlas en otros frentes. Por ejemplo, en el hecho de que Tchaikovsky no fuera un pianista de la clase de algunos de sus contemporáneos, y por ello mismo no le preocupara mucho dar a conocer las obras que escribiera para el instrumento, la mayor parte de las veces pensadas para ofrecer a los amigos y pasar un buen rato. En otras palabras, Tchaikovsky no escribió casi nunca música de piano para la ejecución pública, lo que a la postre constituyó un fuerte condicionante para la profusión de su aportación al género.

Por otro lado, está la cuestión nacionalista. Como es sabido, a Tchaikovsky se le colgó la discutible etiqueta de *occidentalista*, frente a los defensores a ultranza de la música que éstos decidieron fuera autóctona (o sea, la que ellos escribían). Al margen de lo dudoso del asunto (Tchaikovsky pudo *comportarse* a la occidental, pero el espíritu, la manera de *cantar*, el melodismo, no pudieron ser más rusos), no cabe duda que tal artificial arquetipo convino poco a la difusión de su obra para piano. Ciertamente, tener que competir con las *Sonatas* de Schumann, Chopin o Brahms fue un *hayidicap* difícil de salvar. Poco después Alexander Scriabin lo intentaría, y tampoco tendría mucho éxito: afortunadamente hoy este enaierito sí está resuelto.

De manera que si el propio Tchaikovsky *enterró* su piano de salón, y el otro, el grande, tuvo que saltar tan altas

barreras, no es de extrañar que sucediera lo que sucedió. Lo más destacable, negativamente destacable, es que hoy siga sucediendo.

El programa que compone el concierto de hoy incluye dos obras claramente enclavadas en esos dos grupos. Comenzará con *Las Estaciones Op. 37 b*, una partitura encargada a Tchaikovsky por Nicolás Bernard, editor de la prestigiosa revista musical *Nurellist*. El requerimiento fue del todo descriptivista, pues se trataba de inventar doce piezas, una por cada mes del año, y con el propósito de *pintar* otras tantas viñetas representativas del asunto. El resultado fue brillante, pues, como era de esperar, a Tchaikovsky el programa le da pie para dar rienda suelta a su desbocada vena intimista y lírica. No obstante, el auténtico interés de la obra no reside en su capacidad descriptivo-narrativa, sino en la propia escritura, un modelo de cabal pianismo donde los haya.

Muy al contrario, la *Sonata Op. 37* (segundo de los intentos; Tchaikovsky ya había escrito otra que nunca publicaría) se sitúa al lado de los grandes representantes del género en el período romántico. Es decir, en ella confluyen las corrientes europeas más significativas del piano, entendido éste como instrumento-orquesta. No en vano aparecen en la misma claras reminiscencias de Chopin y Schumann (sobre todo del segundo en los tiempos extremos de la obra). El plan de la página queda trazado en cuatro movimientos, en los que Tchaikovsky recurre a la utilización de las formas clásicas: un primer movimiento escrito en forma de sonata, con sus dos típicos temas, uno impetuoso y viril, el otro muy lírico; un Lento que quizá recuerde en exceso al *Preludio en Mi menor Op. 28* de Chopin; un breve pero chispeante Scherzo y un tiempo de cierre de análogas características al primero.

La *Sonata en Sol mayor Op. 37* fue estrenada el 2 de noviembre de 1879, en Moscú, por Nicolás Rubinstein, hermano de Anton; más adelante volveremos a este compositor.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO



En el otro extremo de Tchaikovsky se encuentra, al menos teóricamente, Milij Alexeyevich Balakirev; porque si en aquél ha recaído el sambenito histórico de *renegado* de la música rusa auténtica, de defensor de la tesis musical occidental frente a las corrientes autóctonas en el sentido más sanguíneo del concepto, Balakirev supone lo contrario: la pureza de la raza musical, el honor de portador de la bandera del movimiento nacionalista. Claro, si hoy vamos a una tienda de discos cualquiera, conseguir una grabación con música de Tchaikovsky es coser y cantar; encontrar registros con música de Balakirev, y no digamos con cualesquiera de las obras programadas en este concierto (excepción hecha de *Islamey*), puede suponer rememorar lo del rico, el cielo, la aguja y el pajar. Lo triste es que esto no es sólo verdad en el caso de su música para piano; sucede lo

mismo con las *Canciones*, parcela en la que desde luego sí alcanza una remarcable calidad: las casi cincuenta que podemos encontrar en su catálogo continúan ejerciendo de convidadas de piedra en salas de conciertos y estudios de grabación.

En el presente recital podremos escuchar una variada selección de pequeñas obras del autor de *Tamara*. Los dos *Nocturnos* (Núm. 2 en *Si menor* y Núm. 3 en *Re menor*) son piezas de madurez; ambas páginas fueron redactadas entre 1901 y 1902, en un período durante el que el compositor escribe la mayor parte de su obra pianística: entre 1898 y 1905 sale de su pluma tres veces más música para este instrumento que en el resto de su vida. Estos *Nocturnos* constituyen una de sus -relativamente- más conocidas músicas, seguramente porque en ambos se atisba la influencia chopiniana (Balakirev había interpretado en público música del autor polaco al menos en una ocasión), aunque quizá reconozcamos más en aquéllos a John Field, de cuyo alumno, Alexander Dubuque, recibiera enseñanzas Balakirev en su juventud.

Otro tanto se podría asegurar de las *Mazurcas* núm. 3 en *Si menor* y Núm. 4 en *Sol bemol mayor*, de 1886, una música soberbiamente bien escrita, aunque no alcance ni la altura poética ni esa pequeña verdad que encierran la mayor parte de las escritas por Chopin cuarenta años antes. La primera parte del programa se cierra con otro trabajo de última época, *Toccata*; sólo en la segunda parte podremos encontrar una partitura compuesta con posterioridad (un año), el *Vals* núm. 6 en *Fa sostenido menor*, y que de toda la selección es la pieza más madura y (salvando *Islamey*) de mayor peso musical: su mundo poético alcanza una magnífica elevación. Tiene interés la juvenil *Polka* (1859) y se escucha con mucho agrado; como también el *Estudio idílico* «*En el jardín*», de 1884.

Pero sin duda el plato fuerte de este recital es el no por conocido suficientemente celebrado *Islamey*. Se trata de un trabajo de 1869, o sea, cuando el músico contaba con treinta y dos años de edad. La obra fue dedicada a Nicolás Rubinstein, quien la estrenó el 12 de diciembre del mismo año. *Islamey*, sobretitulada «Fantasía oriental», combina las mejores artes de Chopin y Liszt con un exotismo marca de la casa, en un diseño confeccionado con tres temas, todos ellos de origen folclórico. El resultado sonoro y la constatación musical no pueden ser más afortunados, lo que justifica con plena justicia no sólo la fama de esta música, sino el hecho de que, con el tiempo, se haya convertido en auténtica tarjeta de presentación del compositor ruso.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO



Modest Petrovich Mussorgsky es otra cosa, y otra cosa en todo y desde todos los puntos de vista. En primer lugar, aunque hablar de su música pueda suponer volver a la dialéctica nacionalismo-música alemana, ello no sería relevante: la música de Mussorgsky es la de un genio indiscutible y, por consiguiente, al margen de etiquetados históricos, por su absoluto universalismo, su atemporalidad, la discusión se puede hacer pero no es determinante; incluso, de hacerse, puede situarse al borde de lo innecesario. En segundo término, hay registros discográficos de hasta sus

producciones pianísticas más insólitas; podemos acudir a esta música con algo más que un conformarse con su lectura a secas; esto es mucho y muy significativo. Y en tercera instancia, Mussorgsky, además de escribir las mejores óperas rusas de su tiempo, idea una obra maestra del piano que además hace tiempo cantan hasta los pájaros. Nos referimos, claro está, a *Cuadros de una exposición*, música que, en todo caso, está necesitada de reivindicación en su versión pianística: la versión orquestal de Ravel es fabulosa, pero nos hace olvidar un poco cómo es auténticamente la obra que salió de la pluma de Mussorgsky; ya se sabe cómo se complican las cosas con la cuestión de la escritura original en la mayor parte de las obras de aquél.

El corpus pianístico mussorgskyano es, como el resto de su producción, pequeño: no mucho más de tres horas de música. Lo que, por un lado, es extraño teniendo en cuenta que Mussorgsky -a diferencia de un Tchaikovsky- sí se interesó por el piano como intérprete; pero, por otro, no tanto si pensamos en su singular personalidad, en su proverbial falta de medios para escribir la música. Sea como fuere, en el piano de Mussorgsky, no estando lo más personal de su obra, hay bastante música a considerar.

La primera obra que podremos escuchar posee un interés relativo. Es el *Intermezzo en Si menor*, un trabajo que Mussorgsky realizó entre los años 1860 y 1861, que debe prácticamente el cien por cien de su razón de ser a Mendelssohn y Schumann. Se escucha bien, pero el caso es que no se escucha a Mussorgsky. *La feria de Sorotchinsky* es la novena ópera de su autor y, como en otras ocasiones, no fue concluida por aquél, que trabajó en ella entre 1874 y 1880. Estamos ante una ópera cómica -auténtica singularidad en la producción dramática del autor de Karevo-, de la que hoy podremos oír en nuestro concierto una brillante pieza. Sin embargo, tampoco se puede afirmar que estemos ante un piano demasiado personal; bastante más interés tienen las otras dos páginas que completan la primera parte de la velada, *Meditación* y *Una lágrima*, ambas de 1880. Mussorgsky estaba en esta época al borde de la mina física y síquica, momento en el que precisamente decidió dejar definitivamente su puesto de funcionario y ganarse la vida como pianista. Un poco producto de estas circunstancias son estas piezas, dos obras a las que les falta un punto de verdad interna, de concentración, pero que tienen el marchamo y la clase del gran Mussorgsky. En *Una lágrima*, y como muy acertadamente ha hecho ver José Luis García del Busto, el diseño del acompañamiento, lejos de acusar monotonía, supone un recurso muy imaginativo y de enorme eficacia expresiva.

Pero el valor pianístico mussorgskyano seguro está en los *Cuadros*, una obra de la que, con motivo, se ha dicho ya todo; y muy particularmente cuando se oye en la majestuosa y elegante orquestación de Maurice Ravel. Sin embargo, y sin olvidar otras más mussorgskyanas en su concepción tímbrica -por ejemplo la de Vladimir Ashkenazy-, es nuestra obligación aquí y ahora defender la versión para piano; defender que no sólo se puede asumir con placer sino, además, con más que justas razones; probablemente más musicales.

Cuadros de una exposición es una obra de carácter descriptivo. Ahora bien, no sería malo que, aun por una sola vez, dejáramos de recordar el programa extramusical e intentáramos captar otros valores más musicales. Así, que reparáramos en el significado del Paseo, elemento de unión de cada cuatro -¡de cada movimiento!-, no como el caminar del observador, sino como un elemento estructural indispensable para dar sentido al fresco total: veámoslo como el motivo conductor que dirige el desarrollo expresivo de la obra y que une lo fantástico con lo realista, lo natural con lo onírico, el humor con la pena, la extravagancia con lo prosaico, lo pequeño con lo grande, lo lírico con lo salvaje, etc.; o, por decirlo de otra manera, el elemento apaciguador y equilibrador de las mil y una dualidades expresivas que plantea la música y que, en fin, no son otra cosa que manifestación de la propia esquizofrenia creativa del compositor.

La obra, en su versión original de piano, se comprende mejor porque ha de escucharse en su más desgarrada musicalidad; orquestada es hermosa, pero la música, lo que se dice la música, puede perderse entre tanta belleza tímbrica.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

El prestigioso crítico del *New York Times*, Harold C. Schonberg, ha calificado al más famoso de los Rubinstein (el piano del otro, Nicolás, no alcanza al de su hermano ni de lejos) como Trueno del Este. Esta apreciación, referida a su manera de tocar el piano, es perfectamente aplicable a sus composiciones: viriles, de grandes proporciones y sonoridades exacerbadas y vitales, siempre muy técnicas más que inspiradas. Por supuesto, como es lógico y natural, Antón Rubinstein fue (y es) más reconocido como intérprete (en el sentido moderno del término; le preocupaba más hacer música que dar las notas) que como compositor.



Anton Grigor'yevich Rubinstein, dominador del piano ruso entre los años 1850 y 1870, constituye -con Tchaikovsky- el núcleo de la oposición al denominado Grupo

de los Cinco. De manera que al escuchar las piezas seleccionadas para este recital convendría recordar lo oído en el primero del ciclo. Seguro que resultará aleccionador y clarificante. No es casualidad que la *Melodía en Fa mayor* sea la música para piano más escuchada de Antón Rubinstein; la pieza es inspirada y muy bonita. De ocho años después a las dos *Melodías* programadas (1852) son *Plegaria* y uno de los dos *Estudios en Do* que al final quedarán catalogados. En los dos casos estamos ante una música agradable pero sin el hálito de las piezas de salón de Tchaikovsky, su inseparable compañero de viaje.



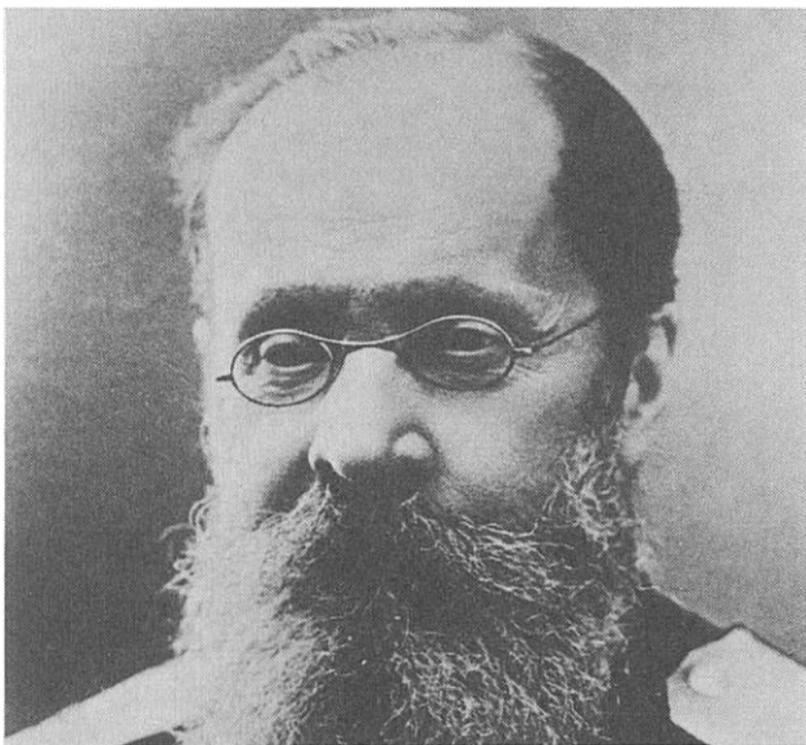
El resto del programa está conformado con obras de los otros tres músicos del Grupo (con Mussorgsky y Balakirev, a los que el ciclo les ha dedicado sendos monográficos). De Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov podremos oír otras

dos rarezas. En primer lugar, el *Canto indio* de la ópera *Sadko*, que no debemos confundir con ninguna de las dos versiones orquestales del mismo nombre que Rimsky escribiera casi treinta años antes; la ópera es una obra de madurez, cuya calidad e interés hacen inexplicable e injusta su exigua presencia en las salas de ópera del mundo. Más tarde escucharemos la *Romanza Op. 15, núm. 2*, segunda obra de un ciclo integrado por *Vals*, la *Romanza* propiamente dicha y *Fuga*. Fueron escritas en 1875.



Alexander Porfir'yevich Borodin, tercero de los autores representados en el programa de nuestro recital, necesitaría una importante revisión; aunque, todo hay que decirlo, no

por su contribución pianística, que más bien es escasa: no más de una docena de obras. Afortunadamente, se ha escogido para el programa su composición más importante para el instrumento, que a la vez es la que se escucha con más interés. Se trata de la *Petite Suite*, una música que, en cualquier caso, quizá se haya difundido más en la versión orquestal de Glazunov. Finalizada en 1889, Borodin trabajó en ella al menos durante cinco años, quedando al final catalogada como su penúltima composición. La página consta de cinco movimientos con cierta vocación impresionista y cuya escritura nos da la referencia del hombre-orquesta que el insigne químico siempre llevó dentro.



No deja de ser curioso que el recital finalice con música de César Cui habiendo dado comienzo con la de su acérrimo enemigo ideológico, Antón Rubinstein. Del autor de *El Prisionero del Cáucaso*, seguramente el más influenciado por Balakirev, jefe de filas del Grupo, se han escogido para el programa cuatro obras muy representativas del estilo miniauturista que caracteriza la práctica totalidad de su obra pianística. La *Hoja de álbum* pertenece a un grupo de *Seis Miniaturas*, de 1886, que en los Estados Unidos de América se ha escuchado bastante en arreglo para violín y piano. En cuanto a la *Bagatela* y el *Nocturno*, conforman la parte más sustanciosa de un ciclo que Cui redactara tres años antes. En todos los casos, como en el del *Intermezzo*, estamos ante una música que apenas se ha escuchado en los últimos cuarenta o cincuenta años. La ocasión no puede ser más propicia.

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

ALMA PETCHERSKY

En ocasión de su debut en el teatro Colón de Buenos Aires, Alma Petchersky fue aclamada como una de las pianistas más representativas de su generación.

Estudió en Buenos Aires con Roberto Caamaño y, luego de recibir importantes distinciones, entre otras el Primer Premio en el concurso Alberto Williams, viajó a Londres becada por el Consejo Británico para proseguir sus estudios con Maria Curcio. Trabajó también con la pianista francesa Magda Tagliaferro y con Bruno Seidlhofer, de la Academia de Viena.

El Royal College of Music de Gran Bretaña le otorgó el grado de licenciada.

Alma Petchersky ha sido muy elogiada en la prensa internacional por su profunda expresividad y virtuosismo técnico. Actúa con frecuencia en las salas de concierto, radio y televisión de Europa, Norte y Latinoamérica y el Oriente.

Alma Petchersky graba exclusivamente para el sello ASV de Londres. Sus discos con obras de Albéniz, Falla, Granados y Villalobos recibieron elogiosos comentarios críticos. Su último disco, en el que figuran obras de Tchaikovsky y Scriabin, ha aparecido recientemente.

Alma Petchersky realizó recientemente una exitosa gira en la Unión Soviética y graba y actúa con frecuencia para la BBC de Londres.

SEGUNDO CONCIERTO

AGUSTÍN SERRANO

Nacido en Zaragoza, se formó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Enrique Aroca, Gerardo Gombau y José Cubiles. Obtuvo el Premio Nacional «Alonso» de Valencia 1958, así como el Premio Jaén 1959.

Además de sus constantes recitales como solista, ha colaborado en numerosas ocasiones con la Orquesta Sinfónica de Zaragoza, Orquesta Municipal de Valencia, Orquesta Nacional, Orquesta Sinfónica de la RTVE, Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Sinfónica de Madrid y Orquesta de Cámara Española.

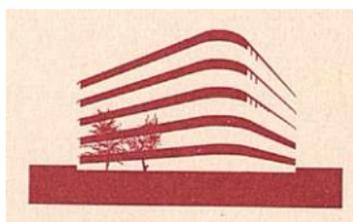
Ha efectuado habituales incursiones en el mundo del jazz y ha trabajado como instrumentador, compositor, arreglista, intérprete y director.

Es profesor de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música, en el que ingresó como titular en 1979, y pianista titular de la Orquesta de Radio Televisión Española.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales
y científicas,
situada entre las más importantes de Europa por su
patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza
regularmente ciclos de conciertos monográficos, recitales
didácticos para jóvenes (a los que asisten cada curso más de
25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aulas de reestrenos, encargos a autores y otras
modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

Castellò, 77 - 28006 Madrid
Salón de Actos. Entrada libre.