



Orquesta Ciudad de Granada

Auditorio Manuel de Falla
Paseo de los Mártires s/n
18009 Granada
tel: 958 22 00 22
fax: 958 22 23 22

e-mail: ocg@orquestaciudadgranada.es
www.orquestaciudadgranada.es

Taquilla OCG

Coral del Carbón
C/ Mariana Pineda s/n
18009 Granada
Teléfono de información
y reservas 958 221 144



Consumidor
Granada
para la Música



GOBIERNO DE GRANADA



Ciudad de Granada

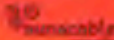


DIPUTACION DE GRANADA



La General de Granada

la música de Granada
económica y fácil
para todos



la música de



la música



viernes **25** octubre 2002, 21h

Auditorio Manuel de Falla

Concierto sinfónico I

I

Alberto GINASTERA (1916-1983)
Variaciones concertantes, op. 23

Franz Joseph HAYDN (1732-1809)

Concierto para violoncello y orquesta en Do mayor, Hob. VII:1

Moderato
Adagio
Allegro molto

II

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)

Sinfonía núm. 41 en Do mayor "Júpiter", K 551

Allegro vivace
Andante cantabile
Menuetto-Allegretto
Finale-Presto

Steven Isserlis violoncello
JOSEP PONS director

Concierto inaugural del curso académico 2002*03 de la



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Alberto GINASTERA

Variaciones concertantes,

op. 23

¿Qué conocemos de la producción musical del joven Alberto Ginastera, recién graduado en 1938 en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires? Apenas nada, ya que él mismo destruyó sus partituras anteriores a esa fecha. Y eso a pesar de ser –o precisamente por ello– un estudiante de gran talento y espíritu crítico.

Probablemente, Ginastera es, en su género, el compositor argentino mejor conocido dentro y fuera de su país. De ascendencia catalano-lombarda, los estudios en su Buenos Aires natal le condujeron a un primer momento de influencia francesa –en parte debido a su profesor de composición, alumno a su vez de la Schola Cantorum de París–. Él mismo confiesa su predilección, en esos años, por *La mer* de Debussy y *La consagración de la primavera* de Stravinsky, dos obras que dejarán huella en su quehacer compositivo.

Tal como sucede con otros compositores activos durante la primera mitad del siglo pasado (Bartók, Falla, Villa-Lobos...), su producción se ve condicionada por el legado folclórico de su tierra. Sin embargo, también mantiene la necesidad de explorar los nuevos itinerarios que trazan las corrientes vanguardistas. Por ello, a un estilo de raíz más nacionalista, con influencias de la música de los gauchos, le sucede a partir de finales de los cincuenta un período más abstracto. Coincide ese cambio con el reconocimiento internacional y con el apoyo de compositores como Aaron Copland.

En 1968 abandonaría definitivamente Argentina a causa de su oposición al régimen peronista, para instalarse, a partir de 1971, en Suiza.

La aparición de las *Variaciones concertantes* coincide con el éxito del compositor en los EEUU, lugar donde había ampliado sus estudios tras la II Guerra Mundial. La obra está dedicada al director Igor

Markevitch y se estructura en doce secciones sin solución de continuidad. El tema, muy camerístico, corre a cargo del violoncello y del arpa, y se vertebra sobre las notas Mi-Si-La-Mi, utilizadas como verdaderos polos de atracción. La cuerda introduce un interludio glacial, por la sonoridad *con sordino*. A partir de este momento, las variaciones se suceden con la presencia siempre de uno o dos instrumentos solistas arropados por el resto de la orquesta. También el carácter cambia de una a otra, siguiendo el esquema:

- III- Variación alegre para flauta
- IV- Variación para clarinete a modo de *scherzo*
- V- Variación dramática para viola
- VI- Variación canónica para oboe y fagot
- VII- Variación rítmica para trompa y trombón
- VIII- Variación para violín en *perpetuum mobile*
- IX- Variación para corno inglés de carácter pastoral

La sección siguiente vuelve a ser de nuevo un interludio, en esta ocasión a cargo de las maderas y los metales. Antes de abordar el final, contrabajo y arpa nos recuerdan el tema. La variación conclusiva es un *tutti* vigoroso a modo de rondó, construido sobre la base rítmica del malambo, una danza del folclore gaucho que cierra la obra de manera brillante.

Franz Joseph HAYDN

Concierto para violoncello y orquesta en Do mayor, Hob. VII:1

De los dos *Conciertos para violoncello*, el segundo, en Re mayor (1783) es el más popular e interpretado. No es de extrañar, dado que la partitura de la obra de hoy fue descubierta en épocas recientes, tras pasar más de doscientos años sin interpretarse. ¿Cómo fue posible? Haydn hablaba ya en 1765 de la existencia de dos conciertos para violoncello escritos en Do mayor. Sin embargo, no

había rastro de ninguna obra con tales características. El manuscrito original fue hallado entre diversos papeles de la Colección Rodenin, en el Museo Nacional de Praga. Tras verificar la autenticidad de la autoría, la composición se reestrenó en dicha ciudad en 1962.

Llama la atención la economía orquestal de la que hace gala el compositor. En los movimientos extremos se limita a la sección de cuerda, a la que se le añaden dos oboes y dos trompas. El movimiento central recae exclusivamente en los instrumentos de arco. No figuran, en el *Concierto*, más instrumentos de viento. Deberemos esperar a Mozart para que los clarinetes hagan acto de presencia de manera regular, pero sorprende la inexistencia de flautas y fagotes. Tampoco hay percusión que subraye, como suele ser habitual, las cadencias.

En el *Moderato* con que se abre la obra destaca otra característica típicamente haydniana: el monotematismo. Dicha cualidad permite regresar al debate sobre las tensiones en las formas clásicas: ¿son debidas al contraste tonal o a la confrontación temática? ¿O tal vez a ambas?

Por lo que se observa en este *Concierto*, es el cambio de tonalidad lo que determina el desequilibrio que hará imprescindible la reexposición en el mismo tono.

El *Adagio* central permite el canto del solista partiendo de largas notas tenidas, así como algunos breves episodios polifónicos antes de abordar la *cadenza*.

Pero será el *Allegro molto* conclusivo el movimiento que mejor demostrará el virtuosismo del violoncello, afianzado en grandes saltos melódicos, en el incremento de la actividad rítmica —con seisillos de corcheas que pugnan contra la pulsación regular de la orquesta— y con el uso de dobles cuerdas en el instrumento solista.

Wolfgang Amadeus MOZART

Sinfonía 41 en Do mayor

“Júpiter”, K 551

¿Dónde radica el atractivo de la última de las sinfonías mozartianas? ¿Qué contenía aquel manuscrito terminado el 10 de agosto de 1788, para que todos coincidieran en su grandeza? ¿Acaso una belleza sublime?

Cuando Kant publicó su *Crítica del juicio* (1790), formalizaba un sentimiento común en la segunda mitad del siglo XVIII: la atracción por el infinito, la búsqueda de una belleza superracional, el irresistible poder de lo caótico. Por eso la naturaleza, sobre todo en sus estados de convulsión máxima, emergió como principal fuente de inspiración para el arte. La obra sublime despertaba sensaciones confrontadas de placer y dolor, de alegría y ansiedad. El mar agitado, la tormenta o el abismo ejercían, por igual, fascinación y temor. ¿Qué mejor imagen, para describir este fenómeno, que un lienzo de Caspar David Friedrich, con sus personajes de espaldas, en calidad de observadores de una naturaleza más allá de lo límites de lo humano?

Pero volvamos a la música. Varios autores defienden que la *Júpiter* es uno de los paradigmas de lo sublime materializado en sonido. Y es que el testamento sinfónico de Mozart no es sólo un magnífico ejemplo de retórica de gran nivel. Hay algo más. Algunos pasajes encajan perfectamente con esos momentos de gran intensidad que mencionábamos antes. Nuestras expectativas se ven desbordadas por los acontecimientos.

Tal vez debiéramos recordar las palabras de Hans Keller para comprender mejor las normas de juego del clasicismo: “El significado de una obra musical consiste en la tensión existente entre la forma que sirve de fondo y la estructura que aparece en primer plano.” El público vienés sabía qué esperar de una sinfonía; conocía su *trasfondo*, los entresijos formales y armónicos, y podía prever hacia dónde se dirigiría el flujo musical. Posiblemente una de las

principales sorpresas que albergaba el *primer plano* del K 551 era el desplazamiento del centro de gravedad de la sinfonía: en lugar de erigirse sobre el primer movimiento bascula hacia el final de la obra. Y el movimiento conclusivo es de tal magnitud que Mozart introduce previamente, en el Trío, el tema con el que construirá el *Finale*.

El compositor se permite incluso dejar de ser original en su vena melódica para actuar con mayor libertad en otros niveles. En efecto, los temas de la sinfonía en Do mayor no poseen una identidad personalizada, sino más bien todo lo contrario: son fórmulas, elementos de uso común en el lenguaje musical clásico. La genialidad se manifiesta en la disposición y desarrollo de esos temas.

El *Allegro vivace* inicial se cimenta sobre una forma-sonata perfectamente articulada por pausas y contrastes dinámicos. Cada vez que aparece un silencio de toda la orquesta se nos indica un nuevo elemento estructural. El tema principal, con sus enérgicos tresillos ascendentes, da paso a un segundo grupo más lírico en el tono de la dominante. Pero el recuerdo del espectador se centra, a menudo, en el grupo conclusivo de marcado carácter popular. Precisamente con dicho material melódico empieza la sección de desarrollo, con modulaciones que no pretenden convencer, sino sorprender. Tras una falsa *reprise* reaparece en la tonalidad correcta la recapitulación. Hay que mencionar los vehementes pasajes de *tutti* orquestal justo antes del tema conclusivo: la irrupción de un imprevisto Do menor interpretado en *forte* genera gran desasosiego.

El segundo movimiento, un *Andante cantabile* con episodios de gran expresividad, se adapta de nuevo al esquema formal anterior (exposición-desarrollo-recapitulación), al que se le ha añadido una breve *coda*. El *Menuetto* contiene un ingenioso engaño en la sección del *Trío*, que comienza con una cadencia final, por lo que se invierte la sucesión habitual actividad-reposo, y por ello, a medida que avanza la música resulta cada vez más impredecible.

Pero el verdadero *tour de force* de la *Júpiter* se halla en su último movimiento. Aquí el compositor logra la fusión de dos principios antitéticos: la forma-sonata y la fuga, o lo que es lo mismo, la confrontación dramática que origina la oposición tonal se funde con

el *ars combinatoria* del contrapunto. Mozart presenta un tema que va a comportarse de dos maneras distintas. Y reserva el punto culminante de su edificio sonoro para la *coda*, una vez completada la reexposición, de modo que por fin se materializan las posibilidades que habían estado latentes. Construye un quíntuple contrapunto invertible en el que todos los motivos que han ido apareciendo encajan y se superponen de forma sucesiva, proporcionando juegos de simetrías como si de un caleidoscopio se tratara.

Mozart aprende de Haydn y lleva al límite los mecanismos formales del sinfonismo de su tiempo. Tras él, Beethoven forzaría aún más si cabe la sinfonía, género que, a finales del XIX, acabaría convirtiéndose en otra cosa, en una inmensa novela donde volcar elementos autobiográficos.



Josep Maria Guix Aguilar

STEVEN ISSERLIS

Steven Isserlis, nieto del pianista y compositor ruso Julius Isserlis, cuenta con una fascinante formación cultural que define un perfil profesional de fuertes características personales: un sonido único en sus interpretaciones, gran diversidad en la elección de su repertorio, una pasión por el trabajo de investigación musical que le permite recuperar piezas no escuchadas durante décadas, un talento para recrear interpretaciones junto a amigos u otros intérpretes como Joshua Bell, Pamela Frank, Stephen Hough, Olli Mustonen, Stephen Kovacevich y Tabea Zimmermann, entre otros, y, por encima de todo, un palpable compromiso y pasión por la música que interpreta. En 1998 fue nombrado Commander of the British Empire (CBE) en la gala de cumpleaños de la Reina de Inglaterra en reconocimiento a sus servicios a la música. Es miembro honorario de la Royal Academy of Music, y en 1993 recibió el Piatigorsky Award en Estados Unidos, así como el Royal Philharmonic Society Award en Londres por sus "interpretaciones con una calidad y compromiso que perdura en la memoria, y por un infalible talento para comunicar el significado de la música al público".

Su apretada agenda de conciertos incluye invitaciones de grandes orquestas como la Filarmónica de Berlín, London Symphony, Philharmonia y Los Angeles Philharmonic, y junto a directores como Vladimir Ashkenazy, Michael Tilson Thomas, Christoph Eschenbach, Sir Roger Norrington, Sir John Gardiner y Colin Davies. Futuros compromisos incluyen la interpretación del *Concierto para violoncello* de Henri Dutilleux con la Orquesta de Filadelfia bajo la batuta de Ashkenazy (Carnegie Hall), una gira por Japón con la Czech Philharmonic, y la interpretación del ciclo de las *Suites* de Bach por diferentes ciudades europeas, entre ellas Londres (Wigmore Hall). El interés de Isserlis en tocar junto a formaciones de instrumentos originales se refleja en sus apariciones con la Orchestre Revolutionnaire et Romantique, La Stagione Frankfurt y The Orchestra of the Age of Enlightenment, o su recital con Melvin Tan (fortepiano) y Maggie Cole (clavicémbalo). Su actividad musical se extiende también al campo de la pedagogía, ya que es director artístico de la Masterclass International y Forum de Música de Cámara IMS Prussia Cove. Sus ciclos de música de cámara han contando con gran prestigio: Brahms y Dvorak en el Festival de