

MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

TEATRO COLON

MARTHA ARGERICH

PIANISTA

TEMPORADA 1969

0825

MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES



TEATRO COLÓN

TEMPORADA OFICIAL 1969

Intendente Municipal
General de Brigada (R. E.) MANUEL IRICIBAR

Secretario de Cultura y Acción Social
Dr. ALBERTO OBLIGADO

Consejo Directivo
Director General y Artístico
ENZO VALENTI FERRO

Director Técnico
ROBERTO OSWALD

Director Administrativo
CARLOS A. YAÑEZ



MARTHA ARGERICH

Nació en Buenos Aires el 5 de Junio de 1941. A los tres años inició sus estudios de piano con la dirección de la señora Ernestina Gorma de Kussrow, quien la presentó al público dos años más tarde en un recital efectuado en el Teatro Astral, de esta ciudad. Poco después, Martha Argerich estudió con el maestro Vicente Scaramuzza, actuando en calidad de solista y con su dirección en 1949, oportunidad en la que interpretó los conciertos en Re menor, K. 467, de Mozart, y el N° 1 en Do mayor, Op. 15, de Beethoven. En 1952, participó en un concierto efectuado en el Teatro Colón por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, la que fuera dirigida por Washington Castro.

Martha Argerich se trasladó a Europa en 1955, donde se perfeccionó en Viena con la orientación de Friedrich Gulda y luego, en Ginebra, con Madeleine Lipatti y Nikita Magaloff. En 1957, obtuvo el primer premio en los Concursos Internacionales de Bolzano —el denominado "Ferruccio Busoni"— y de Ginebra. Tras ello inició una serie de actuaciones por países de Europa. Primeramente se presentó en Suiza y luego en Viena. Asimismo, intervino en el Festival realizado en esa ciudad en 1959, acompañada por la Orquesta de Cámara de Stuttgart, dirigida por Karl Münchinger, y posteriormente, en Italia, con la Orquesta de la Scala de Milán, con la dirección de Paul Kleckí. Sus giras se ampliaron a España, Noruega y Polonia. En este último país se le otorgó el primer premio en el Concurso Internacional Chopin, de Varsovia, además de otras distinciones, una de ellas discernida por la Radio Nacional de Polonia. Durante 1961, Martha Argerich ofreció recitales en Turín y realizó una gira por la Unión Soviética, acompañada por Ruggiero Ricci. Más tarde, y luego de presentarse en el "Lincoln Center", de Nueva York, actuó juntamente con las principales orquestas sinfónicas de Alemania, Austria, Amsterdam y Rusia, período en el que llevó a cabo un ciclo de recitales en el Teatro Colón, de Buenos Aires en 1965.

Entre otros premios otorgados a esta artista, se destacan los merecidos por sus últimas grabaciones: "Le Grand Prix du Disque", de París y el Premio Alemán del Disco, por su interpretación del Concierto para piano en Sol Mayor, de Ravel, y el Concierto N° 3 de Prokofiev, respectivamente.

TEMPORADA OFICIAL 1969

DOMINGO 6 DE JULIO, A LAS 22

Función extraordinaria (Letra "Ch")

Organizada por el Teatro Colón y el Mozarteum Argentino

Recital de la pianista

MARTHA ARGERICH

I

J. S. BACH

Suite Inglesa en La menor

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée I

Bourrée II

Gigue

R. SCHUMANN

Sonata Nº 3, en Sol menor, Op. 22

Il più presto possibile

Andantino

Scherzo

Presto

II

F. LISZT

Funerales

M. RAVEL

Juegos de agua

F. CHOPIN

Balada Nº 3, en La bemol mayor, Op. 47

Dos Mazurkas

Scherzo Nº 2, en Si bemol menor, Op. 31

DISPOSICIONES GENERALES

El Teatro Colón se reserva el derecho de admisión y de modificar fechas, repertorio y elenco por razones de fuerza mayor. En los conciertos no se permitirá el acceso a la sala durante la ejecución de las obras. Igual temperamento regirá para los espectáculos líricos y coreográficos, donde se consentirá únicamente durante la mutación de escenas.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Suite Inglesa Nº 2 en La menor

Las "suites" de Bach, denominadas "inglesas", fueron compuestas hacia 1720, durante su tan fructífera estancia en la minúscula corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Coethen. Las copias que se guardan de estas composiciones datan de la primera etapa de su posterior permanencia en Leipzig, a partir de 1723, pero deben haber nacido ya en Coethen, donde el maestro podía dedicarse con preferencia a la creación instrumental, mientras que en Leipzig sus obligaciones como cantor de la iglesia y escuela de Santo Tomás se centralizaban en la permanente creación de cantatas y otras obras vocales para el culto.

Las "suites inglesas" configuran una ampliación de la habitual distribución de este género de música para teclado, cuyo núcleo central formaban, a partir del organista vienés Johann Jacob Froberger, muerto en 1657, cuatro danzas: "allemande", "courante", "sarabande" y "giga". Los compositores franceses agregaban también otras especies coreográficas, como el minué, la gavota, la "bourrée", el "passepied", el rigodón, la polonesa, etc. Muchas fueron las variantes que podían darse y la práctica fue multiforme, ante todo en las "suites" compuestas por F. Couperin y Marchand, que Bach evidentemente conocía muy bien.

La flexibilidad de este género es una consecuencia de la muy diversificada práctica de la música instrumental doméstica a fines del siglo XVII y de la preferencia de que gozaban determinadas danzas en diversos lugares. Ningún otro género musical nació de un más íntimo contacto con la práctica cotidiana como estas agrupaciones de danzas, ennoblecidas a través de una escritura para teclado más ambiciosa y elevada.

La segunda suite se inicia con un preludio —como todas las obras que integran esta colección "hecha para los ingleses" (según reza en una antigua copia manuscrita de las mismas)—; este preludio es intensamente vivaz y ofrece una ingeniosa elaboración de carácter imitativo. Le siguen la "allemande", la "courante", la grave y pausada "sarabande", ricamente exornada, dos "bourrée" que deben ser tocadas alternadamente, concluyendo con una fluida y dinámica "giga". La magistral elaboración de estos trozos pone de relieve el eficaz y relevante estilo desarrollado por J. S. Bach en su conexión con el teclado, que indica una culminación suprema de una prolongada evolución técnica compulsa a través de la práctica múltiple de su época.

ROBERT SCHUMANN: Sonata en Sol menor, opus 22

Frente a la forma clásica, y principalmente en relación con las geniales sonatas para piano de Beethoven, todos los compositores románticos, afincados en el teclado, sintieron la imperiosa necesidad de crear su propia experiencia que renovara los planteos tradicionales y les infundiera un nuevo contenido acorde con sus anhelos y desvelos individualizados. Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, y finalmente también Liszt, realizaron decisivas experiencias en este terreno y transformaron la forma clásica —meta de perfección para ellos— en un medio de comunicación hondamente espiritualizado, cuyo máximo interés constituye la permanente antítesis entre la arquitectura elaborada sobre fun-

damentos pertenecientes a la tradición y un contenido remozado, intensísimo, egocéntricamente personalizado.

La **Sonata en Sol menor** de Schumann es una de las más destacadas piedras miliarenses en esta evolución estética. Es su segunda sonata para teclado, fue escrita entre 1833 y 1836 y dada a conocer en 1839. Es algo posterior a la sonata en Fa sostenido menor, opus 11, terminada en 1835. La tercera sonata es la reelaboración de su "Concierto sin orquesta", opus 14, en Fa menor, compuesto entre 1835 y 1836, publicada en su forma definitiva en 1853. Las tres sonatas nacieron, por lo tanto, de un idéntico impulso creativo, durante una etapa particularmente significativa de la labor del aún muy joven compositor. Entre las tres, la segunda es la menos fantasiosa, la más concentradamente íntima y la más claramente perfilada y transparente. Por sus planteos es, desde luego, la más clásica. Posee un alto nivel de impulsos, melancolías, nostalgias, que se van elevando hacia un singular apasionamiento. El primer movimiento es un modelo de clara estructuración, con un trabajo temático de gran riqueza en su presentación muy variada. El **Andantino** expone una romanza de carácter intimista, cantable. Es como un momento de sosiego, mientras el **Scherzo** se presenta con elementos de bravura de irresistible vivacidad. El último movimiento fue agregado a los tres anteriores a una distancia de tres años. Conjugó un estilo más maduro e intenso, pleno de recursos nuevos, con una inquietante riqueza de ideas. Configura un rondó adornado con múltiples elementos de virtuosismo, coronando a esta sonata con un clima de apasionado anhelo, de ardiente sentimentalismo.

FRANZ LISZT: Funerales

En 1849 Liszt se hallaba en Weimar, ocupado intensamente con la preparación de los festejos del centenario de Goethe y su labor en la corte de los duques se tiene que dirigir, en consecuencia, a tareas de conducción de novedades importantes, entre las que se halla el "Tannhäuser" de Wagner, ya exilado en Suiza, gozando de la protección generosa de su leal amigo. A causa de las consecuencias de la desastrosa revolución de comienzos de ese año, los festejos del centenario de Goethe no fueron demasiado jubilosos. Los ánimos se encontraban abatidos y desesperados, ante todo en los círculos intelectuales y artísticos. Pero el compromiso de los hombres cultos hacia la evocación del genio olímpico disipó en algo, momentáneamente, los nubarrones. Liszt presentó su poema sinfónico "Tasso: Lamento e Trionfo", como pórtico para la representación de la tragedia de Goethe "Torquato Tasso", ofrecida como contribución principal del teatro de Weimar en tal oportunidad. En septiembre de 1849, Liszt se trasladó con la princesa Saym-Wittgenstein a los baños termales de Eilsen, cerca de Bueckeburg, donde ambos quedaron hasta enero de 1850.

Liszt sufrió fuertes depresiones anímicas, que se intensificaron con la noticia del ajusticiamiento de su amigo, el conde Batthyányi, presidente del ministerio liberal húngaro, luego de vencida la revolución; este ajusticiamiento tuvo lugar el 6 de octubre de 1849. Los trágicos sentimientos de Liszt ante ese luctuoso suceso hallaron su transmutación musical en la admirable página "Funerales", que el maestro compuso durante ese mismo mes. Esta página constituye, por lo

tanto, un extenso y emocionado canto fúnebre y ostenta profundo sentido testimonial por parte del compositor en lo que se refiere a su adhesión a su patria húngara. En 1853 incluyó esta página como séptimo número de la serie "Armonías poéticas y religiosas" para piano. A través de toda la obra resuenan campanadas que tocan a muerte, con un cántico de hondo fervor nostálgico y doloroso, que adquiere una inmensa fuerza poética, un agitado apasionamiento y culmina con un gran efecto dramático. Es una elaboración amplia, de auténtica cohesión expresiva, una página magistral, que transmite el más profundo dolor con un vigor de extraordinaria potencia.

MAURICE RAVEL: Juegos de agua

En esta página, aparecida en 1901, Ravel ensayó por vez primera aquel nuevo estilo que lo caracterizará como uno de los creadores más notables y personales que en nuestro siglo compusieron para el teclado. Anteriores obras sutiles son el "Minué antiguo" y la "Pavana para una infanta difunta".

Juntamente con el Cuarteto de cuerdas de 1902, **Juegos de agua** inaugura el estilo ya madurado del entonces joven compositor. Sus cualidades imaginativas resaltan aquí con la mayor independencia. La escritura se ha vuelto más original, los pretextos poéticos de la evocación descriptiva se incorporan orgánicamente en medio de un lenguaje que fluye con potente naturalidad. Es un trozo de sonoridades claras, transparentes, no del todo alejado del clima que traslucen algunas composiciones de Liszt, sin caer en una servil imitación. Esta página de Ravel indica su posición frente al impresionismo y no queda lejos el perfume encantador de ciertas magistrales creaciones de Fauré. Pero, a través de sus armonías, con sus pedales disonantes y sus constantes alteraciones y cromatismos, surge un concepto sonoro de gran originalidad que busca caminos propios y se manifiesta con excepcional vigor. En esta admirable página todo se presenta con vivacidad y dinamismo, sin interrupción. "Dios fluvial que se ríe del agua que le hace cosquillas", dice Henri de Régnier; "Esta poesía líquida, estas sensaciones de transparente frescura", asevera Alfred Cortot, son referencia a esta página.

FRÉDÉRIC CHOPIN: Balada en La bemol mayor, opus 47, dos mazurcas, Scherzo en Si bemol menor, opus 31

La fuerza de la expresión poética y su transmutación al lenguaje más independiente de la música fue para los compositores románticos un anhelo especialmente caro. En la obra de Chopin estos propósitos siempre son tangibles, si bien tan sólo medibles desde el punto de vista musical, pero en ningún género cultivado por él, resultan más evidentes que en sus baladas. Como obras instrumentales poseen el sello inconfundible de la más novedosa originalidad. En ellas resuena también la evocación de la lejana y sufriente patria polaca, sus leyendas y tradiciones, que había evocado magistralmente el poeta Adam Mickiewicz; estos poemas conducen al reino de los espíritus elementales, hacia un mundo irreal, fantasmagórico y metafísico.

La tercera balada, opus 47, parece haber sido inspirada por un poema del citado poeta, titulado "La ninfa del Switez"; otros creen que también tuvo influencia el poema "Loreley" de Heine. En esta balada surge un ámbito acuático, unido a elementos sonoros de honda seducción sentimental. Todo este poema sonoro posee gran fuerza expresiva, con momentos culminantes líricos y dramáticos. Lo fantasmagórico es expuesto con sonoridades de extraña riqueza, con juegos de luces y sombras de inaudita multiplicidad.

Las mazurcas son elaboraciones íntimas de Chopin; en ellas entran tres ingredientes fundamentales: la "Mazurek", el "Kuiaviak" y el "Oberek". La mazurca chopiniana es una síntesis de lo que vibra a través de estas danzas populares, lugareñas, ligadas con el terruño de la vida agreste. Así resuenan en estas composiciones de carácter introspectivo, concentrado sobre la propia vivencia íntima, las excelencias rítmicas y melódicas de tales propósitos, que se manifiestan en un lenguaje de gran novedad armónica y un extraño, inimitable clima sonoro de particular ansiedad, que se explaya con una vitalidad dinámica contrapesada por una inenarrable melancolía.

Los "Scherzi" de Chopin ya nada tienen que ver con la humorada que alguna vez dio su nombre a un trozo musical que reemplazaba en la sinfonía clásica al minué tradicional. "Scherzo" es ahora una pieza de carácter fantástico y nocturnal, un trozo de hondo significado poético, una elaboración basada en estados de ánimo cambiantes, testimonios o confesiones de un mundo espiritual trágico y complejo. El segundo scherzo opus 31 representa este mundo interior en un ámbito lírico y ensimismado, una huida resignada ante las fuerzas negativas del mundo, un encierro en la propia alma atribulada. Alternan elementos de gran fuerza patética con íntimos fragmentos de lirismo acongojado. Posee un vigor extraordinario, con su casi inesperada culminación combativa hacia el final. En esta admirable página todo es dolor, desesperación y lucha, balanceados con melodismos nostálgicos e íntimos de singular conformación lírica. No en vano, configura este scherzo una de las más célebres páginas compuestas por Chopin, y su enorme difusión se justifica plenamente en vista de la excelsa belleza de este lenguaje sonoro tan auténticamente personal.

Juan Pedro Franze

TERCER CONCIERTO DEL ABONO A 6 DE SOLISTAS

SABADO 12 DE JULIO, A LAS 17

Recital del violinista

SALVATORE ACCARDO