

Orquesta
Sinfónica
de Tenerife

TEMPORADA 1989 - 1990

Patronato Insular de Música
CABILDO DE TENERIFE

Orquesta
Sinfónica
de Tenerife

TEMPORADA 1989-1990

Patronato Insular de Música
Cabildo de Tenerife



Editado por:

**Patronato Insular de Música
Cabildo de Tenerife**

Diseño gráfico:

Zubiría Tolosa

Fotocomposición:

Luis J. Hernández Borges

Impresión:

Litografía A. Romero, S.A.

Santa Cruz de Tenerife

Islas Canarias

España

1989

Dep. Legal: TF. 14-1990

VANGUARDIA Y PUNTA ARTÍSTICO DE TENERIFE

Una temporada más, la Orquesta Sinfónica de Tenerife afronta el reto de superarse y elevar el listón de sus propios logros. La Sinfónica es hoy uno de los orgullos principales del Cabildo Insular de Tenerife, porque el gran esfuerzo económico que para la Isla supone su mantenimiento y mejora está siendo recompensado con unos resultados francamente buenos. Es un colectivo que desea acercarse lo más posible al pueblo, como bien lo demuestra su disposición a acudir a cualquier lugar con unas mínimas condiciones acústicas, en las que crear nuevos melómanos y en las que satisfacer a los ya «enganchados», a los que encuentran en la música satisfacciones intelectuales y emocionales de primer orden.

Con esa vocación popular, intentó hace unos meses poner música de fondo al soberbio espectáculo natural de Las Cañadas del Teide, para que el pueblo de Tenerife pudiese disfrutar de sus cumbres y de su orquesta de otra inédita manera. Y para que la isla tuviera una proyección cultural en el exterior, para que no sea identificada solamente como un lugar soleado en el que se pueden pasar unas tranquilas vacaciones. No fue posible, pero es un objetivo al que el Patronato Insular de Música no renuncia, porque confía en que se puedan superar los malentendidos que el pasado verano impidieron la organización del gran concierto de Las Cañadas. Con la misma idea de hacerse más presente en la vida de los canarios y de fortalecer su fama más allá de nuestras fronteras, la Orquesta ha de consolidar en el futuro varios conciertos especiales y fijos al año.

Hoy podemos decir que la insularidad y la lejanía no es óbice para que podamos deleitarnos, semana a semana, con la mejor música.

El nivel alcanzado por la Sinfónica tinerfeña es hoy punto de referencia para otras orquestas de provincias que desean hacerse un nombre e incorporarse a los circuitos nacionales e internacionales. La Orquesta ya graba sus propios discos y ya ha de atender invitaciones pendientes en el extranjero, además de los compromisos que cada año mantiene en algunos de los principales festivales nacionales. Despierta admiración por donde quiera que pasa, sea dentro de las islas o en la Península, y es, sin duda, una de las mejores embajadoras culturales de Tenerife.

Si la Isla ha vivido con legítimo orgullo e ilusión el ascenso a la División de Honor de su equipo deportivo más representativo o los éxitos internacionales de sus gimnastas más destacadas, con igual satisfacción y estima puede vanagloriarse de que su primer equipo musical haya alcanzado las más altas cotas, de la mano de su director, Víctor Pablo Pérez, aunque el seguimiento y la pasión multitudinaria que despierta el deporte esté todavía muy lejos de la que suscitan las sinfonías.

Es importante para el pueblo de Tenerife el disponer de auténticos símbolos que puedan ser espejo de la obra bien hecha, en los que la Isla pueda reconocerse e identificarse como una comunidad en progreso y desarrollo, capaz de llegar a donde se proponga con imaginación, esfuerzo e ilusión. La Orquesta Sinfónica de Tenerife es la prueba de que nuestra alejada situación geográfica no debe ser obstáculo insalvable para incorporarnos a las más avanzadas corrientes en los campos tecnológico, empresarial o artístico. Por eso, más allá de lo puramente musical, el ejemplo de sus maestros y de su equipo técnico debe trascender a toda la sociedad tinerfeña como la prueba de que en muchos aspectos podemos situarnos a la altura de las regiones más desarrolladas de Europa, al nivel que permitan nuestros medios, sin complejos ni prejuicios pesimistas.

La Orquesta Sinfónica es hoy punta y vanguardia de la Isla, modelo de referencia en el buen hacer para las jóvenes generaciones y para todos los que se sientan comprometidos en la tarea de construir Tenerife.

Adán Martín Menis
Presidente del Cabildo Insular de Tenerife

© Del documento, de los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

JUNTA DE GOBIERNO

DEL PATRONATO INSULAR DE MUSICA DEL EXCMO. CABILDO INSULAR DE TENERIFE

Presidente

Don Adán Martín Menis

Vicepresidente

Don Miguel Zerolo Aguilar

Vocales

Don Víctor Alamo Sosa
Doña Rosario Alvarez Martínez
Doña Carmen Cruz Simó
Don José Cruz Suárez
Don Antonio D. Daroca Sicilia
Don Enrique González Bernaldo
Don Pedro González Hernández
Don Francisco González Luis
Don José Luis Mederos Aparicio
Don José Miguel Mederos Rivero
Don Jesús Angel Rodríguez Martín
Don Luis Sampetro Núñez
Don Ricardo Tavío Peña
Don Alfonso de Terán Martínez
Don Jorge Yanes Perdigón
Doña María Luisa Zamora Rodríguez
Doña Carmen Rosa Zamora Rodríguez

Secretario

Don Alonso Fernández del Castillo

ORQUESTA SINFONICA
DE TENERIFE

Director:

Víctor Pablo Pérez

Concertino

Ondrej Lewit

Violines I

David Ballesteros Ramírez **
Fernando Rodríguez Fragoso *(*)
Gonzalo Cabrera Guerra *(*)
Nicolás Mircea Oprean
Elena Hernández Borges
Darío Jaramillo de la Jara
Dolores Acevedo Martín
Vicente Ramos García
Branimir Mihaylov Hristov
Candelaria Reyes González
Cong Gu
Angel Camacho Bermúdez

Violines II

Milan Jirout **
Mikulas Kovac *
Agata Los-Komórowska
Yolanda Reyes González
Catalin Csomor de Viraghne
Soledad Pérez Romero
Estela Ríus Fragoso
Beata Marta Estefan
Edit Varga
Anna lubenova Djilanova

Violas

Constance J. Whitman **
Gian Di Piramo Zito *
Dominic Francis Wright
Maria Berkes
Patrick Doumeng
M.^a del Carmen González Martín
Enrique Guimerá Corbella

Violonchelos

Robert Pytel **
Juraj Janosik *
Julie E. Graham-Evans
Joanna Hetherington
Jerzy Komorowski
Clara Poblete Garrido
Vaike Laanemagi
Plamen D. Velev

Contrabajos

Peter Jones **
Alain Bourguignon *
Frano Kakarigi
James Schultz
Rafael Temes Rial

Flautas

Tina E. Fedeski **
Catherine Biteur *

Oboes

Paul D. Opie
Michele R. Smith *

Clarinetes

Michael Kirby **
Vicente Ferrer Corcin *

Fagotes

Timothy I. Porwit *(*)
Laura L. Finnell *(*)

Trompas

Jeffrey John Cooper **
Vicente Llopis Gimeno *
José Llacer Cuenca **
Rafael Sargatal Miquel *

Trompetas

John Graham Ellwood **
Stephen W. Leisring *

Trombones

Deanna Dee Decker **
Gavin Islip *
Russell Kevin Taylor **

Tuba

David Llacer Sirerol **

Percusión

Simon Levey **

Equipo técnico

Administrador

Enrique Rojas Guillén

Secretaria

Carmen Kemper Schikora

Archivera

María Luisa Gordo Casamayor

Auxiliar administrativo

Rafael Temes Rial

Regidor-avisador

José Luis Suárez Pérez

** Solista

* Ayuda de solista



La Orquesta Sinfónica de Tenerife

El momento en el que surge la Orquesta de Cámara de Canarias (anterior denominación de la actual Orquesta Sinfónica de Tenerife), fue de una gran actividad en el terreno cultural. El Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife continuaba siendo el punto por el que pasaban numerosas compañías de zarzuela y ópera de primerísima fila. Los puertos canarios eran una de las escalas obligadas en las giras americanas de aquella época, y habían dado a las capitales canarias un nuevo espíritu cosmopolita que coincide con el auge de la burguesía urbana.

Era la época de la «Gaceta de arte», de enorme influencia en los círculos artísticos e intelectuales del Archipiélago. En 1935 se organiza en Tenerife la segunda Exposición Internacional del Surrealismo, con la asistencia de su principal teórico: André Breton. Ese mismo año se presentaba en el primer coliseo de nuestra capital la ópera de un tinerfeño que había triunfado en Madrid: «Arrorró», de Juan Alvarez García.

Este mismo año será el que vea nacer, ya con carácter duradero, a una agrupación sinfónica. Sin embargo, antes de narrar ello, recordaremos que en el siglo XIX hubo dos intentos de crear orquesta: el protagonizado por el compositor francés establecido en Tenerife, Carlos Guigou, junto a unos jóvenes románticos, y un poco más tarde la creación de la «Sociedad Filarmónica Santa Cecilia», en la que intervino el organista real, pianista y compositor Teowaldo Power.

En 1928, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, se funda una Academia de Música que generaría, a corto plazo, la creación del entonces Conservatorio Elemental de Música de esta ciudad. En la sesión del 8 de julio de 1935 un grupo de profesores del mismo deciden crear en su seno la Orquesta de Cámara de Canarias, encargando su dirección al veterano director y compositor Santiago Sabina Corona, por aquel entonces director del Teatro Lírico Nacional. Este era un músico de gran formación y experiencia, pues había estrenado obras no sólo en Madrid, sino en Italia, en la propia Scala de Milán. Como director habrá pasado ya por Italia, Francia, Brasil, Chile, Cuba, etc.

El 16 de noviembre de 1935 tuvo lugar la presentación de la nueva orquesta en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. Constaba de 35 músicos y constituía una de las cinco formaciones musicales de cámara que había entonces en España. Las otras eran la Bética de Sevilla, la Clásica de Madrid, la de Alicante y la de Zaragoza.

En 1940 se independizó del Conservatorio, aunque sin perder totalmente los vínculos con este centro docente para constituirse como agrupación autónoma con el título de Sociedad Filarmónica de la Orquesta de Cámara de Canarias.

Hasta su muerte en 1966, Santiago Sabina, dirigió más de quinientos programas y alentó el movimiento sinfónico, estre-

nando obras de distintos compositores (Reyes Bartlet, Tejera, Alvarez, etc.), muchos de los cuales se habían formado en su cátedra del Conservatorio. El puesto de director quedó vacante desde 1966 hasta 1969. En este periodo el violinista y compositor, Agustín León Villaverde, fundador de la orquesta, será quien más frecuentemente asuma la dirección de la misma.

En enero de 1969 hizo su debut un nuevo director: Armando Alfonso, hijo de Javier Alfonso, reputado pianista y compositor madrileño. Durante este periodo se incrementó la plantilla de músicos y se completa el archivo de partituras.

En 1970 se produce el cambio de denominación: Orquesta Sinfónica de Tenerife, por el que se conocerá desde entonces a esta agrupación. Al año siguiente pasa a depender del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Durante este periodo, nuevos estrenos locales o mundiales («Suite Canaria» de Claudio Ammirato»; «Impresiones de Tenerife» de León Zuckert; «Marcha fúnebre» de Carlos Guigou; «Misa», «Requiem», «Oratorio Profano» y «Sinfonía Canaria» de Julio Navarro Grau), se han producido, aunque en mucho menos número que en los años cuarenta.

En octubre de 1981, la orquesta pasa a depender del Patronato Insular de Música del Cabildo Insular de Tenerife, que asume la gerencia y programación de la misma, haciéndose cargo de otros aspectos de la vida musical de la isla (conciertos escolares, ediciones discográficas, partituras, movimientos corales, restauración de órganos...).

En septiembre de 1985 es contratado, como asesor artístico, Edmon Colomer, quien compatibiliza este cargo con el de director de la J.O.N.D.E. Será él, con el firme apoyo del Patronato Insular de Música de aquel momento, quien lleve a cabo una profunda reestructuración, estableciendo una serie de pruebas para poder entrar a formar parte de la orquesta y haciendo nuevas contrataciones. Uno de los proyectos más ambiciosos, en lo referido a la programación, pudo ser la puesta en escena de la ópera «Orfeo y Euridice» de Gluck. Se realiza la selección del reparto por medio de un concurso nacional. La dirección de escena corre a cargo de José Carlos Plaza. Asimismo, colaboran en esta producción Carmen Cruz Simó, Félix Lavilla, Javier Pérez Batista, Arnold Taraborrelli...

El Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife concede la medalla de oro de la ciudad a la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

La temporada 1986-87 va a traer a Víctor Pablo Pérez como principal director, con la denominación de director asociado, siguiendo al tiempo con la titularidad de la Orquesta Sinfónica de Asturias.

Con este director se continuó la línea de reestructuración del conjunto orquestal, remozando y ampliando su plantilla. La programación va a dar cabida cada vez más a música del siglo XX, buena parte de ella española.

El maestro burgalés, que ya había obtenido un notable éxito en 1986 con un programa dedicado a Haydn, va a ser el encargado de dirigir el concierto que ofreció la Orquesta Sinfónica de Tenerife con Guillermo González de solista, dentro del IX Ciclo de Cámara y Polifonía del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Teatrales, en el Teatro Real de Madrid. Se daba la circunstancia que era la primera vez que una agrupación sinfónica canaria comparecía en dicho teatro. A este concierto le siguió la primera gira peninsular de la Orquesta por varias ciudades de la Comunidad de Castilla-La Mancha.

En la siguiente temporada, 1987-88 volverá al Teatro Real, actuará en el X Ciclo de Cámara y Polifonía, con la presentación por primera vez en Madrid del Oratorio de Haendel, «Athalia».

La Orquesta Sinfónica de Tenerife ha participado en todas las ediciones del Festival de Música de Canarias. Amplía el número de audiciones, al tiempo que sus giras a la Península van siendo cada día más asiduas: IV Festival Internacional de Santander, ciclo de conciertos en Zaragoza y Cataluña; además, nueva presencia en Madrid, esta vez en el Auditorio Nacional, en compañía del guitarrista cubano Manuel Barrueco.

Este verano de 1989, la Orquesta Sinfónica de Tenerife participó nuevamente en Santander, dentro de la 38.ª edición del Festival Internacional. El solista en esta ocasión fue el polaco Krystian Zimerman, con quien ya había trabajado en la última edición del Festival de Música de Canarias. En las mismas fechas, la Orquesta se presentó en el Festival de Burgos con un notable éxito.

Por primera vez, la Orquesta es llamada a participar en el Ciclo de Abono de la O.N.E. en octubre de este año en la sala grande del Auditorio Nacional junto al violoncellista brasileño Antonio Meneses.

Para abril de 1990 están ya programados dos conciertos con el Orfeón Donostiarra en la Semana Internacional de Música de Cuenca.

Hasta aquí la síntesis histórica. Queda reflejar algunos aspectos que aporten información complementaria para hacernos una idea global de la Orquesta:

El Patronato Insular de Música del Cabildo Insular de Tenerife, del cual depende la Orquesta, lo constituyen una serie de consejeros. La presidencia delegada ha sido ejercida por Francisco García del Rey (1981-1983), Víctor Alamo Sosa (1983-1987) y Miguel Zerolo Aguilar (desde 1987).

La actividad de la Orquesta incluye su participación en los Festivales de Opera de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera.

El Patronato Insular de Música ha establecido un convenio con la Universidad de La Laguna en virtud del cual la Orquesta ofrece en el Paraninfo universitario un ensayo con público y un concierto de todos los programas.

La Orquesta ha grabado la banda sonora, mediante el sistema digital, de la película de los hermanos Ríos «Guarapo».

Dentro de la Orquesta tienen origen la mayor parte de los grupos de cámara que interviene, de manera regular, en el Centro Cultural de CajaCanarias, cubriéndose así una parcela importante dentro de la vida musical isleña.

Muchos componentes de la OST colaboran en la enseñanza musical impartiendo clases en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife.

La Orquesta Sinfónica, que anteriormente había grabado dos discos (uno bajo la dirección de Santiago Sabina y otro a las órdenes de Armando Alfonso), ha realizado este pasado verano tres nuevas grabaciones. Uno de los discos lo patrocina CEPSA y los otros dos el «Centro para la Difusión de la Música Contemporánea» del Ministerio de Cultura.

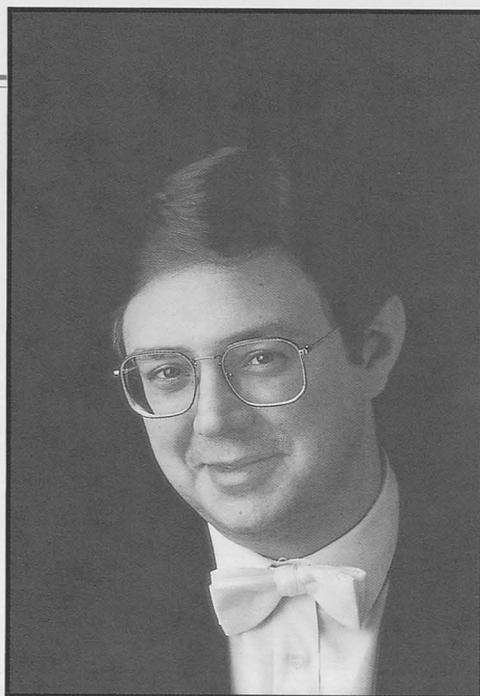
Se continúa ofreciendo el ciclo de Jóvenes Intérpretes Canarios, ya en su tercer año. Este ciclo se desarrolla en la pretemporada que habitualmente presenta además algún concierto extraordinario.

Ha participado y lo hará, en el «Canto en común» de diversos encuentros corales que se celebran en la isla (La Laguna, Puerto de la Cruz, etc...).

No sólo ha incrementado la programación de música española, sino que incluso la OST llevará a cabo el estreno de una obra de Pérez Maseda, dentro del Festival de Cuenca y el de la «Fantasía sobre una fantasía de Alonso de Mudarra» de José Luis Turina (encargo de la OST).

En suma, más de medio siglo de historia musical de una orquesta, que es también buena parte de la historia musical tinerfeña.

José Miguel Mederos Rivero



Víctor Pablo Pérez

Nacido en Burgos (España), realizó sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid, Italia, Austria y en la «Hochschule für Musik» de Munich, becado por la Fundación «Alexander von Humboldt». En 1977 fue director de Opera y Concertación de la Escuela Superior de Canto de Madrid. De 1980 a 1988 fue director titular de la Orquesta Sinfónica de Asturias. A partir de la temporada 87/88 es nombrado principal director invitado de la Orquesta Nacional de España. Desde 1986 es director asociado de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, de la que a partir de 1988 es director titular y artístico.

Es invitado a dirigir habitualmente las más importantes orquestas, como la Philharmonia Orchestra de Londres, Filarmónica de Munich, Sinfónica de Jerusalem, Royal Philharmonic, Orquesta Nacional de España, Orquesta de la Radio Televisión Española, Sinfónica de Euzkadi, Orquesta Ciudad de Barcelona, Sinfónica Siciliana, Sinfónica del Rhin, etc., así como en los Festivales Internacionales de Canarias, Santander, Alicante, Granada, «Klaviersommer» de Munich, etc.

Entre los solistas con los que últimamente ha colaborado destacan Alicia de Larrocha, Antonio Meneses, Kristian Zimerman, Kyung Wha Chung, Jean Pierre Rampal, Tom Krause, Edith Wiens, Helen Donath, Cristina Ortiz, Vladimir Spivakov, etc.

AVANCE PROGRAMACION

TEMPORADA 89-90

<p>1 OCTUBRE 89 Miércoles 11 • Universidad Jueves 12 La Orotava Viernes 13 Universidad Sábado 14 Pto. de la Cruz</p>	<p>J.L. Turina Fantasía sobre una fantasía de A. de Mudarra ** Bruch Concierto n.º 1 para violín y orquesta Sibelius Sinfonía n.º 1 * <i>Solista: Mateja Marinkovic (violín)</i> <i>Director: Víctor Pablo</i></p>
<p>2 NOVIEMBRE 89 Jueves 16 • Universidad Viernes 17 Universidad Sábado 18 Pto. de la Cruz</p>	<p>Brahms Concierto n.º 2 para piano y orquesta Sinfonía n.º 2 <i>Solista: Cecile Ousset (piano)</i> <i>Director: Antoni Ros-Marbà</i></p>
<p>3 NOV.-DIC. 89 Jueves 30 • Universidad Viernes 1 Universidad Sábado 2 Pto. de la Cruz</p>	<p>Schumann Concierto para violonchelo y orquesta Bruckner Sinfonía n.º 5 * <i>Solista: Mischa Maisky (violonchelo)</i> <i>Director: Víctor Pablo</i></p>
<p>4 DICIEMBRE 89 Miércoles 13 • Universidad Jueves 14 El Sauzal Viernes 15 Universidad</p>	<p>Gerhard Danzas de Don Quijote * Mozart Concierto n.º 2 para flauta y orquesta Hindemith Matías el pintor <i>Solista: Jaime Martín (flauta)</i> <i>Director: Edmon Colomer</i></p>
<p>5 DICIEMBRE 89 Jueves 21 •• Universidad Viernes 22 Universidad</p>	<p>CONCIERTOS DE NAVIDAD Varios: Romanzas de Zarzuelas <i>Solista: María Orán (soprano)</i> <i>Director: Víctor Pablo</i></p>

<p>6 ENERO 90 Sábado 13 La Orotava Domingo 14 Las Palmas</p>	<p>FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE CANARIAS Brahms Variaciones sobre un tema de Haydn Mendelssohn: Concierto para violín y orquesta J.L. Turina Fantasía sobre una fantasía de A. de Mudarra Stravinsky: El pájaro de fuego * <i>Solista: Schlomo Mintz (violín)</i> <i>Director: Víctor Pablo</i></p>
<p>7 ENERO 89 Lunes 29 La Orotava</p>	<p>FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE CANARIAS Shostakovich Sinfonía n.º 1 * Prokofieff Alexander Nevsky * Coro de la Orquesta Filarmónica Checa <i>Solista: Christine Cairns (mezzosoprano)</i> <i>Director: Víctor Pablo</i></p>
<p>8 FEBRERO 90 Jueves 1 • Universidad Viernes 2 Universidad Sábado 3 Pto. de la Cruz</p>	<p>Grieg Sigurd Jorsalfar (suite) * Nino Rota Divertimento concertante, para contrabajo y orquesta * Shostakovich Sinfonía n.º 1 <i>Solista: Frano Kakarigi (contrabajo)</i> <i>Director: Víctor Pablo</i></p>
<p>9 FEBRERO 90 Jueves 8 • Universidad Viernes 9 Universidad Sábado 10 La Orotava</p>	<p>J. Fernández-Guerra Iris ** Martinu Concierto para violín y orquesta * Ives La pregunta sin respuesta * Tres lugares de Nueva Inglaterra * <i>Solista: Ondrej Lewit (violín)</i> <i>Director: José Luis Temes</i></p>
<p>10 FEBRERO 90 Viernes 16 El Sauzal Sábado 17 A determinar</p>	<p>Saint Saëns Concierto para violín y orquesta n.º 3 Beethoven Sinfonía n.º 5 <i>Solista: David Ballesteros (violín)</i> <i>Director: Víctor Pablo</i></p>

AVANCE PROGRAMACION

TEMPORADA 89-90

<p>11 FEBRERO 90 Miércoles 21 • Universidad Jueves 22 La Orotava Viernes 23 Universidad</p>	<p>Chausson Poeme (<i>violín y orquesta</i>) * Milhaud Le boeuf sur le toit (<i>violín y orquesta</i>) * Beethoven Sinfonía n.º 5 Solista: Agustín León Ara (<i>violín</i>) Director: Víctor Pablo</p>	<p>16 MAYO 90 Jueves 3 • Universidad Viernes 4 Universidad Sábado 5 La Orotava</p>	<p>Obra a determinar Mozart Concierto para piano y orquesta n.º 20 Mendelssohn Sinfonía n.º 5 «Reforma» Solista: Rosa Torres Pardo (<i>piano</i>) Director: Armando Alfonso</p>
<p>12 MARZO 90 Jueves 8 • Universidad Viernes 9 Universidad Sábado 10 Pto. de la Cruz</p>	<p>Borodin Príncipe Igor (<i>obertura</i>) Shostakovich Concierto para chelo y orquesta n.º 1 * Tchaikowsky Sinfonía n.º 4 op. 36 Solista: Lluís Claret (<i>violonchelo</i>) Director: Adam Gatehouse</p>	<p>17 MAYO 90 Jueves 17 • Universidad Viernes 18 Universidad Sábado 19 La Orotava</p>	<p>Guinjoan Ab origine * Nielsen Concierto para clarinete y orquesta * Bartok Concierto para orquesta * Solista: Michael Kirby (<i>clarinete</i>) Director: Edmon Colomer</p>
<p>13 MARZO 90 Jueves 22 La Orotava Viernes 23 Universidad</p>	<p>Faure Pavana * Concierto de piano a determinar Franck Sinfonía en re menor * Solista: Dimitri Bashkirov (<i>piano</i>) Director: Víctor Pablo</p>	<p>18 MAYO-JUNIO 90 Jueves 31 •• Universidad Viernes 1 Universidad</p>	<p>Verdi Misa de requiem * Coro Polifónico Universitario y otros Solistas: Sharon Sweet (<i>soprano</i>) Alicia Nafe (<i>mezzo</i>) Dimitri Kavrakos (<i>bajo</i>) Director: Víctor Pablo</p>
<p>14 ABRIL 90 Miércoles 21 • Universidad Viernes 20 Universidad Sábado 21 Pto. de la Cruz</p>	<p>Haydn Las Esaciones * Coral Polifónica Universitaria Solistas: Christina Högman (<i>soprano</i>) Stefan Dahlberg (<i>tenor</i>) Gunnar Lundberg (<i>barítono</i>) Director: Eric Ericson</p>	<p>19 JUNIO 90 Jueves 14 • Universidad Viernes 15 Las Palmas Sábado 16 Universidad</p>	<p>M. Arnold: Peterloo (<i>obertura</i>) * Britten Guía de orquesta para jóvenes * Sibelius: Finlandia * Bartok Concierto para piano y orquesta n.º 2 * Solista: Krystian Zimerman (<i>piano</i>) Director: Víctor Pablo</p>
<p>15 ABRIL 90 Jueves 26 • Universidad Viernes 27 Universidad Sábado 28 El Sauzal</p>	<p>Montsalvatge Concertino I + 13 Strauss Concierto para trompa y orquesta n.º 2 Rossini: La Cenerentola (<i>obertura</i>) Poulenc: Sinfonietta * Solista: Jeffrey Cooper (<i>trompa</i>) Director: Doron Salomon</p>		<p>(*) Primera vez por esta Orquesta (**) Estreno absoluto (•) Ensayo general público (••) Para socios ATAO</p>



P R O G R A M A C I O N

PROGRAMA 1

OCTUBRE 1989

I

J.L. Turina

Fantasia sobre una fantasia de Alonso Mudarra **

M. Bruch

Concierto para violín y orquesta
n.º 1 en sol menor op. 26

Allegro moderato

Adagio

Allegro enérgico

II

J. Sibelius

Sinfonía n.º 1 en mi menor op. 39 *

Andante ma non troppo

Andante (ma non troppo lento)

Scherzo

Finale (Quasi una fantasia)

Solista:

Mateja Marinkovic

Violín

Director:

Víctor Pablo Pérez

Jueves 12
20'30 hs.
La Orotava

Viernes 13
20'30 hs.
Universidad

Sábado 14
21'00 hs.
Puerto de la Cruz

JOSE LUIS TURINA

Fantasia sobre una Fantasia de Alonso Mudarra

El madrileño José Luis Turina, por su sólida formación académica —traducida ayer en premios de Conservatorio y hoy en brillante actividad profesoral— y por la calidad de su obra ya abundante, es justamente, uno de los jóvenes músicos españoles que gozan de mayor prestigio. Su enraizado gusto por recrear en sus composiciones el pasado musical le ha llevado, en su última obra, a recalar en la maravillosa **Fantasia X**, de Alonso



Mudarra (1510-1580). En el comentario que gentilmente nos ha cedido el autor y que a continuación se transcribe, da Turina buena cuenta de las motivaciones conscientes que ha barajado para su trabajo. Permítaseme apuntar otra inconsciente o, al menos, no confesada: en un excelente ensayo publicado por la «Revista de Musicología» de la SEM (Vol. IX, 1986) John Griffiths analiza la **Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Ludovico de Mudarra**

«considerándola como las primeras variaciones sobre la folía que se encuentra en la música instrumental española». Esta posible interpretación como folía de la pieza del gran vihuelista, ¿no habrá obrado, siquiera inconscientemente, como motivación para Turina que, de este modo, alinea su nombre en la innumerable nómina de compositores de todas las nacionalidades, desde el Barroco hasta nuestros días, que han hecho de la folía objeto de variaciones y recreaciones personales?

Tras la conjetura, demos paso al comentario del autor:

«En la **Fantasia sobre una Fantasia** de Alonso Mudarra abordo una idea que me ha venido obsesionando ya desde mis obras primeras: la presencia de la música del pasado, junto a la del presente; la coexistencia contrastante entre tradición y modernidad que, en el siglo XX español, adopta la forma de cadena continua que se inicia en Falla y llega hasta Bernaola, Halffter, De Pablo o Aracil, sin pérdida de eslabón alguno por el camino.

Si en anteriores ocasiones he optado por glosar ese pasado sin que su presencia o cita fuera claramente identificable (**Fantasia sobre Don Giovanni**) o, una vez hecho patente en forma de tema, por desarrollarlo a través de mi propio lenguaje (**Variaciones sobre dos temas de Scarlatti** o **Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini**), en esta **Fantasia** he preferido yuxtaponer ambas realidades, pasado y presente, a través de una serie de secciones en las que la modernidad del lenguaje va adquiriendo paulatinamente unos postulados más tradicionales, prepa-

rando así la entrada de una serie de fragmentos tomados de una de las más singulares obras del brillante repertorio vihuelístico del renacimiento español: La **Fantasia X** de Alonso Mudarra, **que contrahace la harpa en la manera de Ludovico**, como su autor subtítulo. Dicha **Fantasia** presenta —y ahí radica su singularidad— una buena cantidad de falsas relaciones armónicas que deban sonar sumamente extrañas a los oídos de sus contemporáneos. Prueba de ello es que el mismo Mudarra advierta en el compás 125 de la pieza que **'desde aquí fasta açerca del final ay algunas falsas tañiéndose bien no parecen mal'**. La pieza de Mudarra es enormemente sugestiva para los oídos de hoy, y en los fragmentos que he seleccionado, y que en mi obra aparecen como citas, esas notas falsas no sólo no han de pasar inadvertidas, sino que son potenciadas por la propia instrumentación, cuya áspera modernidad va a afectar a la música renacentista en la misma medida, pero en proporción inversa, que la tradición modal renacentista va a influir en el lenguaje actual de mi propia música, cuya complejidad armónica y contrapuntística va a quedar, por consiguiente, suavizada y aligerada.

La obra fue escrita en Madrid entre abril y mayo de 1989, y está dedicada a mi hijo Guillermo. Su composición obedeció a un encargo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, cuyos gestores requirieron que la obra fuese brillante, efectista y de lucimiento para la orquesta en general y para su espléndida sección de metales en particular. Espero de todo corazón no haberles defraudado».

José Luis García del Busto

MAX BRUCH (1838-1920)

Concierto n.º 1 de violín y orquesta en sol menor

Estamos ante un compositor alemán que nació en Colonia y murió en Friedenau (Berlín). Su vida transcurrió en diferentes lugares de Alemania ocupando diversos cargos musicales en Coblenza, en la Corte de Sondershausen, en Berlín, Bonn y Liverpool. Fue director de la Orquesta Filarmónica en Liverpool y profesor de la Volkshule en Berlín.

Sus obras incluyen óperas y obras sinfónicas, pero es en las composiciones corales y en las obras compuestas para violín y violonchelo donde destaca.

El concierto que escucharemos en esta ocasión no podemos estructurarlo formalmente según las normas clásicas mostrando un diseño original en el que se concatenan las partes. El primer fragmento, **Allegro moderato**, no goza de una independencia propia sino que se asemeja a



un gran preludio con carácter meditativo del material utilizado en el resto de la composición; puede compararse en varios aspectos al **Vorspiel** de una ópera romántica. La introducción breve y serena de las maderas sirve de tema al preludio. El violín como solista aparece con dos recitativos que confirman el tema. La grandilocuencia del primer tema principal contrasta con el carácter romántico del segundo, completando de esta manera el material. El desarrollo está dividido de forma equilibrada y es gracias a ello por lo que no nos sentimos decepcionados ante la ausencia de una repetición formal. Los temas parecen fundirse y mezclarse en la **cadenza** final del violín. A continuación entra la orquesta en *mi bemol* conduciéndonos hasta el **Adagio**.

El movimiento lento (**Adagio**) adopta forma de sonata. Consta de dos temas, el primero de carácter sereno e intenso, tiene un motivo puente hacia un segundo tema independiente, que escuchamos por primera vez en los contrabajos. Sobre ellos, el violín solista ejecuta un pasaje brillante. La reexposición posterior no es precisa, aunque la coda tiene un carácter alusivo.

El **finale** comienza con una introducción enérgica de la orquesta que pasa de *mi bemol* a *sol mayor*, tono que es establecido por el solo de violín con un marcado primer tema principal de bravura elaborado bajo diferentes aspectos. Luego y tras un motivo puente aparece el segundo y amplio tema principal. El desarrollo se sigue fácilmente produciendo un clímax del **tutti** anterior a una coda importante, que de nuevo tiene carácter alusivo.

JEAN SIBELIUS (1865-1957)

Sinfonía n.º 1 Op. 39

El sentimiento nacionalista finlandés contra Rusia, de la que no consiguió independizarse hasta 1917, favoreció un movimiento literario, que se traduce en la obra del escritor Lönnrot con la publicación en 1835 de Kalevala. Se trata de cincuenta cantos de versos nórdicos aliterados, no rimados, que compilan todas las leyendas populares conocidas, destacando los temas de carácter mágico y los cantos a la naturaleza.

Fueron los últimos años del siglo XIX los que rindieron homenaje musicalmente al nacionalismo finés con la obra de Sibelius.

Sus estudios en Viena y Berlín no anularon el talento original nacionalista de Sibelius. En 1897 el Gobierno le concedió una pensión suficiente para que pudiera dedicarse a la composición, reconociendo así su calidad como creador musical.

Si bien Sibelius vivió hasta 1957, no publicó obras impor-

tantes después de 1925. La primera de las siete sinfonías apareció en 1899, y la última en 1924.

Aunque en sus primeros trabajos se aprecian huellas de Tchaikovski, Grieg y Borodin, éstas fueron desapareciendo a medida que Sibelius fue desarrollando su estilo personal en el que una emoción intensa, pero jamás autobiográfica, está rígidamente controlada dentro de estructuras formales unificadas pero anticonvencionales y en una textura orquestal sobria y limpiamente delineada. La originalidad no es sensacional puesto que la concepción de la tonalidad y su vocabulario armónico son de práctica común; no emplea el cromatismo ni las disonancias profusamente, aunque la modalidad es un factor fundamental. Su singularidad reside en el libre empleo de acordes conocidos, en su orquestación en la que subraya los registros graves, y en los timbres sin mezclas; pero sobre todo, en la naturaleza de sus temas, en su técnica del desarrollo temático y en el tratamiento de la forma.

En la sinfonía que nos ocupa, vemos ya desde los primeros compases cómo se ponen de manifiesto los avances de Sibelius desde su composición de Kullerva, obra basada en los cantos de Kalevala, no sólo en el dominio de la orquesta sino en lo que se refiere a la concentración del material de la obra y a la perfección de la forma.

La cohesión orgánica del primer movimiento supera a lo que había compuesto hasta entonces.

El movimiento comienza con un solo de clarinete muy extenso sobre un redoble de timbales. El segundo tema surge de este solo, aunque la transformación es tan sutil y total que es difícil reconocerlo auditivamente.

La sinfonía «Patética» de Tchaikovski había sido interpretada en Helsinki en 1894 y de nuevo en 1897. Este hecho repercutió en esta primera sinfonía de Sibelius que reconoce su deuda con el compositor ruso, sobre todo en el movimiento lento a pesar de que el colorido y la personalidad del autor se evidencian con gran fuerza. Otra prueba es la generosidad melódica del final.

Estrella Ortega



PROGRAMA 2

NOVIEMBRE 1989

I

Brahms

Concierto n.º 2 para piano y orquesta
en si bemol mayor op. 73 (48')

Allegro non troppo
Allegro appassionato
Andante
Allegretto grazioso

II

Brahms

Sinfonía n.º 2 en re mayor op. 73 (43')

Allegro non troppo
Adagio non troppo - L'istesso tempo, ma grazioso
Allegretto grazioso (quasi andantino)
Allegro con spirito

Solista:

Cecile Ousset
Piano

Director:

Antoni Ros Marbà

Viernes 17
20'30 hs.
Universidad

Sábado 18
21'00 hs.
Puerto de la Cruz

JOHANNES BRAHMS

Concierto para piano y orquesta

El concierto en si bemol, esbozado en 1878 y acabado durante el verano de 1881, es «clásico» en la misma medida que el concierto en re menor es «romántico». Es perfecto en la superación sin esfuerzo de los problemas formales, en el brillante tratamiento de la orquesta y en el trabajo y variación temáticos, cualidades que lo sitúan al nivel de la segunda sinfonía, escrita en la misma época. Este concierto es de naturaleza sutil, con muchos matices y de complicada expresión; todo lo contrario del concierto en re menor, claro y directo en su lenguaje musical. Es indudable que el concierto en si bemol mayor, tanto como realización artística como obra de arte que intenta ofrecer al oyente una experiencia satisfactoria al mostrar su riqueza interior, alcanza un nivel más elevado que el concierto en re; sin embargo, éste es superior en cuanto a espontaneidad y capacidad para entrar directa y poderosamente en los sentimientos del oyente. El concierto en si bemol carece de la emoción y de la ardiente vehemencia que permiten al concierto en re menor presentar el aspecto de un «drama» sinfónico. El concierto en si bemol no está dominado por el destino y su conquista, el combate y la victoria, sino por la meditación, la introversión y una serena tranquilidad que está incluso en las partes de la obra que contienen el conflicto musical, dando al conjunto su propia fuerza y amplitud sinfónicas —limitación que es al mismo tiempo profundidad, según dijo Ernest Bloch.

Esta obra es también sinfónica en otro sentido, más profundo, que el concierto en re menor: por su construcción en cuatro movimientos (con el **Scherzo** como segundo movimiento) y su estructura formal caracterizada por la perfecta integración de la evolución temática y el diálogo entre el piano y la orquesta. Solo y tutti no «luchan» uno contra otro, sino que desarrollan un «diálogo» en igualdad de condiciones; diálogo que, a pesar de las dimensiones formales y sonoras de la obra, tiene casi la delicadeza de la música de cámara. Al mismo tiempo, la integración del aspecto concertante en la concepción total de la obra tiene un efecto diferente sobre el virtuosismo de la parte pianística, elemento éste que fue intencionadamente eludido en el Concierto en re menor. Pero aún aquí, las dificultades técnicas, aunque de extrema importancia, son utilizadas exclusivamente a los fines de la obra como un conjunto sinfónico y no para su propio lucimiento.



En el primer movimiento, solamente 68 de los 376 compases son suficientes para la exposición de dos grupos de temas, que se encuentran repartidos bajo la forma de diálogo entre piano y orquesta. El resto del movimiento, en el que falta la tradicional reexposición, consiste en un tejido formado por las encadenadas transformaciones de los temas que constantemente van aportando nuevas características expresivas, hasta el punto de que al llegar a la recapitulación nos hallamos ante un mundo casi enteramente nuevo. Contrariamente que en el Concierto en re menor, la forma musical no está dictada por la práctica tradicional ni condicionada por la concepción de una idea extra-musical, sino que surge en función de los temas y de su tratamiento, adquiriendo su fuerza y sentido a través de la lógica del proceso musical. Lo dicho hasta aquí es válido para el segundo movimiento, en el que solamente se conserva del tradicional scherzo el vigor de la danza y una reminiscencia del trío contrastante; esencialmente es una pieza en libre forma sonata como el primer movimiento, caracterizado por un extraordinario ímpetu junto con una sutil técnica y colorido tonal en la parte de piano que ejerció una profunda fascinación a los contemporáneos de Brahms. El **Andate** (emparentado temáticamente con el lied «Immer leiser wird mein Schlummer») presenta el colorido tonal de **Scherzo**, sobre un fondo sombrío, ante el cual la forma ternaria y la de variaciones están combinadas de un modo único en su género. El **Finale**, cuyos temas, con su frecuente ambigüedad tonal y exotismo, tienen un tinte netamente húngaro, reúne una vez más las formas tradicionales y las técnicas brahmsianas. La forma sonata y rondó, el trabajo temático y su variación progresiva conducen a una libre expansión de la forma y a un juego exuberante que, como conviene a un finale, transforma la meditativa espiritualidad de la obra en un brillante estallido de alegría.

Segunda sinfonía en re mayor, op. 73

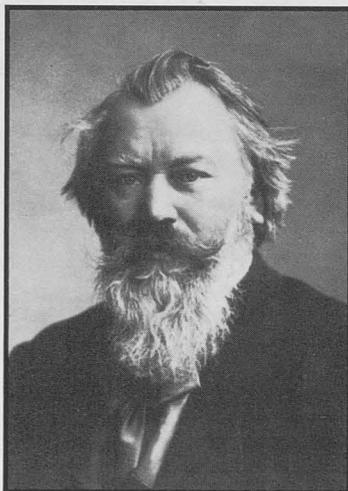
La segunda sinfonía en re, de Brahms, nace durante el verano de 1877, después de la estancia del compositor en el lago Wörthersee, junto a Carintia. Son tales «la amabilidad y el humor exquisito de los austriacos», según palabras del propio Brahms, y la belleza del lugar, que, comenzada en junio, a los tres meses se halla tan avanzada que Clara Schumann puede decir ya que es «alegre y encantadora». Otros tres meses bastaron a Brahms para rematar su obra, compuesta como «para una pareja de recién casados». El 30 de diciembre del mismo año fue interpretada ya en primera audición por la Orquesta Filarmónica de Viena, y fue tal el éxito que alcanzó en el estreno, que hubo necesidad de bisar el tercer movimiento («**Allegretto**»).

Al hablar de esta sinfonía no puede dejarse de pensar en el paralelismo que guarda con la obra beethoveniana. Brahms había ya creado, al igual que Beethoven (quinta sinfonía), su gran sinfonía patética, la primera en do menor; se había librado ya la batalla con el destino. Con setenta años de diferencia iba a tener lugar ahora la misma reacción que originara la «Pastoral». Son las

amables campiñas de Carintia las que hacen la revelación de lo idílico al alma de Brahms. Las míticas llamadas del destino han sido apagadas por la alegría impetuosa que el artista descubre ante la naturaleza. Sin embargo, si bien los dos movimientos extremos participan por completo de este estado de ánimo, el recuerdo del norte presidirá la segunda parte y velará un tanto la luz del **Allegretto**.

Allegro non troppo: la vida y la fuerza destacan sin perjuicio de la gracia y la profundidad del sentimiento. En forma de sonata nos enfrentamos con un primer tema de carácter lírico a cargo del viento, agregado inmediatamente al motivo principal con las severas llamadas de los trombones. A continuación los violines inician un segundo periodo de alegre figuración que pronto sigue en diálogo con las flautas. El tercer periodo de la exposición lo constituye el tema de la «canción de cuna», tema que es uno de los más hermosos de toda la música romántica y que preside una parte de la personalidad de Brahms, ya que, además de existir la versión del mismo en la conocida canción, es leit motiv en gran parte de su producción de carácter galante. Una reacción de carácter enérgico nos lleva, después de reproducir en breve diálogo el tema anterior, al desarrollo donde son tratados sucesivamente los tres periodos de la exposición para llegar a una coda en la que finaliza el movimiento.

Adagio non troppo: en forma de lied adquiere una ternura grave y meditativa que nos trae recuerdos del norte. En una primera audición este movimiento puede parecer exótico dentro



de la anacreóntica sinfonía en re. Sucede con este tiempo algo análogo al **Allegretto serena-ta** de la primera. En todo caso Brahms precisaba de estos contrastes a fin de evitar la posibilidad de monotonía y para retener la atención en provecho del **Allegretto** siguiente. En un alarde de equilibrio orquestal los violonchelos y la cuerda exponen el tema principal de este movimiento de una nobleza tal que hacen de él una pieza antológica de la música sinfónica.

Allegretto grazioso, quasi andantino: forma de rondó libre o scherzo con dos tríos. Aunque con carácter algo apagado vuelve a brillar en él la nota alegre. Debemos admirar principalmente en este movimiento el arte delicado de la variación temática. Un primer episodio

(presto) de carácter binario, contiene el motivo principal con el tema que es una variante de aquél. Este aparece tres veces como ritornello. El segundo episodio, presto también pero de ritmo ternario, tiene cierta afinidad con algunas melodías, populares húngaras y constituye una especie de inversión del primer presto.

Allegro con spirito: forma sonata. Presenta gran amplitud, buen humor y confianza. Aquí se evitan cuidadosamente los contrastes bruscos del primer movimiento. Si bien en la exposición encontramos los tres periodos clásicos, el desarrollo de los mismos se concreta a un episodio de carácter lírico sobre el primer compás. La recapitulación, también abreviada, conduce brillantemente a una coda con fuerza ascendente en la que hallamos la culminación del delirio dionisiaco.

PROGRAMA 3

NOV.-DIC. 1989

I

Schumann

Concierto para violonchelo y orquesta
en la menor op. 129 (27')

Nicht zu schnell
Langsam
Sehr lebhaft

II

Bruckner

Sinfonía n.º 5 en si bemol mayor * (80')

Allegro
Adagio
Scherzo
Final

Solista:

Mischa Maisky
Violonchelo

Director:

Víctor Pablo Pérez

Viernes 1
20'30 hs.
Universidad

Sábado 2
21'00 hs.
Puerto de la Cruz

 ROBERT SCHUMANN

 Concierto para violoncello op. 129 (1850)

En 1850, Schumann deja Dresde para ir a Düsseldorf donde acaba de ser nombrado director de la orquesta de esta ciudad. Es aquí, en una atmósfera favorable al trabajo, donde compuso su **concierto para violoncello**, aunque no será estrenado hasta 1860, cuatro años después de la muerte del compositor. Esta obra vendrá a enriquecer el limitado repertorio existente hasta ese momento de conciertos para violoncello.

Con sus fluidos pasajes entre los tres movimientos y los múltiples nexos temáticos, esta composición deja ver de nuevo la particular propensión del compositor por la estructura cíclica. El concierto aparece por igual rapsódico y formalmente integrado, dando al solista amplias posibilidades de desarrollos sonoros y técnicos. Aunque haya sido escrito «para este bello instrumento» (Schumann) y el solista tenga, respecto a la orquesta, una parte dominante, los elementos virtuosísticos están siempre sometidos a la expresión musical. Cada vez los magníficos temas y pasajes confiados al violoncello convencen por su fascinación, mientras la vasta gama sonora y expresiva del instrumento es utilizada de diversas maneras; ya sea en el primer movimiento marcado por un tema **cantabile** rico de tensiones, en el canto romántico apasionado de la parte central o en el brío del rondó final.

El primer movimiento se desarrolla sobre las reglas más clásicas: sobre un trémolo de cuerda, la madera deja oír tres amplios acordes y el solista expone un primer tema prolongado, con sus dos periodos opuestos, uno sereno y otro de ritmos contrastados. El desarrollo, también tradicional, continúa adornado por un tema rítmico de tresillos que domina el **adagio** en forma de **lied** y dispersa el **finale** en dos por cuatro.

Delia Armas Matallana

 ANTON BRUCKNER

 Sinfonía N.º 5 (1876)

Anton Bruckner fue uno de los grandes remodeladores de la sinfonía. A semejanza de Brahms debía reconciliar las fuerzas en conflicto del Romanticismo y el Clasicismo, pero su solución fue fundamentalmente diferente. La opinión tan extendida de que sus estructuras heterodoxas son sólo un mal uso de la forma sinfónica ortodoxa, no tiene ningún fundamento. Sabía muy bien lo que hacía y ello constituyó algo que no tenía precedentes. Sensible a las críticas ajenas, revisaba constantemente sus sinfonías, con el resultado de que la mayor parte de ellas existe en dos o más versiones diferentes propias, y algunas también en otras versiones, no autorizadas, realizadas por directores y editores.

La singularidad de sus sinfonías radica en la esencia de las mismas: expresan los impulsos más fundamentalmente humanos, los cuales no se ven perjudicados por ningún condicionamiento ci-

vilizador, manteniendo una extraordinaria pureza y grandiosidad de expresión. A pesar de tener una escala monumental, poseen una conmovedora sencillez de conformación. Estas características fundamentales son peculiares de Bruckner, aunque en la dimensión y grandiosidad le deba algo a Beethoven y a Wagner. La Novena de Beethoven le dejó una huella indeleble, la cual condicionó en parte la disposición y tipos característicos de sus movimientos: el primer movimiento, de proporciones vastas, el gran **adagio**, el **scherzo** intimidante, el inmenso y acumulativo **finale**. Wagner no le inspiró menos, ya que le enseñó cómo crear extensos periodos armónicos, cómo usar los metales para darle peso a la emisión y cómo llegar hasta la raíz de la emoción con un tipo profundamente **espressivo** de composición para las cuerdas.

Se ha dicho que Bruckner compuso, no nueve sinfonías, sino una sola nueve veces distinta. Esta frase tiene algo de verdad ya que cierto tipo de material tiende a discurrir de una sinfonía a otra, de manera más común que en otros compositores, recurso que da a su estilo una notable homogeneidad.

Típicamente, las sinfonías de Bruckner se inician con una vaga agitación en las cuerdas, excepto la N.º 5 en la que no emplea este procedimiento en ninguno de sus cuatro movimientos; ésta comienza con un contrapunto prolongado sobre el bajo en **pizzicato**. Tanto el primero como el último movimiento, a pesar de estar escritos en **tempo allegro**, dan la impresión de moverse lentamente a causa de su ritmo armónico de largo aliento y de su espaciosa estructura. El movimiento lento, habitualmente escrito en una amplia forma semejante a la sonata, con una extensa coda, son religiosos y solemnes. La sublimidad innegable de los movimientos lentos de Bruckner ha hecho que éstos constituyan el aspecto más admirado de todo su arte. Los **scherzi** revelan un aspecto diferente de la personalidad musical de Bruckner. Su **scherzo** típico sigue la tradición al dividirse en tres secciones, aunque es totalmente original, combinando los impetus rítmicos con gran fuerza. Las secciones del **Trío** suelen ser lentas y serenas, en las primeras sinfonías solía usar el tipo tradicional de **ländler** austriaco, pero a partir de la N.º 5 creó piezas totalmente nuevas para cada una de las sinfonías.

Los movimientos finales de Bruckner presentan entre sí una gran variedad, mucho mayor que en el caso de los movimientos anteriores, siendo ésta tan grande que ninguno de ellos puede ser considerado como prototipo. El gran **finale** de la sinfonía N.º 5 es único: una vasta estructura sonata donde la primera sección es una fuga sobre un tema del tipo de octava; la segunda, un **Ge-sangsperiode**; la tercera, una fuga sobre un tema de coral; y la culminación, una doble fuga y una apoteosis final del coral y la fuga.

De la orquestación de Bruckner resulta evidente que era organista. Los diversos instrumentos o grupos instrumentales entran, se oponen y se combinan como ocurre con los registros contrastantes o manuales de un órgano; además, la expansión de material temático a menudo se efectúa por oposición de bloques sonoros de una manera que sugiere intensamente la improvisación de un organista.

PROGRAMA 4

DICIEMBRE 1989

I

Gerhard

Danzas de Don Quijote *

Introducción

Danza de los muleteros/La edad de oro

En la cueva de Montesinos/Epílogo

Mozart

Concierto n.º 2 para flauta y orquesta
en re mayor KV 314 (20')

Allegro aperto

Andante ma non troppo

Allegro

II

Hindemith

Mathis der Maler (Matías el pintor): Sinfonía * (26')

I Engelkonzert (ruhig bewegt)

II Grablegung (sehr langsam)

*III Versuchung des heiligen Antonius
(sehr langsam, frei im Zeitmann)*

Solista:

Jaime Martín

Flauta

Director:

Edmon Colomer

Jueves 14
20'30 hs.
El Sauzal

Viernes 15
20'30 hs.
Universidad

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Concierto para flauta y orquesta n.º 2 en re mayor KV 314

Los conciertos escritos por Mozart para instrumentos de viento, han sido siempre compuestos por encargo, ya sea para satisfacer a algún músico amigo o para algún virtuoso al que Mozart tenía que prestar sus servicios. A pesar de ello, todos estos conciertos muestran a Mozart como un maestro en su trabajo y sus obras poseen un carácter altamente artístico, cualidades que se unen a la riqueza de inspiración y a su gusto musical infalible, confiriendo al compositor un rango excepcional dentro de la música. Es justamente en estas obras aparentemente de importancia secundaria, donde se da testimonio de la maestría artística del compositor, del valor de su conciencia profesional y del amor al trabajo bien hecho.

En febrero de 1778 durante la estancia de Mozart en Mannheim camino de París, escribió dos conciertos para el flautista De Jean. El primero es el concierto para flauta en sol mayor KV 313 y el segundo es exactamente igual al concierto para oboe que había escrito Mozart en el verano de 1777 para Giuseppe Farlendis, oboísta de la Capilla de Salzburgo, y dado también meses más tarde al oboísta Ramm de la orquesta de Mannheim y al que conoció antes que a De Jean.

Este concierto para oboe estaba escrito en la tonalidad de do mayor y Mozart, para desembarazarse rápidamente del encargo de De Jean, lo que hizo fue simplemente la transposición de la tonalidad y cambiar el instrumento solista. Por lo visto De Jean se dio cuenta del engaño y muy enfadado no le pagó a Mozart sino la mitad de lo convenido. Es posible que Mozart haya hecho esto por un lado por el agobio de trabajo, y por otra parte y según él mismo había comentado a su padre, la flauta no era un instrumento que le gustara demasiado. La partitura del concierto para oboe se creyó durante mucho tiempo perdida, hasta que fue descubierta por el señor Bernhard Paumgartner en el «Mozarteum» de Salzburgo en 1920. De esta manera se dio como cierto que éste era el original o primera versión del posterior concierto para flauta, sólo que variando el instrumento solista y la tonalidad de do mayor a re mayor.

El concierto consta de tres tiempos: un Allegro aperto, un Andante man non troppo y otro Allegro en el rondó final. Se nota una cierta influencia francesa por numerosos detalles de estilo, pero particularmente en el Andante que posee un estilo poético grave y concentrado donde el solista y la orquesta dialogan de modo muy especial. El finale muy «ópera bufa» es un rondó pero sin gran regularidad: tiene un solo tema, disimulado de manera bastante pintoresca y al que vuelve constantemente. Este tema lo volveremos a encontrar casi idéntico en «El rapto del Serrallo», en el aria n.º 12 que canta Blonde, en su alegría, al conocer que pronto va a conquistar su libertad. Quizá la misma libertad que esperaba encontrar Mozart al cancelar su contrato de trabajo con el arzobispo Colloredo...

ROBERT GERHARD (1896-1970)

Danzas de Don Quijote

Robert Gerhard nació en Valls (Tarragona), de padre suizo-alemán. Pertenece a la Generación del 27, o a la también llamada Generación de la República. De entre sus obras, las que han logrado mayor reconocimiento fueron realizadas en un lenguaje serialista, asimilado durante los años convividos con su maestro y amigo, Arnold Schoenberg. No podemos, sin embargo, olvidar sus años de aprendizaje bajo la atenta mirada de Pedrell y Granados. Durante estos años se impregnó de los elementos folklorizantes de la cultura española que se hacen patentes en la audición de las **Danzas de Don Quijote**, de estilo claramente nacionalista. El hecho generador de esta obra es el antagonismo de temas. Por un lado, encontramos al protagonista con sus ensoñaciones fantásticas, y por otro, a Sancho Panza y el resto de los personajes, de talante más realista.

El propio compositor narra cómo al retratar al Caballero de la Triste Figura, bajo su aparente seriedad y aspecto grave, se distingue algo indefiniblemente irónico, que no había buscado conscientemente. Esto le sugería una mezcla de realismo y falsedad, de verdad y de ficción. Posteriormente descubrió la similitud con una típica melodía popular que se tocaba en su pueblo natal con un instrumento de caña para acompañar el paso de los gigantes en las procesiones.

La construcción de la obra fue realizada mediante la elección de breves motivos posteriormente variados que denotan la tendencia racional germana heredada de Schoenberg. Esta obra fue compuesta entre 1940 y 1947.

Tras la Guerra Civil española, se exilió en Gran Bretaña, donde desarrolló dos actividades principales: la composición y la investigación musicológica. Se inclinó por una parte al estudio, revisión y utilización de la música popular española como elemento básico. Y por otra parte se dedicó a la creación independiente, sin concomitancias nacionalistas, derivada de la estética y técnica dodecafónica.

Rosina Armas Matallana

PAUL HINDEMITH (1895-1963)

Mathias der Maler (Matías el pintor), Sinfonía

Paul Hindemith nace en Hanou cerca de Francfort, en el seno de una familia obrera. Al oponerse su padre a que siga la carrera musical, Paul abandona el hogar paterno a los once años y se dedica a tocar en cinematógrafos, cafés y orquestas de baile. Logra una sólida formación musical en el conservatorio de Francfort, llegando a ser concertino y director de la orquesta de la Opera de dicha ciudad. Virtuoso de la viola, formó parte del célebre cuarteto Amar durante los años veinte.

En el periodo de entreguerras, su música encarnó el espíritu audaz y experimental de la República de Weimar. En 1927 es nombrado profesor de composición de la Escuela Superior de Música de Berlín, siendo docente también en la Escuela Popular de Música, donde puso en práctica sus teorías progresistas sobre educación musical.

Dotado de un poderoso sentido histórico, encuentra en la herencia musical alemana el punto de partida para su propia obra.

El enfoque neoclásico domina su manejo de la orquesta, pues consideraba que el color debía subordinarse a la textura y a la forma: era partidario de la sobriedad por encima de todo. Con el paso del tiempo, esto se atemperó, pasando el elemento expresivo a primer plano, se impone su lirismo poético y cierto misticismo va impregnando de forma cada vez más fuerte su obra.

Sinfonía Mathias der Maler: El héroe de la ópera del mismo nombre de Hindemith es Mathias Grünewald, pintor a caballo entre el misticismo medieval y las nuevas concepciones estéticas del Renacimiento, cuya obra maestra son las pinturas que componen el altar de Isenheim, realizado para la orden de San Antonio.

Los alzamientos campesinos de fin del Medievo, época de hambre y penuria, lleva a Matías a cuestionar la validez de su trabajo. ¿Puede el artista recrearse en la belleza y en el arte frente a los sufrimientos de sus semejantes? En un estado de perturbación anímica, revive en una visión alegórica el tema principal de su obra, las tentaciones de San Antonio.

Para esta sinfonía (1934), Hindemith hizo un extracto de tres movimientos orquestales de la partitura de la ópera, cada uno de ellos con el nombre de una de las pinturas del políptico de Grünewald. No es una sinfonía en el sentido convencional del término, tampoco pertenece al género descriptivo, se trata de evocar estados anímicos que la contemplación de las pinturas des-



pertaron en el compositor. «Los sueños, los recuerdos y las reacciones musicales están hechas las tres del mismo material».

I.- **Concierto de ángeles. Ruhig bewegt** (tranquilo): Introducción basada en armonías modales, la canción popular medieval «Cantaban tres ángeles» («Es sangen drei Engel»), es entonada por tres trombones. El primer tema es un **Allegro** en compás de 2/2 para un poema sonoro amplio y enérgico, con un tema principal a cargo de las flautas y los violines. El segundo tema es más plácido, con la intención de combinarlo contrapuntísticamente con el primero. El desarrollo, a base de un contrapunto imitativo, culmina con el retorno coral de los trombones.

II.- **El entierro de Cristo. Sehr langsam** (muy lento): Clima elegíaco creado por los violines con sordina contestados por las flautas. Un amplio lamento del oboe se despliega sobre las cuerdas tocadas en **pizzicato**, la flauta lo imita iniciándose un tenso y triste diálogo entre ambos instrumentos. La culminación llega de un modo soberbio con el empleo de los vientos, la trompeta concretamente, logra a base de un sereno acorde mayor, un final muy en la línea hindemithiana.

III.- **Las tentaciones de San Antonio:** Es el pináculo emocional tanto en la obra pictórica como en la musical, en la partitura se lee el epígrafe: «¿Dónde estabas buen Jesús, dónde estabas, por qué no acudiste / a sanar mis heridas?» Declamación de las cuerdas al unísono de gran efecto dramático. El movimiento propiamente dicho es un **Allegro frenético**. Crece la sonoridad brutalmente en los metales y la tensión aumenta constantemente. El trino sostenido de los violines sugieren lo abismal y un episodio de sutil languidez alude a una de las pruebas que ha de superar el santo. De nuevo se inicia una sección furiosa, sincopada, de donde emerge el coral «**Lauda Sion Salvatore**» («Loa a Sion, nuestro salvador»). Los metales cantan un Aleluya cuando San Antonio conquista la serenidad y destierra la duda.

Margarita González

PROGRAMA 5

DICIEMBRE 1989

CONCIERTOS DE NAVIDAD

I

- | | |
|----------------------|--|
| G. Giménez | La torre del oro (<i>Intermedio</i>) |
| F.A. Barbieri | El barberillo de Lavapiés (<i>Canción de Paloma</i>) |
| F. Chueca | La Gran Vía (<i>Pasacalle</i>) |
| P. Luna | El niño judío (<i>Canción española</i>) |
| R. Chapí | El tambor de granaderos (<i>Preludio</i>) |
| G. Giménez | La tempranica (<i>Romanza de la tempranica</i>) |

II

- | | |
|---------------------|--|
| P. Sorozábal | Nocturno madrileño |
| F. Chueca | La Gran Vía (<i>Tango de la Menegilda</i>) |
| G. Giménez | El baile de Luis Alonso |
| P. Sorozábal | Adiós a la bohemia (<i>Recuerda aquella tarde</i>) |
| F. Chueca | El año pasado por agua (<i>Pasacalle</i>) |
| R. Chapí | Las hijas de Zebedeo (<i>Las carceleras</i>) |

Solista:

María Orán
Soprano

Director:

Víctor Pablo Pérez

Jueves 21
20'30 hs.
Universidad

Viernes 22
20'30 hs.
Universidad

DESAPARICION DEL ULTIMO GRAN MAESTRO DE LA ZARZUELA MODERNA: PABLO SOROZABAL

La zarzuela, a fines de los años treinta de este siglo, muestra signos de agotamiento, de decadencia. Igual le sucedía a la ópera, pero ésta ha ido encontrando fórmulas que le han permitido, por el momento, sobrevivir: determinadas innovaciones en la elaboración de las nuevas composiciones operísticas (no siempre aceptadas por el público), una mayor atención a los montajes que cada vez son más espectaculares o «novedosos», y especial cuidado en la preparación de coros y orquestas que acompañan a solistas de calidad.

Aunque en menor número que en fechas anteriores, continúan los estrenos de nuevas óperas que raramente pasan a repertorio. La mayor parte de éstas constituyen un éxito, incluso de crítica, pero casi siempre suelen nacer y morir en un mismo día. (¡Mucho se podría reflexionar sobre el tema de los «encargos!»). En síntesis, el programa ofrecido por los teatros de ópera se reduce a las obras de siempre, esos contados estrenos, y la exhumación de alguna ópera olvidada.

¿Sucede esto con la zarzuela? Podríamos afirmar, casi con rotundidad, que no. En España, la cartelera teatral ofrece un escaso número de obras, prácticamente todas, de repertorio y, casi siempre, en precarias condiciones artísticas, resultado de los escasos recursos económicos disponibles. Las compañías privadas, con escasas o nulas subvenciones, lo tienen cada día más difícil para montar dignamente alguna obra.

Ante esta situación, algunos directores o empresarios han pensado en ofrecer, como alternativa, un espectáculo confeccionado a base de fragmentos musicales con popularidad o engarzados en torno a un tema (Antología de la Zarzuela, de Tamayo; «¡Viva Madrid!» de Saura).

Ello, si bien por el momento ayuda a evitar el olvido total de la zarzuela, solamente es viable a corto plazo, es decir, mientras no se produzcan nuevos estrenos o la recuperación de importantes obras olvidadas.

Los últimos estrenos con éxito corresponden a los últimos años de la década 1950-1960; «María Manuela» (1957) de Federico Moreno Torroba; «El gaitero de Gijón» (1953) de Jesús Romo y «San Antonio de la Florida» (1954), «Brindis» (1955) y «Las de Caín» (1958) de Pablo Sorozábal.

Desde entonces hasta hoy, sólo algún estreno con éxito aislado, como es el caso de «Colomba» (1961), de Fernando Moraleda, «Sueños de gloria» (1976) de José María Damunt, «El Poeta» (1980) de Federico Moreno Torroba, o «Fuenteovejuna» (1981), de Manuel Moreno Buendía.

Las escasas producciones del Teatro Musical español que se estrenan se inclinan por la revista o por la ópera. Nadie parece interesado en emplear denominaciones como zarzuela atonal, electrónica o algo parecido. Da la sensación que el espíritu de Barbieri, de Chapí o de Bretón de conseguir la creación de la Ópera Nacional Española tomando como punto de partida la zarzuela, no se realizó, y por el momento no parece viable ni remotamente.

No ha sido posible la renovación del género. Las causas del agotamiento no pueden concretarse en unas líneas, y además hay opiniones muy contrapuestas al efecto. Unos hablan del desprecio a lo nacional y del snobismo de un sector del público; otros, de la poca calidad de los libretos con excesivas concesiones populacheras. Sea como sea, no debe perderse de vista esta llamada «zarzuela moderna» para no caer en las estériles polémicas que suelen producir las comparaciones con la ópera bufa italiana, la opereta vienesa, la ópera verista, el singspiel, etc.

Puestas así las cosas en su sitio, y sabiendo que hay obras interesantes y otras que lo son menos, no queremos dejar de constatar una actitud frecuente en algunos: hay zarzueleros «vergonzantes», es decir, aficionados a los que gustándoles la zarzuela, bien por snobismo, bien por el temor al «que dirán» o por miedo a que socialmente se les infravalore, prefieren no manifestar públicamente sus gustos sinceros. Olvidan que en todos los géneros hay obras buenas, regulares y malas.

El Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, años atrás, cuando era director Benito Lauret, «desempolvó» obras como «La Meiga», de Guridi, «Curro Vargas», de Chapí, «Chorizos y Polacos», de Barbieri, «La Villana», de Vives. (En esa línea estaría el «rescate» de la zarzuela antigua: «Las labradoras de Murcia», de Ramón de la Cruz, con música de Antonio Rodríguez de Hita, montada este año en el Teatro Albéniz, de Madrid).

Esas producciones del Teatro de la Zarzuela, dignamente montadas, debieron grabarse «en vivo» o, por lo menos, televisarse para rentabilizar el esfuerzo y contribuir a su divulgación.

La situación ahora no es mejor; las últimas producciones de este teatro han vuelto a ser de obras conocidas («Doña Francisquita», «La Chulapona») y sólo alguna ha sido televisada. Se trata, por tanto, de una minitemporada, que sólo presenta habitualmente una obra al año (para este noviembre está prevista la ópera bufa de Manuel Penella «Don Gil de Alcalá», en su versión para orquesta de cuerda y dos arpas), quedando el teatro el resto del tiempo ocupado con ópera y ballet. Confiamos en que esta situación cambie cuando el Teatro Real vuelva a abrir sus puertas como teatro de ópera y el Teatro de la Zarzuela pueda hacer honor a su nombre.



Las grabaciones discográficas han sido casi el principal soporte de que ha servido el repertorio clásico para no caer en el olvido. Se trata de registros efectuados mayoritariamente en los años 50 y 60 y aunque técnicamente algunas acusan el paso del tiempo, no por ello han perdido interés dada la calidad de los intérpretes. No obstante, las últimas zarzuelas completas grabadas datan de principio de los años 70, («Me llaman la Presumida», «El Pájaro Azul», «Las Hilanderas», «El mal de Amores»). Desde entonces, y de muy tiempo, aunque se utilice para ello intérpretes de calidad (English Chamber Orchestra, Teresa Berganza, Plácido Domingo, José Carreras, etc.).

La programación de este concierto por la OST puede ser una de esas pocas ocasiones que hoy tiene el aficionado para oír «en vivo» preludios, intermedios y romanzas de zarzuela; pues verlas en las debidas condiciones en un escenario, hoy por hoy resulta algo más que milagroso.

Las obras que, según las noticias que tenemos, van a ser interpretadas corresponden al periodo de la zarzuela moderna (2.ª mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX). Se trata de fragmentos de «El baile de Luis Alonso» (1896), «La Tempranica» (1900) y «La Torre del Oro» (1902) de Jerónimo Giménez; «La Gran Vía» (1886) y «El año pasado por agua» (1889), de Federico Chueca; «Las hijas del Zebedeo» (1889) y «El tambor de granaderos» (1894), de Ruperto Chapí; «El Niño Judío» (1918) de Pablo Luna; «Goyescas» (1916) de Enrique Granados; y «Adiós a la bohemia» (1933) de Pablo Sorozábal.

En la pasada temporada, el 26 de diciembre de 1988, se produjo la muerte de Pablo Sorozábal, último representante de los grandes maestros de la zarzuela. Por esta razón, este comentario indica únicamente la fecha del estreno de las obras del programa, y centra su atención en la figura del gran músico vasco cuya desaparición puede simbolizar también el final de la historia de la zarzuela, al menos por ahora.

Ha muerto Sorozábal, y lo ha hecho sin ver estrenada su última ópera, «Juan José». Su estreno nuevamente fue suspendido, a última hora, cuando se ensayaba, por una serie de «problemas burocráticos». El maestro siempre afirmaba, en tono pesimista (realista, según él), que sería su ópera póstuma. Acertó.

No sabemos si este estreno habría agrandado su ya más que consolidada fama como compositor; pero no resulta fácil de comprender que hoy, a once años largos del «incidente», siga sin llevarse a cabo por quienes tienen los medios suficientes para hacerlo. Como orientación para el que le interese este tema, le remito a las fuentes escritas por los principales implicados en ello: Pablo Sorozábal y Jesús Aguirre. Ambos dan su versión de los hechos en «Mi vida y mi obra» de Pablo Sorozábal (publicada por la Fundación Banco Exterior) y en las «Memorias del Cumplimiento». 4. «Crónica de una Dirección General» (Alianza Tres) de Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate. Muchos aficionados y críticos pensaron que el Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela lo progra-

maría en la pasada o en la presente temporada. No ha sido así, sobran los comentarios.

Pablo Sorozábal nació en San Sebastián el 18 de septiembre de 1897. Tras los estudios en su ciudad, y gracias a una ayuda del Ayuntamiento, marcha a Alemania, abandonando su puesto de violinista en la Filarmónica de Madrid.

Durante doce años (1920-1932) estudiará, al tiempo que trabaja como director y violinista en Leipzig y Berlín. Realiza los estudios de contrapunto con Krehl y violín con Hans Sitt. Será aquí, en Leipzig, donde debute como director de orquesta con la Götrian Steinweger Orchester, a cuyo podio retornaría años más tarde, ya transformada en la Leipziger Sinfonie Orchester. Fue también en esta ciudad donde trabó profunda amistad con el pianista grancañario Víctor Doreste.

De Leipzig, por indicación de uno de sus maestros, va a la «Escuela de Música de Berlín». En esta escuela impartían enseñanza Hugo Kaun, Arnold Schömborg y Friedrich Koch, de quien tomará las enseñanzas. Sorozábal por aquellas fechas no sentía ninguna inclinación por el tipo de obra que componía Schömborg, a las que calificaba de «experiencias de laboratorio» sin calor humano.

Esta época alemana de Sorozábal, así como la inmediatamente anterior, nos muestra a un compositor inclinado por lo sinfónico, lo camerístico y la coral (no por el piano ni por la escena). De ese momento son una gran cantidad de obras, muchas de las cuales se encuentran enmarcadas dentro del postromanticismo alemán y de nacionalismo musical vasco, al que hará importantes aportaciones. De este momento son: «Capricho español» (1920), «Trio fáciles para niños» (1925) para violín, violonchelo y piano, «Suite Vasca» (1923) para orquesta y coro, «Variaciones Sinfónicas» para orquesta, «Siete Lieder» sobre poemas de Heine traducidos al vascuence para soprano acompañada de piano o de orquesta (1925), «Cuarteto en mi menor» para cuerda (1919), «Cuarteto en fa» para cuerda (1920), etc.

A principios de los treinta, Pablo Sorozábal que contaba con treinta y algún año, se plantea la necesidad de alcanzar una cierta estabilidad económica que no le proporcionaba las obras de tipo camerístico, coral o sinfónica. Aún en Alemania, y en ocasión de algún viaje a España, tratará de entablar contacto con el novelista Pío Baroja, y especialmente con los autores de libretos teatrales Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso. Con estos últimos obtendrá el resonante éxito de «Katuska o la Rusia Roja» (este segundo título, con el tiempo se ha perdido) estrenada en el Teatro Victoria de Barcelona en 1931. Se da la circunstancia que la casa fonográfica «Regal» sacó a la venta la grabación el mismo día del estreno (hecho nada habitual para un autor que en ese momento debutaba en el teatro). Con los mismos autores del libreto de «Katuska» estrenará en el Coliseum de Madrid su segunda opereta «La Isla de las Perlas» (1933). Al tiempo que esto tenía lugar, va gestándose la composición de la ópera «Adiós a la bohemia», en colaboración con Pío Baroja.

Sorozábal al aproximarse al teatro musical, no lo hace a la zarzuela de ambiente rural, ni a la revista que para muchos autores zarzuelísticos resultó un auténtico filón económico. Al examinar el catálogo de sus obras líricas, comprobamos que de los 24 títulos, son sólo dos los denominados zarzuela a secas («Sol en la cumbre» 1934 y «Los Burladores» 1938). Al resto de su producción lo definiría de la siguiente manera:

Zarzuela bufa: «La ópera del Mogollón» (1954)
 Sainete Madrileño «La del manojo de rosas» (1934), «Don Manolito» (1943), «Cuidado con la pintura» (1941)
 Tonadilla: «El alguacil Rebolledo» (1934)
 Comedia musical: «La guitarra de Fígaro» (1931), «Las de Caín» (1958)
 Opereta: «Katuska» (1931), «No me olvides» (1935), «La casa de las tres muchachas» (1935), «Black, el payaso» (1942), «La Isla de las Perlas» (1933)
 Romance marinero: «La tabernera del Puerto» (1936)
 Sainete andaluz: «Entre Sevilla y Triana» (1950)
 Zarzuela de Albéniz: «San Antonio de la Florida» (1954)
 Opera: «Pepita Jiménez» (1946), «Adiós a la bohemia» (1933)
 Drama lírico popular: «Juan José» (sin estrenar)
 Sainete catalán: «La Rosario» (1941)
 Revista: «Brindis» (1955).

De todas estas denominaciones empleadas por Sorozábal, al margen de que sean o no exactas, se deduce que evita titularlas «zarzuela»; quizá para que no se las identificara con las obras localistas, rurales o pseudofolkloricas, tan habituales en aquellos tiempos.

En este sentido, el maestro vasco escribía lo siguiente: **«Desde siempre fui enemigo de la llamada 'zarzuela de alpargata'. Pero no porque fuese de alpargata, sino porque no lo era. Se trataba de un teatro falso, convencional, que yo no podía admitir ni soportar y me incliné por la opereta.»**

De su preocupación constante por los libretos puede decirse que, hacia finales de su carrera, él mismo llegará a hacer los cantables («Las de Caín») o traducir y adaptar al castellano el texto de «Pepita Jiménez» de Albéniz.

Para Sorozábal el sainete, lejos de estar muerto como se pensaba en los años treinta, será la fórmula que utilice en más de una ocasión para darle un toque de modernidad o de actualidad a sus obras.

En «Don Manolito» se aproxima al tema deportivo en el Madrid de la segunda guerra mundial. En «La eterna canción» se acerca al mundo del Teatro haciendo gala de una fina ironía musical.

Pero quizá sea en «La del manojo de rosas» donde Sorozábal nos demuestre más claramente las posibilidades de actualidad y de innovación del sainete:

La acción transcurre en el Madrid de la época del estreno. En una plazoleta con rascacielo de fondo, un bar moderno, un taller de mecánica, etc. La obra empieza con la frase: «Mantecao, helao». En la parte musical, aunque hay ritmos de habaneras, schottisch, no están planteados con el carácter nostálgico de épocas pasadas. Una instrumentación directa y ágil, pese a la economía de recursos (no olvidemos que eran los empresarios de las compañías los que imponían la plantilla de la orquesta y no los compositores).

Esos aires de modernidad no impiden a Sorozábal también beber en fuentes a las que acudieron Falla o Vives, como el Cancionero de Ocón, al que acude para el tema del pasodoble, como ha puesto de manifiesto Enrique Franco.

Para no caer en la vulgaridad frecuente en los duetos cómicos, Sorozábal tiene la originalidad de hacer un diálogo con vocabulario «caló» sobre el ritmo de farruca:.

Chinochilla de mi charnique
 chipicalli ties que trajenar
 que es la chipi con bullapipen
 pal chupendi y pa chamullar.

....

Con el estreno de «Brindis» (1955) en el Teatro Lope de Vega, se produce la única aproximación al género revisteril, pero sin caer en los tópicos habituales y contando con una notable orquesta para el texto escrito por Luis Tejedor y Luis Fernández de Sevilla. Las circunstancias que se produjeron en torno a este estreno originaron una fuerte polémica con la «crítica especializada», por motivos, según parece, «extramusicales».

La música para el cine la abordó en tres ocasiones; entre ellas merece destacarse la de «Marcelino pan y vino» (1955). Como parte de la banda sonora de «Jai-Alai», surgió una de las obras corales vascas más populares, la canción «Maite».

Los registros sonoros de Sorozábal se encuentran en los discos editados por las firmas discográficas Columbia, Hispavox y Zafiro; todos ellos corresponden a grabaciones de zarzuelas y a su propia obra sinfónico-coral. En esta faceta de director de orquesta ha destacado desde los comienzos. Fue codirector de la Sinfónica de Madrid (en la última época de Arbós), director de la Banda Municipal de Madrid (recorre con dicha banda la zona republicana durante la Guerra Civil), y ocupó el cargo de director titular de la Orquesta Filarmónica de Madrid hasta 1952. En diciembre de dicho año, y habiéndose solicitado los permisos oportunos, se disponía a ofrecer en el Palacio de la Música, un programa integrado por su «Suite Victoriana» y por la Séptima Sinfonía de Shostakovich. A último momento, el día anterior al concierto,



se recibió la prohibición «por teléfono». Este hecho hizo a Pablo Sorozábal «tomar la firme decisión de no volver a dirigir en Madrid ningún concierto». Sin embargo, el maestro poco antes de morir tomó la batuta nuevamente para dirigir la Banda Municipal de Madrid en la Plaza de Chamberí (con motivo de un homenaje que le ofreció Tierno Galván) y en el Teatro Nuevo Apolo de Madrid, al reponerse, (en su noventa aniversario), su revisión y arreglo del «Pan y Toros» de Barbieri.

Atrás quedaban su gira americana, su resonante éxito al frente de la Orquesta del teatro Colón de Buenos Aires (el programa lo formaban composiciones suyas, de R. Wagner, R. Strauss y M. de Falla). Allí, en la Argentina, le sorprenderá la noticia de la muerte de Falla (con quien había mentenido contactos poco antes), siendo el único compositor español que asista al entierro en Alta Gracia.

En este programa de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, se incluye la romanza de Trini «¿Recuerdas aquella tarde...?» de la ópera «Adiós a la bohemia». Esta obra, preferida de Sorozábal, había sido estrenada en el Teatro Calderón de Madrid en 1933, partiendo de un texto anterior, ampliado y modificado por el autor del mismo, Pío Baroja. La obra se gesta entre 1931 y 1933, cuando aún el compositor estaba en Alemania.

Sorozábal ya había trabajado en otro texto barojiano («La guitarra de Figaro», 1931), y con posterioridad se piensa en la composición de una zarzuela vasca, que no llegó a materializarse, además de que por aquella ocasión se produjera la Guerra Civil, Baroja no sentía especial debilidad por el Teatro. Con motivo del reestreno de «Adiós a la Bohemia», después de la Guerra, el novelista vasco escribía: **«El crear algo nuevo en el teatro me parece imposible. Todo lo que se ha dado como nuevo en los últimos**

años, desde los poemas de Ibsen hasta las chapucerías espiritistas de Maeterlink, ha quedado como al lado del teatro, sin conseguir entrar dentro ni tener una vida lozana. El teatro, como arte puro, igual que la pintura, la escultura, la arquitectura, y quizá también la música, es un arte cerrado, amurallado, completo, que ha agotado su materia...»

José Monleón, en «El Teatro del 98 frente a la sociedad», al analizar esta obra del teatro barojiano, da la razón al novelista al «ser consciente de los condicionamientos socioeconómicos y culturales del teatro en un determinado lugar y tiempo, para concluir que tales circunstancias debían conducir a la general mediocridad.» (Ed. Cátedra).

Quizá sea esta una de las obras más desgarradoras de Sorozábal, muy dentro de ese espíritu, como ya se ha dicho, realista-pesimista. Ya el personaje del «vagabundo» en el prólogo del «Adiós a la bohemia» canta: **«He tenido que evocar el Madrid de los suburbios de hace años, el cafetuchero de barrio, el violinista melencólico, la confabulación lamentable del artista que fracasa y de la mujer que se malogra. ¡Realismo! ¡Realismo! Cosa triste. ¡Vale más vivir en el sueño ¡Sueño!»**

Como ha escrito Manuel Balboa, **«Sorozábal habló a ese hombre abrumado por las circunstancias, sumido casi como espectador, en un mundo que le grita su condición miserable diciendo lo más importante del modo más directo»**.

Pablo Sorozábal Mariezkurrena, después de dirigir a tantas agrupaciones, era enterrado en el cementerio de la Almudena de Madrid el pasado 27 de diciembre de 1988, mientras se oía su marcha fúnebre «Guernika» gracias a un radiocasette de pilas que llevó su hijo.

José Miguel Mederos Rivero

PROGRAMA 6

ENERO 1990

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE CANARIAS

I

Brahms

Variaciones sobre un tema de Haydn op. 56a (17')

Coral St. Antoni (andante)

*Var. I poco piu animato • Var. II piu vivace • Var. III con moto
Var. IV andante con moto • Var. V vivace • Var. VI vivace
Var. VII grazioso • Var. VIII presto non troppo • Finale (andante)*

Mendelssohn

Concierto para violín y orquesta
en mi menor op. 64 (30')

Allegro molto appassionato - Attaca

Andante - Attaca

Allegretto non troppo - Allegro molto vivace

II

J.L. Turina

Fantasia sobre una fantasia de Alonso de Mudarra (9')

I. Strawinsky

El pájaro de fuego *

Introducción - El pájaro de fuego y su danza

Ronda de las princesas

Danza infernal del rey Kastcheï - Berceuse - Final

Solista:

Shlomo Mintz

Violín

Director:

Víctor Pablo Pérez

Sábado 13

21'00 hs.

La Orotava

JOHANNES BRAHMS

Variaciones sobre un tema de Haydn Op. 56 a

Cuando en 1873 Brahms compuso las **Variaciones sobre un tema de Haydn** era ya un músico consagrado. Su primer gran triunfo se produjo cuando presentó en 1868 el **Requiem alemán** en Bremen. El éxito obtenido por esta obra fue tal que las resonancias llegaron a Viena, y tal vez por ello en 1871 los miembros de la «Sociedad de Amigos de la Música» de dicha ciudad decidieron nombrar a Brahms director de la citada entidad. Pero si en el plano profesional el panorama se iba esclareciendo poco a poco, en el plano personal los acontecimientos no le favorecían tanto. En 1869 su amada Julia Schumann se casó con un conde italiano, mientras que sus relaciones con Clara Schumann pasaban por un periodo de bastante frialdad que abarcó casi la primera mitad de la década de los setenta. Quizá por ello decidió pasar el verano de 1873 en un rincón algo apartado, en el hotel Seerose del pequeño pueblo de Tutzing, en Baviera.

Permaneció allí esta temporada conversando con algunos intelectuales bávaros y componiendo nuevas obras. Una de ellas son las **Variaciones**.

Hacia tres años que Brahms había quedado impresionado por el tema de la **Coral de San Antonio** que Haydn había recogido de una fuente anónima. Brahms estudió la obra que Haydn compuso y la reelaboró en su mente, plasmando el resultado en la partitura en forma de **Variaciones**.

Brahms escribió ocho **Variaciones** sobre el tema de Haydn y un **finale ostinato** en forma de **chacóna**, estando el **ostinato** formado a partir del tema central y su bajo. El compositor cumplió con los requisitos de la forma presentando el tema con una tonalidad menor en la **Variación III**. A ella le sigue un movimiento también en menor, y más lento, que constituye la **Variación IV**. Las **Variaciones V y VI** están formadas por un complejo **Scherzo**. A ellas les sigue la bellísima e idílica **Siziliana** de la **Variación VII** y un antecedente del **finale** en la **Variación VIII**. La conclusión que Brahms llamó **finale** representa una **Variación** en sí misma, y al darle forma de movimiento, el compositor quiere indicar que no ha realizado una simple serie de **Variaciones**, sino una estricta composición formal.

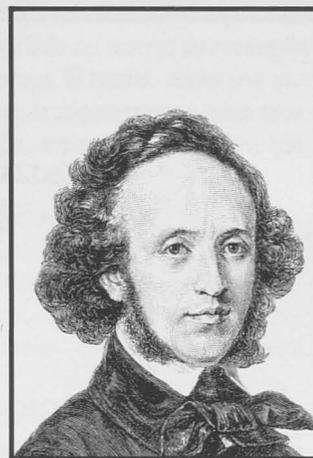
La obra se estrenó en noviembre de 1873 bajo la dirección del propio Johannes Brahms.

F. MENDELSSOHN

Concierto para violín y orquesta en mi menor Op. 64

Toda la gracia, el encanto y el poder de seducción de la obra de Mendelssohn lo podemos encontrar en el **Concierto para violín**. Esta composición nos puede traer recuerdos de las páginas más felices de la música incidental **Sueño de una noche de verano** o de la **Sinfonía n.º 4 «Italiana»** por su carácter

bucólico a la vez que brillante. Las primeras ideas para el **Concierto** nacieron en 1838 pero no se hicieron realidad hasta 1844 cuando Mendelssohn acabó de componerlo en Frankfurt. El resultado no le satisfizo totalmente, ya que tres meses después comenzó a revisar todos los detalles de la obra. Finalmente dio por concluida la composición a comienzos de 1845 y la estrenó el 13 de marzo de dicho año en la Gewandhaus de Leipzig, actuando como solista Ferdinand David bajo la dirección del compositor danés Niels W. Gade.



El primer movimiento, **allegro molto appassionato**, comienza sin introducción orquestal, ya que desde los primeros compases el solista presenta un primer tema viril a la vez que apasionado. El segundo tema tiene una bella orquestación en la que los clarinetes suenan por encima de las flautas mientras el violín solista proporciona un pedal grave. Tras la sección de desarrollo anunciada por los trinos orquestales, llegamos a la **cadenza** breve e inspirada en la que los acentos de las negras con puntillo, en su parte central, son los únicos nexos con el principal material temático del movimiento.

El segundo movimiento, **andante**, tiene un carácter más pausado aunque igualmente bello. Emplea la forma ABA teniendo la sección A un temperamento reposado que contrasta con el agitación de la B, pero, como hemos dicho, dentro de un ambiente aterciopelado.

En el último movimiento, **allegro ma non troppo: allegro molto vivace**, es de destacar el breve preludio del final en el que el solista está acompañado por las cuerdas. No obstante, la verdadera nota brillante del movimiento se encuentra en un **finale** donde el tema principal del violín es acompañado de manera armoniosa por las flautas y los oboes, creando así una conclusión jubilosa y festiva.

IGOR STRAVINSKI

El pájaro de fuego

Cuando Diaghilev regresó a Rusia procedente de París tras el clamoroso éxito que los Ballets rusos obtuvieron en la ciudad del Sena durante la temporada de 1909, comenzó a meditar sobre la gira del año siguiente. Entre las obras que había ideado llevar a París se encontraba la leyenda rusa del pájaro de fuego. Diaghilev encomendó a Liadov la composición de la música pero éste rechazó el encargo. Finalmente optó por el joven Igor Stravinski del que había escuchado tiempo atrás su

brillante orquestación de **Fuegos Artificiales**. Stravinski era por aquel entonces un joven compositor de apenas 28 años. Sus principales influencias procedían de Rimsky-Korsakov y del grupo de «los cinco», de ahí que en **El pájaro de fuego** no pueda evitar plasmar una cierta huella nacionalista manifestada a través de un colorido brillante, fruto de la tradición musical popular rusa. No obstante, Stravinski abandonó pronto el nacionalismo convencional para adentrarse en la búsqueda de nuevas concepciones melódicas y armónicas.

El pájaro de fuego se distingue por varias razones, siendo una de ellas el empleo de la oposición entre diatonismo y cromatismo. El diatonismo queda reservado para lo positivo, representado por el príncipe-héroe Iván Tsarevitch y el pájaro, mientras que el cromatismo simboliza el mal, encarnado en la figura del mago Kachtchei. Stravinski supo jugar con el diatonismo, el cromatismo y los giros orientalizantes, pero en el plano melódico y armónico buscaba un punto de cohesión, punto que encontró con el empleo del intervalo de cuarta aumentada. Por otro lado, el ritmo

de esta obra prepara el camino a los nuevos procedimientos rítmicos que culminarán en **La consagración de la primavera**.

En definitiva, **El pájaro de fuego** es una composición importante porque sirve de puente de unión entre el Stravinski cercano a los nacionalistas y el Stravinski que sólo tres años después dio un giro a la historia de la música con **La consagración de la primavera**. La obra fue estrenada en junio de 1910 en la Ópera de París bajo la dirección de Gabriel Pierné, y obtuvo tal éxito que el propio Stravinski extrajo de ella varios arreglos en 1911, 1919 y 1945.



Carlos Javier Castro Brunetto

PROGRAMA 7

ENERO 1990

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE CANARIAS

I

Shostakovich

Sinfonía n.º 1 en fa menor op. 10 * (31')

Alegretto - Allegro non troppo
Allegro
Lento
Allegro molto

II

Prokofief

Alexander Nevsky (*Cantata*) op. 78 * (39')

Rusia bajo el yugo mongol • Canto de Alexander Nevsky
Los cruzados en Bskov • A las armas «pueblo ruso»
La batalla sobre el hielo • El campo de los muertos
Entrada de Alexander Nevsky en Bskov

Solista:

Christine Cairns
Mezzosoprano

Coro de la Orquesta Filarmónica Checa

Director:

Víctor Pablo Pérez

Lunes 29
21'00 hs.
La Orotava

DIMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Sinfonía n.º 1 en fa menor Op. 10

Shostakovich pertenece a la primera generación de artistas que creció bajo el régimen soviético. Comprometido políticamente desde los trece años es, en buena medida, producto de la enseñanza soviética de su época. Su primer trabajo es el de pianista en una sala de cinematógrafo, hecho que no es de extrañar pues el cine era a comienzos de la década de los veinte uno de los ámbitos fundamentales en la floreciente vida artística de la nueva república soviética, hasta que pocos años más tarde las puertas de Rusia se cerraran a Europa. En 1925 Eisenstein realizaba su película *El acorazado Potemkin* y Shostakovich componía su *Sinfonía n.º 1*, presentándola en junio de ese mismo año, a su profesor de composición, Steinberg, alumno predilecto de Rimsky-Korsakov. El 12 de mayo de 1926 la obra fue estrenada por la Filarmónica Estatal desatando el júbilo de los medios artísticos de la nación y de los círculos musicales del mundo entero.

El primer tiempo de esta *Sinfonía n.º 1*, en fa menor, Op. 10, en el que se observa cierta influencia de Hindemith, comienza con una introducción recitativa («Allegretto») y proveerá gran parte del material fundamental de toda la obra, otorgando a ésta una gran coherencia temática. El motivo de fanfarria de la introducción aparece en las trompetas con sordina, pasa al clarinete y finalmente a la cuerda. El «Allegro non troppo» que sigue, expone el tema principal, a manera de marcha (clarinetes, luego cuerda) dejando sentado el clima dinámico de este primer movimiento. Después de renovar ligeramente el motivo de la introducción (solo de trompeta), la flauta anuncia suavemente el segundo tema, a modo de vals. El desarrollo elabora contrapuntísticamente ambos temas, cambiando el perfil melódico y rítmico del segundo. La reexposición ofrece los temas en su sucesión inversa. Al final resuena de nuevo el tema de la introducción.

El segundo tiempo, «Allegro», es un *scherzo* de brillante instrumentación cuyo tema deja entrever un fondo espiritual algo sombrío entre los distintos instrumentos que lo protagonizan. Después del trío vuelve el *scherzo* con la percusión y pasajes del piano. El clímax combina el tema del trío y el del *scherzo*.

El lírico «Lento», tercer tiempo, está dominado por una extensa melodía que protagoniza el oboe, acompañado por la cuerda en trémolos. El «Largo» de la sección central posee nuevo material temático: una línea melódica cromática de la cuerda y un



tema de marcha lenta en el oboe, que encuentra eco en el metal. La coda unirá luego todos los temas contrapuntísticamente.

El último tiempo está precedido por una introducción lenta que enlaza con el movimiento anterior. El ágil tema del clarinete introduce la sección principal («Allegro molto»); aquí se emplean eficazmente pasajes en octavas y acordes *martellato* al piano. El segundo tema entra de modo patético y después de un disminuyendo vienen un solo de violín y otro de trompa («Meno mosso»). Sigue la repetición del «Allegro molto», un solo de timbal («Adagio»), un «Largo» con el segundo tema en el violoncello solo y, finalmente, un crescendo que lleva a la coda.

SERGUEI PROKOFIEV (1891-1953)

Alexander Nevsky

En mayo de 1938 el director soviético Eisenstein, al prepararse para rodar su filme *Alexander Nevsky*, tuvo la feliz idea de recurrir a Prokofiev para la composición de la banda sonora. La colaboración entre el director y el músico fue tan ejemplar que algunas escenas de masas fueron construidas sobre la música, como en ballet, siguiendo la dinámica interna de la partitura. El filme gira sobre la figura legendaria del príncipe Alejandro (llamado Nevsky por la victoria que obtuvo en 1240 cerca del río Neva). Al príncipe acuden los rusos cuando los Caballeros de la Orden Teutónica amenazan su tierra. En la batalla sobre las aguas heladas del lago Peipus, los rusos guiados por Alejandro, derrotan a los invasores, que se hunden en el hielo. De la banda sonora, Prokofiev extrajo esta cantata, articulada en siete movimientos, que fue estrenada en 1939 en las salas de conciertos independientemente de la película.

En el primer movimiento, «Rusia bajo el yugo mongol», la gran extensión instrumental permite comentar los «vastos campos» del filme y evocar las distancias infinitas; en el segundo movimiento, «Canto de Alexander Nevsky», el coro relata la gesta del héroe en la guerra contra el enemigo y el tema de Nevsky es de una gran simplicidad melódica y rítmica. En el tercer movimiento, «Los cruzados en Pskov», junto al duro canto de los Teutones, es enunciado el tema de la invasión por cuatro cornos y dos trombones. En el cuarto movimiento los rusos cantan sus decididos propósitos de lucha y victoria. En «La batalla sobre el hielo» los temas contrastantes se superponen sin confundirse nunca. El sexto episodio, «El Campo de la Muerte», es el doloroso lamento por los



caídos. El último episodio, «La entrada de Alexander Nevsky en Pskov», presenta la apoteosis, el triunfo del príncipe Nevsky y del pueblo entero.

Al igual que **Guerra y Paz**, la elección del tema se enriqueció, con ocasión de la lucha contra los nazis, con evidentes significados propagandísticos (en **Alexander Nevsky** también los enemigos llegan de occidente e igualmente el pueblo ruso, dividido y titubeante es llamado a la unidad). Nos encontramos frente a un arte con objetivos sociales y nacionales precisos. Es necesario destacar la originalidad de las ideas musicales de Prokofiev: por una parte, el pueblo ruso, presente en la riqueza y profundidad de sus cantos, sin retórica y sin énfasis; por otra, los caballeros de la Orden Teutónica, cuyo fanatismo y sed de poder son expresados por un canto coral isorrítmico, medido y obsesivo hasta

en las más leves sonoridades, melódicamente estático, incapaz de impulsos líricos. Armónica e instrumentalmente la diferencia entre rusos e invasores queda también patente: al tonalismo popular de los primeros se contraponen la politonalidad disonante y los duros cortes sonoros de los instrumentos de metal que caracterizan a los segundos.

Aunque la estructura de la cantata se ciñe a módulos clásicos, la repetición y desarrollo de los temas acerca la partitura al concepto tradicional de la arquitectura sonora. El primer movimiento de la composición puede considerarse como la exposición, el quinto, el desarrollo, el sexto y séptimo movimiento como la reexposición final.

Luis Serrano Sánchez

PROGRAMA 8

FEBRERO 1990

I

Grieg

Sigurd Jorsalfar (*Suite*) op. 56 * (14')

Prelude • Intermezzo • Marcha triunfal

Nino Rota

Divertimento concertante para
contrabajo y orquesta * (21')

Entrada • Marcha • Aria • Finale

II

Shostakovich

Sinfonía n.º 1 en fa menor op. 10 (31')

Allegretto - Allegro non troppo
Allegro • Lento • Allegro molto

Solista:

Frano Kakarigi

Contrabajo

Director:

Víctor Pablo Pérez

Viernes 2
20'30 hs.
Universidad

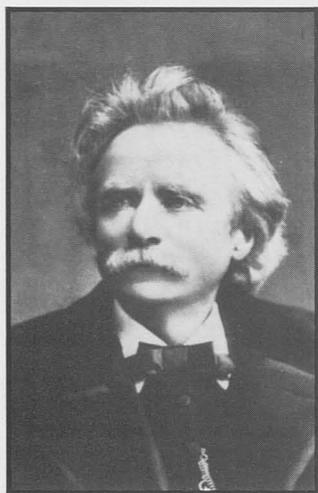
Sábado 3
21'00 hs.
Puerto de la Cruz

EDVARD GRIEG (1843-1907)

Sigurd Jorsalfar (Suite)

La colaboración de Grieg con los dos grandes dramaturgos noruegos del momento, Ibsen y Björnson, supuso para el compositor una serie de encargos de música de acompañamiento de la que surgieron algunas de sus más populares partituras para orquesta. Las obras de teatro precisaban pasajes musicales con que llenar los tiempos muertos producidos por los cambios de escena, con frecuencia ruidosos; asimismo, se hacían necesarios algunos fondos musicales que acompañaran la acción de determinadas escenas. Ven así la luz, entre otras composiciones, las dos suites orquestales para **Peer Gynt**, de Ibsen, y la música incidental para el acompañamiento del drama histórico **Sigurd el cruzado**, de Björnson. Compuesta en 1872 y representada por primera vez en Oslo el 10 de abril de ese mismo año, **Sigurd el cruzado** Op. 22, para una voz solista, coro de tenores, baritonos y orquesta, consta de cinco piezas, tres de ellas instrumentales; en 1892 Grieg dispuso estas últimas en una suite orquestal: **Sigurd Jorsalfar** Op. 56, que consta de: Obertura, en el palacio del rey; Intermezzo, sueño de Borghild, y Marcha Triunfal. A la Marcha Triunfal se le dio una considerable mayor extensión y una nueva sección del trío. La Obertura, que utiliza un cuarteto de violoncellos, es impresionante.

El nacionalismo noruego encontró en Grieg su expresión musical; su naturaleza lírica, carente de auténtico temperamento dramático, infundió un marcado colorido nacional en el modo de



hacer romántico, y en su música los rasgos noruegos se destacan con más fuerza por su armonía sólida, original y delicada, y por su ritmo igualmente vigoroso y refinado. Por su audacia y ternura, muchas de sus ideas inician la andadura al territorio de la «impresión». Miniaturista insuperable, la originalidad de Grieg reside en la abundancia de ideas melódicas y su genuina armonía. El vivo interés que manifestó siempre por el folclore noruego fomentó

en su lenguaje musical un sensible proceso de emancipación de los procedimientos compositivos de la tradición clásico-romántica.

NINO ROTA (1911-1979)

Divertimento concertante para contrabajo y orquesta

Nieto del pianista y compositor Giovanni Rinaldi (1840-95), y de talento precoz, Rota fue alumno de Perlasco, Orefice, Bas, Pizzeti y Casella; se diplomó en composición en el Conservatorio de Roma en 1929. En 1931 se dirigió a los Estados Unidos, frecuentando el Curtis Institute de Filadelfia y en 1937 se graduó en la Universidad de Milán con una tesis sobre Zarlino; fue profesor de solfeo y armonía en los institutos musicales de Tarento y Bari, de cuyo Conservatorio fue director desde 1950.

Al tanto de las nuevas tendencias musicales desde su juventud (durante la cual disfrutó de una amistad personal con Stravinsky), Rota siguió un camino bastante diferente en su propia música, conservando la supremacía de la melodía, una tonalidad libre de complejidad armónica, diseños rítmicos y formales establecidos, y un concepto de música espontánea, en cuanto resultado de una expresión directa. Su humor, también, es ingenuo y nunca satírico. Evitando todo sentimentalismo, trabajó en todos los géneros con un discernimiento y maestría técnica que le hizo granjearse el respeto incluso de quienes consideraban su actitud anticuada. Cosechó un gran éxito con óperas como **El sombrero de paja de Italia** y **La visita maravillosa**, con las sonatas, de una delicada y penetrante gracia, y el **Concierto de Harpa**. Pero su renombre internacional lo debió, con creces, a sus partituras para el cine, muchas de ellas compuestas para importantes películas de Fellini, Visconti, Clement y otros; esto muestra su adaptabilidad a las más diversas exigencias. Su facilidad extrema para la improvisación al piano le permitió colaborar estrechamente con los directores.

El **Divertimento concertante per contrabasso e orchestra** es una reelaboración para solista y orquesta de la **Serenata per contrabasso e pianoforte** compuesta por Rota en mayo de 1968. A los tres tiempos —Marcia, Aria y Finale— de la **Serenata**, el compositor añade el primer tiempo, **Allegro maestoso**: una página de fuerza arrolladora que se abre con una majestuosa frase melódica retomada por el solista hasta que ambos, contrabajo y orquesta, la ofrecen simultáneamente en una brillante apoteosis rítmica.

PROGRAMA 9

FEBRERO 1990

I

J. Fernández-Guerra

Iris *

Martinu

Concierto n.º 2 para violín y orquesta * (27')

*Andante - Poco Allegro - Andante
Andante moderato • Poco allegro*

II

Ives

The unanswered question * (6')
(Pregunta sin respuesta)

Ives

Three places in New England * (20')
(Tres lugares de Nueva Inglaterra)

*The «St. Gaudens» in Boston Common
Putnam's Camp. Redding. Connecticut
The Honsatonie at Stockbridge*

Solista:

Ondrej Lewit
Violín

Director:

José Luis Temes

Viernes 9
20'30 hs.
Universidad

Sábado 10
20'30 hs.
La Orotava

JORGE FERNANDEZ GUERRA (1952)

Iris

«Iris» es el resultado de la manipulación de dos obras mías anteriores, «Extrio» (Homenaje a Klee), y «Obertura en verde para Lucio Muñoz». Se trata, es bien evidente, de dos trabajos vinculados en algún nivel con el mundo de la plástica y el deseo de transformar estas dos obras era algo que bullía en mí desde la gestación de ambas.

No es, desde luego, casual que unas músicas nacidas al amparo del clima constructivo y emocional de la pintura se me revelaran desde el origen con una enorme capacidad de transformación. La «Obertura en verde para Lucio Muñoz» fue compuesta para una pequeña orquesta de cuerda a raíz de un homenaje que se le dedicó a este pintor en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid con motivo de su exposición antológica. Su carácter de introducción al citado homenaje me provocó desde el principio el deseo de completarla en el futuro. Se trata de una obra de un solo gesto y, en cierto modo, monocolor, característica que se conserva en la transformación que ha recibido para formar la primera parte de «Iris».

«Extrio» (Homenaje a Klee), estaba compuesta originalmente para un trío de flauta, viola y guitarra, y responde, aunque de un modo bastante festivo, a ideas generativas de transformación de unos materiales que creo haber percibido en Klee. Las transformaciones de la obra original han sido más profundas en este caso que en la Obertura en verde..., debido sobre todo a un criterio de forma caleidoscópica que la hacía, a mi modo de ver, enormemente rica tras ese inofensivo aspecto de caja de música que muestra superficialmente.

La transformación de estas dos obras en este «Iris» que hoy se presenta ha sido uno de los retos más atractivos que me podía plantear al pensar de nuevo en la orquesta, un colectivo musical que obliga más que nunca a dejar de lado la inercia y las fórmulas preestablecidas aunque el resultado no constituya una agresión al equilibrio de su sonido.

Jorge Fernández Guerra

BOHUSLAV MARTINU (1890-1959)

Concierto para violín y orquesta

Bohuslav Martinu nace en Politska, pueblo de la Bohemia Oriental, ingresa en el conservatorio de Praga, pero al no someterse a la disciplina académica es expulsado. Se traslada a París, donde estudia con Albert Roussel y frecuenta al grupo de «Les Six».

Poco a poco su música se empieza a oír en toda Europa. Con el advenimiento de la 2.^a Guerra Mundial, ha de huir de París perseguido por las SS, abandonando numerosos manuscritos

de sus obras. Comienza su hégira por diversas ciudades de Francia, un año después llega a Lisboa y por fin, en marzo de 1941, a Nueva York.

No logra integrarse plenamente en el ambiente norteamericano; son, sin embargo, de esa época sus primeras sinfonías y conciertos. En 1946 vuelve a su país como profesor de composición del conservatorio de Praga, puesto que abandona por problemas con el régimen comunista. Inicia de nuevo un peregrinar por ciudades europeas y americanas hasta 1959, fecha de su muerte en Suiza.



Martinu es el más destacado de la nueva generación de compositores checos que volvieron sus ojos hacia París buscando la fuente de inspiración para su obra. Pertenece al tipo de músico espontáneo y romántico que siempre se asocia con la cultura centroeuropea. Aún cuando en su origen estuvo influenciado por el movimiento Neoclásico, pronto retorna a las tradiciones folklóricas checas, que sabe fundir sin estridencias con las nuevas tendencias occidentales contemporáneas. En su música, cuidadosamente trabajada, prima la expresión, la emoción, sobre la técnica.

El Concierto para Violín y Orquesta es una obra que data de 1943, época esta también de su primera sinfonía, fue compuesto durante su primera estancia en Estados Unidos, por encargo de Moslia Elman.

CHARLES IVES (1874-1954)

La pregunta sin respuesta (1908)

Tres lugares de Nueva Inglaterra (1903-1911)

Charles Ives nace en Danbury, Connecticut. Su padre, maestro de banda durante la Guerra Civil Americana, era un músico excepcionalmente progresista, con una gran curiosidad por todo lo que hacía referencia a la naturaleza del sonido, curiosidad que transmitió al resto de su familia. Charles, a los trece años, ya con el puesto de organista de iglesia, arreglaba música para los extraños conjuntos que dirigía su padre.

Después de realizar estudios musicales en Yale, y consciente de las dificultades que encontraría para que aceptaran su música, no se dedicó a ésta como profesional. Pronto destacó como floreciente hombre de negocios, lo que le permitió el desahogo económico necesario para componer como él quería.

Sus obras fueron durante mucho tiempo consideradas intocables; sin embargo, para los jóvenes compositores de su país

fue el primer músico verdaderamente americano, el «primitivo», el «clásico» de Estados Unidos, según palabras de John Cage.

La base de la música de Ives hay que buscarla en los himnos de su infancia y en las canciones populares de Nueva Inglaterra: intuitivas, rudas, pasionales, a veces un poco ásperas, sin sometimiento a los cánones del gusto europeo. Todo esto, dio origen a su concepción de la politonalidad, a sus acordes arracimados (clusters), a los polirritmos... Adepto a las mayores disonancias, sus progresiones armónicas dan, sin embargo, una fuerte sensación de unidad a sus obras. Se rebela contra las tradiciones decimonónicas, siendo el descubridor de muchas innovaciones técnicas fundamentales para la música del siglo XX.

The Unquestioned Answer (La pregunta sin respuesta).

Obra de 1906, forma con «Central Park in the Dark» un conjunto de «Contemplaciones» y al igual que la futura 4.^a Sinfonía plantea la insoluble cuestión de la existencia.

La «contemplación» en este caso citando al compositor, sería la de una «cosa seria», la de un «paisaje cósmico». Es una obra que en su concisión misma posee un fuerte halo metafísico.

Su primera audición se realizó en 1941 en Nueva York, con la total incompreensión del público.

El efectivo orquestal se reduce a las cuerdas, cuatro flautas, una trompeta o *ad libitum* dos flautas, un oboe, un corno inglés y un clarinete.

Con tal simplicidad de medios, Ives aborda esta singular composición superponiendo imágenes sonoras intensamente significantes: sobre un fondo de cuerdas tenidas, emergen lentos acordes en *pianissimo*. Hay un solo de trompeta con sordina, repetitivo, que plantea la eterna duda de la existencia, las maderas, las flautas concretamente, replican a la trompeta pausadamente una «respuesta invisible» en motivos armónicos disonantes, por seis veces la pregunta queda sin contestar... La séptima vez las cuerdas la envuelven con el silencio...

Para Michael Chion, «es tiempo de recuperar esta obra enigmática que para unos anuncia la música concreta, para otros es una innovación politonal, una forma de música indeterminada o un ensayo de música conceptual. 'The unquestioned answer' continúa desafiando interpretaciones reduccionistas».

Three Places in New England (Tres lugares de Nueva Inglaterra).- Esta obra está inspirada en un poema de Robert Underwood Johnson, se conoce también como «Primera Suite Orquestal» o «Sinfonía de Nueva Inglaterra». Está dividida en tres

secciones y en cada una de ellas el compositor evoca un lugar de su tierra natal.

I.- **The «St. Gaudens» in Boston Common, Colonel Show and his colored Regiment** (very slowly): Largo fragmento solemne y fantasmal, donde la línea melódica sugiere el ambiente angustiado de la Guerra de Secesión Americana. Ives escribió en la partitura los siguientes versos:

Moving, Marching Face of Souls! / Deslizándose, marchando, rostros de almas

Marked with generations of pain / Señalados con generaciones de dolor

Part-freers of a Destiny, / Liberadores parciales de un destino,

Slowly, restlessly, swaying us on with you / Lenta, incesantemente, llevándonos contigo

Towards other Freedom! / Hacia otra Libertad.

Al oponer maderas agudas y metales graves, Ives logra un efecto de distancia, de lejanía en el clímax emocional de este movimiento. Ritmos en *ostinato* en el bajo y complicados acordes pianísticos se suceden con un acusado sentido rítmico y bajo una forma totalmente libre.

II. **Putnam's Camp, Redding Connecticut** (Quiet step time), **Allegro**: Este es el nombre de un monumento conmemorativo erigido en el lugar donde en 1773 se encontraba el campamento del General Putnam.

La escena recrea una celebración campestre del 4 de julio en un pueblo americano.

Es una música ardientemente nacionalista, no tanto por la cita de melodías populares, como por la originalidad en el tratamiento de los recursos sonoros. Muy interesante es el pasaje polirrítmico donde dos bandas se van acercando interpretando marchas diferentes, entrecruzando sus melodías, resolviendo el compositor las intrincadas superposiciones rítmicas

en un final audazmente disonante.

III.- **The housatonic at Stockbridge (Adagio molto).**- Es la parte más descriptiva y poética de la obra. El compositor vuelve a citar el poema de Underwood en el que se inspiró...

Las violas inician una ondulante corriente sonora y a modo de himno religioso se presenta la melodía. Los fluidos ritmos dan a la pieza una plasticidad contundente y serena. Un **Accelerando** concluye, tras un momento en suspenso, en un **tutti** orquestal en *piannissimo*.

Margarita González



PROGRAMA 10

FEBRERO 1990

I

Saint-Saëns

Concierto n.º 3 para violín y orquesta
en si menor op. 61 (27')

Allegro non troppo
Andantino quasi allegretto
Molto moderato e maestoso - Allegro non troppo - Piu allegro

II

Beethoven

Sinfonía n.º 5 en do menor op. 67 (36')

Allegro con brio
Andante con moto
Allegro
Allegro

Solista:

David Ballesteros
Violín

Director:

Víctor Pablo Pérez

Viernes 16
20'30 hs.
El Sauzal

Sábado 17
A determinar
A determinar

CAMILLE SAINT-SAENS (1835-1921)

Concierto n.º 3 para violín y orquesta

Nacido en París el 9 de octubre de 1835 fue el único hijo de un funcionario llamado Victor Saint-Saens fallecido a consecuencia de la tisis cuando el niño contaba sólo dos meses. Su madre, horrorizada ante la posibilidad de que la enfermedad fuera hereditaria, le confió a un ama de cría con la que permaneció en el campo hasta los dos años. Reintegrado a su hogar, las primeras enseñanzas que recibe son musicales, causando asombro y entusiasmo en la familia por las extraordinarias dotes que poseía. Recibe clases de Stamaty durante una larga etapa de trabajo desproporcionado para su corta edad y que le impide relacionarse con otros niños y llevar una vida normal. Apenas cumplidos los diez años da su primer recital en la sala Pleyel y a los trece abandona toda clase de estudios para centrarse exclusivamente en los musicales. Admitido en el Conservatorio de París recibe clases de Halevy y Gounod. A los dieciocho compone su primera sinfonía.

Durante la guerra franco-prusiana sirvió en la Guardia Nacional y más tarde, en 1871, al proclamarse la Comuna de París se exilia en Londres donde ganaría justa fama como organista. Fue un viajero incansable y esta afición le llevó a recorrer el mundo desde Rusia a China y América, pero sus preferencias y su salud le llevan con más frecuencia al Norte de África y Canarias. Muere en Argel, donde había viajado para reponerse del agotamiento producido por los ensayos de una ópera, a consecuencia de una congestión pulmonar el 16 de diciembre de 1921. Sin duda, de cuantos lugares conoció, el preferido fue Canarias hasta el punto que prefirió permanecer en Las Palmas antes que asistir en París al estreno de su ópera «Ascanio», actitud que le acarreó numerosas críticas. En Canarias compone varias obras entre ellas «Dejanira», «Campanas de la tarde» y «Vals Canariote».

Su inspiración no necesita nuevos modos para expresarse; ésta es la razón de que escriba sus conciertos en la forma tradicional en la que introduce sólo ligeras variantes. Compone diez conciertos: cinco de piano, tres de violín y dos de violonchelo. De ellos ocho fueron escritos entre 1865 y 1880, época en la que alcanza el cénit de sus facultades y en la que consigue sus más clamorosos éxitos.

Su mente era la de un filósofo racionalista, funcionaba de forma exacta y perfecta al servicio de un ideal de belleza sensual. consigue en música todo cuanto se puede obtener de una mente brillante, aunque se le ha reprochado cierta superficialidad y falta de sentimiento pues, según Alfred Cortot, posee «una mayor proporción de inteligencia que de sensibilidad».



Fue un erudito en cuestiones musicales y un auténtico sabio en lo concerniente a música antigua. Como intérprete su agilidad técnica era asombrosa y en consecuencia sus conciertos están pensados como pensaría un operista la parte de una «prima donna» para que se luzca y demuestre su elegancia, su claridad y su dominio.

El concierto n.º 3 en si menor tiene tres movimientos:

Primero: Allegro non troppo

El primer tema aparece inmediatamente; su marcado carácter, de un cierto matiz zingaro origina gran parte de las ornamentaciones durante todo el movimiento. El segundo tema es una melodía suave de gran lirismo y ternura. Acordes mantenidos de la cuerda con toques de trompa apoyan al solista. El movimiento concluye con una reexposición corta y una brillante coda.

Segundo: Andantino quasi allegretto

Escrito en si bemol mayor recuerda una barcarola. Comienza apasionado para tornarse lírico. Es un diálogo entre solista y orquesta en el que destaca la madera. La sección central se apoya en una figura rítmica adecuada a cuerdas y madera. Hay una breve cadenza y luego la coda que dobla las armonías del arpeggio del solo del violín en un intervalo de dos y hasta tres octavas consiguiendo un resultado perfecto.

Tercero: Finale-allegro ma non troppo

Empieza con una cadenza del solista en la que se ha empleado material del primer movimiento. El auténtico finale da comienzo con un ritmo de marcha lleno de energía y un tema impregnado de elegancia seguido de una melodía, que aunque conserva la misma tonalidad es de un carácter totalmente diferente; Saint-Saens lo marcó «apassionato». Después de exponer un tema en si menor, el violín calla para dejar oír un coral que crea una atmósfera de éxtasis. Se prepara la vuelta a la cadenza inicial y con una coda en si mayor acaban el movimiento y el concierto.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sinfonía n.º 5 en do menor

Desde 1795 Beethoven pensaba escribir una sinfonía en si menor, pero este proyecto no se lleva a cabo hasta 1807, año en que compone la n.º 5 al mismo tiempo que la Pastoral. Ambas fueron estrenadas en Viena el 22 de diciembre de 1808.

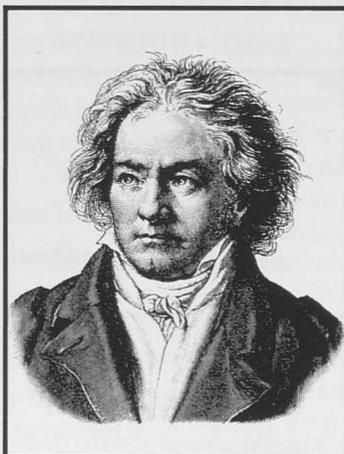
Durante el largo intervalo que transcurre entre la idea y el estreno de la n.º 5, el autor pasa por el doloroso proceso de

su progresiva sordera que termina sumiéndolo en el más amargo de los silencios y en la desesperación. Pese a todo, su espíritu es fuerte y combativo y el músico dice: «Lucharé contra el destino, no habrá de vencerme». Esta lucha sin tregua y el avance hacia la victoria se ven claramente reflejados en el paso de do menor a do mayor, en un pasaje inspiradísimo que va del scherzo al finale. En él y sobre el acorde de do mayor, el pleno de la orquesta con trombones incluidos, logra un efecto realmente grandioso. Por primera vez en una sinfonía son utilizados los trombones. La n.º 5 había sido un encargo del conde Von Oppendorff, pero una vez concluida y por dificultades económicas, Beethoven se ve en la necesidad de venderla; por ello escribe al aristócrata asegurándole que compondrá otra «pensada para usted».

En la orquestación se utilizarán dos flautas, piccolo, dos oboes, dos clarinetes, dos fagots, un contrafagot, dos trompas, dos trompetas, tres trombones, timbales y cuerda (violines primeros y segundos, violas, violonchelos y bajo).

Primero: Allegro con brio

Empieza de pronto, sin introducción, con la vehemente exposición del tema principal formado por la célebre célula de cuatro notas poéticamente conocida como «la llamada del destino». Esta célula genera el movimiento y reaparecerá en los demás dando a la obra una gran unidad. El ritmo inicial se mantiene hasta que los primeros violines introducen el segundo tema lírico y expresivo. Acabada la exposición van apareciendo episodios en los que domina la violencia hasta la delicadeza. Una última explosión desesperada y el movimiento concluye con incisivos acordes del pleno de la orquesta.



Segundo: Andante con motto

Da comienzo con un tema muy expresivo en violas y violoncellos; el segundo tema es presentado por clarinetes y fagots sobre un fondo de cuerda de gran delicadeza que sin embargo toma un aire triunfal al ser repetido por el pleno. Sobre estos dos temas se forman una serie de variaciones y en la última, después de un pleno lleno de energía, se vuelve al tempo del principio, expresivo y dulce. Los clarinetes y fagots repiten suavemente los temas y a ellos se van incorporando los demás instrumentos hasta llegar el final.

Tercero: Allegro

Es un «scherzo» cuyo primer tema está formado por elementos dispares, uno grave y misterioso, el otro cantabile. Un nuevo tema aparece impetuoso: es introducido por las trompas, luego lo hace suyo toda la orquesta. La parte central del movimiento está llena de fuerzas, así entre tensiones y distensiones se llega al final donde los dos temas se mezclan creando una atmósfera expectante que por medio de un «crescendo» nos lleva al

Cuarto: Allegro

Con un comienzo apoteósico a cargo del pleno de la orquesta reforzada por los trombones. De su tema sale un motivo melódico para los violines. El segundo tema, formado por tres motivos empieza en violas y violoncellos para pasar luego al pleno. El largo final tiene dos secciones, allegro y presto. Reaparece el primer tema de forma triunfal y con una serie de acordes pletóricos de energía concluye la sinfonía, una de las más hermosas de Beethoven y de cuantas se hayan escrito jamás.

Elvia González Sabina

PROGRAMA 11

FEBRERO 1990

I

Chausson

Poème op. 25, para violín y orquesta * (16')

Milhaud

Le boeuf sur le toit, para violín y orquesta * (15')

II

Beethoven

Sinfonía n.º 5 en do menor op. 67 * (36')

Allegro con brio
Andante con moto
Allegro
Allegro

Solista:

Agustín León Ara
Violín

Director:

Víctor Pablo Pérez

Jueves 22
20'30 hs.
La Orotava

Viernes 23
20'30 hs.
Universidad

ERNEST AMEDÉE CHAUSSON (1855-1899)

Poema para violín y orquesta op. 25

Nacido en París en una familia acomodada vivió en un ambiente confortable y protector. Su tutor estimuló su interés por la cultura y a los 15 años era recibido en los más prestigiosos salones donde tomó contacto con la intelectualidad de su época. Estas experiencias juveniles entre personas mayores y de cultura superior marcaron su carácter inclinándolo a la seriedad y la melancolía.

Le interesa la literatura y es un aceptable dibujante, está dotado para la música pero a la hora de elegir carrera y por complacer a su padre se doctora en Leyes aunque no llega nunca a ejercer. A los 25 años da un giro total a su vida y decide dedicarse a la música. En el Conservatorio recibe clases de instrumentación de Massenet que le considera un artista, a él le debe la alegría de su música. También es alumno de César Franck, que aunque no logró disciplinar su temperamento desarrolló sus dotes y le transmitió su riqueza armónica y el dominio de las formas cíclicas. A pesar del Conservatorio y su enseñanza tradicional, no puede sustraerse a la influencia wagneriana adoptando procedimientos armónicos y de orquestación y técnica, así como un lenguaje dramático que le atrajo fuertes críticas. Superada esta etapa Chausson comprende que no es ese el verdadero camino de la música francesa y decide volver a la claridad, al clasicismo y a los viejos maestros Couperin y Rameau usando incluso sus indicaciones de tempo: decidido, grave, muy animado...

Coincidiendo con la muerte de su padre en 1894 comienza su tercer periodo estilístico al que pertenece esta obra. Se halla influenciada por la poesía simbolista y por el descubrimiento de los novelistas rusos, en concreto esta obra se halla inspirada en Turgeniev. A pesar de su cómoda vida y la tranquila atmósfera familiar (se ha casado con una mujer rica) estas lecturas producen en Chausson desasosiego y pesimismo pero no por ello falta en su obra la claridad de ideas, un gran sentido de la proporción, elegancia y equilibrio, reflejos de su personalidad.

La verdadera sustancia del arte de Chausson es la melodía; su gusto por las formas puras en arquitectura se refleja en su concepción de la forma, en una evolución de su pensamiento y su lenguaje que le hacen ir directamente a lo esencial.

En este Poema para violín, dos entradas esenciales del instrumento solista definen el carácter rapsódico de la obra, con pasajes con aire de cadencia. La segunda entrada es una versión ornamentada de la primera. A la primera entrada sigue un estribillo de la orquesta que tiene persistencia de rondó. Chausson contrasta pasajes de gran fluidez y expresividad, de gran alcance y arpeggiados, con las asperezas de las dobles cuerdas, situando el conjunto sobre un fondo orquestal lírico. La obra fue estrenada en los Concerts Colonne en 1877 por el célebre violinista E. Ysa-

ye. En ella el autor hace alarde de libertad en la forma, de sensibilidad y de una armoniosa proporción que Debussy admiró profundamente.

DARIUS MILHAUD (1892-1947)

El buey sobre el tejado

Milhaud gustaba definirse como «francés de la Provenza y de fe judía» señalando así los más característicos rasgos de su personalidad. Su conexión con la tradición francesa es evidente y su herencia judía, a menudo impregna de melancolía su música. Perteneció al «grupo de los seis» pero la variedad de su obra apenas permite clasificarlo; opinaba que todo compositor debe dominar los más variados estilos de expresión y él trató siempre de ampliar sus medios expresivos. Su forma de instrumentar es muy personal, usa grupos de instrumentos insólitos en la época, percusión, por ejemplo, en especial la batería, pero no ve el dominio de los medios sonoros como un fin en sí mismo «la técnica sin elementos poéticos es vana».



Dice Coelle que «Milhaud es un poeta lírico cuyo idioma es la música». Amaba la melodía y se interesaba por la armonía, pero no en la línea de la experimentación atonal sino en la de la superposición de tonos, un acorde politonal «es más sutil en la dulzura, más violento en la fuerza».

Como secretario de Claudel en Brasil, permaneció en el país cierto tiempo, sirviéndose de su folklore en varias obras; así en «El buey sobre el tejado» se inspira en la vida urbana y concretamente en el Carnaval y su exuberancia. Usa casi textualmente la machicha y la samba que aparecen hasta 15 veces a modo de rondó, además de fado, habanera, rumba, tango y jazz. El tema es una leyenda sobre un pleito tan prolongado que lo que en su principio era un ternero se convierte en un robusto buey. Según Milhaud, su música hubiera sido el fondo perfecto para una película de Charlot que llamaría «Cinema sinphonie sur les airs sud-américains». Charlot no la usó, pero Cocteau lo hizo para construir una «farsa ballet» de gran éxito.

En la partitura se emplea la politonalidad y a pesar de su aparente superficialidad, está construida con seguridad y consistencia; fresca en su inspiración, trepidante en sus ritmos y de una gran originalidad.

Elvia G. Sabina

PROGRAMA 12

MARZO 1990

I

Borodin

El príncipe Igor (*Obertura*) (10')

Shostakovich

Concierto n.º 1 para violonchelo y orquesta
op. 107 * (29')

Allegretto
Moderato
Cadenza
Allegro con moto

II

Tchaikowsky

Sinfonía n.º 4 en fa menor op. 36 (42')

Andante sostenuto - Moderato con anima
Andantino in modo di canzona
Scherzo - Pizzicato ostinato - Allegro
Finale - Allegro con fuoco

Solista:

Lluís Claret

Violonchelo

Director:

Adam Gatehouse

Viernes 9
20'30 hs.
Universidad

Sábado 10
21'00 hs.
Puerto de la Cruz

ALEXANDR PORFIRIEVICH BORODIN (1833-1887)

Obertura de la ópera «El Príncipe Igor»

Borodín fue testigo de excepción de una época en la que Rusia comenzaba a experimentar profundos cambios sociales. Por un lado, el país se abría a las influencias occidentales, y por otro, empezaba a tomar conciencia de las enormes posibilidades del arte popular que encerraban sus enormes fronteras. El compositor sintetizó hábilmente, de un modo muy personal y elegante el nacionalismo ruso y las corrientes venidas de Occidente.

Alexandr Porfirievich Borodin nace en San Petesburgo en 1833. A pesar de ser hijo natural, su infancia transcurre sin problemas, pues su padre cuidó de que a él y a su madre no les faltara nada.

A los 8 años comienza a interesarse por la música, recibiendo clases de piano y flauta. También desde muy joven se despierta su pasión por lo que sería su profesión, la química. En 1850 ingresa en la Academia Médico-quirúrgica donde se graduará con la máxima nota.

No por ello abandona la música, formando parte en estos años de un quinteto con Schiglev, amigo de la infancia, los hermanos Kirilov y el violoncelista Gavrushevich.

En 1859, viaja a Europa occidental para continuar sus estudios de química. De esta época son algunas de sus mejores canciones.

De 1869 es su 2.^a Sinfonía y empieza a interesarse por el mundo de la ópera, componiendo «El Príncipe Igor».

En 1887 vuelve a dedicarse a esta ópera, componiendo varios números, como la Obertura y los coros de Prisioneros del acto 2.^o. Al mes siguiente, muere, dejando la ópera inconclusa.

En «El Príncipe Igor», Borodin plasmó lo que según sus ideales era la esencia del alma rusa. La obra constituye un gigantesco fresco histórico, un canto a las gestas del pueblo ruso. No es un drama en el sentido tradicional del término, sino la exposición monumental de una serie de ideas y sentimientos con la voz como vehículo principal y la música colaborando como apoyo de ésta. El protagonista musical es una melodía de recias resonancias nacionalistas, rica, colorista, amplia...



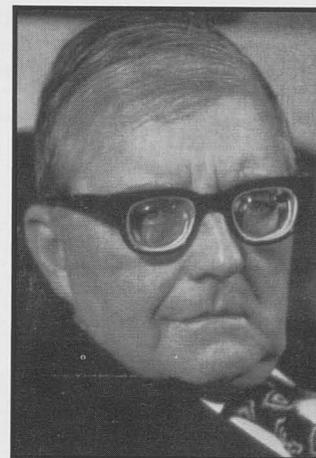
La ópera fue terminada por Rimski-Korsakov, que completó el prólogo, los actos 1.^o, 2.^o y 4.^o y la Marcha Polovtsiana del tercer acto. Glazunov por su parte, completó el 3.^{er} acto y reconstruyó la Obertura.

La obra se estrenó con gran éxito en San Petesburgo en 1890.

DIMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Concierto para violonchelo y orquesta n.º 1

Dmitri Shostakovich nace y se educa en lo que era San Petersburgo. Sus padres estuvieron comprometidos plenamente con la clandestinidad revolucionaria —«conocí la revolución de Octubre en la calle»— diría más tarde. Entre sus primeras composiciones, hay un Himno a la Libertad y una Marcha Fúnebre a las Víctimas de la Revolución.



Después de una juventud marcada por duras condiciones económicas y de salud, se convierte, según la opinión de los críticos soviéticos en uno de los valores más prometedores de la música de la Nueva Rusia. Con la llegada del régimen stalinista, comienzan sus dificultades, se cuestiona el tipo de «sonido» que utiliza para expresar las ideas revolucionarias y se le exhorta a que realice una autocrítica de su obra.

Aún cuando su arte llegue a plegarse más o menos a los gustos oficialistas, no se puede dejar de observar en él una introspección, un intimismo, que trasciende a través de las concepciones académicas que envuelven su música.

Shostakovich es un maestro en la instrumentación, que sabe integrar el lenguaje de los diferentes instrumentos en la orquesta con verdadera sagacidad y que maneja con indudable acierto las grandes formas musicales, especialmente la sinfonía.

Es la suya una obra de contrastes, por un lado la sátira, la alegría burlona, el humor estrepitoso, con ritmos elásticos y armonías punzantes, por otro el lirismo meditativo, impregnado de sentimiento.

Su modelo es Beethoven, «el único precursor del movimiento revolucionario», que buscaba la victoria a través de la lucha. También es fuerte la influencia de Mahler, por cuya música se sentía profundamente atraído.

El concierto para violoncelo n.º 1 está dedicado a Rostropovich, quien lo estrenó en Leningrado en octubre de 1959. Un año más tarde, en presencia del compositor, se estrena en América.

No es esta una obra demasiado frecuente en el repertorio internacional, posee indudables momentos de calidad, sobre todo en el manejo de la instrumentación y en algunos episodios virtuosísticos, aun cuando quede ensombrecida por la calidad y la aceptación de que gozan las sinfonías realizadas en la misma época por el compositor.

PIOTR TCHAIKOVSKI (1840-1893)

Sinfonía n.º 4 en fa menor en op. 36

Piotr Chaikovski, nace en Volkinsky, núcleo minero e industrial donde habían destinado a su padre, ingeniero. Su madre, Alexandra, era una aristócrata de origen francés; la fusión de elementos rusos y franceses en su educación, serán fundamentales para su futura formación como músico.

Piotr era un niño tímido y sensible, con gran capacidad de fabulación. Desde muy pequeño se interesó por la música comenzando a los siete años sus clases de piano, instrumento que dominará hasta el virtuosismo.

Su familia se traslada a Moscú, donde empieza sus estudios de jurisprudencia y continuando sus clases de piano con el maestro Philippov.

En 1854 muere su madre, a la que estaba muy unido, víctima del cólera. Las imágenes de los sufrimientos de su madre agonizante no abandonarán nunca al compositor y lo obsesionarán durante toda su vida.

En 1861 realiza su primer viaje al extranjero, hecho que le permitió reflexionar acerca de su futuro. De vuelta a su patria decide dedicarse a la música y se matricula en el Conservatorio de San Petesburgo, donde conoce a los hombres más importantes de la música rusa del momento.

Ya como profesor del Conservatorio de Moscú y consolidada su fama como compositor, decide en 1877 casarse. También por esta época conoce a la señora Van Meck, la que será su gran protectora y amiga y con la que iniciará una amplia correspondencia, recogida y publicada en varios volúmenes, reflejo



de los sentimientos, dudas y, sobre todo, de las ideas estéticas que inspiraron su música.

La 4.ª Sinfonía data de 1877. Supuso una conquista decisiva en la creación sinfónica del compositor. En una carta dirigida a la señora Van Meck, explica el programa de la obra: «El destino, esa fuerza desconocida que nos aleja de la felicidad cuando nuestros deseos están a punto de cumplirse», resumiría el sentido del comienzo de la obra.

Le sigue un vals muy rico en matices que van de lo triste y melancólico, a lo sereno y apasionado. Vuelve el tema del Destino; una Coda arrebatadora pone fin al movimiento de forma espectacularmente dramática.

El 2.º movimiento Andantino a modo de canzona, expresa la «melancolía que sentimos al atardecer, cuando estamos agotados por el trabajo y atraviesan nuestra mente viejos recuerdos».

Es un movimiento tripartito, donde un solo de oboe acompañado de pizzicati entona el tema principal. Se anima en la sección central, pero cae de nuevo en la melancolía.

En el 3.º movimiento, Scherzo (Pizzicati ostinato)-Allegro, es un derroche de gracia e ingenio, está protagonizado por los pizzicati de las cuerdas. Este tiempo evoca «arabescos propios de cuando se ha bebido en exceso... el trío, un campesino ebrio y una canción callejera».

El último movimiento Allegro con fuoco de brillante orquestación, es una explosión de alegría y entusiasmo, es la visión gozosa y festiva de la vida, que se impone al Destino que en algunos momentos vuelve a aparecer, ensombreciendo momentáneamente la atmósfera, triunfando la vida, en un exultante final.

Margarita González

PROGRAMA 13

MARZO 1990

I

Faure

Pavana * (7')

Concierto de piano a determinar

II

Franck

Sinfonía en re menor * (37')

Lento Allegro non troppo

Allegretto

Allegro non troppo

Solista:

Dimitri Bashkirov

Piano

Director:

Víctor Pablo Pérez

Jueves 22
20'30 hs.
La Orotava

Viernes 23
20'30 hs.
Universidad

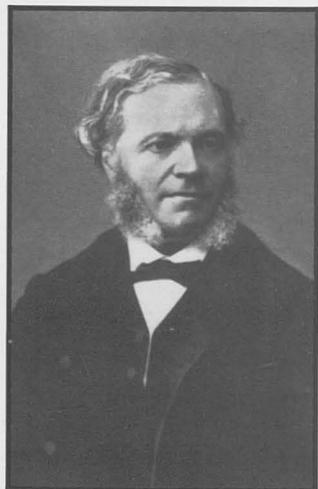
CESAR FRANCK

Sinfonía en Re menor

Prácticamente ningún compositor del siglo XIX pudo renunciar a expresar en su música los valores poéticos y emotivos propios del siglo del Romanticismo. César Franck no fue una excepción y buena prueba de ello es esta obra orquestal compuesta en 1888. Con la Sinfonía en Re m., Franck pretendió despertar en el alma del oyente todo lo que en ella hay de lirismo y emoción. Para conseguir este efecto se valió de un cromatismo a veces extremo y de unas melodías muy bellas que van desde lo poético hasta lo triunfal, todo ello envuelto en una orquestación rica y brillante. No obstante fue renovador al reducir a tres el número de movimientos y al otorgar el papel protagonista del tema principal del segundo movimiento al corno inglés, hecho este que era toda una novedad. Por otro lado, mantuvo su principio cíclico relacionando de manera diversa los tres movimientos.

El primer movimiento, **lento-allegro**, comienza con un motivo meditativo expuesto dos veces. El tema principal del **allegro** es una melodía sencilla basada en el motivo anterior que pasa por varios instrumentos. Tras un desarrollo muy rico en cromatismo, llegamos a la reexposición donde los elementos temáticos se encuentran impetuosamente expuestos por la orquesta.

En el segundo movimiento Franck combina un **andante** con un **scherzo**. Tras una introducción con las cuerdas en **pizzicato** llega el tema principal del corno inglés que tanto disgustó a los músicos más conservadores del París del momento. La sección del **scherzo** es, por su parte, ágil y sencilla, arrojando sobre el movimiento una luz diáfana.



El **finale: allegro** se inicia con el ambiente meditativo del primer movimiento. De ahí pasamos a un clímax brillante que no dura demasiado, puesto que esa atmósfera algo gris vuelve a posarse sobre la sinfonía, pero poco después el ambiente va cambiando ya que retornan temas de movimientos anteriores, como la melodía del corno inglés o el «motivo de la fe» del

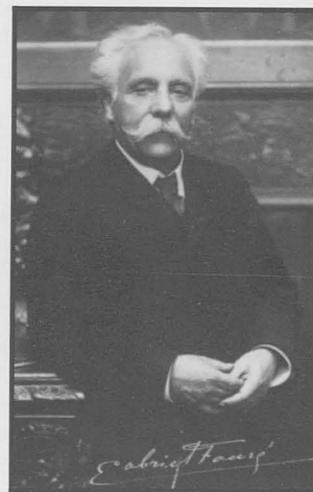
primer movimiento. Lentamente va retornando el tema principal hasta que la obra concluye de una forma triunfal.

La Sinfonía en Re m. fue estrenada en 1889 bajo los auspicios de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París.

GABRIEL FAURE

Pavana op. 50

Fauré es sin duda uno de los compositores que más han destacado en el género de lo íntimo. Su obra es sencilla, cálida y libre de una expresa intención intelectual. En consecuencia, las melodías no son muy complicadas si bien en el tratamiento armónico se mostró como un músico revolucionario. La **Pavana** responde a estas características. Es una composición menor, no muy compleja y por encima de todo íntima y exquisita. Fue escrita en 1886 para los conciertos de Jules Danbé y gustó tanto que la vizcondesa Elisabeth Greffulhe rogó al compositor que le añadiera una parte coral. Fauré accedió y para tal fin escogió un texto poético de Roberto de Montesquiou que adaptó a la música. La obra, con su parte coral, fue ejecutada por primera vez durante 1888 en la «Sociedad Nacional de Música» de París. Años más tarde fue interpretada como último número de su suite orquestal **Masques et Bergamasques**.



Desde el comienzo de la **Pavana**, con el tema principal interpretado por la flauta, sentimos que un cierto aire de nostalgia nos invade. Como acompañantes de la flauta para cantar el tema van apareciendo el oboe y el clarinete. Luego el tema va pasando por la cuerda mientras la sonoridad va en aumento, llegando al clímax con la intervención del coro. Finalmente, y tras la aparición momentánea de algunos elementos derivados del tema principal, éste se establece definitivamente para concluir la obra dentro del mismo clima de intimidad del principio.

Carlos Javier Castro Brunetto

PROGRAMA 14

ABRIL 1990

J. HAYDN

«Las Estaciones» *

I

LA PRIMAVERA

1.- *Introducción. Recitativo.* 2.- *Coro.* 3.- *Recitativo.* 4.- *Aria.* 5.- *Recitativo.*
6.- *Trío y Coro.* 7.- *Recitativo.* 8.- *Canto de alegría.* 9.- *Coro con solistas*

EL VERANO

10.- *Recitativo.* 11.- *Aria. Recitativo.* 12.- *Trío y Coro.* 13.- *Recitativo*
14.- *Recitativo.* 15.- *Cavatina.* 16.- *Recitativo.* 17.- *Aria.* 18.- *Recitativo*
19.- *Coro.* 20.- *Trío y Coro.*

II

EL OTOÑO

21.- *Introducción. Recitativo.* 22.- *Recitativo.* 23.- *Trío y Coro.*
24.- *Recitativo.* 25.- *Dúo.* 26.- *Recitativo.* 27.- *Aria.* 28.- *Recitativo.*
29.- *Coro de Campesinos y Cazadores.* 30.- *Recitativo.* 31.- *Coro*

EL INVIERNO

32.- *Introducción.* 33.- *Recitativo.* 34.- *Cavatina.* 35.- *Recitativo.* 36.- *Aria.*
37.- *Recitativo.* 38.- *Canto con Coro.* 39.- *Recitativo.* 40.- *Canto con Coro.*
41.- *Recitativo.* 42.- *Aria.* 43.- *Recitativo.* 44.- *Trío y Doble coro*

Solistas:

Christina Högman (Juana) *Soprano*

Stefan Dahlberg (Lucas) *Tenor*

Gunnar Lundberg (Simón) *Barítono*

Coral Polifónica Universitaria

Directora: Carmen Cruz Simó

Director:

Eric Ericson

Viernes 20
20'30 hs.
Universidad

Sábado 21
21'00 hs.
Puerto de la Cruz

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Oratorio «Las Estaciones»

En 1776, con cuarenta y cuatro años, Joseph Haydn trazó una breve autobiografía para su inclusión en «Das gelehrte Österreich», en la que, tras narrar sus años de aprendizaje, terminaba relatando su entrada como músico al servicio del conde Morzin «y luego como 'Kapellmeister' de Su Alteza el príncipe Esterhazy». Y terminaba: «Allí deseo vivir y morir». Ni su patrono ni probablemente el propio Haydn intuían el final glorioso de un músico que, sin ruptura revolucionaria aparente, se convirtió al final de su vida en la conciencia artística de su época. Pocos artistas (el Tiziano del autorretrato del Prado, el Verdi de Otello...) con una ancianidad tan exuberante como Haydn. Mucho antes de sus grandes oratorios finales ya se había constituido en el músico más célebre de la Ilustración y, paradoja en una época aún de claro predominio vocal, exclusivamente con sus músicas instrumentales. La casa de Osuna intentaba comprarle toda su producción. El duque de Alba se dejaba retratar por Goya con una de sus partituras en las manos. Hasta desde Cádiz, que otea ya las Cortes, le piden obras; y luego vendrían sus triunfos parisinos e ingleses; la veneración de una Europa para la que Bach aún no existía, Haendel era un pasado glorioso pero anacrónico, Mozart un olvido cruel o —en los más lúcidos— un remordimiento y Beethoven un discreto músico que daba ya excesivos zarpazos de «mal gusto».

Pues bien, el triunfo externo de Haydn se consolidó no en la sinfonía, ni en el cuarteto de cuerda, ni en las sonatas, ni mucho menos en la ópera (hay que recordar sus 23 composiciones teatrales, nueve de ellas perdidas y las demás olvidadas), sino en un género que difícilmente tenía «salidas» en la Europa del fin de siglo: el oratorio. Cuando en 1808, ya en las puertas de la muerte, recibe la medalla de honor de la Sociedad Filarmónica de San Petersburgo, sólo se mencionan **La creación** y **Las Estaciones**, «junto con tantas grandes obras», en la carta de nombramiento, y eso era la expresión exacta del pensamiento general.

¿Por qué? Haydn había nacido «barroco». Sus maestros lo fueron y él mismo lo es en sus primeras obras, como luego sería compositor galante, sensible («Empfindsamer Stil») e incluso tormentoso («Sturm und Drang») antes de alcanzar la objetividad del clasicismo. A lo largo de su vida, tan rica y cambiante como la sociedad en la que vive, el oratorio había ido declinando poco a poco en beneficio de otros géneros musicales más acordes con los tiempos. Seolamente en Inglaterra, con el recuerdo constante de Haendel, pervivía sin excesivos problemas, y consta cuánto impresionaron a Haydn algunas de las interpretaciones «actualiza-

das» (Mozart mismo, como es sabido, instrumentó **El Mesías**) del viejo sajón en la abadía de Westminster, donde yacía en espléndido sepulcro.

Un admirador de Haendel, el barón Van Swieten (1733-1803), diplomático, director de la biblioteca imperial de Viena, le proporcionó el texto de **La Creación**, basado en «El Paraíso perdido», de Milton, en el que Haydn trabaja durante todo el año de 1797. El estreno en Viena, en marzo de 1798, es triunfal; Haydn es consciente de haber reunido en una obra no sólo toda su personalidad, sino, con expresión feliz de Wilhelm Dilthey, «todo lo que había sucedido en la música a partir de Bach: el arte de la fuga, la potencia de los coros de Haendel, la polifonía de Mozart con toda la dulzura de sus dramáticas melodías», consiguiendo dar «por vez primera expresión fecunda a la nueva religiosidad en la música».

¿A qué nueva religiosidad se refiere Dilthey? Sin duda ninguna, a la «religión natural» nacida del criticismo racional (Voltaire) y sentimental (Rousseau) de la Ilustración: Dios como géometra-

supremo de un universo que, como obra divina, es un cosmos ordenado, «razonable» e individualizable, en el que florece una nueva moralidad basada en el trabajo, en la fraternidad, en la felicidad conseguida tras el vencimiento de las pasiones. No hace falta ser muy perspicaz para encontrar inmediatamente en la francmasonería la expresión más generalizada de estas ideas. Tanto Mozart como Haydn fueron, como tantos hombres de su tiempo, masones convencidos.

Se afirma con frecuencia que, mientras Mozart fue un masón practicante, y de ahí muchas de sus músicas, Haydn lo fue con más tibieza, no exenta de cierto escepticismo socarrón. Sin negarlo, nada más hostil a esta tesis

que un análisis de sus dos grandes oratorios, análisis nada original por cierto: hace ya años que Wilfrid Meller afirmaba de **La Creación** que «había convertido a Dios en un artesano, y la historia de la creación, en una parábola masónica».

¿Y en **Las Estaciones**? Ya en 1799, Griseinder escribe a sus amigos de la editorial Breitkopf und Härtel que «Haydn está componiendo, como 'pendant' de **La Creación**, un oratorio sobre las cuatro estaciones». El texto también se lo había proporcionado Van Swieten —quien ya le había aconsejado años atrás en la adaptación a oratorio de **Las siete palabras**— y también era de procedencia inglesa: James Thomson (1700-1748) había publicado el «Invierno» en 1726 y en 1730 aparecieron los cuatro poemas juntos con el título de «Las Estaciones». Swieten los reelaboró y empapó de las ideas predominantes, no sin ciertos ingenuismos muy criticados ya en su época. A Haydn, sin embargo, le molestaba el aparente paso atrás del contenido, difícilmente parangonable a la épica de la creación del mundo. Piénsese que, poco después



de **Las Estaciones**, le encontraremos esbozando un nuevo oratorio, para el que ya no tuvo fuerzas, sobre el juicio universal, con texto de Wieland o de Goethe, y dividido en tres partes: la muerte, la resurrección y el cielo o el infierno; mientras que ahora ha de «pintar en música» el canto de las ranas o, a lo sumo, una simple tormenta de verano. Hay testimonio de cuánto esfuerzo le costó la empresa, en la que muy pronto debió encontrar los mismos ideales ya cantados en **La Creación**: acción de gracias a Dios tras las fatigas de la siembra en la primavera, o tras la tormenta en el verano; un Dios que a veces se confunde panteísticamente con el sol o, simplemente, es sustituido por el concepto de trabajo («Oh trabajo, oh noble trabajo, es de ti de donde viene todo el bien»), o del amor («Amar y ser amado es la suprema dicha, es la felicidad y el premio de la vida»), o de la alegría. El lenguaje más decididamente masónico lo encontramos en el épico número final, en do mayor: escalar la montaña sagrada, franquear las puertas del cielo, habitar el tabernáculo: «Una eterna primavera, una infinita beatitud es la recompensa de los justos». Es el lenguaje de **La flauta mágica**, de Mozart tan admirado por Haydn.

El reflejo de la Naturaleza, una naturaleza feliz que resuelve todos los conflictos y en la que el hombre es un elemento más, es bien patente en toda la obra. El Haydn campesino que gusta de las canciones, del vino y la comida, que disfruta de la vida, es alfo que salta inmediatamente a la vista. Y digo «a la vista» porque, como hicieron frecuentemente en el siglo XIX (interpretaciones de estos oratorios con escenografía o con simples «tableaux» o «cuadros vivos»), en muchos momentos la «pintura musical» nos pone ante los ojos detalles mil veces en viejos grabados iluminados, en cuadros de salón. Es un gusto por lo cotidiano, lo inmediato, lo tangible, muy caro a la burguesía que está triunfando en la sociedad europea, gusto que antaño le había costado a Haydn

acres disgustos con la aristocracia vienesa y que ahora se impone a todos: es la dulzura del vivir burgués, bien patente, por ejemplo, en el Invierno visto desde dentro, al amor de la lumbre, las muchachas hilando y una de ellas cantando una deliciosa vieja historia.



Pocos años después, la naturaleza se hará subjetiva, proyección sentimental del que la contempla y la padece, terrible exteriorización de las luchas internas: **El Viaje de invierno**, de Schubert, o los cuadros más broncos de Caspar David Friedrich. Musicalmente, la partitura es de una maestría total, tanto en las voces como en la orquesta, la más completa de su época y muy bien aprovechada. En las voces, admírese la sabia gradación desde los tres solistas, las frecuentes subdivisiones del coro en timbres masculinos y femeninos, hasta el empleo del doble coro, siempre sirviendo al texto con naturalidad y eficacia. El espíritu sinfónico es constante, y no sólo en las introducciones: hay hasta citas textuales

de algunos pasajes de sus propias sinfonías, como en la primera aria de Simón, en la Primavera, con recuerdos del célebre andante de la número 94, «**La sorpresa**», de 1791. Los convencionalismos de la época y del género requieren en ciertos momentos la manera «estricta» o culta (los episodios fugados), hay ciertos gustos de la pulsación barroca (el comienzo del aria de Simón, número 24, en el Otoño), pero la objetividad clásica es manifiesta. Los detalles descriptivos son deliciosos, tiernos, a veces humorísticos, no exentos de noble melancolía. Es el adiós a un mundo que, pronto se vería, no era posible porque no había existido jamás.

Las Estaciones de Haydn encierran, en suma, una de las más bellas utopías de la cultura europea.

Antonio Gallego

T E X T O

Der Frühling

Nr. 1 EINLEITUNG

Die Einleitung stellt den Übergang vom Winter zum Frühling dar.

REZITATIV

SIMON.-
Seht, wie der strenge Winter flicht!
Zum fernen Pole zieht er hin,
Ihm folgt auf seinen Ruf
Der wilden Stürme brausend Heer
Mit grässlichem Geheul.

La Primavera

N.º 1 INTRODUCCION

La introducción describe el paso del invierno a la primavera.

RECITATIVO

SIMON.-
¡Mirad cómo huye el duro invierno!
Se escapa hacia el polo lejano.
A su llamada le siguen
Las salvajes y ruidosas tormentas
Con horrorosos alaridos.

LUKAS.-
Seht, wie vom schroffen Fels der Schnee
In trüben Strömen sich ergießt!

HANNE.-
Secht, wie vom Süden her,
Durch laue Winde sanft gelockt,
Der Frühlingsbote streicht!

Nr. 2 CHOR

LANDVOLK.-
Komm, holder Lenz,
Des Himmels Gabe, komm!
Aus ihrem Todesschlaf

LUCAS.-
¡Mira cómo se agota la nieve!
¡Cayendo a chorros de la abrupta
roca!

HANNE.-
¡Mira cómo la golondrina,
Atraída por los vientos templados,
Viene del Sur!

N.º 2 CORO

LOS CAMPESINOS.-
¡Ven, dulce primavera,
Don del Señor, ven!
La Naturaleza

Erwecke die Natur.
MÄDCHEN UND WEIBER.-
Er nahet sicht, der holde Lenz;
Schon füllen wir den linden Hauch,
Bald lebet alles wieder auf.
MÄNNER.-
Frohlocket ja nicht allzufrüh!
Oft schleicht, in Nebel eingehüllt,
Der Winter wohl zurück und streut
Auf Blüt und Keim sein starres Gift.

ALLE.-
Komm, holder Lenz,
Des Himmels Gabe komm!
Auf unsere Fluren senkte dich.
Komm, holder Lenz, o Komm!
Und weile länger nicht!

Nr. 3 REZITATIV

SIMON.-
Vom Widder strahlet jetzt
Die helle Sonn' auf uns herab.
Nun weichen Frost und Dampf,
Und schweben laue Dünst' umher.
Der Erde Bunsen ist gelöst;
Erheitert ist die Luft.

Nr. 4 ARIE

SIMON.-
Schon eilet froh der Ackersmann
Zur Arbeit auf das Feld;
In langen Furchen schreiter er
Dem Pfluge flötend nach.
In abgemessnem Gange dann
Wirft er den Samen aus;
Den birgt der Acker treu
Und reist ihn bald
Zur goldnen Frucht.

Nr. 5 REZITATIV

LUKAS.-
Der Landmann hat sein Werk voll-
bracht
Und weder Müh' noch Fleiss gespart.
Den Lohn erwartet er
Aus Händen der Natur
Und fleht darum den Himmel an.

Nr. 6 TERZETT UND CHOR

LUKAS UND CHOR.-
Sei nun gnädig, milder Himmell!
Öffne dich und träufe Segen
Über unser Land herab!
LUKAS.-
Lass deinen Tau die Erde wässern!
SIMON.-
Lass Regenguss die Furchen tränken!
HANNE.-
Lass deine Lüfte wehen sanft,

Despierta de su sueño mortal.
LAS MUJERES Y LAS JOVENES.-
Se acerca la dulce primavera;
Ya sentimos su cálido soplo,
Pronto todo renacerá.
LOS HOMBRES.-
No cantéis tan pronto victoria.
A menudo, el invierno, envuelto en
nubes,
Se desliza de nuevo y reparte
Su veneno escarchando entre las
flores y los gérmenes.
TODOS.-
¡Ven, dulce primavera,
Don del Señor, ven!
Inclínate sobre nuestros campos,
¡Ven, dulce primavera, ven!
Y no nos hagás aguardar más.

N.º 3 RECITATIVO

SIMON.-
De Aries caen los rayos del claro sol
Ahora sobre nosotros.
Las niebas y los fríos han cedido.
Los tibios soplos se exhalan.
El seno de la tierra se entreabre.
Corren aires de alegría.

N.º 4 ARIA

SIMON.-
El trabajador se apresura
A trabajar en los campos;
Silbando sigue a la reja del arado
A lo largo de los surcos.
Con paso comedido lanza
A lo lejos su grano;
El campo le encierra
Y le hace madurar bien pronto
En una rica cosecha.

N.º 5 RECITATIVO

LUKAS.-
El campesino ha cumplido su labor
Sin ahorrarse penas.
Aguarda su recompensa
De manos de la Naturaleza
E implora al Cielo.

N.º 6 TRIO Y CORO

LUKAS Y CORO.-
¡Que seas misericordioso, dulce Cielo!
¡Abrete y concede tu bendición
A nuestro país!
LUKAS.-
¡Haz que tu rocío humedezca la tierra!
SIMON.-
¡Haz que tu lluvia inunde los surcos!
HANNE.-
¡Haz que tus vientos soplen con dulzura

Lass deine Sonne scheinen hell!
ALLE DREI.-
Uns sprisset Überfluss alsdann,
Und deiner Güte Dank und Ruhm.
CHOR.-
Sei nun gnädig, milder Himmell!
Öffne dich und träufe Segen
Über unser Land herab!
MÄNNER.-
Lass deinen tau..., usw.
WEIBER.-
Lass deine Lüfte..., usw.
ALLE.-
Uns sprisset Überfluss als dann,
Und deiner Güte Dank und Ruhm.

Nr. 7 REZITATIV

HANNE.-
Erhört ist unser Flechn;
Der laue West erwärmt und füllt
Die Luft mit feuchten Dünsten an.
Sie häufen sich — nun fallen sie
Und giessen in der Erde Schoss
Den Schmuck und Reichtum der Natur.

Nr. 8 FREUDENLIED

Mit abwechselndem Chor der Jugend

HANNE.-
Oh, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!
Kommt, ihr Mädchen,
Lasst uns wallen
Auf der bunten Flur!
LUKAS.-
Oh, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!
Kommt, ihr Bursche,
Lasst uns wallen
Zu dem grünen Hain!
HEIDE.-
Oh, wie leiblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!
HANNE.-
Kommt, ihr Mädchen!
LUKAS.-
Kommt, ihr Bursche!
HEIDE.-
Lasst uns wallen
Auf der bunten Flur!
Oh, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!
HANNE.-
Seht die Lillie, seht die Rose,
Seht die Blumen all!
LUKAS.-
Seht die Auen, seht die Wiesen,
Seht die Felder all!

Y que brille claro tu sol!
LOS TRES.-
¡Concédenos por fin la abundancia
Y celebraremos tu bondad!
CORO.-
¡Que seas misericordioso, dulce Cielo!
¡Abrete y concede tu bendición a
nuestro suelo!
LOS HOMBRES.-
Haz que tu rocío..., etc.
LAS MUJERES.-
Haz que tus vientos..., etc.
TODOS.-
¡Concédenos, por fin, la abundancia
Y celebraremos tu bondad!

N.º 7 RECITATIVO

HANNE.-
¡Escucha favorablemente nuestro voto!
El dulce viento del Oeste nos calienta
Y nos trae húmedos vapores
Que se acumulan y fluyen
Regando el seno de la tierra,
La fruta y la riqueza de la Naturaleza.

N.º 8 CANTO DE ALEGRIA

Coros y gente joven

HANNE.-
¡Oh, qué tierno es
El espectáculo
De las praderas!
¡Venid, muchachas,
Venid al baile
En los campos de todos los colores!
LUKAS.-
¡Oh, qué tierno es
El espectáculo
De las praderas!
¡Venid, muchachos,
Venid al baile
En los verdes boscajes!
LOS DOS.-
¡Oh, qué tierno es
El espectáculo
De las praderas!
HANNE.-
¡Venid, muchachas!
LUKAS.-
¡Nenid, muchachos!
LOS DOS.-
¡Venid al baile
En los campos de todos los colores!
¡Oh, qué tierno es
El espectáculo
De las praderas!
HANNE.-
¡Mirad los lirios, mirad las rosas,
Mirad todas las flores!
LUKAS.-
Mirad los prados, mirad los campos,
Miradlos todos!

CHOR: MÄDCHEN UND BURSCHE.-

Oh, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!

MÄDCHEN.-

Lasst uns wallen
Auf der bunten Flur!

BURSCHE.-

Lasst uns wallen
Zu dem grünen Hain.

CHOR: ALLE.-

Oh, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!

HANNE.-

Seht die Erde
Seht die Wasser,
Seht die helle Luft!

LUKAS.-

Alle lebet,
Alles schwebet,
Alles reget sich.

HANNE.-

Seht die Lämmer,
Wie sie springen.

LUKAS.-

Seht die Fische,
Welch Gewimmel!

HANNE.-

Seht die Bienen,
Wie sie schwärmen.

LUKAS.-

Seht die Vögel,
Welch Geflatter!

CHOR: ALLE.-

Alles lebt,
Alles schwebet,
Alles reget sich.

MÄDCHEN.-

Welche Freude,
Welche Wonne
Schwellet unser Herz!

BURSCHE.-

Süsse Triebe,
Sanfte Reize
Heben unsre Brust.

SIMON.-

Was ihr fühlet,
Was euch reizet
Ist des Schöpfers Hauch.

CHOR: MÄDCHEN UND BURSCHE.-

Lasst uns ehren,
Lasst uns loben,
Lasst uns preisen ihn!

MÄNNER.-

Lasst erschallen,
Ihm zu danken,
Eure Stimmen hoch!

CHOR: ALLE.-

Es erschallen,
Ihm zu danken,
Unsre Stimme hoch!

CORO: LAS MUCHACHAS Y LOS MUCHACHOS.-

¡Oh, qué tierno es
El espectáculo
De las praderas!

LAS JOVENES.-

¡Vayamos a bailar
En los campos de todos los colores!

LOS JOVENES.-

¡Vayamos a bailar
En los verdes boscajes!

CORO: TODOS.-

¡Oh, qué tierno es
El espectáculo
De las praderas!

HANNE.-

¡Mirad la tierra,
Mirad el agua,
Mirad el aire sereno!

LUKAS.-

Todo revive,
Todo estremece,
Todo se agita.

HANNE.-

¡Mirad los corderos
Cómo saltan!

LUKAS.-

¡Mirad los peces!
¡Qué bullicio!

HANNE.-

¡Mirad las abejas
Cómo zumban!

LUKAS.-

¡Mirad los pájaros
Cómo revolotean.

CORO: TODOS.-

Todo revive,
Todo se estremece,
Todo se agita.

LAS JOVENES.-

¡Qué alegría,
Qué embriaguez
Sumergen nuestro corazón!

LOS JOVENES.-

Una dulce fuerza,
Un dulce estimulante,
Ensanchan nuestro pecho.

SIMON.-

Lo que sentís,
Lo que os seduce,
Es el hábito del Creador.

CORO: LAS JOVENES Y LOS JOVENES.-

¡Honrémosle!
¡Alabémosle!
¡Amémosle!

LOS HOMBRES.-

¡Hagamos sentir
Muy alto nuestra voz
Para darle gracias!

CORO: TODOS.-

Para darle gracias
Resuenan nuestras voces
Bien alto.

Nr. 9 CHOR MIT SOLI.

CHOR: ALLE.-

Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!

HANNE, LUKAS, SIMON.-

Von deinen Segensmahle

Hast du gelabet uns.

MÄNNER.-

Mächtiger Gott!

HANNE, LUKAS, SIMON.-

Von Strome deiner Freuden

Hast du getränkt uns.

Gütiger Gott!

CHOR: ALLE.-

Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!

SIMON.-

Ewiger!

LUKAS.-

Mächtiger!

HANNE.-

Gütiger Gott!

CHOR: ALLE.-

Ehre, Lob und Preis se dir,

Ewiger, gütiger, mächtiger Gott!

N.º 9 CORO CON SOLISTAS

CORO: TODOS.-

¡Dios eterno, potente, bienhechor!

HANNE, LUCAS, SIMON.-

Tú nos has confortado

Con tu comida bendita.

LOS HOMBRES.-

Dios poderoso.

HANNE, LUCAS, SIMON.-

Tú nos has hecho beber

En el río de las alegrías.

Dios bienhechor.

CORO: TODOS.-

¡Dios eterno, potente, bienhechor!

SIMON.-

¡Eterno!

LUCAS.-

¡Poderoso!

HANNE.-

¡Dios bienhechor!

CORO: TODOS.-

¡Que seas honrado, alabado y amado,

Dios eterno, poderoso, bienhechor!

Der Sommer

Die Einleitung stellt die
Morgendämmerung vor.

Nr. 10 REZITATIV

LUKAS.-

In grauem Schleier rückt heran
Das sanfte Morgenlicht,
Mit lahmen Schritten weicht vor ihm
Die träge Nacht zurück.
Zu düstren Höhlen flicht
Der Leichenvogel blinde Schar;
Ihr dumpfer Klage ton
Beklemmt das bange Herz nicht mehr.

SIMON.-

Des Tages Herold meldet sich;
Mit scharfem Laute ruft er
Zu neuer Tätigkeit
Den ausgeruhten Landmann auf.

Nr. 11 ARIE

SIMON.-

Der muntre Hirt versammelt nun
Die frohen Herden um sich her;
Zur fetten Weid' auf grünen Höh'n
Treibet er sie langsam fort.
Nach Osten blickend steht er dann
Auf seinem Stabe hingelehnt,
Zu sehn den ersten Sonnenstrahl,
Welchem er entgegenharrt.

El Verano

La introducción describe el
amanecer.

N.º 10 RECITATIVO

LUKAS.-

La tierna luz de la mañana
Envuelta en grises velos, se acerca.
Y la noche indolente
Le cede el paso dulcemente.
La ciega bandada de los pájaros
De la muerte,
Huye hacia sus sombrías grutas.
Sus gritos de agobio
Ya no imprimen nuestros corazones
Angustiadlos.

SIMON.-

El heraldo del día se anuncia.
Con alegres acentos invita
Al campesino ya reposado.

N.º 11 ARIA

SIMON.-

El alegre pastor reúne
Los alegres rebaños,
Llevándolos lentamente
Hacia las ricas praderas de las verdes
colinas.
Apoyado en su bastón,
Observa ahora el Oriente
Para ver el primer rayo de sol
Que aguarda con impaciencia.

REZITATIV

HANNE.-

Die Morgenröte bricht hervor;
Wie Rauch verflieget das leichte
Gewölk;
Der Himmel pranget im hellen Azur,
Der Berge Gipfel in feurigem Gold.

Nr. 12 TERZETT UND CHOR

HANNE, LUKAS, SIMON.-

Sie steigt herauf, die Sonne, sie
steigt.

Sie naht, sie kommt.
Sie strahlt, sie scheint.

CHOR.-

Sie scheint in herrlicher Pracht
In flammender Majestät.

Heil, o Sonne, Heil!

Des Lichts und Lebens Quelle, Heil!

O du, des Weltalls Seel' und Aug',

Der Gottheit schönstes Bild,

Dich grüssen dankbar wir!

HANNE, LUKAS, SIMON.-

Wer spricht sie aus, die Freuden alle

Die deine Huld in uns erweckt?

Wer zählet sie, die Segen alle

Die deine Mild' auf uns ergiesst?

CHOR.-

Die Freuden, o wer spricht sie aus?

Die Segen, o wer zählet sie?

Wer spricht sie aus? Wer zählet sie?

Wer?

HANNE.-

Dir danken wir, was uns ergötzt.

LUKAS.-

Dir danken wir, was uns erhält.

ALLE DREI.-

Dem Schöpfer aber danken wir

Was deine Kraft vermag.

CHOR MIT SOLI.-

Heil, o Sonne, Heil!

Des Lichts und Lebens Quelle, Heil!

Dir jauchzen alle Stimmen,

Dir jauchzet die Natur.

Nr. 13 REZITATIV

SIMON.-

Nun regt und bewirgt sich alles umber;

Ein buntes Gewühl bedeckt die Flur.

Dem braunen Schnitter neiger sich

Der Saaten wallende Flut,

Die Sense blitzt — da sinkt das Korn;

Doch steht es bald und aufgehäuft

In festen Garben wieder da.

Nr. 14 REZITATIV

LUKAS.-

Die Mittagssonne brennet jetzt

In voller Glut und giesst

RECITATIVO

HANNE.-

Empieza a despuntar la aurora.
Las nubes ligeras se disipan como humo,
El cielo resplandece en su claro azul
Y la cumbre de las montañas en oro
de fuego.

N.º 12 TRIO Y CORO

HANNE, LUCAS, SIMON.-

El sol sale, sube,

Se acerca, viene,

Irradiando su brillo.

CORO.-

Brilla en su ostentoso esplendor

Y en su resplandeciente majestad.

¡Gloria, oh, Sol, gloria!

Fuente de la luz y de la vida, ¡gloria!

A ti, ojo y alma del universo,

A ti, la más bella imagen de la divinidad,

Te saludamos agradecidos.

HANNE, LUCAS, SIMON.-

¿Quién puede expresar todas las alegrías

Que tus favores despiertan en nosotros?

¿Quién puede contar los beneficios

Con los que nos inunda tu clemencia?

CORO.-

Las alegrías, ¿quién puede expresarlas?

Los beneficios, ¿quién puede contarlos?

¿Quién los expresa? ¿Quién los cuenta?

¿Quién?

HANNE.-

Te debemos lo que nos da alegría.

LUKAS.-

Te debemos lo que nos hace vivir.

LOS TRES.-

Pero debemos al Creador

Todo lo que tu poder aporta.

CORO CON SOLISTAS.-

¡Gloria, oh Sol, gloria!

Fuente de la luz y de la vida, gloria.

Todas las voces te adaman,

La Naturaleza te aclama.

Nr. 13 RECITATIVO

SIMON.-

Todo se anima y se mueve ahora.

Una multitud abigarrada cubre el campo.

Ondulante mar de las mieses.

Se inclina hacia el bronceado segador,

La hoz reluce, el trigo va cayendo;

Pero se endereza bien pronto y se

amontona

En apretadas gavillas.

N.º 14 RECITATIVO

LUKAS.-

Quema ahora el sol del mediodía

Con todo su ardor, derramando

Durch die entwölkte Luft

Ihr mächtiges Feuer in Strömen hinab,

Ob den gesengten Flächen schwebt

Im niedern Qualm ein blendend Meer

Von Licht und Widerschein.

Nr. 15 KAVATINE

LUKAS.-

Dem Druck erliegt die Natur.

Welke Blumen,

Dürre Wiesen,

Trock'ne Quellen:

Alles zeigt der Hitze Wut,

Und kraftlos schmachten Mensch und Tier

Am Boden hingestreckt.

Nr. 16 REZITATIV

HANNE.-

Willkommen jetzt, o dunkler Hain,

Wo der bejahrten Eiche Dach

Den kühlenden Schirm gewährt,

Und wo der schlanken Espe Laub

Mit leisem Gelspel rauscht!

Am weichen Moose rieselt da

In haller Flut der Bach,

Und fröhlich summend irrt und wirrt

Die bunte Sonnenbrut;

Der Kräuter reinen Balsamduft

Verbreitet Zephyrs Hauch,

Und aus dem nahen Busche tönt

Des jungen Schäfers Rohr.

Nr. 17 ARIE

HANNE.-

Welche Labung für die Sinne!

Welch' Erholung für das Herz!

Jeden Aderzweig durchströmet

Und in jeder Nerve bebt

Erquickendes Gefühl.

Zum reizenden Genuss,

Und neue Kraft erhebt

Durch milden Drang die Brust.

Nr. 18 REZITATIV

SIMON.-

O seht! Es steigt in der schwülen Luft

Am hohen Saume des Gebirgs

Von Dampf und Dunst ein fahler Nebel

auf

Empor gedrängt, dehnt er sich aus

Und hüllet bald den Himmelsraum

In schwarzes Dunkel ein.

LUKAS.-

Hört, wie vom Tal ein dumpf Gebrüll

Den wilden Sturm verkünd't!

Seht, wie von Unheil schwer

A través del cielo sin nubes

Sus potentes torrentes de fuego.

Sobre las tierras quemadas flotan

Bajo los vapores y se extiende un

mar deslumbrador

De luz y de reflejos.

N.º 15 CAVATINA

LUCAS.-

La Naturaleza sucumbe bajo el peso.

Fklores marchitas,

Praderas secas,

Fuentes agotadas:

Todo muestra el exceso de calor,

El ganado y las gentes tumbados en

el suelo

Languidecen exhaustos y sin fuerzas.

N.º 16 RECITATIVO

HANNE.-

¡Sed benditos ahora, oh sombríos

bosques,

Donde el techo del viejo castaño

Forma un amparo refrescante!

Donde el follaje de los delgados álamos

Tiemblan en un dulce murmullo.

El riachuelo fluye en claro caudal

Sobre el blando musgo.

La nidada multicolor del sol

Hormiguea zumbando alegremente.

El soplo del céfiro esparce

El olor embalsamado de las plantas,

Y en el matorral cercano suena

La flauta del joven pastor.

N.º 17 ARIA

HANNE.-

¡Qué consuelo para el espíritu!

¡Qué reposo para el corazón!

Una impresión refrescante

Inunda cada vena

Y hace vibrar cada nervio.

El alma despierta

En ese placer encantador

Y una nueva fuerza levanta

El pecho con un nuevo impulso.

N.º 18 RECITATIVO

SIMON.-

¡Mirad! En el aire pesado sube

Hacia la elevada cresta de la montaña

Una nube de vapor y de humo.

Empujado hacia lo alto, se extiende

Y cubre bien pronto todo el cielo

Con su oscuridad.

LUCAS.-

¡Escuchad cómo en el valle

Un sordo ruido

Anuncia la tormenta salvaje!

Die finst're Wolke langsam zieht
Und drohend auf die Eb'ne sinkt!

HANNE.-

In banger Ahnung stockt
Das Leben der Natur.
Kein Tier, kein Blatt bewegt sich,
Und Todesstille herrscht umher!

Nr. 19 CHOR

CHOR.-

Ach, das Ungewetter naht!
Hilf uns, Himmel!
O, wie der Donner rollt!
O, wie die Winde toben!
Wo flieh'n wir hin?
Flammende Blitze durchwühlen die Luft;
Von zackigen Keilen berstet die Wolke,
Und Güsse stürzen herab.
Wi ist Rettung?
Wütend rast der Sturm;
Der weite Himmel entbrennt.
Weh' uns Armen!
Schmetternd krachen, Schlag auf
Schlag',
Die schweren Donner fürchterlich.
Weh' uns, weh' uns!
Erchüttert wankt die Erde
Bis in des Meeres Grund.

Nr. 20 TERZETT UND CHOR

LUKAS.-

Die düstrem Wolken trennen sich,
Gestillet ist der Stürme Wut.

HANNE.-

Vor ihrem Untergange
Blickt noch die Sonn' empor,
Und von dem letzten Strahle glänzt
Mit Perlenschmuck geziert die Flur.

SIMON.-

Zum langgewohnten Stalle Kehrt,
Gesättigt und erfrischt
Das fette Rind zurück.

LUKAS.-

Dem Gatten ruft die Wachtel schon.

HANNE.-

Im Grase zirpt die Grille froh.

SIMON.-

Und aus dem Sumpfe quakt der Frosch.

ALLE DREI.-

Die Abendglocke tönt;
Von oben winkt der helle Stern
Und ladet uns zur sanften Ruh.

MÄNNER.-

Mädchen, Bursche, Weiber, kommt,
Unser wartet süßer Schlaf,
Wie reines Herz, gesunder Leib
Uns Tages Arbeit ihn gewährt.
Mädchen, Bursche, Weiber, kommt!

MÄDCHEN.-

Wir gehen, wir folgen euch.

¡Mirad cómo, cargada de desgracia,
La sombría nube se extiende lentamente
Y se lanza amenazadora sobre la llanura!

HANNE.-

Por un presentimiento ansioso se detiene
La vida de la Naturaleza.
Ningún animal, ninguna hoja se mueve,
Y una paz mortal reina por doquier.

N.º 19 CORO

CORO.-

¡Ah, la tormenta se acerca!
¡Ayúdanos, oh Cielo!
¡Oh, cómo retumba el trueno!
¡Oh, cómo se desencadenan los vientos!
¿Dónde podremos hallar abrigo?
Rayos inflamados atraviesan los aires,
Las nubes se entreabren
Y los chaparrones caen en torrentes.
¿Dónde está la salvación?
Ruge la tormenta.
El amplio cielo abrasa.
¡Pobres de nosotros!
Golpe a golpe los terribles relámpagos
Estallan con gran estrépito.
¡Pobres de nosotros! ¡Pobres de
nosotros!
La tierra estremecida vacila
Hasta el fondo del mar.

N.º 20 TRIO Y CORO

LUKAS.-

Las sombrías nubes se separan,
La cólera de la tormenta se apacigua.

HANNE.-

Antes de desaparecer,
Brilla el sol una vez más,
Y los campos cubiertos de perlas
Brillan bajo los últimos rayos.

SIMON.-

Al acostumbrado establo,
Harto y refrescado,
Vuelve el buey.

LUKAS.-

La codorniz ya llama al macho.

HANNE.-

El grillo canta alegre en la hierba.

SIMON.-

Y la rana canta en el pantano.

LOS TRES.-

Suena la campana en la noche
Brilla la estrella en lo más alto
Y nos invita al reposo.

LOS HOMBRES.-

¡Muchachas, muchachas, mujeres venid!
Nos aguarda un dulce sueño,
Que nos ha dado un corazón puro, un
cuerpo sano
Y el trabajo cotidiano;
¡Muchachas, muchachos, venid!

LAS MUJERES.-

¡Venimos, os seguimos!

CHOR: ALLE.-

Die Abendlocke hat getönt;
Von oben winkt der helle Stern
Und ladet uns zur sanften Ruh.

Der Herbst

Nr. 21 EINLEITUNG

Der Einleitung Gegenstand ist des Land-
manns freudiges Gefühl über die reiche
Ernte.

REZITATIV

HANNE.-

Was durch seine Blüte
Der Lenz zuerst versprach,
Was durch seine Wärme
Der Sommer reifen hieß,
Zeigt der Herbst in Fülle
Dem frohen Landmann jetzt.

Nr. 22 REZITATIV

LUKAS.-

Den reichen Vorrat führt er nun
Auf hochbeladenen Wagen ein.
Kaum fasst der weiten Scheune Raum,
Was ihm sein Feld hervorgebracht.
SIMON.-
Sein heitres Auge blickt umher,
Es misst den aufgetürmten Segen ab,
Und Freude strömt in seine Brust.

Nr. 23 TERZETT UND CHOR

SIMON.-

So lohnet die Natur den Fleiss,
Ihn ruft, ihn lacht sie an;
Ihn muntert sie durch Hoffnung auf,
Ihm steht sie willig bei;
Ihm wirkt sie mit voller Kraft.
HANNE, LUKAS.-
Von dir, o Fleiss, kommt alles Heite
Die Hütte, die uns schirmt,
Die Wolle, die uns deckt,
Die Speise, die uns nährt,
Ist deine Gab', ist dein Geschenk.

HANNE, LUKAS.-

Oh Fleiss, o edler Fleiss!

SIMON.-

Von dir kommt alles Heil.

HANNE.-

Du flösset Tugend ein,
Und rohe Sitten milderst du.

LUKAS.-

Du wehrest Laster ab
Und reinigst der Menschen Herz.

CORO: TODOS.-

Suena la campana en la noche,
Brilla la estrella en lo más alto
Y nos invita al reposo.

El Otoño

N.º 21 INTRODUCCION

El tema de la introducción es la alegría
del trabajador al ver su rica cosecha.

RECITATIVO

HANNE.-

Lo que, en su juventud,
Había prometido la primavera,
Lo que, con su calor,
Había madurado el verano,
Lo muestra ahora el otoño
En abundancia al campesino.

N.º 22 RECITATIVO

LUCAS.-

Se lleva ahora la rica cosecha
En el muy cargado carro.
La amplia granja apenas basta
Para lo que su campo le ha dado.
SIMON.-
Su mirada satisfecha repara en torno
suyo
Midiendo las riquezas amontonadas
Y la dicha le llena el corazón.

N.º 23 TRIO Y CORO

SIMON.-

Así recompensa la Naturaleza el trabajo,
Lo llama y le sonríe.
Lo estimula con sus esperanzas
Y le prodiga su felicidad,
Ayudándole con todas sus fuerzas.
HANNE, LUKAS.-
¡Es de ti, oh trabajo, de donde viene
todo el bien!
La casa que nos protege,
La lana que nos viste,
El pan que nos alimenta,
Son tu beneficio y tu regalo.

HANNE, LUKAS.-

¡Oh, trabajo, oh noble trabajo!

SIMON.-

Es de ti de donde viene todo el bien.

HANNE.-

Tú inspiras la virtud
Y suavizas las rudas costumbres.

LUCAS.-

Proteges contra el vicio
Y purificas el corazón del hombre.

SIMON.-

Du stärkest Mut und Sinn
Zum Guten und zu jeder Pflicht.
ALLE DREI UND CHOR.-
O Fleiss, o edler Fleiss!
Von dir kommt alles Heil.
Die Hütte, die uns schirmt,
Die Wolle, die uns deckt,
Die Speise, die uns nährt,
Ist deine Gab', ist dein Geschenk.

Nr. 24 REZITATIV

HANNE.-

Seht, wie zum Haselbusche dort
Die rasche Jugend eilt!
An jedem Aste schwingte sich
Der kleinen lose Schar,
Und der bewegten Staud' entstürzt
Gleich Hagelschau'r die lockre Frucht.

SIMON.-

Hier klimmet der junge Bau'r
Den hohen Stamm entlang
Die Leiter flink hinauf,
Vom Wipfel, der ihn deckt,
Sieht er sein Liebchen nah'n,
Und ihrem Tritt entgegen
Fliegt dann in traurem Scherze
Die runde Nuss herab.

LUKAS.-

Im Garten stehn um jeden Baum
Die Mädchen gross und klein,
Dem Obste, das sie klauben,
An frischer Farbe gleich.

Nr. 25 DUETT

LUKAS.-

Ihr Schönen aus der Stadt, kommt her!
Blickt an die Tochter der Natur,
Die weder Putz noch Schminke ziert!
Da steht mein Hannchen, seht!
Ihr blüht Gesundheit auf den Wangen
Im Auge lacht Zufriedenheit,
Und aus dem Munde spricht das Herz,
Wenn sie mir Liebe schwört.

HANNE.-

Ihr Herrchen süß und fein, bleibt weg!
Hier schwinden eure Künste ganz,
Und glatte Worte wirken nicht;
Man gibt euch kein Gehör.
Nicht Gold, Pracht kann uns ver-
blenden.
Ein redlich Herz ist, was uns rührt,
Und meine Wünsche sind erfüllt,
Wenn treu mir Lukas ist.

LUKAS.-

Blätter fallen ab,
Früchte welken hin,
Tag' und Jahr' vergehn,
Nur meine Liebe nicht.

SIMON.-

Refuerzas el valor y el sentido
Del bien y del deber.
LOS TRES Y CORO.-
¡Oh, trabajo; oh, noble trabajo!
Es de ti de donde viene todo el bien.
La casa que nos protege,
La lana que nos viste,
El pan que nos alimenta
Son tu beneficio y tu regalo.

N.º 24 RECITATIVO

HANNE.-

¡Mirad cómo corre la juventud
Por los bosquecillos de avellanos!
De cada rama se cuelgan
Las alegres bandadas,
Y de los arbustos se escapan
Los frutos como una granizada.

SIMON.-

Allá abajo, el joven campesino
Trepá ágilmente por todo
El largo tronco.
Desde la cima que le oculta
Ve acercarse la amada.
Y hacia abajo, delante de sus pies,
Va a caer la redonda nuez
Que por amable broma le ha tirado.

LUKAS.-

En el jardín, cerca de cada árbol,
Están las muchachas, grandes y pequeñas,
Y a la tez fresca asemejan
Los frutos que han cogido

N.º 25 DUO

LUKAS.-

¡Venid, bellezas de la ciudad, venid!
¡Contemplad la hija de la Naturaleza
Que no usa ni pintura ni afeites!
¡Mirad mi pequeña Hanne, mirad!
Sus mejillas reflejan salud,
Los ojos ríen, satisfechos,
Y por la boca habla el corazón
Cuando ella me jura su amor.

HANNE.-

¡Hombrecitos dulces y finos, alejaos!
Vuestros talentos aquí se esfuman
Y vuestras suaves palabras quedan sin
efecto.
Nadie os prestará atención.
Ni el oro, ni la riqueza pueden deslum-
brarnos.
Sólo un corazón sincero puede emocio-
narnos.
Y todos mis deseos se cumplen
Si mi Lucas me guarda fidelidad.

LUKAS.-

Caen las hojas,
Los frutos se marchitan,
Pasan los días y los años,
Pero mi amor subsiste.

HANNE.-

Schöner grünt das Blatt,
Süsser schmeckt die Frucht,
Heller glänzt der Tag,
Wenn deine Liebe sprincht.
BEIDE.-
Welch ein Glück ist treue Liebe!
Unsere Herzen sind vereinet,
Trennen kann sie Tod allein.

LUKAS.-

Liebstes Hannchen!

HANNE.-

Bester Lukas!

BEIDE.-

Lieben und geliebt werden
Ist der Freuden höchster Gipfel,
Ist des Lebens Wonn und Glück.

Nr. 26 REZITATIV

SIMON.-

Nun zeigt das entblösste Feld
Der ungebet'nen Gäste Zahl,
Die an den Halmen Nahrung fand,
Und irrend jetzt sie weiter sucht.
Des kleinen Raubes klaget nicht
Der Landmann, der ihn kaum bemerkt;
Dem Übermasse wünscht er doch
Nicht ausgestellt zu sein.
Was ihn dagegen sichern mag,
Sieht er als Wohltat an,
Und willig frönt er dann zur Jagd,
Die seinen guten Herren ergötzt.

Nr. 27 ARIE

SIMON.-

Seht auf die breiten Wiesen hin!
Seht, wie der Hund im Grase streift!
Am Boden suchet er die Spur
Und geht ihr unablässig nach.
Jetzt aber reißt Begierd' ihn fort;
Er horcht auf Ruf und Stimme nicht
mehr;
Er eilet zu haschen — da stock sein Lauf,
Nun steht er unbewegt wie Stein.
Dem nahen Feinde zu entgehn,
Erhebt der scheue Vogel sich;
Doch retter ihn nicht schneller Flug.
Es blitzt, es knallt, ihn erreicht das Blei
Und wirft ihn tot aus der Luft herab.

Nr. 28 REZITATIV

LUKAS.-

Hier treibt ein dichter Kreis
Die Hasen aus dem Lager auf.
Von allen Seiten hingedrängt
Hilft ihnen keine Flucht.
Schon fallen sie und liegen bald

HANNE.-

La hoja es más verde,
La fruta es más dulce,
El día brilla más claro
Cuando me hablas de tu amor.
LOS DOS.-
¡Qué dicha la de un amor fiel!
Nuestros corazones laten, unidos,
Sólo la muerte podrá separarlos.

LUKAS.-

¡Pequeña Hanne, la más querida!

HANNE.-

¡Lucas, el mejor de todos!

LOS DOS.-

Amar y ser amado
Es la suprema dicha,
Es la felicidad y el precio de la vida.

N.º 26 RECITATIVO

SIMON.-

Ahora, el campo ya desnudo
Sólo muestra ya los numerosos con-
vidados
Que han hallado comida en los rastros
Y que siguen buscando alimento en cual-
quier parte
El campesino no se queja
Del pequeño hurto que apenas percibe,
Pero, sin embargo, no anhela
Verse expuesto a un robo importante.
Lo que le ofrece garantía contra eso,
Lo considera como un beneficio
Y paga a gusto su tributo a la caza
Que tanto divierte a los señores.

N.º 27 ARIA

SIMON.-

¡Contemplad las amplias praderas!
¡Mirad cómo el perro corre en la hierba!
Por el suelo va buscando el rastro
Y lo busca sin cesar.
Ahora le empuja su apetito;
Ya no obedece a la llamada de la voz;
Se dispone a atraparm, pero su carre-
ra se detiene
Y se queda ahora inmóvil como una
piedra.
Para evitar al enemigo cercano,
Levanta el vuelo el asustadizo pájaro:
Pero el rápido vuelo no le salva.
Un relámpago, una detonación.
El plomo le alcanza
Y la muerte le derriba al suelo.

N.º 28 RECITATIVO

LUKAS.-

Aquí, un amplio núcleo de cazadores
Saca las liebres de su guarida.
Acorraladas por todas partes
La huida ya no les supone ayuda.
No tardan en caer, yaciendo en hileras

In Reihen freudig hingeählt.

Nr. 29 CHOR DER LANDLEUTE UND JÄGER

MÄNNER.-

Hört das laute Getön,
Das dort im Walde klinget!

WEIBER.-

Welch ein lautes Getön
Durchklingt den ganzen Wald!

ALLE.-

Es ist der gellende Hörner Schall,
Der gierigen Hunde Gebelle.

MÄNNER.-

Schon flieht der aufgesprengte Hirsch
Ihm rennen die Doggen und Reiter nach.

ALLE.-

Er flieht, er flieht. O wie er sich streckt!
Ihm rennen die Doggen und Reiter nach.
O wie er springt! O wie er sich streckt!
Da bricht er aus den Gesträuchen hervor

Und läuft über Feld in das Dickicht hinein.

MÄNNER.-

Jetzt hat er die Hunde getäuscht;
Zerstreuet schwärmen sie umher.

ALLE.-

Die Hunde sind zerstreut,
Sie schwärmen hin und her.

JÄGER.-

Tajo! Tajo! Tajo!

MÄNNER.-

Der Jäger Ruf, der Hörner Klang
Versammelt auf's neue sie.

JÄGER.-

Ho! Ho! Tajo! Tajo!

MÄNNER UND WEIBER.-

Mit doppeltem Eifer stürzt nun
Der Haufe vereint auf die Fährte los.

JÄGER.-

Tajo! Tajo! Tajo!

WEIBER.-

Von seinen Feindenn eingeholt,
An Mut und Kräften ganz erschöpft,
Erliegt nun das schnelle Tier.

MÄNNER.-

Sein nahes Ende kündigt an
Des tönenden Erzes Jubellied
Der freudigen Jäger Siegeslaut.

JÄGER.-

Halali, Halali, Halali!

WEIBER.-

Der Tod des Hirschens kündigt an
Des tönenden Erzes Jubellied,
Der freudigen Jäger Siegeslaut.

ALLE.-

Halali! Halali! Halali!

Como precioso botín.

N.º 29 CORO DE CAMPESINOS Y CAZADORES

LOS HOMBRES.-

¡Escuchad los ruidosos ecos
Que retumban en el bosque!

LAS MUJERES.-

¡Qué ruidosos ecos
Retumban en el bosque!

TODOS.-

Es el sonido penetrante de los cuernos
El ávido ladrado de los perros.

LOS HOMBRES.-

El ciervo, perseguido, huye ya,
Acosado por los perros y los jinetes.

TODOS.-

¡Oh, cómo salta! ¡Oh, cómo corre!
¡Mirad cómo sale ahora de la maleza
Y cómo atraviesa los campos para ocultarse
en lo más espeso de los bosques!

LOS HOMBRES.-

Ahora acaba de burlar a los perros.
Dispersados le buscan por todas partes.

TODOS.-

Se han dispersado los perros
Y buscan por todas partes.

LOS CAZADORES.-

¡Tajo! ¡Tajo! ¡Tajo!

LOS HOMBRES.-

La llamada de los cazadores, el sonido
del cuerno
los vuelve a reunir.

LOS CAZADORES.-

¡Ho! ¡Ho! ¡Tajo! ¡Tajo!

LOS HOMBRES Y LAS MUJERES.-

Con redoblado ardor.
Se dispone la jauría a seguir la pista.

LOS CAZADORES.-

¡Tajo! ¡Tajo! ¡Tajo!

LAS MUJERES.-

Atrapado por sus enemigos
Y completamente desalentado y sin
fuerzas

Yace ahora el rápido animal.

LOS HOMBRES.-

El alegre sonido del bronce
Y el festivo canto de victoria de los
cazadores

Anuncian su próximo fin.

LOS CAZADORES.-

¡Alali! ¡Alali! ¡Alali!

LAS MUJERES.-

Se anuncia así la muerte del ciervo:
El alegre canto de victoria de los
cazadores

Anuncia la muerte del ciervo.

TODOS.-

¡Alali! ¡Alali! ¡Alali!

Nr. 30 REZITATIV

HANNE.-

Am Rebenstocke blinket jetzt
Die halle Trub' in vollem Safre
Und ruft dem Winzer freundlich zu,
Dass er zu lesen sie nicht weile.

SIMON.-

Schon werden Kuf und Fass
Zum Hügel hingebacht,
Und aus den Hütten strömet
Zum frohen Tagewerke
Das muntre Volk herbei.

HANNE.-

Seht, wie den Berg hinan
Von Menschen alles wimmelt!
Hört, wie der Freude Ton
Von jeder Seit's erschallet!

LUKAS.-

Die Arbeit fördert lachender Scherz
Vom Morgen bis zum Abend hin,
Und dann erhebt der brausende Most
Die Frölichkeit zum Lustgeschrei.

Nr. 31 CHOR

ALLE.-

Juhe! Juhe! Der Wein ist da,
Die Tonnen sind gefüllt.
Nun lasst uns fröhlich sein,
Und juhe, juhe juh!

Als vollem Hase schreien.

MÄNNER.-

Lasst uns trinken!

Trinket, Brüder!

Lasst uns fröhlich sein.

WEIBER.-

Lasst uns singen,

Singet alle!

Lasst uns fröhlich sein.

ALLE.-

Juhe, juh! Es leber der Wein!

MÄNNER.-

Es lebe das Land, wo er uns reift!

Es lebe das Fass, das ihn verwahrt!

Es lebe der Krug, woraus er fließt!

MÄNNER.-

Kommt, ihr Brüder,

Füllt die Kannen,

Leert die Becher

Lasst uns fröhlich sein!

ALLE.-

Heida! Lasst uns fröhlich sein,

Und juhe, juhe, juh!

Aus vollem Halse schreien!

WEIBER.-

Nun tönen die Pfeifen

Und wirbelt die Trommel.

Hier kreischt die Fiedel,

Da schnarret die Leier,

Und dudelt der Bock.

MÄNNER.-

Schon hüpfen die Kleinen,

N.º 30 RECITATIVO

HANNE.-

Sobre la cepa brilla ahora
La clara y jugosa uva.
Y llama al viñero
Para que no tarde en comenzar la
vendimia.

SIMON.-

Ya las cubas y los bocoyes
Han sido llevados a la colina,
Y para la alegre labor
Salen las alegres gentes
En masa de sus casas.

HANNE.-

¡Mirad cómo hacia la montaña
Todo hormiguea de gente!
¡Escuchad cómo sus acentos alegres
Resuenan por todas partes!

LUCAS.-

El trabajo activo, las chanzas
De la mañana a la noche,
Y después el vino nuevo, transforman
La alegría en explosiones de felicidad.

N.º 31 CORO

TODOS.-

¡Allá! ¡Allá! ¡El vino está allá!
Los toneles están llenos
¡Venga alegría!

Y gritemos a plena voz:

El júbilo que sentimos.

LOS HOMBRES.-

¡Bebamos!

Hermanos, ¡bebamos!

¡Estemos alegres!

LAS MUJERES.-

¡Cantemos,

Cantemos todos!

¡Estemos contentos!

TODOS.-

¡Viva! ¡Viva! ¡Viva el vino!

LOS HOMBRES.-

¡Viva el país que lo madura!

¡Viva el tonel que lo conserva!

¡Viva el cántaro del que brota!

LOS HOMBRES.-

¡Venid, hermanos,

Llenad las jarras,

Vaciad las copas!

¡Estemos contentos!

TODOS.-

¡Hola! Hay que sentirse felices

Y gritar: ¡alegría! ¡alegría! ¡alegría!

A plena voz.

LAS MUJERES.-

¡Escuchad cómo suenan los pífanos

Y retumban los tambores.

Ahora rechinan los violines

Allí ronca la cítara

Y resuena la dulzaina.

LOS HOMBRES.-

Ya patean los pequeños

Und springen die Knaben;
Dort fliegen die Mädchen
Im Arme der Burschen
Den ländlichen Reih'n.
WEIBER.-
Heisa, hopsa, lasst uns hüpfen!
MÄNNER.-
Die Kannen füllt!
WEIBER.-
Heisa, lasst und tanzen!
MÄNNER.-
Die Becher leert!
ALLE.-
Meida, lasst uns fröhlich sein!
Heida und juhe!
Aus vollem Halse schreim!
MÄNNER.-
Jauchzet, lärmet,
Springet, tanzet
Lachet, singet!
Nun fassen wir den letzten Krug!
ALLE.-
Und singen dann im vollen Chor
Dem freudenreichen Rebensaft!
Heisa, hei, juhe, juh!
Es lebe der Wein, der edle Wein,
Der Grillen und Harm verscheucht!
Sein Lob ertöne laut und hoch
In tausendfachem Jubelschall!
Heida, lasst uns fröhlich sein!
Und juhe, juhe, juh, aus vollen Halse
schreim.

Der Winter

Nr. EINLEITUNG

Die Einleitung schildert die dicken Nebel, womit der Winter anfängt.

Nr. 33 REZITATIV

SIMON.-
Nun senket sich das blasse Jahr,
Und fallen Dünste kalt herab.
Die Berg' umhüllt ein grauer Dampf,
Der endlich auch die Flächen drückt.
Und am Mittage selbst
Der Sonne matten Strahl verschlingt.

HANNE.-
Aus Lapplands Höhlen schreitet her
Der stürmisch düst're Winter jetzt.
Vor seinem Tritt erstarrt
In banger Stille die Natur.

Nr. 34 KAVATINE

HANNE.-
Licht und Leben sind geschwächt;

Y dan saltos los muchachos;
Mirad cómo las jóvenes
Caen en brazos de los jóvenes
Mientras hacen la ronda!
LAS MUJERES.-
¡Hola! ¡Hola! ¡Saltemos todos!
LOS HOMBRES.-
¡Venid, hermanos!
LAS MUJERES.-
¡Hola! ¡Hola! ¡Saltemos todos!
LOS HOMBRES.-
¡Vacíad las copas!
TODOS.-
¡Hola! ¡Estemos alegres!
Y gritemos: ¡alegría! ¡alegría! ¡alegría!
Con todas nuestras fuerzas.
LOS HOMBRES.-
¡Sed felices,
Venid a bailar,
Venid a cantar!
¡Venid a vaciar la última copa!
TODOS.-
¡Así cantemos todos
Para honrar al noble vino!
¡Viva! ¡Viva! ¡Viva!
¡Viva el vino, el noble vino
Que aleja penas y tormentos!
¡Que sus alabanzas suenen alto y claro
En miles de gritos de alegría!
¡Hola! ¡Estemos alegres!
Y gritemos: ¡alegría! ¡alegría! ¡alegría!
Con todas nuestras fuerzas.

El Invierno

N.º 32 INTRODUCCION

La introducción describe las espesas nieblas con las que comienza el invierno.

N.º 33 RECITATIVO

SIMON.-
Ahora pierde el año color y decrece
Frias nubes se presentan.
Un vapor gris envuelve la montaña
Para extenderse en seguida sobre la llanura
Y hasta mediodía
El pálido rayo de sol es absorbido.

HANNE.-
De las grutas de Laponia se acerca
Ahora el sombrío invierno de las tormentas.
A sus pasos la Naturaleza
Se adormece en una camla angustiosa.

N.º 34 CAVATINA

HANNE.-
Luz y vida se han debilitado.

Wärm' und Freude sind verschwunden.
Unmutsvollen Tagen folget
Schwarzer Nächte lange Dauer.

Nr. 35 REZITATIV

LUKAS.-
Gefesselt steht der breite See.
Gehemmt in seinem Laufe der Strom.
Im Sturze von türmenden Felsen hängt
Gestockt und stumm der Wasserfall.
Im dürren Haine tönt kein Laut;
Die Felder deckt, die Täler füllt
Ein' ungeheure Flockenlast.
Der Erde Bild ist nun ein Grab,
Wo Kraft und Reiz erstorben liegt,
Wo Leichenfarbe traurig herrscht,
Und wo dem Blicke wiet umher
Nur öde Wüstenei sich zeigt.

Nr. 36 ARIE

LUKAS.-
Hier steht der Wand'rer nun,
Verwirrt und zweifelhaft,
Wohin den Schritt er lenken soll.
Vergebens suchet er den Weg;
Ihn leitet weder Pfad noch Spur.
Vergebens strengt er sich an
Und wader durch den tiefen Schnee;
Er find't sich immer mehr verirrt.
Jetzt sinker ihm der Mut,
Und Angst beklemmt sein Herz,
Da er den Tag sich neigen sieht.
Und Müdigkeit und Frost
Ihm alle Glieder lähmt.
Doch plötzlich trifft sein spähend Aug'
Der Schimmer eines nahen Lichts.
Da lebt er wieder auf;
Vor Freude pocht sein Herz.
Er geht, er eilt der Hütte zu,
Wo starr und matt er Labung hofft.

Nr. 37 REZITATIV

LUKAS.-
So wie er naht, schallt in sein Ohr,
Durch heulende Winde nur erst geschreckt,
Heller Stimmen lauter Klang.
HANNE.-
Die warme Stube zeigt ihm dann
Des Dörfchens Nachbarschaft,
Vereint im trauten Kreise.
Den Abend zu verkürzen
Mit leichter Arbeit und Gespräch.
SIMON.-
Am Ofen schwatzen hier

Calor y alegría han desaparecido.
A los toscos días siguen
Las largas y oscuras noches.

N.º 35 RECITATIVO

LUCAS.-
El ancho lago está encadenado,
El río está paralizado en su curso.
En las rocas amontonadas
Se ha detenido la cascada que ya no se oye.
Los prados ya no tienen alegres riu-chuelos.
Una enorme masa de nieve
Cubre los campos, llena los valles.
La tierra es ahora una tumba,
Donde la fuerza y el encanto han muerto,
Donde reinan pálidos colores
Y donde la mirada ya no se encuentra
Más que exactamente embotadas y desoladas.

N.º 36 ARIA

LUCAS.-
Aquí se detiene el viaje desconcertado
y lleno de dudas
En cuanto a la dirección a emprender.
Busca en vano el camino;
No halla ni sendero ni pista que le guíe.
En vano se empeña en conseguirlo,
Caminando por la nieve profunda.
Pero se extravía cada vez más.
Su valor ahora le abandona
Y el espanto hiela su corazón,
Cuando ve que el día acaba.
La fatiga y el frío
Paralizan sus miembros.
Por fin, acechando con la mirada percibe
El brillo de una luz cercana.
Revive entonces.
Su corazón late de alegría fuertemente.
Va corriendo hacia el refugio
Donde, transido y agotado, espera re-confortarse.

N.º 37 RECITATIVO

LUCAS.-
Al acercarse, escucha su oído,
Asustado en un principio por el aullido
de los vientos,
El sonido vivo de voces claras.
HANNE.-
En la cálida sala se ven entonces
Gentes de la vecindad
Reunidas en íntimo círculo.
Para pasar la velada
Con pequeñas labores y conversaciones.
SIMON.-
En torno al fuego charlan los viejos

Von ihrer Jugend Zeit die Väter.
Zu Körb' und Reusen flicht
Die Weidengert' und Netze strickt
Der Söhne munt'rer Haufe dort.
Am Rocken spinnen die Mütter.
Amlaufenden Rade die Töchter,
Und ihren Fleiss belebt
Ein ungekünstelt frohes Lied.

Nr. 38 LIED MIT CHOR

CHOR: WEIBER UND MÄDCHEN.-
Knurre, schnurre, knurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!
HANNE.-
Drille, Rädchen, lang und fein,
Drille fein ein Fädelein
Mir zum Busenschleier!
WEIBER UND MÄDCHEN.-
Knurre, schnurre, knurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!
HANNE.-
Weber, webe zart und fein,
Weber fein das Schleierlein
Mir zur Kirmesfeier.
WEIBER UND MÄDCHEN.-
Knurre, schnurre, knurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!
HANNE.-
Aussen blank und innen rein
Muss des Mädchens Busen sein,
Wohl deckt ihn der Schleier.
WEIBER UND MÄDCHEN.-
Knurre, schnurre, knurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!
HANNE.-
Aussen blank und innen rein,
Fleissig, fromm und sittsam sein,
Locket wack're Freier.
CHOR: ALLE.-
Aussen blank und innen rein,
Fleissig, fromm und sittsam sein.
Locket wack're Freier.

Nr. 39 REZITATIV

LUKAS.-
Abgesponnen ist der Flachs;
Nun steh'n die Räder stil.
Da wird der Kreis verengt
Und von dem Männervolk umringt
Zu horchen auf die neue Mär,
Die Hanne jetzt erzählen wird.

Nr. 40 LIED MIT CHOR

HANNE.-
Ein Mädchen, das auf Ehre hielt,
Liebst einst ein Edelmann;
Dar er schon längst auf sie gezielt,
Traf er allein sie an.
Er stieg sogleich vom Pferd' und sprach:

Recordando los tiempos de la juventud.
Allá abajo, un grupo de jóvenes
Trenza tallos de mimbre,
En cestas y nasas.
Las madres mueven la ruca,
Las jóvenes dan vueltas al torno para hilar.
Una canción alegre y sencilla
Estimula su ardor.

N.º 38 CANTO CON CURSO

CORO: LAS MUJERES Y LAS JOVENES.-
¡Ronronea, zumba y ronronea!
¡Zumba, pequera rueda, zumba!
HANNE.-
¡Gira, pequeña y fina rueda
Creando un pequeño y delgado hilo
Para mi gala!
LAS MUJERES Y LOS JOVENES.-
¡Ronronea, zumba y ronronea!
¡Zumba, pequera rueda, zumba!
HANNE.-
¡Tejedor, teje dulce y finamente,
Teje el fino velillo de mujer
Que me pondré en días festivos!
LAS MUJERES Y LAS JOVENES.-
¡Ronronea, zumba y ronronea!
¡Zumba, pequera rueda, zumba!
HANNE.-
Blanco por fuera y puro por dentro
Debe ser el seno de la jovencita,
Bien cubierto con su velillo.
LAS MUJERES Y LOS JOVENES.-
¡Ronronea, zumba y ronronea!
¡Zumba, pequera rueda, zumba!
HANNE.-
Blanco por fuera y puro por dentro,
Valor, piedad y prudencia
Atraen a honestos galanes.
CORO: TODOS.-
Blanco por fuera y puro por dentro,
Valor, piedad y prudencia
Atraen a honestos galanes.

N.º 39 RECITATIVO

LUKAS.-
El lino ya está hilado:
Las ruedas han quedado por fin inmóviles.
El círculo se cierra.
Los hombres le rodean.
Todos están pendientes de la nueva historia.
Que Hanne les va a contar ahora.

N.º 40 CANTO CON CORO

HANNE.-
Una joven honorable
Amaba en otros tiempos a un caballero noble
El la deseaba hacía mucho tiempo,
Y la halló por fin sola.

Komm, küsse deinen Herrn!
Sie rief vor Angst und Schrecken: Ach!
Ach ja!... von Herzen gern.

CHOR.-
Ei, ei, warum nicht nein?
HANNE.-
Sei ruhig, sprach er, liebes Kind,
Und schenke mir dein Herz!
Denn meine Lieb' ist treu gesinnt,
Nicht Leichtsinn oder Scherz.
Dich mach' ich glücklich: nimm dies Geld.
Den Ring, die gold'ne Uhr!
Und hab'ich sonst, was dir gefällt,
So sag's und ford're nur!
CHOR.-
Ei, ei, das klingt recht fein!
HANNE.-
Nein, sagt sie, das wär'viel gewagt,
Mein Bruder möcht' es sehn,
Und wenn er's meinem Vater sagt,
Wie wird mir's dann ergehen?
Er ackert uns hier allzu nah...
Sonst könnt' es wohl geschehn.
Schaut nur: von jenem Hügel da
Könnt ihr ihn ackern sehn.
CHOR.-
Ho, ho! Was soll das sein?
HANNE.-
Indem der Junker geht und sieht,
Schwingt sich das lose Kind
Auf seinen Rappen und entflieht
Geschwinder als der Wind.
Lebt wohl, ruft sie, mein gnäd'ger Herr!
So räch ich meine Schmach.
Ganz eingewurzelt stehet er
Und gafft ihr stauend nach.
CHOR.-
Ha, ha, das was recht fein!

Nr. 41 REZITATIV

SIMON.-
Vom dürren Oste dringt
Ein scharfer Eishauch jetzt hervor.
Schneidend fährt er durch die Luft,
Verzehret jeden Dunst
Und hascht des Tieres Odem selbst.
Des grimmigen Tyranns,
Des Winter Sieg ist nun vollbracht,
Und stummer Schrecken drückt
Den ganzen Umfang der Natur.

Nr. 42 ARIE

SIMON.-
Erblicke hier, betörter Mensch,
Erblicke deines Lebens Bild.
Verblühet ist dein kurze Lenz,
Erschöpft deines Sommes Kraft.
Schon welkt dein Herbst dem Alter zu;
Schon naht der bleiche Winter sich

Saltó rápido del caballo y le dijo:
¡Ven, besa a tu señor!
Lanzó ella un grito de miedo y espanto:
¡Ah! ¡Ah, sí! De todo corazón.
CORO.-
¡Cómo iba a decir no?
HANNE.-
¡Tranquízate —dijo él—, querida niña,
Y dame tu corazón!
Ya que mi amor es fiel,
Ni frivolidad, ni burla,
Te haré feliz: ¡Toma este dinero,
Este anillo, este reloj de oro!
Y si aún tengo algo que te agrade
Dimelo y exígelo.
CORO.-
¡Ay, ay, qué hermosas palabras!
HANNE.-
No —dijo ella—, arriesgo demasiado.
Mi hermano podría vernos,
Y si lo dijese a mi padre,
¿Qué iba a ser de mí?
Trabaja cerca de aquí,
Y no aceptaría con gusto.
Mirad: desde aquella colina
Podéis ver cómo trabaja.
CORO.-
¡Oh, oh! ¿Y para qué hizo eso?
HANNE.-
Mientras que el hidalgo sube y mira
Se lanza la ágil joven sobre su caballo,
huyendo.
Más rápida que el viento.
¡Hasta la vista —grita ella—, gracioso señor!
Así he vengado mi afrenta.
Se queda él como petrificado
Y la contempla estupefacto.
CORO.-
¡Ah! ¡Ah! ¡Bien hecho!

N.º 41 RECITATIVO

SIMON.-
Viniendo del Este árido,
Avanza un aire glacial
Que todo lo corta,
Devorando todo el vaho
E incluso el aliento de las bestias.
Del tirano riguroso.
Del invierno es completa la victoria.
Y un mudo terror oprime
Toda la extensión de la Naturaleza.

N.º 42 ARIA

SIMON.-
¡Mira esto, hombre insensato,
Mira la imagen de tu vida!
Tu corta primavera se ha marchitado,
La fuerza de tu verano se ha agotado.
Ya se va ajando de tu verano se ha agotado.

Und zeigt dir das offene Grab.
 Wo sind sie nun, die hoh'n Entwürfe,
 Die Hoffnungen von Glück,
 Die Sucht nach eitler Ruhme,
 Der Sorgen schwere Last?
 Wo sind sie nun, die Wonnetage,
 Verschwelgt in Üppigkeit?
 Und wo die frohen Nächte,
 Im Taumel durchgewacht?
 Verschwunden sind sie, wie ein Traum.
 Nur Tugend bleibt.

Nr. 43 REZITATIV

SIMON.-

Die bleibt allein
 Und leiter uns unwandelbar
 Durch Zeit und Jahreswechsel,
 Durch Jammer oder Freude
 Bis zu dem höchsten Ziele hin.

Nr. 44 TERZETT UND DOPPELCHOR

SIMON.-

Dann bricht der grosse Morgen an!
 Der Allmacht zweites Wort erweckt
 Zu neuen Dasein uns,
 Von Pein und Tod auf immer frei.

LUKAS, SIMON.-

Die Himmelsporten öffnen sich,
 Der heil'ge Berg erscheint.
 Ihn krönt des Herren Zelt,
 Wo Ruh'n, und Friede thront.

ERSTER CHOR.-

Wer darf durch diese Pforte gehn?

HANNE, LUKAS, SIMON.-

Der Arges mied und Gutes tat.

ZWEITER CHOR.-

Wer darf besteigen diesen Berg?

HANNE, LUKAS, SIMON.-

Von dessen Lippen Wahrheit floss.

Ya se aproxima el pálido invierno
 Y aparece la tumba abierta.
 ¿Dónde se han quedado los proyectos
 ambiciosos,
 Las esperanzas de felicidad,
 La busca de una vana gloria,
 El pesado fardo de las penas?
 ¿Dónde se han quedado los días de em-
 briaguez?
 Disipados en voluptuosidades?
 ¿Y las alegres noches de vela y de tumulto?
 Han desaparecido, como en un sueño.
 Sólo ha quedado la Virtud.

N.º 43 RECITATIVO

SIMON.-

Se queda ella sola
 Y nos conduce inflexiblemente
 En las estaciones y en los años,
 En las penas y en las alegrías
 Hacia el más elevado fin.

N.º 44 TRIO Y DOBLE CORO

SIMON.-

Por fin llega el gran día.
 La segunda palabra del Todopoderoso
 Nos llama a una nueva existencia
 Liberada para siempre del tormento y
 de la muerte.

LUKAS, SIMON.-

Las puertas del cielo se abren,
 La montaña sagrada aparece
 Coronada por el divino tabernáculo
 Donde reinan el reposo y la paz.

CORO PRIMERO.-

¿Quién puede franquear la puerta?

HANNE, LUCAS, SIMON.-

El que evitó el mal e hizo el bien.

CORO SEGUNDO.-

¿Quién puede escalar la montaña?

HANNE, LUCAS, SIMON.-

El, cuyos labios dijeron siempre la verdad.

ERSTER CHOR.-

Wer wird in diesem Zelte wohnen?

HANNE, LUKAS, SIMON.-

Der Armen und Bedrängten half.

ZWEITER CHOR.-

Wer wird den Frieden dort geniessen?

HANNE, LUKAS, SIMON.-

Der Schutz und Recht der Unschuld
 gab.

ERSTER CHOR.-

O seht, der grosse Morgen naht.

ZWEITER CHOR.-

O seht, er leuchtet schon.

BEIDE CHÖRE.-

Die Himmelsporten öffnen sich;

Der heil'ge Berg erscheint.

ERSTER CHOR.-

Vorüber sind,

ZWEITER CHOR.-

Verbrauset sind.

ERSTER CHOR.-

Die leidenvollen Tage.

ZWEITER CHOR.-

Des Lebens Winterstürme.

BEIDE CHÖRE.-

Ein ew'ger Frühling herrscht,

Und grenzenlose Seligkeit

Wird der Gerechten Lohn.

HANNE, LUKAS, SIMON.-

Auch uns werd einst ein solcher Lohn!

Lasst uns wirken, lasst uns streben!

ERSTER CHOR.-

Lasst uns kämpfen.

ZWEITER CHOR.-

Lasst uns harren.

BEIDE CHÖRE.-

Zu erringen diesen Preis,

Uns leite deine Hand, o Gott!

Verleih' uns Stärk' und Mut;

Dann singen wir, dann gehn wir ein

In deines Reiches Herrlichkeit.

Amen.

CORO PRIMERO.-

¿Quién puede habilitar el tabernáculo?

HANNE, LUCAS, SIMON.-

El que socorrió a los pobres y a los
 oprimidos.

CORO SEGUNDO.-

¿Quién disfrutará allá en lo alto de la
 paz?

HANNE, LUCAS, SIMON.-

El que protegió la inocencia.

CORO PRIMERO.-

¡Mirad! El gran día se acerca.

CORO SEGUNDO.-

¡Mirad! Ya nos iluminan.

COROS PRIMERO Y SEGUNDO.-

Las puertas del cielo se abren.

La montaña sagrada aparece.

CORO PRIMERO.-

Han pasado.

CORO SEGUNDO.-

Se han aplacado.

CORO PRIMERO.-

Los días de sufrimiento.

CORO SEGUNDO.-

Las tormentas de la vida.

COROS PRIMERO Y SEGUNDO.-

Una eterna primavera reina,

Y una infinita beatitud

Es la recompensa de los justos.

HANNE, LUCAS, SIMON.-

¡Que sea también nuestra recompensa!

¡Actuemos! ¡Trabajemos!

CORO PRIMERO.-

¡Luchemos!

CORO SEGUNDO.-

¡Esperemos!

COROS PRIMERO Y SEGUNDO.-

¡Hast conseguirlo!

¡Que tu mano nos conduzca, Señor!

¡Otórganos la fuerza y el fervor!

Cantaremos y llegaremos a alcanzar

Tu reino de luz.

Amén.

PROGRAMA 15

ABRIL 1990

I

X. Montsalvatge

Concertino 13 + 1

Strauss

Concierto n.º 2 para trompa y orquesta
en mi bemol mayor (20')

Allegro

Andante con moto

Rondó (allegro molto)

II

Rossini

La Cenerentola (*Obertura*) (8')

Poulenc

Sinfonietta (28')

Solista:

Jeffrey Cooper

Trompa

Director:

Doron Salomon

Jueves 27
20'30 hs.
Universidad

Sábado 28
20'30 hs.
El Sauzal

X. MONTSALVATGE

Concertino 13 + 1

Concertino trece más uno es una obra que está claramente en una tendencia ecléctica de cierta abstracción formal. Su título alude, obviamente, a la oposición de un solista, en este caso el violín, a una orquesta de trece instrumentistas de cuerda (4.4.2.2.1) con un criterio que arranca de la música barroca hasta llegar a nuestro tiempo. No es la primera incursión de Montsalvatge en la forma concertante ya que tiene conciertos para piano, clavecín, guitarra y arpa, ni siquiera con el violín pues, en 1951, había escrito una obra para violín y orquesta titulada «Poema concertante». Pero, evidentemente, es más interesante y ha resistido mejor el paso del tiempo este Concertino. Escrito en 1975 se estrenó ese mismo año en Oviedo, con Gonçal Comellas como solista y la London Chamber Orchestra dirigida por Adrian Sunshine.

Tomás Marco

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Concierto para trompa y orquesta n.º 2

Strauss dominó la música alemana durante la primera mitad del siglo XX. Fue discípulo de su padre que era trompista en la Corte de Munich y de Hans von Bülow. Su formación fue de corte clasicista en la línea de Brahms debido a la tendencia antiwagneriana de su padre. A lo largo de su carrera fue evolucionando marcándose etapas netamente definidas. La que sucederá a su formación neoclásica se extiende durante un periodo de quince años aproximadamente. Engloba esta segunda etapa la composición de todos los poemas sinfónicos y aprovecha en su personal beneficio la herencia wagneriana conservando en bloque todos los elementos, las fórmulas e incluso los pequeños efectos, pero sin abstenerse de modificarlos a su gusto marcándoles su impronta sin romper el hilo que le une al que durante largo tiempo había sido para él «el mefistófeles de la música».

En la tercera etapa parece orientarse hacia otra forma de expresión, más acorde con el espíritu neoclásico, el de un Mozart resucitado en pleno siglo XX.

Se decantó en esta última etapa hacia obras concertantes, escalonadas entre 1942-1947. Se trata de composiciones de gran interés mu-



sical pues en su sobriedad y economía de medios atestiguan la búsqueda del equilibrio formal y sonoro característico de esta época. Un Strauss que abandona sus sustratos literarios, filosóficos o anecdóticos en pro de la música pura, como abandona sus grandes orquestas en beneficio de un pequeño conjunto instrumental despojado de las seducciones sonoras y de las suntuosas galas de antaño.

El primero de estos conciertos es para trompa y resulta curioso compararlo con su antecesor sesenta años atrás, clásico y verdaderamente concertante. Este de ahora se presenta con una atmósfera de meditación serena en el que el gusto de la polifonía cromática se satisface mediante una incomparable paleta orquestal que gira sin cesar en torno al solista.

El concierto se inicia avasallador, con una especie de cadenza para la trompa; pero la orquesta desempeñará un importante papel en el desarrollo. Todo el movimiento fluye sin excesivos agobios, con una gran capacidad de escritura en la que se hace presente la huella mozartiana.

El empleo del sistema de encadenamiento sucesivo de los movimientos hace que nos encontremos bruscamente inmersos en un **Adagio** bellísimo, plenamente tonal acompañado por las maderas que son utilizadas con un sobrio tratamiento. El **rondeau** final es un canto a la alegría mostrando incluso algunas notas de humor bávaro.

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

La Cenerentola, Obertura

La obertura es la pieza instrumental introductoria de una ópera, de un oratorio, de una obra teatral o de una suite. Hasta el S. XVII no existía una forma fija para esta clase de preludios. Se trataba de fragmentos breves que marcaban el comienzo de la representación y que pretendían llamar la atención de los oyentes.

En el S. XVII se desarrolló además de los preludios operísticos, denominados sinfonías en forma generalizada, lo que se llamó obertura de canzonas de la ópera veneciana, con dos secciones: lenta-rápida; convirtiéndose en el modelo de la obertura francesa conocida en el Barroco cuya forma en esta ocasión sería tripartita: lenta-rápida-lenta.

A su vez en Nápoles se desarrolló otro tipo de obertura



Rossini.

también tripartita pero de signo contrario, los movimientos se sucederían: rápido-lento-rápido.

De manera similar a la obertura francesa, la obertura italiana también se separa de la ópera, ejecutándola en conciertos o componiéndose directamente con tal fin. La sucesión de sus partes o movimientos de la sonata, la sinfonía y el concierto.

Rossini fue hijo de músicos, recibió su educación musical en el Liceo de Música de Bolonia y del padre Mattei, contrapunto y composición.

En 1815 acepta la dirección del teatro San Carlo de Nápoles, con la obligación de estrenar una ópera al año. En 1824, se instala en París como director del Teatro Italiano y ocupa el cargo de inspector general del Canto en Francia.

En el cambio político de 1830 le cesan en los puestos oficiales. A esto hay que añadir el empuje de Meyerbeer como músico de fama y algunos fracasos musicales; y entenderemos por qué Rossini tomó la determinación de abandonar la composición de obras de teatro con sólo cuarenta años. En adelante se dedicaría a escribir pequeñas composiciones para piano y obras religiosas.

La obra que nos ocupa lleva por nombre «La Cenerentola, ossia la Bontà in Triunfo», (La Cenicienta o el triunfo de la bondad), escrita en Roma en 1817.

Se trata de una ópera bufa en dos actos basada en un cuento de Charles Perrault, cuyo libreto fue escrito por Jacopo Ferretti.

El argumento sigue con absoluta libertad el célebre cuento de Perrault, no hay hada ni calabaza, y una pulsera suplanta el conocido zapatito.

En esta ópera se aleja de la línea suave característica de sus primeras obras, destacando su calor y su humanismo. La heroína deja de ser tímida y asustadiza para convertirse en la mujer capaz de perdonar a todos los que la han tratado mal, convirtiéndose Cenerentola en el prototipo de heroína que encontraremos en dramas sentimentales posteriores.

Se estrenó el 25 de enero de 1817 en el Teatro Valle de Roma.

FRANCISC POULENC (1899-1963)

Sinfonietta

La música francesa del S.XX tiene una gran deuda con Erik Satie. Jean Cocteau compartía los puntos de vista de Satie y esbozó la nueva estética en un opúsculo denominado «El gallo y al arlequín», en el que lanzaba un franco ataque contra la música del S. XX. Cocteau pedía una música con energía, es decir, una estética liberada del romanticismo. Así Satie se con-

virtió en el padrino espiritual, y Cocteau en el profeta literario de la joven generación de seis compositores franceses en ascenso, que constituirían un círculo tan importante como los «Cinco» rusos habían sido a mediados del S. XIX.

«Les Six» eran: Darius Milhaud, Louis Durey, George Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc y Germain Tailleferre.

Estos seis compositores marcaron la fase final en la emancipación de la música francesa de la influencia alemana, rebelándose no sólo contra el siglo XIX, sino también contra el impresionismo de Debussy. Fueron devotos discípulos del jazz americano y del music-hall parisino, prefirieron sonoridades brillantes y escuetas y un enfoque del arte acorde con su tiempo. Preferían el refinamiento y el ingenio, aborreciendo el pathos y la pasión. Su euforia, aunque breve, fue fresca y encantadora contribuyendo a situar París a la vanguardia de la música en la década de 1920.

Francis Poulenc estudió piano con Ricardo Viñes y composición con Charles Koechlin. Su talento fue precoz y después de un año en el ejército reinició su carrera musical convirtiéndose en uno de los espíritus rectores de «Le Six». Su estilo se nutrió de las obras de Chabier de un ingenio parecido al suyo, y del cuidado arte de Ravel y de Stravinsky, a ello hemos de sumar la influencia de Satie que se manifiesta en las pequeñas dimensiones de sus primeras obras llenas de encanto y humor.

La Sinfonietta es una pieza orquestal más reducida que la sinfonía y con menores pretensiones. El vocablo parece no ser de procedencia italiana siendo muy poco utilizada por compositores italianos. Lo encontramos por primera vez con la obra de Rimsky Korsakov «Sinfonietta» sobre temas rusos Op. 31, compuesta hacia 1880 y publicada en Leipzig en 1817. Desde principios del S. XX el término ha sido utilizado comúnmente.

Lo mejor de la música de Poulenc data de antes de la Segunda Guerra Mundial. Dentro de la producción postbélica se encuentra su Sinfonietta de 1947, encargada para celebrar el primer aniversario del tercer programa de la BBC.

En esta obra se descubre cierto peligro al encasillarse en las técnicas de composición surrealista, toda vez que su audición puede resultar monótona y de difícil comprensión para el oyente poco acostumbrado a este tipo de música.

Estrella Ortega



PROGRAMA 16

MAYO 1990

I

Mozart

Concierto n.º 20 para piano y orquesta
en re menor KV 466 (29')

Allegro
Romanze
Rondó (allegro assai)

II

Mendelssohn

Sinfonía n.º 5 en re mayor op. 107
«La Reforma» (30')

Andante - Allegro con fuoco
Allegro vivace
Andante - Attaca
Coral «Ein feste Burg ist unser Gott»
Andante con moto - Allegro vivace - Allegro maestoso

Solista:

Rosa Torres Pardo
Piano

Director:

Armando Alfonso

Viernes 4
20'30 hs.
Universidad

Sábado 5
20'30 hs.
La Orotava

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Concierto n.º 20 en re menor K 466

El Concierto para piano y orquesta en re menor K 466 fue compuesto por Mozart a principios de 1785, en el periodo más afortunado de su estancia en Viena; el autógrafo de la composición lleva la fecha: Viena, 10 de febrero de 1785, que indica el día en el cual el concierto fue concluido. La primera ejecución tuvo lugar al día siguiente, en el concierto de abono del 11 de febrero de 1785 en el salón de la Residencia «Zur Mehlgrube» en Viena, con el propio compositor al piano; puede decirse, por tanto, que las copias llegaron a los músicos el día del estreno todavía «calientes».

Se advierte en este concierto, sobre todo por su contenido dramático, un marcado aire prebeethoveniano, o por qué no decir prerromántico. Se trata de la decidida oposición que se advierte en el material temático del «allegro» inicial entre la orquesta y el piano. La orquesta comienza el «tempo» de forma tenue para ir ganando en intensidad y en apasionamiento, con una melodía entrecortada, en un constante diseño sincopado que alcanza los momentos más trágicos de «Don Giovanni». El piano, en cambio, se expresa de pronto de una forma del todo distinta, con una especie de recitativo limpio y vagamente implorante. Es curioso observar que a su vez la orquesta toma este tema del piano, mientras en su nueva aparición, brevemente, utiliza el tema inicial de la orquesta. En resumidas cuentas un abierto dualismo entre los dos elementos, que permanecerá a lo largo del desarrollo.

Este diálogo entre solista y orquesta se manifiesta nuevamente en la espléndida romanza en si bemol mayor, que aparece a continuación, a una distancia de cuarta del movimiento anterior, en la que, primero el piano y luego la orquesta, desarrollan una bellísima melodía. Pero como contraste, aproximadamente a mitad de los compases de este tiempo, aparece un pasaje en sol menor y más vivo de ritmo. Nuevamente vuelve la romanza antes de concluirse este tiempo intermedio para devolvernos la serenidad del comienzo.



El tercer movimiento «allegro assai» tiene la forma de un rondó brillante y libre, que cierra la composición en la misma tonalidad en que fue abierta. Mozart no renuncia nunca al contraste y frente a la delicada romanza tenemos una página dramática y apasionada. Cerca del final, después de la cadenza y tras una rápida exposición del tema principal, aparece una imprevista modulación en re mayor. Una coda original y de

gran efecto. Es interesante hacer notar que las cadenzas del primer y tercer movimientos no estaban indicadas en el original. En el autógrafo que se conserva en Viena, «Gesellschaft der Musikfreunde», está la indicación: «Concerto di Amadeo Wolfgang Mozart, senza cadenze». Y se ha llegado a pensar que la primera de ellas puede ser del propio Beethoven, que en su primer año de estancia en Viena gustaba interpretar este concierto mozartiano.

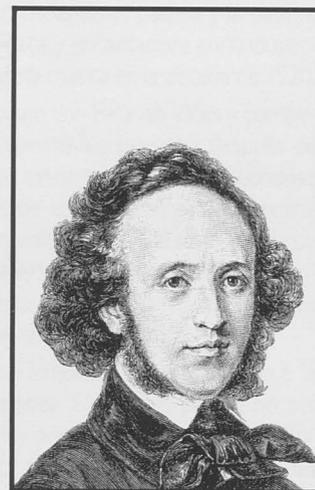
El concierto en re menor fue el primer concierto de piano que Mozart escribió en tono menor y el tiempo se ha encargado de hacer de él el más popular y el más frecuentemente interpretado de todos los del compositor de Salzburgo. El piano se encuentra acompañado por una orquesta formada por una flauta, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, junto al quinteto de arco y además, en el primer y tercer movimientos, por dos trompetas y el juego de timbales.

Alfonso de Terán

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)

Sinfonía n.º 5 en Re menor «La Reforma», op. 107

Hay que tener en cuenta que la ordenación de los números de opus en la obra de Mendelssohn no guarda rigor cronológico. Aunque esta Sinfonía lleve el n.º 5 en el orden de publicación, es en realidad la segunda en haber sido compuesta y por tanto es anterior a las dos grandes Sinfonías, la «Escocesa» y «La Italiana», cuyos números de opus son el 3 y el 4 respectivamente.



La Sinfonía la «Reforma» la compuso Mendelssohn en los años 1829-1830, con motivo de la celebración del tricentenario de la conversión al protestantismo de Augsburgo, en oposición a la Iglesia católica romana. Sin embargo, fue tal la conmoción creada por los católicos en 1830 (año de revueltas generales en toda Europa) que Mendelssohn se vio obligado a abandonar el proyecto de tocarla en el acontecimiento y sólo se pudo interpretar en Berlín, dos años después, dirigida por el mismo autor, en la Berliner Singakademie, a beneficio de las viudas de músicos de la Orquesta. Ese mismo año se ensayó en París bajo su dirección, pero debido al poco éxito que tuvo no ante el público, sino entre los mismos músicos de la Orquesta, hizo que Mendelssohn, disgustado, la retirara y no se volvió a ejecutar durante su vida. Se volvería a tocar en Londres, 35 años después.

En esta Sinfonía se encuentran nuevas orientaciones esté

ticas; hay largos fragmentos fugados y poca melodía. Es un intento de unir la tradición musical alemana, basada en el coral luterano, con las corrientes románticas. Dos elementos de la liturgia protestante están aquí presentes, el «Amén» de Dresde y el coral luterano «Eine feste Burg ist unser Gott» (una fortaleza es nuestro Dios), tema que Wagner también utilizó como motivo del Grial en «Parsifal».

El primer movimiento, **Allegro con fuoco**, manifiesta la influencia de Beethoven, especialmente en la técnica del desarrollo; el segundo movimiento, **Allegro vivace**, es una especie de scherzo en el que se notan ciertos trazos mozartianos; el tercero, brevísimo, está confiado a las cuerdas con pinceladas de la made-

ra y sirve de pórtico al último en el que Mendelssohn utiliza el Coral luterano. La melodía se repite cinco veces en el movimiento, con el añadido del «Amén» de Dresde. La primera variación está dominada por los instrumentos de madera, mientras que la segunda se enriquece con los timbres de trompas, trompetas y trombones. La tercera variación comienza con la exposición del tema por el fagot, al que contesta el clarinete. La cuarta variación es expuesta con los pasajes agitados de la cuerda y en la quinta, el tema del Coral, en notas largas, domina la apoteosis final sostenida por los metales y por el incesante redoble del timbal.

Rosina Armas Matallana

PROGRAMA 17

MAYO 1990

I

Guinjoan

Ab origine **

Nielsen

Concierto para clarinete y orquesta op. 57 (28')

*Alegretto un poco - Poco adagio - Allegro non troppo
Adagio - Allegro vivace*

II

Bartok

Concierto para orquesta * (38')

*Introduzione
Givoco delle coppie
Elegía
Intermezzo interrotto
Finale*

Solista:

Michael Kirby
Clarinete

Director:

Edmon Colomer

Viernes 18
20'30 hs.
Universidad

Sábado 19
20'30 hs.
La Orotava

CARL NIELSEN (1865-1931)

Concierto para Clarinete y Orquesta

Toda la música danesa contemporánea está dominada por el nombre de Carl Nielsen. Cronológicamente no es un compositor contemporáneo, sin embargo, ha influido profundamente en la música danesa moderna, ya que supo asimilar en su lenguaje algunas adquisiciones de la música de nuestra época.

Las primeras partituras, escritas a finales del siglo pasado, no reflejan un temperamento verdaderamente revolucionario. Después de la Primera Guerra Mundial, compuso la mayor parte de sus trabajos más importantes como la Quinta Sinfonía (1922) que se considera la cima de su producción artística.

Muestra en su lenguaje un talento original e independiente. Le caracteriza el uso de la tonalidad progresiva mediante un procedimiento de conflicto tonal continuo. Ello constituye el germen del procedimiento evolutivo, que confiere a la obra gran dinamismo. Su profundo conocimiento de la técnica contrapuntística le lleva a crear pasajes enérgicos de gran fuerza rítmica. Estas características dan a su música una tensión y elasticidad que la distinguen de cualquier tendencia estilística de otros compositores en este periodo.

El concierto para clarinete compuesto en 1928 es una obra perteneciente a su etapa de madurez. Aunque su salud estaba quebrantada, esto no fue impedimento para que continuara la búsqueda de nuevos hallazgos sobre todo en el campo de la instrumentación. Esto es obvio en la partitura que hoy será interpretada. Aunque el movimiento inicial es una de sus páginas más logradas, en conjunto es una obra muy inquietante, por la expresión de un sentimiento de caos, posiblemente reflejo de su propio sufrimiento físico.

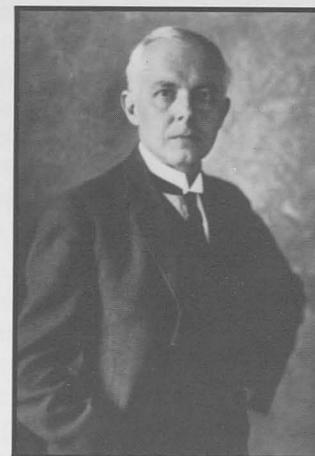


BELA BARTOK (1881-1945)

Concierto para Orquesta

Pertenece esta partitura al último periodo compositivo del maestro. Nos presenta en una perfecta síntesis sus raíces folklóricas, producto de la búsqueda de una primera materia auténtica, transformada por los nuevos hallazgos de la música del siglo XX. Durante su estancia en los Estados Unidos a principios de la década de los cuarenta, Bela Bartok es internado en el Doctors Hospital de Nueva York. Aquejado de una leucemia que le sume en un periodo de decaimiento que le imposibilita

para la labor creadora, solamente se sintió alentado por un encargo de Serge Koussevitzky que le propone la composición de una obra que sería estrenada por la Orquesta Sinfónica de Boston. El **Concierto para Orquesta** fue culminado en 1943. El propio compositor escribió: «El clima general de la obra representa, al margen del humorístico segundo movimiento, una transición gradual desde la austeridad del primer movimiento y el lúgubre canto funerario del tercero, hacia la afirmación vital del último.»



I. **Introduzione.** Andante non troppo-Allegro vivace: tras una larga introducción podemos escuchar una grave entonación de los violoncellos y los contrabajos apoyados por trémolos de los violines y la flauta. El desarrollo, en un concentrado lenguaje imitativo contrapuntístico, nos introduce en una breve reexposición del primer tema. Resulta en su conjunto un fragmento de gran vivacidad y colorido.

II. **Gioco delle coppie** (Juego de las parejas). Allegro scherzando: muy original la organización tímbrica de esta sección que nos permite disfrutar de la combinación de los instrumentos emparejados en la realización de intervalos armónicos preestablecidos. Formalmente está constituido por una sucesión de cinco fragmentos breves en las que se reexponen la elaboración de un tema presentado previamente por los metales.

III. **Elegia.** Andante non troppo: este movimiento de rapsódico lirismo contrasta con el anterior de carácter ligero por su angustia concentrada. Presenta una progresión constante hacia un clímax, para concluir con una vuelta al lamento de canto funerario, que escuchamos en los primeros compases.

IV. **Intermezzo interotto** (Intermedio interrumpido). Allegretto: el oboe entona una melodía enraizada en la tradición folklórica, manteniendo una gran tensión rítmica al marcar compases asimétricos asimilados de la música popular. Este pasaje es interrumpido por una cita parodia de un tema de la sinfonía «Leningrado» de Shostakovich. El lirismo del comienzo es retomado por las cuerdas para concluir este movimiento, que da paso al quinto y último.

V. **Finale.** Presto: las trompas inician esta sección exponiendo el tema principal tras el que las cuerdas marcan un agitado **perpetuum mobile** que caracteriza todo el movimiento. Concluye brillantemente tras la audición de una fuga que expone los complejos artificios contrapuntísticos.

Marysol Batista

PROGRAMA 18

MAYO-JUNIO 1990

G. Verdi

Misa de Requiem *

Introito
Secuencia
Ofertorio
Sanctus
Agnus Dei
Antifona
Lubera me

Coro Polifónico Universitario y otros

Solistas:

Sharon Sweet
Soprano

Alicia Nafe
Mezzo

Keith Lewis
Tenor

Dimitri Kavrakos
Bajo

Director:

Víctor Pablo Pérez

Viernes 1
20'30 hs.
Universidad

GIUSEPPE VERDI

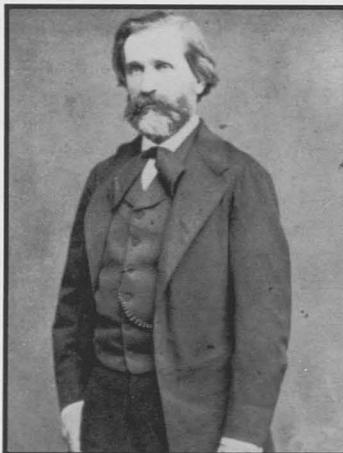
Requiem

El 13 de noviembre de 1868 Rossini muere en París a los 66 años de edad. Cuatro días más tarde la *Gazetta Musicale* de Milán publica una carta de Verdi a su editor Ricordi en la que manifiesta: «Un gran hombre ha desaparecido del mundo. Su reputación está más extendida que la de ningún otro en nuestra época... Quisiera que los compositores más distinguidos escribieran una Misa de Requiem, para que se ejecutara en el aniversario de su muerte».

La idea fue bien acogida y varios compositores se asociaron a ella para escribir esta misa. Verdi se reservó la última parte del Requiem: el «Liberá me Domini». Cada uno de los compositores enviaría su parte a Bolonia donde debía tener lugar la celebración de esta misa conmemorativa a la memoria de Rossini.

El propósito de Verdi no llegó a cumplirse. Desgraciadamente la vieja amistad que ligaba a Verdi con Angelo Mariani, que había sido designado para dirigir este Requiem, no estaba en buen momento. Ambos se habían ya enfrentado a consecuencia del estreno de «La fuerza del destino» hacía unos años y nuevamente volvieron a reavivarse estos sentimientos de animadversión entre los dos hombres. Tampoco contribuyeron para su celebración las autoridades de Pesaro, pueblo natal de Rossini, puesto que la idea de que se realizase su estreno en Bolonia, ciudad rival en cuanto a la educación del músico desaparecido, hizo que su Ayuntamiento se desentendiera del asunto. El caso es que la proyectada misa no llegó nunca a realizarse.

Habían pasado cuatro años y medio desde la muerte de Rossini cuando murió el poeta Alessandro Manzoni, el 22 de mayo de 1873. El cronista Pizzetti hace notar el sentimiento de hondo pesar que Verdi experimentó al recibir la noticia de su muerte, pese a la avanzada edad del poeta lombardo. Este sentimiento no era nuevo para él; Verdi se había encontrado otras veces ante el drama de la muerte, incluso de personas más próximas y más queridas. Entre 1838 y 1840 había visto morir, uno tras otro, a sus dos hijos y a su joven esposa, en 1851 perdió a su madre y en 1867 a su padre. Especialmente la de sus hijos y esposa, en plena juventud, debieron resultarle al compositor especialmente crueles e injustas. Mas ninguno de los mencionados tenía la personalidad ni la trascendencia para las letras italianas como tenía Alessandro Manzoni. Como decía el antes mencionado Pizzetti: «Para Verdi, Manzoni era un santo, ¿a quién si no a él podía confiar sus aspiraciones religiosas, las dudas y las tormentas de su alma?» «Yo diría, sigue diciendo Pizzetti, que al dedicarle y ofrecerle su 'Misa de Requiem', se confesó a él y por un gran pundonor de sí mismo, se confesó en música y en latín».



Verdi, que había cumplido en su día con la parte que le había sido encomendada en el proyecto de la misa de Rossini, tenía escrito el «Liberá me Domini», la parte final; había pues que iniciar y componer toda la obra para su celebración litúrgica. Durante esos años el maestro había revisado la «Forza» y compuesto «Aída», así como el «Cuarteto de cuerda». Las dos óperas mencionadas, como se observará, en cierta medida influyen en las melodías de su «Requiem».

El 22 de mayo de 1874, un año justo después de la muerte de Manzoni, tuvo lugar la primera audición de este Requiem en la Iglesia de San Marcos de Milán. La fachada de la iglesia estaba decorada muy sencillamente, con algunos crespones negros sobre los cuales resaltaban de vez en cuando coronas de hojas. Bajo el dintel de la puerta principal pendía una bandera negra que en letras de oro decía: «A la memoria de Alessandro Manzoni, 24 de mayo de 1874».

En el interior de la iglesia, a la derecha del altar, se dispuso el coro, a la izquierda la orquesta, en el medio, ocupando un espacioso lugar, los cuatro solistas y el podio pupitre del director. El interior de la iglesia se encontraba repleto de gente, en sitios reservados las autoridades y personalidades invitadas al acto. Los datos que se estimaron entonces hablan de unas 5.000 personas las que se alojaron en el templo, cifra un tanto abultada si se consideran las dimensiones del mismo. Ciento veinte cantantes, cien instrumentistas, un prestigioso cuarteto formado por Teresa Stilz, Maria Waldmann, el tenor Capponi y el bajo Maini. El propio Verdi dirigió la representación y el éxito fue tal, que tres días después se daba otra audición en el Teatro alla Scala nuevamente de la mano del maestro; quien lo presentaría más tarde en la Opera Comique de París, en el Royal Albert Hall de Londres y en el teatro de la Opera de Viena.

La construcción del Requiem comprende las siete partes tradicionales de la liturgia católica. Pero cada una está tratada como un drama singular, como un gran cuerpo que expone en cada uno de sus miembros el dolor y el éxtasis de forma independiente.

La obra comienza en «tempo andante», sobre unas frases descendentes de los violonchelos con sordina para dar entrada al murmullo del coro que «sottovoce», de la forma más piano posible, entona «Requiem aeternam dona eis Domine...». Después, un corto pasaje «a capella» sobre «Te decet hymnus...», para nuevamente repetirse por el coro, «come prima», el «Requiem aeternam...». En «attaca» se produce la entrada de los solistas para ofrecernos las frases del «Kyrie», en el orden: tenor, bajo, soprano, mezzosoprano, mientras el coro ayuda a crear un clima de fervor; los compases del último «Christe» terminan «morendo».

La segunda parte, la Secuencia, es la parte más larga, de acuerdo con el texto litúrgico que le corresponde; su duración

abarca casi la mitad del tiempo total de la obra y se descompone en nueve movimientos bien definidos. Las frases del «Dies irae...» irrumpen en un enérgico «allegro agitato»; la orquesta y el coro se envuelven en una elevada e impetuosa horda sonora como anunciando el Juicio Final. El tumulto va decreciendo, las trompetas sueñan como fondo de un mundo devastado, se inicia entonces un extraordinario crescendo que lleva al coro a «tutta forza» a proclamar «Tuba mirum...» que parece querer abrazar todo el espacio sonoro; este pasaje, en «allegro sostenuto», contrasta con el «molto meno mosso» de «Mors stupebit...» desarrollado por el bajo, consiguiéndose una lograda expresión dramática.

La voz de la mezzo responde a la anterior declamación con un bello arioso: «Liber scriptus...». Como eco el coro en pianísimo susurra «Dies irae». Al concluir la última repetición «Nil inultum remanebit» de la mezzo, el coro irrumpe en fortísimo, «come prima», las tres estrofas del inicio de la Secuencia: «Dies irae». Un nuevo y conseguido contraste lleno de dramatismo y teatralidad.

En «adagio» la mezzo inicia: «Quid sum miser...» acompañada por los bajos de la madera; a ella se le unen tenor y soprano en un emotivo trío que desarrolla el interrogante de nuestras respuestas en el último día. «Rex tremenda majestatis...», es a continuación presentado por el coro «en forte» y continuado por el cuarteto solista; en este pasaje se observa una insistente petición: «Salva me» llena de emoción y de esperanza. Un bello dúo «cantabile» de las dos voces femeninas solistas: «Recordare, Jesu pie...» llama al perdón; es la continuación de la plegaria anterior ahora desarrollada en un ambiente de ternura.

El siguiente pasaje: «Ingemisco...» es una de las piezas más divulgadas de este Requiem. Un solo de tenor de un lirismo admirable, «dolce con calma», es sostenido por los violines y la madera alta; hacia la frase «inter oves» anima su ritmo y termina en una nota aguda mantenida, como si se tratase del aria «prima» del tenor de una ópera convencional. Tras el si bemol agudo del tenor, el bajo desarrolla «Confutatis maledictis», un patético y expresivo andante. Su aria finaliza en un «rallentando», pero nuevamente irrumpe el coro y orquesta con el «allegro agitato» del «Dies irae», recordándonos el día de cólera, día de terror.

La Secuencia finaliza con el ruego de «Lacrymosa», en «tempo largo», cantada por el cuarteto solista con «molto espression» y apoyada por el coro «dolcissimo». Un final piano, «cantabile», «allargando e dolce», con dulce fervor: «Pie Jesu...». Y un breve y sencillo «Amen» cierra la admirable y grandiosa secuencia.

El Ofertorio es otras de las piezas maestras de la Misa, tratada con calma y serenidad; se compone de dos movimientos. Comienza con un «andante mosso», con la frase «Domine Jesu Christe» por la mezzo y el tenor, a quienes poco después se unen

la soprano y el bajo en un conseguido cuarteto; es de destacar en el mismo la frase estelar de la soprano cuando anuncia la llegada de San Miguel, entonada dulcemente, «portando la voce». Al final de este movimiento se aligera el tiempo, a «allegro mosso», para en crescendo cantar el cuarteto la frase «quam olim Abrahæ...»

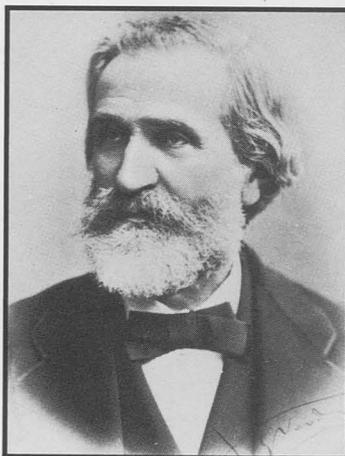
El segundo movimiento del Ofertorio, en «tempo de adagio», es de un bello efecto. Se inicia con un solo de tenor, «Hostias et preces...» que toma después el cuarteto. Todo el adagio es de una gran expresividad y de un gran fervor, en un momento del mismo los solistas declaman la oración «parlando». Este bello Ofertorio se remata con un final dulce de la orquesta.

En el Sanctus, una fanfarria de trompetas rompe con la sombra entre patética e implorante de las páginas anteriores. Toda esta parte litúrgica es tratada, en «allegro», como una fuga a dos coros de una admirable y gozosa escritura contrapuntística.

La triple imploración del «Agnus Dei» se desarrolla como un bello andante, cantado por las voces femeninas solistas, siendo las frases repetidas por el coro. En la primera imploración soprano y mezzo «a capella», con diferencia de una octava, consiguiendo un bello contraste tonal; su frase es contestada por el coro. En la segunda imploración la orquesta acompaña a las solistas; nuevamente su frase es respondida por el coro. En la tercera imploración ambas partes, solistas y coro, alternan en su participación.

El trío vocal «Lux aeterna» ha sido comparado a la vidriera de un ventanal colorido y luminoso. Reposado, en «tempo molto moderato», con frases bien dibujadas de la mezzo, tenor y bajo. La conocida frase «Requiem aeternam...» es tratada de distinta forma que en las ocasiones anteriores. Ahora toma una forma más solemne y elaborada. El trío vocal se remata con un bello tema lírico «sottovoce» con la orquesta, «dolcissimo con calma senza affrettare». la luz eterna evocada en el pasaje es la esperanza para el hombre en el umbral de la muerte.

El «Libera me», retomado del Requiem para Rossini, por ello lo primero escrito por Verdi, corona la obra. Está escrito para soprano solista, coro y orquesta y su espíritu está lleno de una gozosa esperanza. Se inicia con una declamación salmódica por parte de la soprano con la frase «Libera me Domini...», el coro pianísimo y la orquesta con «stacatti» acompañan esta declamación. El fagot inicia una melodía que da entrada a «Tremens factus sum...», un pasaje en forma de arietta con tinte dramático y escénico. Al final de ella nuevamente emerge el «allegro agitato» del «Dies irae» por parte del coro, que tras un decrescendo da paso al diálogo soprano-coro «Dum veneris...», que como contraste es desarrollado en piano, éste enlaza con un nuevo «Requiem aeternam...» con el mismo sentido de «dolce e pianissimo».



El siguiente movimiento del «Libera me» toma las primeras estrofas de este texto para, tras una exposición por parte de la soprano, desarrollar el coro un conseguido juego contrapuntístico en «tempo allegro risoluto», al que posteriormente se une también la soprano. Tras un clímax «en forte» y con gran aparato orquestal, un nuevo contraste, la soprano declamando y el coro muy piano recitan la frase: «Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda. Libera me, Domine.» Un final suave, reposado, hace de epílogo a una gran obra, que alberga a lo largo de la misma momentos de fuerte dramatismo, contrastes acusados; unas veces es enérgica, otras dulce e implorante.

A este Requiem se le ha dado en llamar la «Opera de la Muerte». Ciertamente muchos de sus pasajes tienen un carácter lírico-dramático más cercano a una ópera que a una misa o un oratorio, sin perder por ello su elevado sentido religioso.

La Misa de Requiem verdiana tuvo un éxito popular desde las primeras representaciones, no en vano su autor gozaba de un unánime prestigio, que estaba en esos años en la cresta de la popularidad y especialmente en Milán, su patria adoptiva. Mas ello no fue obstáculo para que tuviera también severas críticas. Estas venían principalmente de los defensores de la ortodoxia religiosa, que mostraban y censuraban más de una grave infracción a las reglas del ritual en materia de música religiosa, tratadas libremente por el maestro.

Conforme al espíritu romántico de la época, este Requiem estaba más cercano a una ópera, obra dramática para representar teatralmente, que a un oratorio o música para representar en el templo. Los efectos teatrales, el dramatismo de sus pasajes, el acusado contraste de sus volúmenes fónicos, que tanto contribuían a su aceptación popular, eran los blancos de las críticas de los sectores más reaccionarios. El estilo de la Misa de Verdi está alejado de los rígidos cánones de la concepción que hasta entonces se tenía sobre la música para la iglesia; a lo que se unían su longitud y su complejidad que la hacían poco operativa para un acto litúrgico.

Entre los críticos se encontraba el eminente Hans von Bülow, que achacó a la obra una excesiva y artificiosa teatralidad, si bien más tarde haría una honesta rectificación. Como contrapartida, el no menos famoso Eduard Hanslick diría: «El Requiem de Verdi es una obra sólida y bella, que representa una etapa muy importante en la evolución de la carrera del compositor».

El tiempo ha ido dando la razón a los defensores de la obra. Esta Misa de Requiem es una obra colosal, tanto por su extensión, como por sus medios, como por el alarde de su libertad de expresión. Es justamente, como se la ha dado en llamar, una «ópera litúrgica», que no se limita al treno, sino que toma el tema de la muerte con una grandeza y un dramatismo que sólo un genio puede describir. Junto al patetismo de determinados pasajes hay también dulzura y fervor en muchas de sus partes; puede decirse que sobre el tremendismo de su «Dies irae» se impone la sensación de esperanza de su «Libera me».

Todos los elementos que intervienen están admirablemente trabajados, como en las mejores de las grandes óperas del maestro. La voz humana, el instrumento favorito de todas sus composiciones, tiene una participación fundamental en este Requiem. Las voces solistas están tratadas magistralmente, tanto en la forma musical como declamativa, dando el carácter unas veces dramático otras suplicante que requiere el momento. Verdi, que desde su estreno de «Nabucco», era un maestro de los coros, llega en esta obra a un refinamiento y a una perfección de los recursos polifónicos. La orquesta es un soporte eficaz y además, en bastantes momentos, la introductora del clima, del motivo emotivo, a desarrollar en sus pasajes.

Estamos ante una obra maestra de la Música Religiosa del Romanticismo, que trasmite junto a su contenido musical un mensaje trasendente. La obra comienza como un susurro de una multitud invisible que entona el «Requiem» y termina con una gozosa esperanza del tránsito a una vida mejor.

Alfonso de Terán

Índice de la obra

Introito

Requiem Coro
Kyrie Cuarteto solista y coro

Secuencia

Dies irae Coro
Tuba mirum Bajo y coro
Liber scriptus Mezzosoprano y coro
Quid sum miser Soprano, mezzo y coro
Rex tremendae Cuarteto solista y coro
Recordare Soprano y mezzo
Ingemisco Tenor
Confutatis Bajo y coro
Lacrymosa Cuarteto solista y coro

Ofertorio

Domine Jesu Cuarteto solista
Hostias et preces Cuarteto solista

Sanctus Fuga a dos coros

Agnus Dei Soprano, mezzo y coro

Antifona Mezzo, tenor y bajo

Libera me Soprano y coro

Texto

Introito

Requiem aeternam dona eis Dales, Señor, el descanso eterno y brille para ellos la luz perpetua.

Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi redetur votum in Jerusa-
lem: exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam dona eis Do-
mine; et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison.
Christe eleison.

Te mereces un himno, Dios, en
Sión y te haremos promesas en
Jerusalem: escucha mi oración,
pues toda creatura volverá a ti.

Dales, Señor, el descanso eter-
no y brille para ellos la luz per-
petua.

Señor ten piedad.
Cristo ten piedad.

Secuencia

Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum,
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.

Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sybilla.

Quid sum miser tunc dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus!

Rex tremenda magestatis,
qui salvando salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perda illa die.
Quarens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus,
Tantus labor non sit cassus!

Iuste iudex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco tanquam reus,

Día de cólera aquel día, cuando
el mundo se hará ceniza, según
lo profetizó David. ¡Qué terror
tendremos, cuando venga el Juez
que escudriñará todo con se-
veridad!

El sonido maravilloso de la trom-
peta convocará a todos, desde
sus sepulcros hasta el trono. La
muerte y la naturaleza, boquia-
biertas, verán resucitar al hom-
bre, para responder a su Juez.

Saldrá a la luz el registro, en el
que todo está escrito, para juz-
gar al mundo. Cuando el Juez to-
me asiento, aparecerá lo oculto
y nada quedará impune.

Día de cólera aquel día,
cuando el mundo se hará cen-
za, según lo profetizó David.

Pobre de mí ¿qué diré? ¿qué abo-
gado llamaré? ¿cuando apenas el
santo está seguro!

Rey de inmensa magestad, que
salvas por gracia y no por méri-
tos, sálvame, fuente de miseri-
cordia.

Recuerda, Jesús bondadoso, que
por mí te pusiste en camino: no
me pierdas en aquel día.
Buscándome, te sentaste cansa-
do, me redimiste en la cruz, ¡que
no sea inútil tanto esfuerzo!

Rey de justicia,
perdóname, antes del día
de dar cuenta de mis actos.

Me siento culpable y gimo, se ru-

culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab hoedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis,
Oro supplex et acclinis,
cor contrita quasi cinis,
gere curam mei finis!

Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sybilla.

Lacrymosa dies illa,
que resurget ex favilla,
judicandi homo reus.

Huic ergo parce Deus.
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem! Amen.

boriza mi cara: perdona, Dios,
a quien te suplica. Tú, que ab-
solviste a María, y escuchaste al
buen ladrón, también me diste
esperanza.

Aunque mis oraciones no lo me-
rezcan, concédeme tú benigna-
mente no arder en el fuego
eterno. Dame un lugar entre las
ovejas y sácame de entre las ca-
bras, colocándome a tu derecha.

Cuando rechaces a los malditos
y los arrojes a las llamas devo-
radoras, llámame con los bendi-
tos. Te ruego de rodillas, con el
corazón contrito y hecho cen-
zas: ¡cuidame el día de mi
muerte.

Día de cólera aquel día, cuando
el mundo se hará cenizas según
lo profetizó David.

Día de llanto aquel en el que re-
surgirá de sus cenizas el hombre
para ser juzgado.

Perdónalo, Dios mío.
Bondadoso Señor Jesús,
¡dale el descanso! Amén.

Ofertorio

Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni et
de profundo lacu.

Libera eas de ore leonis, ne ab-
sorbeat eas tartarus, ne cadant
in obscurum: sed signifer sanctus
Michael repraesentet eas in lu-
cem sanctam, quam olim Abra-
hae promisisti et semini ejus.

Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus.

Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam faci-
mus, fac eas, Domine, de mor-
te transire ad vitam, quam olim
Abrahamae promisti et semini ejus.

Libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni et

Señor Jesucristo, rey de la glo-
ria, libra las almas de todos los
fieles difuntos de las penas del in-
fierno y del lago profundo.

Líbralas de la boca del león, que
no se las trague el averno, que
no caigan en la oscuridad: sino
que el abanderado San Miguel las
presente en la luz santa, que en
otro tiempo prometiste a Abra-
ham y sus descendientes.

Te ofrecemos, Señor, sacrificios
y oblacones de alabanza.

Recíbelas por los que hoy recor-
damos: haz que pasen de la
muerte a la vida, que en otro
tiempo prometiste a Abraham
y sus descendientes.

Libra a todos los fieles difuntos
de las penas del infierno y del la-

de profundo lacu, de morte go profundo y hazlos pasar de
transire ad vitam. la muerte a la vida.

Sanctus

Sanctus Dominus Deus Sabaoth! ¡Santo Señor Dios del Universo!
Pleni sunt coeli et terra gloria Los cielos y la tierra están llenos
tua. Hosanna in excelsis! de tu gloria. ¡Hosana en las
alturas!

Benedictus, qui venit in nomine Bendito el que viene en nombre
Domini. Pleni sunt coeli et terra del Señor. Los cielos y la tierra
gloria tua. Hosanna in excelsis! están llenos de tu gloria. ¡Hosana
en las alturas!

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata Cordero de Dios, que quitas los
mundi, dona eis requiem. pecados del mundo, dales el
descanso.

Agnus Dei, qui tollis peccata Cordero de Dios, que quitas los
mundi, dona eis requiem sempi- pecados del mundo, dales el des-
ternam. canso eterno.

Antifona

Lux aeterna luceat eis, Domine, Que brille para ellos, Señor, la
cum sanctis tuis in aeternum, luz eterna, con tus santos, por-
quia pius es. que eres bondadoso.

Requiem aeternam dona eis, Dales, Señor, el descanso eter-
Domine, et lux perpetua luceat no y brille para ellos la luz
eis. perpetua.

Libera me

Libera me, Domine, de morte Líbrame, Señor, de la muerte
aeterna, in die illa tremenda; eterna en aquel día tremendo,
quando coeli movendi sunt et cuando temblarán los cielos y la
terra. tierra.

Dum veneris judicare saeculum Cuando vengas a probar al mun-
per ignem. do por el fuego.

Tremens factus sum ego et tiemblo y tengo miedo cuando
timeo dum discussio venerit atque llegue el juicio y el día de tu có-
ventura ira. Dies irae, dies illa, lera. Día de cólera aquel, día de
dies calamitatis et miseriae, dies calamidad y miseria, día grande
magna et amara valde. y amargo a la vez.

Requiem aeternam dona eis, Dales, Señor, el descanso eter-
Domine, et lux perpetua luceat no y brille para ellos la luz
eis. perpetua.

Libera me, Domine, de morte Líbrame, Señor, de la muerte
aeterna, in die illa tremenda. eterna en aquel día tremendo,
quando coeli movendi sunt et cuando temblarán los cielos y la
terra. Dum veneris judicare saecu- tierra. cuando vengas a probar
lum per ignem. Libera me, al mundo por el fuego. Líbrame,
Domine, de morte aeterna, in Señor, de la muerte eterna en
die illa tremenda. aquel día tremendo.

Libera me, Domine. Líbrame, Señor.

*Traducción facilitada
por el P. Escribano S.J.*

PROGRAMA 19

JUNIO 1990

I

Arnold

Peterloo (*Obertura*) op. 97 *

Britten

Guía de orquesta para jóvenes op. 34 (18') *
(Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell)

II

Sibelius

Finlandia op. 26 * (8')

Bartok

Concierto n.º 2 para piano y orquesta * (25')

Allegro

Adagio

Allegro molto

Solista:

Krystian Zimerman

Piano

Director:

Víctor Pablo Pérez

Sábado 16

20'30 hs.

Universidad

MALCOLM ARNOLD

Peterloo

Nace en Northampton en 1921. Es recordado como trompetista y como director de orquesta. Esta experiencia le ayudó positivamente en la realización de composiciones sinfónicas con gran acierto. Sus partituras nos muestran claramente la importancia otorgada a los instrumentos como parámetro fundamental para lograr efectos tímbricos que son trabajados meticulosamente. El conjunto es claro y luminoso, mostrando preferencia por las texturas individuales, desnudándolas para crear nuevas y raras combinaciones instrumentales.

Se ha manifestado su gran capacidad de creación al producir un extenso catálogo de obras principalmente compuestas para bandas sonoras de películas. Entre ellas se destaca «Puente sobre el río Kwai», por la cual obtuvo un Oscar.

Peterloo es una creación que tiene forma de obertura, y recrea un sentimiento de oposición entre fuerzas en pugna. Compuesta en 1968, esta obra es muy efectiva en su poder de comunicación con el público, mediante un lenguaje sencillo y sugerente, básicamente tonal y de gran inspiración melódica. Esto, unido a la tendencia de fraseo corto y a su inclinación a la repetición antes que al desarrollo de sus ideas, le hacen un compositor muy asequible.

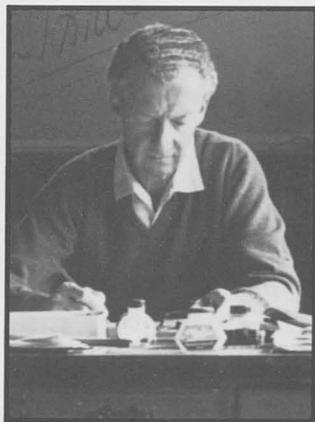
BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)

Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell Op. 34

Es el compositor más importante surgido en Inglaterra después de Henry Purcell. Los comentaristas han querido ver en su música una posición ecléctica, debido a que se ha mantenido al margen de modas pasajeras y ha elaborado una obra progresivamente personal, reflejo de su poderoso y original instinto creador.

En su estilo funde inteligentemente los principios inspiradores de las tendencias más avanzadas, con las formas legadas por la tradición, a las que da un nuevo significado. En las audacias armónicas y en toda suerte de hallazgos instrumentales están siempre presentes en la obra de Britten los principios de la tonalidad.

Bajo la intencionalidad pedagógica subyacente en las Variaciones sobre un tema de Purcell, especula con singular desenfado con los contrastes tímbricos, dinámicos y técnicos de las familias instrumen-



tales que integran la orquesta moderna. Esta fue su última partitura escrita para película. Estaba dedicada a ilustrar los instrumentos de la orquesta sinfónica. «**The Young Person's Guide to The Orchestra**». Está compuesta sobre un tema de «Abdelazer» de Purcell.

Britten en su estilo creador funde inteligentemente los principios inspiradores de las tendencias más avanzadas con las formas heredadas de la tradición, a las que da un nuevo significado.

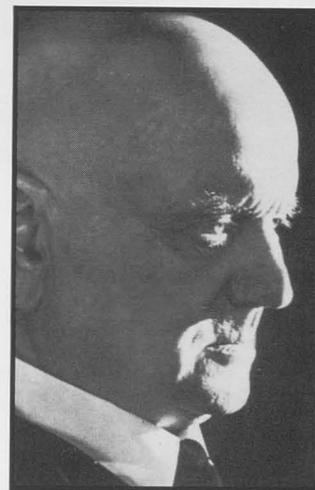
El tema es expuesto por la orquesta completa y luego trece variaciones presentan los diversos instrumentos y sus características: flauta y piccolo, oboes, clarinetes, fagotes, violines, violas, violoncellos, contrabajos, arpas, clarinetes, trompetas, trombones de vara y tubas, y por último, los diferentes instrumentos que forman la batería. En la fuga final (*Allegro molto*) emplea Britten un tema propio que entonan los instrumentos en el orden establecido en la presentación, tema que se combina con la citación del tema de Purcell a cargo de los instrumentos de viento-metal.

Esta obra que surgió con fines didácticos no tardó en convertirse en una partitura independiente para orquesta y figurar en los programas de conciertos de todo el mundo.

JEAN SIBELIUS (1865-1957)

Finlandia

Jean Sibelius sigue siendo algo más que el primer músico finlandés de todos los tiempos. Se ha convertido en una especie de héroe nacional. Realizó además una obra que lleva el nombre de su país, por la que se le ha considerado como uno de los grandes creadores de nuestra época. Por otra parte, desde un punto de vista estético, esta obra es una producción típica del siglo XIX, situada en la línea de Wagner, Brahms, Reger, Bruckner.



La partitura que hoy nos ocupa es un poema sinfónico compuesto en 1900. Es una clara muestra de que la voz de Finlandia se alzaba demandando una reafirmación del despertar de la conciencia nacionalista.

No es posible encontrar en sus obras citas de melodías populares. El propio compositor declaró en una ocasión que jamás había utilizado un tema que no fuera de su propia invención. Tras asimilar la música de su país, ha logrado componer motivos muy enraizados en el folklore y que por su estilo podrían convertirse en motivos populares como de hecho ocurrió con la obra que hoy escucharemos.

Finlandia se ha convertido en una de sus partituras más divulgadas. Sibelius, cantor de su patria, ha sabido comunicar a sus obras un perfume indiscutiblemente nórdico y pudo en parte liberarse de la influencia alemana.

En esta obra podemos sentir el especial ambiente natural de su país, al que rinde culto por medio de una orquestación muy adecuada para la descripción del remoto paisaje.

BELA BARTOK (1881-1945)

Concierto para Piano n.º 2

Bela Bartok es un afamado compositor húngaro que concilió su labor creativa con la investigación musicológica. El estudio y asimilación de las estructuras del canto popular fueron una de las causas de su emancipación de la tradición romántica y de la conquista de un estilo personal. El oyente que escucha por primera vez el Concierto n.º 2 y no conoce la música bartokiana quizá se sienta agredido por una sonoridad percusiva de gran efecto dinámico. Bartok descubre en la música campesina la solución a los problemas que se le plantean a los compositores de su tiempo; más aún, se sirve de ella para forjar un lenguaje musical original y logra así a través del folklore ciertos hallazgos rítmicos y armónicos innovadores en la música culta.

La obra que hoy escucharemos fue escrita entre 1930 y 1931 y exige del interprete solista un virtuosismo notable, aunque estilísticamente muy alejado de la grandilocuencia romántica.

El virtuosismo pianístico de Bartok es austero, depurado y muy original. Como heredero del estilo pianístico de su compatriota Liszt, tenía del piano un concepto trascendental, al que se añade un lenguaje conciso y con un acusado sentido de la experimentación sonora.

La estructura formal está compuesta de tres secciones construidas sobre un principio generador que consiste en elaborar una partitura a partir de un eje de simetría.

Entre el primer y último movimiento existe una identidad temática y una similitud de **tempo** que contrastan con el segundo fragmento en **Adagio**. Esta sección central tiene a su vez una estructura ternaria ABA. La sección B nos sorprende por la vigorosa irrupción de una secuencia de «clusters», trémolos, repeticiones de notas... todo un alarde técnico al servicio de la expresión de sentimientos exacerbados.

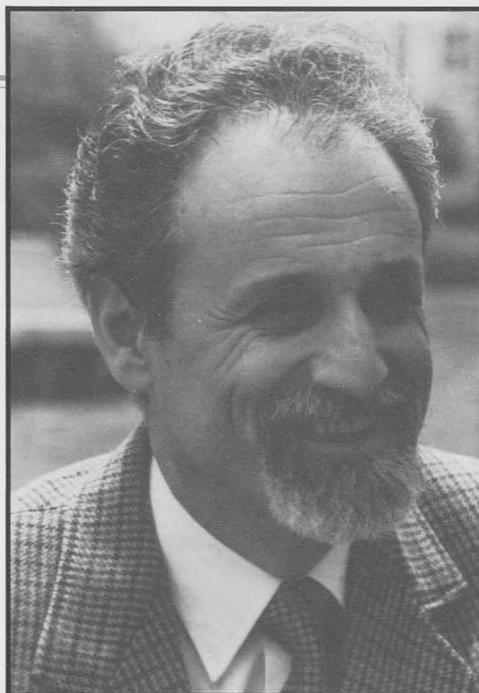
El último movimiento **Allegro molto** aunque se inicia con un material temático nuevo, es un rondó trabajado mediante variaciones rítmicas de las ideas del primer movimiento.



Marysol Batista



C U R R I C U L A

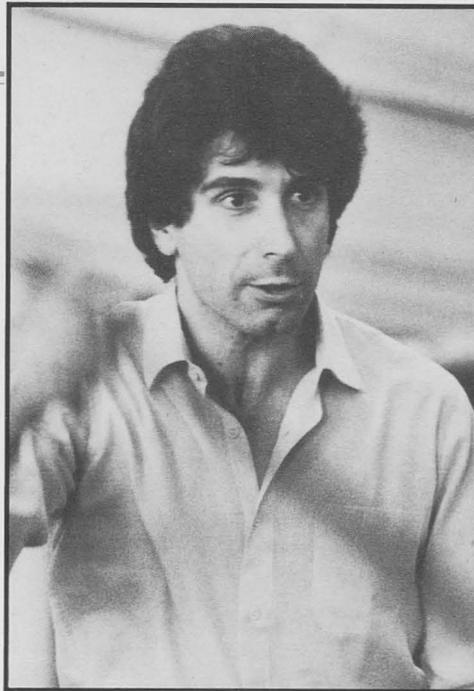


Armando Alfonso

Nació en París (Francia). Estudió en el Conservatorio de Madrid, siendo muy importante en su formación la influencia de su padre, el pianista y compositor Javier Alfonso, catedrático de piano de aquel mismo Conservatorio. Posteriormente continuó su formación musical en el Conservatorio Nacional Superior de París, donde realizó estudios de composición con Tony Aubin y de dirección de orquesta con Eugene Bigot y con Robert Blot. Más tarde estudió dirección de orquesta en Italia, con Sergiu Celibidache y con Franco Ferrara.

Fue director musical del Ballet Español de Pilar López con el que actuó en importantes Festivales internacionales y ha colaborado con otras compañías de ballet españolas. Ha dirigido las orquestas españolas más importantes (Nacional, RTVE, etc.) y ha actuado como director en Estados Unidos, Méjico, Venezuela, Inglaterra, Irlanda, Bélgica, Francia, Italia, Polonia, Bulgaria, Checoslovaquia y Japón.

Ha sido director titular de la Orquesta Sinfónica de Tenerife desde 1969 hasta 1985, y profesor del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, donde actualmente desempeña la Cátedra de Armonía, desde 1970. Con la Orquesta Sinfónica de Tenerife tiene grabado un disco de música de compositores tinerfeños de los siglos XIX y XX.



Edmond Colomer

Es director titular de la Joven Orquesta Nacional de España desde su creación en 1983. En 1985 es contratado como asesor artístico de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, realizando al frente de la misma una radical transformación que ha trascendido hasta nuestros días. Al frente de la Joven Orquesta ha participado en el ciclo «Grandes Orquestas» (Madrid, 1986-1988) y en la Temporada Ibercamera (Barcelona, 1985 y 1987). Dirige con frecuencia las mejores formaciones orquestales españolas y recibe invitaciones para dirigir, entre otras, a las orquestas London Symphony, Royal Philharmonic, Opera de Bratislava, Radio y TV de Belgrado, Philharmonie de Cluj-Napoca y English Chamber Orchestra. Exitos importantes de Edmond Colomer incluyen el estreno mundial de «Idmen» de Iannis Xenakis (Estrasburgo, 1985) y las producciones de ópera «Macbeth» de Verdi (Madrid, 1985), Spleen de Benguerel (Frankfurt, 1986), «Orfeo y Eurídice» de Gluck (Santa Cruz de Tenerife, 1986) y «Wozzeck» de Alban Berg (Madrid, 1987).

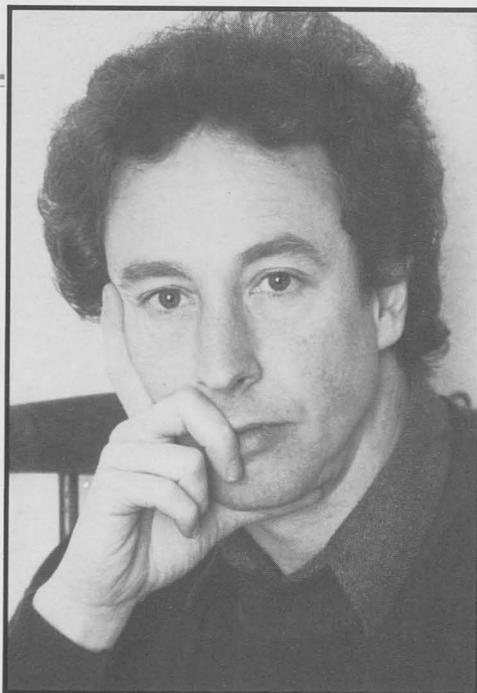
Graba para Radio Nacional de España y Televisión Española, así como para radio de diversos países europeos. Con la English Chamber Orchestra ha grabado para Virgin Records y para Harmonia Mundi. Es invitado permanente en diversos Festivales Internacionales: «Musique en Morvan» (Francia), «Bamboo Organ» (Filipinas), «Europa Cantat» (Hungría), «Zymria» (Israel), Granada, Canarias y Cuenca.



Eric Ericson

Nació en 1918 y comenzó su carrera como director de Coro en 1945 con el Coro de Cámara de Estocolmo. En 1951 fue nombrado director del Coro de la Radio de Estocolmo y el Coro Orfeo de Uppsala («The Royal University Male Chorus»). En 1952 fue designado profesor de dirección coral en el Real Conservatorio de Música de Estocolmo, obteniendo allí su beca de profesor en 1968. Sus estudios los realizó en Suecia, Suiza, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos.

La música coral sueca ha llevado el sello de Eric Ericson durante aproximadamente un cuarto de siglo. Durante este tiempo, el canto coral dejó de ser una simple afición para convertirse en su principal profesión. Además de preparar cantantes corales, se esfuerza también por encontrar nuevos repertorios, estableciendo un contacto muy estrecho con jóvenes compositores para crear nuevas obras corales.



Adam Gatehouse

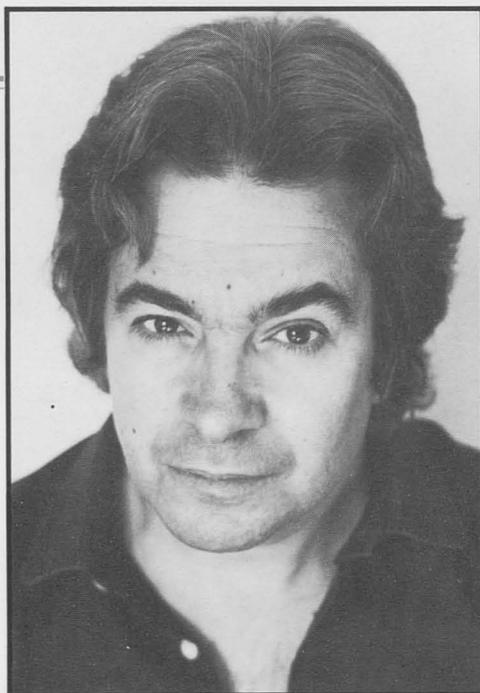
Nacido en Londres en 1950, comenzó sus estudios de piano a la edad de 4 años, a los once entró en la «Royal College of Music» de Londres estudiando piano y clarinete. Luego de graduarse en la Universidad, estudió dirección de Orquesta en el «Guildhall School of Music» de Londres con Sir Adrian Boult y André Previn. En 1974 fue nombrado Director Musical del Ballet Rambert, la compañía de danza más antigua de Inglaterra, y en los cuatro años posteriores dirigió más de 600 representaciones con el citado Ballet en Inglaterra y en el extranjero.

Hizo su debut en Holanda en 1977, y a continuación fue nombrado director musical del «Dutch National Ballet», puesto que ocupó hasta 1989. Desde entonces ha dirigido numerosas orquestas holandesas incluyendo 3 orquestas de la radio, las cuales dirige regularmente.

En 1980 fue nombrado principal director de la Joven Orquesta Nacional de Holanda, que se convirtió en una de las más prestigiosas de las Jóvenes Orquestas Europeas. Sus conciertos con obras de Strauss, Bruckner, Mahler, Bartok y Strawinsky, tuvieron mucho éxito. En 1982 hizo su debut en el «Royal Opera House-Covent Garden», y en 1983 en Nueva York con la «Brooklyn Philharmonic Orchestra».

En septiembre de 1986 dirigió en la Opera de Amsterdam con motivo de su inauguración. En 1987 se presentó con la Orquesta de Euzkadi en San Sebastián, con la que desde entonces ha trabajado en diversas ocasiones. Asimismo, ha dirigido a la Orquesta Lamoureux en París y la «Orchestre de Bordeaux Aquitaine».

Adam Gatehouse es además regidor artístico del «Concertgebouw» de Amsterdam.



Antoni Ros-Marbà

Nació en Barcelona, y estudió en el Conservatorio Superior de Música de la misma ciudad. Después asistió a clases de dirección de orquesta con Eduardo Toldrà en Barcelona, con Sergiu Celibidache en la Academia Chigiana de Siena y con Jean Martinon en Düsseldorf donde obtuvo el primer premio de fin de curso. En 1966, cuando se fundó la Orquesta Sinfónica de RTVE en Madrid, ganó por oposición la plaza de director titular de la misma, obteniendo las calificaciones más altas de todos los concursantes. En 1966, ganó el Premio Internacional del Disco «Arthur Honegger» por su grabación de «Las Siete Palabras de Cristo» de Haydn. Su grabación, con Victoria de Los Angeles, en 1970, de canciones de Mompou —orquestadas por Ros Marbà— está considerado como una de las mejores grabaciones de música española en el mercado internacional. En 1967, Ros Marbà fue nombrado director titular de la Orquesta Ciudad de Barcelona.

Sus actividades le han llevado a dirigir en grandes ciudades e importantes centros musicales de Europa, América del Norte y del Sur, así como Japón y China. En 1978, invitado especialmente por el maestro Herbert von Karajan, hizo su debut en Berlín con la «Orquesta Filarmónica», regresando nuevamente con dicha orquesta en noviembre de 1982. En octubre de 1978, Antoni Ros Marbà fue nombrado director musical de la Orquesta Nacional de España y en marzo de 1979, principal director invitado de la Orquesta de Cámara Holandesa, siendo nombrado posteriormente director titular de la misma. Cuando esta orquesta se une a la Filarmónica de Holanda, en la temporada 86/87, vuelve a ser principal director invitado.

Antoni Ros Marbà ha realizado giras con la Orquesta de Cámara Holandesa a todos los países del mundo incluida China, y ha efectuado numerosas grabaciones para Nippon Columbia (Denon), CBS y Phillips. Después de una larga colaboración con la Orquesta Ciudad de Barcelona, Antoni Ros Marbà ha dejado sus actividades con esta Orquesta para dedicar más tiempo a su carrera internacional. Además de sus actividades como director sinfónico, está realizando una carrera internacional como director de ópera, cosechando grandes éxitos con sus interpretaciones de «Electra», «Salomé» y «Falstaff», en el Liceo de Barcelona y el teatro de la Zarzuela de Madrid.



Doron Salomon

Nació en Israel donde comenzó sus estudios musicales. Desde muy niño empezó a estudiar piano y luego la trompa y la guitarra clásica. En 1974 ganó una beca de «The American Israel Cultural Foundation» para estudios en el extranjero, e ingresó en el Royal College of Music de Londres para especializarse en dirección, composición y guitarra clásica. Terminó su curso de dirección con la puntuación máxima y ganó dos veces el premio Sir Adrian Boult, así como el Sir Theodor Stier. Durante esta época también siguió cursos superiores de dirección con el maestro Franco Ferrara en Siena (Italia) y con Leonard Bernstein en Jerusalén.

En el verano de 1979, Doron ganó el primer premio de dirección convocado por la Orquesta Sinfónica de Jerusalén. Dos semanas más tarde tomó parte en el prestigioso concurso de Besasons (Francia) y también allí ganó el primer premio. Después de ganar estos premios se sucedieron invitaciones de las más prestigiosas orquestas incluyendo la Filarmónica de Israel y muchas de Francia. Su debut con la Orquesta Filarmónica de Israel fue transmitido por la televisión israelí y su reciente concierto con la Sinfónica de Jerusalén fue transmitido en América en un programa de televisión de costa a costa.

En septiembre de 1980 Doron Salomón fue solicitado urgentemente para hacer una sustitución en «The Radio Symphony of Berlín». El concierto fue un enorme éxito y se sucedieron invitaciones para las orquestas de Gotemburgo, Bamberg, Opera de Palermo, RAI en Milán, las dos orquestas de París, la BBC, las Orquestas de Cámara de Milán y Florencia, Filarmónica de Helsinki, Sinfónica de Nueva Zelanda, Opera de Stuttgart, Orquesta de Cámara Escocesa, etc. En septiembre de 1984 Doron Salomon fue nombrado asesor musical y director titular de la Orquesta Sinfónica de Gavleborgs (Suecia). Desde entonces ha dirigido en Alemania con la City of London Sinfonia y con los Virtuosity de New York y ha participado en los Festivales de Berlín, Jerusalén, Dubrovnic, etc.



José Luis Temes

Nació en Madrid en 1956. Estudió especialmente con los profesores Labarra, Sopeña, Llácer y Martín Porrás. Titulado en percusión por el Conservatorio de Madrid, viajó como percusionista a Canadá y Alemania. Fundador y director del Grupo de Percusión de Madrid, con quien realiza una importante labor entre 1976 y 1980. En 1983 funda el Grupo Círculo, del que es director titular. Con este grupo participa en numerosos festivales nacionales e internacionales, grabando diversos discos. También como director de orquesta está realizando una importante labor de divulgación del repertorio actual menos conocido, junto al estreno de nuevas obras de compositores españoles.

Teórico, conferenciante y organizador, ha editado varios libros y ensayos, entre los que destaca un extensísimo Tratado de Solfeo Contemporáneo.

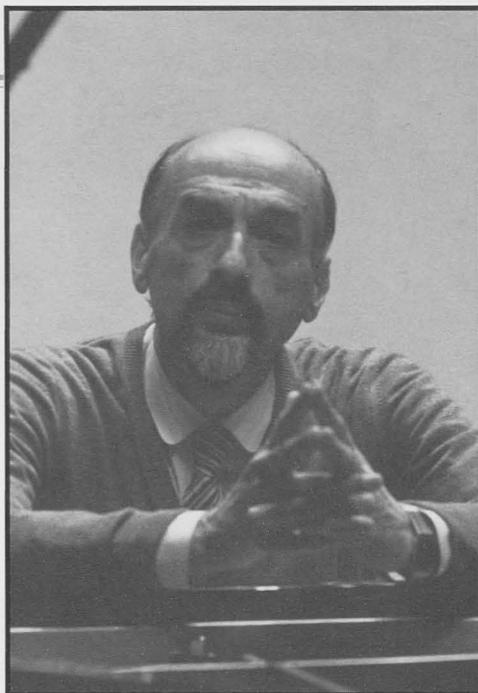


David Ballesteros

Comenzó sus estudios de violín en 1976 con Oscar Hernández en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife. En 1987 finalizó la carrera obteniendo las más altas calificaciones. Ha tomado lecciones impartidas por Agustín León Ara, Arnold Steinhard, Joseph Gingold, Gerard Poulet y Franco Gulli. Durante 1987 fue concertino de la Guilford Young Artists Orchestra y la Eastern Young Orchestra en Estados Unidos. Ha participado en numerosos recitales de cámara con el Grupo Aurea; asimismo ha intervenido como solista con los Eastern Chamber Players en los Estados Unidos y la Orquesta Sinfónica de Tenerife durante la temporada 1987-88.

Desde 1987 fue profesor auxiliar de violín en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife.

En la actualidad es ayuda de concertino de la Orquesta Sinfónica de Tenerife.



Dimitri Bashkirov

Nació en Tiflis en 1931, estudiando al principio con el renombrado maestro georgiano A. Virsaladze, trasladándose en 1950 al Conservatorio de Moscú para perfeccionarse con el célebre pedagogo Goldenweiser, obteniendo en este Centro, al finalizar sus estudios, el primer premio con medalla de oro. En 1955 obtiene asimismo el primer premio «Marguerite Long» de París, siendo nombrado catedrático del «Conservatorio Tchaikovsky» moscovita, donde actualmente desarrolla una interesante actividad pedagógica, siendo uno de los maestros más queridos de esta famosa y tradicional entidad.

En 1957 funda un trío que está considerado como una de las más importantes agrupaciones de cámara de la URSS, y que ha realizado innumerables giras por varios continentes.

Algunos de sus discos (recitales y conciertos con orquesta) han sido publicados en diversos países, destacando especialmente la crítica internacional de sus versiones del Concierto de Scriabin, el Concierto para la mano izquierda de Ravel y la Octava Sonata de Prokofiev.

Bashkirov ha actuado con las orquestas más importantes de Europa, así como en los festivales más relevantes. Su actividad concertística la alterna con la pedagogía como catedrático en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú y en sus cursos de especialización en el Conservatorio de París.

Dimitri Bashkirov es un nombre bien estimado por los aficionados españoles por haber actuado con la Orquesta de la RTVE, la ONE, la Sinfónica de Tenerife y la Orquesta Ciutat de Barcelona, así como por sus clases magistrales en Madrid y Barcelona.



Christine Cairns

Nació en Ayrshire (Escocia) en donde aún reside. Estudió viola y canto en la Real Academia Escocesa de Música y Drama de Glasgow. La verdadera trayectoria internacional de la artista comienza con la Orquesta Filarmónica de Los Angeles bajo la dirección de André Previn en octubre de 1985. Posteriormente grabó con estos mismos intérpretes el «Alexander Nevsky» de Prokofiev, obra que interpretaría en numerosas ocasiones con la Philadelphia Orchestra bajo la dirección de Yuri Temirkanov y también con la Orquesta de Cleveland dirigida por Vladimir Ashkenazy en el Blossom Festival.

La temporada 1988/89 comenzó con una amplia gira por Alemania e Italia acompañada por la Royal Philharmonic Orchestra y V. Ashkenazy cantando los «Kindertotenlieder» de Mahler.

Hace escasos meses ha terminado otra gira con la Sinfonía número 4 de Mahler por los lugares más destacados de los Estados Unidos de América. Christine Cairns ha cantado igualmente en París, Madrid, Roma, Zurich, Singapur, Río de Janeiro y en Londres con la London Philharmonic Orchestra.

En el año 89 tuvo ocasión de debutar en Florida, Noruega y Baltimore y al mismo tiempo realizó más interpretaciones de «Nevsky» en Londres y en el Hollywood Bowl y volvió a Philadelphia a cantar «Lieder eines fahrenden Gesellen» de Mahler, en el Mann Music Center. Volvió a trabajar con Previn en el verano pasado interpretando la Sinfonía número 9 de Beethoven en Londres acompañada por la Royal Philharmonic Orchestra.

Recientemente cantó la obra «Orfeo» de Monteverdi en Valencia. Sus proyectos de futuro incluyen «Nevsky» con la Toronto Symphony Orchestra, «Elijah» con la Baltimore Symphony Orchestra y un Concierto de Gala con la Orquesta Filarmónica de Flandes en Año Nuevo.



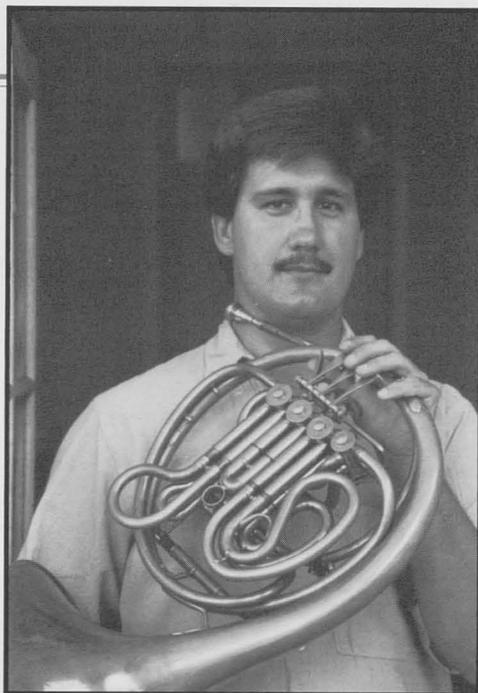
Lluís Claret

Nació en Andorra en 1951, hijo de exiliados catalanes, comenzando sus estudios musicales en el mismo Principado. Posteriormente, en Barcelona, trabajó bajo la dirección de Enric Casals, quien marcó inicialmente y de forma intensa su formación musical. Durante sus años de estudio y posteriormente, a lo largo de su carrera artística, ha establecido relación con Radu Aldulescu, Eva Janzer y Gyögy Sebök. Lluís Claret ha obtenido diversos primeros premios en concursos internacionales (Bolonia, 1975; Pau Casals, 1976; y I Concurso Mstislav Rostropovich, 1977), lo cual ha contribuido a proyectar su carrera por todo el mundo. Es invitado de forma regular por las orquestas españolas y por orquestas internacionales tales como la Nouvel Orchestra Filharmonique de París, National Symphony de Washington, Filarmónica de Moscú, English Chamber Orchestra, Philharmonia Hungarica y Orchestre National de France. Entre los directores con los que ha trabajado se encuentran Mstislav Rostropovich, Pierre Boulez, Karl Munchinger, Dmitri Kitaienko, Witold Lutoslawski, entre otros.

Lluís Claret acaba de ser invitado para formar parte del Jurado de la próxima edición del Concurso Rostropovich que tendrá lugar en París, en noviembre de 1990.

Su repertorio abarca desde las obras de Bach hasta los autores contemporáneos (Roulez, Lutoslawski, Dutilleux. Xenakis...).

Lluís Claret es profesor de violoncelo de la «Escola de Música de Barcelona» y, desde el año 1981, junto con Gerard Claret y Albert G. Attenelle forma el Trío de Barcelona.



Jeffrey Cooper

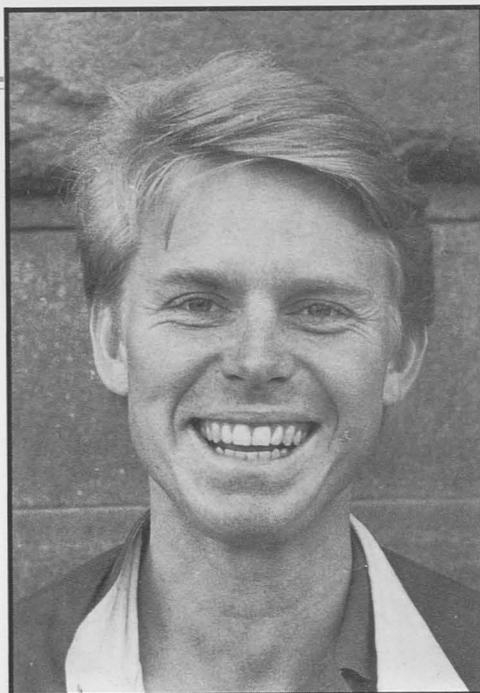
Trompista norteamericano nacido en 1964 en el estado de Iowa. En 1983 estudió como becario en la Universidad de Iowa con el profesor Paul Anderson y en 1984 en el Conservatorio de San Luis con el profesor Roland Pandolfi, primer trompa de la Orquesta Sinfónica de San Luis. Allí recibió su «Bachelor of Music» en el año 1986. Un año más tarde se fue a Nueva York como «Graduate Assistant» en el «Ithaca College» para dar clases, interpretar música de cámara y estudiar con el profesor Joan Covert, el cual tiene alumnos que son solistas en las orquestas de Chicago, Boston y Filadelfia. También ha tomado clases con maestros famosos como Barry Tuckwell, Hermann Baumann y Dale Clevenger.

Ha interpretado como solista con orquesta los conciertos de W.A. Mozart n.º 1 y 3, el primer concierto de Strauss, el concierto para trompa de F. Strauss, el concierto de Brandeburgo n.º 1 de Juan Sebastián Bach.

Fue finalista en el concurso «The Coleman Chamber Music Competition» en el año 1984 y también fue aprobado para «The All-America College Orchestra» en 1985.

En los veranos de 1987 y 1988 asistió a «The Northeast Music Camp» como intérprete de música de cámara y profesor de trompa. Actuó como solista con la Orquesta Ciudad de Barcelona (1987-88), Orquesta de Cámara de Cataluña (1988), The American Wind Symphony Orchestra (1986), Philharmonia de San Luis (1984-86) y la Orquesta Sinfónica Joven de San Luis (1984-86).

Desde 1988 es primer trompa de la Orquesta Sinfónica de Tenerife.



Stefan Dahlberg

Luego de estudiar en el «College of Music» y «State College of Music Drama» de Estocolmo, Stefan Dahlberg inmediatamente fue contratado para el conjunto de solistas de la «Stockholm Royal Opera» en 1982, donde se estableció como el principal tenor lírico incluyendo en su repertorio todos los papeles de tenor de las obras de Mozart. En sus roles se incluyen el de Beppo de «I Pagliacci» de Leoncavallo, Conde Almaviva en «El Barbero de Sevilla» de Rossini, Rey Carlos en «Juana de Arco» de Tchaikowsky, etc. Asimismo, actúa como solista en numerosos conciertos, recitales y oratorios, y es contratado en muchas ocasiones para grabaciones de televisión y radio.

En 1985, en el ciclo Mozart, producido por Göran Järvefelt y dirigido por Arnold Ostman, en el «Drottningholm Court Theatre» Dahlberg cantó el Don Ottavio en la obra «Don Giovanni» de Mozart. Esta producción fue grabada por Televisión para distribución internacional y repetida con mucho éxito en el «Drottningholm Court Theatre» en el verano de 1988.

En abril de 1988, Stefan Dahlberg cantó la parte de Policares en una producción de la ópera barroca «Die Grossmütige Tomyris» de Kaiser en el teatro de Pfalzbau/Ludwigshafen en Alemania. Esta producción fue grabada por EMI/Electrola.

La primavera de 1989 incluye un concierto de la ópera «Armida» de Haynd en el «Concertgebouw» de Amsterdam, así como su debut en la Opera de Frankfurt, donde sustituye a Vinson Cole en el «Titus» de Mozart, y en el Grand Theatre de Génova, donde cantó el papel de Jacquino en una nueva producción de «Fidelio» de Beethoven, dirigido por Jeffrey Tate. En el verano de 1989, Stefan Dahlberg cantó el Tamino en una nueva producción de «La Flauta Mágica» en el «Drottningholm Theatre». Tanto la representación del «Tito» como de «La Flauta Mágica» fueron grabadas para la televisión internacional.

En la temporada 1989/90 Stefan Dahlberg, entre otras, grabará para la televisión sueca una ópera de Rossini y cantará el rol principal del «Fausto» de Gounod en la Opera de Estocolmo.

Su colaboración con el «Drottningholm Theatre» continuará en 1990 y 1991.



Christina Högman

Nacida en Suecia, estudió música y arte en la Universidad de Upsala. Estudió canto en el «Royal College of Music» de Estocolmo, donde se graduó como profesora de música. Durante ese periodo fue miembro del Coro de Cámara de Eric Aricson y del «Adolf Fredrik's Bach Choir» dirigido por Anders Ohrwall. Continuó sus estudios en el «State Opera School» de Estocolmo e hizo su debut con la Royal Opera como Lauretta en «Il Maestro di Musica» de Pergolesi, producida por «Drottningholm Court Theatre» en septiembre de 1985.

Christina Högman ha dado muchos recitales de canto. En 1986 fue contratada por la Opera del Estado de Hamburgo, donde ha interpretado entre otras a Cherubino («Noches de Figaro»), Mercedes («Carmen») y papeles en «Elektra», «Parsifal» y «Rigoletto».

Asimismo ha actuado en la Opera del Rin (Estrasburgo), Festival de Printemps en Montecarlo y Festival de Schwetzingen. Para la compañía escandinava de discos BIS ha grabado una colección de «Elisabethan lute-songs», arias alemanas de Händel y el ciclo de canciones de las Iluminaciones de B. Britten. Asimismo, tiene grabaciones como solista con Harmonia Mundi y con «Musica Sveciae label».

Ha realizado giras por Escandinavia, Europa, Estados Unidos y México. En febrero de 1989 hizo una gira con Jacob Lindberg (laud) por los Países Bajos. En marzo actuó en la Opera de Basilea en dos títulos de Gluck. En julio-agosto cantó «La Pasión según San Juan» de J.S. Bach en la Semana Bach en Ansbach con el Coro de Cámara de Eric Ericson y con el «Drottningholm Baroque Ensemble». En el mismo mes estuvo contratada por René Jacobs para un papel protagonista en la ópera Flavio de Händel, con actuaciones en Innsbruck y grabaciones con Harmonia Mundi.

Su colaboración con René Jacobs continuará en noviembre y febrero cuando represente y grabe «L'Incoronazione di Popea» de Monteverdi.



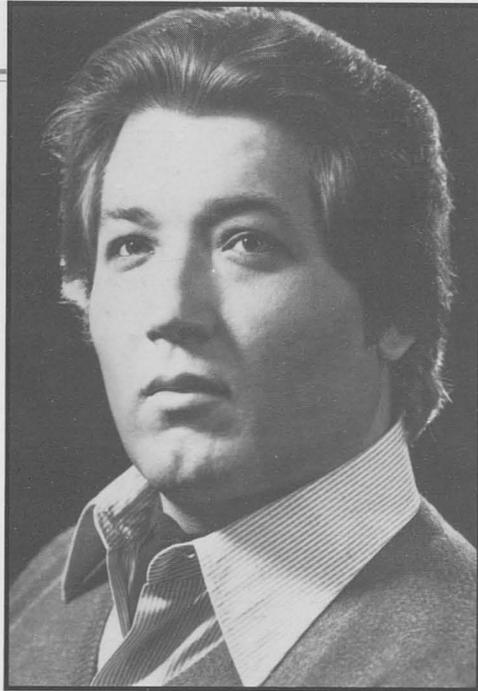
Frano Kakarigi

Contrabajista yugoslavo de origen croata, nacido en Dubrovnik en 1959. En 1983 terminó sus estudios de contrabajo en la Academia de Música de Zagreb y en el curso 1984-85 obtuvo una beca del gobierno francés para ampliar estudios en París. Desde 1982 a 1987 fue primer contrabajo de la Orquesta Filarmónica de Zabreb y en la temporada 1987-1988 fue como lector becado a la Universidad de Michigan (EE.UU.). Kakarigi ha ofrecido recitales en casi todas las ciudades y festivales más importantes de Yugoslavia (Festivales de Dubrovnik, Zadar, Zagreb, Hvar, etc.). Actuó con las orquestas Filarmónica y Sinfónica de Zagreb, la Orquesta Municipal de Dubrovnik, la del Instituto Nacional de Música de Croacia (Zabreb) y las orquestas de cámara Skovran de Belgrado y Gaudeamus de Zagreb.

Ha colaborado con los más famosos músicos yugoslavos como Valter Despalj, Cuarteto Esloveno de Piano, Uros Lajovic, «I solisti de Zabreb», etc. También ha actuado en Francia, Suiza, Austria y EE.UU. Ha hecho numerosas grabaciones para radio y televisión, además de un LP para la casa discográfica Yugoton.

Actuó como solista en el estreno mundial del concierto para contrabajo y orquesta de Stuart Sankey en febrero de 1988 en Michigan (EE.UU.).

Desde junio de 1988 es miembro de la Orquesta Sinfónica de Tenerife.



Dimitri Kavrakos

Nació en Atenas (Grecia) y debutó profesionalmente con el rol de Zacarías en el «Nabucco» de Verdi en el Teatro Nacional de Atenas. En Europa ha cantado papeles importantes en las Operas de Burdeos, Bregenz, Colonia, Florencia, Ginebra, Londres (Covent Garden y Festival de Glyndebourne) así como en Milán en el Teatro de la Scala. En los Estados Unidos es huésped habitual en la Metropolitan Opera desde 1978 y en la Opera Lírica de Chicago desde 1980. También ha actuado en Dallas, Houston, San Diego y San Francisco

Durante la presente temporada ha actuado en Chicago cantando el papel de Rodolfo de «La sonámbula» de Bellini, en la Metropolitan Opera de Nueva York cantando el papel del Rey de «Aida» de Verdi y Ferrando de «Il Trovatore» de Verdi, en la Opera de Roma canta Silva en «Ernani» de Verdi y en Florencia debutará esta primavera con el rol de Giorgio de «I Puritani» de Bellini y en Bolonia cantará el Rey Felipe de «Don Carlo» de Verdi.

Tiene previsto debutar en Cagliari, Marsella y Montreal, así como actuaciones en Colonia, Chicago y Nueva York.



Michael Geoffrey Kirby

Nació en Hereford (Inglaterra) en 1965. Comenzó su educación musical a los siete años cantando en el internacionalmente reconocido Coro de la Catedral de Gloucester, con el que realizó grabaciones y actuaciones en la BBC. Simultáneamente a esta actividad inició los estudios de clarinete. A los trece años fue admitido como alumno en la «Chethams School of Music» de Manchester, academia de música dedicada exclusivamente a la educación de niños con talento. Después de estudiar algunos años con el profesor de la «Hallé Orchestra» Graham Turner, se trasladó a Londres donde continuó el aprendizaje con Gordon Lewin, afamado maestro de saxofón y clarinete. Prosiguió sus estudios superiores en la «Guildhall School of Music and Drama» londinense en la cátedra del gran virtuoso Jack Brymer y en 1986 obtuvo el título de graduación.

Como miembro de la Joven Orquesta de la Comunidad Europea realizó dos giras por el continente, bajo la dirección de Claudio Abbado y otras ilustres batutas. Primer clarinete en varias orquestas de su país, concertino de la «London Wind Ensemble», ha ganado prestigiosos concursos musicales y la crítica especializada ha ensalzado sus interpretaciones.

Es destacable el hecho de que dio su primer gran concierto cuando contaba catorce años interpretando a Poulenc y Weber. En aquel entonces la prensa comentó: «Su sentido del fraseo y el lirismo que imprime a sus interpretaciones demuestran un talento musical poco común en alguien tan joven».



Agustín León Ara

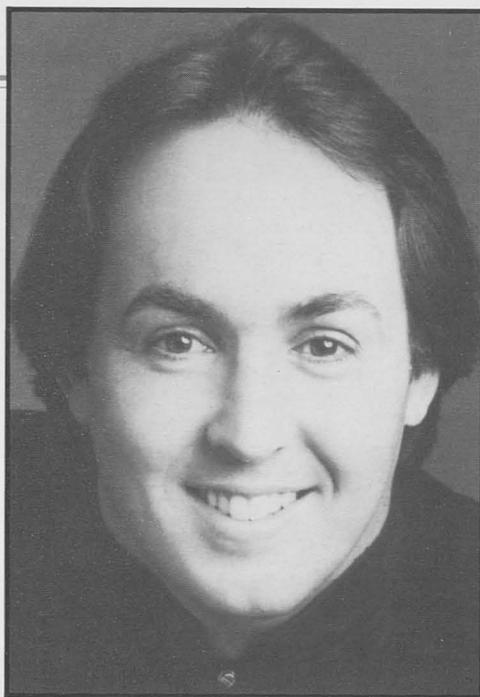
Nació en Santa Cruz de Tenerife el 30 de junio de 1936. A la edad de 6 años comenzó sus estudios musicales con sus padres, Maruja Ara y Agustín León Villaverde, profesores en el Conservatorio Profesional de Música de Tenerife, habiéndolos terminado en dicho Centro en 1951. En 1949 marcha a Londres donde trabaja, primero como alumno particular y más tarde, en el Royal College of Music de Londres con el gran violinista inglés Albert Sammons y después con Alan Loveday. Obtiene los primeros premios de violín y música de cámara, habiendo trabajado esta disciplina bajo la dirección de los maestros Frank Probyn, Hubert Dawkes, Harvey Philips y Cecil Aronowitz. En 1954 se traslada a Bruselas donde entra en la clase del maestro André Gertler, en el Conservatorio Real de Música de dicha ciudad. En 1957 gana el Primer Premio en el Concurso Internacional de Música Contemporánea en Darmstadt (Kranichsteiner Musikpreis), y en diciembre del mismo año logra el 4.º Premio en el Concurso Internacional de violín «Henri Wieniawski», en la ciudad de Peznan.

En 1959 es laureado con el 9.º Premio en el Concurso Internacional de violín Reina Elisabeth de Bélgica. Durante el Curso de Música en Compostela de ese mismo año le es concedido el Premio Orense, como alumno más distinguido del Curso. Desde 1961 simultanea sus estudios en la Chapelle con el puesto de profesor auxiliar en la cátedra de su maestro André Gertler en el Conservatorio de Bruselas, y mantiene esta situación hasta que en 1970 es nombrado, por concurso de méritos, profesor titular de Violín en el Real Conservatorio de Música de Bruselas.

En 1971 también es invitado como profesor de violín al Curso Internacional de Interpretación e Información de la Música Española en Santiago de Compostela, donde también sigue hoy día. En 1979 dio un Cursillo en la Sala Joaquín Turina del Teatro Real de Madrid, encargado por la Dirección General de Música. También, desde 1983, imparte Cursos en el Conservatorio Superior de Música de Tenerife. Desde 1977 es profesor extraordinario de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth de Bélgica.

La compositora polaca Grazyna Bacewicz le dedicó su concierto n.º 7 para violín y orquesta, y los compositores españoles Joaquín Rodrigo, Ramón Barce y Tomás Marco han escrito para él la Sonata Pimpante, la Kupelwieser Sonata y el concierto para violín y orquesta «Mecanismos para la Memoria».

Entre otras distinciones, Agustín León Ara ha recibido la medalla «Olga Verney» de la Fundación Harriet Cohen de Londres, en 1961; la Medalla de la Fundación Eugène Ysaÿe; el nombramiento de profesor honorario y extraordinario del Conservatorio Superior de Música de Tenerife; el Premio de Música del Casino Principal de Santa Cruz de Tenerife, la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica, ésta con motivo de la visita de Sus Majestades los Reyes de España a Bélgica y es Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.



Keith Lewis

Nació en Nueva Zelanda y se está convirtiendo rápidamente en uno de los mejores tenores líricos de su generación. Como cantante en conciertos ha actuado en Amsterdam, Barcelona, Berlín, Colonia, Frankfurt, Londres, Madrid, Milán, Pittsburgh, Praga, París, Toronto, Salzburgo y en Stuttgart bajo la dirección de Albrecht, Bertini, Andrew Davis, Sir Colin Davis, Giulini, Haitink, Inbal, Leppard, Mackerras, Marriner, Menuhin, Muti, Ozawa, Previn, P. Salonen, Pritchard, Tate, Sawallisch, Sinopoli y Solti entre otros.

Keith Lewis también ha cantado ópera en los principales escenarios del mundo, formando parte de sus más recientes actuaciones: «Don Giovanni», «Cosi fan Tutte», «El Barbero de Sevilla» y la «Flauta Mágica» (Royal Opera House, Covent Garden), «Armide» (Bonn), «Iphigenia en Tauris», «La condenación de Fausto», etc.

Sus últimas actuaciones en conciertos incluyen «La condenación de Fausto» bajo la dirección de Solti en Frankfurt y en Chicago, la «Creación» de Haydn en Berlín y en Frankfurt, «Nocturno» de Britten en la Scala de Milán, «Paradies y Peri» de Schumann en Madrid, el «Requiem» de Verdi, «Lelio» de Berlioz, las «Estaciones» de Haydn, la Misa en mi bemol de Schubert y la Misa en si menor de Bach, el «Mesías» de Haendel con Solti con la Filarmónica de Londres, etc., etc.

Numerosas grabaciones en disco, incluyendo «Tancredo», «Otelo» y «Moisés en Egipto», «Alceste» de Gluck, «Don Giovanni», «El Mesías», cuatro misas de Haydn, «Paradies y Peri» así como «Lelio» y «Te Deum» de Berlioz.



Ondrej Lewit

Nació en Praga. Empezó a estudiar violín a los 7 años en la Escuela Popular de las Artes. Luego continuó sus estudios en el Conservatorio Estatal de Praga y más adelante ingresó en la Academia Superior de Artes, donde se graduó en 1978. Como miembro del Trío Pragense, Cuarteto Cassoviae y concertino de la Camerata Pragensis, Camerata Nova y Orquesta de Cámara de J. Suk, actuó en numerosas ciudades como Moscú, Leningrado, Varsovia, Budapest, Berlín, Munich, Bonn, París, Roma, Milán, Venecia, Viena, Salzburgo, Barcelona, Madrid, etc.

Realizó grabaciones para la Radio y Televisión Checoslovaca, RAI italiana y las casas discográficas Supraphon, Opus y Edigsa. Desde 1983 es concertino de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y profesor del Conservatorio Superior de Música. En el año 1984 forma un dúo con la pianista Ascensión Manzano con la que participa en el I Festival de Música de Canarias. En el año 1987 reanuda su actividad cuartetística con el Cuarteto Lewit, formado por los antiguos componentes del Cuarteto Cassoviae. En el verano de 1988 ha sido invitado al Eastern Music Festival en Greensboro (USA) como Faculty Member y componente de la Eastern Philharmony Orchestra.



Gunnar Lundberg

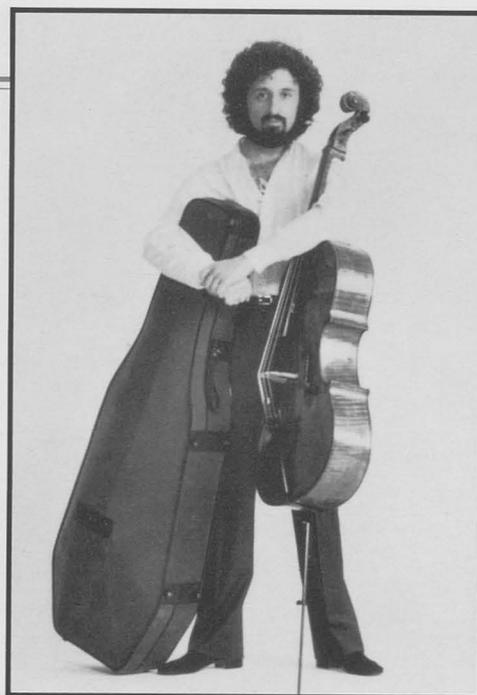
Nació en 1958 en Estocolmo. Comenzó sus estudios de música a los 10 años. Luego de su graduación en el Real Instituto de Tecnología de Estocolmo como ingeniero físico, fue aceptado en 1985 en «School of Music Drama» de Estocolmo, donde se graduó en 1988. Su principal profesor fue Lilian Gentele. Luego de su debut operístico en la Academia Vadstena en 1984, ha sido contratado tanto para óperas, como para conciertos y recitales. En la primavera de 1988, Gunnar Lundberg interpretó con mucho éxito el papel de Oxenstierna en una producción contemporánea de la ópera sueca «Christina» de Hans Gefors en la Opera de Estocolmo.

Desde el otoño de 1988, Gunnar Lundberg es miembro de la Opera de Estocolmo, donde ha interpretado papeles en producciones de «Carmen», «Rigoletto», «El Caballero de la Rosa», «Gianni Schiacci», etc. En junio de 1989 cantó por primera vez el rol de Escamillo en una nueva producción de «Carmen» de Bizet, y luego el papel del Conde en una producción de «Las Noches de Fígaro» de Mozart en el Festival de Opera de Waxholm en Suecia.

Durante la temporada 1989/90, interpretará uno de los papeles principales en el estreno mundial de una nueva ópera sueca, el Fígaro en «Las Bodas de Fígaro» de Mozart, así como el Escamillo en una gira por Suecia en otoño de 1989.

En la misma temporada Gunnar Lundberg cantará también en conciertos, como la Novena de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Norrköping, dirigida por Franz Welser-Möst, y las Estaciones de Haydn con la Sinfónica de Malmö.

Gunnar Lundberg ha hecho diversas grabaciones para la radio y televisión sueca. En cuatro ocasiones recibió la beca «Christina Nilsson» de la Real Academia de Música de Suecia, así como las de Anders Sandrew y Lasse Löndahl.



Mischa Maisky

Nacido en Riga en 1948, estudió en esta ciudad y en Leningrado, ganando el Concurso Nacional de Violoncello a los 17 años de edad. En 1966 es premiado en el Concurso Internacional Tchaikovsky de Moscú y empieza sus estudios con Rostropovich en el Conservatorio de Moscú, así como una gran actividad de conciertos por toda la URSS. En 1973 Mischa Maisky emigra a Occidente y actualmente es residente en Bélgica. Después de su presentación en Nueva York en 1973, acompañado de la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, un rico admirador le regala un violoncello Montagnana del siglo XVIII, instrumento que usa en todos sus conciertos. Seguidamente decide pedir consejos a Gregor Piatigorsky y se convierte así en su último alumno y único cellista que ha estudiado con Rostropovich y Piatigorsky.

Mischa Maisky ha actuado con las mejores orquestas mundiales bajo la dirección de Bernstein, Barenboim, Dutoit, Mehta, Ashkenazy, Jochum, Inbal, etc... tocando también con frecuencia en conciertos de cámara junto a Gidon Kremer, Martha Argerich, Peter Serkin, Radu Lupu y Leonard Bernstein.

Las grabaciones discográficas para la Deutsche Grammophon incluyen las Suites de Bach, las Sonatas para Cello y Piano de Bach junto a Martha Argerich, el Doble Concierto de Brahms con Gidon Kremer y la Filarmónica de Viena dirigidos por Bernstein (también en Video CD), los Conciertos de Haydn con la Orquesta de Cámara de Europa, el Concierto de Schumann con la Filarmónica de Viena y Bernstein y el Concierto de Dvôrak y la Rapsodia Schelomo de Bloch con la Filarmónica de Israel y Leonard Bernstein. También ha grabado Sonatas de C. Franck y Debussy con Martha Argerich para la EMI y Sonatas de Schubert y Schumann con Argerich para Phillips. Próximas grabaciones incluirán obras de Shostakovich, Tchaikovsky, Elgar y Beethoven.



Mateja Marinkovic

Nació en Yugoslavia en 1961. Luego de obtener su «Master of Arts» en Belgrado, completó sus estudios en Londres mediante becas del Consulado Británico del «Myra Hess Trust» y del «Guildhall School of Music», donde en 1986 se le concedió «The Concert Diploma». Actualmente aclamado como el mejor violinista de Yugoslavia ha obtenido numerosos éxitos en concursos nacionales que le han ayudado a consolidar su joven carrera. Su virtuosismo y su sensible musicalidad han sido ya reconocidos en un gran número de Concursos que lo ha llevado a obtener premios en el «Michelangelo Abbado» (Sondrio), «Rodolfo Lipizer»(Gorizia) y «Carl Flesch» (Londres) e invitado al Concurso Tchaikowsky de 1990.

Mateja tiene ya una carrera importante de conciertos que lo llevan a la Unión Soviética, Italia, Checoslovaquia, Austria, Inglaterra y Yugoslavia. Recientemente ha aparecido con los London Mozart Players en el Barbican Center de Londres y tocará con la Bournemouth Sinfonietta al final de este año. Ha aparecido en numerosas ocasiones en radio y televisión en Yugoslavia y el pasado año apareció como Nicolo Paganini en un documental de la televisión yugoslava.

Ha grabado una selección de obras virtuosísticas para la firma Cirrus y grabará próximamente los seis conciertos de Paganini.

Mateja Marinkovic toca un violón C.F. Landolfi de 1759.



Jaime Martín

Comenzó sus estudios musicales en Santander, su ciudad natal, con Tomás Sala y Julio Jaurena, ampliándolos más tarde en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Antonio Arias. Ha sido miembro desde su fundación de la Joven Orquesta de Cámara de España, con la que ha actuado en diversas ocasiones como solista, así como de la Orquesta Sinfónica de Valladolid y de la Joven Orquesta Nacional de España. Asimismo ha realizado conciertos como solista con la Orquesta Sinfónica de Asturias y la Orquesta Sinfónica de la Radio Holandesa, ente otras.

Ha ganado el segundo premio en el Concurso Nacional de Juventudes Musicales, segundo premio en el Concurso Yamaha y finalista en el Concurso Internacional de Flauta de Scheveningen en Holanda.

En diversos cursos ha recibido clases de Kate Hill, Geoffrey Gilbert, André Jaunet, Peter Lloyd y Peter Lucas Graff.

En 1985 es becado por el Ministerio de Cultura y por la Fundación Marcelino Botín de Santander para ampliar sus estudios en el Koninklijk Conservatorium de la Haya con Paul Verhey. Desde entonces ha sido primer flauta de la Joven Orquesta Nacional de Holanda y ha estudiado con diversas orquestas y grupos de cámara holandeses como el Nederlands Blazers Ensemble, Orquesta Festival de Holanda, Orquesta de Cámara Holandesa etc.

En la actualidad, además de impartir diversos cursos de verano en España, es primer flauta de la Joven Orquesta de la Comunidad Europea que dirige Claudio Abbado y desde enero de 1989 es primer flauta de la Nederlands Philharmonisch Orkest.



Shlomo Mintz

Aclamado por su musicalidad, extraordinaria técnica y estilo, Shlomo Mintz es uno de los violinistas más renombrados de la actualidad. Ha ganado la estima de sus colegas, el cariño y admiración del público y varios premios incluyendo dos «Grand prix du disque» por sus grabaciones y el «Premio Academia Musicale Chiagiana Siena» en reconocimiento a su gran nivel artístico. Shlomo Mintz nació en Moscú en 1957, al poco tiempo emigró con su familia a Israel, donde estudió violín con la famosa violinista húngara, Ilona Feher. Debutó a los 11 años con la Orquesta Filarmónica de Israel bajo la dirección de Zubin Metha. Poco después fue nuevamente invitado para tocar el concierto N.º 1 de Paganini.

En 1973, cuando estudiaba en la Escuela Julliard de Nueva York, Shlomo Mintz hizo su debut en el Carnegie Hall con William Steinberg y la Orquesta de Pittsburg. En 1977, durante una extensa gira por Europa, se presentó con importantes orquestas bajo la dirección de Carlo María Giulini, Antal Dorati y Daniel Barenboim, entre otros. Desde entonces Shlomo Mintz se presenta con conocidas orquestas y directores, además de recitales y conciertos de música de cámara en las más importantes ciudades y festivales del mundo.

Shlomo Mintz es artista exclusivo de la casa «Deutsche Grammophon», sus grabaciones incluyen obras de Bach, Bruch, Mendelsohn, Prokofiev, Paganini, Kreisler, Mozart y Vivaldi. Sus más recientes grabaciones son las de los conciertos de Sibelius y Dvóřak con la Filarmónica de Berlín bajo la dirección de James Levine; y las sonatas de Mendelsohn, con el pianista Paul Ostrovsky.

Próximamente la «Deutsche Grammophon» lanzará al mercado los conciertos de Beethoven con Shlomo Mintz y la Orquesta «Philharmonia» bajo la dirección de Giuseppe Sinopoli; las sonatas de Fauré con el pianista Yefim Bronfman; el concierto de Brahms con la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Claudio Abbado.

Shlomo Mintz mantiene un intenso calendario de actividades que combina conciertos, recitales, música de cámara, «master classes» y grabaciones. Toca alrededor de 100 conciertos al año.

En la temporada 1987-88 en Norteamérica y Europa sus compromisos incluyen conciertos con las Orquestas de Boston, Cleveland, Filadelfia, Berlín, Concertgebow, London Symphony, Rotterdam, etc., bajo la dirección de Kurt Masur, Christoph Von Dohnanyi y Charles Dutoit entre otros.

Próximamente hará su debut como director con la «London Symphony Orchestra» en la ciudad de Londres.



Alicia Nafe

Nacida en Argentina, comenzó sus estudios musicales en Buenos Aires, continuándolos en Roma con Luigi Ricci. Después de obtener numerosos premios en concursos europeos y sudamericanos, hizo su debut en España con el Requiem de Verdi en el Festival de Toledo, bajo la dirección del maestro Frühbeck de Burgos. A partir de entonces fue invitada regularmente a los Festivales de Granada, Sevilla, Madrid y Barcelona. Luego de su debut en Alemania (Darmstadt) con «Carmen», realizó numerosos conciertos y óperas tanto en Sudamérica como en Europa. Ha cantado en Frankfurt, Colonia, Berlín, Hamburgo y participado en los Festivales de Atenas, Zurich, Edinburgo y Bayreuth.

Durante 3 años fue miembro de la Opera de Hamburgo. En ese periodo cantó también en Londres, París, Milán, Bruselas, Roma, San Francisco y Chicago.

En la Scala de Milán participó en una nueva producción de «Idomeneo», representando el papel de Idamante; en Bruselas cantó en «Cosi Fan Tutte», «Clemenza di Tito» y en la «Cenerentola»; en San Francisco y Chicago cantó «Carmen», y «El Barbero de Sevilla» en Hamburgo. Participó asimismo en producciones en el Covent Garden, en la Opera de Viena, Festival de Munich, Opera de París, Opera de Hannover, Bruselas, Madrid, etc.

Alicia Nafe da asimismo recitales y actúa con frecuencia en grandes salas de conciertos. Ha grabado para DECCA y Deutsche Grammophon. Recientemente ha obtenido el «Grand Prix» de la crítica alemana por su grabación de canciones españolas.



María Orán

Realizó los estudios musicales en su ciudad natal de Santa Cruz de Tenerife y en Madrid, donde cursó el virtuosismo de piano con José Cubiles y canto con Lola Rodríguez de Aragón, consiguiendo en esta última especialidad el premio fin de carrera. Obtuvo los premios C. de Tenerife, Lucrecia Arana, Isabel Castelo, Francisco Viñas y Toulouse. Fue profesora en la Escuela Superior de Canto de Madrid y en el curso de Música en Compostela. Desde 1978 es catedrática de canto en la Escuela Superior de Música de Friburgo, en la R.F. de Alemania. Participó, además de en los festivales españoles, en el Gulbenkian de Lisboa, Tepotzlán de Méjico, Due Mondì de Espoleto, Flandes de Bélgica, Händel de Gotinga, Les Nuits de Septembre de Lieja, Arts de Hong Kong, Beethovenfest de Bonn, Wratislavia Cantans de Breslau, Festival de Holanda, Festival de Aviñón y English Bach de Londres. En junio de 1988 cantó en el Festival Oliver Messiaen en Australia.

Actúa en salas de concierto como Teatro Real de Madrid, Palau de la Música de Barcelona, Théâtre des Champs-Élysées de París, Royal Festival Hall de Londres, Beethovenhalle de Bonn, Concertebow de Amsterdam, Musikverein de Viena y Philharmonie de Berlín. Colabora con directores como Seiji Ozawa, Kent Nagano, Michel Plasson, Hans Vonk, Heinz Fricke, Helmuth Rilling y Sergiu Comissiona. Con orquestas como la Nacional de España, la Suisse Romande, la Orquesta de París, la Filarmónica Hungárica, la Sinfónica de Berlín, la Radio del Norte de Alemania NDR y la Residencia de La Haya. En diciembre próximo debutará con la Filarmónica de Londres en el Royal Festival Hall londinense. Cabe reseñar sus giras de conciertos por Europa con varias de estas orquestas y también por las principales ciudades de Japón, así como destacar las más recientes por Israel y Australia.

Efectuó registros discográficos para las firmas Zafiro, Hispavox, Ohra y Erato. En esta última grabó el pasado mayo un disco CD con la inclusión de dos ciclos de canciones de Messiaen, acompañada al piano por Yvonne Loriod. María Orán, intérprete de múltiples recitales, protagonista de numerosos títulos del repertorio operístico, ejecutó lo más relevante de la música de oratorio y concierto. Tiene programadas sus próximas actuaciones en España, Francia, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Italia, Estados Unidos e Israel.



Cécile Ousset

Es una de las pianistas de renombre internacional con mayores éxitos en el mundo. Nacida en Tarbes, Francia, dio su primer recital a la edad de 5 años. Estudió en el Conservatorio de París con Marcel Ciampi y, cuando sólo tenía 14 años, ganó el Primer Premio de Piano. Cécile Ousset ha sido ganadora de numerosos concursos internacionales, incluyendo el Van Cliburn, el «Reina Isabel» de Bélgica, el Premio Busoni y Marguerite Long-Jacques Thibaud. Desde entonces, ha desarrollado una intensa actividad concertística internacional que la ha llevado por los cinco continentes.

Desde su debut en un recital al Festival de Edinburgo en 1980, ha sido regularmente invitada por todas las grandes orquestas británicas y ha participado en los principales festivales británicos y también en los Proms de Londres, apareciendo en la televisión en varias ocasiones.

Tras su debut con la Orquesta de París, Cécile Ousset ha colaborado con todas las grandes orquestas francesas y dio su primer recital en París en el Théâtre des Champs Elysées durante la temporada 1987/88. Recientes actuaciones incluyen conciertos en Berlín, Munich, Zurich, Milán, Roma, Amsterdam, Escandinavia y su primera aparición en Viena en el Musikverein fue descrito por la crítica como «un sensacional debut».

Hizo su debut en los Estados Unidos con la Filarmónica de Los Angeles y la Orquesta de Minnesota en 1984; desde entonces ha vuelto cada año para actuar con la Sinfónica de Boston y otras grandes orquestas norteamericanas.

El éxito que tuvo su debut en Japón en 1984 fue marcado por la inmediata invitación para volver en 1986 y en 1988; esta última visita incluía una gira con la NHK Symphony Orchestra (con la televisión para el 3.º Concierto de Rachmanninoff) y conciertos en el Festival de Osaka. Tiene previsto realizar otra gira en 1990, volviendo asimismo a Hong Kong, Australia y Nueva Zelanda.

La grabación de Cécile Ousset del 2.º Concierto de Brahms con el Gewandhaus de Leipzig bajo la dirección de Kurt Masur fue premiada con el Grand Prix du Disque.

Cécile Ousset suele dar durante el verano series de clases magistrales a estudiantes internacionales.



Sharon Sweet

Esta joven soprano americana realizó sus estudios en Nueva York y ganó varios primeros premios: 1976 Metropolitan Opera y 1982 Toronto, formando parte en 1983 de la «Pavarotti Competition of Philadelphia». En Estados Unidos cantó numerosos conciertos, destacando el Requiem de Verdi en Chicago. En mayo de 1986 debutó en Europa, concretamente en Dortmund, con Isabel de «Tannhäuser» obteniendo un gran éxito y siendo contratada por la «Ostberliner Staatsoper» para interpretar este mismo papel en ocasión de su visita a Zurich.

A raíz de estas actuaciones, la Deutsche Oper Berlín ofreció a Sharon Sweet un contrato como artista invitada. Entretanto ha cantado con la Bach-Akademie y bajo la dirección de Rilling «Mefistofele» en Frankfurt, Ludwigshafen y en la Liederhalle de Stuttgart.

Ha sido invitada por el Festival de Salzburgo de la presente temporada para cantar el Requiem de Dvůrak con la Bach-Akademie repitiendo esta actuación posteriormente en Stuttgart.

En una gira con la Deutsche Oper Berlín por Japón participó en el «Anillo de los Nibelungos» así como en el Concierto de Wagner. En la Grand Opera de París ha cantado con gran éxito «Don Carlos» habiendo recibido las mejores críticas por parte de la prensa. En el presente año 1989 ha cantado en la Opera del Estado de Viena, en Berlín, en Hamburgo y en San Francisco donde ha cantado Aida.

Para 1990 tiene previsto debutar en la Opera de Monte Carlo y ha cantado bajo las órdenes de directores tales como Giulini, Mehta, Pritchard, Sinopoli, López-Cobos, Mas, Rattle, Guadagno, Gelmetti, Rilling, Gómez Martínez etc.

En la actualidad está preparando un recital de Lieder.



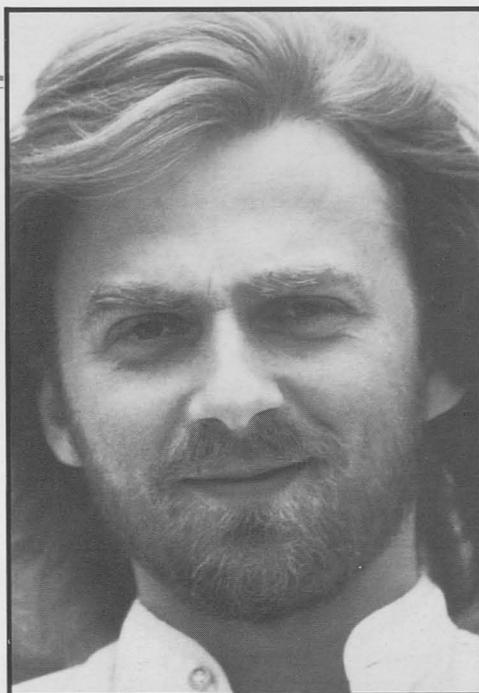
Rosa Torres Pardo

Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde se graduó con las máximas calificaciones y con Premio Extraordinario «Fin de Carrera», por unanimidad. En Madrid estudió con Joaquín Soriano y Gloria Olaya. Posteriormente fue becada para estudiar con María Curcio, en Londres; Adele Marcus, en la Juilliard School de New York; y Hans Graff, en Viena. En 1986 obtuvo el Primer Premio del IX Concurso Internacional de Piano «Masters-players» de Suiza (Lugano) e inmediatamente después hizo su presentación en Madrid en el Teatro Real, con Jean B. Pommier y la Filarmonía Hungárica (1987), con gran éxito de público y crítica. Ha tocado en las más importantes Sociedades Filarmónicas de España, tanto de solista como con orquesta y concierto de cámara, realizando, además, grabaciones para RNE y RTVE.

Asimismo, ha realizado giras por la Unión Soviética, grabando con la orquesta de la RTV de Moscú y Vladimir Fedoseev, en la Sala de las Columnas de la capital.

También actuó recientemente en el Carnegie Hall de Nueva York y en el Kennedy Center de Washington D.C., obteniendo grandes éxitos y elogiosas críticas en el Washington Post.

Ultimamente, y a través del departamento cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores, ha realizado giras por Brasil, Perú, Estados Unidos y Canadá.



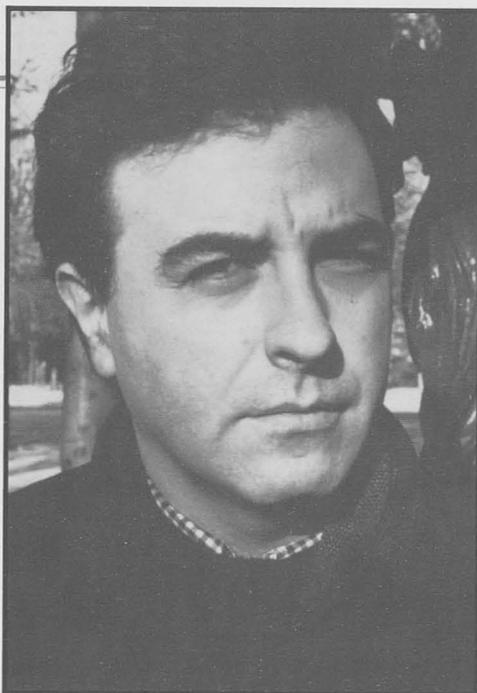
Krystian Zimerman

Nació el año 1956 en Polonia. A la edad de cinco años recibió su primera clase de piano de la mano de su padre, también pianista. Dos años más tarde se convertiría en alumno de Andreij Jasinki, que quedaría como su único profesor. El Concurso Chopin del año 1975 significaría para este joven pianista de 18 años el descubrimiento y principio de su carrera musical. Siendo el participante más joven de los 118 pianistas que se presentaron, Zimmerman ganaría el primer premio, la medalla de oro y otros premios especiales.

En 1976, pocos meses después del Concurso Chopin, Rubinstein invitaría a Zimerman a su casa de París; este encuentro con Rubinstein, como el mismo Zimerman dice, significaría una importante transformación en su visión de la música. Rubinstein quedaría como un amigo paternal hasta su muerte.

Actualmente Krystian Zimerman toca con las orquestas y directores más importantes de todo el mundo, Abbado, Barenboim, Bernstein, Bertini, von Karajan, Giulini, Haitink, Ozawa, Muti, Mehta y Previn entre otros.

En 1985 Zimerman fue condecorado por la Academia Chigiana como músico excelente del año.



Jorge Fernández Guerra

Nace en Madrid (1952), ciudad en cuyo Conservatorio realiza sus estudios musicales. Paralelamente a la finalización de sus estudios, en la década de los setenta se integra en el movimiento del teatro independiente que contribuyó a transformar la escena española, formando parte de grupos teatrales tan prestigiosos como Tábano, TEI (Teatro Experimental Independiente) o en diversos montajes con directores teatrales como José Carlos Plaza, Miguel Narros, William Layton o Antonio Llopis, siempre como compositor, músico de escena e incluso actor.

Como compositor su trabajo se da a conocer a finales de los setenta pasando a convertirse rápidamente en una de las voces más características de la generación madrileña de los ochenta. En 1986 el Ministerio de Cultura, a través de tres organismos le encarga la primera de una serie de óperas de cámara con las que se ponía en pie un proyecto de creación de nuevas óperas a cargo de compositores españoles de hoy; el resultado fue «Sin demonio no hay fortuna», estrenada en febrero de 1987 en la Sala Olimpia de Madrid con enorme expectación.

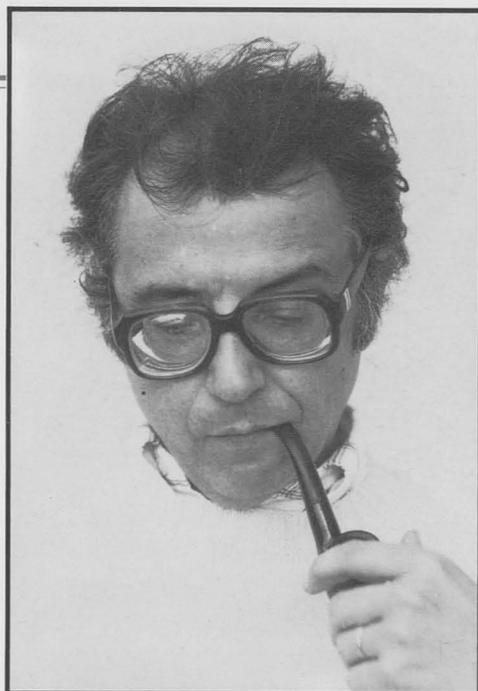
De su obra camerística destaca «Tres noches» (1979) y «Paraíso» (1987), ambas estrenadas en la Tribuna de Jóvenes Compositores de la fundación Juan March; el «Concierto para violín y conjunto instrumental» (1983), estrenado en el Teatro Real de Madrid y posteriormente llevado al disco por Radio Nacional de España; «La imagen compuesta», encargada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y llevada al disco por este organismo con destino a su serie de Talleres de Arte Actual; «Pequeño vidrio» (1985), con destino al Festival de Otoño de Madrid; o sus recientes trabajos «Like chamber music» (1988) y «Etoile» (1989), la primera estrenada en el Auditorio Nacional de Madrid y la segunda en la Sala Pleyel de París en septiembre de este mismo año. En el apartado orquestal su primera producción «Los ojos verdes» (1987) le fue encargada por el Festival de Música Contemporánea de Alicante y estrenada por la Orquesta Gulbenkian de Lisboa. Posteriormente la obra ha sido grabada por la Orquesta Filarmónica de Londres con destino a un disco de próxima aparición, siempre bajo la dirección de Luis Temes.

Jorge Fernández Guerra ha desarrollado, también, una notable actividad como comentarista y especialista en temas de música actual destacando su colaboración en medios como Radio Nacional de España (Radio 2), Tiempo, Diario 16, Guía del Ocio de Madrid, El Mundo o ABC. Es autor, además de trabajos monográficos sobre Pierre Boulez y Luis de Pablo. Actualmente Jorge Fernández Guerra reside en París.

Roberto Gerhard

Aunque su música, desgraciadamente, continúa gozando de poca difusión en nuestros medios musicales, Roberto Gerhard es uno de los más importantes compositores del siglo XX español, y en concreto de su generación compositiva, la llamada Generación del 27. Se trata nada menos que del único alumno español que tuvo Arnold Schoenberg, con quien le unió siempre una fuerte amistad, al igual que con Anton Weber. Nuestro catalán fue, por cierto, la causa de las visitas que los dos vieneses realizaron a España. Había nacido Gerhard en Barcelona en 1896.

El sistema dodecafónico está presente ya en su espléndido Quinteto de viento, de 1925, una obra ya para la historia del siglo XX español. Con la guerra civil, Gerhard se marcha de nuestro país y se instala en Inglaterra, de donde ya no volverá. De hecho, la musicología inglesa casi ha hecho suya a este compositor, españolísimo musical y temperalmente, si bien es cierto que adoptó la nacionalidad inglesa. Compuso cuatro sinfonías —la Cuarta es una de las obras más importantes de la postguerra española— y abundante música de cámara: Noneto Gemini (1966), Libra (1967), Leo (1968), así como la importante ópera-oratorio La peste (1964), con texto de Camús. Murió en 1970.



Joan Guinjoan

Nació el 28 de novembre de 1931 en Riudoms y realizó los estudios musicales en Barcelona (primero en el Conservatorio Superior de Música del Liceo y después con Cristofor Taltabull) y en París (estudios superiores de piano, composición, orquestación y dirección de orquesta), obteniendo diversos premios extraordinarios. En 1964, y después de una intensa carrera pianística (más de 250 recitales), contactó con la vanguardia musical francesa y se dedicó plenamente a la composición. En este campo ha conseguido los premios Ciudad de Barcelona de Composición (1972, 1978, 1982), Premio Nacional del Disco (1982), Premio de Composición Reina Sofía por la obra Trama (1983) y fue finalista en el Premio Mundial del Disco concedido en Nueva York por el IRCA (1986). Además, ha sido condecorado por el gobierno francés como Chevalier des Arts et des Lettres y galardonado en los concursos Ayuda a la Creación Musical (Ministerio de Cultura), y Fundación Juan March.

Ha escrito varias obras a petición de acreditados solistas, grupos de cámara y orquestas, ha recibido invitaciones de los centros más importantes de Europa y América, fue invitado por la UFAC (1984), ha dirigido dos conciertos de música española en el Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana (Cuba) y ha participado en Europalia'85 (Bruselas).

Fundador, junto con Juli Fanyella, de la agrupación Diabolus in Música, actuó al frente de diversos conjuntos de cámara y de orquestas sinfónicas en España y en el exterior y, bajo su dirección, la firma Ensayo publicó en 1968 la primera versión discográfica española de La Historia del Soldado, de Igor Stravinsky.

Ha sido crítico musical durante siete años (1968-1975) en el Diario de Barcelona, ha colaborado en diversas revistas especializadas, lleva a cabo una amplia labor de divulgación sobre la música de nuestro tiempo a través de seminarios, conferencias, cursos internacionales de composición e innovación musical y es autor de una Historia de la Música publicada por la editorial Marín.

Joan Guinjoan puede exhibir una extensa discografía de su música así como diversas grabaciones dirigidas por él mismo. Creador y director del Centre de Difusió de la Música Contemporánea del Ayuntamiento de Barcelona, ha impartido el I Curso de Composición en el II Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (septiembre 1986).



Xavier Montsalvatge

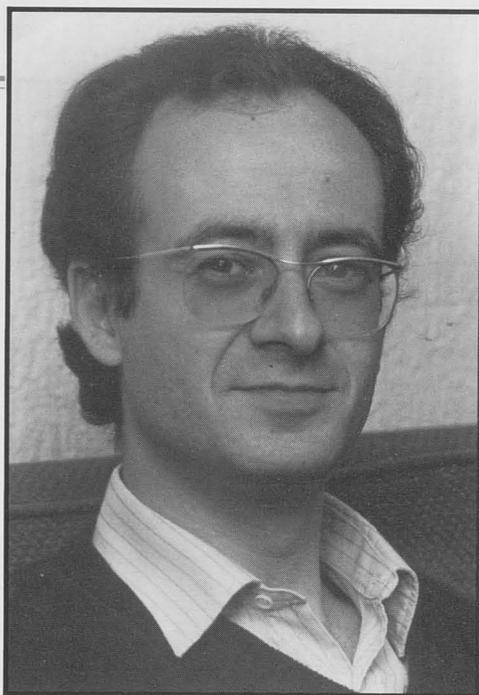
Premio Nacional de Música 1985, el gerundense Xavier Montsalvatge nació en 1912, estudiando en Barcelona con los maestros Morera y Pahisa. Sus primeras producciones, como era muy lógico en el contexto de su tiempo van a representar estéticas bien dispares: desde el nacionalismo inevitable a los politonalismos desenfadados de la música europea de los años treinta y cuarenta; ello sin olvidar el también inevitable influjo de la personalidad de Arnold Schoenberg, a quien conoció cuando el maestro vienés residió en Barcelona.

Curiosamente, su voz más personal la va a encontrar, sin embargo, haciéndose eco de ciertas músicas latinoamericanas, en lo que ha dado en llamarse su periodo «antillano», que abarca desde finales de los años cuarenta hasta finales de los cincuenta. Obras clave de esta estética serán sus «Canciones Negras» (1946), el «Cuarteto Indiano» (1952), o «Caleidoscopio» (1955).

Los planteamientos de relectura del clasicismo europeo seguirán estando presentes, no obstante, en la obra inmediata de Montsalvatge. Así lo atestiguan, ya desde los propios títulos, obras como las «Variaciones sobre la Española» (1949), La «Partita» (1958) o la «Desintegración Morfológica de la Chacona de Bach» (1963).

Los años setenta nos presentan a un Montsalvatge sin preocupación por adscribirse a ninguna línea estética determinada, con un estilo abierto, que da lugar a obras excelentes, de factura bien distante. Desde las «Cinco Invocaciones al Crucificado» (1970) a la «Sonata Concertante» (1972), los «Conciertos para Arpa» (1975) o «Clave» (1978) y y un larguísimo etcétera muestran una extraordinaria maestría de composición, una música gratísima de escucha, sin perder por ello interés analítico.

Independientemente de su labor compositiva, Montsalvatge ha desarrollado un amplio trabajo como cronista, musicólogo, conferenciante y crítico, labor ésta que ha ejercido especialmente desde el diario «La Vanguardia» en los últimos veinticinco años.



José Luis Turina

Nace en Madrid en 1952. Su formación musical se desarrolla en los conservatorios de Barcelona y Madrid, principalmente en las enseñanzas de piano, violín, clavicémbalo, armonía, contrapunto y fuga, dirección de orquesta y composición, habiendo recibido en ellas las máximas calificaciones. En 1979 fue becado por el Ministerio Español de Asuntos Exteriores para ampliar estudios en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, donde asistió a las clases de Perfeccionamiento de la Composición impartidas por Franco Donatoni en la Accademia Santa Cecilia.

En 1981 fue galardonado con el Primer Premio en el Concurso Internacional de Composición que convocó el Conservatorio Superior de Música de Valencia para conmemorar el primer centenario de su orquesta, con la obra «Punto de Encuentro». En 1986 recibió el Premio Internacional «Reina Sofía», por su obra «Ocnos (Música para orquesta sobre poemas de Luis Cernuda)». Ha recibido encargos de diversos organismos oficiales, como RNE, Ministerio de Cultura, SER, Orquesta Nacional de España, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Música Contemporánea de Alicante, Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz (Francia)... y sus obras han tomado parte en numerosos certámenes nacionales e internacionales, tales como las Semanas de Música Religiosa de Cuenca (1979 y 1985), los Encuentros de Música Contemporánea de Lisboa (1980), el Festival Internacional de La Rochelle (1981), los Encuentros de Opera de Cámara de Cuenca (1982), el Prix Italia 1983, la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (París, 1984), el Festival de Música Contemporánea de Alicante (1985, 1986 y 1988), el Festival de Música de Strasbourg (1987), el Festival Internacional de Música de Barcelona (1987), el Festival de Música de Vicenza (Italia) (1988), el Festival de Otoño de Madrid (1985 y 1988), la Bienal Madrid-Bordeaux (1988), los Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz (1988).

De 1981 a 1985 fue profesor de Armonía, Contrapunto y Composición del Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, donde también ocupó los cargos de secretario y, posteriormente, director del Centro. En 1985 fue nombrado, por oposición, profesor de Armonía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde trabaja en la actualidad. En 1986, fue designado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes «Santa Isabel de Hungría» de Sevilla.



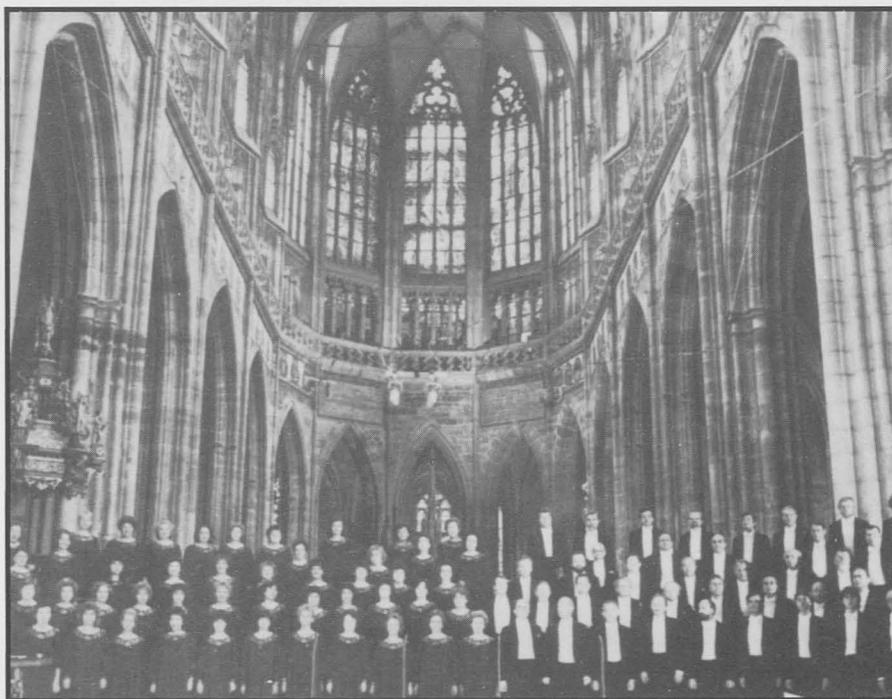
Carmen Cruz Simó

Realiza sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife. Premio de Música de Cámara. Premio «Casino de Tenerife» de Música. Profesora de Conjunto Coral del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife. Profesora de Dirección de los Cursos Manuel de Falla. Directora del Coro de Alumnos del Conservatorio de Tenerife. Directora del Coro Polifónico de la Universidad de La Laguna. Fue subdirectora del Conservatorio de Tenerife durante el periodo 81/87. En la actualidad desempeña el cargo de jefe de Estudios. Es académica electa de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Coro de Alumnos del Conservatorio

Surge como una prolongación de la clase de Conjunto Coral en el curso 74/75. Desde sus comienzos y hasta la actualidad han pasado por el Coro más de 500 alumnos, manteniéndose hasta hoy un grupo base, lo que ha hecho que presente una serie de cambios dictados por el crecimiento en edad y experiencia de esos alumnos que, empezando como coro infantil, pasando por una etapa de coro femenino, durante el cambio de voz de los varones y sólo a partir del curso 82/83 se reestructuran como mixto y es a partir de este momento cuando el coro se estabiliza en cuanto a renovación, adquiriendo mayor proyección fuera del Conservatorio y se convierte en un coro fundamentalmente académico, siendo uno de los objetivos primordiales la ejecución, para propio aprendizaje de sus miembros y para la difusión, de las obras corales que han representado una culminación en cuanto a estética musical, o bien que significaron una revolución de esa misma técnica y estética.

Tiene experiencia en la música sinfónica por su común trabajo con la Orquesta de Alumnos del Conservatorio así como con la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Mantiene una intensa actividad en el ámbito regional ofreciendo conciertos y participando en los Encuentros Corales organizados en las islas. En los cursos 84/85 participó en los Encuentros Nacionales de Polifonía Juvenil en Salamanca. Asimismo participó en la Muestra Internacional de Polifonía para Coros Jóvenes celebrada en la ciudad de Cuenca. Es dirigido desde sus comienzos por Carmen Cruz Simó, profesora titular de Conjunto Coral del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife.



Coro de la Filarmónica Checa

El coro de la Filarmónica Checa está situado en el nivel más alto del canto coral checoslovaco. Fundado por el Profesor Jan Kühn en 1935 fue inmediatamente tomado bajo la protección de la Radio Checoslovaca. En 1953 pasó a formar parte de la Filarmónica Checa. Después de la muerte del profesor Kühn, ocupó su puesto uno de los más grandes directores de coro checos, el profesor Josef Veselka, quien compartió la dirección del coro con la enseñanza en la Academia Superior de Música de Praga y en la Academia Superior de Música Janacek de Brno.

Con el Profesor Veselka empieza una nueva era en la vida del Coro de la Filarmónica Checa, iniciándose las giras de conciertos por el extranjero, siendo más de veinte los países visitados, en Europa y Asia, hasta nuestros días.

El Coro de la Filarmónica Checa ha realizado numerosos conciertos con la Orquesta Filarmónica Checa, dirigida no solamente por sus directores principales, los maestros Neumann y Kosler, sino también renombrados directores invitados, como Kleiber, Pedrotti, Szell, Abbado, Baudo, Böhm, Maazel, Maticic, Mehta, Roshdestvensky y Sawallisch, entre otros.

El repertorio del Coro de la Filarmónica Checa es amplísimo e incluye Oratorio y Cantatas de todas las épocas y estilos, realizando programas con orquestas y a la capella.

En ocasiones ha participado también en representaciones de ópera con gran éxito. Cabe destacar su intervención en la ópera «Nabucco» de Verdi con el Teatro Nacional de Praga, «Lohengrin» en la Scala de Milán y «Los Maestros Cantores de Nüremberg» en el Teatro La Fenice de Venecia.



Coro Polifónico de la Universidad de La Laguna

Fundado en la Universidad de La Laguna en el curso 1983-84 con cantores en su mayoría de alta experiencia coral. Seleccionado en el curso 83-84 para participar en el V Encuentro de Polifonía Juvenil de Cuenca. Invitado en enero de 1985 a participar en el concierto de inauguración del Año Internacional de la Juventud en el Teatro Real de Madrid. Concierto en la XXIV Semana de Música Religiosa de Cuenca. Ha actuado con las siguientes orquestas: Sinfónica de Tenerife, London Young Symphony Orchestra, Joven Orquesta Nacional de España, Virtuosos de Moscú y Landesjugendorchester Nordrhein-Westfalen. Fue nominado en 1985 para representar a España en el «Europäischer Wettbewerb gemischter Jugendchöre» en la ciudad de Hannover. Ha participado en la Semana de Música para Jóvenes Coros Europeos en la ciudad de Passau (Alemania) en agosto de 1987. Ha sido invitado a representar la ópera «Carmen» en el 33 Festival de Opera Joven de la ciudad de Weikersheim, organizado por las Juventudes Musicales de Alemania.

Otras actuaciones son: Concierto de Clausura de la I Muestra Internacional de Polifonía Clásica (Cuenca 1985), II Muestra de Polifonía Clásica (Cuenca 1986), 35 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival de Música de Canarias, V, VI, VII y VIII Encuentro Coral Ciudad de La Laguna; Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil de Salamanca.



U N A F A M I L I A E N
C O N S T A N T E E V O L U C I O N

Los componentes de la OST se relacionan entre sí como los miembros de una gran familia en constante evolución, tanto en el número de miembros que la componen, cada año mayor, como en los retos a afrontar en las próximas temporadas. Los músicos se van juntos al campo, enseñan sus conocimientos a los más jóvenes y tocan en grupos de cámara, además de ensayar e interpretar los conciertos que forman parte del repertorio, cada vez más amplio, de la orquesta.

Tras un periodo inicial de renovación, la Sinfónica ha ido aumentando el número de instrumentistas que la componen, pasando en poco tiempo de 50 personas a las actuales 67, sin que ello suponga un enfriamiento del cálido ambiente que se respira en su seno. La idea es seguir ampliando el colectivo a razón de cinco o seis plazas por año, pero conservando el espíritu y la mentalidad que ha impulsado los actuales logros, que algunos críticos han llegado a calificar como un «milagro».

La propia revista «Scherzo», en un reportaje dedicado a la OST, llegaba a calificar de «revolucionario» el prestigio alcanzado por la formación en tan poco tiempo, aunque el autor lo explica como una contribución de varios factores: «la personalidad de su director Víctor Pablo Pérez, la calidad de los músicos y una gestión dinámica y moderna», que poco o nada tiene que ver con el funcionariado o la consideración del escalafón como medida de todas las cosas.

Si la situación continúa como hasta ahora, la Sinfónica será en el año 2000 una orquesta grande, con una plantilla formada por unos 85 músicos, muchos de los cuales serán tinerfeños y estarán muy bien formados. La llegada del nuevo siglo no deberá sorprender a esta «familia», que será capaz de ejecutar cualquier tipo de repertorio dentro de unos niveles elevados de calidad.

Este presente plétórico y las perspectivas de un futuro esperanzador no son fruto de la casualidad, sino consecuencia de un esfuerzo por poner en práctica los objetivos que, desde su nombramiento como director titular, se marcó Víctor Pablo, y que no son otros que «conseguir un sonido propio que nos identifique, una forma de hacer música, de vivir la música dentro de un estilo nuestro». Para lograr este fin, la orquesta efectúa cada semana siete u ocho servicios, entre ensayos y conciertos, un ritmo duro, de orquesta profesional pero que es la única manera de hacer arte a pleno rendimiento.

El sudor que ha costado alcanzar las distintas metas que se han propuesto, se ha visto recompensado con el apoyo y el elogio de compañeros de otras formaciones maestros como Antoni Ros-Marbà y solistas como Kyung Wha Chung o Krystian Zimerman, que ha llegado a destacar, en una conferencia de prensa ofrecida en Santander, la capacidad de la Sinfónica para conectar

con el solista. «Con otras orquestas sucede que el solista va por un lado y el bloque instrumental por otro —afirmó—. Entre las distintas formaciones con las que he tocado, ésta es la que establece la comunicación más perfecta con el solista, aunque no sea tan conocida como las de Cleveland o Chicago».

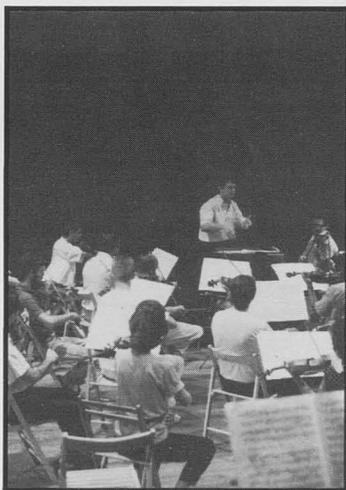
Las crónicas de los conciertos no se quedan a la zaga respecto de las comparaciones de Zimerman. El periódico de mayor tirada y difusión de España, el rotativo madrileño «El País», publicó un comentario en el que se calificaba a la OST como un conjunto lleno de disciplina e ilusión, «del que no se sabe qué admirar más: si el sonido cálido y centroeuropeo de los violines, o la seguridad y empaste de trompetas y trombones, propios de las grandes orquestas inglesas».

En el mismo medio informativo, Enrique Franco aseguró que «la Sinfónica de Tenerife puede servir de ejemplo —en referencia a otras orquestas españolas—, pues los músicos extranjeros contratados ejercen, a la vez, el magisterio, con lo que abren el futuro a los jóvenes instrumentistas españoles». Esta es, precisamente, una de las características que define a la orquesta, donde la promoción de la juventud es prioritaria.

Profesores y alumnos comparten escenario en actuaciones de grupos de cámara, donde adquieren la experiencia necesaria y ponen en práctica los conocimientos adquiridos en las aulas y enseñados por alguien con quien comparte una inquietud dentro de un cuarteto, trío o quinteto. En un arte tan vocacional como la música el contacto humano suele ser la mayor fuente de aprendizaje.

Estas iniciativas se refuerzan con un plan de becas, a las que cada año optan más alumnos del Conservatorio Superior de Santa Cruz o graduados en los últimos tres años. Entre los numerosos solicitantes, sólo un reducido grupo podrá obtener una ayuda extra, asistir a todos los ensayos de la Sinfónica y participar en los conciertos para los que fueran requeridos. Estas ayudas, a la vez que motivan a los aspirantes y a quienes las consiguen, son una garantía de continuidad para la propia orquesta y para la afición musical de la isla.

Otra de las formas que tiene la OST de promocionar nuevos valores es a través del ciclo de jóvenes intérpretes, donde intervienen como solistas aquellos estudiantes canarios cuya trayectoria va «in crescendo» y cuya calidad no pasa desapercibida para los especialistas. A comienzos de la temporada, entre finales de agosto y principios de septiembre se vienen a desarrollar los conciertos, que han tenido como más recientes protagonistas al pianista Gustavo Mozart Díaz, a la soprano María de Carmen Acosta, al tenor Carlos Javier Méndez, a la mezzosoprano, y también abogada en ejercicio a sus 26 años, María Angélica Hernández y al bajo Alfonso López Raymond.



Pensar en el mañana no significa olvidar el presente y la planificación de una temporada lo suficientemente atractiva como para acercar cada día más a la música a todos los sectores sociales de la provincia. Víctor Pablo Pérez ha dado un espectacular giro al programa de la OST, lo cual ha sido bien recibido por quienes asisten a los conciertos. «El público —comenta— ha acogido obras contemporáneas casi desconocidas de una forma increíble. Esto supone una evolución muy grande para nosotros, que debemos interpretar composiciones muy difíciles y tener al día todos los recursos técnicos. También significa un cambio para los espectadores que deben adaptar su sensibilidad a nuevas y complejas composiciones».

Junto a un repertorio más cercano al tiempo que vivimos, la Sinfónica también interpreta esas grandes obras clásicas y románticas tan difundidas entre los aficionados, sin marginar otros géneros como la zarzuela o el folklore, con los que se han realizado experiencias interesantes. Por las cuerdas de los violines, violas, violonchelos y contrabajos; entre los dedos de los músicos de las secciones de madera, viento y metal, así como a través de los golpes de percusión, suenan notas de Brahms, Beethoven, Prokofief, Stravinsky, Bruch, Sibelius, Turina, Schumann, Bruckner, Mozart, Mendelssohn, Hindemith, Gerhard, Grieg, Tchaikowsky, Shostakovich, Franck, Borodin, Milhaud, Chausson, Faure, Haydn, Strauss, Rossini, Pulenc, Montsalvatge, Bartok, Verdi, Nielsen, Britten, Arnold, Saëns, Fernández-Guerra, Guinjoan, Nino Rota o Martinu, entre otros.

Además de buscar partituras con «gancho», la OST atrae a reconocidas figuras, como Zimerman, Mischa Maisky, Schlomo Minz o Dimitri Bashkurov, entre una veintena más de solistas, y a directores como Ros-Marbà, Edmon Colomer, Eric Ericson, Adam Gatehouse o Doron Salomon. La orquesta, además, se mantiene fiel a su costumbre de llevar su música a todos los rincones de Tenerife y del archipiélago que cuentan con unas mínimas condiciones de escenario y auditorio. De esta circunstancia se sorprendía gratamente un colaborador del periódico alemán «Mannheimer Morgen», el doctor Werner Steger, que nunca había llegado a pensar en la posibilidad de escuchar un concierto sinfónico en la localidad donde reside en la isla. Su encuentro con la OST en El Sauzal fue todo un descubrimiento para este atónito observador germano, que veía y escuchaba cómo 60 jóvenes recreaban por primera vez la Novena de Schubert. «Sonaba bella y llena de vida —escribió—; en ninguna ciudad alemana hubieran tenido que esconder su versión estos comprometidos músicos. Además, junto a esto, el sueco Thorlief Thedeen ofreció un arrebatador concierto para chelo de Schumann. En general es sorprendente cuánta música nueva se puede encontrar en los programas de conciertos en la isla. Es muy natural encontrarnos con compositores españoles desconocidos para nosotros, o el «Juego de cartas» de Stravinsky, «La creación del mundo» de Milhaud, el «Schwanendreher» de Hindemith, «La noche transfigurada» de Schönberg, así como la Sinfonía número 5 de Schostakovich. Y

cuando el Coro de la Universidad interpreta, junto a la orquesta, el «Requiem alemán» de Brahms, lo hace de una forma tan natural...»

Aunque la Sinfónica desarrolla casi toda su temporada en Tenerife, su música pretende abrirse hacia otros horizontes, para no quedarse náufraga en mitad del océano. La «familia» viaja cada año a distintos festivales y realiza giras por la Península Ibérica. A sus participaciones habituales en el Festival Internacional de Santander, se unen los conciertos ofrecidos en Madrid, dentro del ciclo de abono de la Orquesta Nacional de España; Santiago de Compostela, con motivo de la inauguración del auditorio; Cuenca, dentro de la Semana de Música Religiosa; así como otras actuaciones recientes o próximas en Zaragoza, Cataluña, País Vasco y Galicia. En julio de 1990 saldrá al extranjero para realizar una gira de cinco conciertos en Italia. Para 1991 ha sido invitada al San Antonio Festival, en el estado norteamericano de Texas, que ese año tendrá especial relevancia por la celebración del 300 aniversario de la fundación de la ciudad. También en 1991 la formación canaria acudirá al Festival de Granada.

A la preocupación por difundir su música en el espacio se añade el interés por conseguir que ésta perdure en el tiempo. Para ello se han grabado dos grupos de obras, que se editarán en sendos discos compactos, con obras de compositores españoles. La iniciativa, que se efectúa en colaboración con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, se suma a la grabación de la banda sonora de la película «Guarapo», que se ha puesto a la venta poco antes de las Navidades que dan paso a la nueva década. La Compañía Española de Petróleos (CEPSA) patrocina el disco que recoge la «Noche en los jardines de España» de Manuel de Falla, la «Rapsodia portuguesa» de Ernesto Halffter y las «Alegrías» de Roberto Gerhard, mientras que la otra producción incluye la «Sinfonietta», «Pslami» y «Elegía», todas ellas de Ernesto Halffter, el «Concierto para violín y orquesta» de José Luis Turina y «Pulsar» de Tomás Marco. Los registros fueron efectuados en sesiones celebradas en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna, escenario habitual de los conciertos de la OST y donde tienen lugar los ensayos generales públicos de la Sinfónica, una oportunidad para escuchar gratis «buenas vibraciones» y ver en acción a solistas de talla internacional. El campus es uno de los lugares de actuación preferidos por la orquesta tinerfeña, que viene desarrollando un completo programa de conciertos del que carecen instituciones similares en el resto del país.

También en La Laguna, pero en el Teatro Leal, la «familia» aporta su música instrumental a las representaciones de ópera que organiza la ATAO. A lo largo de la temporada se interpretan libretos que van desde el popular «Rigoletto» hasta «Adriana Lecouvreur». Esta experiencia refuerza el concepto de música integral que desarrolla la OST y que incluye recitales de pequeños grupos por los colegios, donde los niños aprenden a divertirse con el arte de hacer bellos los sonidos.

Agustín Gajate

Relación de actividades por índice y número de páginas



D A T O S D E I N T E R E S

Relación de conciertos por fechas y lugares de ejecución

Fecha	Lugar	Pág.	Lugar	Fecha	Pág.
12/10/89	La Orotava	15	El Sauzal	14/12/89	23
13/10/89	Universidad	15		16/2/90	42
14/10/89	Puerto de la Cruz	15		28/4/90	64
17/11/89	Universidad	18	La Orotava	12/10/89	15
18/11/89	Puerto de la Cruz	18		13/1/90	31
1/12/89	Universidad	21		29/1/90	34
2/12/89	Puerto de la Cruz	21		10/2/90	39
14/12/89	El Sauzal	23		22/2/90	45
15/12/89	Universidad	23		22/3/90	50
21/12/89	Universidad	26		5/5/90	67
22/12/89	Universidad	26		19/5/90	70
13/1/90	La Orotava	31	Las Palmas	14/1/90	31
14/1/90	Las Palmas	31		15/6/90	78
29/1/90	La Orotava	34	Puerto de la Cruz	14/10/89	15
2/2/90	Universidad	37		18/11/89	18
3/2/90	Puerto de la Cruz	37		2/12/89	21
9/2/90	Universidad	39		3/2/90	37
10/2/90	La Orotava	39		10/3/90	47
16/2/90	El Sauzal	42		21/4/90	52
17/2/90	A determinar	42	Universidad	13/10/89	15
22/2/90	La Orotava	45		17/11/89	18
23/2/90	Universidad	45		1/12/89	21
9/3/90	Universidad	47		15/12/89	23
10/3/90	Puerto de la Cruz	47		21/12/89	26
22/3/90	La Orotava	50		22/12/89	26
23/3/90	Universidad	50		2/2/90	37
20/4/90	Universidad	52		9/2/90	39
21/4/89	Puerto de la Cruz	52		23/2/90	45
27/4/90	Universidad	64		9/3/90	47
28/4/90	El Sauzal	64		23/3/90	50
4/5/90	Universidad	67		20/4/90	52
5/5/90	La Orotava	67		27/4/90	64
18/5/90	Universidad	70		4/5/90	67
19/5/90	La Orotava	70		18/5/90	70
31/5/90	Universidad	72		31/5/90	72
1/6/90	Universidad	72		1/6/90	72
15/6/90	Las Palmas	78		16/6/90	78
16/6/90	Universidad	78	A determinar	17/2/90	42

Relación de obras por autores

Autor	Obra	Fecha	Pág.
Arnold	Petrloo	15-16/6/90	79
Bartok	Concierto para orquesta	18-19/5/90	71
	Concierto para piano y orquesta n.º 2	15-16/6/90	80
Beethoven	Sinfonía n.º 5	16-17/2/90	43
		22-23/2/90	43
Borodin	Príncipe Igor (obertura)	9-10/3/90	48
Brahms	Concierto para piano y orquesta n.º 2	17-18/11/89	19
	Sinfonía n.º 2	17-18/11/89	19
	Variaciones sobre un tema de Haydn	13-14/1/90	32
Britten	Guía de orquesta para jóvenes	15-16/6/90	79
Bruch	Concierto para violín y orquesta n.º 1	12-13-14/10/89	16
Bruckner	Sinfonía n.º 5	1-2/12/89	22
Chausson	Poeme	22-23/2/90	46
Faure	Pavana	22-23/3/90	51
Fdez. Guerra	Iris	9-10/2/90	40
Franck	Sinfonía en re menor	22-23/3/90	51
Gerhard	Danzas de Don Quijote	14-15/12/89	24
Grieg	Sigurd Jorsalfar	2-3/2/90	38
Guinjoan	Ab origine	18-19/5/90	70
Haydn	Las estaciones	20-21/4/90	53
Hindemith	Matías el pintor	14-15/12/89	24
Ives	La pregunta sin respuesta	9-10/2/90	40
	Tres lugares de Nueva Inglaterra	9-10/2/90	40
Martini	Concierto para violín y orquesta	9-10/2/90	40
Mendelssohn	Concierto para violín y orquesta	13-14/1/90	32
	Sinfonía n.º 5 «La reforma»	4-5/5/90	68
Milhaud	Le boeuf sur le toit	22-23/2/89	46
Montsalvatge	Concertino 13 + 1	27-28/4/90	65
Mozart	Concierto para flauta y orquesta n.º 2	14-15/12/89	24
	Concierto para piano y orquesta n.º 20	4-5/5/90	68
Nielsen	Concierto para clarinete y orquesta	18-19/6/90	71
Poulenc	Sinfonietta	27-28/4/90	66
Prokofiev	Alexander Nevsky	29/1/90	35
Rossini	La Cenerentola (obertura)	27-28/4/90	65
Rota	Divert. Concert. para contrabajo y orq.	2-3/2/90	38
Saint Saëns	Concierto para violín y orquesta n.º 3	16-17/2/90	43
Schumann	Concierto para violonchelo y orquesta	1-2/12/89	22
		2-3/2/90	35
Sibelius	Sinfonía n.º 1	12-13-14/10/89	17
	Finlandia	15-16/6/90	79
Sorozábal	Romanzas de zarzuelas	21-22/12/89	27
Strauss	Concierto para trompa y orquesta n.º 2	27-28/4/90	65
Stravinsky	El pájaro de fuego	13-14/1/90	32
Tchaikowsky	Sinfonía n.º 4	9-10/3/90	49
Turina, J.L.	Fant. sobre una fant. de A. de Mudarra	12-13-14/10/89	16
Verdi	Misa de requiem	31/5 y 1/6/90	

Relación de solistas instrumentales

Instrumento	Solista	Fecha	Pág.
Clarinete	Michael Kirby	18-19/5/90	98
Contrabajo	Frano Kakarigi	2-3/2/90	96
Flauta	Jaime Martín	14-15/12/89	105
Piano	Dimitri Bashkirov	22-23/3/90	90
	Cecile Ousset	17-18/11/89	109
	Rosa Torres Pardo	4-5/5/90	111
	Krystian Zimerman	15-16/6/90	112
	Jeffrey Cooper	27-28/4/90	93
Trompa	David Ballesteros	16-17/2/90	89
Violín	Agustín León Ara	22-23/2/90	99
	Ondrej Lewit	9-10/2/90	101
	Mateja Marinkovic	12-13-14/10/89	104
	Schlomo Mintz	13-14/1/90	106
	Lluis Claret	9-10/3/90	92
Violonchelo	Mischa Maisky	1-2/12/89	103

Relación de solistas vocales

Registro	Solista	Fecha	Pág.
Bajo	Dimitri Kavrakos	31/5 y 1/6/90	97
Baritono	Gunnar Lundberg	20-21/4/90	102
Mezzosoprano	Christine Cairns	29/1/90	91
	Alicia Nafe	31/5 y 1/6/90	107
Soprano	Christina Högman	20-21/4/90	95
	María Orán	21-22/12/90	108
	Sharon Sweet	31/5 y 1/6/90	110
Tenor	Stefan Dahlberg	20-21/4/90	94
	Keith Lewis	31/5 y 1/6/90	100

Relación de coros

Coro	Fecha	Pág.
Coro Alumnos del Conservatorio	31/5 y 1/6/90	119
Coro de la Filarmónica Checa	29/1/90	120
Coro Polifónico Universitario	20-21/4/90	121
	31/5 y 1/6/90	121

Dirección coral

Directora	Fecha	Pág.
Carmen Cruz Simó	20-21/4/90	118
	31/5 y 1/6/90	118

Relación de directores

Director	Fecha	Pág.
Armando Alfonso	4-5/5/90	82
Edmon Colomer	14-15/12/89	83
	18-19/5/90	83
Eric Ericson	20-21/4/90	84
Adam Gatehouse	9-10/3/90	85
Víctor Pablo Pérez	12-13-14/10/89	10
	1-2/12/89	10
	21-22/12/89	10
	13-14/1/89	10
	29/1/90	10
	2-3/2/90	10
	16-17/2/90	10
	22-23/2/90	10
	22-23/3/90	10
	31/5 y 1/6/90	10
Antoni Ros-Marbà	17-18/11/90	86
Doron Salomon	27-28/4/90	87
José Luis Temes	9-10/2/90	

INDICE GENERAL

Página 3

Presentación

Página 5

Junta de Gobierno

Página 6

Relación miembros O.S.T.

Página 7

La Orquesta Sinfónica de Tenerife

Página 10

Víctor Pablo Pérez

Página 11

Avance de programación

Página 13

Programación

Página 81

Currícula

Página 123

Una familia en constante evolución

Página 127

Datos de interés

ORQUESTA *Sinfónica* DE TENERIFE

Patronato Insular de Música
CABILDO DE TENERIFE



Viceconsejería de Cultura y Deportes
GOBIERNO DE CANARIAS