

rtve



Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March

Abril, 1997

**Bajo la estrella  
de Diaghilev**



rtve



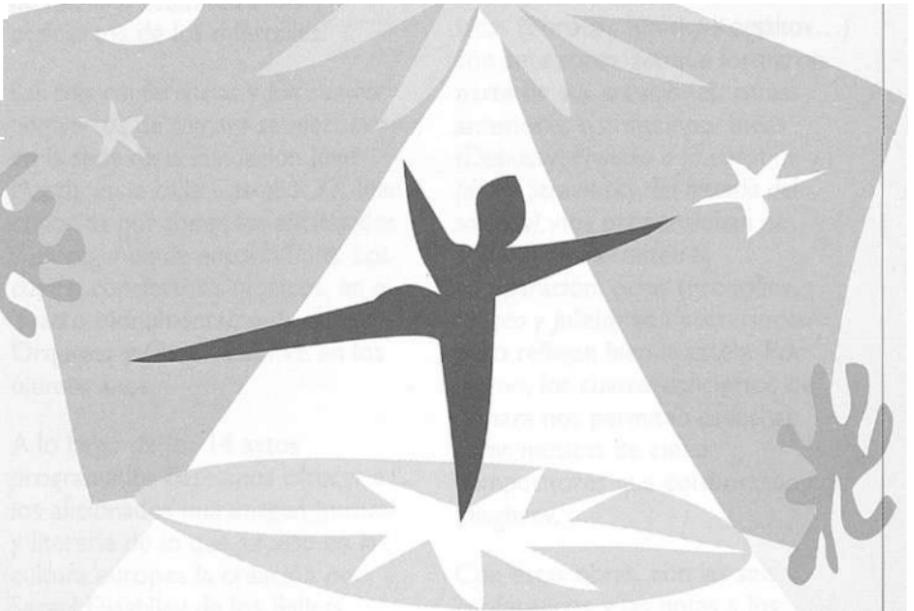
Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March

## Bajo la estrella de Diaghilev



**Música  
de Cámara**

**Concierto  
Sinfónico**

2 de Abril, 1997

19:30 horas

4 de Abril, 1997

20:00 horas

Director Titular  
**Sergiu Comissiona**



# Introducción

Por quinto año consecutivo la Orquesta y Coro de RTVE –una vez finalizada su temporada normal de conciertos– dedica el mes de abril a un tema monográfico que ofrece no sólo en conciertos sinfónicos y de cámara, sino también en conferencias introductorias y complementarias impartidas por reconocidos especialistas.

En esta ocasión el programa de abril se titula *Bajo la estrella de Diaghilev*. Al igual que el del año pasado, titulado *Manuel de Falla y su entorno*, y con el que conmemoramos el 1 aniversario de la muerte del compositor, éste lo hemos organizado en colaboración con la Fundación Juan March, muchas de cuyas actividades musicales son objeto de grabación y retransmisión por los servicios de RNE y, desde hace tres años, de manera sistemática sus conciertos de los miércoles.

Las seis conferencias y los cuatro conciertos de cámara se efectuarán en la sede de la Fundación Juan March, en la calle Castelló, 77, bien conocida por todos los aficionados y en régimen de entrada libre. Los cuatro conciertos sinfónicos, en el Teatro Monumental, sede de la Orquesta y Coro de RTVE en los últimos años.

A lo largo de los 14 actos programados deseamos ofrecer a los aficionados una imagen musical y literaria de lo que supuso en la cultura europea la creación por Sergei Diaghilev de los Ballets Rusos y su expansión en las tres primeras décadas de nuestro siglo. La importancia de esta Compañía de ballet no se limita a la profunda renovación en el arte de la danza, ni tampoco a la innegable influencia que tuvo en la presentación de todo tipo de espectáculos

teatrales. Los *divos* de la Compañía de Diaghilev no fueron sólo coreógrafos y bailarines, sino también los músicos (con Stravinsky a la cabeza) y los pintores (con la destacada, aunque menos intensa, intervención de Picasso)./Una de las corrientes estilísticas de la música y las artes de la primera mitad del siglo XX, la del neoclasicismo –la época de los retornos–, se gestó en algunos de los espectáculos de los Ballets Rusos, desde el punto de partida inicial de un nacionalismo renovado y sus contactos con otros momentos de las vanguardias históricas, como el cubismo.<sup>17</sup>

Para que la imagen del influjo de Diaghilev y sus egregios colaboradores sea más completa, además de las músicas de algunos de sus más famosos ballets hemos incluido otras cuyo origen o encargo no se debe a los rusos. Unas (Borodin, Rimsky-Korsakov...) son anteriores, aunque formaron parte de sus creaciones; otras, anteriores o contemporáneas (Debussy, *Preludio a la siesta de un fauno*; Stravinsky, *La historia del soldado*), nos proporcionan el contexto y permiten la comparación; otras (Prokofiev, *Romeo y Julieta*) son posteriores, pero reflejan bien la estela. Por último, los cuatro conciertos de cámara nos permiten escuchar otras músicas de cinco compositores que colaboraron con Diaghilev.

Con estas obras, con las seis conferencias y las notas a los programas, deseamos reconstruir algunas de las experiencias estéticas que tanto conmovieron al mundo antes y después de la primera Gran Guerra, y que se convirtieron pronto en uno de los puntos de referencia del arte de nuestro tiempo.

# Programa

**Música de Cámara: Fundación Juan March** (Entrada libre)

**Grupo Instrumental «Mavra»**

**Director**

**Andrés Zarzo**

**Igor Stravinsky**  
(1882–1971)

**La historia del soldado**  
recitada, interpretada, danzada  
(I. Stravinsky/C. F. Ramuz)

## I

1. Marcha del soldado.
2. El violín del soldado.
3. Música en el arroyo. Pastoral.

## II

4. Marcha del soldado.
5. Marcha real.
6. Pequeño concierto.
7. Tres danzas: tangos, vals, ragtime.
8. Danza del diablo.
9. Pequeño coral.
10. Canción del diablo.
11. Gran coral.
12. Marcha triunfal del diablo.

## Personajes

La Princesa	<b>Laura Lozano</b>
El Diablo	<b>Carlos Isbert</b>
El Soldado	<b>Juan Manuel Coteló</b>
Narrador	<b>Rafael Tai bo</b>

## Intérpretes

Violín	<b>Manuel Puig</b>
Contrabajo	<b>Enrique Parra</b>
Clarinete	<b>Miguel Espejo</b>
Fagot	<b>Antonio Enguádanos</b>
Trompeta	<b>Ricardo Gasent</b>
Trombón	<b>Baltasar Perelló</b>
Percusión	<b>Juan Pedro Roperó</b>

Grupo de teatro: **T-atril**  
Grupo de Cámara: **Mavra**  
Director escénico: **Iñigo Pírfano**



## La historia del soldado, una obra maestra en tiempos de reconstrucción

Stravinski compuso la pieza de teatro musical *Historia del soldado* en Morges, durante su retiro bélico suizo, en 1918, el último año de la Gran Guerra, y se estrenó el 28 de septiembre en el Teatro Municipal de Lausanne, con dirección musical de Ernest Ansermet. Este y el autor del libreto, Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947), eran dos de los amigos suizos a los que se referiría poco después Diaghilev, no sin el escozor del despecho, cuando le pidiera a Stravinski una obra nueva y no una pieza ya estrenada por otros.

Al decir aquello, Diaghilev, que supo mostrarse a menudo generoso y propiciador de talentos, no tenía en cuenta que Ansermet había sido uno de los puntales de los Ballets Rusos desde su asociación con ellos en 1915, en plena guerra, llegando a dirigir el estreno de *Parade*, de Satie. Por lo demás, será él quien estrene en los años siguientes obras como *El sombrero de tres picos*, de Falla (1919); *Pulcinella* y *El canto del ruiseñor* (ambas en 1920, la última de ellas suite de los actos II y III de la ópera *El ruiseñor*); *Renard* (1922); *Chout*, de Prokofiev, y *Las bodas* (ambas en 1923). Pero *La historia del soldado* era intocable para el orgulloso mecenas ruso, ahora exiliado, con necesidad de renovación del repertorio, abandonado por fieles como Nijinski y (al menos eso creía él) Stravinski.

Stravinski y el teatro siempre se llevaron bien. Después de los tres ballets de la época de preguerra -*El pájaro de fuego*, *Petrushka* y *La consagración de la primavera*- y de la conclusión de su interrumpida ópera *El ruiseñor*,

compuso algunas partituras para extraños experimentos escénicos, como *Renard*, *Las bodas* (terminada en 1917, pero que no se estrenaría, en una versión instrumental definitiva, hasta 1923) y *La historia del soldado*.

Como *Renard* y *Las bodas*, *Historia del soldado* es una pieza teatral de características insólitas. Su configuración se debe al intento de Stravinski y sus "amigos suizos" de conseguir con su oficio algún ingreso en la exhausta Europa de posguerra. Desde el punto de vista teatral es una pieza extraña, con mucho de teatro infantil de marionetas. En sentido estricto, sólo hay dos personajes, el Soldado y el Diablo, pero un omnipresente narrador los sustituye a menudo e incluso se entremete en sus polémicas. Hay un personaje mudo que baila, la Princesa, y dos bailarinas más. El escenario es un tabanque que puede sugerir cualquier cosa. El narrador y el conjunto instrumental se encuentran a la vista.

Hay una estrecha relación entre música y texto, además de un deliberado desequilibrio a favor de éste en la primera mitad, mientras que en la segunda prima la música y la lógica de los sonidos. No se trata de música incidental, sino de un espectáculo dramático integrado por elementos musicales. La clasificación del espectáculo es difícil. Es importante entender la estética vigente entonces, en un momento de primer auge de las vanguardias, de renovación, de cambios profundos en el gusto: en este sentido es una época contraria a la nuestra, de un conservadurismo inducido por las pautas de

consumo de masas, asumido por medios y parte de la autodenominada *crítica*. La estética de chafarrinón de *La historia del soldado*, en cualquier caso, era algo completamente ajeno y lejano a estéticas vigentes entonces, no sólo románticas y tardorrománticas, sino también debussyano-ravelianas y hasta stravinskianas: *La historia del soldado* enlaza con *Petrushka*, pero deja de lado la violencia complaciente de *La consagración de la primavera*.

Hoy –y se trata de algo poco habitual, casi de una excepción– escucharemos la versión íntegra de *La historia del soldado*, con todo el texto de Ramuz.

Este texto es una especie de *Fausto* en miniatura, con elementos derivados de Afanasiev y otras fuentes. Si cada cual tiene su especial pacto con el diablo, el de este soldado, enfrentado siempre con un diablo que se disfraza de vendedor de alguna cosa, de anciana o de sí mismo, es una curiosa variante. La obra se compone en una época en que el *período ruso* del compositor, que se ha manifestado en los tres ballets de preguerra y en varios ciclos breves de canciones, toca a su fin. Así, junto al elemento ruso, localizado por algunos en las intervenciones del violín del soldado (que simbolizaría quién sabe sí su alma, su ser, su mismidad, lo inalieable que estamos dispuestos siempre a alienar un poco), se constatan aspectos internacionales, como los que constituyen la marcha real, que es un pasodoble. Inspirado por cierta experiencia española de Stravinski mientras la

guerra seguía en otras partes de Europa, y las tres danzas de la princesa tras curarse por la milagrosa intervención del soldado: un tango, un vals, un ragtime. En plena posguerra, ese soldado que regresa a casa había de tener una dimensión supranacional.

Veamos el esquema dramático-musical de la obra.

El soldado vuelve a su tierra con dos semanas de permiso (*Marcha del soldado*, Narrador, El soldado toca su violín: *Motivos junto a un arroyo*).

*Primera parte:* En la *Escena primera* se encuentra con el diablo, disfrazado, que le da un libro mágico a cambio de su violín y le invita a pasar tres días con él. Interludio (*Marcha*, de nuevo; Narrador).

*Escena segunda:* Al cabo de esos tres días, el soldado reemprende el viaje, pero al llegar a su pueblo advierte que, misteriosamente, han transcurrido tres años, y que ni siquiera su novia le ha esperado; comprende que el diablo le ha engañado. *Pastorale*. Pero reaparece éste y le aconseja que use del libro mágico para enriquecerse. *Pastorale*, repetición.

*Escena tercera:* El libro del diablo enriquece al soldado, mas le falta aquello que puede hacerle feliz. Regresa entonces el diablo disfrazado de anciana y provisto del viejo macuto del soldado, donde se encuentra el violín. Pero el violín ya no suena. *Interludio* (*Motivos junto a un arroyo*, repetición).

*Segunda parte:* *Marcha*, de nuevo, Narrador. *Marcha real*.



*Escena cuarta:* Perdida su fortuna, el soldado llega a una ciudad donde un rey ha prometido la mano de su hija a quien consiga curarla. El soldado juega a las cartas con el diablo, intenta perder, persuadido de que no se verá libre de él si no lo pierde todo. Embriaga al diablo y recupera el violín. *Pequeño concierto:* el soldado se dispone a arrancar a la princesa de la muerte.

*Escena quinta:* Con su sonido, el soldado consigue curar a la princesa, que baila sin interrupción las tres danzas (*Tango, Vals, Ragtime*) y se enamora del soldado. Ambos consiguen vencer provisionalmente al diablo (*Contorsiones, o Danza del diablo, que es vencido*) y caen uno en brazos del otro. *Pequeño coral. Couplets del diablo* (actor sobre música, esto es, melodrama). *Gran coral.*

*Escena sexta:* Ya casados, la princesa ha convencido al soldado, durante el *Gran Coral*, para que visite su tierra. Sabe él que no debe hacerlo porque allí estará otra vez a merced del diablo. Al pasar la frontera, el soldado cae de nuevo en poder del diablo, que se queda con el violín y se lleva al protagonista. Éste, convencido de la inutilidad de cualquier resistencia, se deja llevar. *Marcha triunfal del diablo.*

Desprovista de actores y dimensión escénica, la suite de obra tan sorprendente, difícil y tal vez poco adecuada para cualquier compañía de la época, tuvo una pronta fortuna en las salas de conciertos.

Hemos pasado de la invocación del mal como espectáculo lejano a sonreír con su inevitabilidad cotidiana. Este relato se distribuye a lo largo de seis escenas, en las que la música se va imponiendo poco a poco hasta alcanzar su punto más alto en las danzas de la princesa. La orquestación es la siguiente: trombón, fagot, clarinete en La, contrabajo, corneta de pistones (a veces se utiliza trompeta), violín y percusión. Con tan escasos y diferenciados medios compuso Stravinski una de sus partituras más originales, participante de diversos aspectos de su estética entonces en transición. Por una parte, es una obra de cámara, lo que no le impide cumplir las funciones dramáticas para las que está destinada. Por otra, posee una perspectiva infantilista y bárbara, de unas sonoridades ajenas a los hasta entonces tradicionales cánones de belleza, un elemento distanciador en esa parábola del hombre frente al mal.

Se estrenó *La historia del soldado* en el Teatro Municipal de Lausanne (Suiza) el 28 de septiembre de 1918, gracias a la decisiva intervención de Werner Reinhart, con decorados y figurines de René Auberjonois, dirección orquestal de Ansermet y dirección escénica de Georges Pitoeff. La obra ha sido muy analizada, incluso por críticos contrarios a la estética de Stravinski. Es el caso de Adorno, cuyo análisis se integra en una condena general que, en este caso especialmente, pero también en otras obras del compositor, constituye en realidad una invitación a esta obra fascinante.

**Santiago Martín Bermúdez**

# Andrés Zarzo

## Director

Nace en Benaguacil (Valencia), donde inicia sus estudios musicales. Posteriormente cursa estudios de clarinete, composición, dirección de orquesta, etc., en el Conservatorio Superior de Valencia y en el Real Conservatorio Superior de Madrid, con profesores como V. Peñarrocha, J. López Calvo y E. García Asensio, entre otros.

En 1987 se traslada a Viena (Austria), donde estudia dirección de orquesta, coros y ópera con los profesores R. Schwarz y G. Mark, en el Conservatorio de esta ciudad. Tres años más tarde se diploma obteniendo la más alta calificación (*Auszeichnung*).

Dentro de su trayectoria profesional destacan sus años como solista de clarinete de la Orquesta Sinfónica de Madrid, y una importante labor pedagógica, que continúa desarrollando con cursos de clarinete, música de cámara, pedagogía y dirección de orquesta en nuestra geografía.

Tras un período de colaboración, en calidad de dirección asistente, con el maestro R. Frühbeck de Burgos, dirige actualmente diferentes formaciones, como la



Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós), la Orquesta Sinfónica de Bilbao o la Joven Orquesta Valenciana, cosechando resonantes éxitos, como el obtenido en 1994 con el estreno en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, de la ópera de Mozart, *Der Schauspieldirektor*.

En septiembre de 1996 dirige la Orquesta Sinfónica de Madrid, en el Teatro de La Zarzuela, en el estreno de las coreografías *Concierto de Málaga*, *Intermedio de Goyescas* y *Romance*, interpretadas por el Ballet Nacional de España.

# Rafael Taibo

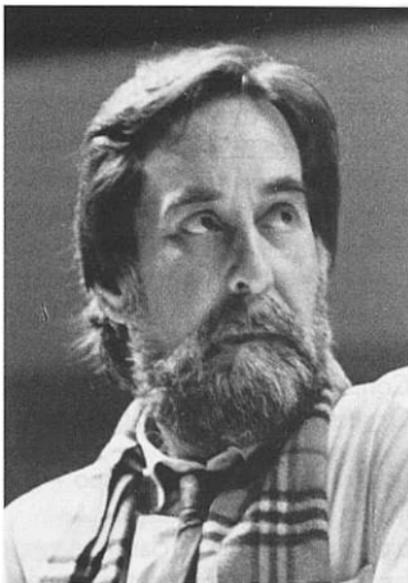
## Narrador

Nace en El Ferrol (La Coruña), donde inicia sus estudios musicales, que simultanea con el bachillerato y con sus primeras experiencias teatrales al fundar el Grupo Talla. Comienza en la emisora local Radio Ferrol su carrera radiofónica, que amplía en Radio Galicia al trasladarse a Santiago de Compostela, en cuya Universidad cursa derecho, continuando sus actividades teatrales en el TEU.

En 1958 se traslada a Madrid para formar parte del cuadro de actores de la Cadena SER. Trabaja en doblaje, amplía su experiencia teatral y comienza sus actividades en televisión. Se especializa en locución publicitaria. Ingresa en Radio Nacional de España, la que dejará al incorporarse al Club UNESCO de Madrid, que presidirá durante dieciocho años, promocionando y dirigiendo actividades científicas, educativas y culturales.

En 1978 reingresa en Radio Nacional de España como comentarista musical, encargándose de las transmisiones musicales en directo de Radio 2 Clásica.

Como recitador ha intervenido, entre otras, en las siguientes obras: *Radio Stress*, de Miguel Alonso (Premio Italia 1980); *Sin orden ni concierto*, de José Luis Turina (Premio Italia 1983); *Pasión según San Marcos*, de Tomás Marco (estreno en la Semana de Música Religiosa de Cuenca en 1983); *Laudes Creaturarum*, de Petrassi (Lunes Musicales de RNE, Grupo LIM, 1984); *Lelio*, op. 14b de Berlioz (Teatro Real de Madrid y Plaza Porticada de Santander. Orquesta y Coro Nacionales de



España. Director: Jesús López Cobos); *Egmont*, op. 24 de Beethoven (Teatro Real. Orquesta Nacional de España dirigida por J. López Cobos); *Totentanz*, de H. Distler, con el Coro de RTVE, dirigido por Jordi Casas; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Ohana (Palau de la Música de Valencia. Orquesta Municipal de Valencia. Director: Luis Izquierdo); *Peer Gynt*, de Grieg (Auditorio Nacional de Música. Orquesta y Coro Nacionales de España. Director: Gerd Albrecht).

Entre sus últimas actuaciones destacan *Las Encantadas*, de T. Picker; el estreno del cuento musical *La mota de polvo*, de F. Palacios, con la Orquesta Sinfónica de RTVE dirigida por Sergiu Comissiona, y las que viene realizando con el Grupo de Música Alfonso X El Sabio: *M/sa del Gallo en la Edad Media*, *San Juan de la Cruz* y *la música en su tiempo* y el drama litúrgico *Ordo Herodis*.

Además de los ya citados, su repertorio incluye obras de Prokofiev, Schumann y Gerhard.

## La puesta en escena de *La historia del soldado*

Para la representación de *La historia del soldado* es necesaria la estrecha colaboración del componente musical con el componente teatral. En nuestro caso, el grupo de cámara *Mavra* y la compañía de teatro *T-atril* han estado trabajando juntos en esta obra desde 1995, con representaciones en Madrid y en la «II Semana de Música Contemporánea Andaluza», de la Orquesta Ciudad de Málaga.

Los instrumentistas del grupo *Mavra* (violín, contrabajo, trompeta, trombón, clarinete, fagot y batería) son profesores de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

El grupo *T-atril* ha reunido a componentes de muy distintos orígenes, con el común afán de revivir de la forma más fidedigna posible el trabajo de una compañía concebida como «ambulante» a principios de siglo. El equipo de actores de *T-atril* es el siguiente: Carlos Isbert encarna al personaje de Diablo. Desde su debut en un teatro barcelonés en 1974 ha cultivado casi cualquier faceta de la interpretación, ya sea en el teatro, en la televisión, o en el campo del doblaje (es la voz protagonista en la última película de Albert Brook). Próximamente tendremos ocasión, no sólo de oírle, sino también de verle, interpretando un papel principal en las pantallas de cine. Juan Manuel Cotelo –en el papel de Soldado– es un joven periodista que ha trabajado principalmente para televisión, siendo presentador durante más de dos años del programa *Así es la vida*, de Canal Sur. Actualmente, como director de cine, está rodando su primera película. La Princesa es Laura Lozano, joven bailarina formada en la Escuela de

Interpretación de Claudia Fres, así como en la Escuela Internacional de Danza de Monaco. Ha trabajado en varios grupos de teatro, actuando en varios escenarios de la Comunidad de Madrid. Profesional recordada por su espectacular trabajo para *Lo consagración de la primavera*. Iñigo Pírfano es el director de la compañía. A pesar de su juventud –o gracias a ella– es difícil encontrar un campo artístico que no haya cultivado. Combinando sus estudios de Filosofía con una sólida formación musical, ha escrito música para pequeñas formaciones y para orquesta, tanto para la televisión como para el cine. Un mismo estilo personal puede observarse en distintas manifestaciones, ya sean trabajos de diseño publicitario u obras literarias (cuento, teatro, poesía). En el terreno literario se ha encargado, asimismo, de la adaptación al castellano del texto original francés de *La historia del soldado*. Su experiencia en el teatro se remonta a su participación en grupos de teatro universitario. En este campo reconoce su deuda con los grandes dramaturgos de nuestro siglo, especialmente Miller, Pirandello y Dürrenmatt.

Las puesta en escena que nos ofrece el grupo *T-atril* intenta ajustarse en todo lo posible al espíritu con que la obra fue concebida. A este propósito apunta la sencillez de elementos escenográficos, muchas veces reducidos a un inteligente juego de luces y sombras, así como la interpretación tipificadora –casi podríamos decir esquemática– de unos personajes que, lejos de cualquier profundidad psicológica pretenden más bien el efecto inmediato y colorista de los títeres.



# Programa

Orquesta Sinfónica de RTVE: Teatro Monumental

Director

David Shallon

## I

**Igor Stravinsky**  
(1882–1971)

### **Pulcinella**

Obertura. Allegro moderato  
Serenata. Larghetto  
Scherzino. Allegro. Poco più vivo  
Allegro  
Andantino  
Allegro  
Allegretto  
Allegro assai  
Allegro alla breve  
Largo  
Allegro alla breve  
Tarantella  
Andantino  
Allegro  
Gavotta con due variazioni. Allegro moderato  
Vivo  
Tempo di minuetto. Molto moderato  
Allegro assai

Soprano **Inma Egido**  
Tenor **Gerard Garino**  
Bajo **David Thomas**

## II

**Igor Stravinsky**

### **La consagración de la primavera** (Cuadros de la Rusia profana)

#### *I. La adoración de la Tierra*

Introducción. Augurios primaverales. Danza de los adolescentes. Juego del rapto. Rondas primaverales. Juego de las ciudades rivales. Cortejo del sabio. Danza de la Tierra.

#### *II. El sacrificio*

Introducción. Círculos misteriosos de los adolescentes. **Glorificación de la elegida. Evocación de los antepasados. Acción ritual de los antepasados. Danza sagrada.**



## La consagración de la primavera y Pulcinella, antítesis

La fascinación artística de principios de siglo hacia lo primitivo, lo infantil y lo folclórico es el paisaje en que se mueven los tres ballets compuestos por Stravinski entre 1910 y 1913. Otro paisaje, propio de esos rusos itinerantes que componen la singular compañía de Sergei Diaghilev, los Ballets Rusos, es el del elemento *nacional*. No nacionalista, desde luego. Ese componente no es sino un pretexto muy fértil que los Ballets Rusos no pueden despreciar como tarjeta de visita para presentar sus cualificados productos en la sociedad occidental, ávida de novedades artísticas dignas de atención. Desde luego, lo ruso irá diluyéndose con el tiempo, ya que a las aportaciones musicales de un Stravinski (o un Prokofiev) para la *troupe*, hay que añadir las del Italiano Respighi, los franceses Debussy y Ravel o el español Manuel de Falla.

*El pájaro de fuego* (1910), que muestra aun evidentes influencias de Rimski y de Debussy (maestro del compositor el primero, estrella consagrada, renovadora y aportadora el segundo), se basa en un cuento popular ruso, uno de cuyos aspectos ya había tocado el primero de aquellos compositores en su ópera *Kachei el inmortal*. *Petrushka* (1911) es la patético-grotesca historia de un muñeco, con una perspectiva infantil deliberada. Y no sólo infantil, sino que también estamos ante una estética de barraca de feria, de chafarrinón, como decimos a propósito de *La historia del soldado*, punto culminante de esta estética anti-belleza. Es el caso que en *Petrushka* ya había

un lenguaje sonoro realmente propio del compositor. *La consagración de la primavera*, por el asunto ancestral que evoca, constituye un coqueteo con la barbarie, en un momento en que los demonios europeos iban a despertarse brutal e inopinadamente.

Cuenta Stravinski: «Soñé [en 1910] con una escena de ritos paganos en la que una virgen elegida para el sacrificio danza hasta morir.» Había también en\* aquel sueño un círculo de ancianos, y se identificaba el objeto de la danza: la celebración de ¡a primavera revivificadora, aunque no incluía idea musical alguna. Al cabo de dos años la idea se había transformado en un ballet, *La consagración de la primavera* (*Le sacré du printemps*), compuesto por Stravinski en estrecho contacto con Nicolás Roerick, que diseñó los decorados y figurines, y cuyos conocimientos etnológicos –folclore, mitología y pautas primitivas– fueron esenciales para trazar el argumento y dar lugar a la música. Diaghilev debió de , compredper que aquella obra era algo muy adecuado después de una buena serle de éxitos. Tal vez hasta le agradó el escándalo producido la noche del estreno, el 29 de mayo de 1913. Aquello animaba la polémica. Se consagraban, al mismo tiempo, la primavera y los Ballets Rusos.

«Es una obra musical y coreográfica –escribe Stravinski– que representa la Rusia pagana. Una sola idea le da unidad: e f ^ misterio de la primavera y su violenta explosión de poder creador. No hay historia en



sentido estricto, sino una sucesión coreográfica que es la siguiente. *Primera parte: Adoración de la tierra.* Celebración de la primavera que tiene lugar en las colinas. Suenan los caramillos y los jóvenes dicen la buenaventura. Entra la anciana, que conoce los misterios de la naturaleza y sabe predecir el porvenir. Unos jóvenes con los rostros pintados llegan del río en fila india y ejecutan la danza de la primavera. Comienzan los ritos. Es el jorovod [ronda] de primavera. Los personajes se dividen en dos grupos y se enfrentan. Llega la procesión sagrada de los sabios ancianos. El más anciano y más sabio interrumpe los ritos de la primavera. Los personajes esperan temblorosos el gran acontecimiento. Los ancianos bendicen la tierra feraz, primaveral. Adoración de la tierra. Los personajes danzan apasionadamente sobre la tierra la santifican y se funden con ella. *Segunda parte: El gran sacrificio.* Por la tarde, las Vírgenes danzan en corro y realizan juegos misteriosos. Una de las vírgenes es elegida como víctima. Dos veces es designada por la suerte, pues en dos ocasiones se encontraba en el centro de la ronda perpetua. Las vírgenes rinden homenaje a la elegida con una danza de esponsales. Invocan a los antepasados y confían a la elegida a uno de los sabios ancianos. La elegida se sacrifica en presencia de los ancianos durante una gran danza sagrada, el gran sacrificio.»

La traducción sonora opta por una preferencia hacia el diatonismo, parte de células temáticas simples o temas no

complejos, hay abundancia de polirritmia (varios ritmos al mismo tiempo, una de las características dificultades de esta partitura tanto para el director de orquesta como para los bailarines) y se hace un perfecto uso dramático del ostinato. No hay temas folclóricos, aunque se puede hablar de una «memoria folclórica inconsciente». Los atrevimientos armónicos, con ser considerables para la época, son consecuencia de lo ya existente, de esa doble tradición, tan respetada por Stravinski y que tiene nombres propios: Mussorgski, Rimski-Korsakov, Debussy. Es difícil saber, pues, contra qué silbaba aquel público febril de la noche del estreno. «Quién sabe –se preguntaba Roerick muchos años después– si en esos momentos el público no experimentaba emociones –similares a las de los hombres primitivos.» En cualquier caso, *La Consagración de la primavera* no tuvo problemas de público nunca más después de aquel tempestuoso estreno. El Stravinski que tuvo problemas con el público no fue el autor de *La consagración*, sino el que vino algo después. Escándalos como aquél son necesarios para la historia del arte, como lo fueron para empresarios como Diaghilev.

La música del pasado ya le había procurado algunos éxitos de gran importancia a la compañía de los Ballets Rusos. Años antes de *Pulcinella* ya se habían hecho coreografías, por ejemplo, de músicas de Rossini (*La boutique fantasque*, de Respighi), Scarlatti (*Las damas de buen humor*, de Tommasini) o Chopin (*Las sílfides*, de Glazunov y el propio

Stravinski). De manera que, según se cuenta aunque no haya razones para creérselo al pie de la letra, en algún momento de 1919 Sergei Diaghilev le hizo entrega a su amigo Igor Stravinski de unos manuscritos probablemente originales con música nada menos que de Pergolesi. Entusiasmado, Stravinski se puso a trabajar y en unos meses terminó *Pulánella*, un ballet con argumento bastante sumario que el compositor le debía a otra fuente antigua algo imprecisa. No hay que olvidar que por entonces Stravinski tenía ya compuesta una obra escénica para los Ballets Rusos, *Las bodas*; pero la tenía apartada, en *veilleuse*, en espera de que se resolviera algo que no acaba de convencerle: ya se verá en 1923 que la nueva orquestación justificó cualquier tardanza.

«Cuando me dijo que el compositor era Pergolesi –le cuenta Stravinski a Craft en *Expositions and developments*– pensé que se había vuelto loco. De Pergolesi sólo conocía el *Stabat Mater* y *La serve padrona*, y aunque acababa de ver en Barcelona una puesta en escena de esta última, Diaghilev sabía que no me entusiasmaba. De todas formas, le prometí ver aquello y darle mi opinión. Y cuando lo vi, me enamoré. Mi selección final de las piezas la realicé solo parcialmente del material de Diaghilev, ya que otra parte la obtuve de ediciones publicadas, aunque antes de elegir estudié todo lo que había disponible de Pergolesi.» En otro libro de conversaciones con Craft, precisamente *Conversations with Igor Stravinski*, que es sólo de

un año antes (1958), nuestro compositor pasa revista, sin gran entusiasmo, a la recuperación de los maestros italianos del siglo XVIII, y al llegar a Pergolesi dice: «*Pulánella* es la única obra suya que me gusta».

Entre los fallos de memoria del abuelo Igor y la leyenda, que hoy ya no cree nadie, de un Diaghilev en apuros al que viene a salvarle el hallazgo de unos manuscritos de Pergolesi, *Pulánella* parece crearse un halo equiparable al de *La consagraación*, pero la base es propagandística también en este caso. No una parte, sino casi toda la música utilizada en este nuevo ballet estaba ya publicada. Por otra parte, ciertas obras atribuidas a Pergolesi y en parte incluidas en *Pulánella* han resultado ser de otros compositores olvidados al cabo del tiempo: los *Concertos armonicos* son, según Albert Dunning, de un cierto Conde Único Wilhelm van Wassenaer, que vivió entre 1692 y 1766; las *Sonatas en trío*, ampliamente presentes en el ballet, pertenecen a Domenico Gallo, y ya Christopher Hogwood lo hizo notar así en su pequeña guía BBC sobre las *Sonatas en trío*.

Son muy especiales, en cualquier caso, las circunstancias de ambos amigos en ese año 1919, en plena posguerra, cuando el conflicto, la ausencia de demanda europea y alguna gira americana los ha distanciado. Diaghilev vio tal vez con preocupación el éxito *suizo* de *La historia del soldado*, a la que los Ballets Rusos eran completamente ajenos. La oferta de elaborar música ajena era un compromiso entre el rechazo de



Diaghilev hacia las obras estrenadas por otros y la tardanza de Stravinski en ofrecer la versión definitiva de *Las bodas*.

Al aceptar Stravinski el trabajo en lo que será *Pulcinella* concluía su exilio suizo y regresaba al ámbito familiar de los Ballets Rusos. Además, y sobre todo, aquello marca el comienzo de una estética de largo alcance en la larga vida de Stravinski. «*Pulcinella* fue mi descubrimiento del pasado, la epifanía que hizo posible todas mis obras posteriores.» Por primera vez se fija en un modelo del pasado y crea a partir de él. El llamado «período ruso» del compositor había culminado en *La consagración* y daría sus últimos frutos con *Las bodas* y *Movro*, aunque esta última sea una obra-gozne entre lo ruso y lo clásico. Llegaba el compositor al final lógico de un itinerario estético y no podía insistir en él. El contacto pergolesiano coincide con el exilio, con el desarraigo consistente en que su provisional estancia en Occidente se convierte en definitiva. Agotado el modelo nacional –que nunca fue nacionalista, hay que insistir en ello–, alejado del suelo y la fe de sus mayores, Stravinski encuentra desde *Pulcinella* un nuevo modelo al que se adapta como peregrino que abraza una nueva patria, y esta patria no es sino la historia de la música occidental. Si el modelo musical ruso le servía de referencia y apoyo para crear obras auténticamente stravinskianas como *La consagración*, el múltiple modelo del pasado le serviría como asidero, como límite necesario sin el cual la actividad

creativa no le era posible. Su libertad consistía, precisamente, en crear imponiéndose límites. «Mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado [...]. Cuanto más se obliga uno, mejor se libera de las cadenas que traban el espíritu» (*Poética musical*). Éste es el sentido del itinerario creativo de Stravinski entre *Pulcinella* (1920) y *The rake's progress* (1951), Iniciado después de una gran guerra, a partir de un exilio, en una profunda crisis personal y artística... Es el Neoclasicismo, si queremos llamarlo así, pues me consta que es un término o concepto que pone nervioso a más de uno; es la valoración creativa del pasado que inició un hombre que, de pronto, se encontró con que parecía de pasado, un hombre muy de su tiempo que, instintivamente, miró hacia atrás, no como reacción utópica, sino como referencia mínima, en una época en que parecía presentirse el fin de un mundo.

Se marcan así los orígenes de una serie de retornos de Stravinski a Bach, a Gabrieli, a Weber, al concierto barroco, a la sinfonía haydniana... Estamos en el mundo de la medida, incluso de la seguridad y la elegancia. Estamos justo en el lado contrario de las fuerzas de la violencia desatadas en *La consagración de la primavera* en 1913, y luego, mucho más en serio, en toda Europa entre 1914 y 1918. Sin embargo, la acogida crítica de *Pulcinella* (y no sólo esta obra) nos recuerda que esa seguridad artística no significaba necesariamente una acogida favorable de esa vía. Los santones



salvaguardadores del pasado le reprocharon a Stravinski manipular el sacro legado de Pergolesi. Los progresistas, por el contrario, le consideraron traidor a su propia rebeldía anterior. Pocos años después, Schoenberg le dedicará una de sus *Sátiras op. 28* («Vaya, pero si es el pequeño Modernski...»). Adorno, más tarde aun, escribirá su libro maniqueo, destructor y documentadísimo, *Filosofía de la nueva música*, compuesto de dos partes: *Schoenberg y el progreso*, *Stravinski y la restauración*.

Mientras Schoenberg y los vieneses creaban un lenguaje y unas obras decisivas que nunca consiguieron imponerse como el único modo de composición de nuestro siglo, Stravinski imponía mediante el Neoclasicismo el antecedente para nosotros más antiguo de esa permisibilidad completa de estilos y escuelas que hoy es típica de la creación musical (y no sólo musical). Con nuestra perspectiva, podemos ver que ambas vías podían coexistir y que no era obligatorio que una diese muerte a la otra, pues ¿cómo imaginar una sola vía estética en música en un mundo amplio y plural como el nuestro?

El argumento de *Pulcinella* es tan sólo una línea argumental insertada antes de la partitura. El personaje que da título a la obra es uno de los tipos relativamente tardíos de la *commedia dell'arte*, Pulcinella, Polichinela o Pilicianelo, que surge hacia comienzos del siglo XVII en este tipo de teatro improvisado por una compañía a partir de un argumento previo y contando con unos tipos o personajes fijos.

La improvisación permitía burlar la censura y tratar asuntos procaces o de inmediata actualidad. El carácter efímero de lo teatral es así asumido por lo cambiante de cada función, al contrario que en la vocación de identidad entre las sesiones propia del teatro occidental hasta nuestros días. La espontaneidad y la frescura primaban, necesariamente, sobre la perfección que, por lo demás, no figuraba entre los objetivos.

En la obra de Stravinski se apunta el argumento como si el ballet pudiera ser improvisado a partir de esa indicación. Lógicamente, la música y la coreografía son elementos fijos que sólo son efímeros en la medida en que se hacen en vivo, a diario, en la sala, ante un público cambiante. Pero donde no cabe duda del tratamiento ajeno al espíritu original de la *commedia dell'arte* en esta obra es en la forma de tratar al protagonista. El Pulcinella del siglo XVII, descendiente de Zanni y emparentado por Arlecchino, era casi siempre un criado picaro, deslenguado e incluso grosero, muy popular por sus atrevimientos y su astucia. Stravinski refina su personaje y sus circunstancias, aunque conserva sus habilidades y pillerías. Sin embargo, esos arreglos stravinskianos son de gran vivacidad y alegría, llenos de buen humor, y al final hemos de admitir que es una de las pocas vías posibles de conservar aquellos entrañables personajes cuyo mundo se ha perdido para siempre. En realidad, lo que recoge Stravinski es la tradición de la comedia italiana del



siglo XVIII, que aún conservaba muchos personajes de la *commedia dell'arte*, pero que ya se somete a un texto literario previo. El nombre más recordado en esta especialidad es el de Carlo Goldoni, contemporáneo de la creación de los grandes teatros italianos, cuyo modelo fue imitado en el mundo entero, y también contemporáneo del ascenso del público –y público quiere decir público burgués– y la paulatina desaparición de corrales, tablados al aire libre, representaciones en plazas, etc. Nadie puede negar la frescura del *Arlecchino* de Goldoni, o las arlequinadas de Gozzi, pero no se puede pretender que el *Arlecchino* goldoniano es el mismo de un siglo antes. Y si Goldoni manipula con ingenio las figuras antaño libres de la *commedia dell'arte*, Stravinski realiza sobre todo un juego musical en que el mundo de la comedia es sólo una referencia anecdótica, una apoyatura llena de color de época más o menos convencional, pero siempre algo secundario.

El argumento es el siguiente: «Todas las chicas del pueblo están enamoradas de Pulcinella; los novios están muertos de celos y se unen para matarle. Cuando están a punto de conseguir sus propósitos, se disfrazan como Pulcinella y se presentan ante sus amadas. Pero Pulcinella, que es muy astuto, hace que Furbo, un doble suyo, finja caer ante los golpes de sus enemigos. El verdadero Pulcinella se disfraza de mago y finge resucitar a su doble. Cuando los cuatro jóvenes, que creen haberse librado de su rival, van

en busca de sus novios, aparece Pulcinella..., que consigue arreglar el casamiento de todos ellos. Pulcinella se casa a su vez con Pimpinella, y ambos reciben la bendición de Furbo, que es quien aparece ahora disfrazado de mago.»

Esta acción puede integrarse con mayores o menos cambios a lo largo de dieciocho números musicales diferentes emparentados por un mismo clima de humor, jovialidad y viveza, aunque no faltan «movimientos» de carácter pausado.

La idea de Stravinski, probablemente contra lo que pretendía Diaghilev, era la de orquestrar las piezas para un pequeño conjunto de poco más de treinta instrumentistas, con una concepción tardobarroca de la distribución: las cuerdas se dividen en «concertino» (cinco violines) y «ripieno» (resto de los arcos), pero también en las maderas y el metal llega a darse este enfrentamiento. Entre los instrumentistas, en el foso, se integran tres solistas vocales –mezzo, tenor y bajo– que, según declaró el propio Stravinski repetidas veces, no se identifican en su actuación con ningún personaje. Como en *Renard*, se trata de tres instrumentos más. No hay percusión ni, curiosamente, tampoco hay clarinetes.

El profesor Helmut Fucke ha establecido los autores de la música original que ha servido de base al *Pulcinella* de Stravinski. Insertamos un cuadro, como referencia, según

los criterios del citado musicólogo. Stravinski respeta las líneas melódicas e incluso el espíritu de la música utilizada. El mismo declaró más tarde que no le hizo falta insistir en el elemento rítmico porque la música del siglo XVIII, como él descubriría entonces, era siempre adecuada para la danza. Es probable que en el descubrimiento de la esencialidad rítmica de la música del pasado encontrara Stravinski un nexo propio con él, ya que este compositor es quien, desde mucho antes de *Pulcinella*, devolvió a la música occidental el componente rítmico descuidado durante más de un siglo. Pese a esos respetos, nos encontramos ante una auténtica creación en virtud de las transformaciones decisivas que dan unidad a una música diversa

y la convierten en el *Pulcinella* de Stravinski: orquestación, uso de ostinatos, síncopas, cambios de valor de las notas, rearmonización, elisiones, etc. Cada movimiento tiene una personalidad timbrica propia dentro de una concepción unitaria que los integra.

Compuesta entre 1919 y 1920 en la casa de Stravinski, en Morges (Suiza), *Pulcinella* se estrenó en la Ópera de París el 15 de mayo de 1920 por los Ballets Rusos. Los decorados y figurines eran de Picasso y la coreografía de Leonid Massin, el mismo que el año anterior había montado *El sombrero de tres picos*, de Falla. Dirigió la orquesta Ernest Ansermet, continuo defensor en el foso de las partituras de Stravinski desde mucho antes.

**Santiago Martín Bermúdez**

i i B | f ^ ™



# Pulcinella

## Secuencia de movimientos y obras en que están basados

(Se indica el autor de la música original, según el doctor Helmut Fucke)

1. *Obertura. Allegro moderato.*  
A partir del primer movimiento de la *Sonata en trío número uno*, en Sol mayor, de Domenico Gallo.
2. *Serenata. Larghetto.*  
«Mentre l'erbetta...» (tenor). De un fragmento del primer acto de *Flaminio*, ópera de Giovanni-Battista Pergolesi.
3. *Scherzino. Allegro. Poco più vivo.*  
A partir del primer movimiento de la *Sonata en trío número dos*, en Si bemol mayor, de Domenico Gallo, y de un fragmento del tercer acto de *Flaminio*, ópera de Giovanni-Battista Pergolesi.
4. *Allegro.*  
A partir del tercer movimiento de la *Sonata en trío número dos*, de Domenico Gallo.
5. *Andantino.*  
A partir del primer movimiento de la *Sonata en trío número ocho*, en Mi bemol mayor, de Domenico Gallo.
6. *Allegro.*  
De un fragmento del primer acto de *Lo frate'nnamorato*, de G.-B. Pergolesi.
7. *Allegretto.* «Contento forse vivere» (mezzosoprano). De la cantata *Luce degli occhi miei*, aria extraída de *Adriano in Siria* (1734), parodiada en *Olimpiade* (1735), de G.-B. Pergolesi.
8. *Allegro assai.*  
A partir del tercer movimiento de la *Sonata en trío número tres*, en do menor, de Domenico Gallo.
9. *Allegro alla breve.*  
De un fragmento del acto primero de *Flamino*, de Pergolesi.
10. *Largo* (trío). «Sento dire no'ncè pace» (terzetto: mezzosoprano, tenor y bajo). De unos fragmentos de los actos segundo y tercero de *Lo frate'nnamorato*, de G.-B. Pergolesi.
11. *Allegro alia breve.*  
A partir del tercer movimiento de la *Sonata en trío número siete*, en sol menor, de Domenico Gallo.
12. *Tarantella.*  
A partir del cuarto movimiento del *Concertino número seis*, en Si bemol mayor, probablemente compuesto por Fortunato Chelleri.
13. *Andantino.* «Se tu m'ami» (mezzosoprano). De un aria probablemente compuesta por Alessandro Parisotti.
14. *Allegro.*  
Del Rondó de una suite para clavicémbalo en Mi mayor, de compositor anónimo.
15. *Gavotta con due variazionni. Allegro moderato.*  
De una suite para clavicémbalo en Re mayor (variaciones I y II), de autor anónimo.
16. *Vivo.*  
De una sonata para violonchelo y bajo continuo en Fa mayor (cuarto movimiento), de G.-B. Pergolesi.
17. *Tempo di minuetto. Molto moderato.* «Pupillette, fiammette d'amore» (terzetto mezzosoprano, tenor y bajo). De un fragmento del acto primero de *Lo frate'nnamorato*, de G.-B. Pergolesi.
18. *Allegro assai.*  
A partir del tercer movimiento de la *Sonata en trío número doce*, en Mi mayor, de Domenico Gallo.

# Pulcinella

## Textos cantados

### 2. TENORE

Mentre l'erbetta  
pasce l'agnella,  
sola, soletta  
la pastorella  
tra fresche frasche  
per la foresta  
cantando va.

### 7. SOPRANO

Contento forse vivere  
nel mio martir potrei,  
se mai potessi credere  
che, ancor lontan, tu sei  
fedele all'amor mio,  
fedele a questo cor.

### 9. BASSO

Con queste paroline  
così saporitine  
il cor voi mi scippate  
dalla profondità  
Bella, restate qua,  
che se più dite appresso  
10 certo morirò.  
Così saporitine  
con queste paroline  
11 cor voi mi scippate,  
morirò, morirò.

### 10. TERZETTO

SOPRANO, TENORE, BASSO  
Sento dire no'ncè pace.  
Sento dire no'ncè cor,  
ma cchiù pe'tte, no, no,  
no'ncè carma cchiù pe'tte.

#### TENORE

Chi disse cà la femmena  
sa cchiù de farfariello  
disse la verità, disse la verità.

#### DUETTO

#### SOPRANO

Ncè sta queaccuna po'  
che a nullo vole bene  
e a cciento nfrisco tene  
schitto pe' scorcoglia',

e a tant' altre malizie  
e a tant' altre malizie  
chi maie le ppo', le ppo' conta'.

#### TENORE

Una te fa la nzemprece  
ed è malezeosa,  
'n outra fa la schefosa  
e bo' lo maretliello.  
Chi a chillo tene 'ncore  
e a tant' altre malizie  
chi maie le ppo', le ppo' conta',  
e lo sta a rrepassa'.

#### TENORE

Una te fa la nzemprece  
ed è, ed è malezeosa  
'n outra fa la schefosa  
e bo' lo maretliello,  
ncè sta quaccuno po'  
che a nullo -udetene-  
chi a chillo tene 'ncore  
e a cchisto fegne amore  
e a cciento nfrisco tene  
schitto pe' scorcoglia',  
e tante, tant' altre malizie  
chi maie le ppo' conta'.

### 13. SOPRANO

Se tu m'ami, se tu sospiri  
sol per me, gentil pastor,  
ho dolor de' tuoi martiri,  
ho diletto del tuo amor, ^  
ma se pensi che soletto  
ortUlebba riamar,  
pastorello, sei soggetto  
facilmente a t'ingannar.  
Bella rosa porporina  
oggi Silvia sceglierà,  
con la scusa della spina  
doman poi la sprezzerà.  
Ma degli uomini il consiglio  
io per me non seguirò.  
Non perchè mi piace il giglio  
gli altri fiori sprezzarò.

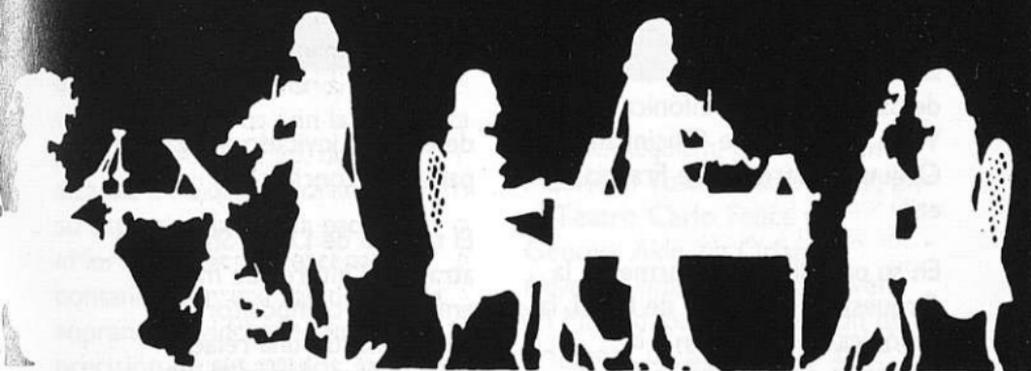
### 17. TERZETTO

BASSO, TENORE, SOPRANO  
Pupilette, fiammette d'amore,  
per voi il core struggendo si va.



GRUPO

# REAL MUSICAL



## DELEGACIONES

### MADRID:

Carlos III, 1  
28013 MADRID  
Rios Rosas, 8  
28003 MADRID  
Sánchez Bustillo, 3  
28012 MADRID  
(junto al Real Conservatorio)

### COMUNIDAD DE MADRID

Goya, 4  
28807 ALCALA DE HENARES  
Hernán Cortés, 6  
28220 MAJADAHONDA



CENTRO DE DISTRIBUCION

Ctra. Alcorcón a San Martín de Valdeiglesias, Km. 9,300  
28270 VILLAVICIOSA DE ODOÑ (MADRID)

# David Shallon

## Director

Desde septiembre de 1987 es Director Principal de la Orquesta Sinfónica de Dusseldorf y fue nombrado Director Musical de la Orquesta Sinfónica de Jerusalem para la temporada 1992/93.

Realizó los primeros estudios musicales en su ciudad natal, Tel Aviv, completándolos con el profesor Hans Swarowsky. Tuvo su primer gran éxito en 1980 con la *Tercera Sinfonía* de Mahler, en Viena. Desde entonces ha dirigido las más importantes orquestas del mundo, como la Sinfónica de Londres, Filarmónica de Berlín, Santa Cecilia de Roma, Sinfónica de San Francisco, Sinfónica de Viena, Sinfónica de Cincinatti, Orquesta Nacional de Francia, etc.

En su país dirige regularmente la Orquesta Filarmónica de Israel, la Sinfónica de Jerusalem y la Orquesta de Cámara de Israel.

Su actividad en Europa comenzó en Alemania en 1980 con la Orquesta de la Radio Bávara. Durante el siguiente año dirigió todas las mejores orquestas de radio alemanas, WDR, NDR, SDR, SWF y la RSO de Berlín. En 1986 dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín, obteniendo un gran éxito, y como resultado



de ello fue invitado nuevamente para más conciertos.

El trabajo de David Shallon ha atraído el interés de muchos eminentes compositores, desarrollando una relación personal con Henri Dutilleux, Leonard Bernstein, Krzystof Penderecki, Hans Werner Henze, Luígí Nono, Gottfried von Einem y Noam Sheríff.

Ha dirigido la Staatskapelle de Berlín dentro del marco del Festival Musical de esta ciudad, la Orquesta Sinfónica de Viena y la Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt.



# Inma Egido

## Soprano

Nace en Salamanca. Estudia desde temprana edad y completa sus estudios superiores de piano y canto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Laureada en varios concursos internacionales, en 1988 es premio Verdi en el Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus. Al mismo tiempo estudia con prestigiosos repertoristas, como Félix Lavilla, Lucy Arner y Joen Dorneman del Metropolitan de Nueva York.

En mayo de 1993 canta *Lo vida breve* (Salud) en Madrid, en versión concierto con la Orquesta Sinfónica de la RTVE, donde alcanza un éxito importante. De su actuación la crítica escribió: «Merecía subir a la escena contando con una Salud, la de la soprano I. Egido que, por la precisión de sus agudos, así como por el logro de las dos vertientes dramáticas y líricas, consustanciales con la entera ópera de Falla, parece difícil de superar; su entrega emocional, realizada con impecable técnica, "llegó" a todos». *ABC*. Antonio Iglesias, 15-5-1993.

Posteriormente debuta en el Metropolitan de Nueva York cantando junto a L. Pavarotti y S. Ramey, interpretando el papel de Viólinda en *I Lombardi*, de Verdi, bajo la dirección de James Levine.

Recientemente ha cantado *Tosca* y *Attila* en la New York City



Opera; *Réquiem*, de Verdi, en Madrid; *Il Tabarro*, de Puccini, en el Teatro Cario Felice de Génova; *Aida*, en Orlando; *Novena Sinfonia*, de Beethoven, en Madrid, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos; *Las siete canciones*, de Falla, bajo la dirección del maestro Gómez Martínez, en Bremen; Concierto de arias de ópera en el Festival de Perelada, junto a Jaime Aragall; *Réquiem*, de Brahms, y *Stabat Mater*, de Rossini, en Madrid, con la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Ha cantado *Mini-Bohème* en la Ópera de Israel y Santander, *Marguerite-Fausto* en Tel Aviv; en gira por Francia, *Donna Elvira-Don Giovanni*...

En el año 1995 vuelve a cantar *La vida breve* (Salud) en la Sala Pleyel de París con la Orquesta Lile de France.

# Gerard Garino

## Tenor

Nace en 1949 en Lancon de Provence.

Realiza sus estudios musicales y vocales en el Conservatorio de Burdeos, obteniendo en 1973 el primer premio de Canto y en 1975 primer premio del Arte Lírico.

En 1977 debuta en el Gran Teatro de Burdeos, desarrollando posteriormente una intensa actividad artística en Francia.

En 1987 actúa en Budapest, Amsterdam, Barcelona, Montecarlo, Lieja, Moscú y Opera de París. En ese mismo año graba para el sello Erato, *Clotilde y Clovis*, de Bizet, con Montserrat Caballé.

En Italia canta *Lucrecia Borgia* junto a Katia Ricciarelli; *Rigoletto*, en Montreal; *Romeo y Julieta* de Berlioz, bajo la dirección de Lorin Maazel, en Roma, Florencia y París (Teatro des Champs Elysées); *Manon*, en Burdeos; *Don Giovanni*, *Traviata*, etc.

Junto a José Van Dam canta la *Condenación de Fausto* en París y Lille.

En la temporada de 1992 canta, junto a Ricciarelli, *Ifigenia*, de Puccini, en Roma; *Rigoletto*, en Montreal; *Bohème*...

En 1993-94 canta *Lucia*, de Lamermoor, en la Opera de la



Bastilla; *Romeo y Julieta* en Quebec, *Barbero de Sevilla* en Rouen, *Thais* en Saint Cali, *Mireille* en Avignon... *Viuda Alegre* en Lieja.

Si discografía comprende: *Hamlet*, con Antonio de Almeida y Thomas Hampson, sello EMI; *Réquiem*, de Gonyv (estreno mundial); *Carmen*: Lorin Maazel; *Don Sancho*: de Litz, sello Hungaroton; *La muerte de Orfeo*, de Berlioz, sello Columbia; *Carmen*: Ozawa, sello Philips; *Clotilde y Clovis*, de Bizet, sello Erato.

En 1995 canta *La Viuda Alegre* en Madrid con la Orquesta de RTVE.



# David Thomas

## Bajo

Comienza de niño a cantar en el coro de la Catedral de St. Paul de Londres.

Su repertorio abarca desde el barroco hasta nuestros días.

En Inglaterra colabora habitualmente con London Philharmonic, Royal Philharmonic, Birmingham Symphony, Royal Liverpool Philharmonic, Chamber Orchestra of Europe, London Classical Players, Academy of Ancient Music, con las orquestas de Scottish Chamber dentro el Reino Unido.

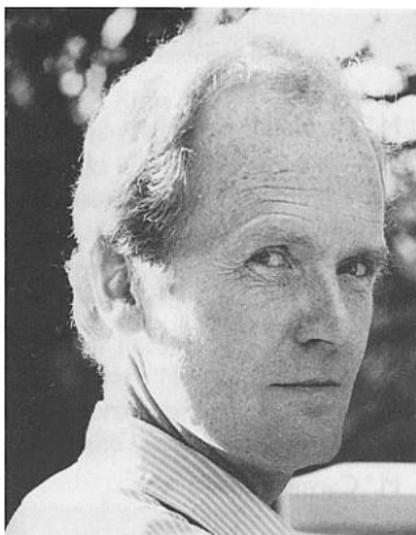
Ha colaborado siempre en calidad de solista con directores como Simon Rattle, John Eliot Gardiner, Christopher Hogwood, Nicholas McGegan...

Ha cantado en el Covent Garden, Sarastro, de *Flauta mágica*.

Ha cantado en los festivales de Salzburgo, Edimburgo, Lucerna, Aldeburgh y en los BBC Promenade.

Recientemente ha dado una gira por Italia con la orquesta de la Suisse Romande.

En EE.UU. ha cantado con la Filarmónica de Los Angeles,



Sinfónica de Boston bajo la dirección de Simon Rattle, en el Líncon Center de Nueva York...

Su discografía es muy extensa, destacando sus grabaciones con John Eliot Gardiner, Charles Mediam, Andrew Parrot, Christopher Hogwood y Simon Rattle.

Ha grabado *Pulcinella* con la City of London Sinfonia bajo la dirección de Richard Hickox.

Entre sus próximos compromisos destacan proyectos de grabación con Gardiner y Rattle de nuevo.

# Orquesta Sinfónica de RTVE

Pedro León \*\*\*  
M.<sup>a</sup> Carmen Montes \*\*  
Francisco Comesaña \*\*  
Luis Navidad  
Vicente Cueva  
M.<sup>a</sup> Luisa Martínez  
Jesús F. de Yepes  
Antonio Cárdenas  
Enrique Orellana  
Mariana Todorova  
Luis Carlos Jouve  
Míchaei Pearson  
M.<sup>a</sup> Carmen Pulido  
David Mata  
Pilar Ocaña  
Emilio Robles  
Rocío León

Eduardo Sánchez \*  
Juan Luis Jordá \*  
Pedro Rosas  
Isabel Gayoso  
Luis. T. Estevarena  
M.<sup>a</sup> Carmen Tricás  
Socorro Martín  
Stefanía Pipa  
Luis Artigues  
David Martínez  
Levon Melikian  
Yolanda Villamor  
Miguel Ángel Cuesta  
Simión O. Luga  
Miguel Borrego  
Víctor T. Martín

Pablo Ceballos \*  
Jensen Horn-Sin Lam \*  
María Teresa Gómez  
José M.<sup>a</sup> Navidad  
Chang Chun Ma  
Grazyna M.<sup>a</sup> Sonnak  
Ana Borrego  
Marta Jareño  
Agustín Clemente  
Elisabeth Estrada  
Paloma Casado  
Remei Silvestre  
Francisco Sarmiento

Suzana Stefanovic \*  
Damián Martínez \*  
Pilar Serrano  
Luis J. Ruiz  
Claude Druelle  
M.<sup>a</sup> Luisa Parrilla  
Manuel Raga  
M.<sup>a</sup> Ángeles Novo  
Arantza López  
José González  
M.<sup>a</sup> José Vivó  
Eva. M.<sup>a</sup> Duarte

Miguel Franco \*  
Manuel Herrero \*  
Enrique Parra  
Germán Muñoz  
Ian Webber  
Joaquín Alda  
Andrés Álvarez  
Roberto Terrón  
Francisco Pugliese  
Karen Martirosian

**Concertinos**

**Ayudas de Concertino**

**Solistas**



## Flautas

M.<sup>1</sup> Antonia Rodríguez \*  
Maarika Järvi \*  
Vicente Cintero  
José Montañés (Flautín) \*  
Inmaculada Perea  
Eva M.<sup>a</sup> Álvarez

## Oboes

Antonio Faus \*  
Salvador Barbera \*  
Ramón Varón  
Carlos Alonso (Corno inglés) \*  
Jorge Gallent

## Clarinetes

Ramón Barona \*  
Miguel V. Espejo \*  
José Vadillo  
Gustavo Duarte (Clarinete bajo)  
Javier Balaguer

## Fagotes

Juan A. Enguíanos \*  
Miguel Barona  
Vicente Alario (Contrafagot)  
Dominique Deguines  
Juan Enrique Cucarella

## Trompas

Luis Morató \*  
Vincent Puertos \*  
Salvador Seguer  
Jesús Troya  
Enrique Asensi  
Miguel Guerra  
Eduardo Sanz  
Maximiliano Santos

## Trompeas

Enrique Rioja \*  
Benjamín Moreno \*  
Ricardo Gasent  
Germán Asensi

## Trombones

Baltasar Perelló \*  
José Alvaro Martínez \*  
Humberto Martínez  
Stephane Loyer (Trombón bajo)

## Tuba

José Vicente Asensi \*  
Mario Torrijo

## Arpa

Alma Graña \*

## Piano

Agustín Serrano \*

## Órgano

Anselmo Serna

## Timbales

Ismael Castellò \*  
Javier Benet \*

## Percusión

Juan P. Roperó \*  
Enrique Llopis  
Rafael Mas

Coordinador/Inspector  
**jesús M.<sup>a</sup> Corral**  
Secretaría  
**Antonleta Barrenechea**

Archivo  
**José Luis Vidaechea**  
**Manuel Robles**

Ayudantes  
**Juan P. Barroso**  
**Miguel Ángel García**

# Próximas actividades del Ciclo «Bajo la estrella de Diaghilev»

## CONFERENCIAS

**Fundación Juan March** (Entrada libre)

Salón de Actos

Castellò, 77. Madrid.

**«Los Ballets rusos de Sergei Diaghilev.**

**Su aporte coréutico»**

Martes, 8 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Roger Salas**

(Crítico de danza del diario *El País*)

**«Los Ballets rusos y 'lo español'. Giras españolas»**

Jueves, 10 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Roger Salas**

(Crítico de danza del diario *El País*)

**«Diaghilev y Stravinsky»**

Martes, 15 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Santiago Martín Bermúdez**

(Escritor y periodista musical)

**«Debussy y los músicos de los Ballets rusos»**

Jueves, 17 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Santiago Martín Bermúdez**

(Escritor y periodista musical)

**«Los pintores de Diaghilev»**

Martes, 22 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Guillermo Solana**

(Profesor titular de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid)

**«Picasso y los Ballets rusos»**

Jueves, 24 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Guillermo Solana**

(Profesor titular de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid)



## MUSICA DE CAMARA

**Fundación Juan March** (Entrada libre)

Miércoles, **9 de abril**, 19,30 h.

**Dúo Carmen Deleito/Josep Colom**

**Programa:**

Claude Debussy: *Petite Suite*

Claude Debussy: *Six épigraphes antiques*

Claude Debussy: *Marche écossaise*  
*sur un thème populaire*

Maurice Ravel: *Ma mère l'oye*

Maurice Ravel: *Rapsodie espagnole*

**Fundación Juan March** (Entrada libre)

Miércoles, **16 de abril**, 19,30 h.

**Coro de RTVE**

Director: **Alberto Blancafort**

**Programa:**

Francis Poulenc: *Canciones para voces blancas*

*Canciones para coro mixto*

*Himnos religiosos*

*Un soir de neige*

*Motets pour le temps de Noël*

*Chansons françaises*

**Fundación Juan March** (Entrada libre)

Miércoles, **23 de abril**, 19,30 h.

**Rosa Torres Pardo**, Piano.

**Programa:**

Sergei Prokofiev: *Romeo y Julieta*

*Sonata n.º 6*

## CONCIERTOS SINFÓNICOS

**Teatro Monumental**

Viernes, **11 de abril**, 20,00 h.

**Orquesta Sinfónica de RTVE**

Director: **Alexander Rahbari**

**Programa:**

Claude Debussy: *Preludio a la siesta de un fauno*

Igor Stravinsky: *El pájaro de fuego*

Igor Stravinsky: *Petruska*

## Teatro Monumental

Viernes, **18 de abril**, 20,00 h.

### Orquesta Sinfónica de RTVE

Director: **Andrew Litton**

#### Programa:

Francis Poulenc: *Les biches (suite)*

Manuel de Falla: *El sombrero de tres picos (2.ª suite)*

Tres danzas

Sergei Prokofiev: *Romeo y Julieta*

## Teatro Monumental

Viernes, **25 de abril**, 20,00 h.

### Orquesta Sinfónica de RTVE

Director: **Richard Fletcher**

#### Programa:

Alexander Borodin: *Obertura del Príncipe Igor*

Florent Schmitt: *La tragedia de Salomé*

Nicolai Rimsky-Korsakov: *Scheherazade*

## CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

Sábado, **10 de mayo**, 20,00 h.

### Homenaje al Orfeón Donostiarra en su Centenario.

Director: **José Antonio Sainz Alfaro.**

#### Orfeón Donostiarra

**Jesús Guridi:** Cuadros vascos

**Cari Orff:** Carmina Burana

**Olatz Saitua** (soprano), **Joaquín Asiaín** (tenor),

**Marcin Bronikowski** (barítono)

Las localidades para este concierto se podrán adquirir en la taquilla del Teatro del 29 de abril al 10 de mayo, de lunes a viernes, de 11,00 a 14,00 y de 17,00 a 19,00 horas.

Jueves, **22 de mayo**, 20,00 h.

Viernes, **23 de mayo**, 20,00 h.

#### Coro de RTVE

Director: **Peter Guth**

**Johann Strauss:** El murciélago (**Manuel Cid**, **Izabela Labuda**,

**Birgid Steinberger**, **Ronangiz Yachmi**,

**Georg Lehner**, **Francisco Cecilio**)

Las localidades para estos conciertos se podrán adquirir en la taquilla del Teatro del 29 de abril al 23 de mayo, de lunes a viernes, de 11,00 a 14,00 y de 17,00 a 19,00 horas.



**Delegado**

Francisco de Paula Belbel Sanz

**Gerente Artístico**

Pedro Botías Berzosa

**Coordinador de Programas**

José Luis Clemente Girón

**Secretaría**

Virginia Hernández

**Documentación**

Matilde Hernández

**Programación**Katharine Fife  
M." Cruzjaureguibeitia**Administración**José Gómez  
Mercedes López**Relaciones Externas**Milagros Pérez  
Inmaculada González**Gestión Interna**

Ana Suárez

**Abonos**

Miguel Ángel Alonso

**Teatro Monumental**

Atocha, 65

**Oficinas**Joaquín Costa, 43  
Planta 2.ª  
28002 Madrid  
Teléf. Secretaría: 581 72 11  
Teléf. Abonos: 581 72 08

rtve



Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March



rtve



Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March

Abril, 1997

**Bajo la estrella  
de Diaghilev**



rtve



Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March

## Bajo la estrella de Diaghilev



Música  
de Cámara

Concierto  
Sinfónico

9 de Abril, 1997  
19:30 horas

11 de Abril, 1997  
20:00 horas

Director Titular  
**Sergiu Comissiona**



# Programa

Música de Cámara: Fundación Juan March (Entrada libre)

Dúo de piano Carmen Deleito/Josep Colom

---

## I

---

**Claude Debussy**

(1862–1918)

**Petite Suite**

En bateau.

Cortège.

Menuet.

Ballet.

**Claude Debussy**

**Six épigraphes antiques**

Pour invoquer Pan, dieu du vente d'été.

Pour un tombeau sans nom.

Pour que la nuit soit propice.

Pour la danseuse aux crotales.

Pour l'Égyptienne.

Pour remercier la pluie au matin.

**Claude Debussy**

**Marche écossaise sur un thème populaire**

---

## II

---

**Maurice Ravel**

(1875–1937)

**Ma mère l'oye**

Pavane de la Belle au bois dormant.

Petit Poucet.

Laideronnette, Imperatrice des Pagodas.

La Belle et la Bête.

Le jardin féérique.

**Maurice Ravel**

**Rapsodia española**

Preludio a la noche.

Malagueña.

Habanera.

Feria.

# Piano a cuatro manos

En más de una ocasión he hecho referencia a una frase de Nietzsche –frase que es una especie de llamada de atención a la necesidad de respetar la Historia–, que dice así: "Al subir salto a veces escalones y los escalones no me lo perdonan". Y en esa sucesión de escalones que van en el piano francés de Erard a Pleyel y de Alkan a Ravel, pasando por Saint-Saëns y Debussy, el piano a cuatro manos es una constante que se incorpora a los ensayos del ballet de la Opera de París y a la presentación, en la pequeña sociedad de los salones, de obras para orquesta. Stravinsky y Debussy serán los «instrumentistas» de una versión de *La consagración de la primavera*, del primero de ellos. Es, por tanto, una sucesión que forma parte de la costumbre que anima a Debussy a cultivar el «género» y que encuentra aplicaciones y desarrollos cuando Serge Diaghilev irrumpe en París para cambiar y enriquecer el mundo de la música. Así, el mundo sonoro del piano a cuatro manos se desprende de los cuadros de Dégas y se incorpora, sin solución de continuidad, al ballet mismo y a sus compositores, al margen de su nacionalidad, estilo o nacionalismo cultivado (por ejemplo, la edición de 1921 de la *Danza ritual del fuego*). En el catálogo de Debussy son cinco las que aparecen para piano a cuatro manos y sólo dos para dos pianos.

## CLAUDE DEBUSSY

### Petite Suite

Nace esta *Suite* en 1888, al mismo tiempo que las *Ariettes oubliées*,

que escribe Debussy para unos textos de Paul Verlaine, y ambas colecciones, con la voz y el piano como protagonistas respectivos, presentan una clara corriente de influencias. Tiene razón Valéry al afirmar que Pierre Louys era "el director de la conciencia literaria de Debussy", pero habría que añadir que a través del poeta de las *Canciones de Bilitis* supo descubrir los mundos poéticos de Baudelaire, Mallarmé o Maeterlinck.

Ese espíritu poético es el que recorre los cuatro números que conforman la *Petite Suite*, que pasaría a la orquesta en 1907 en el arreglo de Henri Paul Busser. El propio Debussy, con la colaboración de Durand, fue el encargado de estrenarla en 1889. *En bateau (En barco)* describe la idea del agua, algo repetido en la que habría de ser conocida como música "impresionista". Acordes con disonancias sin resolver, sucesión ondulante de corcheas y el contraste con la presentación de escalas de tonos enteros, crean el ambiente a cuyo reconocimiento nos ayuda en gran medida el conocimiento del título, algo que se prolongaba en la historia desde las músicas descriptivistas de los clavecinistas del siglo XVII.

El segundo número, *Cortège (Cortejo)*, introduce el aire solemne que se deduce del título, apoyado en una densidad armónica que nos crea la ilusión de que oímos más de un instrumento. De *Menuet (Minueto)* hay que anotar la fuerza de su incorporación a la música francesa de la transición del siglo XIX al



XX. Es un anticipo de la recuperación de "aires" del XVIII que acabarán por imponerse con el "neoclasicismo" como supuesto medio de acabar con el pasado inmediato al relacionarse con el remoto. Se busca ya por Debussy por este procedimiento la necesidad imperiosa de deshacerse de la influencia wagneriana. Y parecidas intenciones de recuperación, pero centradas en la música francesa, corresponden al *Ballet* con el que concluye la *Petite Suite*, porque, una vez más, los compositores sumergidos en las corrientes de renovación sienten la necesidad de seguir dejando constancia de su nacionalidad, sin recurrir al folclore.

### **Six épigraphes antiques**

Estamos en 1914, van a publicarse los *Six épigraphes antiques*, que nacen a la vez que las ediciones de los *Valses* y las *Polonesas*, de Chopin, pero tampoco en su caso se trata de obras nuevas. Se trataba de una reconsideración de la música incidental para la lectura de doce poemas publicados en el *Journal de París*, escrita entre 1900 y 1901; esos poemas que deberían haber acompañado a unas nuevas *Canciones de Bilitis* con los textos de Pierre Louys.

La audición sucesiva de la *Petite Suite* y de estos *Epígrafes* hace más sencilla la comparación. Ha pasado el tiempo, Debussy quiere "recuperar" el tono anterior de su visión de la música francesa, pero ha perdido su "virginidad" en el camino. Heinrich Stroberl, al referirse a estos últimos, escribe: "No hablan de amor, sino de

muerte", pese a que nos presenten la misma añoranza del pasado, de la esencia de la música francesa y de formas de viejos manuales de composición. Y, entre otros, Debussy es también responsable de la imposibilidad de volver atrás, cuando ya han subido a los atriles de la orquesta obras como *Preludio a la siesta de un fauno* y el piano ha recogido en su repertorio sus *Veinticuatro preludios*.

Los seis epígrafes representan otras tantas ideas ambientales en su funcionalidad como títulos. *Pour invoquer Pan, dieu du vent de d'été* (Para invocar a Pan, dios del viento del estío) se refugia en las escalas pentatónicas para remitirnos a la antigüedad de la que se habían convertido en símbolo tras el paso por París de conjuntos orientales.

*Pour un tombeau sans nom* (Para una tumba sin nombre) se acoge a la sencillez del "tombeau", lo que constituye casi un género de la música francesa. Sigue *Pour que la nuit soit propice* (Para que la noche sea propicia), el *Himno a la noche de Bilitis*, la poetisa griega que deja oír su voz en medio del silencio, una voz que se nos antoja profunda y compleja.

El Oriente aparece de forma evidente en *Pour la danseuse aux crotales* (Para la danzarina de los crótalos), con la sugerencia de dos elementos esenciales, el ritmo de danza y el efecto percusivo de los crótalos, al igual que en la *Petite Suite* había hecho con el agua y el ritmo de los remos.

Un nuevo exotismo, esta vez exotismo por exotismo, apunta en

*Pour l'Egyptienne* (Para la egipcia), que da paso al sexto y último «epígrafe»: *Pour remercier la pluie au matin* (Para dar las gracias por la lluvia de la mañana), que nos devuelve al rigor del rito pagano del primero. Y la lluvia, como el agua del *bateau*, como el viento, brinda a Debussy el pretexto para jugar con las impresiones del piano a cuatro manos.

### **Marche écossaise sur un thème populaire**

El origen de esta obra, poco relevante, aunque curiosa y poco interpretada de Debussy, está en el encargo que recibió del general escocés Meredith Reid en 1891. Se trataba de orquestar una melodía que el responsable del encargo atribuía a uno de sus antepasados y que, al parecer, es una melodía popular. Debussy cumplió con el encargo por lo que se refiere a la orquestación y además realizó una versión para piano a cuatro manos, algo más frecuente en los conciertos que la dedicada a la orquesta.

## **MAURICE RAVEL**

### **Alo mère l'oye**

Dos hermanos, Mimie y Jean, hijos de sus amigos Ida y Cipa Godebski, son los destinatarios primeros de esta obra de Ravel. Para ellos reúne cinco historias de otros tantos cuentos infantiles, que conforman una colección de piezas para piano a cuatro manos en gran medida "adaptadas" a una posible interpretación por ellos mismos y que titula *Ma mère l'oye* (Mi madre la oca). Son los cinco movimientos de una especie de *suite*: *Pavane de la Belle au bols*

*dormant* (Pavana de la Bella durmiente del bosque), *Petit Poucet* (Pulgarcito), *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodas* (Laideronnette, Emperatriz de las Pagodas), *La Belle et la Bête* (La Bella y la Bestia) y *Le jardin féérique* (El jardín encantado). Su estreno se celebra el 20 de abril de 1910, en el primer concierto de la recién estrenada Société Musicale Indépendente, en un movimiento de libertad frente a representación tradicional de la National. Como sucede con otras obras de Ravel, la orquestación de esta primera versión para piano no tardó en llegar. Fue realizada en 1911 y estrenada como ballet en 1912 en el Théâtre des Arts de París.

La *Pavane de la Belle au bois dormant* es una danza lenta, en un contrapunto a dos voces, y pese a ser un aire lento tiene una vivacidad de la que carece, por su especial intención, la anterior *Pavana para una infanta difunta*. En *Petit Poucet* (Pulgarcito) Ravel incluyó el siguiente comentario: "Pulgarcito confiaba en hallar fácilmente el sendero por medio de las migas de pan que había dejado caer por donde pasaba, pero está muy sorprendido al no poder hallar miga alguna: los pájaros se las habían comido todas". La descripción de la desesperación de Pulgarcito y la imitación del piar de los pájaros hambrientos marcan el contenido musical.

Dos líneas melódicas claras, una alegre y movida y otra lenta y dramática, se suceden y a veces se simultanean sobre un fondo fácilmente asociable con sonidos de



campantes chinas. La historia nos cuenta, según el cuento de la condesa Marie d'Aulnoy, del siglo XVII, titulado *Serpentin vert*, cómo Laideronnette, «La Fea», ha sido transformada por un mago, lo que le lleva a esconderse. Una «serpiente verde» (*serpentin vert*) la conduce a un mar en el que viven las hadas de las pagodas. Laideronnette se casa con Serpentin Vert, que se convierte en un príncipe y ella recupera su belleza.

Un cuento de Beaumont, *Les entretiens de la Belle et la Bête*, relata la conocida historia de ambos personajes y el fagot se encarga de presentar la voz de la Bestia hasta que el amor de la Bella rompe el encantamiento. En *Le jardin féérique, un tempo lent et grave* cierra a modo de himno a la belleza las cuatro historias que sus destinatarios, los hijos de los Godebski, no se atrevieron a interpretar en el estreno público, que estuvo a cargo de Christine Verger y Germaine Duramy, de seis y diez años, discípulos de Marguerite Long.

### **Rapsodia española**

Con mayor o menor autenticidad, con mayor o menor rigor, la presencia de «lo español» en la música europea es una constante que se afirma en obras excepcionales en la intención y en los frutos. Una de ellas es, sin duda, la *Rapsodia española* de Ravel, como lo habían sido las *Variaciones* de Corelli, la *Rapsodia española* de Liszt o la ópera *Carmen* de Bizet, por citar sólo tres testimonios que se recuerdan sin el menor esfuerzo de memoria. Y en Ravel no era

sorprendente porque «lo español» asoma en su música una y otra vez, y el hecho de su nacimiento próximo a la frontera franco-española no es especialmente significativo dentro de una corriente que alcanza a compositores de puntos de origen muy diverso.

Y junto a esta recurrencia en lo español, Ravel presenta en este caso la tendencia a cubrir en varias de sus obras la doble presentación pianística y orquestal. En la *Rapsodia española* la diferencia en el tiempo es de unos pocos meses. En 1907 queda terminada la versión para piano a cuatro manos y a comienzos de 1908 la orquestal, que se estrena por el maestro Colonne, en los Conciertos parisenses que llevaban su nombre, el 15 de marzo de 1908. Sin embargo, no es París el escenario de la creación de la obra, porque el piso familiar es demasiado pequeño para permitir el aislamiento y son sus amigos los Godebski los que le proporcionan la posibilidad de instalarse en su yate "Aimée", anclado en el dique de Valvins, con la única compañía del capitán.

En ese ambiente nacen tanto la versión pianística como la orquestal, de nuevo en forma de *suite* con cuatro secciones, de las que la tercera, *Habanera*, procede de una obra anterior, de 1896, para dos pianos titulada *Suites Auriculaires*, estrenada por Viñes y Dron el 5 de marzo de 1898 en la Sociedad Nacional de París.

*Preludio a la noche*. Es la introducción a un mundo sonoro,

brillante y exaltado en ocasiones, a través de un poema de tranquila contemplación. Un sosiego que se hace más patente en el piano a cuatro manos, aunque la orquestación respeta la idea de "introducción" al tema del colorido buscado por Ravel. Sin llegar al planteamiento cíclico, el tema principal vuelve a estar presente como un eco a lo largo de la obra.

*Malagueña.* Mientras que la esencia de esta danza trasciende en su trazado, lo que cuenta y lo que pretende Ravel es dedicar a esa esencia un sentido homenaje sin que se sintiera obligado a la cita exacta. Siempre ha sido uno de los pilares del éxito del conjunto y en el estreno de la

versión orquestal hubo de repetirse íntegramente.

*Habanera.* Concebida en versión para dos pianos doce años antes de su incorporación a la *Rapsodia*, no sólo no muestra debilidad alguna en su planteamiento, sino que representa el germen de lo que sería en gran medida el piano de Ravel y también sus claras preferencias por este ritmo.

*Feria.* "Apoteosis de la danza" o broche brillante, "cierre de bravura" para una *suite* que busca, en un proceso de "lento", "allegro", "lento", un final "allegro", un final "en punta" que, como se ha dicho, refleja la "alegría de vivir".

**Carlos José Costas**



# Carmen Deleito/Josep Colom

Dúo de piano



Josep María Colom, uno de los músicos españoles con mayor proyección internacional, obtuvo en 1978 el Primer Premio del Festival Internacional de Santander "Paloma O'Shea". Su presentación en 1979 en el Théâtre des Champs Elysées de París fue recibida por la crítica del diario *Le Monde* como "un recital para olvidar lo demás". Invitado frecuentemente a participar como jurado de los más prestigiosos festivales internacionales, realizó frecuentes giras invitado por las grandes orquestas.

Su extensa discografía abarca temas como las *Sonatas de Manuel Blasco de Nebra*, la obra de Manuel de Falla, considerado por la revista especializada *Fanfarre*, de New York, como "su versión preferida", la integral de Mompou y de Brahms.

En 1981, Carmen Deleito y Josep María Colom establecieron la modalidad del dúo pianístico, llevando a cabo actuaciones en España, Francia (Sala Cortot, de París), Alemania y Egipto. Su repertorio abarca desde Mozart hasta el siglo XX.

Son frecuentes sus grabaciones para radio y televisión y han grabado para el sello discográfico *Le Chant du Monde* los valses escritos para piano a cuatro manos dentro de la integral de la obra de Brahms. Las variaciones para cuatro manos y dos pianos han sido editadas.

En su última actuación realizada en la sala Max Grundig, de Baden-Baden, la crítica alemana, bajo el título "Virtuosos del piano a cuatro manos", destaca el temperamento, precisión, intuición y homogeneidad sonora de este dúo.

# Programa

Orquesta Sinfónica de RTVE: Teatro Monumental

Director

Alexander Rahbari

## I

**Claude Debussy**  
(1862–1918)

**Preludio a la siesta de un fauno**

**Igor Stravinsky**  
(1882–1971)

**El pájaro de fuego**

Introducción. El pájaro de fuego  
y su danza.

Ronda de las princesas.

Danza infernal de Kastchei.

Canción de cuna.

Finale.

## II

**Igor Stravinsky**

**Petruska**

I. Vivace.

Danza rusa. Allegro giusto.

II. Impetuoso.

III. L'istesso tempo (vivo).

Vals. Allegretto.

IV. Tempo giusto.

Wet nurse's dance. Allegretto.

Peasant with bear. Poco  
accelerando.

Gypsies and a rake vendor.

Dance of the coach men. Allegro  
moderato.

Masqueraders. L'istesso tempo ma  
poco a poco agitato.

# Diaghilev

No hay duda de que la estrella de Sergei Pavlovich Diaghilev fue de las que pueden considerarse como de "gran magnitud". Nacido en Novgorod en 1872 y muerto en Venecia en 1929, se describía a sí mismo en 1895, en carta a su madrastra, en los siguientes términos: "Soy, en primer lugar, un charlatán, aunque, eso sí, más bien brillante; en segundo lugar, un gran seductor; en tercero, sin temor a nadie; en cuarto, un hombre lleno de lógica y muy pocos escrúpulos; en quinto, parece que no tengo talento alguno. Sin embargo, creo que he encontrado mi verdadera vocación: ser mecenas. Tengo todo lo necesario menos dinero, pero eso ya vendrá". La aparente y detallada valoración negativa no incluía, además del apoyo que tendría en su energía y en su confianza en sí mismo, su extraordinario talento para localizar a los creadores merecedores de su mecenazgo, ya fueran compositores, bailarines, pintores, escritores, coreógrafos o intérpretes de música. Y esa confianza en sí mismo le llevó también, en algunos casos, a la necesidad de imponer sus ideas, no siempre plenamente acertadas, y a ir alejando de sí a muchos de sus mejores colaboradores que durante unos veinte años le ayudaron a construir el extraordinario mundo de los "Ballets Rusos de Serge Diaghilev". Una exposición en París en 1905, su intervención en el Salón de Otoño de 1906, un ciclo de conciertos en 1907 y la producción en 1908 en la Opera de *Boris Godunov* de Iussorgsky, marcan el sendero que conduce al 19 de mayo de 1909 a la primera actuación en París de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev en el

Théâtre du Chatelet. Como representación inicial de las tres primeras temporadas del Ballet de Diaghilev, el programa de hoy incluye uno de Debussy, de 1912, y dos de Stravinsky, de 1910 y 1911. Los dos "debutaron" en el género y los dos volverían a los mismos escenarios parisenses de la mano del mecenas ruso.

## CLAUDE DEBUSSY

### *Preludio a la siesta de un fauno*

Los pasos del proceso de esta obra van de la pintura a la poesía, de la poesía a la música y de la música al escenario. Un proceso que explicaría por igual la posibilidad de que fuera Vaclav Nijinsky el que reparara en la obra de Debussy y la llevara al escenario, como aseguraba su esposa, Romola, o que, como cuenta Stravinsky, fuera Diaghilev el impulsor de la idea, influido por su descubrimiento de las ideas coreográficas de Jacques Dalcroze. En cualquier caso, el origen real está en el cuadro de Boucher expuesto en National Gallery de Londres, en el que un joven fauno espía entre los juncos, con mirada lujuriosa, los juegos de las ninfas. Stephan Mallarmé se inspira entonces en el cuadro para escribir su poema, un poema que induce a Debussy a trasladar esas impresiones a la orquesta. En principio proyecta escribir un preludio, un interludio y una paráfrasis final, pero tras hacérselo oír a Paul Dukas, en un trabajo creativo que va de 1892 a 1894, decide reducir el comentario al poema *Preludio*, que se estrena en la Sociedad Nacional de París el 22 de diciembre de 1894, bajo la dirección de Gustave Doret.



En carta dirigida a Jean-Aubry en 1910, Debussy recuerda la reacción de Mallarmé: "Yo vivía en un piso amueblado de la Rue de Londres... Mallarmé penetró en él con su aire profético y envuelto en su abrigo escocés. Después de escucharlo, permaneció en silencio durante mucho tiempo; luego dijo: "No esperaba una cosa como ésta. Esta música extrae la emoción de mi poema y le da un fondo más cálido que el color". Se conservan también los versos que escribió Mallarmé en un ejemplar del *Preludio* después de su estreno: "Silvano de aliento primitivo, / si tu flauta ha triunfado, / oye toda la luz / que en ella soplará Debussy."

Forma y estilo se conjugan para prestar los elementos de originalidad de esta obra con un protagonismo en la flauta que no es solista, sino parte envolvente del conjunto. Para Stuckenschmidt, la "salvación" de Debussy de caer en el mundo wagneriano del que había sido defensor se debe precisamente "a que todo el arte francés de la época se caracteriza por el culto a la moderación y a la suavidad, y mantiene una actitud aristocrática hacia la expresión musical que proscribía todo gesto exagerado y fuera de tono". Esta es la base de la primera música de Debussy y muy especialmente del *Preludio*.

La obra de Debussy llega al mundo de Diaghilev como ballet en un acto, con escenario y coreografía de Vaclav Nijinsky, escenario y vestuario de León Bakst y la presencia en el papel principal del mismo bailarín en el estreno por los Ballets Rusos el 29 de mayo de 1912 en el Théâtre du Châtelet de París. Era parte del nacimiento de un nuevo

mundo musical y para Harry Halbreich, el *Preludio* suponía el nacimiento de la "música moderna".

## IGOR STRAVINSKY

Dos obras abren a Stravinsky el camino para situarse "bajo la estrella" de Diaghilev, su *Scherzo fantástico*, de 1907-1908, y *Fuegos artificiales*, de 1908. Dos obras que alertan al mecenas sobre el talento y las posibilidades futuras del joven compositor. Descubre ya su sentido de la orquesta y comienza su trabajo en común con la orquestación de *El Festín*, de Grieg; sigue con dos trabajos similares. Se trata de dos piezas de Chopin, un *Nocturno* y un *Vals*, que sitúa al comienzo y al final de la *suite* de composiciones del músico polaco que conforman el famoso ballet *Las Sifides*, que junto con *Cleopatra*, de Arensky, Diaghilev presenta en el segundo programa de los Ballets Rusos el 2 de junio de 1909, con lo que la suerte de Stravinsky queda vinculada desde el primer año a los avatares de la compañía. El paso siguiente es el definitivo para su integración, cuando los retrasos de Anatole Liadov le convierten en destinatario del encargo de un ballet sobre la historia de *El pájaro de fuego*.

### **El pájaro de fuego**

Pese a los brillantes antecedentes de los ballets de Chaikovsky, Stravinsky apunta en sus *Memorias* que el objetivo del encargo no resultaba especialmente atractivo desde el punto de vista del prestigio para un compositor que quería abrirse paso en la música sinfónica y de concierto. Pero le animaron dos circunstancias: su



confianza en el talento y en el empuje de Diaghilev y la posibilidad de trabajar con gente joven, llena de ideas renovadoras, dos cualidades de las que participaba plenamente. El resultado, probado ya durante cerca de noventa años en las salas de concierto, demuestra que se conjugaron acertadamente las preocupaciones coreográficas que centraron las reuniones de Diaghilev y de Fokine, con asistencias del compositor, con el significado de una obra sinfónica de la que surgieron tres *Suites*. La primera, de 1911, para gran orquesta; la segunda, de 1919, para orquesta reducida, y la tercera, de 1945, también para orquesta reducida. En las tres versiones destaca, como en una constante que se comprueba permanente en la obra de Stravinsky, un extraordinario sentido, original y en permanente inquietud, de la orquestación.

La *suite* que se interpreta con más frecuencia en concierto es la número 2, que conserva cinco de los diecinueve números del ballet y, como se ha dicho, una orquesta más reducida. Son los siguientes:

1. Introducción. El pájaro de fuego y su danza.
2. Ronda de las princesas.
3. Danza infernal de Kastchei.
4. Canción de cuna.
5. Finale.

La versión original del ballet en dos escenas contó con argumento y coreografía de Michel Fokine; vestuario de Alexandre Golovine, salvo el de *El pájaro de fuego*, que fue encargado a León Bakst. El estreno tuvo lugar en la Opera de París el 25 de junio de 1910. Al frente del reparto del Ballet Ruso estuvieron Tamara Karsavina, Michel Fokine, Vera Fokina y

Enrico Cechetti. En principio estaba previsto que Anna Pavlova ocupara el puesto de Karsavina y Stravinsky comenta en sus *Crónicas* el cambio sin entrar en detalles y elogiando los resultados conseguidos por esta última y su éxito, pero, al parecer, Anna Pavlova declinó intervenir porque no le gustaba la música.

Las sugerencias descriptivas de la música permiten la rápida identificación del argumento: Un claro en el bosque. Un árbol cargado de manzanas doradas. Un joven príncipe acecha al Pájaro de Fuego y lo captura. El pájaro le pide que le deje en libertad y le ofrece una pluma con la que podrá pedirle ayuda. Aparecen doce princesas que juegan con la manzana y el príncipe se transfigura por una de ellas, que comparte sus sentimientos y le insta a que huya. Son prisioneras de Kastchei el Inmortal, un mago que se apodera de todos los que caen en sus dominios. Aparecen Kastchei y sus demonios que preparan su encantamiento para el joven príncipe, que agita la pluma mágica y reta a los demonios a una danza frenética hasta que caen extenuados. El pájaro de fuego lleva al príncipe a un árbol hueco en el que hay una caja con un huevo enorme, el alma de Kastchei. El mago trata de impedir que el Príncipe destruya el huevo, pero cae y se estrella en el suelo. Kastchei y su corte desaparecen para siempre. La escena se transforma. Aparece la princesa, que sale vestida de novia, al encuentro con el príncipe porque ella y sus compañeras han quedado libres del hechizo de Kastchei y todos se unen en una alegre boda tradicional rusa.



## **Petruska**

El testimonio de Stravinsky sobre el planteamiento inicial de este ballet es ya una descripción de los resultados: "Antes de abordar *La consagración de la primavera...* quise divertirme en una obra orquestal en la que el piano desempeñase un papel preponderante, una especie de *concertstück*. Al componer esta música tenía claramente la visión de un muñeco súbitamente dislocado que, mediante sus cascadas de arpegios diabólicos, exasperaba la paciencia de la orquesta, mientras ésta, a su vez, le replicaba con fanfarrias amenazadoras." Era una descripción que finalmente le lleva al nombre del personaje: "¡Petruska!, el eterno y desdichado héroe de todas las ferias en todos los países". Como era de esperar, cuando Diaghílev conoce la obra se entusiasma con la idea para un ballet y el *concertstück* pasó a ser el segundo cuadro del ballet. La acción se sitúa en San Petersburgo en 1830, en el Carnaval que precede a la Cuaresma.

El argumento quedó estructurado en cuatro escenas: *Fiesta popular en la semana del Carnaval*, *En casa de Petruska*, *Con el Moro* y *Fiesta popular y muerte de Petruska*. Además de las aportaciones de Diaghílev, el argumento, con la rivalidad de Petruska y el Moro, enamorados de la Bailarina, contó con la idea inicial de Stravinsky y

la estructuración de Alexander Benois, que se ocupó también de decorados y vestuario, y Michel Fokine, se ocupó de la coreografía. El estreno se celebró en el Théâtre du Chatelet de París el 13 de junio de 1911. Al frente de los Ballets Rusos figuraron Tamara Karsavina, Vaclav Nijinsky, Alexander Orlov y Enrico Cecchetti.

Con *Petruska*, Stravinsky llega al centro de su período «rusista», que completará con *La consagración de la primavera*, en la que antes de concluir los otros dos ballets ya tenía dibujado entre sus proyectos. Con un hacer personal distinto al mundo musical que le rodeaba y una nueva visión del ritmo, Stravinsky entraba por la puerta grande, como era característica del momento, en la música universal de la mano del nacionalismo. La aportación, sin embargo, es tan original que su influencia, los reflejos incluso "involuntarios" y la sombra de su música, así como el tratamiento de determinados instrumentos –entre ellos, el piano– van a estar presentes durante años en la nueva música de los nuevos compositores. Después de los cambios continuos de compás de *Petruska* y la asimetría de *La consagración de la primavera*, resultó difícil, por no decir imposible, sustraerse a su hechizo.

**Carlos José Costas**



# Alexander Rahbari

## Director

Alexander Rahbari, que ahora tiene la nacionalidad austriaca y vive en Viena, nació en Irán en una familia dedicada a la música. Después de estudiar composición y dirigir en la Vienna Music Academy bajo G. V. Einem, H. Swarosky y K. Österreicher, regresó, todavía muy joven, para dirigir el Conservatorio, y también fue director de la Ópera de Teherán, así como director de varias orquestas.

De regreso a Europa, en 1977 ganó el Primer Premio en la Besancon International Conductors Competition y al año siguiente la Medalla de Plata en Ginebra.

En 1979, Herbert von Karajan le invitó para que hiciese su debut con la Orquesta Filarmónica de Berlín y desde 1980 fue su director asistente en Salzburgo.

A partir de este momento la carrera internacional de Rahbari adquirió gran renombre, con conciertos por todo el mundo y nuevas producciones en los teatros de ópera más importantes, obteniendo grandes éxitos de crítica y público.

Rahbari ha dirigido la BRTN Philharmonie Orchestra, primero en la temporada 1986/87, como director principal invitado. En 1988 fue nombrado director titular, habiendo grabado con esta orquesta una importante serie de discos.

El maestro Rahbari es principal director invitado de la Czech Philharmonie Orchestra conjuntamente con Giuseppe Sinopoli. También ha dirigido,



entre otras, la Vienna Symphony Orchestra, la BBC Philharmonic Orchestra, la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, NHK Tokyo, la Stuttgart Radio Symphony Orchestra, la Suisse Romande, Stockholm Philharmonic, Tonhalle Zurich, Toronto Symphony.

Alexander Rahbari ha dirigido más de 90 orquestas en todo el mundo. En 1922, la apertura de la temporada en Londres con *Simón Boccanegra*, de Verdi. En mayo de 1995, dirigió la *Fuerza del destino*, de Verdi, también en Londres.

Ha sido invitado en numerosas ocasiones en otros importantes teatros de ópera, como son la Opera de Stuttgart, Mannheim, Ginebra, Palermo, etc.

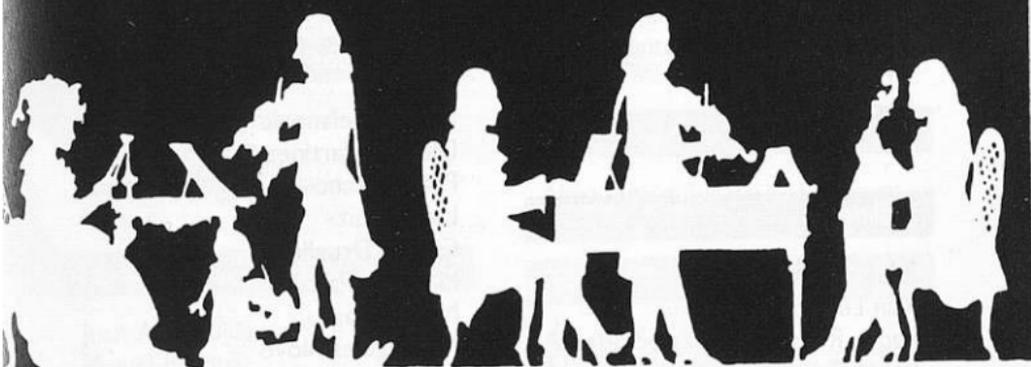
En España ha dirigido últimamente la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, habiendo grabado tres óperas con esta misma orquesta, y también la Orquesta Sinfónica de Radio y Televisión, habiendo sido invitado nuevamente para dirigirla durante la temporada 1997-98.

Desde julio de 1996 el maestro Rahbari es Director Titular del Virtuosi di Praga.



GRUPO

# REAL MUSICAL



## DELEGACIONES

### MADRID:

Carlos III, 1  
28013 MADRID

Rios Rosas, 8  
28003 MADRID

Sánchez Bustillo, 3  
28012 MADRID

(Junto al Real Conservatorio)

### COMUNIDAD DE MADRID

Goya, 4  
28807 ALCALA DE HENARES  
Hernán Cortés, 6  
28220 MAJADAHONDA



### CENTRO DE DISTRIBUCION

Ctra. Alcorcón a San Martín de Valdeiglesias, Km. 9,300  
28270 VILLAVICIOSA DE ODON (MADRID)

# Orquesta Sinfónica de RTVE

## Violines I

Pedro León \* \* \*  
Manuel Guillén (concertino invitado)  
M.ª Carmen Montes \*\*  
Francisco Comesaña \* \*  
Luis Navidad  
Vicente Cueva  
M.ª Luisa Martínez  
Jesús F. de Yepes  
Antonio Cárdenas  
Enrique Orellana  
Mariana Todorova  
Luis Carlos Jouve  
Michael Pearson  
M.ª Carmen Pulido  
David Mata  
Pilar Ocaña  
Emilio Robles  
Rocío León

## Violines II

Eduardo Sánchez \*  
Juan Luis Jordá \*  
Pedro Rosas  
Isabel Gayoso  
Luis T. Estevarena  
M.ª Carmen Tricás  
Socorro Martín  
Stefanía Pipa  
Luis Artigues  
David Martínez  
Levon Melikian  
Yolanda Villamor  
Miguel Ángel Cuesta  
Simión O. Iuga  
Miguel Borrego  
Víctor T. Martín

Pablo Ceballos \*  
Jensen Horn-Sin Lam \*  
María Teresa Gómez  
José M.ª Navidad  
Chang Chun Ma  
Grazyna M.ª Sonnak  
Ana Borrego  
Marta Jareño  
Agustín Clemente  
Elisabeth Estrada  
Paloma Casado  
Francisco Sarmiento  
Áurea García

## Violonchelos

Suzana Stefanovic \*  
Damián Martínez \*  
Pilar Serrano  
Luis J. Ruiz  
Claude Druelle  
M.ª Luisa Parrilla  
Manuel Raga  
M.ª Ángeles Novo  
Arantza López  
José González  
M.ª José Vivó  
Peregrín Caldes

## Contrabajos

Miguel Franco \*  
Manuel Herrero \*  
Enrique Parra""  
Germán Muñoz  
Ian Webber  
Joaquín Alda  
Andrés Álvarez  
Roberto Terrón  
Karen Martirosian  
Joaquín Izquierdo

\* \* \*

Concertinos

\*\*

Ayudas de Concertino

\*

Solistas



## Fíautas

M." Antonia Rodríguez \*  
Maarika Järvi \*  
Vicente Cintero  
José Montañés (Flautín) \*  
Eva M." Álvarez

## Oboes

Antonio Faus \*  
Salvador Barberá \*  
Ramón Varón  
Carlos Alonso (Corno inglés) \*

## Clarinetes

Ramón Barona \*  
Miguel V. Espejo \*  
José Vadillo  
Gustavo Duarte (Clarinete bajo)

Juan A. Enguídanos \*  
Miguel Barona  
– Vicente Alario (Contrafagot)  
Disminique Deguines

## Trompas

Luis Morató \*  
Vicent Puertos \*  
Salvador Seguer  
Jesús Troya  
Enrique Asensi  
Miguel Guerra

## Trompetas

Enrique Rioja \*  
Benjamín Moreno \*  
Ricardo Gasent  
Germán Asensi

## Trombones

Baltasar Perelló \*  
José Alvaro Martínez \*  
Humberto Martínez  
Stephane Loyer (Trombón bajo)

## Tuba

José Vicente Asensi \*

## Arpa

Alma Graña \*

Agustín Serrano \*  
Jorge Otero (celesta)

## Órgano

Anselmo Serna

## Timbales

Ismael Castellò \*  
Javier Benet \*

## Percusión

Juan P. Roperó \*  
Enrique Uopis  
Rafael Mas

Coordinador/Inspector  
**Jesús M." Corral**  
Secretaria  
**Antonieta Barrenechea**

Archivo  
**José Luis Vidaechea**  
**Manuel Robles**

Ayudantes  
**Juan P. Barroso**  
**Miguel Ángel García**

# Próximas actividades del Ciclo «Bajo la estrella de Diaghilev»

## CONFERENCIAS

**Fundación Juan March** (Entrada libre)

Salón de Actos

Castellò, 77. Madrid.

### «Los Ballets rusos y 'lo español'. Giras españolas»

Jueves, 10 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Roger Salas**

(Crítico de danza del diario *El País*)

### «Diaghilev y Stravinsky»

Martes, 15 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Santiago Martín Bermúdez**

(Escritor y periodista musical)

### «Debussy y los músicos de los Ballets rusos»

Jueves, 17 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Santiago Martín Bermúdez**

(Escritor y periodista musical)

### «Los pintores de Diaghilev»

Martes, 22 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Guillermo Solana**

(Profesor titular de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid)

### «Picasso y los Ballets rusos»

Jueves, 24 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Guillermo Solana**

(Profesor titular de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid)



## MÚSICA DE CÁMARA

**Fundación Juan March** (Entrada libre)

Miércoles, **16 de abril**, 19,30 h.

**Coro de RTVE**

Director: **Alberto Blancafort**

**Programa:**

**Francis Poulenc:** *Canciones para voces blancas*  
*Canciones para coro mixto*  
*Himnos religiosos*  
*Un soir de neige*  
*Motets pour le temps de Noël*  
*Chansons françaises*

**Fundación Juan March** (Entrada libre)

Miércoles, **23 de abril**, 19,30 h.

**Rosa Torres Pardo**, Piano.

**Programa:**

**Sergei Prokofiev:** *Rorneo y Julieta*  
*Sonata n.º 6*

## CONCIERTOS SINFÓNICOS

**Teatro Monumental**

Viernes, **18 de abril**, 20,00 h.

**Orquesta Sinfónica de RTVE**

Director: **Andrew Litton**

**Programa:**

**Francis Poulenc:** *Les biches (suite)*  
**Manuel de Falla:** *El sombrero de tres picos (2º suite)*  
*Tres danzas*  
**Sergei Prokofiev:** *Romeo y Julieta*

**Teatro Monumental**

Viernes, **25 de abril**, 20,00 h.

**Orquesta Sinfónica de RTVE**

Director: **Richard Fletcher**

**Programa:**

**Alexander Borodin:** *Obertura del Príncipe Igor*  
**Florent Schmitt:** *La tragedia de Salomé*  
**Nicolai Rimsky-Korsakov:** *Scheherazade*

# CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

Sábado, **10 de mayo**, 20,00 h.

**Homenaje al Orfeón Donostiarra en su Centenario.**

Director: **José Antonio Sainz Alfaro.**

**Orfeón Donostiarra**

**Jesús Guridi:** Cuadros vascos

**Carl Orff:** Carmina Burana

**Olatz Saitua** (soprano), **Joaquín Asiaín** (tenor),

**Marcin Bronikowski** (barítono)

Las localidades para este concierto se podrán adquirir en la taquilla del Teatro del 29 de abril al 10 de mayo, de lunes a viernes, de 11,00 a 14,00 y de 17,00 a 19,00 horas.

Jueves, **22 de mayo**, 20,00 h.

Viernes, **23 de mayo**, 20,00 h.

**Coro de RTVE**

Director: **Peter Guth**

**Johann Strauss:** El murciélago (**Manuel Cid, Izabela Labuda,**

**Birgid Steinberger, Ronangiz Yachmi,**

**Georg Lehner, Francisco Cecilio**)

Las localidades para estos conciertos se podrán adquirir en la taquilla del Teatro del 29 de abril al 23 de mayo, de lunes a viernes, de 11,00 a 14,00 y de 17,00 a 19,00 horas.





**Delegado**

Francisco de Paula Belbel Sanz

**Gerente Artístico**

Pedro Botías Berzosa

**Coordinador de Programas**

José Luis Clemente Girón

**Secretaría**

Virginia Hernández

**Documentación**

Matilde Hernández

**Programación**

Katharine Fife  
M.<sup>1</sup> Cruz Jaureguibeitia

**Administración**

José Gómez  
Mercedes López

**Relaciones Externas**

Milagros Pérez  
Inmaculada González

**Gestión Interna**

Ana Suárez

**Abonos**

Miguel Ángel Alonso

**Teatro Monumental**

Atocha, 65

**Oficinas**

Joaquín Costa, 43  
Planta V  
28002 Madrid  
Teléf. Secretaría: 581 72 11  
Teléf. Abonos: 581 72 08

rtve



Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March



rtve



Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March

Abril, 1997

Bajo la estrella  
de Diaghilev



rtve



Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March

## Bajo la estrella de Diaghilev



**Música  
de Cámara**

16 de Abril, 1997

19:30 horas

**Concierto  
Sinfónico**

18 de Abril, 1997

20:00 horas

Director Titular  
**Sergiu Comissiona**



# Programa

Música de Cámara: Fundación Juan March (Entrada libre)

Coro de RTVE

Director

Alberto Biancafort

## I

**Francis Poulenc**

(1899–1963)

### **Petites voix (Madeleine Ley)**

1. La petite fille sage
2. Le chien perdu
3. En rentrant de l'école
4. Le petit garçon malade
5. Le hérisson

### **Sept chansons**

1. La blanche neige (Guillaume Apollinaire)
2. A peine défigurée (Paul Eluard)
5. Belle et ressemblante (P. Eluard)
6. Marie (G. Apollinaire)
7. Luire (P. Eluard)

### **Quatre petites prières de S. François d'Assise**

3. Seigneurie vous en prie

### **Ave verum corpus**

### **Salve Regina**

### **Un soir de neige (Paul Eluard)**

De grandes cuillers de neige

La bonne neige

Bois meutri

La nuit, le froid, la solitude

## II

### **Quatre motets pour le temps de Nôel**

1. O magnum mysterium

### **Quatre motets pour un temps de pénitence**

2. Vinea mea electa

### **Chansons françaises**

1. Margoton va t'à l'iau
2. La belle se siet au pied de la tour
3. Pilons l'orge
4. Clic, clac, dansez sabots
5. C'est la petit'fill' du Prince
6. La belle si nour étions
7. Ah! mon beau laboureur
8. Les tisserands

# Francis Poulenc

Canciones para voces blancas

Canciones para coro mixto

Himnos religiosos

Un soir de neige

Motet pour le temps de Noël (O magnum mysterium)

Motet pour le temps de Pénitence (Vinea mea electa)

Chansons françaises

"Hubo una vez tres grandes pintores cubistas: Picasso, Braque, Juan Gris. Por el mismo tiempo había, asimismo, tres grandes músicos atonales: Schoenberg, Berg y Webern. Cubismo y atonalidad eran para ellos un medio de expresión tan natural como respirar. Hacer un sistema del cubismo o de la atonalidad es hacer que todo el mundo respire con un pulmón de hierro. Por mi parte, me niego a ello."

Así contestó Francis Poulenc (París, 1899–1963) a la pregunta de si en el futuro la música sería tonal o atonal. Independientemente de lo acertado de la metáfora, queda claro en esas líneas la postura personal de Poulenc con respecto a su libertad en la creación, independientemente de lo que hagan otros sistemas o artistas respetables.

Y es que Poulenc ha ejercido su libertad desde su oficio, desde su "métier", más que desde las ideas o sistemas revolucionarios, que es desde donde habitualmente se suelen manifestar los artistas, tanto los auténticos como aquellos que intentan destacar a toda costa. Poulenc no quiere entrar porque sí en los caminos por donde otros circulan con total normalidad. Piensa y repite con frecuencia que cada compositor debe seguir sus propias ideas, hablar su propio lenguaje, aunque, como en su caso –que él reconoce–, no haya aportado innovaciones armónicas como Stravinsky, Ravel o

Debussy. Así es que Poulenc es un compositor no atormentado siempre a la busca de una nueva creación. Encontró pronto su camino y parece que no se salió de él, lo que no quiere decir que no conociera la música de su tiempo y que admirara a muchos de sus compositores.

Afortunadamente nos dejó bastante información sobre su formación y sobre sus preferencias: "Fue sin duda Debussy quien me despertó a la música, pero fue Stravinsky quien luego me sirvió de guía. En el plano armónico debo mucho a Ravel y enormemente a Satie, pero más estéticamente que musicalmente. Y Chabrier es mi abuelo". Respetaba a Bach, pero con una "veneración indiferente". Después de oír a Wagner tenía que limpiar su espíritu oyendo a Mozart.

Del siglo XX prefiere al "admirable Falla, Ravel, Prokofiev, Bartók" y, con algo de reserva, a los representantes de la escuela de Viena: Schoenberg, Alban Berg, Webern.

\* \* \*

Hasta aquí las opiniones del compositor.

Francisc Poulenc, como él mismo nos dice, se forma bajo el ámbito estético –más que musical– de Erik Satie, el padre espiritual del grupo de Los Seis, nombre que puso el musicólogo Henri Collet en 1920 al grupo de compositores formado por Darius Milhaud,



Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Dourey, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre. Las etiquetas así colocadas establecen tópicos que rotulan los campos de forma muy ancha y, si bien es cierto que cada uno hubo de encontrar su propio camino, también es cierto que había ideas comunes profesadas por todos: antirromanticismo y antiimpresionismo, con la propuesta de una mayor claridad, simplicidad y brevedad de expresión en música.

La estética de Wagner hacía tiempo que venía siendo desbancada en París y otros lugares. La *Consagración de la primavera*, de Stravinsky, en 1913 parecía presentar el fin del impresionismo de Debussy y Ravel. Reaccionan contra la música que necesita la cabeza en la mano para oírla, contra las "nubes wagnerianas" o contra "las nieblas de los debussystas". El grupo no tardó mucho en perder cohesión. Poulenc matizaba los ataques antidebussystas del grupo diciendo que después de Mozart su músico preferido era Debussy y que los ataques no eran contra Debussy sino contra sus imitadores.

Muy joven era Poulenc cuando comenzó el grupo de *Los Seis*. Incluso su formación continuó después en buena medida con clases como alumno privado con Charles Koechlin entre 1921-1924. Hasta entonces su formación había estado a cargo de su madre, que era buena pianista, y a partir de 1915 estudia más en serio el piano, teoría y composición, con el grandísimo intérprete español Ricardo Viñes, que por aquella época era el número uno en la interpretación de las obras de Debussy, Ravel, Falla... en París.

A través de él conoció a Erik Satie y a Georges Auric. Decía Poulenc con frecuencia que se lo debía todo a Ricardo Viñes.

En 1921 visitó Austria con Milhaud y estuvo en Viena con Schoenberg, Alban Berg y Antón Webern. En 1922 visitaron a Alfredo Casella y Malipiero en Italia. Parecen muy intencionadas estas visitas en un joven compositor, aunque no tuvieran la influencia que hubiera cabido esperar, especialmente en el caso de Schoenberg.

En la formación de Poulenc hay que destacar de forma especial su formación en la literaria de su época, del período de entreguerras en París, donde pudo encontrar a Paul Valéry, André Guide, Paul Claudel, Valéry-Larbaud, Léon-Paul Fargue, André Bretón, Louis Aragón, Paul Elouard... Y donde también se encontró con pintores como Picasso (a quien dedica su Cantata *Figure humaine* -1943-), Juan Gris, Braque, Modigliani... Entre sus propios cuadros tenía obras de Matisse (su favorito), Dufy, Picasso, Mantegna, Zurbarán...

El ambiente cultural que respiró Poulenc en París, moderno pero aristócrata, de tranquilidad económica y retiro frecuente en la casa de campo de Noizay, en el valle del Loire, donde componía durante todo el día, quizá expliquen un estilo de música sin sobresaltos, al que llegó pronto y del que no se movería esencialmente. Una música que no duda de la supremacía del sistema tonal-modal, aunque utilice las disonancias y cromatismos modernos, a veces con los ritmos fáciles y la música divertida del music-hall.

Poulenc compuso una abundantísima obra para todo tipo de agrupaciones y géneros: ópera, ballets, conciertos, sinfonías, piano, violín, clarinete, voz y piano..., música para cine... Es un compositor que no se sale de las formas clásicas y que le gusta hacer incursiones en la música del pasado, quizá a imitación de Stravinsky o Falla, pero sin tanta intención. Fue un muy buen concertista de piano y acompañante, labor que desarrolló especialmente durante muchos años con su amigo y cantante Pierre Bernac, para quien compuso muchas obras y dio varias giras por Europa y América.

\* \* \*

La obra coral de Poulenc es abundante y de gran interés. Abarca 19 números de Opus, entre los que hay 12 obras de música religiosa.

"Yo creo –dice Poulenc– que he puesto la mejor y más genuina parte de mí mismo en mi música coral. Si alguien está interesado todavía en mi música después de cincuenta años, será por mi música coral más que por mi piano". Poulenc disfrutaba escribiendo para el coro, especialmente cuando escribía música religiosa.

La primera mitad de la vida compositiva de Poulenc viene analizada como frívola, con ciertos problemas para considerarle un compositor serio, que quizá hubiera seguido. Sin embargo, la trágica muerte de un amigo en 1936, Pierre-Octave Ferroud, hizo cambiar las cosas. Unos días después de esta muerte visitó Poulenc el santuario de la Virgen Negra en Rocamadour, la zona de donde provenía la familia de su

padre. Allí se reencontró con su fe católica, olvidada desde hacía tiempo. Su respuesta fue el comienzo inmediato de la obra coral *Litanies à la Vierge Noire*. Desde aquí en adelante la música coral tomó una gran importancia en su interés compositivo. Muy poco después de su visita a Rocamadour compuso *Petites Voix* (1936) y *Sept Chansons* (1936). A partir de esta fecha compone la práctica totalidad de su obra coral, que llega hasta el año 1961, con *Sept répons des ténébres*. Es la siguiente (las piezas que llevan un asterisco son las que se oirán en el presente concierto):

*Ave Verum Corpus* ( 1952), 3 voces blancas.

*Chanson à boire* (1922), 4 voces masculinas.

\* *Chansons françaises* ( 1945–46), coro mixto.

*Exultôte Deo* (1941), coro mixto a 4 voces.

*Figure humaine* ( 1943), cantata para doble coro a 6 voces mixtas.  
*Gloria* (1959).

*Laudes de Saint Antoine de Padoue* (1957–59), 3 voces de hombre.

*Misa en Sol mayor* ( 1937), 4 voces mixtas.

\* *Petites voix* (1936), 3 voces de niños.

\* *Quatre motéis por le temps de Noël* (1951–52), coro mixto. (En el concierto se oirá el *0 magnum mysterium*.)

\* *Quatre motets pour un temps de pénitence* (1938–39), 4 voces mixtas. (En el concierto se oirá *Vinea mea electa*.)

\* *Quatre petites prières de Saint François d'Assise* ( 1948), voces de hombre. (En el concierto se oirá *Seigneur, je vous en prie*.)

\* *Salve Regina* ( 1941 ), 4 voces mixtas.

*Sécheresses* (1937), cantata para coro mixto y orquesta.



\* *Sept Chansons* (1936), coro mixto. (En el concierto se oirán cinco.)

*Sept répons de ténèbres* (1961), niño soprano, coro mixto de voces de niño y hombres, y orquesta.

\* *Un soir de neige* (1944), cantata de cámara para 6 voces mixtas o coro a capella.

*Stabat Mater* (1950), soprano, coro mixto y orquesta.

Se puede percibir en la música coral de Poulenc lo que se ha señalado siempre como su característica fundamental, la melodía, que para él es elemento fundamental de la música. Dicen los estudiosos de este autor que es el mayor maestro francés de la melodía desde la muerte de Gabriel Fauré (1845-1924). Toda la música coral nos llega con absoluta inteligibilidad, tanto desde el punto de vista melódico como rítmico y armónico, a pesar de estar compuesta en los años más revolucionarios del siglo, por estilos y experimentos.

El texto está siempre bien "dicho", es decir, la música sigue siempre con absoluta fidelidad la sintaxis, que, por otra parte, queda muy bien expresada con la melodía, de forma que hasta para oyentes no franceses es fácil descubrir el fraseo.

Tanto en la música religiosa como en la profana utiliza un mismo lenguaje armónico, aunque quizá algo más severo en la religiosa, pero, en cualquier caso, siempre sin un contrapunto que impida el entendimiento del texto.

El lenguaje armónico está siempre dentro de lo tonal o modal, sin que las frecuentes y fuertes disonancias que emplea impidan esta comprensión. Poulenc ha

estudiado a Monteverdi y a los clásicos de la polifonía renacentista. Con frecuencia termina una cadencia final con el acorde final mayor cuando la pieza ha estado en un tono menor, un procedimiento tan utilizado en la polifonía clásica.

El presente concierto supone una excelente muestra del conjunto de la obra coral de Poulenc, que abarca desde las voces blancas solas de *Petites voix* (3 v.) hasta las seis voces mixtas de *Un soir de neige*. También está presente en el concierto una estupenda representación de la música religiosa y de la profana, de carácter lírico, como es el caso de las canciones para coro mixto a capella, que pertenecen a las *Sept Chansons* (1936) o de carácter folclórico, las *Chansons françaises* (1945-46).

Las canciones populares francesas son tratadas respetando la melodía y armonizándolas con una enorme gracia. Es frecuente el acompañamiento de la melodía con la voz cerrada de las otras voces. Los cantos de romances alternan con los ritmos onomatopéyicos para la danza o para triturar los cereales o la invitación a la guerra. Poulenc sabe sacar muy buen partido de todo ello.

La música religiosa se presenta más seria, aunque con un mismo lenguaje armónico. Tal vez algo más sencillo. Parece adivinarse una religiosidad sincera en Poulenc.

Es importante destacar a los autores de los textos de las obras de Poulenc, especialmente los poetas surrealistas Guillaume Apollinaire y Paul Eluard.

**José Sierra Pérez**

# Textos cantados

## PETITES VOIX (1936)

### 1. *La petite fille sage*

La petite fille sage  
est rentrée de l'école  
avec son panier.  
Elle a mis sur la table  
Les assiettes et les verres lourds  
et puis ell' s'est lavée  
à la pompe de la cour  
sans mouiller son tablier.  
Et si le petit frère dorm  
dans son petit lit cage,  
ell' va s'asseoir  
sur la pierr'usée pour voir  
l'étoile du soir.

### 2. *Le chien perdu*

Qui est tu, inconnu?  
Qui est tu, chien perdu?  
Tu rêves, tu sommeilles,  
peut être voudrais-tu  
que je te gratte la  
derrière les oreilles,  
doux chien couché sur le trottoir.  
Qui leve vers mon oeil  
ton regard blanc et noir?  
Qui est tu, inconnu?  
Chien perdu!

### 3. *En rentrant de l'école*

En rentrant de l'école  
par un chemin perdu  
j'ai recontré la lune,  
derriere les bois noirs,  
elle était ronde et claire  
et brillante dans l'air.  
La, la, la, la, la ,la

En rentrant de l'école  
par un chemin perdu  
avec vous entendu  
la chouette qui vole  
et le doux rossignol?  
Ah, la, la, la, la.

### 4. *Le petit garçon malade*

Le petit garçon malade  
ne vent plus regarder les images,  
il ferme ses yeux las, il laisse  
ses mains chaudes traîner sur les  
[drap.

Sa mère ouvre la fenêtre  
et le rindeau blanc se balance  
sur la rue un soir de mai.

Il entend jouer les autres  
qui sautent a cloche pied  
en criant sur le trottoir.

Alors il tourne la tête  
et pleure en silence  
dans son petit bras plié.

### 5. *Le hérisson*

Quand papa trouve un hérisson  
il l'apporte à la maison,  
on lui donne du lait tiède  
dans le fond d'une assiette.  
Il ne veut pas se dérouler  
lorsqu'il entend parler...  
Mais si nous quittons la cuisine  
il montre sa tete maligne.  
Et si je ne tais un instant  
Je l'entends boire doucement.  
Quand para trouve un hérisson  
il l'apporte à la maison.



## SEPT CHANSONS

(1936)

### *La blanche neige*

Les anges les anges dans le ciel  
L'un est vêtu en officier  
L'un est vêtu en cuisinier  
Et les autres chantent

Bel officier couleur du ciel  
Le doux printemps longtemps après  
[Noël]

Te médaillera d'un beau soleil  
D'un beau soleil

Le cuisinier plume les oies  
Ah! tombe neige

Tombe et que n'ai-je  
Ma bien-aimée entre mes bras.

*Guillaume Apollinaire*

### *A peine défigurée*

Adieu tristesse  
Bonjour tristesse  
Tu es inscrite dans les lignes du  
[plafond]

Tu es inscrite dans les yeux que j'aime  
Tu n'es pas tout à fait la misère  
Car les lèvres les plus pauvres te  
[dénoncent]

Par un sourire  
Bonjour tristesse  
Amour des corps aimables  
Puissance de l'amour  
Dont l'amabilité surgit  
Comme un monstre sans corps  
Tête désappointée  
Tristesse beau visage.

*Paul Eluard*

### *Belle et ressemblante*

Un visage à la fin du jour  
Un berceau dans les feuilles mortes  
[du jour]

Un bouquet de pluie nue  
Tout soleil caché  
Toute source des sources au fond de  
[l'eau]

Tout miroir des miroirs brisés  
Un visage dans les balances du silence  
Un caillou parmi d'autres cailloux  
Pour les frondes des dernières lueurs  
[du jour]

Un visage semblable à tous les visages  
[oubliés.

*Paul Eluard*

### *Marie*

Vous y dansiez petite fille  
Y danserez-vous mère-grand  
C'est la maclotte qui sautille  
Toutes les cloches sonneront  
Quand donc reviendrez-vous Marie.

Les masques sont silencieux  
Et la musique est si lointaine  
Qu'elle semble venir des deux  
Qui je veux vous aimer mais vous  
[aimer à peine]  
Et mon mal est délicieux

Les brebis s'en vont dans la neige  
Flocons de laine et ceux d'argent  
Des soldats passent et que n'ai-je  
Un coeur à moi ce coeur changeant  
Changeant et puis encor que sais-je

Sais-je où s'en iront tes cheveux  
Crépus comme mer qui moutonne  
Sais-je où s'en iront tes cheveux  
Et tes mains feuilles de l'automne  
Que jonchent aussi nos aveux

Je passais au bord de la Seine  
Un livre ancien sous le bras  
Le fleuve est pareil à ma peine  
Il s'écoule et ne tarit pas  
Quand donc finira la semaine  
Quand donc reviendrez-vous Marie?

*Guillaume Apollinaire*

## **Luire**

Terre irréprochablement cultivée  
Miel d'aube, soleil en fleurs,  
Coureur tenant encore par un fil au  
[dormeur

(Noeud par intelligences)

Et le jetant sur son épaule:

"Il n'a jamais été plus neuf,

Il n'a jamais été plus neuf,

Il n'a jamais été si lourd."

Usure, il sera plus léger,

Utile.

Clair soleil d'été avec:

Sa chaleur, sa douceur, sa tranquillité

Et, vite,

Les porteurs de fleurs en l'air

[touchent de la terre.

*Paul Eluard*

## **QUATRE PETITES PRIÈRES DE S.FRANÇOIS D'ASSISE (1948)**

### ***Seigneur, je vous en prie***

Seigneur, je vous en prie, que la force  
brûlante et douce de votre amour  
absorbe mon âme et la retire de tout  
ce qui est sous le ciel. Afin que je  
meure par amour de votre amour,  
puisque vous avez daigné mourir par  
amour de mon amour.

## **AVE VERUM CORPUS (1952)**

Ave verum corpus Christi,  
natum ex Maria Virgine,  
vere passum immolatum  
in cruce prò homine.

## **SALVE REGINA**

Salve Regina,  
mater misericordiae,  
vita dulcedo  
et spes nostra, salve.

Ad te clamamus,  
exsules filii Evae.

Ad te suspiramus  
gementes et flentes  
in hac lacrimarum valle.

Eja ergo advocate nostra  
illos tuos misericordes oculos  
ad nos converte.

Et jesum benedictum fructum  
ventris tui  
nobis post hoc exilium ostende,

o clemens, o pia,  
o dulcis Virgo Maria.



## UN SOIR DE NEIGE

(1944)

Poèmes de Paul Eluard

### De grandes cuillers de neige

Des grandes cuillers de neige  
Ramassent nos pieds glacés  
Et d'une dure parole  
Nous heurtons l'hiver têtue  
Chanque arbre a sa place en l'air  
Chaque roc son poids sur terre  
Chaque ruisseau son eau vive  
Nous nous n'avons pas de feu.

### La bonne neige

La bonne neige le ciel noir  
Les branches mortes la détresse  
De la forêt pleine de pièges  
Honte à la bête pourchassée  
La fuite en flèche dans le coeur  
  
Les traces d'une proie atroce  
Hardi au loup et c'est toujours  
Le plus beau loup et c'est toujours  
Le dernier vivant que menace  
La masse absolue de la mort.

### Bois meurtri

Bois meurtri bois perdu d'un voyage  
[en hiver  
Navire où la neige prend pied  
Bois d'asile bois mort où sans espoir  
[je rêve  
De la mer aux miroirs crevés  
Un grand momento d'eau froide a saisi  
[les noyés  
La foule de mon corps en souffre  
je m'affaiblis je me disperse  
j'avoue ma vie j'avoue ma mort  
[j'avoue autrui.

### La nuit, le froid, la solitude

La nuit le froid la solitude  
On m'enferma soigneusement  
Mais les branches cherchaient leur  
[voie dans la prison  
Autour de moi l'herbe trouva le ciel  
On verrouilla le ciel  
Ma prison s'écroula  
Le froid vivant le froid brûlant m'eut  
[bien en main.

## QUATRE MOTETS POUR LE TEMPS DE NOËL

### O magnum mysterium (1952)

O magnum mysterium, et admirabile  
sacramentum, ut animalia viderent  
Dominum natum jacentem in prasepio.  
Beata virgo cujus viscera meruerunt  
portare Dominum Christum.

## QUATRE MOTETS POUR UN TEMPS DE PENITENCE

### Vinea mea electa (1938)

Vinea mea electa, ego te plantavi:  
quomodo conversa es in  
amaritudinem, ut me crucifigeres et  
Barrabam dimitteres. Sepivi te et  
lapides elegi ex te et oedificavit  
turrim.



## CHANSONS FRANÇAISES

### *Margoton va t'a l'ou (1945)*

Margoton va t'a l'iau avec que son  
[cruchon.

La fontaine était creuse-elle est  
[tombée au fond.

Par là passèrent trois jeunes et beaux  
[garçons.

Que don'rez-vous la belle qu'on vous  
[tir' du fond?

Tirez d'abord dit-elle après ça nous  
[verrons.

Quand la bell'fut tirée commence une  
[chanson.

Ce n'est pas ça la bell' que nous vous  
[demandons.

C'est votre petit coeur savoir si nous  
[l'aurons.

Mon petit coeur messir's n'est point  
[pour geluchons.

### *La belle se siet au pied de la tour (1945)*

La belle se siet au pied de la tour,  
Qui pleure et soupire et mène grand  
[dolour.

Son père lui demande: fille qu'avez-  
[vous?

Volez-vous mari ou volez-vous  
[seignour?

Je ne veuille mari, je ne veuille  
[seignour,

Je veuille le mien ami qui pourrit en la  
[tour.

Par Dieu ma belle fille alors ne  
[l'aurez-vous

Car il sera pendu demain au point du  
[jour-

Père, si on le pend enfuyez-moi  
[dessous,

Ainsi diront les gens-ce sont loyales  
[amours.

### *Pilons l'orge (1945)*

Pilons l'orge pilons l'orge,  
Pilons l'orge pilons la,  
Mon père m'y maria.  
Pilons l'orge pilons la,  
A un vilain m'y donna,  
Tirez vous ci, tirez vous la,  
Pilons l'orge etc.

A un vilain m'y donna  
Qui de rien ne me donna.

Mais s'il continue cela  
Battu vraiment il sera.

### *Clic, clac, dansez sabots (1945)*

*Clic clac dansez sabots*  
Et que crèvent les bombardes!  
*Clic clac dansez sabots*  
Et qu'éclatent les pipeaux!

Mais comment mener la danse  
Quand les belles n'y sont pas?

Allons donc quérir les filles:  
Ben sur qu'il n'en manquera pas?

Ben l'bonjour messieux et dames,  
Donn'rez-vous la bell' que v'la?

**Le père:**  
Les fill's c'est fait pour l'ménage  
Et pour garder la maison.

Ouais mais pour faire mariage  
Vous faudra ben des garçons.

Vous n'en avez point fait d'autre,  
Vous patronne et vous patron?

**Le père:**  
Allez donc ensemble au diable,  
Ca s'ra ben un débarras.

Ah! patron et vous patronne,  
Quôn s'embrasse pour de bon!



**C'est la petit' fill' du Prince**  
(1946)

C'est la petit' fill' du prince  
Qui voulait se marier.  
*Sus l'bord de Loire*  
*Mariez-vous la belle*  
*Sus l'bord de l'eau*  
*Su l'bord de Loire*  
*Joli matelot.*

Elle voit venir un' barque  
Et quarant' galants dedans.

Le plus jeune des quarante  
Lui commence une chanson.

Votre chanson que vous dites  
Je voudrais bien la savoir.

Si vous venez dans ma barque  
Belle je vous l'apprendrai.

La belle a fait ses cent toures,  
En écoutant la chanson.

Tout au bout de ses cent toures  
La bell' se mit à pleurer.

Pourquoi tant pleurer mamie  
Quand je chante une chanson?

C'est mon coeur qu'est plein de  
[larmes

Parc'que vous l'avez gagné.

Ne pleur' plus ton coeur la belle  
Car je te le rendrai.

N'est pas si facile à rendre  
Comme de l'argent prêté.

**La belle si nous étions** ( 1946)

La bell' si nous étions dedans stu  
[hautbois,  
On s'y mangerions fort bien des noix,  
On s'y mangerions à notre loisi.  
Nique noc no muse,  
*Belle vous m'avez t'emberlifi,*  
*t'emberlificote par votre biauté.*

La bell' si nous étions dedans stu  
[vivier,  
On s'y mettrions des p'tits  
[canards nager,  
On s'y mettrions à notre loisi.

La bell' si nous étions dedans stu  
[fourneau,  
On s'y mangerions des p'tits pâtés  
[tout chauds,  
On s'y mangerions à notre loisi.

La bell' si nous étions dedans stu  
[jardin,  
On s'y chanterions soir et matin,  
On s'y chanterions à notre loisi.



## Ah! mon beau laboureur

(1945)

Ah! mon beau laboureur,  
*Beau laboureur de vigne ô lire ô lire,*  
*Beau laboureur de vigne ô lire ô la.*

N'avez pas vu passer  
Marguerite mamie?

Je don'rais cent écus  
Qui dire où est mamie.

Monsieur comptez-les là,  
Entrez dans notre vigne.

Dessous un prunier blanc  
La belle est endormie.

je la poussay trois fois  
Sans qu'elle osât mot dire.

La quatrième fois  
Son petit coeur soupire.  
Pour qui soupirez-vous  
Marguerite mamie?

Je soupire pour vous  
Et ne puis m'en dédire.

Les voisins nous ont vus  
Et ils iront tout dire.

Laissons les gens parler  
Et n'en faisons que rire!

Quand ils auront tout dit  
N'auront plus rien à dire.

## Les tisserands (1946)

Les tisserands sont pir' que les  
[évêques;

Tous les lundis ils s'en font une fête.

Et tipe et tape et tipe et tape,

Est-il trop gros, est-il trop fin,

Et couchés tard, levés matin,

En roulant la navette le beau temps

[viendra.

Tous les lundis ils s'en font une fête,

Et le mardi ils ont mal à la tête.

Et le mardi ils ont mal à la tête,

Le mercredi ils vont charger leur

[pièce.

Le mercredi ils vont charger leur pièce,

Et le jeudi ils vont voir leur maîtresse.

Et le jeudi ils vont voir leur maîtresse,

Le vendredi ils travaillent sans cesse.

Le vendredi ils travaillent sans cesse,

Le samedi la pièce n'est pas faite.

La samedi la pièce n'est point faite,

Et le dimanche il faut de l'argent,

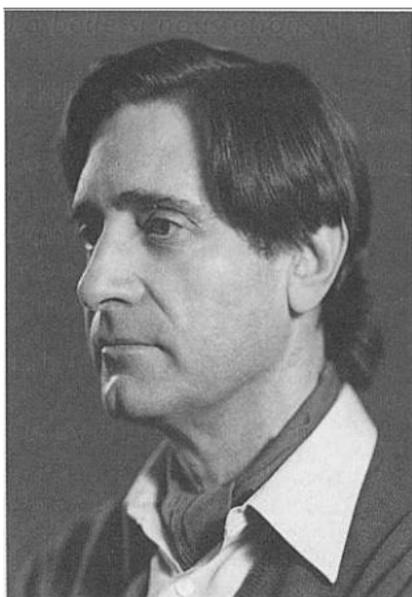
[maître!



# Alberto Blancafort

## Director

Se dio a conocer como músico a los dieciséis años, en su ciudad natal, Barcelona, a través de un concurso de composición. Posteriormente ganó el primer premio de composición de Juventudes Musicales y estrenó su Sexteto en los ateneos de Madrid y Barcelona. Pensionado por el gobierno francés y, más tarde, por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se traslada a París, donde durante siete años estudia con Nadia Boulanger y Darius Milhaud. A dichos estudios seguirán los de dirección de orquesta con los maestros Celibidache y Markevitch. De vuelta a España, reside en Madrid, donde da a conocer, como director, obras de Stravinsky, Messiaen, Stockhausen, Penderecki, etc., así como compositores españoles de su generación. Al mismo tiempo lleva a cabo una labor de divulgación con el Coro de Radio Nacional de las más antiguas escuelas europeas de polifonía y de la producción renacentista española. Por espacio de quince años dirige los conciertos para juventud tanto en Madrid (seis temporadas con la Orquesta Sinfónica) como en el resto de España. Creador del Coro de RTVE, ha dirigido durante mucho tiempo, al frente del mismo y de su Orquesta, numerosos oratorios. Ha participado en festivales internacionales tanto españoles



como extranjeros. Durante algunos años trabaja al frente de la Orquesta de Cámara del Sudoeste de Alemania, a cuya titularidad accedió por concurso-oposición. Con esta prestigiosa agrupación ha realizado giras de concierto por la mayor parte de las naciones europeas. Dicha actividad pudo compaginarla con su mundo musical preferido: el de la música coral. Desde hace más de diez años dirige un curso permanente de dirección coral para la federación de coros de Vizcaya y, al mismo tiempo, ha dictado numerosos cursos en otras regiones. En 1989 fue nombrado Director Titular del Coro Nacional de España. Actualmente desempeña el puesto de director invitado en el Coro de RTVE.

## Coro de RTVE



Fundado en 1950 con el nombre de "Los Cantores Clásicos", fue dirigido por Roberto Plá hasta 1952, en que se transforma en "Coro de Radio Nacional", bajo la dirección de Odón Alonso hasta 1958, cuando pasó a ser dirigido por Alberto Blancafort.

Posteriormente han sido titulares: Pedro Pirfano, Pascual Ortega, Jordi Casas, Miguel Amantegui y como director en funciones Mariano Alfonso.

Está considerado como uno de los mejores conjuntos corales de España, y su labor en el campo de nuestra polifonía profana y religiosa no tiene parangón; asimismo en su repertorio figuran numerosas obras contemporáneas de compositores nacionales y extranjeros.

Aparte de sus actuaciones con la Orquesta Sinfónica de RTVE y de sus numerosos conciertos, tanto "a capella" como con otras agrupaciones instrumentales, ha actuado en los Festivales Internacionales de Música de Barcelona, Santander, Granada, así

como en las Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Decenas de Música en Toledo, Festivales de Ópera en Madrid y EXPO'92.

En el ámbito internacional es de destacar su participación en el Festival de Flandes, y en junio de 1990, en el Festival Internacional de San Petersburgo. En su plantilla de profesionales han figurado cantantes como Teresa Berganza, Isabel Penagos y Pedro Lavirgen.

En los últimos tiempos ha incrementado su actividad discográfica, tanto individualmente como en colaboración con la Orquesta Sinfónica de RTVE, editándose por RTVE-Música discos compactos dedicados a villancicos, zarzuelas, galas líricas...

GRUPO

# REAL MUSICAL



## DELEGACIONES

### MADRID:

### COMUNIDAD DE MADRID

Carlos III, 1  
28013 MADRID  
Rios Rosas, 8  
28003 MADRID  
Sánchez Bustillo, 3  
28012 MADRID  
(Junto al Real Conservatorio)

Goya, 4  
28807 ALCALÁ DE HENARES  
Hernán Cortés, 6  
28220 MAJADAHONDA



### CENTRO DE DISTRIBUCION

Ctra. Alcorcón a San Martín de Valdeiglesias, Km. 9,300  
28270 VILLAVICIOSA DE ODON (MADRID)

# Coro de Radiotelevisión Española

## Sopranos

M.<sup>a</sup> Teresa Bordoy  
Concepción Carpintero  
Sonsoies del Castillo  
Blanca Gómez  
Ewa Hyla  
Marta Sandoval  
Concepción Serrano  
M.<sup>a</sup> Victoria Simarro  
Angela Valderrábano

## Contraltos

Carmen Badillo  
Marina Pardo  
Carmen Ramírez  
Esperanza Rumbau  
Yolanda Sagarzazu  
Efigenia Sánchez  
Ana Sandoval  
Carmen Sinovas  
Claudia E. Yepes  
Mariana Yu

\*

**jefes de Cuerda**

Ayudante

**Pedro García Briones**



# Alberto Blancafort (Director invitado)

## Ruben Martínez (Ayudante de Dirección)

### Tenores

Francisco Barba  
José Foronda\*  
Angel Iznola  
Jae-Sik Lim  
Alfredo Millán  
Rafael Oliveros  
Alejandro Vázquez

### Bajos

Mariano Alfonso  
Carmelo Cordón  
Jagoba Fadrique  
Jorge Lujua  
Oleg Lukankin  
Gregorio Poblador  
Javier Rada\*  
Miguel Angel Viñé

### Piano

Jorge Otero

Coordinador/Inspector  
**Fernando Fernández**

Archivo  
**Rafael Endériz**

Secretaria  
**Angeles Vargas**



# Programa

Orquesta Sinfónica de RTVE: Teatro Monumental

Director: Andrew Litton

## I

**Francis Poulenc**  
(1899–1963)

**Les biches (suite)**

Rondó  
Adagietto  
Rag–Mazurka  
Andantino  
Final

**Manuel de Falla**  
(1876–1946)

**El sombrero de tres picos (2.ª suite)**

Danza de los vecinos (Seguidillas)  
Danza del molinero (Farruca)  
Danza final

## II

**Sergei Prokofiev**  
(1891–1953)

**Romeo y Julieta**

Segunda Suite, op. 64 b  
Capuletos y Montescos  
La joven Julieta  
Danza  
Romeo y Julieta antes de partir  
Danza antillana  
Romeo ante la tumba de Julieta  
Primera Suite, op. 64 a  
Escena  
Minuet  
Máscaras  
Romeo y Julieta  
Muerte de Tibaldo

**Francis Poulenc: *Les Biches* (Suite)**  
**Manuel de Falla: *El sombrero de tres picos***  
**(2.<sup>a</sup> Suite). Tres danzas**  
**Sergei Prokofiev: *Romeo y Julieta***

El presente concierto nos ofrece un momento extraordinario para escuchar y comparar la música característica de un mismo período perteneciente a tres naciones distintas. Los tres compositores, aun hablando lenguajes diferentes y teniendo modos de expresión distintos, coinciden en estas obras en la apuesta por la tonalidad en una época ya con muchas inquietudes estéticas del siglo XX. Por este tiempo el joven Francis Poulenc no se interesa por un lenguaje que no sea tonal. Manuel de Falla quiere en esta obra también un lenguaje tonal, aunque ya conozca otros mundos estéticos. Prokofiev, de vuelta a Rusia, después de su estancia en Estados Unidos, apuesta de manera clara por el clasicismo y por la consonancia que tanto propugnara el partido soviético.

## **FRANCIS POULENC**

### ***Les Biches* (Suite)**

El compositor francés Francis Poulenc (París, 1899–1963) comenzó a gozar de prestigio en París a raíz del éxito obtenido con su ballet *Les Biches*, iniciado en 1923 y estrenado el 6 de enero de 1924 en Montecarlo por el ballet ruso de Diaghilev, quien, no obstante, le había encargado al compositor para que se estrenara en la temporada 1922–23. El estreno en París tuvo lugar el 26 de mayo. La coreografía estuvo a cargo de Bronislava Nijinska y los trajes y decorados fueron de Marie Laurencin.

Para Poulenc, con veinticuatro años de edad, esta obra era la primera de una cierta envergadura y la primera tentativa de orquesta seria. Posteriormente, en 1940 reorquestaría su ballet guardando la misma paleta primitiva.

Poulenc, perteneciente al famoso grupo de *Los Seis*, junto a Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey y Germaine Tailleferre, cuyo proyecto musical era el antirromanticismo y el antiimpresionismo, propugnando simplicidad, claridad y brevedad en la expresión de la música francesa, se encuentra en su edad temprana con un período de postguerra de absoluta vitalidad y entusiasmo. El grupo de poetas, artistas, intelectuales e intérpretes que están en torno a Satie, el padre espiritual del grupo, van a influir muy positivamente en Poulenc. Frecuenta en París la famosa librería de la calle l'Odéon *Aux Amis des Livres*, donde se encuentra con Paul Valéry, André Guide, Paul Claudel, Valéry-Larbaud, André Bretón, Paul Elouard, o a pintores como Picasso, Juan Gris, Braque, Modigliani, Derain y Marie Laurencin.

Realmente fue ésta una edad de oro para Poulenc en que se reconoce su trabajo –por la época sólo se ocupaba en música de cámara–, hasta el punto de ser seleccionado por Serge Diaghilev con el encargo de un ballet para él. Venía esto a ser un reconocimiento a gran escala de su valía. Un descubrimiento de su talento como compositor. No es necesario decir que Diaghilev



agrupaba en torno a su obra a todos aquellos pintores y músicos que tuvieran algo nuevo de valor que ofrecer.

Independientemente de las expectativas puestas por Diaghilev en él, su carrera posterior ha sido cuestionada con frecuencia por considerar su música con una cierta superficialidad. En cualquier caso, por convicción, Poulenc es compositor emotivo más que intelectual, muy personal y siempre fiel a su propio lenguaje, que encuentra pronto y del que no se aparta nunca. Elementos del music-hall se mezclan con sus conocimientos de la música del pasado (el modalismo, la música galante del XVIII o algunos procedimientos de la polifonía renacentista) y con los procedimientos de la música moderna, aunque sin ir nunca más allá del sistema tonal-modal, que considera incuestionable en la música. Hay que añadir a ello que para él la melodía es elemento fundamental en la música. La disonancia moderna es en él adorno más que sustancia.

Tales presupuestos hacen de Poulenc un maestro de la melodía francesa, después de Fauré, y, por otra parte, un maestro de la música religiosa francesa, después de Messiaen, que culmina con su ópera *Diálogo de carmelitas*. A su obra orquestal, en que destacaríamos la *Sinfonietta* (1947), *Concert champêtre* (1928), escrito para Wanda Landowska, y *Concierto pour deux pianos* (1932), hay que añadir una importante producción de música para voz y piano con textos de poetas tan

importantes como Apollinaire y Paul Eluard.

Muy respetuoso con la música y cultura españolas –formado en París por el célebre pianista Ricardo Viñes, a quien dice deberle todo–, Poulenc respetará enormemente al "admirable Falla" y dedicará obras a Lorca y Picasso. Prologa un libro sobre Albéniz de Gabriel Laplane (a quien pone un epílogo F. Sopenña), donde sabe apreciar el valor de la música española moderna, especialmente a Falla y Albéniz, por encima de Rimsky.

Con el encargo, Diaghilev quería una especie de *Silfides* moderna. Les *Biches* (Las Corzas, Ciervas) vienen a ser unas "fiestas galantes" en el espíritu y ámbito de Watteau con la *Pulcinella* de Stravinsky, obra muy querida de Poulenc. El ballet tiene nueve números, del que se suprimen la obertura y tres canciones con coros para presentar la obra como una suite de danzas con cinco números: *Rondeau*, *Adagietto*, *Rag-Mazurca*, *Andantino* y *Final*.

El argumento no es de mucha importancia. Devaneos de un cierto erotismo difuso entre tres muchachos vestidos de remeros y dieciséis muchachas alrededor de un sofá azul en un salón blanco. La música manifiesta un ambiente despreocupado y ligero. El *Rondeau*, aunque no tiene tal forma, tiene un tema burlón. La melodía del *Adagietto*, según decía Poulenc, procedía de una variación de *Lo bella durmiente del bosque* de Chaikovski. La *Rag-Mazurca* nos pone en contacto con el jazz de los bailes de moda

del París de la época. El *Andantino* da paso al *Final* con un marcado carácter rítmico y también melódico, quizá algo falto de inspiración.

## MANUEL DE FALLA

### *El sombrero de tres picos* (2.<sup>a</sup> Suite)

Diaghilev quiso poner en escena, en calidad de ballet, a *Noches en los jardines de España*. Esto no le convenció a Falla, que, no obstante, prometió a Diaghilev hacerle un ballet sobre *El sombrero de tres picos* basado en la novela de Pedro de Alarcón que, a su vez, estaba inspirada en el romance popular titulado *El corregidor y la molinera*. La idea agradó a Diaghilev y se formalizó un contrato con Martínez Sierra como libretista. En plena guerra mundial Diaghilev tenía problemas para su estreno, así es que dio permiso a Martínez Sierra para que se pusiera en escena como pantomima, no como ballet, y así se estrenó en 1917 en el teatro Eslava de Madrid bajo la dirección de Joaquín Turina.

La situación económica de Diaghilev, sin poder representar regularmente, era angustiosa. Falla le ayudó a través de Leopoldo Matos, quien poniendo de por medio a un empresario, regularizó tal situación. Por esta razón Falla le dedicó *El sombrero de tres picos*.

Para hacer de la primitiva pantomima el ballet proyectado había que quitar y añadir. Conforme la guerra iba llegando a su fin, Diaghilev veía mejores perspectivas de representar con más medios. Falla se puso a

reorquestar *El corregidor y la molinera* primitivos, que eran para una orquesta muy reducida. El fin de la guerra hizo que la orquesta fuera aumentando porque se iban a tener más medios y por esa razón –así lo señalan algunos estudiosos– la orquesta del *Sombrero de tres picos* va aumentando desde el pequeño conjunto del principio hasta la gran orquesta del final.

El argumento del *Sombrero de tres picos* y el de *El corregidor y la molinera* es el mismo. En la ciudad de Guadix se hace burla a un corregidor viejo que pretende los amores de la bella mujer del molinero. La molinera se deja galantear hasta llegar a un punto en que sería comprometido seguir adelante y entonces el corregidor es burlado por los vecinos, que le mantean, ante el firme amor del molinero y su mujer.

El paso de la versión de 1917 a la versión final de 1919 no estuvo falta de ciertas dificultades entre Falla y Diaghilev. Por ejemplo, el hecho de que la *Danza del molinero* se tuviera que componer en veinticuatro horas porque se necesitaba enseguida para los ensayos o el que Diaghilev suprimiera la *Danza de los alguaciles*, que quizá sea una torpeza, pues hay varios motivos en la Jota final tomados de esa danza previa.

Antes de su estreno en Londres el 22 de julio de 1919, bajo la dirección de Ansermet, con decorados de Picasso y coreografía de Leónidas Massine –estreno al que no pudo quedarse Falla debido al fallecimiento de su madre–, se hizo una audición en



un concierto de la Sociedad Nacional a cargo de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Pérez Casas.

La segunda suite que se oirá en este concierto pertenece a la segunda parte del *Sombrero de tres picos* y está constituida por las tres danzas siguientes: *Danza de los vecinos* (seguidillas), *Danza del molinero* (farruca) y *Danza final* (jota), que son las piezas de más éxito y más conocidas.

En la primera danza los vecinos del molinero van al molino para celebrar allí la fiesta de San Juan. Beben y bailan a ritmo de seguidillas en una noche de verano. La danza del molinero, a petición de su mujer, es una farruca breve pero de una fuerza extraordinaria. La jota del número final es de una brillantez orquestal realmente maravillosa. El ritmo y la alegría son un brillantísimo broche de una obra que se cierra en lo argumental con el regocijo y risas finales del pueblo que manta al corregidor.

*El sombrero de tres picos* está escrito en un lenguaje francamente tonal. Esto y su ambiente astutamente popular ha hecho que esta obra sea de éxito continuo desde su estreno.

## SERGEI PROKOFIEV

### *Romeo y Julieta* (Sultes 2.<sup>a</sup> y 1.<sup>a</sup>)

Serge Prokofiev (Sontsovka, 1891–Nicolina Gora, cerca de Moscú, 1953) compone su ballet *Romeo y Julieta* en 1936 y viene a ser el primer gran ballet de su período soviético, es decir,

después de su vuelta de Estados Unidos, Francia y Alemania, donde había estado en torno a dieciocho años. Regresó en las épocas más duras de las purgas estalinianas y a partir de 1938 ya no le permitieron abandonar la Unión Soviética.

El ballet de *Romeo y Julieta* es considerado por los estudiosos como la expresión de un retorno al clasicismo, en que el lenguaje armónico se expresa a través casi siempre de la consonancia y de la resolución clásica de los acordes. En realidad Prokofiev nunca se había alejado de este mundo clásico. Las purgas estalinistas de los años 1937 y 1948 le cogieron de lleno en Rusia, pero nunca tuvo que rectificar su estética para adaptarse al realismo que propugnaba el partido. Nunca se había interesado en exceso por las nuevas tendencias tan variadas que había en el siglo que le tocó vivir. Incluso parece que las ignoró de forma absoluta. De forma que parece que ni fue niño terrible de la música rusa ni luego se doblegó sin resistencia a las directrices estéticas del partido, que propugnaban una música más clásica, realista y rusa. Al menos, no tanto como se ha dicho.

La época que pasó fuera de Rusia es la época de las dos óperas *El amor de las tres naranjas* y *El ángel de fuego*, y el momento de varios ballets para Diaghilev (*Chout*, *Pasos de acero*, *El hijo pródigo*), de las Sinfonías 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> y de los tres últimos conciertos para piano.

El retorno a Rusia supone una época más plana, de retorno a la tonalidad y al folclore. De este

período es el ballet *La Cenicienta y Romeo y Julieta*. Se estrena éste en Brno (Checoslovaquia), en 1938, dos años antes de ser representado, en el teatro Kirov de Leningrado.

La mayor parte de las obras escénicas de Prokofiev han dado lugar a una o varias suites sinfónicas para oírlas en concierto. Con el ballet de *Romeo y Julieta* se han hecho tres suites: N.º 1, Opus 64 bis, N.º 2, Opus 64 ter y N.º 3, Op. 101. En este concierto se presentan las suites N.º 2 y N.º 1, por ese orden. Estas suites fueron hechas por Prokofiev mientras esperaba el estreno, recogiendo en

la primera suite obras de danza o líricas, mientras que en la segunda recoge momentos dramáticos y de retratos psicológicos. El tema argumental es el universalmente sabido del amor imposible entre Romeo y Julieta por las peleas entre las dos familias de Montescos y Capuletos, según Shakespeare, autor muy de moda en la cultura soviética del momento.

El ballet y, por consiguiente las suites, recogen un buen número de elementos populares y líricos con una vuelta clara y prevista al clasicismo.

**José Sierra Pérez**



# Andrew Litton

## Director

Andrew Litton es director titular de la Orquesta Sinfónica de Dallas desde junio de 1994. Considerado como uno de los principales directores de su generación, ha dirigido a más de cien orquestas y compañías de ópera en todo el mundo, incluyendo las Orquestas de Filadelfia, Chicago, Leipzig Gewandhaus, Suisse Romande, Filarmónica de Israel, Estado de Moscú, Filarmónica de Tokio, Real de Estocolmo, todas las principales orquestas británicas, la Royal Opera House Covent Garden, English National Opera y la Metropolitan Opera de Nueva York.

Nació en Nueva York y estudió en la Juillard School. Fue asistente del director en el Teatro alla Scala de Milán, uniéndose más tarde a la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington como asistente y después como director adjunto de Mstislav Rostropovich. En 1986 fue nombrado principal director adjunto invitado en la Orquesta Sinfónica de Bournemouth, y dos años más tarde se convertía en director titular y artístico de la misma, el primer director americano y el más joven en ocupar este cargo. Sus seis años como director de la Sinfónica de Bournemouth le significaron un reconocimiento internacional. Actualmente es director honorario de dicha orquesta y regresa regularmente a Gran Bretaña para dirigirla.

Andrew Litton reside en Dallas desde 1994. La Orquesta Sinfónica de Dallas es una de las pocas orquestas americanas que cuenta con un director titular también americano. Su contrato como director titular de dicha orquesta, ha sido renovado hasta el año 2000. El verano de 1997 realizará una gira europea, actuando en el Festival de las Proms de la BBC



en Londres, en el Concertgebouw de Amsterdam y en los Festivales de Lucerna y Bregenz, entre otros. Ha realizado más de cuarenta grabaciones discográficas, incluyendo la *Integral* de las Sinfonías de Tchaikovsky y Walton con la Sinfónica de Bournemouth y la *Integral* de Sinfonías de Rachmaninov con la Royal Philharmonic Orchestra, y una grabación, con sus propios arreglos, de *Porgy and Bess* con la Orquesta Sinfónica y Coro de Dallas. Muy pronto la Compañía Délos editará las interpretaciones de Andrew Litton de la Sexto Sinfonía de Mahler y la Octava de Shostakovich con la nueva Realidad Virtual.

Esta temporada dirigirá a la Orquesta de Leipzig Gewandhaus, Orquesta de RTVE, National du Capitol de Toulouse, Filarmónica de Estocolmo, Filarmónica de Hamburgo, la Sinfónica de Radio Frankfurt y *Tosca* en la Opera de Los Ángeles. En verano hará su debut en el Festival de Bregenz, dirigiendo una nueva producción de *Porgy and Bess* de Gershwin, y en 1998 realizará su debut en la Ópera Nacional de Gales en una nueva producción de *Billy Budd* de Britten.

# Orquesta Sinfónica de RTVE

Pedro León \*\*\*  
Manuel Guillén (concertino invitado)  
M.º Carmen Montes \*\*  
Francisco Comesaña \*\*  
Luis Navidad  
Vicente Cueva  
M.ª Luisa Martínez  
Jesús F. de Yepes  
Antonio Cárdenas  
Enrique Orellana  
Mariana Todorova  
Luis Carlos Jouve  
Michael Pearson  
M.º Carmen Pulido  
David Mata  
Pilar Ocaña  
Emilio Robles  
Rocío León

Eduardo Sánchez \*  
Juan Luis Jordá \*  
Pedro Rosas  
Isabel Gayoso  
Luis. T. Estevarena  
M.ª Carmen Tricás  
Socorro Martín  
Stefanía Pipa  
Luis Artigues  
David Martínez  
Levon Melikian  
Yolanda Villamor  
Miguel Ángel Cuesta  
Simión O. Iuga  
Miguel Borrego  
Víctor T. Martín

Pablo Ceballos \*  
Jensen Horn-Sin Lam \*  
María Teresa Gómez  
José M.ª Navidad  
Chang Chun Ma  
Grazyna M.ª Sonnak  
Ana Borrego  
Marta Jareño  
Agustín Clemente  
Elisabeth Estrada  
Paloma Casado  
Francisco Sarmiento  
Boriana Borissova

## Violonchelos

Suzana Stefanovic \*  
Damián Martínez \*  
Pilar Serrano  
Luis J. Ruiz  
Claude Druelle  
M.ª Luisa Parrilla  
Manuel Raga  
M.ª Ángeles Novo  
Arantza López  
José González  
M.ª José Vivó  
Peregrín Caldes

## Contrabajos

Miguel Franco \*  
Manuel Herrero \*  
Enrique Parra  
Germán Muñoz  
Ian Webber  
Joaquín Alda  
Andrés Álvarez  
Roberto Terrón  
Karen Martirosian  
Francisco Pugliese

\*\*\*  
Concertinos

\*\*  
Ayudas de Concertino

\*  
Solistas



## Flautas

M.ª Antonia Rodríguez \*  
Maarika Jarvi \*  
Vicente Cintero  
José Montañés (Flautín) \*  
Eva M.ª Álvarez

## Oboes

Antonio Faus \*  
Salvador Barberá \*  
Ramón Varón  
Carlos Alonso (Corno inglés) \*

## Clarinetes

Ramón Barona \*  
Miguel V. Espejo \*  
José Vadillo  
Gustavo Duarte (Clarinete bajo)

## Saxofón

Manuel Mijans

Juan A. Enguídanos \*  
Miguel Barona  
Vicente Alario (Contrafagot)  
Dominique Deguines

## Trompas

Luis Morató \*  
Vicent Puertos \*  
Salvador Seguer  
Jesús Troya  
Enrique Asensi  
Miguel Guerra

## Trompetas

Enrique Rioja \*  
Benjamín Moreno \*  
Ricardo Gasent  
Germán Asensi

## Trombones

Baltasar Perelló \*  
José Alvaro Martínez \*  
Humberto Martínez  
Stephane Loyer (Trombón bajo)

## Tuba

José Vicente Asensi \*

## Arpa

Alma Grana \*

Agustín Serrano \*  
Jorge Otero (celesta)

## Órgano

Anselmo Serna

## Timbales

Ismael Castellò \*  
Iavier Benet \*

## Percusión

Juan P. Roperó \*  
Enrique Llopis  
Rafael Mas

Coordinador/Inspector  
**Jesús M.ª Corral**  
Secretaria  
**Antonieta Barrenechea**

Archivo  
**José Luis Vidaechea**  
**Manuel Robles**

Ayudantes  
**Juan P. Barroso**  
**Miguel Ángel García**



# Próximias actividades del Ciclo «Bajo la estrella de Diaghilev»

## CONFERENCIAS

**Fundación Juan March** (Entrada libre)

Salón de Actos

Castellò, 77. Madrid.

### «Debussy y los músicos de los Ballets rusos»

Jueves, 17 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Santiago Martín Bermúdez**

### «Los pintores de Diaghilev»

Martes, 22 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Guillermo Solana**

(Profesor titular de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid]

WWWMMMMMMMMMMMMMMMMWBBHfHfWIIIMMMeUMCWMWBMWWBBW—1

### «Picasso y los Ballets rusos»

Jueves, 24 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Guillermo Solana**

(Profesor titular de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid]

## MÚSICA DE CÁMARA

**Fundación Juan March** (Entrada libre)

Miércoles, 23 de abril, 19,30 h.

**Rosa Torres Pardo**, Piano.

### Programa:

**Sergei Prokofiev:** *Romeo y Julieta*  
*Sonata n.º 6*

## CONCIERTO SINFÓNICO

**Teatro Monumental**

Viernes, 25 de abril, 20,00 h.

**Orquesta Sinfónica de RTVE**

Director: **Richard Fletcher**

### Programa:

**Alexander Borodin:** *Obertura del Príncipe Igor*

**Florent Schmitt:** *La tragedia de Salomé*

**Nicolai Rimsky-Korsakov:** *Scheherazade*



# CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

Sábado, **10 de mayo**, 20,00 h.

**Homenaje al Orfeón Donostiarra en su Centenario.**

Director: **José Antonio Sainz Alfaro.**

**Orfeón Donostiarra**

**Jesús Guridi:** Cuadros vascos  
**Cari Orff:** Carmina Burana  
**Olatz Saitua** (soprano), **Joaquín Asiaín** (tenor),  
**Marcin Bronikowski** (barítono)

Las localidades para este concierto se podrán adquirir en la taquilla del Teatro del 29 de abril al 10 de mayo, de lunes a viernes, de 11,00 a 14,00 y de 17,00 a 19,00 horas.

Jueves, **22 de mayo**, 20,00 h.

Viernes, **23 de mayo**, 20,00 h.

**Coro de RTVE**

Director: **Peter Guth**

**Johann Strauss:** El murciélago (**Manuel Cid, Izabela Labuda, Birgid Steinberger, Ronangiz Yachmi, Georg Lehner, Kunt Ruzicka, Miguel Lomba, Francisco Cecilio**)

Las localidades para estos conciertos se podrán adquirir en la taquilla del Teatro del 29 de abril al 23 de mayo, de lunes a viernes, de 11,00 a 14,00 y de 17,00 a 19,00 horas.

**Delegado**

Francisco de Paula Belbel Sanz

**Gerente Artístico**

Pedro Botías Berzosa

**Coordinador de Programas**

José Luis Clemente Girón

**Secretaría**

Virginia Hernández

**Documentación**

Matilde Hernández

**Programación**Katharine Fife  
M.ª Cruz Jaureguibeitia**Administración**José Gómez  
Mercedes López**Relaciones Externas**Milagros Pérez  
Inmaculada González**Gestión Interna**

Ana Suárez

**Abonos**

Miguel Ángel Alonso

**Teatro Monumental**

Atocha, 65

**Oficinas**Joaquín Costa, 43  
Planta 2.ª  
28002 Madrid  
Teléf. Secretaría: 581 72 11  
Teléf. Abonos: 581 72 08

rtve



Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March



rtve



Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March

Abril, 1997

**Bajo la estrella  
de Diaghilev**



rtve



Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March

## Bajo la estrella de Diaghilev



Música  
de Cámara

Orquesta  
Sinfónica

23 de Abril, 1997

19:30 horas

25 de Abril, 1997

20:00 horas

Director Titular  
**Sergiu Comissiona**



## Programa

**Música de Cámara: Fundación Juan March** (Entrada libre)

**Rosa Torres-Pardo**, piano

**Sergei Prokofiev**  
(1891–1953)

**Romeo y Julieta, diez piezas  
para piano, Op. 75**

Danza

Escena

Minueto

Julieta niña

Juego de máscaras

Montescos y Capuletos

Fray Lorenzo

Mercuccio

Danza de las muchachas

Despedida de Romeo y Julieta

II

**Sergei Prokofiev**

**Sonata n° 6 en La mayor, Op. 82**

Allegro moderato

Allegretto

Tempo di valzer lentissimo

Vivace

# Sergei Prokofiev

## Un compositor fiel a sí mismo

Sergei Prokofiev (Sontsovka, Ucrania, 23-4-1891; Nikolina Gora, cerca de Moscú, 5-3-1953), fue uno de los grandes músicos rusos que dejó su patria a raíz de la Revolución de Octubre de 1917. Pero, a diferencia de Rachmaninov, Chaliapin, Medtner, Glazunov, Chepernin, Pomerantsev e incluso Stravinsky, lo hizo sin la certeza absoluta de que ése era el único camino a tomar. De hecho, a partir de 1927 regresó con frecuencia ya con una bien ganada fama a sus espaldas y en 1934 se estableció definitivamente en su país natal. Su relación con la ideología comunista, a pesar de los intentos de congraciarse con el régimen, tampoco fue convincente. En realidad, lo verdaderamente importante para Prokofiev era el desarrollo de su carrera musical y su labor creadora estaría guiada, en definitiva, por sus propios sentimientos artísticos, por encima de otras consideraciones. En los primeros años de su regreso a la Unión Soviética puede decirse que fue casi un privilegiado por el respeto que desde el poder político se le demostró, comparado con otros colegas a los cuales les estaba vedado el simple abandono temporal del país. Shostakovich en sus memorias le reprocha que "durante quince años, Prokofiev ha estado provechosamente sentado en dos sillas. En Occidente se le consideraba como ruso; en Rusia se le recibía como huésped occidental". De cualquier modo, nuestro compositor no elige el mejor momento para el retorno, pues es a partir de esos años cuando la situación política se endurece, y ello le afectaría como artista también a él. Una de

las circunstancias peores en este sentido se daría en enero de 1948, cuando los músicos soviéticos fueron invitados a una conferencia del Comité Central del Partido Comunista en Moscú. Prokofiev, junto a Shostakovich, sería acusado de "formalismo". Esta tendencia, según los vigilantes de la ortodoxia comunista, "sustituye la música natural y humana por la música adulterada, vulgar y con frecuencia completamente patológica...", mientras que "los rusos aprecian una obra musical por la proporción en que se refleja el espíritu del tiempo y puede ser comprendida por las masas." Prokofiev tendría que publicar al mes siguiente una confesión de culpabilidad a modo de defensa: "Indudablemente he sido culpable de atonalidad, aunque debo decir que desde el principio ha habido en mis obras indicios de un deseo de tonalidad; una vez reconocí que la estructura tonal de una obra es comparable a un edificio construido sobre cimientos sólidos, mientras que una estructura atonal está construida sobre arena... En algunas de mis obras más recientes existen momentos aislados de atonalidad. Sin sentir ninguna especial atracción hacia ellos, los he utilizado como medio para obtener amplios efectos de contraste y para hacer resaltar los pasajes tonales." En otra parte de la declaración dice: "No estoy completamente libre de culpa de errores formalistas en mis obras, debido a la influencia de ciertas tendencias occidentales." A la postre, Prokofiev compuso la música que quiso componer, al margen de ciertas obras "patrióticas", y en ella quedan plasmadas sus mayores virtudes:



dominio de la forma, sentido extraordinario del ritmo, colorido instrumental aun cuando escribe para un solo instrumento y exquisita originalidad armónica y melódica. Buena muestra de ello son las dos obras que integran el presente concierto.

## ROMEO Y JULIETA.

### Diez piezas para piano, Op. 75

El primer acercamiento serio de Prokofiev a la música de ballet se produjo, cómo no, gracias a Diaghilev, a quien pudo conocer en 1914, con la Primera Guerra Mundial iniciándose, en Londres, donde el empresario ofrecía una temporada de danza. Aunque el interés de Prokofiev era una ópera que tenía en proyecto, Diaghilev le convenció de que era el ballet el género con futuro. Así, el primer fruto de este encuentro sería *Ala y Lolly*. En 1915 el compositor va a Italia invitado por Diaghilev y le lleva la partitura de la obra, mas el empresario no se siente satisfecho y le pide que escriba otra. Como consecuencia verían la luz *Chout, el bufón*, Op. 21 (1915, revisado en 1920) y, años más tarde, *El paso de acero*, Op. 41 (1925-26) y *El hijo pródigo*, Op. 46 (1928-29), ballet éste estrenado en mayo de 1929 y que sería el último montado por Diaghilev pues moriría dos meses más tarde.

*Romeo y Julieta*, Op. 64 fue compuesto entre 1935 y 1936, unos años después, por tanto, del fallecimiento del gran artista-empresario. El argumento, basado en la tragedia de William Shakespeare, fue escrito por Sergei Radlov, Adrián Piotrovski,

Leonid Lavrovski y el propio Prokofiev. Fueron muchas las dificultades para su puesta en escena, que tuvo lugar finalmente el 30 de diciembre de 1938 en Brno, Checoslovaquia, por el Ballet Nacional Yugoslavo de Zagreb, con coreografía de Vania Psota, y en la URSS no se representó hasta el 11 de enero de 1940, en Leningrado. Mientras tanto, el compositor extraería dos *Suites*, Op. 64 bis y Op. 64 ter, respectivamente, y las *Diez piezas para piano*, Op. 75, y en 1944, ya después del estreno escénico, una tercera *Suite*, Op. 101.

Las *Diez piezas para piano*, Op. 75 de *Romeo y Julieta* nacieron y se estrenaron en 1937. Pese a su origen orquestal, se puede afirmar que son muy "pianísticas", como no podía ser menos tratándose de piezas creadas por un pianista de enorme categoría. Las dificultades técnicas son considerables, del mismo modo que se requiere una gran altura artística para su adecuada interpretación. La primera pieza, *Danza*, es un *Allegro giocoso* en Re mayor en compás de 6/8. La segunda, *Escena*, un *Allegretto* en la misma tonalidad con ritmo binario, cuyos *staccati* y acentos marcan el carácter entre ingenuo y burlón. La tercera pieza, *Minueto, Assai moderato* en Si bemol mayor, es la cortesana y elegante danza con las armonías y la rica melodía peculiares del compositor. La cuarta, *Julieta niña*, es un *Vivace* en Do mayor de carácter juguetón y ligero, con momentos de ensueño, especialmente el final *Andante dolente* en *pianissimo*. La quinta, *Juego de máscaras*, refleja la indicación del autor: *Andante marciale*, y está escrita en Si bemol mayor, con grandes saltos de

acordes en las dos manos que producen una imponente sensación. La sexta pieza, *Montescos y Capuletos*, es un poderoso *Allegro pesante* en Mi menor, con una parte central a ritmo ternario en tempo *Moderato tranquillo* de aire melancólico y sugerente. El séptimo número, *Fray Lorenzo*, se desarrolla de modo sereno y apacible en un *Andante espressivo* en Si bemol mayor. Contraste absoluto es el que crea la octava pieza, *Mercuccio*, un *Allegro* en La bemol mayor a tres tiempos con ritmo vibrante y a momentos atravesado, con una sección central en *Moderato scherzando* más tranquila. La novena, *Danza de las muchachas*, es un *Andante con eleganza* (otra vez acierta plenamente el compositor al encabezar los pentagramas) en ritmo binario; Prokofiev nos regala aquí una deliciosa danza pausada con melodía de pequeños y cortos pasos pero de muy sugerente belleza. La última pieza, *Despedida de Romeo y Julieta*, *Lento* y en Si bemol mayor otra vez, refleja diáfaramente la tristeza que se desprende de su título, siempre con el característico estilo melódico y armónico del compositor. Esa pena casi resignada da paso a un *Poco piú animato* algo más desgarrado y a un pasional *Adagio* en Do mayor casi schumanniano que irremisiblemente morirá en un desolado Si bemol menor en *pianissimo*.

## SONATA PARA PIANO Nº 6 EN LA MAYOR, Op. 82

Prokofiev es uno de los últimos ejemplos de pianistas-

compositores, aunque también fue director. Sin llegar a la grandeza técnica e interpretativa de su compatriota Sergei Rachmaninov, cosa por otra parte lógica, pues no le dedicó tanto tiempo como él a su instrumento, en beneficio de la composición, sí fue un pianista de poderosos recursos, con un estilo y un temperamento que corrían paralelos a la estética de las obras que escribía para el instrumento. Dentro de la gran variedad de géneros que abordó, la producción pianística de Prokofiev es sumamente importante. Entre otras obras, compuso nueve sonatas:

- Nº 1 en Fa menor, Op. 1 (1907, revisada en 1909).
- Nº 2 en Re menor, Op. 14 (1912).
- Nº 3 en La menor ("De Antiguos Cuadernos"), Op. 28 (1907, rev. 1917).
- Nº 4 en Do menor ("De Antiguos Cuadernos"), Op. 29 (1908, rev. 1917).
- Nº 5 en Do mayor, Op. 38 (1923).
- Nº 6 en La mayor, Op. 82 (1939-40).
- Nº 7 en Si mayor, Op. 83 (1939-42).
- Nº 8 en Si bemol mayor, Op. 84 (1939-44).
- Nº 9 en Do mayor, Op. 103 (1947).
- Nº 5 en Do mayor, Op. 135 (1952-53). Versión revisada de la Op. 38.

Las sonatas sexta, séptima y octava, con número de opus correlativos 82, 83 y 84, respectivamente, se suelen considerar como un imponente tríptico y, por la época conflictiva en que fueron creadas, se ha dado en denominarlas *Sonatas de guerra*. Como dice el célebre pianista Vladimir Ashkenazy, "reflejan el sentimiento de los



rusos en esos años decisivos." Prokofiev empezó a escribirlas cuando habían pasado dieciséis años de la anterior y se encontraba ocupado en los laboriosos y no siempre satisfactorios preparativos del estreno en Leningrado de *Romeo y Julieta*, y, por otra parte, en la composición, entre otras obras, de alguna que exaltara los valores patrios y comunistas, como la cantata para coro mixto y orquesta sinfónica *Zdrávitsa (Saludo a Stalin)*, Op. 85 (1939), con textos populares rusos, ucranianos, bielorrusos y otros. La creación de estas sonatas para piano es, pues, una inmersión en lo mejor de su música pura. Las tres significan, sin duda, uno de los puntos culminantes de su labor creadora. Al principio las fue esbozando simultáneamente, mas pronto se concentró en la que sería la número seis. Poco después de terminarla, Prokofiev la tocó para sus colegas más allegados. Entre los invitados estaba un joven pianista que por entonces era discípulo de Heinrich Neuhaus, el hoy célebre Svjatoslav Richter. Éste le pasó las hojas al compositor durante la interpretación y ya antes de concluir la misma había decidido: "Esto lo tocaré yo." Meses más tarde haría efectivo ese propósito con gran éxito de público y crítica, si bien el verdadero estreno lo ofreció antes el propio Prokofiev, concretamente el 8 de abril de 1940 en una transmisión radiofónica. De cualquier modo, Richter fue a partir de entonces el pianista favorito del compositor y sería quien estrenara más adelante la *Sonata n° 7*.

La *Sonata n° 6* en *La mayor*, Op. 82 consta de cuatro movimientos,

con una sólida estructura de forma sonata. El primer movimiento es un *Allegro moderato* en la tonalidad principal y compás cuaternario. Ese *La mayor* está ya fuertemente cuestionado en el primer tema desde el primer compás mediante la agresiva sucesión de modo mayor–modo menor, con violentas secuencias de terceras descendentes. El segundo tema es más bien lírico, en claro contraste con el anterior.

El segundo tiempo, *Allegretto* en *Mi mayor* difiere notablemente del ímpetu del primero, con esos acordes *staccati* en tempo binario a modo de marcha graciosa y algo irónica. Las disonancias no tienen el carácter provocador que tenían en aquel.

El tercer movimiento, *Tempo di valzer lentissimo* está en *Do mayor* y compás de 9/8. Es casi un vals, pero a subdivisión ternaria, muy lánguido y de rico tejido armónico. Una sección central en *Poco piú animato*, pero con carácter más sombrío alterna con la parte principal.

El cuarto movimiento, *V/voce* en *La menor* tiene un comienzo fulgurante en semicorcheas. Este motivo alterna con otros hasta que desemboca en una especie de recapitulación de toda la sonata presentándonos el tema principal del primer movimiento en un *Andante* para terminar en un enfrentamiento feroz entre los temas principales de los tiempos primero y cuarto, concluyendo en un rabioso y espectacular final.

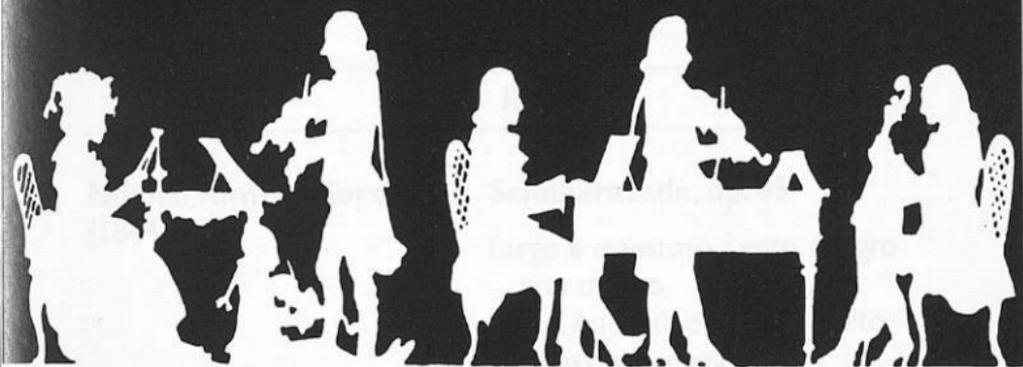
**Miguel Bustamante**





GRUPO

# REAL MUSICAL



## DELEGACIONES

### MADRID:

Carlos III, 1  
28013 MADRID  
Ríos Rosas, 8  
28003 MADRID  
Sánchez Bustillo, 3  
28012 MADRID

(Junto al Real Conservatorio)

### COMUNIDAD DE MADRID

Goya, 4  
28807 ALCALA DE HENARES  
Hernán Cortés, 6  
28220 MAJADAHONDA



### CENTRO DE DISTRIBUCION

Ctra. Alcorcón a San Martín de Valdeiglesias, Km. 9,300  
28270 VILLAVICIOSA DE ODÓN (MADRID)

# Programa

Orquesta Sinfónica de RTVE: Teatro Monumental

Director

Richard Fletcher

I

**Alexander Borodin**  
(1833–1887)

**Obertura de El príncipe Igor**

**Florent Schmitt**  
(1870–1958)

**La tragedia de Salomé, op. 50**

Preludio. Danza de las perlas.  
Lento. Los encantamientos sobre el  
mar. Danza de los relámpagos.  
Danza del terror.

II

**Nikolai Rimsky-Korsakov**

**Scheherazade, op. 35**

Largo e maestoso. Lento. Allegro  
non troppo.  
Lento. Andantino. Allegro molto.  
Vivace scherzando.  
Andantino quasi allegretto.  
Allegro molto. Lento. Allegro molto  
e frenetico. Vivo. Allegro non  
troppo maestoso.

# Sergei Diaghilev

## La revolución del ballet

En la Europa occidental, a finales del siglo pasado, el arte lírico dejaba pocas posibilidades a la presencia del ballet, que vivía una agonía notable, donde tan sólo Delibes conseguía hacerlo sobrevivir. Mientras, en San Petersburgo, Marius Petipa dominaba, entre 1847 y 1904, el mundo de la danza clásica. Imponía rígidamente su criterio a músicos y bailarines, y aun en el caso de Chaikovsky le condicionaba el carácter y la duración de las variaciones. Entonces, a principios de nuestro siglo, es cuando emerge Sergei Diaghilev (Selistchev, Novgorod, 19-3-1872; Venecia, 19-8-1929), empresario y mecenas de enorme sensibilidad artística y singulares dotes como descubridor de talentos. Transformó radicalmente el ballet, logrando aunar las voluntades de los mejores bailarines (Nijinsky, Karsavina, Massine, Skolova, Dolin...), coreógrafos (Fokine, Nijinsky, Massine, Nijinskaya, Balanchine...), pintores (Bakst, Benois, Matisse, Picasso, Utrillo, Derain...) y compositores (Ravel, Stravinsky, Falla, Debussy, Prokofiev, Milhaud, Satie, Strauss, Poulenc, a quienes encargó partituras) para crear siempre innovadores y subyugadores espectáculos. En cuanto a los últimos, impresiona ver una selección de los ballets montados por Diaghilev, incluidos aquellos creados con músicas no destinadas en principio para este fin: *La tragedia de Salomé* (1907, Florent Schmitt), *Las sílfides* (1909, Chopin), *Danzas polovstianas* (1909, Borodin), *Scheherazade* (1910, Rimsky-Korsakov), *El pájaro de fuego*

(1910, Stravinsky), *El espectro de la rosa* (1911, Weber), *Petrushka* (1911, Stravinsky), *La siesta de un fauno* (1912, Debussy), *Mo mère l'oye* (1912, Ravel), *Dafnis y Che* (1912, Ravel), *La consagración de la primavera* (1913, Stravinsky), *El amor brujo* (1915, Falla), *El sombrero de tres picos* (1917, Falla), *Parade* (1917, Satie), *La boutique fantasque* (1919, Rossini), *Renard* (1922, Stravinsky), *Salade* (1924, Milhaud), *Les Biches* (1924, Poulenc), *El niño y los sortilegios* (1925, Ravel), *Bolero* (1928, Ravel), *Apolo musageta* (1928, Stravinsky), *La valse* (1929, Ravel), *El hijo pródigo* (1929, Prokofiev)... La danza y la música se beneficiaron mutuamente, como se puede ver, gracias a las ideas de Diaghilev, y se proyectaron de ese modo aun después de su fallecimiento. Serge Lifar diría tiempo más tarde: "Se ha ido más allá de Diaghilev", refiriéndose a la evolución del arte coreográfico; esto no significa un menosprecio al gran empresario, pues más adelante aclararía: "Proseguimos la misión que nos encomendó Diaghilev".

## m ALEXANDER BORODIN

### Obertura de El príncipe Igor

La ópera *El príncipe Igor* es, sin duda, la obra maestra de Alexander Porfiryevich Borodin (San Petersburgo, 12-11-1833; 27-2-1887), aunque son muy considerables también su *Segunda sinfonía* y el popularísimo boceto sinfónico *En las estepas de Asia Central*. Borodin, integrante del llamado "Grupo de los cinco"



junto a Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky y Nikolai Rimsky-Korsakov, era médico y profesor de Química. Ocupó varios puestos oficiales y fundó una escuela de medicina para mujeres. Esta vida profesional no le dejó demasiado tiempo para la composición y así su producción consta de tan sólo veintiún títulos. Como él mismo comentaba, únicamente podía componer cuando le sobraba tiempo porque estaba resfriado. Borodin estuvo ocupado en *El príncipe Igor* durante nada menos que dieciocho años en dos períodos, de 1869 a 1870 y de 1874 a 1887, pero no pudo terminarla, cosa que harían Rimsky-Korsakov y Alexander Glazunov.

*El príncipe Igor* consta de un prólogo y cuatro actos con seis cuadros. El texto es del propio compositor según un esbozo de su amigo el crítico de arte Vladimir Stassov, basado en una vieja canción de gesta rusa. Stassov le sugirió este tema pues pensaba que en él se encontraban las características que más podían satisfacer a la naturaleza artística de Borodin: "motivos épicos, nacionalismo, variedad de caracteres, pasión, drama, lo oriental." La acción de la ópera se sitúa en 1185 y el argumento narra las luchas del príncipe Igor Sviatoslavich de Sieverski (barítono) contra el khan Kontchak (bajo), jefe de los polovstianos. Por medio, el enamoramiento de su hijo Vladimir (tenor) y Kontchakovna (contralto), hija de Kontchak y la traición de Galitski (bajo) a su cuñado el príncipe Igor.

La parte más famosa de *El príncipe Igor* son las *Danzas polovstianas*, que tienen lugar en el segundo acto, cuando el khan Kontchak quiere entretener al príncipe y a su hijo, a quienes tiene cautivos pero trata con respeto, ofreciéndoles bailes y canciones de su gente. Con estas *Danzas polovstianas* montaron Diaghilev y sus Ballets Rusos el célebre ballet en un acto con coreografía de Mikhail Fokine y escenografía y vestuario de Nikolai Roehrich. El estreno tuvo lugar el 18 de mayo de 1909 en el Théâtre du Châtelet de París, consiguiendo un éxito clamoroso. Esta es, quizá, la obra maestra coreográfica de Fokine, quien también lo consideraba así, pues ilustra mucho más que *Las sílfides*, montado ese mismo año, el poder expresivo del grupo de danza y por tanto la importancia de los *cuerpos de baile*.

Como ya se dijo, Borodin no pudo terminar la composición de *El príncipe Igor*. Rimsky-Korsakov completó el prólogo y los actos primero, segundo y cuarto, mas la marcha polovstiana del tercero. Glazunov, por su parte, terminó el tercero y la obertura. Fue precisamente la obertura una de las partes de la ópera de las que Borodin se ocupó en último lugar. Está basada sobre todo en el aria de Igor del segundo acto, incorporando la fanfarria polovstiana del tercer acto, la melodía del dúo del príncipe Igor y de su esposa Yaroslavna del cuarto acto, así como la melodía del trío del tercero y la figura de acompañamiento del aria de



Kontchak del segundo. Borodin había tocado la obertura al piano para sus amigos, pero descuidó ponerla por escrito. Así que Glazunov tuvo realmente que reconstruirla. De ello dio cuenta en la *Russkaya Muzikalnaya Gazeta* en febrero de 1896: "La obertura fue compuesta por mí aproximadamente de acuerdo con el plan de Borodin. Los temas del compositor fueron copiados por mí desde los números correspondientes de la ópera. Descubrí la conclusión del segundo tema, ingeniado en forma de canon, entre esbozos del compositor. Las fanfarrias fueron ligeramente alteradas por mí para la obertura (en el n° 19 de la partitura completa, después del recitativo "¡Sonad trompetas!" las fanfarrias son enteramente de Borodin, pero en la obertura, mientras la idea de las fanfarrias se conserva, yo alteré su secuencia). Encontré en un trozo de papel la progresión del bajo en el medio, asimismo la combinación de los dos temas (aria de Igor y una frase del trío). Esto también se encontró entre los papeles del compositor. Al final compuse algunos (16) compases (escala de tonos enteros)." La obertura de *El príncipe Igor*, tras la meritoria labor de Alexander Glazunov, quedó orquestada para 2 flautas, flautín, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales y cuerda.

La ópera completa se estrenó el 4 de noviembre de 1890 en San Petersburgo, casi cuatro años después de la muerte de Borodin.

## FLORENT SCHMITT

### La tragedia de Salomé, Op. 50

El francés Florent Schmitt, nacido el 28 de septiembre de 1870 en Blamont (Meurthe-et-Moselle) y fallecido el 17 de agosto de 1958 en Neuilly-sur-Seine, es un interesante compositor desgraciadamente poco conocido en nuestro país. Sin embargo, su producción es amplia y variada, con obras orquestales, para ballet, pianísticas, vocales, de cámara, etc. Sobre todo por sus primeras obras se le puede considerar cercano al impresionismo, aunque en general su estética es más bien independiente. Estudió en el Conservatorio de París con Lavignac, Gedalge, Massenet y Fauré. Ganó el Gran Premio de Roma en 1900 con su cantata *Semíramis*. Fue director del Conservatorio de Lyon de 1922 a 1924 y crítico musical de *Le Temps*, *Le Courrier Musical* y *La France*. En su obra se puede apreciar la preferencia por las grandes dimensiones y los temas dramáticos, aunque en otras ocasiones no le falta el sentido del humor. Su orquestación es rica y colorista al mismo tiempo que dotada de notable consistencia. Muchas de sus obras están basadas en temas orientales. Obras destacadas son *Antonio y Cleopatra*, *Sélamik*, *Semíramis*, *Salammbô* (para cine), *Habeysée* (para violín y orquesta), *Sinfonía concertante* para piano y orquesta, un quinteto con piano, dos cuartetos de cuerda, el *Psaume XLVI* para coros y orquesta y la obra quizá más conocida fuera de Francia, *La tragedia de Salomé*.



El mimo-drama en dos actos *La tragedia de Salomé* fue completado en 1907 y puesto por primera vez en escena el 9 de noviembre de ese mismo año en el Théâtre des Arts, siendo la suite sinfónica que se interpreta habitualmente de 1910. Narra la misma historia que utilizó Richard Strauss en su ópera *Salomé*, la cual se estrenó en París en mayo de 1907, pero que aparentemente no influyó en la obra de Schmitt. Sí se aprecia, en cambio, la influencia de Debussy, sobre todo en el *Preludio* y en *Los encantamientos sobre el mar*. A su vez, se ha dicho que Florent Schmitt pudo haber influido en Stravinsky, con quien le unió una buena amistad y admiración mutua, en la composición de *La consagración de la primavera*, sobre todo desde el final de *La tragedia de Salomé*, la *Danza del terror*. Schmitt dedicó su ballet precisamente a Igor Stravinsky.

La historia que se narra en *La tragedia de Salomé* está basada en un poema de Robert d'Humières. La obra consta de dos partes. La primera se inicia con un *Preludio* que sitúa la acción en una terraza del palacio de Herodes frente al Mar Muerto y con los montes de Moab en el horizonte. Sigue inmediatamente la *Danza de las perlas*. "La luz de los candelabros que iluminan la escena arranca destellos a las telas y las joyas que rebosan de un cofre precioso." Herodías hunde las manos en el cofre, levanta los collares por encima de la cabeza y Salomé, fascinada, se adorna y esboza la primera danza, musicalmente plasmada en un *Assez vif* en compás de 3/8. La segunda parte

se inicia con un tempo *Lent* que da paso enseguida a los *Encantamientos sobre el mar*. Salomé desaparece, mientras Herodes está sumido en sombríos pensamientos. "En el mar se agitan luces misteriosas que parecen surgir de las profundidades. La arquitectura de la Pentápolis sumergida se vislumbra bajo las olas. Diríase que los viejos crímenes reconocen e incitan a Salomé. Es como si se proyectara en un espejo mágico el drama que se fragua en el cerebro de la pareja sentada en la noche. La música comenta esa fantasmagoría." Esta sección de la segunda parte, la más extensa de la obra junto al *Preludio*, es tratada por el compositor con singular maestría, con momentos arrebataadores. "...De pronto, como nacida de un turbio sueño y del pecado antiguo, surge, irresistible, Salomé." Sin solución de continuidad, comienza la *Danza de los relámpagos*. Retumban los truenos y reaparecen los temas del *Preludio*. Salomé, lasciva, seduce a Herodes que la persigue y le arranca las ropas. Por un momento queda desnuda, pero de pronto aparece Juan, quien la cubre con su capa de ermitaño. Herodes, furioso, manda decapitar a Juan. Salomé se apodera del trofeo: la cabeza de Juan. Pero de pronto, como si la hubiera tocado una inquietud súbita, arroja la cabeza al mar, cuyas aguas se tiñen de rojo. Salomé se desploma. Cuando vuelve en sí, la cabeza aparece y desaparece en diferentes lugares de la escena. Asustada, Salomé gira sobre sí misma para huir de las visiones sangrantes. Schmitt utiliza aquí, en un *Animé, sans exagération*, un

absolutamente inhabitual compás de tres y medio por cuatro, equivalente a un siete por ocho que podría ser más claro; lo hace alternándolo con otros de uso más común. Siempre sin solución de continuidad entramos en la *Danza del terror* en tempo *Animé* y de gran algarabía, en compás de 5/4. "Estalla la tempestad, un vendaval furioso envuelve a Salomé." Ella danza desesperadamente. Los altos cipreses se doblan trágicamente y se estrellan contra el suelo. Un rayo hace volar las piedras de la ciudadela. El monte Nebo arroja llamaradas. El Moab entero se incendia. "Todo cae sobre la danzarina, llevada por un delirio infernal."

*La tragedia de Salomé* está instrumentada para gran orquesta sinfónica con madera al completo, incluidos flautín, corno inglés, clarinete bajo y un instrumento bastante infrecuente: el sarrusófono. El metal está compuesto por 4 trompas, 3 trompetas, 3 trombones y tuba. Además, una completa sección de percusión, incluidos tam-tam y lira, mas 2 arpas y cuerda.

## NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV

### **Scheherazade. Suite sinfónica para orquesta, Op. 35**

Fue en los primeros meses de 1888, mientras estaba ocupado en la tarea de completar e instrumentar la ópera *El príncipe Igor* de Borodin, cuando Nikolai Andreievich Rimsky-Korsakov (Tikhvin, Novgorod, 6-3-1844;

Liubensk, cerca de San Petersburgo, 8-6-1908) concibió la idea de componer una obra orquestal basada en episodios de *Las mil y una noches*. Es probable que el compositor se sintiera inspirado en el seductor carácter oriental de las escenas polovstianas de la ópera de su colega fallecido el año anterior. En el verano de ese mismo año, cuando había nacido su hija Masha, pudo trabajar en la finca de los Niezhgovitzky en el lago Cheremenez, cerca de Luga, siendo el resultado dos de sus obras más célebres, la *Obertura La Gran Pascua rusa*, Op. 36 y la *Suite sinfónica para orquesta Scheherazade*, Op. 35. Las fechas de manuscritos y cartas revelan que *Scheherazade* fue esbozada entre el 1 y el 24 de junio y la orquestación completada el 29 de julio. El estreno fue dirigido por el autor el 28 de octubre de aquel año en San Petersburgo.

Rimsky-Korsakov escribe en la partitura, a modo de prólogo: "El sultán Shahriar, convencido de la falsedad e infidelidad de todas las mujeres, había jurado matar a cada una de sus esposas después de la primera noche. Sin embargo, la sultana Scheherazade salvó la vida despertando su interés por los cuentos que narró durante las mil y una noches. Llevado de la curiosidad, el sultán posponía su ejecución día a día y al final abandonó su sanguinario designio. Scheherazade le cuenta muchas maravillas al sultán. Para sus narraciones cita versos de los poetas y palabras de canciones populares combinando unas con otras."



Los episodios de *Las mil y una noches* se presentan independientes, sin pretender una ilación entre ellos a la manera wagneriana, aunque ciertamente hay una clara intención descriptiva. El compositor cambió en varias ocasiones su decisión de encabezar los diferentes movimientos con títulos concretos o solamente mediante indicaciones de tiempo. En un principio pensó denominarlos *Preludio, Balada, Adagio* y *Final*, pero desistió, siguiendo los consejos de Liadov y otros amigos. Los subtítulos adjudicados para entender las diversas historias que narra la protagonista: *El mar y el barco de Simbad, El fantástico relato del príncipe Kalender, El príncipe y la princesa y Fiesta en Bagdad - El mar - El barco se estrella contra la roca en cuya cima hay un jinete de bronce*, demasiado determinantes, según opinaba, fueron eliminados en una nueva edición, si bien posteriormente han seguido siendo utilizados. Rimsky-Korsakov consideró entonces que lo fundamental era precisar el ambiente general, dejando a la libertad de los oyentes el determinar las ideas de los diferentes pasajes. Así se manifestaba en sus *Crónicas de mi vida musical*: "Es inútil que se busque en la suite *leitmotifs* ligados a tal idea poética o a tal o cual imagen. Por el contrario, en la mayor parte de los casos, estas semblanzas de *leitmotiv* sólo son materiales puramente musicales, motivos del desarrollo sinfónico. Estos motivos pasan y se derraman a través de todas las partes de la obra, continuándose y entrelazándose. Cada vez

aparecen bajo una luz diferente, dibujando cada vez distintos rasgos y expresando diferentes situaciones, que corresponden a imágenes y cuadros distintos."

Estas son los cuatro movimientos de que consta *Scheherazade*:

I. *El mar y el barco de Simbad. Largo e maestoso*. En Mi menor. Es el tema del sultán y sugiere, al mismo tiempo, la inmensidad del mar. Lo presentan los clarinetes, fagotes, trombones, tuba y cuerda. *Lento (recitativo)*, en Mi menor, es el tema de Scheherazade, insinuante y sensual, a cargo del violín solo acompañado por el arpa. *Allegro non troppo*, en Mi mayor. Canta la cuerda evocando el movimiento del barco sobre el mar.

II. *El fantástico relato del príncipe Kalender. Lento (recitativo)*. El violín acompañado por el arpa inicia el movimiento con el tema de Scheherazade. *Andantino (Capriccioso, quasi recitando)*. En Si menor. El fagot inicia la narración, con el tema retomado después por el oboe y luego por los violines. *Los tempi* se animan luego en el transcurso de la historia.

III. *El príncipe y la princesa. Andantino quasi allegretto*. En compás de 6/8, tonalidad de Sol mayor. Los dos encantadores temas, si bien el segundo es más alegre y se presenta en *Pocchissimo più mosso* y en Si bemol mayor, son muy parecidos, lo cual ha hecho pensar, aunque Rimsky-Korsakov nada dijera al respecto, que podría tratarse de la aventura del príncipe Camaralzamán y la princesa Budur, quienes eran tan parecidos que se les tomaba por

gemelos, y rivalizaban, a la vez, en hermosura.

*IV. Fiesta en Bagdad-El mar-El barco se estrella contra la roca en cuya cima hay un jinete de bronce. Allegro molto (tema del sultán)-Lento (Recitativo) (tema Scheherazade por el violín)-Allegro molto e frenetico.* La primera parte del movimiento es una recapitulación de toda la obra, ya que aparecen los temas principales de todos los demás. La fiesta se presenta en un muy animado Vivo. La tempestad que provoca el naufragio del barco llega a un punto culminante exacerbado para al final terminar plácidamente con el dulce tema de Scheherazade.

La obra está instrumentada para 2 flautas, flautín (en algún momento 2 flautines), 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, caja, pandereta, platillos, gran caja, triángulo, arpa y cuerda.

El 4 de junio de 1910 los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev presentaron en la Opera de París el drama coreográfico en un acto *Scheherazade*, con libreto de

Alexandre Benois, coreografía de Mikhail Fokine y escenario y trajes de Léon Bakst. El éxito fue impresionante, sobre todo para los decorados de Bakst. De cualquier modo, hay que decir que Benois no fue precisamente respetuoso con la idea del compositor. Para que el libreto cuadrara con la música suprimió el tercer movimiento de la suite y además cambió notablemente el argumento. Como relata Claude Baignères, "la música de Rimsky no tenía nada de descriptiva; destilaba un denso perfume oriental; y si en el espíritu del autor evocaba una fiesta en Bagdad y el naufragio de un buque en las costas de Persia, nada impedía que se respirase el perfume del harén de Shahriar, rey de las Indias y de la China; nada impedía ver en la fiesta de Bagdad una escena de orgía y considerar el naufragio del buque como el de las ilusiones de Shahriar, desesperado al ver que su favorita aprovechaba su ausencia para entregarse a un esclavo negro."

Miguel Bustamante



# Richard Fletcher

## Director

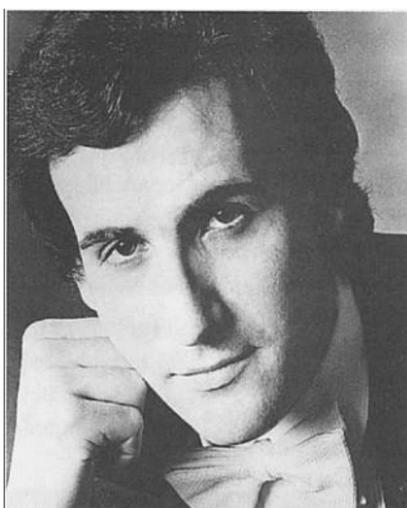
Richard Fletcher ha dirigido ópera y conciertos en numerosas ciudades de Estados Unidos, Suramérica y Europa. Después de dirigir la New York City Symphony en el Alice Tully Hall, el *New York Times* le describió como "uno de los directores más inteligentes y valiosos de la actualidad".

Entre las orquestas que ha dirigido figuran la Helsinki Philharmonic, Vancouver Symphony, Jerusalem Symphony y "George Enescu" State Philharmonic Orchestra, de Bucarest. También dirige ópera y con bastante frecuencia *Madame Butterfly* y *La Luna Nueva* en la New York City Opera, entre otras.

Desde 1984 a 1986 fue director asistente de la New York Philharmonic, trabajando con directores como Zubin Mehta, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Rafael Kubelik, Klaus Tennstedt, entre otros. También fue director asistente de la Pittsburgh Symphony durante dos años.

En la temporada 1987-88 dirigió más de 30 conciertos con la Houston Symphony como director asistente del maestro Sergiu Comissiona.

En los Estados Unidos ha dirigido orquestas como la Rochester Philharmonic, Buffalo Philharmonic, Syracuse Symphony, y ha sido invitado por Sir Georg Solti, quien



le describió como "uno de los directores de más talento" para dirigir la Chicago Civic Orchestra.

En Europa ha dirigido, entre otras, la Orchestra of the Maggio Musicale en Florencia, la Irish Radio Orchestra, además de la Sao Paulo State Symphony y la Silesian State Philharmonic.

Richard Fletcher nació en Massachusetts y comenzó sus estudios musicales a la edad de ocho años tocando el piano, más tarde estudió trompeta, contrabajo y composición musical. Estudió Dirección de Orquesta en la Juilliard School con Sir Georg Solti, Jacques-Louis Monod, Roger Sessions y Sixten Ehrling. Más tarde continuó sus estudios en Europa con Kurt Masur, Franco Ferrara, Serge Celibidache y en Viena en la Escuela Fulbright.

# Orquesta Sinfónica de RTVE

Pedro León \*\*\*  
M.ª Carmen Montes \*\*  
Francisco Comesaña \*\*  
Luis Navidad  
Vicente Cueva  
M.ª Luisa Martínez  
Jesús F. de Yepes  
Antonio Cárdenas  
Enrique Orellana  
Mariana Todorova  
Luis Carlos Jouve  
Michael Pearson  
M.ª Carmen Pulido  
David Mata  
Pilar Ocaña  
Emilio Robles  
Rocío León

## Violines II

Eduardo Sánchez \*  
Juan Luis Jordá \*  
Pedro Rosas  
Isabel Gayoso  
Luis. T. Estevarena  
M.ª Carmen Tricás  
Socorro Martín  
Stefanía Pipa  
Luis Artigues  
David Martínez  
Levon Melikian  
Yolanda Viilamor  
Miguel Ángel Cuesta  
Simión O. Iuga  
Miguel Borrego  
Víctor T. Martín

Pablo Ceballos \*  
Jensen Horn-Sin Lam  
María Teresa Gómez  
José M.ª Navidad  
Chang Chun Ma  
Grazyna M.ª Sonnak  
Ana Borrego  
Marta Jareño  
Agustín Clemente  
Elisabeth Estrada  
Paloma Casado  
Francisco Sarmiento  
Áurea García

Suzana Stefanovic \*  
Damián Martínez \*  
Pilar Serrano  
Luis J. Ruiz  
Claude Druelle  
M.ª Luisa Parrilla  
Manuel Raga  
M.ª Ángeles Novo  
Arantza López  
José González  
M.ª Iosé Vivó

## Contrabajos

Miguel Franco \*  
Manuel Herrero \*  
Enrique Parra  
Germán Muñoz  
Ian Webber  
Joaquín Alda  
Andrés Álvarez  
Roberto Terrón  
Karen Martirosian  
Francisco Pugliese

\*\*\*

Concertinos

Ayudas de Concertino

Solistas

## Flautas

M.ª Antonia Rodríguez \*  
Maarika Järvi \*  
Vicente Cintero  
José Montañés (Flautín) \*  
Eva M.ª Álvarez

## Oboes

Antonio Faus \*  
Salvador Barberá \*  
Ramón Varón  
Carlos Alonso (Corno inglés) \*

## Clarinetes

Ramón Barona \*  
Miguel V. Espejo \*  
José Vadillo  
Gustavo Duarte (Clarinete bajo)

## Fagotes

Juan A. Enguídanos \*  
Miguel Barona  
Vicente Alario (Contrafagot)  
Dominique Deguines

## Trompas

Enrique Lorató \*  
Vicent Puertos \*  
Salvador Seguer  
Jesús Troya  
Enrique Asensi  
Miguel Guerra

## Trompetas

Enrique Rioja \*  
Benjamín Moreno \*  
Ricardo Gasent  
Germán Asensi

## Trombones

Baltasar Perelló \*  
José Alvaro Martínez \*  
Humberto Martínez  
Stephane Loyer (Trombón bajo)

## Tuba

José Vicente Asensi \*

## Arpa

Alma Grana \*

## Piano

José Agustín Serrano \*

## Timbales

Ismael Castelló \*  
Javier Benet \*

## Percusión

Juan P. Roperó \*  
Enrique Llopis  
Rafael Más  
Alfredo Anaya  
Óscar Benet

Coordinador/Inspector  
**Jesús M.ª Corral**  
Secretaria  
**Antonieta Barrenechea**

Archivo  
**José Luis Videahecha**  
**Manuel Robles**

Ayudantes  
**Juan P. Barroso**  
**Miguel Ángel García**



# Próxima actividad del Ciclo "Bajo la estrella de Diaghilev"

## CONFERENCIA

**Fundación Juan March** (Entrada libre)

Salón de Actos

Castelló, 77. Madrid.

### "Picasso y los Ballets rusos"

Jueves, 24 de abril, 19,30 h.

Conferenciante: **Guillermo Solana**

(Profesor titular de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid)



# CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

Sábado, **10 de mayo**, 20,00 h.

**Homenaje al Orfeón Donostiarra en su Centenario.**

Director: **José Antonio Sainz Alfaro.**

**Orfeón Donostiarra**

**Jesús Guridi:** Cuadros vascos

**Cari Orff:** Carmina Burana

**Olatz Saltua** (soprano), **Joaquín Asíaín** (tenor),

**Marcin Bronikowski** (barítono)

Las localidades para este concierto se podrán adquirir en la taquilla del Teatro del 29 de abril al 10 de mayo, de lunes a viernes, de 11,00 a 14,00 y de 17,00 a 19,00 horas.

Jueves, **22 de mayo**, 20,00 h.

Viernes, **23 de mayo**, 20,00 h.

**Coro de RTVE**

Director: **Peter Guth**

**Johann Strauss:** El murciélago (**Manuel Cid, Izabela Labuda, Birgid Steinberger, Ronangiz Yachmi, Georg Lehner, Kurt Ruzicka, Miguel Lomba, Francisco Cecilio**)

Las localidades para estos conciertos se podrán adquirir en la taquilla del Teatro del 29 de abril al 23 de mayo, de lunes a viernes, de 11,00 a 14,00 y de 17,00 a 19,00 horas.

**Delegado**

Francisco de Paula Belbel Sanz

**Gerente Artístico**

Pedro Botías Berzosa

**Coordinador de Programas**

José Luis Clemente Girón

**Secretaría**

Virginia Hernández

**Documentación**

Matilde Hernández

**Programación**Katharine Fife  
M.<sup>1</sup> Cruz jaureguibeitia**Administración**José Gómez  
Mercedes López**Relaciones Externas**Milagros Pérez  
Inmaculada González**Gestión Interna**

Ana Suárez

**Abonos**

Miguel Ángel Alonso

**Teatro Monumental**

Atocha, 65

**Oficinas**Joaquín Costa, 43  
Planta 2.<sup>1</sup>  
28002 Madrid

Teléf. Secretaría: 581 72 11

Teléf. Abonos: 581 72 08

rtve

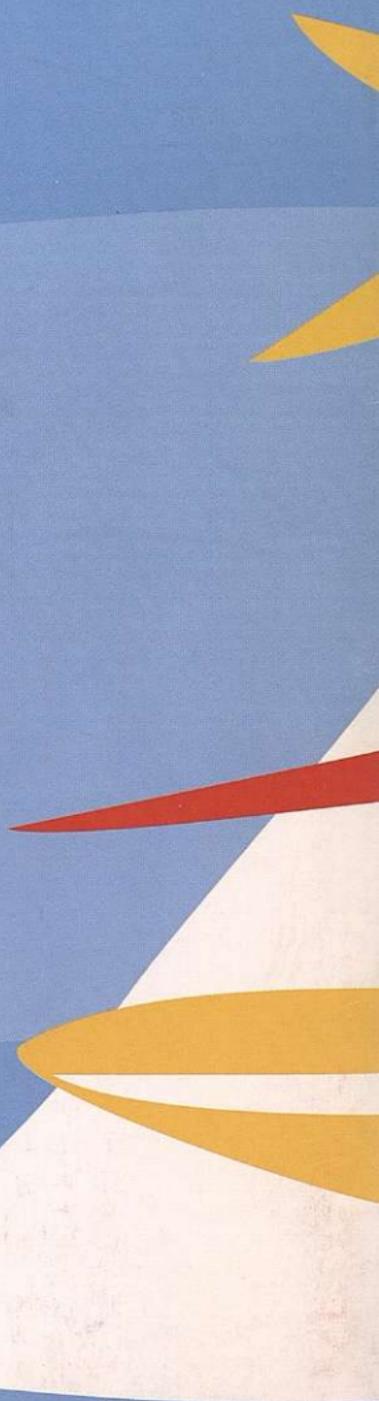


Orquesta  
Sinfónica  
y Coro

RadioTelevisión  
Española



Fundación Juan March



Diseño: Giménez del Pueblo