

Orquesta Sinfónica  
y Coro

de RTVE

PATRIMONIO UC

Temporada 1987-1988



# Orquesta Sinfónica de RTVE



Abono **A**

Programa **13**

**19.30 h.**  
**22.00 h.**

**Jueves, 4**  
**Viernes, 5**

**FEBRERO**

**Teatro Real**  
**MADRID**



# Programa

## Director

Juan Pablo Izquierdo

## I

**WOLFGANG AMADEUS MOZART**  
(1756-1791)

**Serenata núm. 6 en Re mayor, K. 239\*\***

Marcia (Maestoso)  
Menuetto  
Rondeau (Allegretto-Adagio-Allegro)

### Solistas

Pedro León (violín)  
Eduardo Sánchez (violín)  
Pablo Ceballos (viola)  
Jaime Robles (contrabajo)

**JOSE LUIS TURINA**  
(1952)

**Ocnos\***

(Premio de Composición Reina Sofía 1986)

Preliminar  
Pregón faccioso  
La Tormenta  
Escrito en el agua

### Recitador:

Julio Núñez

Arturo Muruzábal (violonchelo solista)

## II

**ALBAN BERG**  
(1885-1935)

**Concierto para violín y orquesta**  
(«A la memoria de un ángel»)

Andante-Allegretto  
Allegro-Adagio-(Coda)

### Solista

Silvia Marcovici (violín)

**IGOR STRAVINSKY**  
(1882-1971)

**Suite núm. 2\*\***

Marcha  
Vals  
Polka  
Galop

\* Estreno

\*\* Primera vez por la Orquesta Sinfónica de RTVE

# Wolfgang Amadeus Mozart

## Serenata núm. 6 en Re mayor, K. 239

4

Durante toda su vida, Mozart compuso numerosas serenatas, canciones y piezas similares con un destino ocasional y concreto y una escritura rápida casi instantánea. Pero ni la velocidad de la escritura ni la vida fugaz que la composición pretende hacen que la calidad sea inferior a la de obras con una intención más seria o permanente. Por eso, hoy se pueden interpretar continuamente estas serenatas dentro de un contexto general de la obra mozartiana y, aunque el autor probablemente sería el primer sorprendido, no se pueden considerar como músicas de un día.

La que catalogamos hoy como *Serenata núm. 6* lleva simplemente el título de *Serenata nocturna en Re* y sería numerada por Köchel como 239. Su manuscrito se conserva en Londres y en él figura autógrafa la fecha de «enero 1776». Lo que no se sabe muy bien es con qué ocasión se compuso. Algunos especulan que fue una sorpresa destinada a su hermana en la noche de Año Nuevo, otros aseguran que la sorpresa era para las hijas de la Condesa Lodron, a las que en ese año dedica varias obras. En cualquier caso es una obra simple, escrita en muy poco tiempo pero de efecto seguro.

Mozart utiliza aquí dos orquestas, una principal con dos voces de violines, una de violas y otra de contrabajos, y otra orquesta secundaria con dos partes de violines, una de violas, otra de violonchelo y timbales. Como la segunda orquesta se limita a doblar partes de la primera o a contestar en eco, se ha supuesto que Mozart quería que se situaran bastante separadas para obtener un efecto de respuesta verdaderamente curioso. Efecto que sería muy eficaz al aire libre (y otras serenatas de aire libre de Mozart lo emplean) pero hay que suponer que si se interpretó a principios de enero en Salzburgo no era lo más apropiado climáticamente hablando y que la obra se tocó situando las dos orquestas en extremos opuestos de un salón, lo que también podía ser práctica habitual en la época.

Sólo tres piezas forman la *Serenata*, lo que es un nuevo dato sobre la rapidez con la que está escrita. La primera es una *Marcha* en maestoso donde la segunda orquesta dobla frecuentemente a la primera pero subraya siempre con los timbales los ritornelos del segundo tema. Sigue un *Minueto* en el que las dos orquestas tienen partes más independientes, aunque el *Trio* está reservado a la primera. El último movimiento es un *Rondó* y aunque Mozart lo escribe a la italiana, dejando una larga

práctica anterior de escribirlo en francés, su estructura y su ritmo tienen mucho que ver todavía con los refranes de los «rondeaux» franceses. Aquí, el papel de la segunda orquesta empieza verdaderamente después del intermedio central preparando la reexposición del tema. A partir de ese momento la segunda orquesta adquiere un papel preponderante, casi una inversión de papeles.

## José Luis Turina

---

### Ocnos

La aparición de José Luis Turina en el panorama compositivo español significó la reafirmación de toda una nueva generación de compositores de la que él mismo se convierte en una de las principales figuras. Ya su participación en uno de los concursos del Arpa de Oro con su temprano *Crucifixus* (1978) fue un importante aldabonazo. Madrileño, nacido en 1952, su condición de nieto de Joaquín Turina ha sido para él un estímulo y también —supongo— una pesada carga. Formado en el Conservatorio de Madrid, ampliaría luego en Roma, especialmente con Franco Donatoni, la que ya era una sólida base técnica. Roma fue, como para tantos compositores españoles, muy importante para José Luis Turina, pero, a diferencia de la mayoría, no constituyó un «camino de Damasco», puesto que cuando marchó a la ciudad italiana no era un simple aprendiz, sino un joven maestro.

Las composiciones de José Luis Turina han ido agrandando su figura creativa. Ya el cuarteto *Lama Sabachtani?* fue una llamada, como lo sería la ópera *Ligazón*, sobre Valle Inclán, representada con éxito en varias ciudades. Posteriormente pueden citarse obras como el *Trio*, tocado ya en todo el mundo, *Sin orden ni concierto* (obra radiofónica encargada por la SER para el Prix Italia 1983), la fuerte impresión de su *Pentimiento* orquestal encargado por la ONE, *Punto de encuentro*, el *Scherzo* pianístico o, más recientemente, el bello *Cuarteto*.

*Ocnos*, sobre el libro del mismo título de Luis Cernuda, parte del encuentro con dicho texto en Roma hacia 1980. Dos años más tarde, el compositor decide abordar una obra musical sobre el mismo, lo que le llevará dos años, al ser interrumpido el trabajo por otras composiciones. Desde el principio, la idea era presentarlo al Premio Reina Sofía de la Fundación Ferrer Salat, lo que realizó en la convocatoria de 1986, la cuarta, y donde un jurado presidido por Henri Dutilleux y formado por

Xavier Montsalvatge, Miguel Angel Coria, Antoni Ros-Marbà y Lluís Claret, le concedió el Primer Premio.

El compositor insiste en la presencia del nombre y la obra de Luis Cernuda en su trabajo musical. A este respecto, hay que señalar cómo Angel Maria Yanguas Cernuda, sobrino y único derechohabiente del poeta, confiesa que ésta es la primera vez que se solicita su autorización para utilizar textos de Cernuda en una composición sinfónica. José Luis Turina opina que la figura y la obra de Cernuda van a dar mucho de sí en un futuro próximo dentro de la música. Con motivo de su prólogo a la edición de *Ocnos* realizada por Taurus en 1977, Jaime Gil de Biedma reproduce la siguiente nota del propio Cernuda sobre el libro:

«Hacia 1940 y en Glasgow (Escocia), comenzó Luis Cernuda a componer *Ocnos*, obsesionado con recuerdos de su niñez y primera juventud en Sevilla, que entonces, en comparación con la sordidez y fealdad de Escocia, le aparecían como merecedores de conmemoración escrita y, al mismo tiempo, de que quedaran así exorcizados. El librito creció (no mucho), y la búsqueda de un título ocupó al autor hasta hallar en Goethe la mención de *Ocnos*, personaje mítico que trenza los juncos que han de servir de alimento a su asno. Halló en ello cierta ironía sarcástica agradable, se tome al asno como símbolo del tiempo que todo lo consume, o del público, igualmente inconsciente y destructor. Y en 1942 y en Oxford (donde Luis Cernuda se hallaba de vacaciones), durante la guerra pasada, se imprimió la edición primera del libro...»:

Sobre esto añade José Luis Turina: «No deja de ser curioso que Cernuda, a la hora de dar una interpretación simbólica a un personaje mítico, se fije más en el asno que en el propio *Ocnos*, que es, a fin de cuentas, quien da título a su libro. Por mi parte, y deseando ser un poco más respetuoso tanto con el tiempo como con el público, sólo añadiré que veo a *Ocnos* como una alegoría, más que como un símbolo, del artista, del ser al que incluso la actividad más superflua y cotidiana (dar de comer al asno) le resulta compatible con la necesidad de crear algo bello (los juncos trenzados) a lo que podremos llamar obra de arte, si el producto y otras consideraciones así lo justifican.

La obra de arte es, necesariamente, el último eslabón de una larga cadena de reflexiones, sensaciones, emociones e impresiones del artista que, tras un periodo de tiempo más o menos largo (quizá toda una vida), ha ido gestando su configuración. Si ese producto último del artista se trata de una obra de arte, debe llegar a ser entonces el factor desencadenante de una nueva serie de eslabones, una nueva cadena, que se irá formando en sus posibles receptores, gestándose en cada uno de ellos de distinta manera, según lo que le añadan de su propia esencia. El re-

sultado puede ser enormemente variado, desde la total indiferencia hasta un nuevo producto artístico, pasando por mil estadios intermedios, según sea la esencia del sujeto receptor.

Este tipo de obra que no se complace con ser fin en si misma al convertirse en simiente de nuevas obras es un concepto de «obra de arte total» distinto del wagneriano. Así, *Ocnos* de Cernuda no es otra cosa que el factor desencadenante de una serie de estados de ánimo que intentan ser trasladados a una posible plasmación musical. Cada uno de los movimientos es, si se quiere, una «glosa» del poema que lo encabeza, por lo que no es desdeñable hablar aquí de «música descriptiva», siempre dentro de los límites de la más pura abstracción.

La obra está escrita para una gran orquesta sinfónica con madera a cuatro, ocho trompas, seis trompetas, dos arpas, piano y abundante percusión. *Ocnos-Música para orquesta sobre poemas de Luis Cernuda* precisa además de violonchelo solista y un recitador que deberá leer íntegramente los cuatro poemas que encabezan los cuatro movimientos de que consta la obra. El violonchelo solista, elemento unificador a lo largo de toda la obra, con el que he querido evocar la figura del poeta, es tratado como si de otro recitador se tratara, salvo en el último movimiento, en que pasa a desempeñar un papel concertante.

La obra se abre con el movimiento titulado *Preliminar*, basado en la cita de Goethe (tomada por Cernuda de *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi*) que, de igual manera, sirve de preliminar al libro. *Pregón tácito* y *La tormenta* son títulos del segundo y tercer movimiento. El cuarto y último, *Escrito en el agua*, es, para mí, el poema de mayor calidad literaria y más profundo contenido de toda la colección. Por razones no excesivamente claras, este poema, con el que se cerraba la edición inglesa (Oxford, 1942) no aparece en la primera edición española (Madrid, 1949), figurando en otra (Taurus, Madrid, 1977) como *Un poema excluido de Ocnos*. La partitura está dedicada a la ciudad de Sevilla, verdadera protagonista del libro, a la que, por motivos que no vienen al caso, me siento particularmente vinculado».

#### PRELIMINAR

Er flicht eben von Natur, wie sie von Natur frisst; er könnte lieber aufhören zu flechten; aber was alsdann sonst beginnen? Er flicht lieber um zu flechten, und das Schilf, das sich auch ungeflechten hätte verzehren lassen, wird nun geflochten gespeist. Vielleicht schmeckt es so, vielleicht nährt es besser? Dieser Oknos, könnte man sagen, hat auf diese Weise doch eine Art von Unterhaltung mit seiner Eselin!

Johann Wolfgang von Goethe

Cosa tan natural era para Ocnos trenzar sus juncos como para el asno comérselos. Podía dejar de trenzarlos, pero entonces, ¿a qué se dedicaría? Prefiere por eso trenzar los juncos, para ocuparse en algo; y por eso se come el asno los juncos trenzados, aunque si no lo estuviesen habría de comérselos igualmente. Es posible que así sepan mejor, o sean más sustanciosos. Y pudiera decirse, hasta cierto punto, que de ese modo Ocnos halla en su asno una manera de pasatiempo.

## PREGON TACITO

Con afecto sonriente, como se consideran los caprichos graciosos del niño, consideras en el recuerdo aquellos carritos blancos del vendedor de helados (aunque el helado no te atraiga grandemente) que, a la tarde, aparecían por bulevares y avenidas de la ciudad, sonando alegres, para atraer compradores, su airecillo de caja de música, infantil, delicioso, trivial.

Unas veces las oías desde la vivienda de un amigo, cuarto bajo con su ventanal soleado y abierto sobre la avenida marina, que palmas y eucaliptos sombreaban frente al mar. El cielo maravillosamente azulado y eliseo pasaba poco a poco por todos los matices del calidoscopio que era allí la puesta de sol, tiñendo el aire en visos inapresables e inexpressables.

Otras veces las oías desde la ventana alta de tu cuarto. Allá abajo, en el hondo canon de la avenida, los oías venir desde bien lejos, hasta que al fin divisabas el coche-cito blanco sonando su airecillo halagüeño. El cielo caía en sombras, encendiéndose al pie de tu ventana la feria mágica de las luces urbanas, trazando un mapa en el que sólo sabías distinguir e identificar el resplandor como de faro que coronaba el templo babilónico de los mormones. Y aún oías el airecillo de caja de música que, a distancia, seguía llegándote con intermitencias.

El recuerdo de unos días placenteros, de una experiencia afortunada en nuestro existir, puede cristalizar en torno a un objeto trivial que, al convertirse indirectamente en símbolo de aquel recuerdo, adquiere valor mágico. Y, sin embargo, oh paradoja, bien que puedas evocar y ver dentro de ti la imagen de aquellos carritos del helado, no puedes en cambio recordar ni tararear dentro de ti el airecillo que sonaban; la música aquella, ahora inasequible, aunque idealmente siga sonando silenciosa y enigmática en tu recuerdo.

## LA TORMENTA

## PATRIMONIO UC

Por el pinar de las brujas, tierra honda, troncos gigantes, cielo amenazador, donde la fronda centenaria más que brindarte protección parecía aliarse maléfica con la tormenta, el primer trueno rompió aún lejano, al cual fueron impulsando otros, como masa de aquellas piedras oscuras desprendida de sus cimas y torrenteras, rodándole y rodando con él montaña abajo. ¿En quién brotó primero el sobresalto que contagió al compañero, en ti o en tu caballo?

De siglos atrás volvía a la conciencia un recelo ancestral ante aquello que no era imposible considerar, en su fragor y su violencia, como cólera de la creación y su dios escondido, emparejado el instinto elemental del ser con las fuerzas elementales de la tierra. Todo venía allí a corroborar la leyenda de tantas reuniones sabáticas por aquel pinar, fuese accidental, como el tronar y el relampaguear, fuese consustancial, como lo enriscado y ceñudo del paraje.

La lluvia, abatida con fuerza, tornaba inútil aún en el cobijo de los troncos más frondosos, porque su masa argentada pasaba las ramas, para luego, al tocar tierra, dividirse en vetas fragmentarias ladera abajo. Mejor parecía escapar con ella que no aguardarla inmóvil, como si la rapidez de la carrera pudiera dejar atrás de su caballo al trueno y al aguacero. Pero fueron ellos quienes te dejaron adelantarles, amainando ya desde las crestas, en tanto el cielo hosco, allá por una hendidura entre las nubes, libertaba un vapor amarillento.

Todo se aquietó al aparecer la luz poniente, aunque con pausa agreste de indecible encanto todavía se escuchara el rumor de las gotas rezagadas, cayendo desde el borde de las hojas a tierra, que ahita de agua cedia bajo los cascos del caballo. Y con la luz se alzó el canto de un cuco, al que pronto respondió otro, o el eco mismo, sus intervalos de diálogo alado cruzado a través del atardecer, hasta unirse fulgor y silbo dentro del aire con una misma causalidad, así como antes se unieron por él relámpago y trueno.

Entonces descabalgaste nuevamente, esta vez no para esperar la tormenta sino para despedirla y contemplar entre las cosas aquel renacer de un sosiego al cual el hombre parecía ajeno, pero que sin duda las brujas, dádivosas un momento con el viandante de su pinar, te permitían vivir y conocer antes de regresar al pueblo y a las gentes, aún sobresaltado, húmedo y dichoso.

## ESCRITO EN EL AGUA

Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad. Todo contribuía alrededor mío, durante mis primeros años, a mantener en mí la ilusión y la creencia en lo permanente: la casa familiar inmutable, los accidentes idénticos de mi vida. Si algo cambiaba, era para volver más tarde a lo acostumbrado, sucediéndose todo como las estaciones en el ciclo del año; y tras la diversidad aparente siempre se traslucía la unidad íntima.

Pero terminó la niñez y caí en el mundo. Las gentes morían en torno mío y las casas se arruinaban. Como entonces me poseía el delirio del amor, no tuve una mirada siquiera para aquellos testimonios de la caducidad humana. Si había descubierto el secreto de la eternidad, si yo poseía la eternidad en mi espíritu, ¿qué me importaba lo demás? Mas apenas me acercaba a estrechar un cuerpo contra el mío, cuando con mi deseo creía infundirle permanencia, huía de mis brazos dejándolos vacíos.

Después amé los animales, los árboles (he amado un chopo, he amado un álamo blanco), la tierra. Todo desaparecía, poniendo en mi soledad el sentimiento amargo de lo efímero. Yo sólo parecía duradero entre la fuga de las cosas. Y entonces, fija y cruel, surgió en mí la idea de la propia desaparición, de cómo también yo me partiría un día de mí.

¡Dios!, exclamé entonces: dame la eternidad. Dios era ya para mí el amor no conseguido en este mundo, el amor nunca roto, triunfante sobre la astucia bicorne del tiempo y de la muerte. Y amé a Dios como al amigo incomparable y perfecto.

Fue un sueño más, porque Dios no existe. Me lo dijo la hoja seca caída, que un pie deshace al pasar. Me lo dijo el pájaro muerto, inerte sobre la tierra el ala rota y podrida. Me lo dijo la conciencia, que un día ha de perderse en la vastedad del no ser. Y si Dios no existe, ¿cómo puedo existir yo? Yo no existo ni aún ahora, que como una sombra me arrastro entre el delirio de sombras, respirando estas palabras desalentadas, testimonio (¿de quién y para quién?) absurdo de mi existencia.

Luis Cernuda

## Alban Berg

### Concierto para violín y orquesta

En la primavera de 1953, Alban Berg interrumpió la orquestación del tercer acto de *Lulú* para atender la petición del violinista Louis Krasner de escribirle un concierto. Esta sería su última obra, ya que en diciembre moría en Viena a consecuencia de un envenenamiento sanguíneo contraído por la picadura de un insecto. *Lulú* quedaba así sin termi-

nar y el *Concierto*, escrito como una oferta post-mortem para otra persona, se convertía así en una autorequiem del compositor.

Berg aceptó con entusiasmo la composición del *Concierto*, no sólo porque representaba una buena oportunidad de difusión, al venir de un virtuoso conocido, sino porque le servía para intentar una fusión entre la técnica dodecafónica, en la que entonces estaba inmerso, y un interno lirismo que siempre aflora en su obra. Por otro lado, deseaba dedicar la obra en homenaje póstumo a Manon Gropius, hija del arquitecto Walter Gropius, tan ligado al movimiento Bauhaus, y de Alma, la viuda de Mahler. Manon Gropius había muerto jovencísima víctima de la poliomelitis. Además, estaba previsto que el *Concierto* fuera estrenado bajo la dirección de su amigo y compañero de estudios Anton Webern. Pero la primera audición, ya muerto Berg, tendría lugar durante el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Barcelona, el 19 de abril de 1936, con Krasner como solista pero dirigiendo Hermann Scherchen. Doce días más tarde, el 1 de mayo, Webern dirigía la segunda audición con la Orquesta de la BBC de Londres y siempre con Krasner como solista. En el estreno barcelonés figuraba, entre otras obras, junto al *Ariel* de Roberto Gerhard.

Rognoni liga esta obra con la tradición del canto de las cuerdas mahlerianas, especialmente en las últimas *Sinfonías*, y señala que hay en Berg una premonición de la muerte. —sobre la muerte trata la obra—, así como por la poesía y la nostalgia que hay en las cosas que pasan y se van, en la renovación de la vida.

Berg consigue en esta obra trascender todas las técnicas imaginables en una unidad lírica. La obra es plenamente dodecafónica y, sin embargo, no está tan lejana del mundo tonal. Mucho más tarde, en una serie de brillantes conferencias sobre el Stravinsky dodecafónico, Gerardo Gombau demostraría fehacientemente cómo con la técnica dodecafónica se puede componer diatónicamente e incluso modalmente. En la época de Berg, sin embargo, las cosas estaban mucho más nitidamente diferenciadas.

Pero hay mucho más que un deseo de tratar la serie con un criterio tonal a partir de una distribución en cuatro acordes perfectos mayores y menores. También hay un complejo mundo de simetrías y hasta un nacimiento de la estructura instrumental primaria, pues no hay que olvidar el impresionante comienzo con las quintas del violín, que expone el material básico en que se funda ese instrumento desde que fuera creado. La misma forma en dos movimientos, *Andante-Allegro* el primero, *Allegro-Adagio* el segundo, crea un arco formal de la más perfecta, y a la vez intrincada, simetría.

Se ha dicho que las apariciones en el primer movimiento de muchos rasgos de motivos populares y motivos vieneses intentan evocar,

por parte de Berg, la juventud de la muchacha a la que el *Concierto* se ofrenda. Con igual o más motivo podría verse en esos fragmentos una nueva ligazón al mundo mahleriano que está tantas veces construido de tal tipo de referencias.

El segundo movimiento se abre en cambio con un fuerte acento dramático que recuerda al Berg expresionista que, en alguna forma, nunca desapareció del todo. Un mundo distorsionado y torturado que prepara de una manera maravillosa la apertura del *Adagio* con la cita del coral de Bach *Es ist genug*. Luego, el movimiento se transformará en un torrente lírico que, a través de una nueva cita de un tema de Carinthia ya usado en el primer tiempo, desembocará en una melodía agudísima del violín sobre la tapicería sonora del coral bachiano.

Hoy, todo ello nos parece una pura maravilla, pero en la época, y por razones ideológicas escolásticas, incluso los más amplios defensores de Berg, tuvieron dificultades para entender tanta independencia. Merece la pena citar un comentario de Adorno que demuestra los equilibrios que una mente tan clara tuvo que hacer para admitir algo que apriorísticamente estaba obligado a rechazar: «No hay ningún contracanto que sea capaz de suturar la ruptura estilística entre el coral de Bach y el resto, sólo la fuerza extramusical de Berg podía superar tal ruptura. Ya en Mahler, la exigencia de comunicación sobrepasaba la obra, y así en Berg la insuficiencia se transforma en expresión de una maestría sin límites». Como vemos, hasta Don Theodor entendía la teoría como un lecho de Procusto. Afortunadamente, Berg pasaba ampliamente, como ahora se dice, de teorías.

Hubo también quien lamentó que por componer esta obra —que todos gustaban pero se quitaban de en medio como una patata caliente— Berg no terminara *Lulú*. De hecho, el *Concierto* está fechado el 11 de agosto de 1935, poco antes de recibir la funesta picadura. *Lulú* tendría que esperar bastantes años, hasta que Friedrich Cerha, con la máxima fidelidad posible, orquestara el último acto y se estrenara completa en París el 24 de febrero de 1979. Para entonces, el *Concierto a la memoria de un ángel* había recorrido el mundo y era ya considerado por todos como lo que es, una absoluta obra maestra.

# Igor Stravinsky

## Suite núm. 2

El mundo musical español, y me refiero tanto a los profesionales como a la crítica o a los aficionados, parece creer que Stravinsky es un compositor bien conocido y suficientemente tocado entre nosotros. Nada más lejos de la realidad, y si hay algo que revele hasta qué punto resulta cutre nuestra vida sinfónica, es precisamente el desconocimiento general que tenemos de la obra del que, a mi juicio, es el principal compositor del siglo XX. Conocer a Stravinsky no es, desde luego, el repetir regularmente sus tres primeros ballets, que, por supuesto, son obras maestras. Sin embargo, hay obras fundamentales que apenas si son conocidas de nuestro público. La misma *Sinfonía de los Salmos* aparece con excesiva parquedad y peor aún ocurre con la *Sinfonía en tres movimientos* o la *Sinfonía en Do*. No digamos nada de *Orfeo* (que el propio Stravinsky dirigió en su último viaje a Madrid), el *Concierto para violín* y tantas otras páginas, entre las que se encuentran todas las últimas, de *Canticum Sacrum* a *Requiem Canticles*. Podríamos añadir, entre otras cosas, el que nuestras óperas no se hayan enterado aún de la existencia de *The rake's progress*.

Por eso, el que en este concierto aparezca una obra poco conocida de Stravinsky es un acontecimiento por muy menor que la obra sea y suponiendo que en un gran maestro algo sea menor. En todo caso, la *Suite núm. 2* no es una obra más nimia en la obra de Stravinsky que la *Serenata*, que en este mismo concierto se escucha, lo es a Mozart.

Sabido es que entre 1914 y 1918, Stravinsky reside en Morgues (Suiza) y que allí su estilo va a sufrir la gran transformación que produce obras como *Renard* o *L'histoire du soldat*. Pero también compone otras obras menores en proporciones pero largas en consecuencias, como las *Tres piezas para clarinete*. Es en esta época cuando compone dos series de obras para piano a cuatro manos, las *Three easy pieces* de 1915 y las *Five easy pieces* de 1917, esta última dedicada a una dama hispánica, la señora Eugenia Errazúriz. Incluso se puede decir algo más, que las dos series de piano a cuatro manos fueron estrenadas en Lausanne el 8 de noviembre de 1919 por el propio Stravinsky y el español José Iturbi. Debe ser por eso que los pianistas españoles las ignoran.

Pese a tratarse de obras breves y de carácter en cierto modo humorístico, las piezas a cuatro manos no debían parecerle a Stravinsky un simple divertimento cuando en los años 20 decidió orquestarlas para pequeña orquesta en un momento en que, después de las gigantes-

cas proporciones de las orquestas, de sus primeros ballets, preconizaba una economía de medios orquestales. Stravinsky distribuye las orquestaciones en dos *Suites*, pero con cuatro piezas en cada una, con lo que debe quitar una a las colecciones de piano a cuatro manos y añadirsele a la otra. Cronológicamente, la numeración de las *Suites* está invertida, pues la que conocemos como núm. 2 se termina en 1921 y contiene las tres piezas de las *Three easy pieces* (la primera colección de piano) más la cuarta, el *Galop*, que es la quinta y última de las *Five easy pieces*. Las otras cuatro de esta colección constituyen la *Suite* núm. 1, que no se orquesta hasta 1925.

Nos hallamos ante piezas breves, desenfadadas y maravillosamente instrumentadas que demuestran hasta qué punto, cuando hay creador genial por medio, no hay música pequeña ni banal.

Tomás Marco



Pierre Boulez e Igor Stravinsky (Paris, 1962)

# DOCUMENTOS

## I

LUIS CERNUDA

[1902-1963]

Ni cisne andaluz

ni pájaro de lujo

Pájaro por las alas

hombre por la tristeza

Una mitad de luz Otra de sombra

No separadas: confundidas

una sola substancia

vibración que se despliega en transparencia

Piedra de luna

más agua que piedra

Río taciturno

más palabra que río

Árbol por solitario

hombre por la palabra

Verdad y error

una sola verdad

una sola palabra mortal

Ciudades

humo petrificado

patrias ajenas siempre

sombras de hombres

En un cuarto perdido

inmaculada la camisa única

correcto y desesperado

escribe el poeta las palabras prohibidas

signos entrelazados en una página

vasta de pronto como lecho de mar

abrazo de los cuatro elementos

constelación del deseo y de la muerte

fija en el cielo cambiante del lenguaje

como el dibujo obscenamente puro

ardiendo en la pared decrepita

Días como nubes perdidas

islas sepultas en un pecho

placer

ola jaguar y calavera

Dos ojos fijos en dos ojos

idolos

siempre los mismos ojos

Soledad

única madre de los hombres

¿sólo es real el deseo?  
Uñas que desgarran una sombra  
labios que beben muerte en un cuerpo  
ese cadáver descubierto al alba  
en nuestro lecho ¿es real?

Deseada

la realidad se desea  
se inventa un cuerpo de centella  
se desdobra y se mira  
sus mil ojos  
la pulen como mil manos fanáticas  
Quiere salir de sí  
arder  
en un cuarto en el fondo de un cráter  
y ser bajo dos ojos fijos  
ceniza piedra congelada

Con letra clara el poeta escribe  
sus verdades oscuras

Sus palabras  
no son un monumento público  
ni la Guía del camino recto  
Nacieron del silencio  
se abren sobre tallos de silencio  
las contemplamos en silencio  
Verdad y error

una sola verdad  
Realidad y deseo  
una sola substancia  
resuelta en manantial de transparencias

Octavio Paz

Asumo con gusto la oportunidad de prestar mi tributo a la obra y la creación de mi discípulo y amigo Alban Berg, ya que él y nuestro común amigo, su compañero de estudios Anton von Webern, constituyeron a fin de cuentas la más poderosa confirmación de mi trabajo como profesor, y ellos son también después de todo las personas que en tiempos de las más severas estrecheces artísticas me prestaron un apoyo tan firme y seguro, tan lleno de afecto, que es imposible encontrar nada mejor en este mundo.

Pero todo aquel que gustase creer que estoy aquí sólo devolviendo gratitud y amistad con estas palabras de reconocimiento no debe olvidar que puedo leer una partitura; que a partir de ciertas partituras que en aquella época golpeaban al resto de los músicos como jeroglíficos yo podía obtener una imagen viva de las ideas allí plasmadas, y hacerme así una impresión de su talento. Y me enorgullece que lo certero de esta impresión, y su exactitud, me situaron en la posición necesaria para guiar estos altos dones dondequiera que tuvieran que ir: para conseguir el más maravilloso florecimiento de su individualidad, para completar su independencia. Pero el genio necesario —ese, él mismo lo aportó; estaba allí desde la primera lección. Y lo llevará consigo hasta su última hora.

Me encantaría decir: «¡La amistad por encima de todo!».

Pero tengo que decir: «¡El arte por encima de todo!».

De nuevo aquí ~~no necesito vacilar~~; las demandas de la amistad y del arte son una sola; el amigo puede alabar exuberantemente al artista, y el artista al amigo. En realidad, los dos deben hacerlo, si es que han de ser justos.

Y yo quiero ser justo: ¡Salud, Alban Berg!

Arnold Schoenberg

*Alban Berg*

Die Theaterwelt, 10-IV-1930

Cuando Alban Berg se acercó a mí en 1904 era un mozalbete altísimo y extremadamente tímido. Pero cuando vi la composición que me mostró —canciones escritas en un estilo entre Hugo Wolf y Brahms—, me di cuenta al momento de que estaba ante un verdadero talento. En consecuencia, le admití como alumno, aunque en esta época no podía pagar por las clases. Más tarde su madre heredó una fortuna y le dijo a Alban que, como ya tenían dinero, podía entrar en el Conservatorio. Me contaron que Alban se sintió tan trastornado por ello que comenzó a llorar y no pudo parar hasta que su madre le permitió seguir dando clases conmigo.

Siempre me fue fiel y permaneció así durante toda su corta vida. ¿Por qué cuento esta historia? Porque me quedé muy sorprendido cuando este joven tímido y de buen corazón tuvo el coraje de embarcarse en una aventura que parecía invitar a la infelicidad: componer *Wozzeck*, un drama tan extraordinariamente trágico que parecía prohibido a la música. Aún más: contenía escenas de la vida diaria que eran contrarias al

concepto de ópera, que todavía se nutría de ropas estilizadas y personajes convencionales.

Triunfó. *Wozzeck* fue uno de los grandes éxitos operísticos.

¿Y por qué? Porque Berg, este hombre tímido, poseía una fuerte personalidad que era fiel a sus ideas, al igual que me fue fiel cuando se vio prácticamente obligado a interrumpir sus estudios conmigo.

Triunfó con su ópera como había triunfado en su insistencia en estudiar conmigo. Creer firmemente en el destino de las propias ideas es la cualidad que conforma a los grandes hombres.

Arnold Schoenberg

*El estilo y la idea*, 1949

Ed. Faber

(Traducción: Luis Carlos Gago)



Alban Berg y Arnold Schoenberg (hacia 1932)

### III

#### ¿ESTILO O IDEA?

(Elogio de la amnesia)

Más de veinticinco años de familiaridad con las obras de Stravinsky: pese a ello, o quizás a causa de ello, mi punto de vista prácticamente no ha cambiado. Si la polémica desapareció, ello se debe probablemente a que la distancia en el tiempo ha confirmado las afinidades y anulado las discrepancias; probablemente también a que este alejamiento confirma el rostro de una generación, y no de un solo personaje.

¿Mi punto de vista no ha cambiado? En intensidad, ciertamente.

Las obras que siempre me han impresionado como esenciales forman ahora de tal manera parte mi mismo, que la identificación es definitiva, natural. Las obras que en otra época me irritaron, las abordo ahora con distancia, como fragmentos de historia, ligados a otros fragmentos muy parecidos: esto es un documento, ¿uno puede irritarse aún por un documento?

Hace veinticinco años la polémica estaba en su apogeo, y la vida musical se dividía *tajantemente* en dos campos. Eran raros los francotiradores; la época lo quería así. La supervivencia del lenguaje exigía que se tomara partido entre lo que Adorno llamó el progreso y la restauración —nada parecía más urgente, pues la situación se mostraba, *en principio*, terriblemente clara—.

Yo abrigaba, sin embargo, algunas dudas sobre este maniqueísmo simplista, que atribuía una primacía indebida a la clasificación categórica, y me parecía que los cáta ros, los puros, los elegidos de la revolución no estaban enteramente exentos del pecado de historicismo que se imputaba con ahínco a los parias de la restauración, a ellos exclusivamente. Llegué poco a poco a la conclusión de que toda una generación, precisamente aquella a la que pertenece Stravinsky, adoptó —con algunas salvedades— la misma trayectoria. No podría llamarla regresión, como se les ha hecho alguna vez. El fenómeno es más complejo; vale la pena detenerse en él: va en ello, en efecto, la noción de *estilo*.

Stravinsky, y su generación, ¿fueron víctimas del *estilo/código*? ¿O bien dieron a este concepto, elevándolo al rango de símbolo absoluto, un vigor nuevo, desconocido hasta entonces?

Creo recordar (¿o mi memoria me sugiere una distorsión?) esta frase enigmática de Baudelaire sobre Manet: usted es el primero en la decadencia de su arte. Se la ha comentado: por su injusticia; por su rigor; por sus perspectivas; ¡las decadencias vienen de lejos! ¿Vienen de la función que se atribuye al estilo? Dicho de otro modo: ¿es el estilo el que está destinado a generar la idea, o viceversa? Convendría considerar entonces, en lo absoluto de su supremacía, a estas palabras adornadas con mayúsculas...

A propósito de decadencia: después de los abatimientos fin de siglo, que narcisísticamente se veían languidecer, las revoluciones del primer cuarto de este siglo parecen resultar de un impulso espontáneo, salvaje, furioso. ¡Cualquier cosa antes que el desecamiento que amenaza a muy corto término! Se comienzan a explorar febrilmente los límites de campos que parecen insoportablemente restringidos pese a su relum-

brante exuberancia. Se van dibujando dos maneras de reaccionar: o bien se matará la exuberancia por el exceso, llevándola a su paroxismo, y por lo tanto a la asfixia; o bien se aferrará el hacha del bárbaro para ir a saquear Roma, quemar Alejandría. Los dos tipos de reacciones se manifestaron en todos los campos; literatura, música, expresión visual, es sorprendente el paralelismo entre las personalidades de la *sobreoferta* y las personalidades de la *simplificación*. Aunque las primeras se muestren más astutas y las segundas más ingenuas, subsiste el hecho de que sus reacciones nacen de un irreprimible instinto de supervivencia. Las decisiones no son tanto calculadas como impuestas por la situación. No es entonces cuestión de analizar concienzudamente lo que constituye el valor, e incluso el prestigio, del estilo. Las ideas —destrucción, sublimación— afluyen; exigen su derecho de vivir, y les importa poco una presentación de gala. Resulta incluso inquietante —más que sorprendente— la fuerza, la violencia incluidas en esta renovación generalizada. La colectividad de los creadores parece querer agotar con frenesí, durante algunos años, todas las posibilidades de la invención. ¡Ah, sí! qué lejos estamos del «estilo» —oposición radical con el período inmediatamente anterior, que cultivó por su parte esta preocupación con deleite y morbidez—.

Stravinsky participa con toda su fuerza en este frenesí. *La Consagración de la primavera* es el testimonio explosivo de ello. Simplificándome a mi mismo: lo ubicaría entre las personalidades de la *simplificación*, mientras que la personalidad de *sobreoferta* estaría representada por Schoenberg, y la obra típica de la *sobreoferta* sería *Erwartung*. [...]

## PATRIMONIO UC

La ironía llevará a Stravinsky a utilizar abiertamente la parodia y, como hacia Picasso más o menos en la misma época, a introducir *objetos encontrados* en un complejo estilístico donde funcionan por distorsión. La extravagancia de la citación, la ingenuidad, la diferencia de nivel de los lenguajes, la heterogeneidad de los elementos serán parte integrante de la composición. No tratará de reducir las divergencias ni de unificar las disparidades mediante la síntesis gramatical —como una personalidad de la *sobreoferta*, Berg, lo hará más tarde en *Wozzeck*—. Exarcerbará, por el contrario, las discrepancias y especulará con la absurdidad del lenguaje; escribirá *entre comillas*: lo que hace presagiar una actitud casi hostil frente a la integración estilística, permite entrever la apropiación, pronto intentada, de elementos preexistentes no ya en el dominio popular, sino en el campo llamado cultural —en lo que la historia nos ofrece en abundancia: los productos terminados de la cultura, reservorios por excelencia del Estilo, con mayúscula—.

Pierre Boulez

*Puntos de referencia*, 1984

Ed. Gedisa

(Traducción: Eduardo J. Prieto)

# Juan Pablo Izquierdo

Director



Nacido en Santiago de Chile, realiza sus estudios musicales en su ciudad natal, ampliándolos posteriormente en Gravesano (Suiza) con Hermann Scherchen. En 1961 fue nombrado Director del Departamento de Música de la Universidad Católica de Santiago, desde donde desarrolla una importante labor de difusión cultural.

En 1966 obtiene el Primer Premio en el Concurso Internacional Dimitri Mitropoulos. Inmediatamente pasa a ser Director Adjunto de Leonard Bernstein en la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Entre 1967 y 1970 dirige ópera y conciertos en la Universidad de Indiana. En 1969 inicia también su asidua colaboración con las más importantes orquestas europeas. Dirige, asimismo, frecuentemente en Israel, donde ha sido Director del Festival Testimonium de Tel Aviv, y en Chile, donde ha sido Director Titular de la Orquesta Filarmónica de Santiago entre 1982 y 1986.

## Silvia Marcovici

Violín

Nacida en Rumania, realiza sus estudios musicales en los Conservatorios de Bacau y Bucarest. A los quince años debuta con la Orquesta de la Residencia de La Haya y dos años más tarde obtiene el Primer Premio en el Concurso Internacional Marguerite Long-Jacques Thibaud y en el Concurso Georges Enesco de Bucarest.

En 1971 inicia una incesante actividad concertística que le ha llevado a actuar con las orquestas y los directores más prestigiosos del mundo (Filarmónica de Nueva York/Mehta, Filadelfia/Ormandy, Washington/Rostropovich, Chicago/Haitink y Pittsburgh/Previn, entre otros).

Entre sus grabaciones destacan la del *Concierto* de Glazunov, con Leopold Stokowski, y las *Sonatas para violín y piano* de Beethoven, con Valentine Gheorghiu.

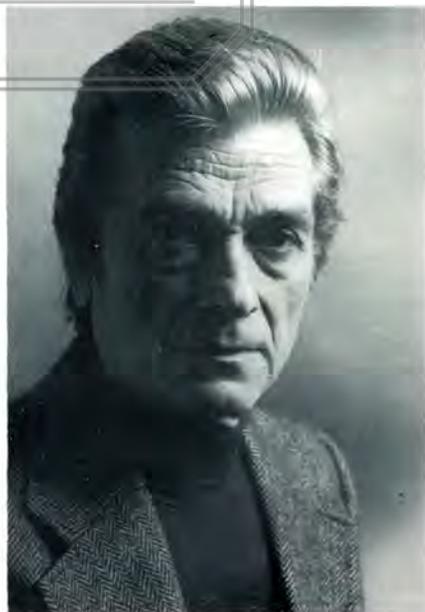


## Julio Núñez

Recitador

Nacido en Torrelavega (Santander), se inicia profesionalmente en la Compañía Lope de Vega, en la que permanece durante dos años. Más tarde representa a España en el Teatro de las Naciones con la obra *La Celestina*.

A lo largo de su carrera ha intervenido en cine, teatro y televisión, medio éste en el que obtuvo en 1969 el Premio Nacional de Interpretación. Entre las obras en las que ha intervenido podemos destacar: *Edipo Rey*, *Peer Gynt*, *La Vida es Sueño*, *El Caballero de Olmedo*, *Cyrano de Bergerac*, *La Señorita Julia*, *Exiliados*, *Boris Godunov*, *Panorama desde el puente*, *La Doble Historia del Doctor Valmy*, *El Mercader de Venecia*, etc.



**Director Titular**

Árpád Joó

**Principal Director Invitado**

Antoni Ros-Marbà

**Violines I**

Hermes Kriales...  
 Pedro León...  
 M.<sup>ª</sup> Carmen Montes...  
 Juan Luis Jordá...  
 Francisco J. Comesaña  
 Luis Jouve  
 Vicente Cueva  
 Encarnación Romero  
 Luis Artigues  
 M.<sup>ª</sup> Carmen Pulido  
 Jesús Fernández  
 Enrique Orellana  
 José Luis Canabal

Luis Navidad  
 Manuel Puig  
 José López de Saa  
 María Rodríguez  
 Miguel Ángel Cuesta  
 Juan José Ortega  
 M.<sup>ª</sup> del Rosario Arteaga

**Violines II**

Eduardo Sánchez  
 Eusebio Ibarra  
 Pedro Rosas  
 M.<sup>ª</sup> Isabel Gayoso  
 Judith Galiana  
 Máximo Navares  
 M.<sup>ª</sup> Carmen Tricás  
 Martín Pérez  
 Simion O. Iuga  
 Alicia Sanz  
 Luis T. Estevarena  
 Eduardo Pascual  
 José Mena  
 Angel M.<sup>ª</sup> Aldave  
 Socorro Martín

**Violas**

Pablo Ceballos  
 José M.<sup>ª</sup> Navidad  
 M.<sup>ª</sup> Teresa Gómez  
 Marino Muruzábal  
 Alberto Cañas  
 Juan López del Cid  
 Raquel López  
 Rafael Más  
 Elisabeth Estrada  
 Grazyna M.<sup>ª</sup> Sonnak  
 Chang Chu Ma  
 Lourdes Moreno

**Violonchelos**

Angel Luis Quintana  
 Arturo Muruzábal  
 Angel González  
 Pilar Serrano  
 M.<sup>ª</sup> Angeles Novo  
 Manuel Raga  
 José González del Ama  
 M.<sup>ª</sup> Luisa Parrilla  
 Arantza López  
 Miguel Jiménez  
 M.<sup>ª</sup> José Vivó

**Contrabajos**

Jaime A. Robles  
 Enrique Parra  
 David Claude Thomas  
 Rafael Sorní  
 Alfredo Mocha  
 Joaquín Alda  
 Andrés Alvarez  
 Jesús Romero

**Coordinador Técnico-Artístico:** Salvador Pemán, **Inspector:** Carlos Carriedo, **Archivo:** Pedro Góez.

**Ayudantes:** Andrés Muñoz; Juan P. Barróso; Vicente Pino.

# Orquesta Sinfónica de RTVE

---

---

## Flautas

José Moreno·  
Vicente Martínez·  
Vicente Sempere·  
Manuel Morote·  
José Montañés·

## Trompas

Luis Morató·  
José V. Puertas·  
Salvador Seguer·  
Jesús Troya·  
Enrique Asensi·  
Miguel Guerra·

---

## Oboes

Jesús M.<sup>a</sup> Corral·  
Antonio Faus·  
Miguel Sáez·

## Trombones

Humberto Martínez·  
Benjamín Esparza·  
Pedro Botias·  
Francisco Muñoz·

---

## Clarinetes

Ramón Barón·  
Miguel J. Espejo·  
José Vadillo·  
Vicente Lafuente·

## Tuba

José Luis López·

## Arpas

M.<sup>a</sup> Rosa Calvo·  
Beatriz Arias·

---

## Fagotes

Vicente Merenciano·  
Juan A. Enguñanos·  
Carlos Carriedo·  
Miguel Barona·

## Piano

José C. Tordesillas·

---

## Timbales

Vicente Redondo·  
Ismael Castelló·

---

## Trompetas

Ricardo Gasent·  
Enrique Rioja·  
Juan Sánchez·  
Gerardo Mira de Leiva·

## Percusión

Javier Benet·  
Juan P. Roperó·  
Enrique Llopis·

# Próximos Conciertos

Abono **B**

Programa **14**

**Jueves, 11**

**Viernes, 12**

**FEBRERO**

**Director**

Serge Baudo

•

**Villa-Lobos** Alborada en una floresta tropical

**Villa-Lobos** Concierto para piano y orquesta núm. 1

**Solista**

Nelson Freire (piano)

••

**Poulenc** Stabat Mater

**Solista**

Christine Barbaux (soprano)

Coro de RTVE

PATRIMONIO UC

Abono **A**

Programa **15**

**Jueves, 18**

**Viernes, 19**

**FEBRERO**

**Director**

Max Bragado

•

**Falla** Suite «Homenajes»

**Chopin** Concierto para piano y orquesta núm. 1  
en Mi menor, op. 11

**Solista**

Joaquín Soriano (piano)

••

**Schumann** Sinfonía núm. 2 en Do mayor, op. 61



Orquesta Sinfónica  
y Coro  
de RTVE

**Delegado**  
Miguel Alonso

Edificio Cuzco III  
San-Ángela de la Cruz, 2 - Planta VII  
28020-Madrid  
Teléf. 270 70 03

---

Diseño Gráfico: Ana Granados  
Imp. Grafinat, S.A. - Argos, 8 - 28037-Madrid  
Dep. legal: M. 29.973-1987



PATRIMONIO UC