

# TEATRO REAL

PATRIMONIO UC

*Orquesta y Coro  
Nacionales de España*

TEMPORADA 1982 - 83



## **AVISO**

Por dificultades técnicas derivadas del material, sólo se interpretarán las canciones de Berio números 3-5-7 y 11, que son las canciones con acompañamiento sinfónico.

No podrán interpretarse las canciones con acompañamiento de cámara.



PATRIMONIO UC

PRESIDENCIA DE HONOR:

*SU MAJESTAD LA REINA*  
PATRIMONIO UC

---



---

---

---

---

*ORGANISMO AUTÓNOMO  
“ORQUESTA Y CORO  
NACIONALES DE ESPAÑA”*

Director asociado ONE:

**JESÚS LÓPEZ COBOS**

Principal director invitado ONE:

**PETER MAAG**

Director titular CNE:

**ENRIQUE RIBÓ**



---

---

---

# ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

DIRECTOR:  
JUAN PABLO IZQUIERDO  
PROGRAMA

## I

Joseph HAYDN (1732-1809) **Sinfonía núm. 92, en Sol mayor, "Oxford"**  
Adagio  
Adagio  
Menuet. Allegretto  
Presto

Luciano BERIO (1925) **\* Folk Songs**  
1. "Black is the colour"  
2. "I wonder as I wander"  
3. "Loosing yellow"  
4. "Rossignol du bois"  
5. "A la femminisca"  
6. "La donna ideale"  
7. "Ballo"  
8. "Motettu de tristura"  
9. "Malurous qu'o un fenno"  
10. "Lo fiolaire"  
11. "Azerbaijan loved song"

Solista: ESPERANZA ABAD, mezzosoprano.

## II

Miguel ALONSO (1925) **\*\* Biografía**  
(Ençargo ONE)  
Solista: ESPERANZA ABAD, mezzosoprano.

Igor STRAVINSKY (1882-1971) **El pájaro de fuego**  
Introducción  
El pájaro de fuego y su danza  
Ronda de las princesas  
Danza infernal del Rey Kastchei  
Canción de cuna  
Final

\* Primera vez por la ONE.

\*\* Estreno mundial.

(Conciertos núms. 2.603, 2.604 y 2.605 de la ONE.)

VIERNES 4  
19.00 HORAS

SÁBADO 5  
19.00 HORAS

DOMINGO 6  
11.30 HORAS

MADRID, MARZO DE 1983

---



PATRIMONIO UC

---

---

---

---

---

## JOSEPH HAYDN

### Sinfonía núm. 92, en Sol mayor, "Oxford"

Sostiene L. Della Corte, en su estudio monográfico de "Le 107 Sinfonie di Haydn", que cuando éste, a sus veinticinco años, se decidió a abordar el género sinfónico de moda en todas las Cortes grandes o pequeñas que tenían una orquesta, podía acudir en busca de inspiración y guía a cinco "sagradas fuentes". Los influjos de estas cinco escuelas son más evidentes; a veces exclusivos y frecuentemente entrelazados entre sí, en la primera mitad de su producción, aunque siempre reavivados y marcados por un elemento de novedad y por el sello inconfundible de su personalidad. De los napolitanos asimiló la vivacidad enfática de las melodías y el apasionado fraseo de los "allegri cantabili". Menos aparente es el influjo francés que se caracteriza por el sonido suntuoso y exultante de los instrumentos festivos, como trompetas y timbales, y por los ritmos solemnes. De la escuela de Viena no sólo heredó multitud de fórmulas que incorporó a su propio estilo, sino la propensión por el tema popular, por el regocijo musical y, siguiendo el ejemplo de G. de Monn, por el elemento folklórico genuino. Las prodigiosas audacias de los músicos de Mannheim, que tan difícilmente soportaban los maestros conservadores como Leopoldo Mozart, ejercitaron en Haydn una fuerte atracción. Su creciente interés por el empleo del "crescendo", por el colorido orquestal y la distribución de funciones entre los diversos instrumentos, así como por los signos dinámicos, los adornos, las pausas, etcétera, demuestra su acuerdo de principio por las orientaciones de esta escuela. La influencia del grupo berlinés, que llega a Haydn a través de su figura más eminente, Carl Philip Emanuel Bach, resulta decisiva en el plano estructural y capital desde el punto de vista de los contenidos emotivos; no hay que olvidar que el Bach "de Berlín" era considerado como el profeta del "Sturm und Drang". Este cuadro de influencias se enriquece con la aportación de la música religiosa, que tiene siempre un peso específico en el sinfonismo haydniano. Espiritu profundamente creyente, no dudó en utilizar en sus sinfonías temas del repertorio sacro, que detentaba un puesto de honor en la música de las Cortes austriacas y del que Haydn nos dejó estupendos ejemplos.

A partir de 1773, Haydn realiza una síntesis magistral de estas aportaciones tan variadas y, sin renunciar a ellas, pero sí quintaesenciadas, conseguirá un modelo de sinfonía perfecta. Son las veintiséis sinfonías (del núm. 50 al núm. 81) que representan la primera hermosa floración del sinfonismo vienés; se caracterizan por la alegría comu-

---



---

---

---

---

## JOSEPH HAYDN

### Sinfonía núm. 92, en Sol mayor, "Oxford"

Sostiene L. Della Corte, en su estudio monográfico de "Le 107 Sinfonie di Haydn", que cuando éste, a sus veinticinco años, se decidió a abordar el género sinfónico de moda en todas las Cortes grandes o pequeñas que tenían una orquesta, podía acudir en busca de inspiración y guía a cinco "sagradas fuentes". Los influjos de estas cinco escuelas son más evidentes; a veces exclusivos y frecuentemente entrelazados entre sí, en la primera mitad de su producción, aunque siempre reavivados y marcados por un elemento de novedad y por el sello inconfundible de su personalidad. De los napolitanos asimiló la vivacidad enfática de las melodías y el apasionado fraseo de los "allegri cantabili". Menos aparente es el influjo francés que se caracteriza por el sonido suntuoso y exultante de los instrumentos festivos, como trompetas y timbales, y por los ritmos solemnes. De la escuela de Viena no sólo heredó multitud de fórmulas que incorporó a su propio estilo, sino la propensión por el tema popular, por el regocijo musical y, siguiendo el ejemplo de G. de Monn, por el elemento folklórico genuino. Las prodigiosas audacias de los músicos de Mannheim, que tan difícilmente soportaban los maestros conservadores como Leopoldo Mozart, ejercitaron en Haydn una fuerte atracción. Su creciente interés por el empleo del "crescendo", por el colorido orquestal y la distribución de funciones entre los diversos instrumentos, así como por los signos dinámicos, los adornos, las pausas, etcétera, demuestra su acuerdo de principio por las orientaciones de esta escuela. La influencia del grupo berlinés, que llega a Haydn a través de su figura más eminente, Carl Philip Emanuel Bach, resulta decisiva en el plano estructural y capital desde el punto de vista de los contenidos emotivos; no hay que olvidar que el Bach "de Berlín" era considerado como el profeta del "Sturm und Drang". Este cuadro de influencias se enriquece con la aportación de la música religiosa, que tiene siempre un peso específico en el sinfonismo haydniano. Espiritu profundamente creyente, no dudó en utilizar en sus sinfonías temas del repertorio sacro, que detentaba un puesto de honor en la música de las Cortes austriacas y del que Haydn nos dejó estupendos ejemplos.

A partir de 1773, Haydn realiza una síntesis magistral de estas aportaciones tan variadas y, sin renunciar a ellas, pero sí quintaesenciadas, conseguirá un modelo de sinfonía perfecto. Son las veintiséis sinfonías (del núm. 50 al núm. 81) que representan la primera hermosa floración del sinfonismo vienés; se caracterizan por la alegría comu-

---

---

---

---

nicativa, ardiente, que se desborda de cada uno de sus cuatro movimientos y que la convierten en un cuadro de incandescente felicidad. Las últimas sinfonías, catorce, se encuadran dentro del periodo londinense (1791-1795), en el que Haydn, con un esfuerzo de fantasía siempre renovado, crea obras de gran originalidad, utilizando formas tradicionales con su personalísima habilidad de “grand presdigitateur”.

Anteriores a esta última etapa del sinfonismo haydniano son las once sinfonías escritas por encargo del conde d'Ogny, director de los conciertos de la “Loge Olympique”, heredera del antiguo “Concert Spirituel”, conocidas como sinfonías de París. Estas obras, escritas en Esterhazy, se caracterizan por la fuerza de los primeros movimientos que enloquecen de alegría, que van precedidos en siete de ellas por una sección lenta, unida melódicamente con el “allegro”. Prevalece en ellos la estructura bitemática, aunque la núm. 88 presenta un ejemplo de monotematismo. Los adagios y los andantes están henchidos de una desbordante carga melódica, que Haydn nos brinda con una impaciencia que no soporta barreras. En los minuets se establece una relación e incluso un nexo temático con los tríos, a los que confía alguna de sus melodías más sabrosas, sin olvidarse del folklore austro-húngaro. En los finales, con frecuencia, la estructura de la sonata monotemática suplanta al rondó, pero conservando siempre el espíritu y las argucias verdaderamente deliciosas.

“La astucia, que, según Ch. Rosen, es tan potente y eficiente en Haydn, que se convierte en una especie de pasión, de fuerza omnívora e inmediatamente creativa. Astucia civilizada en grado sumo, que comprende la fusión de ideas heterogéneas, con una actitud que, paradójicamente, era al mismo tiempo ingenua y amablemente sagaz y que caracterizó todo cuanto Haydn compuso desde 1780”.

Muy diversas entre sí estas once sinfonías, las dos últimas, núm. 91 y núm. 92, irradian una euforia espiritual, un amor sin condiciones por la Naturaleza y por la vida que preparan el terreno para el último florecer, que concibió con sus viajes a Londres.

La **Sinfonía en Sol mayor, núm. 92**, que por su titulación “Oxford”, podría asociarse a las del grupo “inglés”, es la última de las escritas en Esterhazy (1789) para el conde d'Ogny. La obra, dirigida por el autor, se estrenó en el mes de julio de 1791, en el “Sheldonian Theatre” de Oxford, en el concierto celebrado con motivo de la investidura de Haydn como doctor “honoris causa” de la famosa Universidad. La obra irradia un clima de euforia espiritual, de amor incondicionado por la Naturaleza y por la vida, que se proyectan hacia lo sublime, sin por eso abandonar nada de la inocencia y de la sencillez, aunque dominadas por el arte.

---

---

---

---

Un "adagio" de veinte compases sirve de introducción al "allegro spiritoso", que representa la más perfecta expansión de la forma sonata, al menos hasta ese momento. El material, que está simplificado al máximo, ofrece increíbles posibilidades estructurales y pone en evidencia la capacidad imaginativa e inventiva del compositor a la hora de los desarrollos; Haydn no tiene nada que demostrar a estas alturas de su vida, pero sigue sorprendiéndonos, una vez más, con su portentosa fuerza creativa, que partiendo de una idea inicial, en muchos casos insignificante, consigue articular un discurso musical de una variedad y originalidad inigualables.

El "adagio" se puede considerar como un movimiento contemplativo, uno de los más serios y eficaces de Haydn. La melodía tiene acentos de dolorosa expresividad. En el minueto, "allegretto", nos presenta un tema impetuoso, una idea generosa que libera nuestra mente de toda sombra de tristeza. En el trio establece un admirable juego de sincopas, y el sutil cromatismo le confiere una cierta gravedad.

El deslumbrante e impetuoso final, "presto", sigue la estructura de la sonata. Pocas veces ha mostrado Haydn tanto ingenio como en la realización de este movimiento, en el que concilia admirablemente al "divertimento" con la disciplina, la sonrisa con el cálculo, la inspiración con la técnica irreprochable.

"Haydn sabía muy bien lo que hacía — escribe H. C. Robbins Landon — al elegir esta sinfonía para el concierto de Oxford, porque combina maravillosamente las más grandes concepciones contrapuntísticas desde J. S. Bach con su personalísimo estilo sinfónico".

## LUCIANO BERIO

### "Folk Songs"

En la trayectoria compositiva del genovés de Oneglia, L. Berio, quizá podemos señalar como punto de partida el descubrimiento de Webern, con la consiguiente aplicación del "serialismo" a todos los efectos de la composición, y limitándonos a los simples enunciados, nos encontramos también con el puntillismo, el estructuralismo, etcétera. Berio, dentro de este proceso coherente e irreversible, elabora nuevas técnicas (composición "por campos", escritura de acción, nuevas grafías musicales, que algunos llaman también "pictografías", junto a experiencias paralelas de la música concreta, de la electrónica, de la gestual, etcétera).

---

---

---

---

Una de las temáticas a la que Berio ha dedicado mayor estudio e investigación es la que ya se conoce como “nuova vocalità”, y que en la *Sequenza III* para voz —podríamos referirnos, por qué no, a *Visage, Circles, Epifanie, Thema (Omaggio a Joyce)*— nos ofrece un ejemplo verdaderamente magistral. “El canto tradicional —así la describe M. Bortolotto— se amalgama del modo más hábil con emisiones extrañas, el hablado, el susurro, la risa, el canto de jazz, la tos, el sonido nasal, el batir de las manos, el chasquido de los dedos, las resonancias obtenidas con la mano delante de la boca, el alejamiento o el acercamiento del intérprete. Nace así un trazado penetrante, de grandioso virtuosismo, y un posible esquema de movimiento escénico, un embrión de teatro musical o, más bien, instrumental: ya que la relación del intérprete con su propia voz no es de identificación, sino de extrañamiento; una relación que podría definirse brechtianamente épica. La cantante establece esta relación con su medio vocal como el instrumentista con su trombón en la *Sequenza V*. Para la consecución de tan admirables resultados de esta “nuova vocalità”, es de estricta justicia recordar la prodigiosa voz y la extraordinaria inteligencia interpretativa-creativa de la cantante Cathy Berberian. Y el hecho de citar la *Sequenza III* como ejemplo modélico de esta “vocalità” no quiere decir que estas experiencias vocales sean en Berio unidireccionales. Títulos como los citados anteriormente, a los que podemos unir *Air, Bewegung II, Momenti, Laretintus II, Folk Songs, Recital, Sinfonia*, etcétera, nos ofrecen una prueba del interés del compositor por todo lo concerniente al parámetro vocal. “... a la voz ‘no impostada’, a la voz en el micrófono, que habla, que resuena en la cabeza, en la nariz y hasta, si se quiere, en el útero...”, según la expresión del propio Berio, que “sin ser un seguidor de McLuhan admite que alguna vez, también en música, el medio es el mensaje”. Anotemos, porque entra dentro de esta temática, la versión que realizó en 1978 de las *Siete canciones populares españolas* de M. de Falla.

“Es ésta —escribe Berio refiriéndose a los **Folk Songs**— una antología de once cantos populares de distinta procedencia (USA, Armenia, Provenza, Sicilia, Cerdeña, etcétera), tomados de antiguos discos, de viejos libros o de viva voz entre amigos. Les he dado una interpretación métrica y armónica y, por lo tanto, hasta cierto punto los he vuelto a componer. El discurso instrumental adquiere en ellos una función particularmente precisa: sugerir y comentar aquello que me pareció ser como la raíz expresiva, o sea, cultural, de cada canción. Esas “raíces” no son sólo las de los orígenes de las canciones; están también vinculadas con la historia de su utilización actual en su sentido integral, al margen de cualquier manipulación. Dos de estas canciones (“La donna ideale” y “Ballo”) no son sustancialmente populares, sino, titularmente: en reali-

---

---

---

---

dad, las compuse yo mismo en 1947. La primera, sobre un divertido texto de un anónimo genovés; la segunda, sobre otro, también anónimo, siciliano. He escrito **Folk Songs** para voz y siete instrumentos, en 1964; por una parte, porque siempre me causó profundo desagrado oír canciones populares con acompañamiento de piano, y por otra, como un pequeño homenaje al arte vocal incomparable de Cathy Berberian, que me los había pedido”.

La versión para mezzosoprano y orquesta es de 1973.

## MIGUEL ALONSO

### Biografía

#### (Divertimento para voz, cuerda y percusión)

Hago mía la asección felliniana de que “siempre somos autobiográficos. No hacemos otra cosa que dar testimonio de nosotros mismos”; pero, como él puntualiza, no la “autobiografía” de los datos concretos, de las anécdotas cotidianas; sino, como lo ha formulado B. de Schlözer, “en un ámbito radicalmente distinto y separado de la realidad vital, en la que el artista, en la realización de su obra, se crea a sí mismo, transformándose en un yo trascendente, dentro de un nuevo tipo de personalidad”. Como esta nueva personalidad sólo puede existir en el plano estético, Schlözer la denomina “yo mítico”, y su biografía, un mito. De ahí que la obra musical es como “una confidencia, en la que el artista nos revela su personalidad, pero su personalidad estética... El acto creador no se sitúa en el mismo nivel de los actos de la vida corriente, y esta actividad creadora modifica radicalmente nuestro ser y lo traslada a una esfera de existencia totalmente distinta”.

En **Biografía**, además de esta confidencia, pretende realizar una síntesis de las diversas etapas de ese proceso creativo, enfrentándose con mi propio “yo musical”, proyectando en una visión de futuro las imágenes retrospectivas de mi obra. He intentado fijar, encerrar como en una serie de fotogramas sonoros, a pesar de su fugacidad, esta polivalencia de imágenes, de sensaciones (pasado-presente-futuro). La concreción es fruto a su vez de un minucioso proceso de análisis, de revisión, de eliminación, de toma de conciencia.

La obra puede considerarse como un “concerto” para voz, cuerda y percusión, aunque he preferido el subtítulo de “divertimento” para evitar todo tipo de influencias y

---

---

---

---

compromisos que pudiera sugerir un término asociado históricamente a determinadas formas específicas.

La voz, Esperanza Abad, tiene aquí funciones de auténtico protagonismo no sólo por su variadísima gama de matices, inflexiones, coloridos, acentos, diversidad de técnicas vocales, sino fundamentalmente por sus ilimitadas posibilidades expresivas, que van más allá de la insuficiencia y deficiencia de la escritura, a la hora de manifestar momentos, situaciones, estados de ánimo, que el compositor sugiere, pero que en muchos casos, incapaz de plasmar gráficamente, confía al intérprete, que actúa en un cierto sentido como coautor. Estos valores expresivos los intuyó en su momento Mozart, cuando “anticipaba el retrato de sus personajes no por una temática específica, sino por el estilo vocal en que se expresaban” (Ch. Rosen).

La partitura, que conceptualmente forma un bloque homogéneo, está integrada estructuralmente por tres secciones perfectamente diferenciadas, tanto en el aspecto expresivo e intencional como en el puramente musical. La primera parte es como una evocación del encuentro con el mundo de los sonidos, de mis primeros pasos en este universo “mítico”, en el que fui introducido por la música del genial salzburgués. La cita de la sonata mozartiana, además del valor testimonial, tiene funciones estructurales de importancia, al mismo tiempo que acentúa el carácter de “divertimento” de esta primera sección. La fijeza interválica (cuarta aumentada) de la parte central somete a la voz, en sus múltiples variaciones, a una tensa intervención, como si realizara una lucha constante por romper esta casi obsesiva atadura de la que trata de liberarse. Es como un amplio “crescendo” que se va elaborando tras diversas vicisitudes sonoras (incluida la improvisación de todos los intérpretes) y que alcanza su momento culminante de sonoridad y tensión dinámica en el golpe del gong. Sobre su vibración, hasta extinguirse, sigue actuando la solista y la orquesta. Una atmósfera de incertidumbre, una vaga sensación de angustia ante nuestras incógnitas caracteriza la sección final, en la que la soprano interviene libremente, de acuerdo con los estímulos que le sugiere el clima sonoro instrumental. Esta atmósfera implacable se hace más densa y tensa en las secciones contrapuntísticas de la cuerda, para volver a diluirse en el juego de “glissandi” que, subrayado por la intervención en canon del xilofón y la marimba, se disuelve en unas sonoridades tan incorpóreas, tan irreales como nuestro futuro.

Todas las secciones de **Biografía**, que tiene mucho de cíclica, nos ofrecen diversas visiones de la realidad, bien a través del prisma del recuerdo, de la introspección o de nuestra propia bola de cristal. Esto hace que los valores melódicos, rítmicos, armónicos, estructurales e instrumentales adquieran una dimensión especial, la de la “otra

---

---

---

---

realidad". La cuerda, además de lo ya indicado, crea una especie de telón transparente que, al mismo tiempo que nos permite observar los juegos de la voz y de la percusión, va proyectando sobre la escena el colorido adecuado. En algunos casos, contagiada por la acción de los personajes, toma parte en su representación, identificándose o en abierta contradicción con ellos; pero todo como tamizado por este juego de transparencias.

**Biografía**, encargo de la ONE, fue terminada en agosto de 1982 y está dedicada, y este sí es un dato de mi otra "biografía", como homenaje de amorosa gratitud "a Conrado del Campo y Julio Gómez, maestros de música y vida", de quienes tanto aprendimos en lo artístico y en lo humano. A través de hombres como M. Castillo, F. Calés Otero, F. Escudero, F. Remacha, A. Iglesias, C. Halffter, E. Franco, J. Moreno Bascañana, por citar algunos de los vivientes, forjados en las clases de don Conrado, y de C. Bernaola, J. Peris, M. Moreno Buendía, A. García Abril, A. Arteaga, A. Angulo, A. González Acilu, que lo fueron en el aula de don Julio, su influencia se ha proyectado, por diversas formas y caminos, en las nuevas generaciones de la música española.

## IGOR STRAVINSKY

### "El pájaro de fuego"

La noche del 25 de junio de 1910 marcó un hito memorable en la vida de I. Stravinsky: bajo la dirección de Gabriel Pierne, y con la coreografía de Fokin, se estrenó en la Ópera de París **El pájaro de fuego**.

El éxito enorme consagró, de inmediato, el nombre de un nuevo artista, colocando al autor en uno de los puntos focales de la vida de Occidente. "Desde aquel momento —escribe R. Vlad—, la actividad de Stravinsky se desarrollaría en contacto con las más vivas experiencias, que, en todo campo del arte, estaban madurando en el crisol parisiense. Fecundísimas relaciones se iban a establecer entre el compositor y la cultura occidental". La personalidad y la actividad creadora de Stravinsky se sienten "tocadas" en profundidad por el impacto de este acontecimiento. Para él, joven de veintiocho años, aquello es una fábula más increíble que la vivida por el protagonista Iván. Y seguro que llega a pensar que el fantástico "pájaro" le ha regalado, también a él, una de sus mágicas plumas. Nos cuenta conmovido: "Debussy me vino a saludar al camerino y me felicitó por mi música, y fue aquel encuentro el principio de nuestras

---

---

---

---

relaciones, que continuaron amistosas hasta su muerte". Sabe que Ravel está entusiasmado y que urge a su amigo Mauricio Delage: "Mi viejo amigo: venga pronto. Le espero para que escuchemos juntos **El pájaro de fuego**. Es más importante que Rimsky. ¡Y qué orquesta!". Stravinsky puede leer, al día siguiente del estreno, la crítica de A. Bruneau, que resumía en estos términos la opinión general: "He aquí una obra absolutamente bella, enteramente nueva, altamente significativa. Yo no conozco nada del género en el arte coreográfico y creo que está llamada a marcar una fecha memorable". ¡Qué buen ojo y qué buen oído, monsieur Bruneau!

Pero, sobre todo, Stravinsky valora esta situación en un contexto profundamente personal, de cara a los temores, a las dudas e incluso a la inseguridad sobre sus propias posibilidades, que desaparecen, como por encanto, la memorable noche del 25 de junio de 1910. El nos dice en sus Crónicas que "estaba asustado porque se trataba de un encargo a fecha fija y, temeroso de no llegar a tiempo (no conocía aún mis fuerzas), acepté. Había sido elegido yo entre los músicos de mi generación, y me hacía participar en una importante iniciativa al lado de artistas que eran considerados maestros en sus especialidades".

La alegría y la felicidad son tan increíbles que necesita hacer partícipes a los suyos, a los que habían seguido y compartido paso a paso las angustias, los esfuerzos y las inseguridades de la creación. Parte para Ustilug y recoge a su madre, a su mujer y a sus hijos, Teodoro y Ludmila, y juntos asisten a la última representación parisiense. No vamos a insistir en el elogio al virtuosismo orquestal de esa partitura, su policromo colorido, la novedad de la inusitada violencia rítmica, sobre todo en "la danza de Kastchei", con sus "bárbaros contratiempos", con las espectaculares escalas que recorren la entera gama audible. La suave melodía de la "Berceuse" y el delicado juego de armonías y timbres son fascinantes. Termina **El pájaro de fuego** con las vibraciones de una sonoridad transfigurada y alusiva en la que se compendia toda la fuerza fantástica del compositor. Es como una girándula incandescente construida con una solidez asombrosa.

Rimsky, Mussorgsky, Scriabin, Debussy, éste por el denso trabajo armónico, y la sombra de un Wagner pueden identificarse en algún momento; pero la ideación fluida y sorprendente, el sonido inimitable de los instrumentos, la pulsación imperiosa y siempre inquieta del ritmo, el completo dominio de los múltiples medios orquestales, que utiliza con una libertad fuera de reglas y convenciones, son puramente stravinskianos. Punto de partida para ulteriores y trascendentes empresas.

Conocida es la trama de este primer ballet de Stravinsky que deriva del cuento ruso

---

que trata de “Kastchei el inmortal”, el gigante de los dedos verdes, que tiene prisione-  
ras a trece princesas. El príncipe Iván pretende liberarlas, pues quiere casarse con una  
de ellas; le ayuda en esta tarea un espléndido pájaro que ha capturado y que, a cambio  
de su libertad, le ha dado una de sus plumas, que le servirá como talismán. Iván, con  
la ayuda del “Pájaro de fuego”, logra dar muerte al monstruo gigante y liberar del en-  
cantamiento a las princesas.

Coreografía, decorados, y sobre todo la música, lograron un espectáculo que “encen-  
día la mirada y la imaginación”, según expresión de la condesa de Noailles.

Diaghilev, árbitro de talentos, había corrido un gran riesgo, pero, también en esta oca-  
sión, con pleno acierto.

Stravinsky realizó de esta partitura, dedicada a Andrei Rimsky-Korsakov (hijo del  
compositor), una “suite sinfónica” (1911), revisada posteriormente en dos ocasiones  
(1919 y 1945), que ha popularizado la obra en las salas de conciertos.

MIGUEL ALONSO

---

---

---

## JUAN PABLO IZQUIERDO

Juan Pablo Izquierdo nació en Santiago de Chile. Luego de terminar sus estudios de Composición en la Universidad de Chile, se dirigió a Europa para completar sus estudios de Dirección de orquesta con Hermann Scherchen con quien permaneció durante tres años en Gravesano, Suiza. En 1961 fue nombrado director del Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile, en donde organizó y dirigió extensas series de conciertos y óperas, dando especial atención a la música contemporánea. Por su trabajo recibió en 1962 el Premio Nacional de la Crítica. Desde entonces aparece regularmente dirigiendo las orquestas Sinfónica Nacional y Filarmonica de la ciudad de Santiago. En 1966 obtuvo el Primer Premio en el Concurso Internacional para Directores "Dmitri Mitropoulos", realizando en Nueva York, y siendo contratado como director asistente de Leonard Bernstein y la Orquesta Filarmonica de Nueva York. Durante las temporadas 1967-70 fue también director residente para ópera y conciertos en la Universidad de Bloomington, Indiana. Sus primeras actuaciones en Europa fueron en Holanda, junto a la Orquesta de la Residencia de La Haya, en 1969, y desde entonces se intensifica aún más su carrera internacional. Durante la temporada 1976-77 fue director titular de la Orquesta Gulbenkian, de Lisboa. Desde 1974, Izquierdo es el director del Festival "Testimonium Israel", que se desarrolla en Jerusalén y Tel-Aviv, y fue en 1976 cuando recibió el Premio Nacional del Ministerio de la Cultura de Israel por ser considerado el intérprete más destacado de música israelí. En la actualidad, Izquierdo divide su tiempo entre Santiago, en donde es director titular de la Orquesta Filarmonica, y su labor en Europa, con residencia en Londres. Ha sido invitado a dirigir las principales orquestas europeas, como, por ejemplo, las de Radio Baviera, Hamburgo, Frankfurt, Berlín, Sinfónica de Viena, orquestas Filarmonica y Nacional de Francia, Radio Leipzig, Filarmonica de Dresden, Filarmonica de Varsovia, Radio Bruselas, "Ensemble Intercontemporain", entre otras. En España ha dirigido anteriormente la Orquesta de RTVE en Madrid y la Orquesta Ciudad de Barcelona.

## ESPERANZA ABAD

Situándose entre caminos de intersección entre la música y el teatro, ha abierto la puerta a una de las experiencias estéticas más sugerentes del arte de nuestros días. Ha

---

estrenado un extenso y variado repertorio de autores españoles y extranjeros, siéndole dedicadas gran parte de estas obras, dadas las particulares e infrecuentes posibilidades vocales. Nació en Mora (Toledo), realizó sus estudios en el Real Conservatorio de Música y Arte Dramático, obteniendo los premios Fin de Carrera y "Lucrecia Arana" en las especialidades de canto y declamación. Amplía sus conocimientos con José Luis Ochoa de Olza, trabajando posteriormente técnicas vocales y expresivas de diferentes escuelas internacionales. Comienza su labor de investigación con diferentes grupos teatrales y musicales como Cannon, Lim, Equipo 40. Colaborando con orquestas españolas y extranjeras, con grupos de música de vanguardia: "Diabolus in Música", Koan, Solistas de Madrid, "Solars Vortices", Bartók, etc. Merece especial mención su participación en Festivales de Música Nacionales e Internacionales, como el de Granada, Barcelona, San Sebastián, Bilbao, La Coruña, Vigo, Cuenca, etc., Alemania (Bonn, Bremen), Francia (Paris, Lectoure, Thoiras), Bélgica (Lieja), Italia (Roma), Grecia (Atenas) y en USA. Interviene en ciclos musicales de diferentes estéticas: Fundación J. March, Instituto Alemán (Madrid y Barcelona), Instituto Francés, Museo de Arte Contemporáneo, Ateneo de Madrid, Palau de la Música Catalana, Dias de Música Contemporánea de RNE, entre otros. De su labor escénica cabe destacar el trabajo realizado en la interpretación de la "Leyenda" en "Los baños de Argel", de Miguel de Cervantes, dirigida por F. Nieva y música de T. Marco (teatro María Guerrero, Madrid). Concierto-espectáculo sobre música y textos de Juan de la Encina y F. Quevedo (gira por diferentes Universidades americanas y Festivales en España). Música y poesía gallega (Festival Dσ-Vran, Vigo). "Música en la Poesía", siglos XV al XX (investigación de las formas vocales y musicales de diversas tendencias y orígenes). Festival Internacional de Teatro ("La voz como eslabón entre el drama y la música", Sagunto). Su actividad pedagógica se desarrolla en cursos, seminarios y conferencias, como los realizados en el teatro Español de Madrid, en la preparación fonético-sonora de "Las Brujas" del "Macbeth"; "Seminaire Voix Musique", Roy Hart Théâtre (France); Théâtre Divers (Liège); Encuentros Internacionales de Teatro (teatro María Guerrero, de Madrid); Festival Internacional de Música de Bilbao y Vigo; Encuentros de Pedagogía Teatral (Sagunto); "XI Curset d'Expressió Comunicació i Psicomotricitat" de Barcelona; "Posibilidades fonéticas de la música actual" (Instituto Alemán, Barcelona), Curso de posibilidades vocales TEC (Madrid); ONR (Valencia); Oviedo, Universidad de La Laguna, etc. Ha grabado para RNE y TVE, destacándose sus participaciones para el "Prix Italia", Radio France, BBC, TV USA. Su discografía es muy amplia, grabando para casas como RCA, EMEC, EDIGSA.

# ORQUESTA NACI

DIRECTOR ASOCIADO:  
*JESÚS LÓPEZ COBOS*

## VIOLINES PRIMEROS

Víctor Martín Jiménez  
Jesús Cuervo Pérez  
Francisco Romo Campuzano  
Rafael Periañez Hernández  
Juan Sanabras Bagaria  
Roberto Cuesta Jamar  
Wladimiro Martín Díaz  
Gregorio Álvarez Blanco  
Eduardo Carpintero Gallego  
Miguel Natividad Aramburu  
Rafael Ochandiano Echeausia  
Manuel Morillo Romero  
Pablo Ballesteros Cid  
Rosario Agüera Quiñones de León  
Justo Carmena Carmena

## VIOLINES SEGUNDOS

Javier Goicoechea Goñi  
Rubén Antón Manchado  
Francisco Martín Díaz  
Luis Cañete Martínez  
José María Valverde Sepúlveda  
Pascual Carchano Carreras  
Luis Alonso Rivas  
Tomás Degeneffe Sánchez  
Josefina González García  
Isabel Fernández Zurbano  
Ismael Ara Sánchez  
Pilar de la Guerra y de la Paz  
Josefina Ribera Sanchis  
Santiago Crespo Antón

## VIOLAS

Pilar Westermeier de la Paz  
Emilio Navidad Arce  
Juan José Pàmies Herranz  
Virginia Aparicio Palacios  
M.<sup>a</sup> Antonia Alonso González  
Jorge Dorrego Robledo  
Argimiro Pérez Cobas  
Carlos Antón Morcillo  
Carlos Vázquez Rodríguez  
Dolores Egea Martínez

## VIOLONCHELOS

Rafael Ramos Ramírez  
Álvaro Quintanilla Kyburz  
Eliás Arizcuren Ezcurra  
Vicente Ceballos Gómez  
Belén Aguirre Fernández  
Vicente Espinosa Carrero  
Salvador Escrig Peris  
José María Mañero Medina  
Antonio Santana Ojeda  
José Clemente Serrano  
Joaquín Moya Sánchez  
Juan Piñero Fernández  
María Dolores Cuesta González

## CONTRABAJOS

Vicente Espinosa Ródenes  
Máximo Fariña Hernández  
Eladio Piñero Sánchez  
José Julio Rodríguez Jorge  
Francisco Rodríguez Dasi  
Mariano Clemente Serrano  
Enrique García Catalán

PATRIMONIO

# ONAL DE ESPAÑA

PRINCIPAL DIRECTOR INVITADO:  
*PETER MAAG*

## ARPAS

Maria del Carmen Alvira Sánchez  
Ángeles Dominguez García

## PIANO

Francisco Corostola Picabea

## FLAUTAS

Andrés Carreres López  
Arturo de los Santos Tubino  
Juana Guillém Piqueras  
Antonio Arias Gago del Molino

## OBOES

Salvador Tudela Cortés  
Rafael Tamarit Torremocha  
José Vayá Prats  
Ángel Beriain Garrido  
(*Corno inglés*)

## CLARINETES

Vicente Peñarrocha Agusti  
José Antonio Tomás Pérez  
José Francisco Llavata Ibáñez  
(*Clarinete en Mi bemol*)  
Miguel Lozano Galán  
Modesto Escribano Fernández  
(*Clarinete bajo*)

## FAGOTES

Manuel Alonso Martínez  
José Miguel Rodilla Castillo  
Enrique Abargues Morán  
Natalio Calero Altares  
(*Contrafagot*)

## TROMPAS

Miguel A. Colmenero Garrido  
Francisco Burguera Muñoz  
Miguel Torres Castellano  
Antonio Colmenero Garrido  
Salvador Ruiz Coll

## TROMPETAS

José Orti Soriano  
Antonio Ávila Carbonell  
Tomás Palomino García  
Vicente Torres Castellano

## TROMBONES

Enrique Ferrando Sastre  
José Chenoll Hernández  
Daniel González-M. Marruedo  
(*Trombón bajo*)

## TUBA

Miguel Navarro Carbonell

## PERCUSIÓN

Julio Magro Dominguez  
Enrique Llàcer Soler  
Eduardo Sánchez Arroyo  
Juan Garcia Iborra  
Félix Castro Vázquez

## ARCHIVO

Carlos M. González Portela

## AVISADOR

Mariano Clemente Uriel

INSPECTOR:  
*MAXIMO FARIÑA HERNÁNDEZ*

## PRÓXIMOS CONCIERTOS

Días 11, 12 y 13 de marzo

**Claudio Pripio**

\*\* Sinfonía núm. 2  
(Encargo ONE)

**Joaquín Turina**

Canto a Sevilla

Solista:

MARÍA ORÁN, soprano

**Ernesto Halffter**

Sinfonietta

Director:

JESÚS LÓPEZ COBOS

ABONO "B"

Días 18, 19 y 20 de marzo

ORQUESTA SINFÓNICA DE BERLÍN (RDA)

**Carmelo A. Bernaola**

Sinfonía en Do

**Anton Bruckner**

Sinfonía núm. 8 en Do menor

Director:

GUNTHER HERBIG

ABONO "B"

Días 25, 26 y 27 de marzo

**Carl M.<sup>a</sup> von Weber**

Oberon, obertura

**Benjamin Britten**

Diversions, Op. 21

Solista:

ENRIQUE PÉREZ DE GUZMÁN, piano

**Felix Mendelssohn**

Sinfonía núm. 3 en La menor, Op. 56  
"Escocesa"

Director:

JOSE M.<sup>a</sup> CERVERA COLLADO

ABONO "A"

\* Primera vez por la ONE.

\*\* Estreno mundial.



PATRIMONIO UC

The background of the entire page is a dark, textured surface with a repeating pattern of horizontal white lines, resembling musical staves. Overlaid on these staves are various handwritten musical symbols in a light, yellowish-white color. These symbols include treble clefs, vertical stems, and curved lines that suggest notes or rests. The handwriting is somewhat abstract and expressive, with some symbols appearing to be in a different script or style than standard musical notation. In the center of the page, there is a faint, octagonal frame containing the text 'PATRIMONIO UC'.

PATRIMONIO UC

MINISTERIO DE CULTURA  
Dirección General de Música y Teatro