


TEMPORADA 91/92

ORQUESTA
y CORO
NACIONALES
de ESPAÑA




PATRIMONIO UC



CICLO I. Nº 19
6, 7, 8 MAR/92

PRESIDENCIA DE HONOR

S. M. La Reina de España



PATRIMONIO UC



PATRIMONIO UC

ORQUESTA
y CORO
NACIONALES
de ESPAÑA



TEMPORADA 91/92

PATRIMONIO UC

DIRECTOR TITULAR

Aldo Ceccato

PRINCIPAL DIRECTOR INVITADO

Walter Weller

DIRECTOR TITULAR CORO NACIONAL

Alberto Blancafort

DIRECTOR TÉCNICO

Tomás Marco

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música



Director
JUAN PABLO IZQUIERDO

Solista
JEAN PIERRE DUPUY, piano

I

CÉSAR FRANCK

(1822-1890)

SINFONÍA EN RE MENOR

Lento. Allegro non troppo

Allegretto

Finale. Allegro non troppo

PATRIMONIO UC

II

BRUNO MADERNA

(1920-1973)

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA*

MAURICE RAVEL

(1875-1937)

BOLERO

* Estreno en España.

19

CICLO I

Viernes, 6 de marzo de 1992, 19.30 h.
Sábado, 7 de marzo de 1992, 19.30 h.
Domingo, 8 de marzo de 1992, 11.30 h.

Conciertos núms. 3.468-3.469-3.470

El concierto del domingo se transmite en directo por Radio 2 de RNE

Desde su estreno, la *Sinfonía en Re menor* de César Franck, ha sido y sigue siendo una de las obras más habituales en la programación de las orquestas sinfónicas. Compuesta entre los años 1885 y 1888, es una de las últimas y más significativas partituras del maestro, nacido en Lieja, pero durante toda su vida francés de corazón, y como apunta Jean Gallois, "más o menos alemán por descendencia, belga de nacionalidad, holandés, después de la revolución de 1830, y, por fin, valón por educación".

En el año 1871 se creó en Francia la "Société National de Musique", con la intención de devolver a la música seria francesa el honor abandonado hacía más de un siglo, a favor de los "flonflons" y de los efectos más o menos vulgares, debidos a la imaginación de los Rossini y de los Meyerbeer. El lema, "Ars Gallica", distinguía este movimiento fundado entre otros por Franck, Saint-Saëns, Faure, Duparc, Chausson. Frutos de esta iniciativa fueron, además de la *Sinfonía* de Franck, las de Saint-Saëns, Lalo, D'Indy, Chausson, Dukas, Widor, Toumemire, Ropartz, etcétera. La *Sinfonía* de Franck "cristaliza las tendencias más salientes de este "Ars Gallica", ya que, a partir de una síntesis imperfecta, en ella se concentran el espíritu coral, la unidad cíclica, la construcción beethoveniana y el universo poético de Liszt". Algunos descubren en la obra detalles que marcan una cierta relación entre el sinfonismo alemán y el francés. En este sentido Buenzod reconoce que Franck "es más sensible a la influencia de la "Renana" de Schumann, dando libre curso a un cierto lirismo del pensamiento...; sin embargo, el dinamismo beethoveniano y la invencible progresión de su marcha, están aquí ausentes, al igual que las amplias y ostentosas progresiones de Schubert, el palpitante y caprichoso nerviosismo de Mendelssohn, la rudeza y la profunda seriedad brahmsianas. De la "Re-

nana" no hay duda, de que algo se refleja aquí: el tormento y la insatisfacción del Schumann afrancesado, que para no caer en la neurosis, evitará los pensamientos sombríos y los presentimientos angustiosos. Sin duda, llevada más a fondo, la comparación puede aparecer absurda; la ofrezco aquí por lo que sugiere".

El 22 de agosto de 1888, Franck ultima su *sinfonía*, tenía sesenta y seis años, moriría dos años después. Se pregunta Jean Gallois: "¿Ha pretendido Franck demostrar a sus discípulos y a sí mismo que su musa quería inspirarle un gran fresco orquestal?... Si Franck tuvo este propósito, no es menos cierto que proyectó y consiguió una solución personal al problema". Desde luego, que en la *Sinfonía* encontramos toda la experiencia de una vida dedicada a la enseñanza, a la interpretación y a la creación musical. Es, en un cierto sentido, según G. Manzoni, la "summa", el definitivo resultado de la actividad, de la dedicación, del estudio, del esfuerzo y de la tenacidad de un profesional, considerado por el propio Chabrier como "la música personificada".

El propio Franck nos ofrece una sucinta explicación de su obra: "Se trata de una *sinfonía* clásica. Al inicio del primer movimiento se encuentra una reexposición, como se hacía antiguamente para afirmar mejor los temas; pero está en otro tono. Seguidamente viene un *Andante* y un *Scherzo* unidos el uno con el otro. Yo los he querido de esta manera, para que cada tiempo del *Andante* corresponda con un compás del *Scherzo*, éste pudo, después del desarrollo emparejado de los temas, ser superpuesto al primero. He resuelto mi problema. El *Final*, al igual que en la "Novena", recuerda todos los temas; pero no aparecen como citas, sino que actúan como elementos nuevos". La verdad es que, si la *Sinfonía* no fuera algo más de lo que se desprende de la citada explicación de su autor, podríamos pen-

sar que Gounod tenía razón, cuando comentó a la salida del estreno que, dirigido por Jules Garcin, tuvo lugar en la Sociedad de Conciertos" del Conservatorio de París, el 17 de febrero de 1889: "La impotencia se ha convertido en dogma"; aunque justo es puntualizar con Landormy, que "en esta ocasión, y por una vez, a Gounod le faltó la clarividencia".

Ampliando y aclarando el comentario franckiano hemos de precisar, en primer lugar, que aunque Franck, aplica en la estructuración de la obra y de forma extremadamente rigurosa el procedimiento cíclico, introduce importantes modificaciones referentes tanto a la forma como a la tonalidad.

El *Lento* inicial que abre la *Sinfonía*, nos presenta en las violas, violonchelos y contrabajos al unísono, un tema incisivo de tres notas, cargado de misteriosos interrogantes, hasta el punto que, alguno como Vicent d'Indy, encontró una cierta semejanza, yo diría notable, con el tema del movimiento final del "Cuarteto núm. 16, opus 135", de Beethoven, en el que el músico de Bonn acopla a las tres notas que lo integran las palabras de la pregunta: "Muss es seis?" ("¿Es necesario?"). "Sí, es necesario" ("Es, Muss Sein") seguro que respondió Franck; es necesario que yo escriba una sinfonía, aunque este sea el último esfuerzo de mi existencia. Algún que otro analista asocia este tema con el del "destino" de La Walkiria. Este motivo, hábilmente elaborado y sometido a diversas combinaciones, caracterizará el aspecto expresivo de la obra. "De él proceden las demás ideas que sucesivamente van surgiendo a lo largo del desarrollo musical; este tema de expresión honda, de pasión reconcentrada, reaparece frecuentemente, con sus acentos anhelantes, a lo largo del magnífico discurso de todo el primer tiempo".

En el segundo movimiento, *Allegretto*, confía el tema al corno inglés (circunstancia que descon-

certó e incluso a más de uno de los contemporáneos de Franck). La parte intermedia tiene funciones de Scherzo; la estructura y el desarrollo, que, como hemos visto, preocuparon de manera particular al autor, son muy personales y originales.

En el *Allegretto non troppo* final, todos los elementos precedentes intervienen en la elaboración; Mario Rinaldi, afirma que "todo cuanto Franck no había dicho en los otros dos movimientos, lo dirá ahora, y, no hay duda, que aumenta el interés, el calor, el entusiasmo. En este movimiento descubrimos un sentimiento de gozosa alegría que anteriormente aparecía tímidamente. Se puede decir —concluye Rinaldi—, que en este movimiento encontramos el sentido completo de la sinfonía, que se manifiesta límpido y en un progresivo creciendo, hasta conseguir una verdadera y radiante apoteosis".

Franck dedicó la *Sinfonía* a su "querido amigo Henry Duparc". Alguno como Jules von Ackere, que, reconoce que "la obra de Franck es la más importante de las sinfonías francesas", no deja de observar que la orquestación tiene una sonoridad más propia del órgano, ya que el compositor, gran intérprete del Instrumento, más que orquestar los temas los "registra".

Otros le reprochan a Franck y a sus sinfonía ciertos defectos estructurales, la trivialidad de alguno de los temas, la densidad instrumental, así como la discutible duplicación, sobre todo de los metales, la ilógica y poco elegante distribución de los materiales temáticos, etc. "Todo esto es verdad, cien veces verdad —lo admite Emmanuel Buenzod, uno de sus biógrafos— pero ¡qué importa! Lo que cuenta es el espíritu de la obra; la suma de pensamientos y de experiencias humanas que prodiga, su grandeza, indemostrable, ciertamente, pero tan tangible como una presencia carnal. Es su fuerza elocuente, el prodigio que ella representa, el

fenómeno musical que ella constituye en una época y en un medio tan poco propicio a la aparición de una obra de este tipo." Y concluye de una manera definitiva y creo que muy coherente: "Se puede no estar de acuerdo con su estética, en todo caso, no se puede escuchar la *Sinfonía* sin tener el convencimiento de que si esta obra monumental no existiera, a la música

de finales del siglo XIX le faltaría algo muy esencial". Creo que podemos añadir, sin miedo a equivocarnos y aunque nos equivoquemos no importa, que su ausencia sería impensable, pues quedarían sin explicación y sin justificación un considerable número de obras que nacieron bajo su influencia y al dictado de sus procedimientos y estética. ●



PATRIMONIO UC



PATRIMONIO UC

01177

EL 12 de noviembre de 1973 moría en Darmstadt el compositor y director de orquesta veneciano Bruno Maderna. En Darmstadt, precisamente en esta ciudad tan unida a la vida y al arte de Maderna, que incluso le ofreció su suelo para el definitivo reposo.

Es difícil trazar, en un breve comentario, la semblanza de este músico "integral" en el más puro sentido del término. De todos modos, ya que hemos citado a Darmstadt, iniciaremos desde esta ciudad, que marca un cambio definitivo en la existencia de Maderna, el itinerario a través de su vida y de su obra.

El año 1946, el musicólogo Wolfgang Steinecke fundó los Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik (Cursos de Verano de Nueva Música), que constituyeron uno de los puntos de referencia principales, quizá el más destacado, para el estudio y experimentación de la Nueva Música. El 1947 Hindemith fue nombrado director y al año siguiente fueron llamados Leibowitz y Messiaen. Desde ese momento los famosos "Cursos de Verano", serán el eje de una intensa actividad experimental, de discusión, de crítica, de investigación, la cuna de la nueva música y el punto de encuentro de los representantes más significativos y operativos de la vida musical contemporánea: Boulez, Nono, Stockhausen, Berio (que llegó a Darmstadt en 1953, "llevado de la mano, por Maderna", según sus propias palabras). Maderna, animado por su maestro Scherchen, llega en el año 1949 y estrena sus "B.A.C.H. Variationen" o "Fantasía" para dos pianos y allí, al año siguiente, conoció a Beate Christine Köpnick, con quien se casaría en segundas nupcias, un año antes de su muerte, en 1972.

Quedaban atrás los lejanos años infantiles del precoz concertista de violín; los años de estudio en los Conservatorios de Venecia, Milán y Roma (en este último consiguió (1940) el Diploma de Composición), sus tareas como

director de orquesta, la época del servicio militar en el Cuerpo de los Alpinos; los años de "partigiano" y la huida a la montaña, hasta que en 1945, fija su residencia en Venecia y contrae matrimonio con Raffaella Tartaglia. Fueron años difíciles, en los que, sin abandonar la composición, además de su actividad como director, escribe músicas para el cine, para la escena, para la radio y realiza numerosas transcripciones de obras de autores clásicos, en especial de Vivaldi.

Antes de seguir adelante, recordaremos alguna de las primeras composiciones del catálogo de Maderna; "Introduzione e passacaglia" (1942), "Serenata per 11 strumenti", "Liriche su Verlaine", y "Concerto per 2 pianoforti e strumenti", del 1946.

Ya hemos apuntado que el encuentro de Maderna con Scherchen, su último maestro, no solo en la dirección de orquesta, sino en la dirección de orquesta y profesional, le había abierto el camino de Alemania y sobre todo de Darmstadt; además, Scherchen publicó en 1948, en "Ars Viva Verlag", que había nacido por su iniciativa, las "Tre liriche greche", de Maderna.

En Darmstadt, Maderna se distingue como uno de los participantes más activos de los "Cursos de Verano", allí dirige, interviene en seminarios, organiza grupos instrumentales entre los asistentes y sigue componiendo. De esa importante etapa son, entre otras partituras, además de las citadas "BACH Variationen", "Composizione n. 1 (1949) y n. 2 (1950)", "Studi per 'Il Processo' de F. Kafka" (1950), "Improvvisazione n. 1" y "Musica su due dimensioni", ambas del 1952. La "Improvvisazione n. 2" es del año siguiente y de 1954, son "Sequenze e strutture" y "Quartetto per archi".

Maderna, que ya había realizado algunas experiencias en el campo de la electrónica en el Estudio de Colonia, en la Escuela de Meyer-Eppler, funda el año 1955 junto con Berio y con la

ayuda impagable del técnico Zuccheri, el Estudio de Fonología de la RAI en Milán y al año siguiente, con el propio Berio y con otros músicos, los "Incontri Musicali", que, entre 1956 y 1960 editan cuatro números de la homónima revista. Entre las obras de este período podemos señalar: "Sequenze e structure" (1954) "Notturmo y Quartetto" (1955) "Syntaxis" (1957) "Continuo" (1958) el *Concerto per pianoforte*, hoy en programa, y "Dimensioni n. 2" (1960).

A partir de 1971 acentúa, aún más si cabe, la actividad directorial, sin olvidar, ni mucho menos la de compositor. Poco a poco se consolida como uno de los directores de mayor prestigio de la escena internacional de Viena y Darmstadt.

En sus programas figuran con frecuencia los nombres de Berg, Schönberg, Webern, Varese, Dallapiccola, Petrossi, Pousser, Berio, Nono, Boulez, Stockhausen, etcétera. Esta labor directorial lo pone en contacto con las orquestas más destacadas del mundo. De todos modos es admirable la capacidad de trabajo de Maderna, porque esta actividad directorial, que se puede calificar de frenética, le deja tiempo para escribir obras de los géneros más dispares.

Así, por ejemplo, junto a "Honeyreves", para flauta y piano, escribe en 1961 la ópera radiofónica en un acto "Don Perlimplín", sobre el texto de García Lorca; al año siguiente, la "Serenata núm. 3" y el "Concierto para oboe y orquesta de cámara"; "Dimensioni III", para orquesta y flauta solista es de 1963. En 1964, además de "Lerire", compone un trabajo importantísimo, "Hyperion", lírica en forma de espectáculo, que prácticamente es una ópera, aunque no en el sentido tradicional; varios son los títulos de Maderna relacionados con esta partitura, como "Dimensioni III" y "Stele per Diotima". Después "Aulodia per Lothar" (1965), "Amanda" (1966), "Widmung" y

el "Concerto per Oboe núm. 2" del (1967) y "Quadrivium", obra maestra de la música del siglo XX, que se estrenó en el Festival de Royan en 1969. De ese mismo año son el "Concierto para violín y orquesta" y la "Serenata per un satellite". Con el radio-drama, "Ritratto di Erasmo", consiguió el "Prix Italia 1970" y aún le quedó tiempo para escribir otra interesante partitura, la "Grande Aulodia", la "Juilliard Serenade + Tempo libero I = Tempo Libero II", "Viola", "Y después", "Solo" y "Pieces per lvy", junto con otra de las partituras más complejas y significativas de Maderna, "Ausstrahlung" (Irradiaciones), de 1972.

1972 fue un año extraordinariamente fecundo en el aspecto creativo de Maderna; a "Dialodia", seguirán: "Aura", encargo de la Sinfónica de Chicago, "Venetian Journal", para veintidós instrumentos y cinta magnética, "Biogramma", encargo de la Universidad de Rochester, "Giardino religioso", para pequeña orquesta y la invención radiofónica "Ages", "Premio Italia 1972". Como ya hemos dicho, Maderna falleció en noviembre de 1973, pero, en los meses que precedieron a su muerte, aún tuvo tiempo para escribir y dirigir la ópera en un acto, "Satyricon" (texto homónimo de Petronio) estrenada en Amsterdam el 16 de marzo de ese mismo año. En los ensayos de la ópera se manifestaron los primeros síntomas de la terrible enfermedad; pero continuó combatiendo y dirigiendo hasta seis días antes de su muerte. En el intermedio de un concierto en Amsterdam le confió a un amigo: "Bueno, trabajo, compongo. Solo esa pequeña... cosa, sabes, no es un pequeña cosa... Pero soy fortísimo, mira. Resistiré todavía muchos meses. Después moriré". Fruto de esa enorme fuerza es el "Terzo Concerto pour hautbois et orchestre", que se estrenó en el Concertgebouw de Amsterdam en julio de ese año; el "Concerto per 2 pianoforti, violoncello e orchestra", encargo de la Saarlän-

discher Rundfunk, quedó solo en un proyecto.

Al hablar del trabajo creativo de Maderna, hemos citado un buen número de obras, no todas; de pasada aludimos a las partituras cinematográficas, ocho títulos; a las músicas y comentarios sonoros para la escena, cuatro títulos; a los arreglos, elaboraciones de música ligera y jazz, así como a las transmisiones de Carrissimi, G. Gabrieli, Legrenzi, nueva elaboración del "Orfeo" de Monteverdi, Pergolesi, Schubert, Viadana, seis conciertos de Vivaldi, etc.

Pero no sólo la composición y la dirección, ya lo hemos dicho, ocuparon la vida de Maderna; a ellas hay que unir la actividad pedagógica, impartiendo cursos en dirección de orquesta en el Mozarteum salzburgués, en la Juilliard Scholl de Nueva York, en el Berkshire Music Center de Tanglewood, y sobre todo, en los años de oro de Darmstadt, en los legendarios "Cursos de verano", etcétera. También la música y los músicos contemporáneos tienen que agradecer a Maderna su tenaz empeño de "talent scout" de jóvenes compositores e intérpretes, tanto italianos como extranjeros: Manzoni, Castiglioni, Donatoni, Clementi, Bussotti, Andriessen, De Vries, Edinger, Gifflis, Benici, entre otros. Y por lo que se refiere a los de su época, sobre todo Berio y Nono, conocidos como "terza generazione" de la nueva música italiana, Maderna fue como un guía seguro, función que alguno ha parangonado a la que ejerció Balakirev en el "Grupo de los Cinco".

En una entrevista con Maderna, publicada en la Nueva Revista Musical Italiana un año antes de su muerte, Pinzauti su interlocutor, le pregunta: "¿Usted se considera como uno de los maestros de Nono?", a lo que Maderna, después de decir que no, que Nono era su amigo y que le había aconsejado perfeccionar su técnica, añade: "Nono, que siempre ha sido un radical en sus opciones, se dio cuenta de haber estudiado mal la música y recommenzó a estudiar todo desde el principio, desde los

bajos con acordes de tercera y quinta. Y se aplicó de tal forma que en pocos años trabajó conmigo todo el contrapunto, y ahora está en posesión de una técnica fabulosa". Por otra parte, Mario Bartolotto en "Fase Seconda" reconoce "el magisterio de Maderna, que directa o indirectamente induce en la música italiana la experiencia del expresionismo: él ejerció una acción incomparable con los jóvenes; esta cualidad magisterial era una especie de vocación irresistible.

Alguno, refiriéndose a la estética de Maderna ha dicho que, si el empeño de G.F. Malipiero era de el de traer al presente la música antigua, y el de Scherchen el de proyectar en el futuro la música del presente, Maderna pretendía una especie de síntesis de las intenciones de sus dos maestros: irradiar en el futuro no sólo la del presente, sino la del pasado. No olvidemos que Maderna era un apasionado admirador y profundo conocedor de los grandes autores de esa gloriosa tradición. Por eso, alguno de los integrantes de los círculos de vanguardia, del "demier cri", a los que Boulez define como "escarlatinas semestrales", comentaba, después del estreno en Royan, de la "Grande Autodia": "no es música de hoy, es música de antaño".

Por otra parte, a la hora de las invenciones lexicales y de vocablos sonoros del lenguaje musical, la fantasía de Maderna no tiene fronteras y no retrocede ante cualquier tipo de audacias. Lo podremos apreciar en el *Concerto per pianoforte e orchestra* hoy en programa.

La obra está dedicada al pianista americano David Tudor, que en los cursos de Darmstadt abrió nuevas posibilidades del teclado a los compositores de vanguardia. Aunque en la partitura figura como fecha de composición el año 60, lo cierto es que se estrenó el 2 de septiembre de 1959 en la Stadthalle de Darmstadt, dentro de las programaciones de los "Cursos de verano". De todos modos, Maderna, en un "curriculum" enviado

a Buenos Aires, señala el 1958 como año de composición. Para este "Concierto", según Maurizio Romito, utilizó, con diferente lectura, el mismo material serial empleado en "Dark rapture crawl", divertimento per orchestra, de Berio y Maderna, estrenado en 1957 y dedicado a Mario Labroca.

Para empezar, la partitura nos ofrece siete páginas de "indicaciones generales y especiales para los instrumentos de orquesta"; pero la verdad es que, salvo algunos renglones, las indicaciones están destinadas al piano. La orquesta sinfónica habitual está aquí ampliada a cinco flautas, tres oboes, cuatro clarinetes, tres saxofones, seis trompas y cinco trompetas, fliscorno y una nutridísima presencia de la percusión. En la última de estas páginas iniciales, Maderna ofrece un plano de la disposición, curiosa por cierto, de la orquesta.

El *Concierto* se inicia con unos compases instrumentales que preparan el ambiente para que el piano haga acto de presencia; casi inmediatamente la orquesta calla, y escuchamos la primera intervención como solista, sobre la vibración del Tam-tam. Después, solista y orquesta, perfectamente integrados, nos ofrecen un denso y sugestivo tejido instrumental y tímbrico, un juego constante e intenso de dinámicas, sonoridades, contrastes, que interrumpe el pianista de forma insólita, cerrando bruscamente por dos veces la tapa del instrumento, la segunda de ella con un violento sffff; Maderna advierte que "la resonancia del piano y del Tam-tam debe cubrir todo"; el todo son cuatro espléndidos compases de la orquesta al completo, que culminan en la Cadenza, en la que el solista pondrá en práctica todas las indicaciones especiales a las que ya hemos hecho referencia.

En un movimiento lento ($\text{♩} = 60$) "un poco a fantasía", inicia un nuevo episodio, de gran virtuosismo técnico, en el que Maderna demuestra, una vez más, su

gran categoría como creador y su envidiable oficio, que controla y domina hasta el más mínimo detalle, como el más escrupuloso orfebre. A partir, exactamente, del compás 253, Maderna crea ahora una delicadísima atmósfera; el tiempo es lento, los instrumentos en sordina, el piano glissando directamente sobre las cuerdas del instrumento. Una breve Cadenza nos conduce a la sección final, manteniendo un clima de misteriosa fascinación, que se diluye en un sutil pianísimo.

Massimo Mila, profundo analista y conocedor de la obra de Maderna, publicó en su monografía, "Maderna Musicista europeo", un análisis del *Concierto*, del que voy a ofrecer algún fragmento, porque creo que merece la pena ser conocido. Lo primero que nos advierte es que "el *Concierto* no pretende la inocencia de la melodía, sino la complejidad de la técnica. Por lo que ha salido uno de los trabajos más salvajes y experimentales de Maderna, incluso uno de los más duros de escuchar, en el que se afirma la emancipación del autor y de su generación, de la disciplina serial y del puntillismo postweberniano... Es una antología de todos los modos más inéditos y extraños de tratar el instrumento... Pero no todo en el *Concierto* es aspereza de tecnicismo y desencadenada violencia experimental. Hay un episodio central en el que se aplaca la furia insaciable para dejarnos ver la vertiente elegíaca de la personalidad de Maderna en la meditativa dilatación y rarefacción del sonido". Mila se pregunta: ¿cuál es el verdadero Maderna, el de la alegría ruidosa y turbulenta, o el Maderna melancólico, que sufre una eterna pena por la soledad del hombre, la incomunicabilidad dentro de un mundo hostil?... Pues "no, Maderna era la síntesis de los dos elementos, y quien crea que puede prescindir del uno o del otro, o subordinar uno a otro, no entenderá jamás el arte y la personalidad de Maderna". ●

En una sucinta autobiografía, Ravel nos ofrece este breve bosquejo del *Bolero*: "En 1928, Mme. Rubinstein me pidió que compusiera un ballet para orquesta. Se trataba de una danza en movimiento muy moderado y constantemente uniforme por lo que se refiere a la melodía, a la armonía y al ritmo, este último marcado sin cesar por el tambor. El solo elemento de diversidad lo aporta el crescendo orquestal".

Así de sencillo; pues no, ya verán; en el "Homage a Maurice Ravel", publicado por la "Revue Musicale" en diciembre de 1938, André Suarès, descubre cosas en el *Bolero*, que no se si pasarán en algún momento por la mente del autor. Después de reconocer que se trata de la obra más popular de Ravel, que se conoce por el mundo entero y que por todas partes se considera como la encarnación de España, dice: "el *Bolero* es la encarnación del mal que atormentó a Ravel, quizá, toda su vida, y que, al final, convertido en tan horrible, tan cruel, después de haberse apoderado de su cerebro, se apoderó de todo su cuerpo. La obsesión del ritmo y del tema, la especie de desdén que Ravel anuncia al variarlo, el regreso lúgubre del tiempo fuerte, la insistencia alucinante de la misma palabra musical, la sorda violencia del acento, todo convierte ante mis ojos, a este poema célebre, en una especie de Danza Macabra". Pero no queda ahí la cosa, Suarès nos sigue ofreciendo pistas para su interpretación: "Ravel ha convertido el ritmo del bolero más lento y más insistente que como se baila habitualmente; el tejido es más duro, más sudario y cilicio. Sobre todo, no precipita poco a poco el movimiento hasta una "stretta" frenética, como le gusta hacerlo al pueblo cuando baila. No. Toda la variación está en el color y en los timbres. La danza macabra de los viejos grabadores, para variar la imagen, hace pasar al mortal condenado por toda suerte de condiciones y de ropajes;

pero, ya sea el Papa o el siervo de la gleba, el emperador, los cardenales, los canchilleros o los mendigos, los destripaterrones o los maestros de escuela, los capitanes o los camilleros, la muerte está siempre ahí, siempre esqueleto, siempre desprecitiva, siempre la misma. Aquí, en la música de Ravel, el prisma de todos los timbres no cambia en absoluto la obsesión del espectro. El *Bolero* es la confesión del mal sueño que odia Ravel, y de la tenebrosa angustia que le atormenta... ¿El hombre es pues culpable de su destino?"

Como comentario, a esta visión de Suarès, podemos recordar el conocido dicho italiano: "se non é vero é ben trovato", con ciertas salvedades respecto al "ben trovato". Y pensar que Ravel había declarado que se trataba de un trabajo que podría realizar un alumno de composición una vez encontrado el tema. Pero uno se pregunta, ¿qué tiene esta composición tan "inofensiva" en apariencia, para que un crítico, como el citado Suarès, en unos años haya cambiado tan radicalmente su opinión sobre la música de Ravel? Porque en abril de 1925 y en la misma revista citada anteriormente, había escrito: "su música es una maravilla de precisión... El misterio no forma parte, en modo alguno, de sus emociones, la inquietud está ausente".

Pero aún hay más, como veremos; el antropólogo Levi-Strauss, en el "finale" de su "El hombre al desnudo", nos sorprende elevando esta partitura a la categoría del prototipo del mito musical: "Mito codificado en sonidos en vez de palabras, la obra musical ofrece un enrejado de desciframiento, una matriz de relaciones que filtra y organiza la experiencia vivida, se pone en su lugar y procura la ilusión bienhechora de que pueden superarse contradicciones y resolverse dificultades". De ahí su tono de cierta dureza, al juzgar a H. Pousser, cuando éste sostiene que el *Bolero* nos ofrece el ejemplo de "un proceso

de transformación simple, que se desarrolla en una sola dirección sin volver sobre sí mismo... casi extremo de direccionalidad ininterrumpida y perfectamente continua... (que va) de un extremo al otro... (que tienen) en común ser "extremos", es decir, ser imposible ir más allá de esa dirección, por lo cual para continuar había que volver atrás". Semejante descripción para Levi-Strauss "parece ajena a toda idea razonable que pueda uno hacerse de la música". Después de brindarnos un exhaustivo y minucioso análisis estructural, rítmico, melódico, armónico, etcétera, y sobre todo tímbrico, llega a la conclusión de que el *Bolero* "como mito, incluso una obra cuya construcción parece tan transparente al primer golpe de vista que no pide ningún comentario, narra en varios planos simultáneos una historia realmente harto compleja y al cual tiene que dar desenlace". Y claro que lo da en la modulación final, cuando Ravel "hace definitivamente juntarse y coincidir el orden de lo real y de lo imaginativo y las demás oposiciones se reabsorben; los principios binario y ternario se hacen compatibles por superposición, por la misma razón por la que la antinomia aparente entre simetría y asimetría cede bajo el efecto de una mediación, cuya prueba acaba de presentarse en el plano tonal...", hasta que "después de un supremo tumulto cortado en seco, la partitura concluye con silencios consagradores de una faena bien hecha".

Se ha repetido hasta la saciedad que Ravel admitía, hablando de su *Bolero*, ya lo hemos dicho, "que una vez encontrada la idea, cualquier alumno de composición del Conservatorio debe hacerlo tan bien como yo". G. Samazeuilh refiere que un día en Saint-Jean-de-Luz, Ravel le confió: "Mme. Rubinstein me pide un ballet ¿no encuentra usted que este tema es demasiado insistente? Voy a tratar de repetirlo un buen número de veces sin desarrollo

alguno y graduando lo mejor posible mi orquesta".

Pues bien, sigamos la partitura, aunque sea brevemente; lo primero que, después de la dedicatoria: "A Ida Rubinstein", salta a la vista, es la indicación del "Tempo di Bolero, moderato assai"; dos tambores nos marcarán la fórmula rítmica en los dos primeros compases, fórmula que repetirán, sin variación, de modo obsesivo durante toda la obra; por lo que se refiere a la base armónica, podemos decir que se le puede ocurrir al más negado de los acompañantes de guitarra —acordes fundamentales de tónica y de dominante de Do mayor—, que se mantiene inexorable hasta catorce compases antes del final, cuando, yo no diría que modula, sino que se irrumpe por las buenas en el tono de Mi mayor; pero por poco tiempo, ocho compases solamente; en los seis restantes y hasta el final retorna al tono inicial.

Sobre estos dos elementos invariables, ritmo y armonía, hacen su presencia dos temas de dieciséis frases cada uno. También aquí, en este tercer elemento, la melodía, Ravel opta por la regularidad, por la simetría más perfecta, configurando la presentación de los temas en ocho secciones: el primer tema y su repetición en las impares y el segundo, también repetido, en las pares. La simetría se altera en la novena, porque en ella aparecen ambos temas, ahora sin repetición; por último en la breve sección o coda modulante, Ravel, utilizará, un tanto desfigurado, un breve fragmento del primer motivo.

Lo que ofrece contraste, variedad, lo que va a dar colorido y vida a esta espléndida partitura es la orquestación, la admirable selección y combinación de los timbres. Ravel nos brinda en esta composición un breve, pero precioso, preciso y refinado tratado de instrumentación. Veamos, cada vez que cada uno de los temas y sus repeticiones van haciendo acto de presencia, él con-

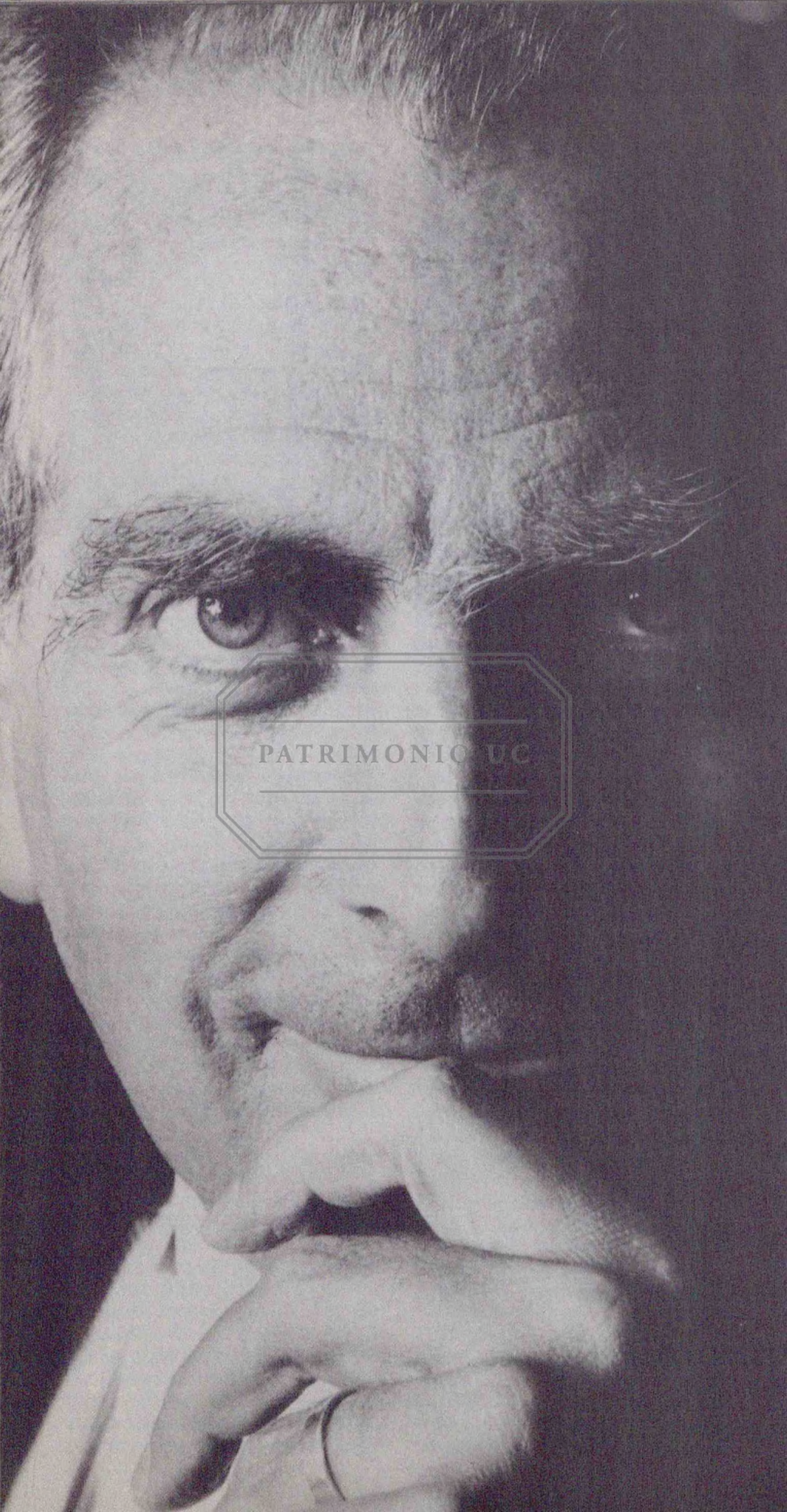
fía su presentación a un determinado instrumento o a más de uno, a medida que se avanza en la interpretación de la partitura y crece su intensidad sonora. Sería muy prolijo elencar ahora todos y cada uno de estos protagonistas; de todos modos, podemos recordar por orden de aparición alguno de ellos: flauta, clarinete, fagot, clarinete piccolo, oboe de amor, flauta y trompeta con sordina, saxos sopranino y soprano, etc...; después, los bloques, formando variadas y cada vez más densas combinaciones, hasta alcanzar una meridiana luminosidad melódica y una arrebatadora e intensa fuerza rítmica, que nos arrastran en una tensión emotiva, casi insoportable.

No nos extrañemos, si una dama, presenta en el Teatro de la Ópera de París el día del estreno —20 de noviembre de 1928— gritó desde su butaca: "Al loco! Al loco!" Ravel, con su habitual ironía, le dijo a su hermano, que era quién le refería lo acaecido: "Ella, ella es la que ha entendido".

Tiene razón E. Rescigno cuando observa que, "precisamente este implacable juego de combinaciones, esta cadena de montaje que no se concede pausas ni interrupciones, esta metálica "armonía de acordeón", como la califica Machabey, se ha convertido en el símbolo más feliz de la depurada e infalible artesanía raveliana". ●

MIGUEL ALONSO





PATRIMONIO UC

JUAN PABLO IZQUIERDO

El director de orquesta Juan Pablo Izquierdo, nacido en Santiago de Chile en 1935, se graduó en composición en la Universidad de Chile, tras lo cual fue alumno de dirección del célebre director alemán, ya fallecido, Hermann Scherchen. También cursó estudios en la Academia de Viena.

Desde 1961, Juan Pablo Izquierdo lleva a cabo una actividad intensa en los campos de la dirección de orquesta y de la pedagogía, como muestran algunos de los centros musicales por los que ha pasado. Fue Director de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Chile, Director Titular para Ópera y Conciertos en la Universidad de Indiana, Director de la Orquesta de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, Director Titular de la Orquesta Filarmónica de Santiago de Chile y, desde 1990, Director de la Orquesta Claudio Arrau, de la capital chilena —que él mismo fundó—, y titular de la cátedra de Dirección de Orquesta y Estudios orquestales de la Universidad Carnegie.

Juan Pablo Izquierdo ha sido galardonado en varias ocasiones por su actividad como director de orquesta. En 1962 le fue otorgado el Premio Nacional de la Crítica, en Chile; en 1966 obtuvo el Primer Premio del Concurso Internacional Dimitri Mitropoulos para Directores de Orquesta, lo que le valió, entre otras cosas, ser Director Adjunto de Leonard Bernstein en la Orquesta Filarmónica de Nueva York; y en 1976 su labor directorial fue reconocida por el Consejo de las Artes y la Cultura de Israel, tras haber sido Director del Festival Testimonium de Tel Aviv.

Como Director Invitado, Juan Pablo Izquierdo ha actuado con, entre otras, la Orquesta Sinfónica de Viena, Filarmónicas de Dresde y Varsovia, Orquestas de las Radios de Munich, Leipzig, Holanda, Bruselas, Orquesta de Radio France, BBC de Escocia y otras orquestas de Hamburgo, París, Frankfurt, Berlín y Madrid (Nacional y RTVE). ●



PATRICK MIO UC

Después de realizar estudios musicales tradicionales, Jean Pierre Dupuy prosigue una doble carrera de pianista y de director de orquesta, y muy pronto escoge consagrarse a la música del siglo XX.

Apasionado de la investigación sobre nuevas modalidades y registros: expresión oral, gestual, dispositivos electroacústicos, músicas mixtas, sus conciertos son, según su propia concepción, muy diferentes a los habituales recitales de piano. Su creatividad es la base de sus conciertos-espectáculos que exploran hasta los últimos recursos la teatralización sonora.

Residente en España, Jean Pierre Dupuy ha sido uno de los primeros promotores y difusores de la joven música española, especialmente en Francia.

Consciente del papel y la misión del intérprete en favor de la música de su tiempo, Jean Pierre Dupuy une a su carrera una importante actividad pedagógica, bajo formas de cursos y talleres de interpretación.

Es fundador y Director de "L'Ensemble de Musique Contemporaine Solars Vortices", grupo apoyado por el Ministerio de Cultura Francés. ●



PATRIMONIO UC

ORQUESTA
NACIONAL
de ESPAÑA



VIOLINES PRIMEROS

Víctor Martín Jiménez* (*concertino*)

Francisco Romo Campuzano
(*concertino*)

Domingo Tomás Bayona*
(*concertino*)

Wladimiro Martín Díaz (*solista*)

Jesús A. León Marcos (*solista*)

Salvador Puig Fayos

(*ayuda de solista*)

Gregorio Álvarez Blanco

Rubén Antón Manchado

Eduardo Carpintero Gallego

Jesús Cuervo Pérez

Luis Mañero Mediña

Rosa Luz Moreno Aparicio

Manuel Morillo Romero

Miguel Natividad Aramburu

Elena Nieva Gómez

Rafael Ochandiano Echenausia

Alfonso Ordieres Rojo

Juan Sanabras Bagaria

Yoon Im Chang*

Kinka Petrova Hintcheva*

Germán Ruiz Miranda*

Dimitri Vuchkov*

VIOLINES SEGUNDOS

Javier Goicoechea Goñi (*solista*)

Roberto Cuesta Jamar (*solista*)

Francisco Martín Díaz

(*ayuda de solista*)

Ismael Ara Sánchez

Luis Cañete Martínez

Pascual Carchano Carreras

Carlos Cuesta López

Tomás Degeneffe Sánchez

José Enguidanos López

Isabel Fernández Zurbano

Javier Gallego Jiménez

Miguel A. Gorrea Barea

Pilar de la Guerra y de la Paz

Amador Marqués Gil

Gilles Michaud Morin

Rosa María Núñez Florencio

José M. Valverde Sepúlveda

Roberto Salerno Ríos*

VIOLAS

Pilar Westermeyer de la Paz (*solista*)

Emilio Navidad Arce (*solista*)

M.ª Antonia Alonso González

(*ayuda de solista*)

Carlos Antón Morcillo

Virginia Aparicio Palacios

Roberto Cuesta López

Jorge Dorrego Robledo

Dolores Egea Martínez

Julia Jiménez Peláez

Pablo Riviere Gómez

Dionisio Rodríguez Suárez

Gregory Salazar Haun

Carlos Barriga*

VIOLONCHELOS

Álvaro Quintanilla Kyburz (*solista*)

Salvador-Escrig Peris (*solista*)

José M.ª Mañero Medina

(*ayuda de solista*)

Belén Aguirre Fernández

Vicente Ceballos Gómez

José Clemente Serrano

Vicente Espinosa Carrero

Enrique Ferrández Rivera

Miguel Jiménez Peláez

Ángel L. Quintana Pérez

Antonio Santana Ojeda

Mariana Cores Gomendio*

Dimitar Furdnadjiev*

Adam Hunter*

CONTRABAJOS

Antonio C. García Araque (*solista*)

Emilio Maravella Sesé (*solista*)

Miguel A. González Corredera

(*ayuda de solista*)

Pascual Cabanes Herrero

Mariano Clemente Serrano

Máximo Fariña Hernández

Pablo Muzquiz Pérez-Seoane

Eladio Piñero Sánchez

Jaime Robles Pérez

José Julio Rodríguez Jorge

DIRECTORES ASISTENTES

Ruggiero Barbieri
 Ángel Gil Ordóñez

ARPAS

Ángeles Domínguez García (*solista*)
 Nuria Llopis Areny

PIANO

Francisco Corostola Picabea (*solista*)

FLAUTAS

Antonio Arias-Gago del Molino
 (*solista*)
 Juana Guillem Piqueras (*solista*)
 José Sotorres Juan
 José Oliver Bisbal (*flautín*)

OBOES

Salvador Tudela Cortés (*solista*)
 Rafael Tamarit Torremocha (*solista*)
 Ramón Puchades Marcilla
 Vicente Sanchis Faus
 Ángel Berain Garrido (*como inglés*)

CLARINETES

José A. Tomás Pérez (*solista*)
 Enrique Pérez Piquer (*solista*)
 Vicente Peñarocha Agustí
 José Francisco Llavata Ibáñez
 (*clarinete en Mi bemol*)
 Modesto Escribano Fernández
 (*clarinete bajo*)

FAGOTES

Enrique Abargues Morán (*solista*)
 Miguel Alcocer Cosin (*solista*)
 Vicente J. Palomares Gómez
 Miguel José Simó Peris
 José Masía Gómez (*contrafagot*)

TROMPAS

Miguel A. Colmenero Garrido
 (*solista*)
 Salvador Navarro Martínez (*solista*)
 José Enrique Rosell Esterelles
 (*ayuda de solista*)
 Javier Bonet Manrique
 Francisco Burguera Muñoz
 Antonio Colmenero Garrido
 Salvador Ruiz Coll

TROMPETAS

José María Ortí Soriano (*solista*)
 Antonio Ávila Carbonell (*solista*)
 Vicente Torres Castellano
 (*ayuda de solista*)
 Vicente Martínez Andrés
 Tomás Palomino García

TROMBONES

Enrique Ferrando Sastre (*solista*)
 Rogelio Iguatada Aragón
 Daniel González-Mellado
 Marruedo (*trombón bajo*)

TUBA

Miguel Navarro Carbonell

PERCUSION

Enrique Llácer Soler (*solista*)
 Eduardo Sánchez Arroyo (*solista*)
 Pascual Osa Martínez
 (*ayuda de solista*)
 Félix Castro Vázquez
 Pedro Moreno Carballo

ARCHIVO

Servilio Gómez Martín

AVISADOR

Francisco Osuna Moyano

AUXILIARES

José Méndez Berrocal
 Juan Rodríguez López
 Rogelio Moya Serrano

INSPECTOR JEFE ONE

Máximo Fariña Hernández

* Contratados por la ONE.

(El orden de la lista es alfabético,
 ya que la colocación en los atriles es rotativa)

MARZO

Lun.	2	9	16	23	30
Mar.	3	10	17	24	31
Mie.	4	11	18	25	
Jue.	5	12	19	26	
Vie.	6	13	20	27	
Sab.	7	14	21	28	
Dom.	1	8	15	22	29

13 **14** **15**

Concierto núm. 20. Ciclo II

Director: **JOSÉ COLLADO**Solista: **JUANA GUILLEM.** *Flauta***J. GÓMEZ.** Suite en La**JOLIVET.** Concierto para flauta y orquesta***CHAIKOVSKI.** Sinfonía núm. 4, en Fa menor, opus 36**20** **21** **22**

Concierto núm. 21. Ciclo III

Director: **ANTONI WIT**Solista: **PIOTR PALECZNY.** *Piano***KILAR.** Orawa***LUTOSLAWSKI.** Concierto para piano y orquesta****SIBELIUS.** Sinfonía núm. 2, en Re mayor, opus 43**27** **28** **29**

Concierto núm. 22. Ciclo I

Director: **MANUEL GALDUF**Solista: **MICHAEL LEVINAS.** *Piano***ESPLÁ.** Sinfonía Aitana**BEETHOVEN.** Concierto para piano y orquesta núm. 3,
en Do menor, opus 37**ROUSSEL.** Baco y Ariadna (Suite núm. 2)

(*) Primera vez por la ONE

(**) Estreno en España

Se ruega la máxima puntualidad. Una vez comenzado el concierto no se permitirá la entrada a la Sala. Sólo se podrá acceder a la misma en el descanso o en la pausa establecida al efecto.

Se prohíbe cualquier tipo de filmación, grabación o realización de fotografías (con o sin flash) en el interior de la Sala.

En atención de los artistas y público en general se ruega extremen las medidas para evitar cualquier ruido que perjudique la audición de este concierto.

Venta de entradas con cuatro semanas de antelación.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

CON EL PATROCINIO DE



IBERDROLA



AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA

PATRIMONIO UC

