

# Orquesta Sinfónica de Tenerife

Programa nº 13  
**Muhai Tang** *Director*



ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE  
**OST**

## Abono OST 13

Viernes 23 de abril de 2010 • 20.30 hs  
 Auditorio de Tenerife

I Parte

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**  
*Don Giovanni, drama jocoso en dos actos, KV 527*

*Obertura*

**Johannes Brahms (1833-1897)**  
*Variaciones sobre un tema de Haydn, op 56a*

Tema: *Andante*

Variación I: *Poco più animato*

Variación II: *Più vivace*

Variación III: *Con moto*

Variación IV: *Andante con moto*

Variación V: *Vivace*

Variación VI: *Vivace*

Variación VII: *Gracioso*

Variación VIII: *Presto non troppo*

Finale: *Andante*

II Parte

**Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893)**  
*Sinfonía nº 1 en Sol menor "Cuentos de invierno", op 13 / TH 24*

*Allegro tranquillo*

*Adagio cantabile ma non troppo*

*Allegro scherzando giocoso*

*Andante lugubre*

## Wolfgang Amadeus Mozart

Salzburgo, 27-I-1756; Viena, 5-XII-1791

### *Don Giovanni, drama jocoso en dos actos, Obertura, KV 527*

Estreno: Teatro Nacional de Praga, 29-X-1787; W. A. Mozart, director.



Pocas obras de la historia de la música han sido más minuciosamente analizadas, diseccionadas, glosadas, parafraseadas, tantas veces invocadas, imitadas, adaptadas y largamente exploradas como la ópera *Don Giovanni* de Mozart. La influencia del insaciable Don Juan mozartiano sobre las generaciones posteriores ha sido inmensa: críticos, musicólogos, escritores y filósofos, han considerado —a lo largo de doscientos años y de forma unánime— que *Don Giovanni* es una de las obras canónicas de la cultura occidental. Veamos algunos ejemplos: el filósofo danés Soren Kierkegaard escribió que *Don Giovanni* era la obra de arte más importante creada por el ser humano, y el musicólogo François René Tranchefort que sin duda el *Don Giovanni* de Mozart es una de las obras maestras absolutas de toda la historia musical; el compositor Charles Gounod, por su parte, afirmaba que ni en la extraordinaria partitura, ni en su desarrollo escénico había un solo fallo; es perfecta.

Así las cosas, se lo hemos puesto fácil a ese apuesto sensualista que es Don Juan, que sigue paseándose ufano por todo el mundo presumiendo de sus incontables conquistas: esas dos mil sesenta y cinco mujeres del catálogo de Leporello, de las que, por cierto, casi la mitad, mil sesenta y cinco exactamente, son españolas...

Como saben, la ópera *Don Giovanni* se estrenó en el hermoso teatro neoclásico de los Estados en Praga, y tras la primera representación —el 29 de octubre de 1787—, una crónica del *Prager Oberpostamtzeitung*<sup>1</sup> publicaba que los entendidos y los músicos coincidieron en afirmar que en la ciudad no

<sup>1</sup> DEUTSCH, O.E., *Mozart: A documentary Biography*, Stanford, Stanford University Press, 1965.

se había interpretado nunca nada semejante. Y era verdad. El mundo nunca había oído una ópera de tal calidad y ambición creativa, y la historia tardaría cientos de años en ofrecer una creación escénica comparable. De forma que como pueden leer, el tono halagador de las críticas y reseñas está justificado y viene de lejos.

Mozart terminó de escribir la obertura pocas horas antes del estreno de la ópera, justo a tiempo para que las *particellas* se copiaran y repartieran entre los músicos que esperaban en el foso, así que la obertura se interpretó sin ensayo previo. Como ocurre con otras oberturas de ópera —Rossini, Gluck—, la obertura de *Don Giovanni* se interpreta con frecuencia como obra de concierto individual, obviando su intrínseca función como introducción a una novela musical para convertirse en una partitura autónoma y válida en sí misma. Y con toda justicia: en los seis minutos cronológicos de la obertura de *Don Giovanni*, Mozart teje una obra maestra que no sólo es una puerta hacia un universo teatral inmerso en una atmósfera de pesadilla y espanto, con esos terribles acordes que anuncian una maldición y que el oyente tiene que resistir en la oscuridad de la sala. Musicalmente la escritura es perfecta, un prodigio de equilibrio y color.

En su versión original —el manuscrito está depositado en el Biblioteca Nacional de Francia en París (signatura original ms.1548)—, la obertura se fusiona sin solución de continuidad con el aria que abre la ópera, pero parece confirmado que Mozart escribió una versión ampliada de su obertura con seis compases nuevos que marcan un final más efectivo para los oyentes en caso de interpretar la obertura como pieza de concierto independiente, tal como confirma el investigador mozartiano Hideo Noguchi, que aporta asimismo datos sobre variantes de autores distintos a Mozart.<sup>2</sup>

En el plano tímbrico, la orquestación es plenamente clásica, con las maderas dobladas: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, tres trombones, timbales, y cuerdas, y sólo con esto, pero eso sí, con una imaginación dramática inigualable, Mozart construyó un prototipo inmejorable.

Estructuralmente, Mozart articula la obertura en dos secciones muy contrastadas: una primera “Andante” escrita en un terrible Re menor, el color de lo trascendente, de la muerte y de lo metafísico —la tonalidad del *Requiem*—, que se afirma con soberbia, en un fortísimo que causa espanto, y una segunda sección “Molto allegro” que fluye en un terrenal y festivo Re mayor que enlaza con la primera escena del acto I, el aria “Notte e giorno faticar” que canta un enfadado Leporello. El conflicto, la lucha y el choque de energías se hace nítido, el discurso musical y su desarrollo armónico, es sencillamente genial y no puede imaginarse más elocuente.

---

2 Sobre el tema de los finales alternativos de la obertura, ver el enlace: <[www.asahi-net.org.jp](http://www.asahi-net.org.jp)>.

## De montañas, muros y barreras.

**T**omás Marco declaraba recientemente en una entrevista que *Don Giovanni* “es una montaña insuperable, uno puede seguir haciendo ópera distinta, nunca mejor”. Una cima alzada por Mozart, da Ponte y Casanova, nada menos. Desde Beethoven hasta Wagner, desde Schumann a Bellini pasando por Philip Glass y Tōru Takemitsu, no hay compositor que no se haya sentido fascinado por esa montaña musical —un auténtico ocho mil— que es *Don Giovanni*. Piotr Chaikovski, compositor al que también hoy escucharemos, afirmaba en una carta a su protectora, la rica viuda Nadezhda von Meck “que la música de *Don Giovanni* nos ofrece un rosario continuo de perlas de inspiración musical, ante las cuales, todo lo escrito tanto antes como después palidece hasta la insignificancia. A través suyo se me abrieron horizontes musicales desconocidos, de ilimitada belleza”. Y así es, tal como señalaba Chaikovski, desde la cima de estas montañas, el horizonte de posibilidades parece siempre infinito.

Brahms, por su parte, se pasó cuarenta años reuniendo el valor, el músculo y la seguridad que le permitieran superar el muro de contención que eran —que siguen siendo— las nueve Sinfonías de Beethoven. Ningún compositor se sentía capaz de retornar al género sinfónico después de Beethoven, que les cerraba el paso con la consistencia de un muro de presa, y Brahms, que idolatraba al maestro de Bonn lo confesaba sin ambages en una carta a su amigo el director de orquesta Hermann Levi a comienzos de la década de 1870: “¡Nunca compondré una sinfonía! No tiene ni idea de lo que supone sentir siempre detrás de uno los pasos de un gigante. . .” Curiosamente, esto era literalmente cierto: una famosa serie de acuarelas de Josef Novak —pintor y amigo del compositor—, nos muestra el apartamento de Brahms y nos permite curiosear: el estudio está presidido por un busto de Beethoven —ceño fruncido, pelo revuelto, mirada desafiante—, situado sobre un peana, justo frente al piano Streicher que acompañaría a Brahms hasta su muerte. De forma que lo que el compositor sentía era algo más que una paranoia, realmente componía con Beethoven vigilando atentamente lo que allí se escribía. Pero un muro nunca es más alto que el deseo, y la escala que facilitó a Brahms el ascenso y superación de su muro particular fueron *Las variaciones sobre un tema de Haydn*, op 56a hoy programadas, cuyo éxito y reconocimiento convirtieron la muralla en una puerta que animó al compositor a presentar al público su Sinfonía nº 1, bautizada, eso sí, como la décima de Beethoven.

Barreras, obstáculos que le dificultaban el paso, son los que encontró Chaikovski para su Primera Sinfonía. Todo eran inconvenientes para el compositor emergente, inconvenientes que minaban su ya maltrecha confianza: profesores despóticos, críticos mordaces, colegas desdeñosos. . . la producción de Chaikovski es la materialización de un tratado de la superación personal, de la afirmación del yo desde el borde del precipicio.

# Johannes Brahms

Hamburgo, 7-V-1833; Viena, 3-IV-1897.

## Variaciones sobre un tema de Haydn, op 56a

Estreno: Viena, 2-XI-1873; Orquesta Filarmónica de Viena, Johannes Brahms, director.



**E**n el año 1873, Johannes Brahms, compositor alemán de cuarenta años, había publicado obras corales, música de cámara, literatura pianística y lieder, pero sólo había compuesto cinco piezas orquestales: dos serenatas, un concierto para piano y dos trabajos corales con orquesta. Sin duda la más importante de estas producciones era *Ein deutsches Requiem* [Réquiem Alemán], que el compositor había tardado nada menos que diez años en completar. Brahms, como muchos otros colegas, se sentía abrumado por el extraordinario legado sinfónico de Beethoven, que se alzaba en el horizonte tan lejano, inalcanzable y majestuoso para un joven compositor como el mismísimo Teide. Y no crean que era Brahms el único en vivir bajo la sombra del coloso de Bonn; incluso Mahler, ya en el siglo xx, aún se confesaba prisionero de la maldición de la Novena Sinfonía: sobrepasar ese magnífico obstáculo era saltar sobre el abismo. Las nuevas generaciones de compositores creían que no se podía ir más allá en el sinfonismo, y lo cierto es que tenían razón. Si lo piensan bien, concluirán ustedes que en realidad sólo hemos oído variantes y ampliaciones de las recetas que Beethoven dejó a la posteridad grabadas en piedra. . .

Pero el miedo no dura siempre, y al fin Brahms reunió el valor para matar al padre y cosechar el éxito del público y el reconocimiento profesional gracias a *Las variaciones sobre un tema de Haydn op 56a*, que nutrieron al compositor con la seguridad que su carrera necesitaba para abordar, por fin, la gran literatura sinfónica, la más ambiciosa y trascendente en el entorno alemán, en el centro-europeo y, por extensión, en el mundo.

Así, además de marcar el kilómetro cero del que llegará a ser uno de los grandes sinfonistas de la historia musical —recuerden que poco después, en 1876, Brahms presentará al público su extraordinaria Sinfonía nº 1 en Do menor—, estas variaciones orquestales están consideradas por la historiografía musical el primer conjunto independiente de variaciones escrito para orquesta en la historia de las formas musicales.

Por otra parte, cuando escribió *Las variaciones sobre un tema de Haydn*, Brahms ya era un experto compositor, casi un erudito, respecto a la forma variación. Su atención a los viejos maestros del pasado, su trabajo como editor de partituras de música antigua, muy especialmente las del gran Bach, le habían familiarizado con esta forma de construcción musical. Así surgieron las *Variaciones sobre un tema de Schumann op 9*, las *Variaciones sobre un tema de Paganini op 35* o las *Variaciones sobre un tema de Handel op 24*, todas ellas escritas para su instrumento, el piano.

¿Y por qué escogió Brahms un tema de Haydn? La semilla para las variaciones de Brahms se escondía entre los papeles de una biblioteca. En noviembre de 1870 Carl Ferdinand Pohl, bibliotecario de la Gesellschaft der Musikfreunde, la poderosa Sociedad de Amigos de la música de Viena, catalogaba documentación musical para una futura biografía sobre Franz Joseph Haydn<sup>3</sup>. Así se encontró con un grupo de partituras manuscritas del maestro del Clasicismo, una serie de divertimentos para viento. Pohl, viejo amigo de Brahms, conocía el interés del compositor por la música antigua, y amablemente invitó al compositor a echar un vistazo a las copias que hizo de dichos manuscritos<sup>4</sup>. Brahms se interesó en seguida por el Divertimento nº 1 escrito en Si bemol —en el catálogo de Hoboken aparece registrado como Hob. II:46—, en concreto en el segundo movimiento subtítuloado “Coral de San Antonio”, cuya melodía irregular y característica llamó inmediatamente la bien entrenada atención musical de Brahms. Rápidamente lo copió en su cuaderno de notas —siempre llevaba uno en el bolsillo de la levita— antes de marchar del estudio de Pohl.

En la actualidad la autoría de dicho divertimento está lejos de atribuirse a Haydn. Fue Robbins Landon, el extraordinario musicólogo especialista en Haydn, quien puso en duda la atribución en un artículo publicado en 1951<sup>5</sup>. En dicho artículo el maestro afirmaba que el documento era espurio: ni una nota de aquella caligrafía musical procedía de la mano de Haydn, sino que habría sido copiada por uno de sus alumnos, Ignaz Pleyel, probablemente, que bien podría ser el autor, bien el transcriptor de la citada melodía; de hecho, el citado coral se ha identificado con un canto de peregrinos o romeros, pero lo cierto es que la musicología sigue sin identificar la fuente de forma plenamente fidedigna.

La composición comenzó dos años después, concretamente durante el verano de 1873, y de aquella semilla surgieron dos versiones simultáneas, la que hoy oiremos para orquesta y una segunda escrita para dos pianos que no es una transcripción de la anterior, sino otra versión

3 El primer volumen de esta monumental biografía fue publicado en Leipzig en 1875.

4 El manuscrito original del Divertimento nº 1 estaba depositado por aquel entonces en el Gymnasialbibliothek de Zittau, cerca de Leipzig; en la actualidad se conservan en la Sächsische Landesbibliothek de Dresde.

5 ROBBINS LANDON, H., *Saturday Review of literature* ( 25, August, 1951), “True and false in Haydn”.

perfectamente autónoma. La versión para piano se terminó en agosto de 1873 y Brahms siguiendo su costumbre, la presentó al público acompañado de Clara Schumann. Esta versión fue la primera que se publicó en Berlín gracias a Simrock, a finales de noviembre de 1873 y en el catálogo de las obras de Brahms se registra como *Variaciones sobre un tema de Haydn* op 56.

Tal como indicamos más arriba el estreno de la versión orquestal obtuvo un éxito unánime de crítica y público, y significó la consagración de Brahms a nivel internacional como compositor orquestal. La primera edición vio la luz en febrero de 1874, también en Berlín y por supuesto con el editor y amigo de Brahms, Fritz Simrock.

La partitura respeta la tonalidad original del divertimento, Si bemol mayor y está íntegramente construida sobre el mencionado "Coral de San Antonio", una frase musical de inconfundible y pegadiza fisonomía, un aspecto muy importante en la variación, pues el oyente debe tener siempre presente la referencia de la que parte la partitura, y cuál es la categoría, capacidad e imaginación sonora del compositor a la hora de manipularla, como si estuviésemos ante un maniquí que un modisto cambia de vestido, pero que sigue siendo el mismo.

La orquestación, que otorga gran protagonismo a los vientos, preserva el sonido original del divertimento-serenata para vientos del que procede: piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes y contrafagot, 4 trompas, 2 trompetas, timbales, triángulo, violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos.

Formalmente la melodía del "Coral de San Antonio" consta de dos secciones que se repiten. La primera sección está formada por dos frases de cinco compases, y la segunda por dos frases de cuatro, y una última sección que es una especie de suma de ambas: 1ª frase (5+5), 2ª frase (4+4) y una 3ª frase, mezcla de las anteriores (4+4+3).

Al "Andante" inicial siguen ocho contrastadas variaciones en las que Brahms presenta y modifica el tema respetando su inmediato lirismo y jugando con el colorido orquestal como con un calidoscopio. Las variaciones van transformándose a veces a modo de danza y culminan en una magnífica "Pasacaglia" final, que es en sí misma un juego de variaciones sobre un *basso obstinato*. Sorprendentemente, Brahms siempre tan austero, se permite aquí la presencia del ligero triángulo, toda una concesión. El compositor utilizó una versión simplificada de la idea fundamental, cuyo bajo de cinco compases se repite catorce veces acompañado por variadas figuraciones y ritmos.

---

## Piotr Ilich Chaikovski

Votkinsk, Viatka, 25-IV/7-V-1840; San Petersburgo, 25-X/6-XI-1893

### Sinfonía nº 1 en Sol menor "Cuentos de invierno", op 13 / TH 24

Estreno: Moscú 15-II-1868; Nikolai Rubinstein, director.



---

La fama y la frecuente presencia en los auditorios y teatros de todo el mundo de las dos obras anteriores, contrasta con la segunda parte del programa de este concierto de abono, pues la Sinfonía nº 1 en Sol menor, op 13 de Piotr Ilich Chaikovski resulta muy difícil de escuchar en directo; el público sin embargo es seguro que recordará más de un concierto en el que habrá disfrutado de la Sinfonía nº 5 del maestro ruso, de la *Sinfonía Manfred* op 58, o de la famosa "Patética".

Como en el caso de Brahms, esta primera sinfonía es el primer trabajo notable de un joven compositor, en el caso de Chaikovski, un joven de veintiocho años. En 1866 acababa de aceptar una cátedra en el Conservatorio de Moscú cuando se decidió a escribir la que sería su primera sinfonía, la Sinfonía en Sol menor "Cuentos de invierno", op 13. Tal como vimos con Brahms, abordar tan ambicioso trabajo por primera vez representó un auténtico calvario. Chaikovski era una persona nerviosa y aprensiva; durante toda su vida las tensiones y las dudas empapaban su vida de un sufrimiento intenso que se traducía en malestar físico y dolores permanentes de origen somático. Ya a sus veinte años, neurótico, Chaikovski vivía convencido de no poder terminar el trabajo sobre su Primera Sinfonía y llegó a escribir que estaba convencido de que moriría antes de acabarla; en este estado la obra avanzó lentamente, goteando compás a compás.

Como todo principiante y lleno de dudas acerca de su trabajo, Chaikovski solicitaba frecuentemente la orientación y valoración de sus profesores, Anton Rubinstein y Nikolai Zarembo, juicios que fueron, en general, críticos y muy negativos. Tampoco debe extrañarnos, pues mientras los modelos formales estéticos de estos compositores-profesores eran los establecidos por Beethoven, el prototipo clásico de exposición, desarrollo temático-armónico y reexposición, el que debía determinar el lenguaje sinfónico; para Chaikovski esos modelos eran Mendelssohn y Schumann, con sus desequilibrios formales, más ligeros y orgánicos por así decir, plenamente románticos e incluso paisajísticos, como en la Sinfonía "Italiana" del primero. Ahí estaba la fuente para el talento de Chaikovski.

Sea como fuere, Chaikovski aceptó las críticas con deportividad, moldeó su música un poco más y cambió algunos aspectos siguiendo los consejos de sus patronos.

Así pues, tras una serie de revisiones e interpretaciones parciales, la obra fue estrenada en Moscú el 15 de febrero de 1868 bajo la dirección de Nikolai Rubinstein, a quien Chaikovski había dedicado su partitura y cuyo manuscrito está hoy en día perdido.

La Sinfonía obtuvo un éxito aceptable, pero Chaikovski, siempre inseguro, revisó la partitura en 1874, publicándose un año después. Sin embargo, la Sinfonía nº 1 en Sol menor cayó después en un inexplicable olvido y no volvió a ser interpretada hasta dieciséis años más tarde; incluso hoy en día es la menos programada de las sinfonías de su autor, de forma que es de agradecer la oportunidad que brinda la OST de disfrutarla en directo.

Las directrices de Rubinstein y Zaremba se dejan notar en la estructura y desarrollo de la composición de forma que no sólo el esquema constructivo es de corte más bien conservador, como verán en el sucinto esquema expuesto más abajo, la relación de movimientos y tonalidades, la extensión de los desarrollos y por supuesto la orquestación, el color tímbrico, son aspectos que aún miran al pasado: piccolo, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, tuba, timbales, platos, bombo, violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos. Sólo encontramos la influencia de la Escuela de los Cinco y de la nueva música en el 'sabor local', en ese espíritu ruso que el compositor supo preservar pese a las convenciones.

Inevitablemente, la estructura formal de la Sinfonía nº 1 de Chaikovski se alza sobre los cuatro movimientos canónicos establecidos por el modelo clásico:

"Ensueños": "Allegro tranquilo"; Sol menor; 723 compases.

"Tierra de brumas": "Adagio cantabile"; Mi bemol mayor; 168 compases.

"Scherzo": "Allegro Scherzando"; Do menor; 441 compases.

"Finale": "Andante-Allegro maestoso"; Sol menor - Sol mayor; 610 compases.

Chaikovski apreciaba profundamente la música popular y tradicional rusa y el primer movimiento de la Sinfonía nº 1 es un ejemplo de esta atención, pues el tema que se presenta en el "Allegro", titulado "Los ensueños del viajero", en el que las maderas, flauta y fagot, exponen el hermoso tema principal –como decimos de claras resonancias populares– sobre el expresivo trémolo de la cuerda.

El segundo movimiento, "Adagio cantabile ma non tanto", se acompaña del título descriptivo, "Tierra de brumas, tierra de desolación", y es sin duda el más bello y difundido de la Sinfonía, con esa elocuente mezcla de melancolía y majestad que nos traslada a las infinitas y heladas estepas rusas. Es un movimiento monotemático, que evoluciona íntegramente sobre un único sujeto que desarrolla sutilmente.

El tercer movimiento, "Allegro scherzando giocoso", tiene una personalidad que contrasta con el anterior; es un cuadro que emerge ante nuestros oídos pleno de alegría y vitalidad, suavizándose paulatinamente hasta transformarse en una sucesión de valsos. Este movimiento tiene un precedente: está basado en una sonata para piano que Chaikovski escribió cuando era un estudiante de apenas dieciséis años.

El "Finale" está dividido en dos partes, "Andante lugubre-Allegro moderato", y cita una canción popular que es la base de la introducción, para dar paso seguidamente a varios elementos del primer tiempo, de nuevo en un clima doloroso que acaba sin embargo convirtiéndose en una luminosa música cargada de sabor nacional que conduce a la Sinfonía a una espectacular coda.

© Inés Mogollón

### Discografía:

- MOZART, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni*, 3 CDs, EMI, B000002RXD, (1961) 1997; Everhard Wächter, Giuseppe Tadei, Luigi Alva, Piero Capucilli, Joan Sutherland, Elisabeth Schwarzkopf, Philharmonia Chorus & Orchestra, Carlo María Giulini, dirección.
- MOZART, Wolfgang Amadeus, *Don Giovanni*, 3 CDs, Sony, 87758, (1978) 2006; Ruggiero Raimondi, José van Dan, Kenneth Riegel, Edda Moser, Kiri Te Kanawa, Teresa Berganza, Orchestra de l'Opera de Paris, Lorin Maazel, dirección.
- BRAHMS, Johannes, *Variaciones sobre un tema de Haydn, op 56a*, en *Brahms. Symphonies No. 1- 4, Variations on a Theme by Haydn Op 56a, Tragic Overture*; 3 CDs, RCA, B000000FLA, (1995); Staatskapelle Dresden, Kurt Sanderling, dirección.
- BRAHMS, Johannes, *Variaciones sobre un tema de Haydn, op 56a*, en *Brahms. Variations on a theme by Haydn, Hungarian Dances*; 1 CD, Deutsche Grammophon, B0002KVVBA, (2004); Royal Concertgebouw Orchestra, Bernard Haititnk, dirección.
- CHAIKOVSKI, Piotr Ilich, Sinfonía nº1 en *Tschaikovsky, Symphony nº 1 & The Nutcraker Suite*; 1 CD, Sony Classical, (1992); Orquesta Sinfónica de Chicago, Claudio Abbado, dirección.
- CHAIKOVSKI, Piotr Ilich, Sinfonía nº1 en *Tschaikovsky, Symphony nº1*; 1 CD, Chandos, CHAN8402, (2002); Orquesta Filarmónica de Oslo, Mariss Jansons, dirección.

### Bibliografía:

- KUNZE, Stefan, *Las óperas de Mozart*, Alianza Editorial, (Alianza Música nº 48), Madrid, 1990.
- DA PONTE, Lorenzo, *Memorias*, Ediciones Siruela, Madrid, 2006.
- HILDESHEIMER, W., *Mozart*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005.
- MASSIN, Brigitte & Jean, *W. A. Mozart*, Turner Publicaciones (Colección Música), Madrid, 2003.
- REVERTER, Arturo, *Brahms*, Ediciones Península (Guías Scherzo), Barcelona, 1995.
- McCORKLE, D., *Johannes Brahms: Variations on a Theme of Haydn*, Norton, New York, 1976.
- ORLOVA, A., *Chaikovski, un autorretrato*, Alianza Editorial (Alianza Música), Madrid, 1994.
- BROWN, David, *Tchaikovsky: The Early Years, 1840-1874*, Norton Company, New York, 1978.

### Internet:

- [www.asahi-net.org.jp](http://www.asahi-net.org.jp)
- <http://imslp.info/files.org>
- [www.johannesbrahms.org](http://www.johannesbrahms.org)
- [www.classical.net/music/comp.lst/brahms](http://www.classical.net/music/comp.lst/brahms)
- [www.dilb.indiana.edu/variations/scores/bfk3333](http://www.dilb.indiana.edu/variations/scores/bfk3333)
- [www.tchaikovsky-research.net](http://www.tchaikovsky-research.net)
- [www.imslp.org/wiki/symphony\\_nº.1\\_Op.13](http://www.imslp.org/wiki/symphony_nº.1_Op.13)

Editado por:

**Cabildo de Tenerife • Patronato Insular de Música** • TEA Tenerife Espacio de las Artes • Avda. de San Sebastián, 8. 3ª Planta • 38003 Santa Cruz de Tenerife • España  
Teléfono: 922 849 080 • Fax: 922 239 617 • E-mail: [info@ost.es](mailto:info@ost.es) • Internet: [www.ost.es](http://www.ost.es)  
Coordinación editorial: Miguel Ángel Aguilar Rancel • Ayudante coordinación editorial: Marisa Gordo Casamayor • Diseño Gráfico: Zubiria Tolosa