

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Programa nº 2

Carmen Linares

Cantaora

Víctor Pablo Pérez

Director



Abono OST 2

Viernes 20 de noviembre de 2009 • 20.30 hs
Auditorio de Tenerife

I Parte

Alberto Ginastera (1916-1983)

**Obertura para el Fausto Criollo,
para orquesta, op 9***

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

**Bachiana brasileira nº 7, para
orquesta***

Preludio (Ponteio)

Giga (Quadrilha Caipira)

Tocata (Desafío)

Fuga (Conversa)

II Parte

Manuel de Falla (1876-1946)

El amor brujo –versión de 1925–

Introducción y escena. Allegro furioso ma non troppo vivo

En la cueva. Tranquillo e misterioso

Canción del amor dolido. Allegro

El aparecido. Vivo, ma non troppo

Danza del terror. Allegro ritmico

El círculo mágico. Andante molto tranquillo

A media noche. Lento e lontano

Danza ritual del fuego. Allegro ma non troppo e pesante

Escena. Moderato-Allegro

Canción del fuego fatuo. Vivo

Pantomima. Allegro

Danza del juego de amor. Allegretto mosso

Final. Allegretto tranquillo

Nicolai Rimski-Korsakov (1844-1908)

Capricho español, para orquesta, op 34

Alborada. Vivo e strepitoso

Variaciones. Andante con moto

Alborada. Vivo e strepitoso

Scena e canto gitano. Allegretto

Fandango asturiano

Un viaje ecléctico por el nacionalismo latinoamericano más universal

Al igual que en el resto de países europeos, la creación latinoamericana de las primeras décadas del siglo xx refleja la voluntad de desarrollo de un estilo musical propio heredero del nacionalismo político surgido en los últimos años de la centuria anterior. La inclusión de danzas y melodías autóctonas en las partituras pronto cedió paso a los primeros intentos de envergadura por colorear las técnicas contemporáneas europeas y posteriormente norteamericanas, mediante la utilización de elementos musicales locales. Este hecho desembocó en la aparición de un importante grupo de compositores cuyas obras, caracterizadas por un exótico eclecticismo reflejo de un folclore olvidado por Occidente hasta ese momento, trascenderían las fronteras de sus respectivos países para alcanzar un reconocimiento internacional. Alberto Ginastera en Argentina y Heitor Villa-Lobos en Brasil son dos de los máximos exponentes de este grupo de autores cuya senda nacionalista, universalizada magistralmente en Europa por Manuel de Falla, fijaría las bases creativas para las generaciones posteriores.

Alberto Evaristo Ginastera

Buenos Aires, 11-IV-1916; Ginebra, 25-VI-1983

Obertura para el Fausto Criollo, para orquesta, op 9

Composición: 1943. Estreno: Santiago de Chile, 1943



Alberto Ginastera es considerado uno de los autores latinoamericanos más importantes del pasado siglo. Formado en su Buenos Aires natal, en la década de mil novecientos cuarenta viajó a los Estados Unidos para completar sus estudios con el compositor Aaron Copland (1900-1990) quien en aquellos años previos al macarthismo gozaba de gran prestigio como docente y difusor de la música contemporánea, a pesar de haberse pronunciado a favor del Partido Comunista durante las elecciones presidenciales de 1936. De regreso a su país de origen ostentó diversos cargos de relevancia en las instituciones musicales más destacadas de Argentina, entre ellas el Conservatorio de la Plata y fundó la renombrada Facultad de Música de la Universidad Católica Argentina.

Autor de varias óperas y conciertos, música para ballet y un número considerable de piezas para piano, en su catálogo suelen diferenciarse tres períodos compositivos vertebrados por la presencia de material folclórico en los que Ginastera no abandona completamente las reglas dictadas por la tonalidad ampliada post-romántica: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neo-expresionismo. En los dos primeros las referencias tradicionales son relegadas fundamentalmente a la línea melódica, donde se muestran de una manera directa. Algunas piezas presentan incursiones atonales mediante el uso de los doce sonidos sin llegar a ser construidas a través del sistema dodecafónico estricto ni otros procedimientos seriales. Estos harán su aparición ya en la etapa neo-expresionista junto a un exaltado lirismo y a las omnipresentes rítmicas obsesivas inspiradas en vigorosas danzas rurales como el malambo.

Basada en el poema homónimo del escritor, también argentino, Estanislao del Campo (1834-1880), en la *Obertura para el Fausto Criollo* su autor dibuja a un personaje que se mueve simbólicamente entre múltiples dualidades, con la cultura nacional enfrentada al omnipresente referente europeo como telón de fondo. En su visita a Buenos Aires, un ganadero criollo asiste atónito a la representación del *Faust* (1859) de Charles Gounod en el Teatro Colón. Este hilo argumental, por momentos irónico y mordaz, encuentra su réplica en las tres partes que integran la partitura: una introducción tomada de la obra francesa, un pasaje central "Allegro vivace" reflejo de la indomabilidad del gaucho y una breve reexposición final en la que oímos repetidamente el característico acorde ginasteriano Mi-La-Re-Sol-Si-Mi, inspirado en la formación de las cuerdas de la guitarra al aire. Asistimos entonces a la eterna confrontación entre el bien y el mal pero también a la evocación de la inocente mentalidad campesina y del lujo que caracteriza a la alta sociedad porteña. A través de los enérgicos ritmos de la llanura pampeana y de las técnicas compositivas europeas que pudieran nutrir el imaginario del cosmopolitismo bonaerense, identificadas con citas textuales a la ópera de Gounod, la obra recrea la polaridad de la cultura argentina de una época, finales del siglo XIX, en la que pintores, músicos y escritores de América Latina plantearon la posibilidad de una recuperación de lo folclórico como fundamento de sus inquietudes estéticas siguiendo el modelo nacionalista eclosionado en la periferia europea.

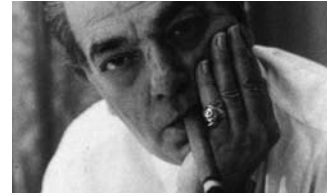
Alberto Ginastera fue, posiblemente, uno de los compositores que más contribuyó a promocionar la música latinoamericana tanto por su actividad docente como por su legado creativo reflejo de las inquietudes sociales de su tiempo. La alta exigencia artística de su catálogo sentó un importante magisterio cuya estela, a través de relevantes personalidades como el bandoneonista e innovador creador Astor Piazzolla (1921-1992), perdura en la actualidad.

Heitor Villa-Lobos

Río de Janeiro, 5-III-1887; 17-XI-1959

Bachiana brasileira nº 7, para orquesta

Composición: 1942. Estreno: 13-III-1944



Heitor Villa-Lobos, compositor, instrumentista, crítico y pedagogo, fue un autor formado por voluntad propia en los márgenes de las instituciones académicas a pesar de haber recibido clases de composición en el principal centro musical de Río de Janeiro e incluso en París, gracias a una beca concedida por el gobierno brasileño tras presentar en noviembre de 1915 un primer conjunto de piezas en las que ya se advertía su personal estilo integrador. Sus obras naturales “como una cascada”, según indicó él mismo en numerosas ocasiones, se granjearon el reconocimiento de la crítica internacional al aunar con gran creatividad las técnicas europeas del momento e imaginativas reinterpretaciones de la música folclórica.

Su amplio catálogo, con más de dos mil títulos, refleja el escepticismo hacia las corrientes compositivas oficiales del que hizo gala durante su vida. La música urbana y el folclore rural que conoció como intérprete ambulante en los cafés de Río de Janeiro y en sus viajes a la cuenca del Amazonas, nutren unas composiciones en las que los elementos populares sincopados e improvisados se mezclan con técnicas de música de concierto extraídas, entre otras y como más representativa, del neoclasicismo stravinskiano.

Dentro de su repertorio destacan las *Bachianas brasileiras*. Este conjunto de nueve obras independientes, escritas entre 1930 y 1945, presentan diversas secuencias formales y agrupaciones instrumentales que guardan entre sí una relación particular: todas ellas fusionan el folclore brasileño con el estilo compositivo del autor alemán Johann Sebastian Bach (1685-1750). Escrita a principios de la década de los cuarenta, la número siete fue estrenada en marzo de 1944 bajo la batuta del propio Villa-Lobos. La pieza, emparentada con la octava por su estructura, a excepción del tercer tiempo, y formación orquestal, está constituida por cuatro partes identificadas con formas de danza escindidas de la suite barroca subtítuloadas en todos los casos con términos autóctonos que reflejan el carácter rítmico, el desarrollo melódico o las asociaciones tímbricas de cada una de ellas: Preludio (Ponteco), Giga (Quadrilha Caipira), Tocata (Desafío) y Fuga (Conversa). A lo largo de sus pentagramas, Villa-Lobos incorpora con gran libertad a la música tradicional de Brasil los procedimientos contrapuntísticos y armónicos propios del estilo barroco en lo que constituye no sólo un homenaje al compositor alemán, sino también un intento filantrópico de rescatar para la música contemporánea al autor que él siempre consideró gran fuente del folclore universal por su riqueza en simbolismo y por constituir una profunda unión de todas las generaciones.

Más allá de su indiscutible valía como compositor, en su faceta de pedagogo Heitor Villa-Lobos diseñó un completo sistema de instrucción musical basado en la rica cultura de su país que, movido por un explícito patriotismo, destinó a la formación de los jóvenes compositores brasileños a través del canto coral y de la samba. Esta inquietud pionera contribuyó indudablemente a que, a lo largo de las décadas posteriores, la música brasileña de concierto alcanzase una posición reconocida en el panorama internacional.

Experimentación serial o la otra cara de la moneda

A pesar de la predisposición de la creación latinoamericana contemporánea hacia la utilización del sustrato folclórico, un reducido grupo de compositores adoptaron a lo largo del siglo xx una actitud experimental reflejo de innovadoras corrientes fragmentarias que, bajo el nombre de “revolución serial”, impulsaron nombres como Olivier Messiaen (1908-1992) y Pierre Boulez (1925) en Francia, Karlheinz Stockhausen (1928-2007) en Alemania o Milton Babbitt (1916) en los Estados Unidos.

El mexicano Julián Carrillo (1875-1965) fue pionero en la utilización de sistemas de afinación microtonal fijados en obras como *Preludio a Colón* (1922). Tras él, la llegada del emigrado Rodolfo Halffter (1900-1987) hizo germinar en el país azteca un dodecafonismo con gran repercusión posterior que sería continuado por Manuel Elías (1943) y Mario Lavista (1943) desde una óptica postmoderna. Durante varios años Juan Blanco (1919), Harold Gramatges (1918) y, posteriormente, Carlos Fariñas (1934), lideraron desde Cuba los movimientos más innovadores del Cono Sur a pesar de la progresiva implantación del realismo socialista dictado por las autoridades comunistas. También a las puertas de una situación socio-política desfavorable, en Chile Gustavo Becerra (1925) destacó como compositor de vanguardia hasta que la dictadura pinochetista le abocara al exilio. Marlos Nobre (1939) en Brasil y el venezolano Alfredo del Mónaco (1938) completan este listado de nombres clave que, bajo una misma técnica compositiva, aportaron al ámbito latinoamericano un abanico de propuestas individuales que habrían de sumirlo en el camino de la creación más vanguardista.



Karlheinz Stockhausen

Manuel de Falla y Matheu

Cádiz, 23-XI-1876; Alta Gracia, Argentina, 14-XI-1946

El amor brujo, ballet para orquesta sinfónica –versión de 1925–

Composición: 1914-1915. Estreno: Madrid, 15-IV-1915.



Manuel de Falla nació en Cádiz en el seno de una familia dedicada a la música. Compositor vocacional, tras recibir unas primeras enseñanzas vinculadas a la práctica pianística ingresó en el Conservatorio de Madrid y en el Escuela Nacional de Música y Declamación, donde finalizó sus estudios con las más altas calificaciones. Con la llegada del nuevo siglo inició una celebrada carrera como compositor, que su traslado a París en 1907 impulsó definitivamente. Fue allí, en la ciudad del Sena, donde en contacto con los principales nombres del arte contemporáneo se sumiría en la búsqueda de renovados elementos de inspiración creativa que finalmente encontraría en la cultura gitana.

El origen de *El amor brujo* ha de situarse en 1915, año en el que Falla compuso, sobre libreto del matrimonio Martínez Sierra, una pieza para voz y orquesta de cámara titulada *La gitanería* por encargo de la bailaora Pastora Imperio, quien deseaba interpretar una obra en la que mostrar sus dotes en el canto y en el baile. Ambientada en la costa gaditana, la obra narra la historia de Candelas, una joven gitana ligada al recuerdo atormentado de su antiguo amante. La imagen del hombre aparece recurrentemente –como un hechizo– ante los ojos de la muchacha, haciéndole víctima de sus propios pensamientos y negándole la posibilidad de un nuevo amor en los brazos de Carmelo, cuya pasión, no obstante, se revelará al final de la obra más fuerte que el pasado y que la muerte misma. Veinte años más tarde, el autor adaptó la fracasada historia de amor a un nuevo formato más compacto de ballet para orquesta sinfónica que, presentado en París bajo el título de *El amor brujo*, obtuvo una clamorosa acogida. En esta versión definitiva aunó las dos escenas iniciales de la partitura en una sola, amplió la orquestación de piano, flauta, oboe, cornetín, trompa y quinteto de cuerdas a una plantilla de proporciones clásicas, y redujo los pasajes vocales a varias canciones para mezzosoprano.

La partitura desarrolla un misticismo estilizado que conserva el espíritu de la narración. Las tonadas populares y el canto jondo son sustituidos por sofisticadas evocaciones folclóricas sobre ritmos extraídos de la danza popular que reflejan la esencia del material tradicional. Estas cualidades, en las que se intuye el comienzo de una vertiente sonora alejada de los postulados impresionistas, están ligadas a las manifestaciones de primitivismo musical que recorrieron el pensamiento compositivo de Falla. Por ello ha de señalarse como una de las principales aportaciones musicales de la obra la cualidad tímbrica concedida a la instrumentación, única mediadora en la transmisión de sensaciones e ideas, en la que el autor descubre el impacto que sobre él ejercieron títulos como *Petrushka* (1911) de Igor Stravinski.

Reconocido como uno de los más importantes corpus musicales del período contemporáneo, la producción de Manuel de Falla impulsó la creación de una escuela hispana que ya había sido ideada años antes por Isaac Albéniz (1860-1909) sobre las bases ideológicas de historiador Felipe Pedrell (1841-1922). Sus obras, inspiradas en fuentes populares e históricas, formulan un nuevo camino para el desarrollo de un estilo nacional en el que el canto del pueblo es traducido a formas cultas.

Nikolai Andréyevich Rimski-Korsakov

Tijvin, 6-III / 18-III-1844; Liubensk, 8-VI / 21-VI-1908

Capricho español, para orquesta, op 34

Composición: 1887.



Músico precoz, el nombre de Rimski-Korsakov aparece vinculado inevitablemente al de sus compatriotas César Cui (1835-1918), Aleksandr Borodín (1833-1887), Modest Mussorgsky (1839-1881) y Mily Alekséyevich Balákirev (1837-1910) por haber constituido en la década de 1860 el denominado "Grupo de los Cinco". Alejados de los convencionalismos armónicos, melódicos y formales practicados en los conservatorios europeos, desarrollaron un lenguaje estilístico propio cuyos rasgos característicos nutridos de folclore y orientalismo conformaron el verdadero romanticismo musical ruso en la estela del nacionalismo imperante en Occidente en las últimas décadas del siglo XIX.

El Capricho español es considerado, junto a la suite sinfónica *Sheherezade* (1887), la obra más importante del catálogo de Rimski-Korsakov. La pieza fue compuesta en 1887 sobre la base de diversas melodías hispanas que pudo escuchar durante sus viajes al sur de la Península en la década de mil ochocientos sesenta. Concebida como una fantasía para violín y orquesta, la progresiva incorporación de las trompas, las trompetas, las flautas, los clarinetes y el arpa como solistas, difuminó el inicial carácter concertante de la partitura. Cinco movimientos se suceden a modo de suite: "Alborada", "Variazioni", "Alborada", "Scena e canto gitano" y "Fandango asturiano", con una breve reexposición final de la primera "Alborada". El segundo y cuarto tiempo, destinados a la aparición de los instrumentos solistas, se desarrollan entre movimientos con un marcado carácter festivo en los que el autor hace gala de sus reconocidas cualidades como orquestador, doblando la línea melódica principal a través de imaginativos recursos. Innovador en la articulación, desarrolla unas técnicas instrumentales inusuales mediante las que equipara sonoridades —la familia de cuerda, por ejemplo, debe tocar *quasi* guitarra en el cuarto movimiento— e imprime una tímbrica propia que él mismo definió como una de las características más interesantes de la pieza.

Los principales motores del sinfonismo ruso deben a Nikolai Rimski-Korsakov su formación en el repertorio de concierto. Sergei Prokofiev (1891-1953) o el varias veces mencionado Stravinski conocieron de primera mano el magisterio compositivo de un autor cuyos procedimientos fundamentaron durante décadas las bases de la enseñanza orquestal en los conservatorios europeos y cuya originalidad es continuamente revalorizada.

© Rebeca Ríos

Bibliografía utilizada

GALLEGO, Antonio, *Manuel de Falla y El amor brujo*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

GERALD, Abraham, *Rimsky-Korsakov: A short Biography*, Duckworth, Londres, 1945.

SUÁREZ, Pola, *Alberto Ginastera en 5 movimientos*, Víctor Lerú, 1972.

WRIGHT, Simon, *Villa-Lobos*, Oxford Studies of Composers, Oxford, Nueva York, 1992.

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 • Internet: www.ost.es

Coordinación editorial: Miguel Ángel Aguilar Rancel

Ayudante coordinación editorial: Marisa Gordo Casamayor

Diseño Gráfico: Zubiria Tolosa