

TAAAAA **ORQUESTA** OOOORRRRRQ
OONNII CCCAAA **SINFÓNICA** SSSSI
NNII CCCAAA **CASTILLA Y LEÓN** SS

EXTRAORDINARIO

SALA SINFÓNICA
JESÚS LÓPEZ COBOS

MIÉRCOLES 26

JUNIO DE 2019

20:00 H

CENTRO CULTURAL
MIGUEL DELIBES

**JOVEN
ORQUESTA
NACIONAL
DE ESPAÑA
(JONDE)**

JOSEP PONS
DIRECTOR

D+
**JÓVENES
ORQUESTAS**

EXTRAORDINARIO TEMPORADA
OSCYL 2018-2019

Duración total aproximada

P. I. CHAIKOVSKI: *La bella durmiente*

S. PROKÓFIEV: *Romeo y Julieta*

I. STRAVINSKI: *La consagración de la primavera*

90'

20'

20'

30'

TAAAAAORQUESTA OOOORRRRRRQQ
OONNIIICCCAAA SINFÓNICA SSSSIIM
NNIIICCCAAA CASTILLA Y LEÓN SS

Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)

Josep Pons
director

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES / ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

Av. del Real Valladolid, 2 · 47015 Valladolid · T 983 385 604

EDITA

© Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León

© De los textos: sus autores

© Fotografía de Josep Pons por Igor Cortadellas

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León es miembro de la **Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS)**

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León y el Centro Cultural Miguel Delibes son miembros de la **Red de Organizadores de Conciertos Educativos (ROCE)**

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen son susceptibles de modificaciones.

Imprime: Editorial MIC / DL VA 899-2018

Valladolid, España, 2019

VALLADOLID

EXTRAORDINARIO OSCYL T. 2018-19

MIÉRCOLES 26 DE JUNIO DE 2019

20:00 H · SALA SINFÓNICA JESÚS LÓPEZ COBOS

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

PROGRAMA

PARTE I

PIOTR ILICH CHAIKOVSKI (1840-1893)

La bella durmiente, op. 66: Suite:

1. *Introducción* / 2. *Pas de caractère* / 3. *Panorama* / 4. *Vals*

SERGUÉI PROKÓFIEV (1891-1953)

Romeo y Julieta, op. 64: Suites n.ºs 1 y 2:

1. *Montescos y Capuletos* / 2. *Julieta joven* / 3. *Máscaras* /
4. *Romeo y Julieta, escena del balcón y danza de amor* /
5. *Pater Lorenzo* / 6. *Muerte de Tibaldo*

PARTE II

ÍGOR STRAVINSKI (1882-1971)

La consagración de la primavera

I. Adoración de la tierra

Introducción (Lento. Più mosso. Tempo I)

Augurios primaverales (Danza de las adolescentes) (Tempo giusto)

Juego del rapto (Presto)

Rondas primaverales (Tranquillo. Sostenuto e pesante. Vivo. Tranquillo)

Juego de las tribus rivales (Molto allegro)

Cortejo del sabio

Adoración de la tierra (El sabio) (Lento)

Danza de la tierra (Prestissimo)

II: El sacrificio

Introducción (Lento)

*Círculos misteriosos de las adolescentes
(Andante con moto - Più mosso - Tempo I)*

Glorificación de la elegida (Vivo)

Evocación de los antepasados

Acción ritual de los antepasados (Lento)

Danza sagrada (La elegida)

NI ROMÁNTICAS PRINCESAS
NI INDÍGENAS SALVAJES

A primera vista, las dos obras del programa parecen pertenecer a dos conceptos muy distintos: el romanticismo desaforado de los ballets de Chaikovski —que ha sido tan aprovechado para películas de “princesas Disney”— y el salvajismo de *La consagración de la primavera*, cuyo controvertido estreno se ha convertido en un tópico dentro de la historia de la música. Pero un análisis más profundo del estilo de ambas obras nos cuenta una historia bien distinta: ni Chaikovski era tan “romántico” en sus composiciones ni Stravinski tan “primitivo”. Richard Taruskin, uno de los musicólogos que mejor ha estudiado la música rusa y soviética de los últimos 150 años, es muy lúcido al afirmar que Stravinski (1882-1971), Prokófiev (1891-1953) y especialmente el ideólogo y director de los *Ballets Russes*, Serguéi Diáguilev (1872-1929), introdujeron en sus obras solo aquella cantidad de rebeldía, exotismo y originalidad que el público —perfectamente conocedor de la tradición— podía y quería aceptar, y que su vanguardismo era principalmente una capa externa que cubría obras mucho más conservadoras de lo que aparentaban. Incluso el escándalo de *La consagración de la primavera* (1913) fue estrictamente coreográfico, porque la música de Stravinski fue muy bien recibida desde su primera interpretación en concierto.

“Los maestros de baile tratan a la música con muy poco cuidado”

Hoy nos parece normal escuchar un concierto basado en la música de dos ballets, pero hace poco más de cien años la idea resultaría cuando menos extravagante. De hecho, hasta que Piotr Ilich Chaikovski [Votkinsk, 7 de mayo de 1840; San Petersburgo, 6 de noviembre de 1893] compuso su gran trilogía —*Lago de los cisnes* (1877), *Bella durmiente* (1889) y *Cascanueces* (1892)—, y sobre todo hasta que Stravinski y *Les Ballets Russes* los convirtieron en espectáculos de moda y símbolos de vanguardia, los ballets eran considerados espectáculos coreográficos e incluso teatrales, pero apenas musicales. La música era una mera herramienta y, aunque algunos compositores importantes

habían compuesto ya partituras para ballets (entre ellos Beethoven), prácticamente ninguno incluyó estas obras en sus catálogos y ocupaban un lugar tan secundario como las piezas de salón o las adaptaciones de canciones folclóricas, que significaban un ingreso pecuniario siempre bienvenido, pero sin especial significación para casi todos los compositores del Clasicismo y del siglo XIX. Y esta actitud no es de extrañar cuando leemos los contratos que los Teatros Imperiales Rusos imponían a los compositores al encargarles un ballet:

Debe estar presente sin falta [en los ensayos] y —si es necesario— aceptar las demandas del equipo coreográfico y las peticiones del maestro de baile que está montando el ballet, para hacer cortes en la música, cambios en los temas musicales o adiciones a la partitura, y hacerlos sin protestar.

Y ya en pleno siglo XX, el crítico musical ruso Alexander Plescheyev (1858-1944) todavía escribía en uno de sus libros:

En el ballet, tanto el compositor como el libretista deben estar subordinados al maestro de baile, el orgullo creador debe someterse a la experiencia.

Conservamos en la correspondencia de Chaikovski algunas frases muy significativas sobre este papel secundario del compositor de ballet:

Me dicen que, durante la producción de un nuevo ballet, los maestros de baile tratan a la música con muy poco cuidado y demandan muchos cambios y alteraciones. Escribir bajo estas condiciones es imposible [Chaikovski, 1875].

Durante años le asombró que la gente hiciera tanto caso a su primer ballet, *El lago de los cisnes*, del cual tardó en sentirse realmente orgulloso.

“Declino realizar una suite del ballet”

Se habla mucho de la importancia de Diáguilev para el ballet, pero la labor realizada por Iván Alexandrovich Vsévolozhski (1835-1909) es mucho menos conocida. Funcionario del estado desde su juventud, desempeñó tareas muy variadas, sobre todo administrativas y diplomáticas, y no consta que tuviera un interés especial en las artes, aunque era considerado buen dibujante y especialmente caricaturista; pero en 1876 fue asignado al consulado ruso en París y durante los siguientes cinco años desarrolló amplio interés por el teatro y la música que provocó que en 1881, cuando el zar Alejandro III ascendió al trono, fuera nombrado director de los Teatros Imperiales, puesto que desarrolló hasta 1899 y que dejó cuando pasó a ser director del Ermitage. En ambos cargos su trabajo fue decisivo, puesto que además de su propia implicación supo buscar talentos a su alrededor y entusiasmarlos por sus proyectos.

Centrándonos ya en *La bella durmiente*, Vsévolozhski fue quien eligió el tema del ballet —aunque también hizo otras sugerencias a Chaikovski, como la historia de Ondina—, escribió el argumento (quizás con la colaboración del famoso bailarín y coreógrafo Marius Petipa, 1818-1910), dibujó más de un centenar de trajes y elementos decorativos para la producción, mantuvo numerosas reuniones con Chaikovski sobre las cuestiones prácticas y finalmente fue el dedicatario de la partitura.

La primera carta de Vsévolozhski que solicitaba a Chaikovski su colaboración data de mayo de 1888 y el libreto le fue enviado en agosto, cuando el compositor estaba inmerso en la composición de su *Sinfonía n.º 5*. Ya desde el primer momento dejó claro que, dados sus numerosos compromisos, tardaría por lo menos un año en terminar la partitura, y de hecho no inició la composición hasta septiembre o más probablemente octubre. Durante los siguientes meses *La bella durmiente* avanzó intermitentemente, en función de viajes y compromisos del compositor (creo que realizó veintidós viajes durante la composición del ballet), pero con facilidad y bastante entusiasmo para lo que era habitual en Chaikovski, siempre inseguro en su trabajo. Por fin, en agosto de 1889 escribe a un amigo:

Felicitame. Hoy he terminado una gigantesca partitura de ballet. Estos brazos han levantado una enorme montaña.

En las semanas siguientes sigue realizando cambios y mejorando detalles, pero se siente muy cansado para preparar la partitura pianística sobre la que se debe basar la producción y pide a su amigo el pianista y compositor Alexander Ziloti (1863-1945) que haga el arreglo para piano. Este lo finaliza a tiempo para que Jurgenson, el editor habitual de la música de Chaikovski, lo publique a finales de 1889, en coincidencia más o menos con el comienzo de los ensayos en el Teatro Mariinski de San Petersburgo. Cuando toca preparar la versión para piano a cuatro manos, tras el estreno en el 15 de enero de 1890, Ziloti sugiere a su primo para que haga el trabajo y este es el primer encargo importante de un jovencísimo Serguéi Rajmáninov (1873-1943). Lamentablemente Chaikovski no queda demasiado contento con el trabajo de Rajmáninov y le pide a Ziloti que haga una revisión posterior. Esta versión es publicada por Jurgenson en octubre de 1891. La partitura orquestal completa del ballet figura en el catálogo de Jurgenson de 1897, pero no se conserva ninguna copia, por lo que hay dudas sobre si realmente llegó a publicarse.

La *suite* orquestal que Chaikovski inició en febrero de 1890 se retrasó mucho y, aunque él fue uno de los primeros compositores importantes que se preocupó de escribir *suites* orquestales independientes de sus ballets y obras escénicas para que se pudieran interpretar en conciertos sinfónicos, en el caso de *La bella durmiente* no llegó a hacerlo, posiblemente por su agenda tan ocupada; así que se ignora quién fue el autor de la *suite* que Jurgenson publicó como op. 66a en 1899, seis años después de la muerte del compositor, ni hasta qué punto se basó en las intenciones de Chaikovski a la hora de seleccionar los fragmentos musicales. Probablemente Alexander Ziloti tuvo alguna intervención, al menos como asesor musical de Jurgenson.

La *suite* consta de cinco movimientos, que no siguen ordenadamente el desarrollo del ballet: una *Introducción* basada en música del prólogo, especialmente en el tema de Carabosse —el hada mala— y de la entrada del Hada Lila, que suaviza la maldición de Carabosse transformando la anunciada muerte en un sueño de cien años; un *Adagio*

que recoge parte del primer acto y el *pas d'action* del *Adagio de la Rosa* (no se interpreta en el concierto de hoy); el *Pas de caractère*, que se basa en el baile del Gato con botas y la Gatita Blanca del tercer acto; el *Panorama*, que parte del número homónimo que separa la escena 1 y 2 del segundo acto, cuando el príncipe es conducido donde se encuentra la bella durmiente; y el *Vals*, que vuelve al primer acto, a la solemne fiesta del vigésimo cumpleaños de la princesa, antes de la escena en que se pincha y cae dormida.

Esta selección coincide en parte con una de las últimas referencias de Chaikovski al proyecto de la *suite* [carta a Jurgenson en octubre de 1890]:

En lo que se refiere al ballet, por Dios, no me puedo decidir. Siempre me cuesta mucho saber qué es lo mejor de mis obras. Todo me parece igualmente bueno o igualmente estúpido, dependiendo de si me siento o no satisfecho con la pieza. En este caso solo puedo decir que *La bella durmiente* me complace completamente, del principio al final. La solución más sencilla para el problema sería imprimir la partitura completa. Pero sé que eso es pedir demasiado. [..., si tengo que elegir] lo primero de todo publicaría el vals, luego el Panorama y después —en este orden— la Marcha, la Danza de las Hadas, la escena que cierra el primer acto, el *Pas d'action* [...]. En cualquier caso, declino realizar una *suite* del ballet.

Romeo y Julieta: dos *suites* antes del estreno

Es difícil desde Europa Occidental ser consciente de hasta qué punto el ballet es un asunto serio en Rusia, y el nuevo régimen comunista tuvo que enfrentarse a su propia ideología revolucionaria a la hora de intentar crear un arte nuevo para una sociedad nueva. De hecho, tras una etapa innovadora en tiempos de Anatoli Lunacharski (1875-1933, comisario de Cultura entre 1917 y 1929), quien favoreció los movimientos vanguardistas y se esforzó en crear una cultura realmente popular que llegara a todos, en 1932 el Comité Central del Partido Comunista disolvió todas las asociaciones independientes de artistas para sustituirlas por sindicatos de trabajadores del arte, que se mantuvieron sin demasiados cambios hasta el fin del régimen soviético. Al

igual que tantas otras normas estalinistas, esta Resolución del 23 de abril volvió a institucionalizar sistemas zaristas, en este caso los tres principios que ya definían el arte ruso del siglo XIX: el arte debe servir a los fines del partido, tener alto contenido propagandístico y ser nacionalista (Nicolás I, el más "estalinista" de los zares, lo había expresado cien años antes como arte "ortodoxo, nacionalista y al servicio de la autocracia"). Además —retomando el ideario de Tolstói—, se volvió a reafirmar que el arte, si es auténtico, debe ser accesible a todos, lo que significó la recuperación definitiva del repertorio ruso del XIX, enormemente popular entre el público, que se convirtió en modelo para los compositores del momento. No es casualidad que el centenario de Chaikovski en 1940 se convirtiera casi en una canonización de este gran compositor.

Es en estas circunstancias cuando el gobierno soviético encarga a Serguéi Prokófiev [Sontsovka, 23 de abril de 1891; Moscú, 5 de marzo de 1953] la composición de un ballet que encarnara estas nuevas directrices artísticas. Para entonces Prokófiev era ya autor de cinco ballets —todos ellos breves— que se caracterizaban por su "modernidad", en buena medida marcada por Diáguilev, quien buscó convertir a Prokófiev en un "segundo Stravinski", pero aún más rebelde y salvaje. En París, Prokófiev escribió para Diáguilev el nunca estrenado *A la y Lolli* (1915, luego convertido en la *Suite escita*), *Chout* (1915, rev. 1920), *Paso de acero* (1926) y *El hijo pródigo* (1928-29), ninguno de los cuales llegó a convertirse en un éxito semejante al alcanzado por Stravinski con sus ballets —*Pájaro de fuego*, *Petrushka* y *Consagración*— antes de la Primera Guerra Mundial. De hecho, si hoy recordamos a Prokófiev como compositor de ballet es por su trilogía final: *Romeo y Julieta* (1935-36), *Cenicienta* (1940-44) y *El cuento de la flor de piedra* (1948-1953), todos ellos marcados por una curiosa mezcla de romanticismo y frialdad objetiva que fascina a los oyentes; un estilo iniciado ya en *Paso de acero*, donde Prokófiev había intentado buscar una "nueva simplicidad" inspirada en el racionalismo y constructivismo ruso.

La composición de *Romeo y Julieta* pasó por bastantes avatares. En noviembre de 1934 Serguéi Radlov, director artístico del Teatro Académico Estatal de Leningrado (antes Teatro Mariinski), propuso a Prokófiev la composición de un ballet amplísimo, con 52 números, sobre el drama homónimo de Shakespeare *Romeo y Julieta*. En el libre-

to colaboraron el propio Radlov, Prokófiev, Adrian Piotrovski y Leonid Lavroski, y el comienzo fue optimista. Pero el proyecto se frustró en pocas semanas a causa del asesinato de Serguéi Kírov el 1 de diciembre de 1934, que sirvió de excusa para el inicio del período de terror estalinista. El Mariinski fue rebautizado como Teatro Kírov, Radlov fue relegado y sus proyectos cancelados. En semejantes circunstancias políticas, el argumento pasó a ser considerado poco apropiado, lo que se sumaba al sospechoso cosmopolitismo de Prokófiev, y el encargo quedó en suspenso. En marzo de 1935, cuando Prokófiev se trasladó definitivamente a Moscú, hizo un nuevo proyecto para estrenarlo en el Teatro Bolshói, y ese verano trabajó intensamente en la partitura. En octubre de 1935 inició la orquestación y el estreno se programó para la primavera de 1936, pero nuevamente se decidió retrasar el estreno *sine die*. Finalmente ninguno de los dos teatros quiso arriesgarse a montarlo y *Romeo y Julieta* acabó estrenándose, con un éxito discreto, en el Teatro Mahen de Brno (Chequia) el 30 de diciembre de 1938, tras unos ensayos plagados de problemas, y con un nuevo "final feliz" —ambos amantes sobreviven— que permitía adecuar la coreografía a los criterios realistas.

Durante esos dos años tan confusos, Prokófiev emprendió la elaboración de dos *suites* orquestales de siete números cada una, la *Suite n.º 1*, op. 64a, que se estrenó en Moscú el 24 de noviembre de 1936, y la *Suite n.º 2*, op. 64b, que lo hizo en Leningrado el 15 de abril de 1937 (en esta ocasión escucharemos algunos números de ambas *suites*). Llegados mejores tiempos políticos, Prokófiev revisó su ballet y recuperó el final trágico de cara al estreno en el Teatro Kírov, el 11 de enero de 1940, de la versión definitiva de *Romeo y Julieta*, con coreografía de Leonid Lavrovski (1905-1967). Una década después, durante la Segunda Guerra Mundial, Prokófiev compuso la *Suite n.º 3*, op. 101, que se estrenó en Moscú el 8 de marzo de 1946.

Un gran éxito para el fin de la Belle Époque

Nuestros conocimientos sobre la biografía de Ígor Fiódorovich Stravinski [Oranienbaum, Rusia, 17 de junio de 1882; Nueva York, 6 de abril de 1971] han variado mucho en este siglo XXI, ya que durante décadas estuvieron marcados por lo que el propio Stravinski contaba de su vida y por los seis libros que escribió en colaboración con Robert Craft (1923-

2015), su asistente musical a partir de 1948. Pero Stravinski parece haber sido de esas personas tendentes a “adornar” su biografía, de modo que no todo lo que cuenta coincide con los datos objetivos. Por ejemplo, siempre dio a entender que su formación musical era escasa y tardía; pero olvidaba contar que su padre era un famoso cantante de la Ópera Imperial y dueño de una biblioteca musical impresionante, por lo que estuvo muy relacionado con los ambientes creativos de San Petersburgo desde su adolescencia y especialmente con Nicolái Rimski-Kórsakov (1844-1908) y su familia, y con el círculo de Beliáyev. Fue sin embargo su relación con Diáguilev —al que en un primer momento rechazaba por considerarlo frívolo, *amateur* y estar dedicado a algo tan poco serio como el ballet— la que lo sacó del ambiente ya algo anticuado del San Petersburgo finisecular y lo convirtió en una figura popular, cosmopolita y sobre todo exitosa, tres condiciones que lo acompañarían durante casi toda su carrera. Entre el 24 de enero y el 6 de febrero de 1909 se conocieron y ese mismo otoño Stravinski ya había terminado sus dos primeros trabajos para la recién creada compañía de *Les Ballets Russes* y se había trasladado a París con su familia.

Cuando Ígor Stravinski estaba terminando *El pájaro de fuego* (1910), tuvo la idea de una obra escénica sobre un ritual religioso en el que una doncella bailaba hasta la muerte, pero supeditó su desarrollo al proyecto de un concertino para piano y orquesta que —por “capricho” del insistente Diáguilev— se convirtió en el ballet *Petrushka* (1911). En el verano de 1911 Stravinski comenzó a trabajar febrilmente en sus *Escenas de la Rusia pagana* en su casa de verano en Ustilug (Ucrania), en su residencia de Clarens (Suiza) y en Berlín. A principios de 1912 tocó para Diáguilev la versión pianística a cuatro manos junto a Claude Debussy, con la pretensión de programar su nuevo ballet en la temporada de 1912.

Pero, debido a una enfermedad del bailarín estrella de la compañía, Vaslav Nijinski (1889-1950), quien iba a ser el coreógrafo, hubo que posponer el proyecto, por lo que Stravinski inició la composición de *Las bodas*, obra en la que trabajó mientras acompañaba a *Les Ballets Russes* en su gira por Budapest, Londres y Venecia para asistir a las representaciones de *El pájaro de fuego* y *Petrushka*. Además, el 20 de agosto asistió con Diáguilev a una representación de *Parsifal* en Bayreuth y el 8 de diciembre a una interpretación berlinesa del *Pierrot Lunaire* bajo la dirección de Schoenberg, dos obras que influyeron en su proyecto de *La consagración*

de la primavera (aún sin este título definitivo).

Mientras tanto, Diáguilev pidió al compositor que instrumentara sus *Escenas* para una “orquesta inmensa”, un símbolo más de esa brillantez de la *Belle Époque* que ya finalizaba. Como narra el propio Stravinski, ninguno de los dos era consciente de las dimensiones que alcanzaría la plantilla orquestal de *La consagración de la primavera*, totalmente inhabitual en un ballet. La partitura fue terminada el 8 de marzo y, tras unos ensayos enormemente conflictivos (hubo diecisiete solo de orquesta, más los realizados con los bailarines), el ballet se estrenó en el Teatro de los Campos Elíseos bajo la dirección de Pierre Monteux, el 29 de mayo de 1913, en medio de un impresionante escándalo del que nos han llegado divertidas anécdotas.

Con toda razón, Stravinski siempre afirmó que el fracaso del ballet fue debido a la mediocre coreografía de Nijinski y no a la música, alegando la buena aceptación que *La consagración* tuvo en su estreno en versión de concierto en la Sala del Casino de París, bajo la dirección de Pierre Monteux (1875-1964) —a quien personalmente no le gustaba la obra— el 30 de marzo de 1914. La guerra impidió la normal difusión, que sería exitosamente repuesta por *Les Ballets Russes* en 1920 con una nueva coreografía de Leonid Massine. Para entonces el lenguaje común de la música occidental de los años de entreguerras era ya el neoclasicismo y —a pesar del enorme prestigio de Stravinski— *La consagración* tuvo una mínima influencia sobre la práctica compositiva europea de esta época. Sin embargo, sí la tuvo sobre bastantes compositores americanos como Cage, Copland, García Caturla, Revueltas o Varèse.

Ya instalado en Los Ángeles, Stravinski retomó su ballet y lo revisó a lo largo de veinticinco años, creándose así las “versiones” parisina de 1929 y las americanas de 1940 y 1960 (de las que existen sendas versiones discográficas). La versión de 1967, estrenada con el título de *The Rite of Spring*, es considerada la versión definitiva, y es la que más se suele interpretar junto con la original de 1913. Actualmente *La consagración de la primavera* es fundamentalmente una pieza sinfónica, aunque numerosos coreógrafos hayan hecho creaciones maravillosas sobre esta música: la más famosa de todas, *Le sacre du printemps* (1959) de Maurice Béjart.

“Una bella revancha contra la estulta rutina”

Reproduzco como colofón de estas notas algunos fragmentos del extenso artículo que publicó en la *Revista musical hispano-americana*, en abril de 1914, el pianista y compositor español Joaquín Nin, quien entonces residía en París, con motivo del estreno de la versión en concierto de *La consagración de la primavera*. Observarán que Nin, inmerso en el modernismo de la época, vuelve al tópico de la oposición entre el romanticismo anticuado y la exultante música de vanguardia, pero deja muy claro el éxito que tuvo desde el primer momento la música de Stravinski, que nunca fue silbada ni atacada:

Después del Festival Granados [un pequeño ciclo de conciertos dedicados a la música de Granados, con presencia en París del compositor], la gran sensación del mes de abril ha sido la audición que ha dado la Orquesta Monteux del *Sacré du Printemps*, de Stravinski, fue al día siguiente, el 5 de abril [de 1914], en el Casino de París. Pudimos oír esta prodigiosa obra el año pasado, en el Teatro de los Campos Elíseos, cuando servía de base a una complicada trama de danzas ideadas por Nijinski, el célebre danzarín ruso, que encuadraba un decorado, y una *mise-en-scène* de Bakst. La obra fue, entonces, innoble y sistemáticamente silbada por los tradicionalistas cerrados y por los tontos; pero fue defendida con igual tesón por los artistas de la vanguardia.

Esta vez se nos ha permitido escuchar la música sola, sin comentarios de ningún género, tal como la concibió Stravinski, y esta vez el triunfo ha sido clamoroso: una bella revancha contra la estulta rutina. La obra abre una nueva era y descubre amplios horizontes; desde el punto de vista puramente rítmico, es ya un portento y esto solo basta para hacer de ella una maravilla. Pero aparte de esto la *Sacré du Printemps* es una obra irresistiblemente atractiva. Su estética es sencilla, aunque la realización aparezca algo compleja; los temas son ricos, la orquestación suntuosa y nueva; el sistema tonal firme, clásico casi; las sonoridades, sorprendentes e imprevisas, tienen algo de mágico.

Hay quizá alguna aspereza sonora poco compatible con los aparatos auditivos que buscan solaz y reposo en músicas plácidas y acarameladas; pero esas asperezas, muy masculinas, muy enérgicas, corresponden a la sensación que el autor se propone despertar y corresponden, además, a determinados aspectos del tema literario impuesto. Ya es hora, además, de que la sensiblería llorona deje de confundirse con la verdadera expresión; Stravinski huye de esa sensiblería, como huye del romanticismo, del énfasis, del patriotismo y de otras mil deformaciones estéticas. Y su música es profundamente noble y expresiva.

© 2019, Maruxa Baliñas



Josep Pons
director

Considerado como uno de los directores más relevantes de su generación, Josep Pons (Puigreig, 1957) ha construido fuertes lazos con orquestas como la Gewandhaus de Leipzig, Staastkapelle de Dresde, Orquesta de París, Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, WDR de Colonia, Real Filarmónica de Estocolmo, Orquesta del Capitolio de Toulouse, Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen o Sinfónica de la BBC; ha participado varias veces con la última en los Proms de la BBC de Londres.

Además de seguir relacionado con estas orquestas, en la temporada 2018/19 Pons ha vuelto o volverá a dirigir la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse, la Sinfónica de Galicia y la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. También realizará colaboraciones con la Sinfónica de la NHK, la Sinfónica de Taipéi y la Sinfónica de Singapur. En junio de 2019 será el director del "Día de la Música" en España, y dirigirá a cinco orquestas en un día.

Como director musical del Gran Teatro del Liceo, cada temporada dirige toda una serie de producciones en Barcelona, como recientemente ha ocurrido con *Romeo y Julieta*, *Tristán e Isolda*, *Don Giovanni* y *Electra*. En esta temporada va a dar representaciones operísticas de *Katja Kabanová*, *Rodelinda* y el estreno mundial de la nueva ópera de Casablanca *L'Enigma de Lea*, además de una serie de conciertos sinfónicos. Pons es director honorario de la Orquesta Nacional de España, y años atrás fue su director artístico durante nueve años, periodo en el que expandió el perfil internacional de esta. También es director honorario de la Orquesta Ciudad de Granada.

La discografía de Josep Pons, que abarca más de 50 CD y DVD, la mayoría de ellos publicados por Harmonia Mundi y Deutsche Grammophon, incluye grabaciones de Falla e interpretaciones de repertorio francés consideradas referencias y que han obtenido numerosos premios. Su grabación de *Noches en los jardines de España* con Javier Perianes ganó el Choc de la Musique, *Melancolía* con Patricia Petibon recibió el Gramophone Editor's Choice y por su colaboración con Tomatito ganó un Grammy latino. Su última grabación de la *Sinfonía* de Berio y los *10 Frühe Lieder* de Mahler/Berio con la Sinfónica de la BBC y Matthias Goerne ganó los premios BBC Music Award, Choc de la musique y Télérama Ffff; fue considerado entre los 10 mejores CD del año de *Presto Classical*.

Josep Pons comenzó su educación musical en la prestigiosa Escolanía de Montserrat. La tradición secular y el estudio intensivo tanto de polifonía como de música contemporánea en este centro marcaron su desarrollo posterior, musical e intelectualmente. En 1999 recibió el Premio Nacional de la Música de España por su destacado trabajo con música del siglo XX.



La Joven Orquesta Nacional de España pertenece al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), del Ministerio de Cultura y Deporte. Fue creada en 1983 con el propósito de formar a músicos españoles en la etapa previa al ejercicio de su profesión. Su objetivo prioritario es ampliar y perfeccionar el estudio y la práctica del repertorio sinfónico y de cámara por medio de la celebración de unos cinco encuentros anuales. En la primera parte del encuentro cada músico se enfrenta a un programa, tutelado por profesores de reconocido prestigio, con ensayos parciales y de conjunto, y sesiones de análisis sobre las obras trabajadas. La segunda parte transcurre con una gira de conciertos, por todo el país y, casi todos los años, al extranjero. Su actividad incluye la grabación de CD y DVD. La música contemporánea recibe especial atención gracias a su Academia de Música Contemporánea, que regularmente cuenta con la participación de compositores invitados.

La JONDE ha contado con directores invitados como C. M. Giulini, G. Schuller, J. Kreizberg, F. Biondi, V. Petrenko, K. Penderecki, C. Zacharias, P. Goodwin, L. Köhler, G. Nosedá, C. Hogwood, G. Pehlivanian, P. Rundel, E. Colomer, J. López-Cobos, J. Pons, A. Ros Marbá, V. Pablo, R. Frühbeck, B. Aprea, P. González, A. Zedda, A. Tamayo o G. Pichler, entre otros.

Ha participado en numerosos festivales y auditorios españoles, en el ciclo "Orquestas del Mundo" de Ibermúsica, temporadas de la ONE, OBC, OFGC, o el Palau de Valencia, entre otras. Es destacable la

colaboración con el Centro Nacional de Difusión Musical, con el Festival Internacional de Música de Alicante y la temporada del Auditorio de Zaragoza. La proyección en el extranjero de la JONDE abarca giras por Bélgica, Rusia, Ucrania, Estonia, Hungría, Francia, Estados Unidos, Italia, Reino Unido, Portugal, Luxemburgo, Alemania, Holanda, Austria, Venezuela y República Dominicana, y ha actuado en salas de conciertos como el Théâtre des Champs Elysées (París), Filarmónica de San Petersburgo, Carnegie Hall (Nueva York), Royal Albert Hall (Londres), Concertgebouw de Ámsterdam, Philharmonie de Berlín o la Radio Kulturhaus de Viena.

La JONDE participa en programas de intercambio de músicos, especialmente a través de la European Federation of National Youth Orchestras (EFNYO) y los Sistemas de Orquestas Juveniles hispano-americanas.

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA Director asistente: Jordi Francés Sanjuán

FLAUTA

María Fernández López
Violeta Gil García
Marta Jornet Espí
Cristina Romero Boix
Duna Vilanova Albert

OBOE

Ángela González López
José Huertas Lledó
Olatz Pineda Asunción
Ane Ruiz Galarza
Josep Sanjuán Blasco

CLARINETE

Josep M.ª Alós Mínguez
Tonio Comesaña Pintos
Alexandre Escrivá Grau
Marta Olcina Gómez
María Rubio Carrión

FAGOT

Ángela Bullejos Martín
Álvaro Canales Albert
Carlos Martín Esteve
Ángela Martínez Martínez
Álvaro Pestaña Díez

SAXOFÓN

César Díaz de Rada Serra

TROMPA

Aina Amengual
Cantallops
Pablo Bajo Collados
Sergi Chofre Palomares
David Escolá Quiles
Arthur Gomez*
Antonio Jesús Lasheras
Torres
Clara Marimón Climent
Isabel Martínez García

TROMPETA

Carlos Higón Herrera
Andrea Mirado Guerrero
Carlos Roda Cubas
Gonzalo Sánchez Pérez
Andreu Vidal Siquier

TROMBÓN TENOR

Alberto Bonillo Losa
Manuel Gómez Gimeno
Joan Marín Navarro

TROMBÓN BAJO

Óscar Vázquez Valiño

TUBA

Ildefonso Muñoz
Ballesteró
Jaume Verdés Martínez

PERCUSIÓN

Eloi Fidalgo Fraga
Raúl Flores Aloy
Diego Jaén García
Manuel López Valero
Ferrán Mechó Pérez
Gonzalo Zandundo
Jiménez

PIANO

Juan Guillermo Martínez
González

ARPA

M.ª Teresa Pardo Perelló

VIOLÍN I

Rodrigo Checa Lorite
Alberto Javier Cid
Fernández
Júlia Ferriol Miralles
Paloma García Fernández
de Usera
Óscar Lerma Barrero
Patricia Muro Francia
Clara Rius Díaz
Camille Said*
Ángeles Salas Salas
Laura Sánchez Larín
Cristina Sánchez de las
Matas Beltrán
Lidia Sierra Rodríguez

Roberto Soriano Guillén
Joaquín Torre Gallego
Roberto Ricardo Villalta
García

VIOLÍN II

Pablo Albarracín Abellán
Paloma Castellar
Escamilla
Nicolae Dobrovicescu**
Marina García Narbona
Sofía Guevara Álvarez
Elena Gutiérrez Martínez
Begoña Hernández

Gallardo
Luis Inestal García
Mirian Jódar Gabarrón
Ana Lasasosa González
Estefanía Dafne Llorente
Gómez
Sergio López Almagro
Manuel Urios Hernández

VIOLA

Ariadna Bataller
Calatayud
Juan Cuenca Delgado
Bart Folkes***
Jorge Gallardo Suárez
Carla Guillén García
Zóar Mellado Ruiz
Inés Moreno Martínez
Marta Ocete Montoro
Cristina Regojo Huertos
Francisco Javier Rodas
Sánchez
M.ª Luisa Sopeña Ibáñez

VIOLONCHELO

Mar Bonet Silvestre
Jesús Cuesta Gordillo
Lucrecia Garrigues
Garrido
Elena Gómez Gimeno
Ana M.ª Gómez Peinado
Jorge Gresa Ostos
Estrella Guerrero Caumel
Cecilia Hutnik
Gabriel Sevilla Martínez
Stamatia
Sgouropoulou****

CONTRABAJO

Gabriel Abad Varela
Mathilde Barillot*
Ana García Sánchez
Alberto Monge Mansilla
Antonio Muedra Ventura
Rosa Roqués López
Marc Sirera Monllor
Marc Terré García

EQUIPO TÉCNICO Y ARTÍSTICO DE LA JONDE

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

José Luis Turina de Santos

ADMINISTRACIÓN

Susana López Pérez
Alberto Cedrón Jiménez

COORDINACIÓN ARTÍSTICA

Saulo Muñiz Schwochert (coordinador)
Lourdes Rodríguez Sánchez

DEPARTAMENTO ACADÉMICO

Carlos Bercial Sanz
Belén Franco Rubio
Pilar Sanz Corral

PRODUCCIÓN

Francisco Martín Delgado (coordinador)

ARCHIVO Y MEDIATECA

Ainhoa Lucas de la Encina
Pilar Sanz Corral (en gira)



J O N D E



Músicos procedentes del Programa de intercambio MusXchange de la Federación Europea de Jóvenes Orquestas Nacionales (EFNYO), subvencionado por el Programa Europa Creativa de la Unión Europea. En este encuentro participan músicos invitados de las siguientes orquestas:

- * Joven Orquesta de Francia (OFJ)
- ** Joven Orquesta Nacional de Rumanía (NYOR)
- *** Joven Orquesta de Holanda (NJO)
- **** Joven Orquesta Sinfónica de Grecia (GYSO)

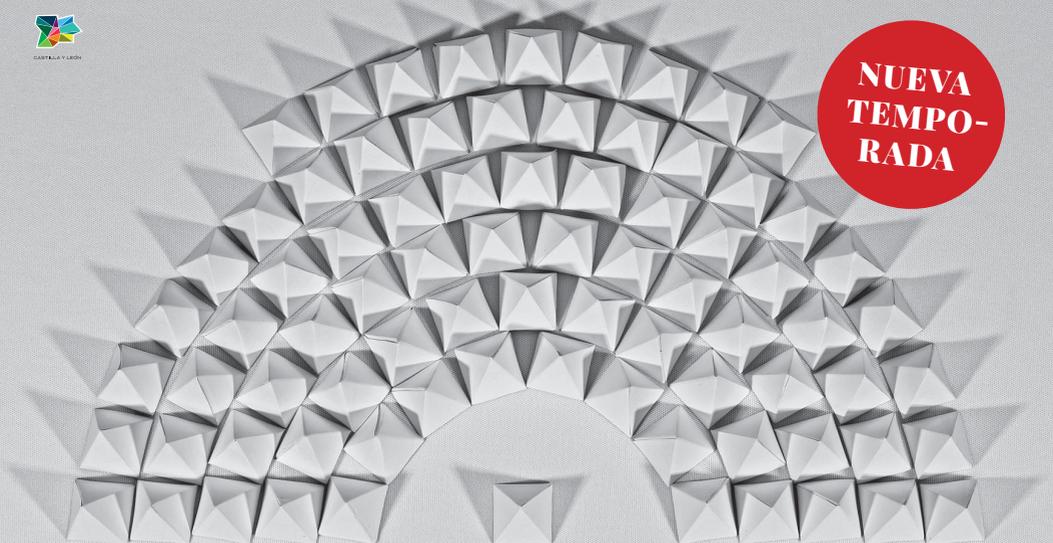
JONDE

Auditorio Nacional de Música
C/Príncipe de Vergara 146
28002 Madrid
Tel.: 91/3370270-71
Mail: jonde@inaem.cultura.gob.es
Web : <http://jonde.mcu.es>
Facebook: <https://www.facebook.com/jovenorquestanacionaldeespana>

SSSTTTAAAAA **ORQUESTA** OOOORRRRRQQQUEE AALLLLL **CENTRO CULTURAL** CCCCCEEEEE
FFOONNIIICCCAAA **SINFÓNICA** SSSIINNMM EEELLLLLL **MIGUEL** MMMMIIIIIIGGGGGUU
OOONNIIICCCAAA **CASTILLA LEÓN** SSSIIN BBBBEEESSSS **DELIBES** DDDDEEEELL



**NUEVA
TEMPO-
RADA**



OSCYL
Equilibrio
T. 2019_2020

NUEVOS ABONOS DE TEMPORADA
• DESDE EL 14 DE JUNIO HASTA EL 13 DE SEPTIEMBRE

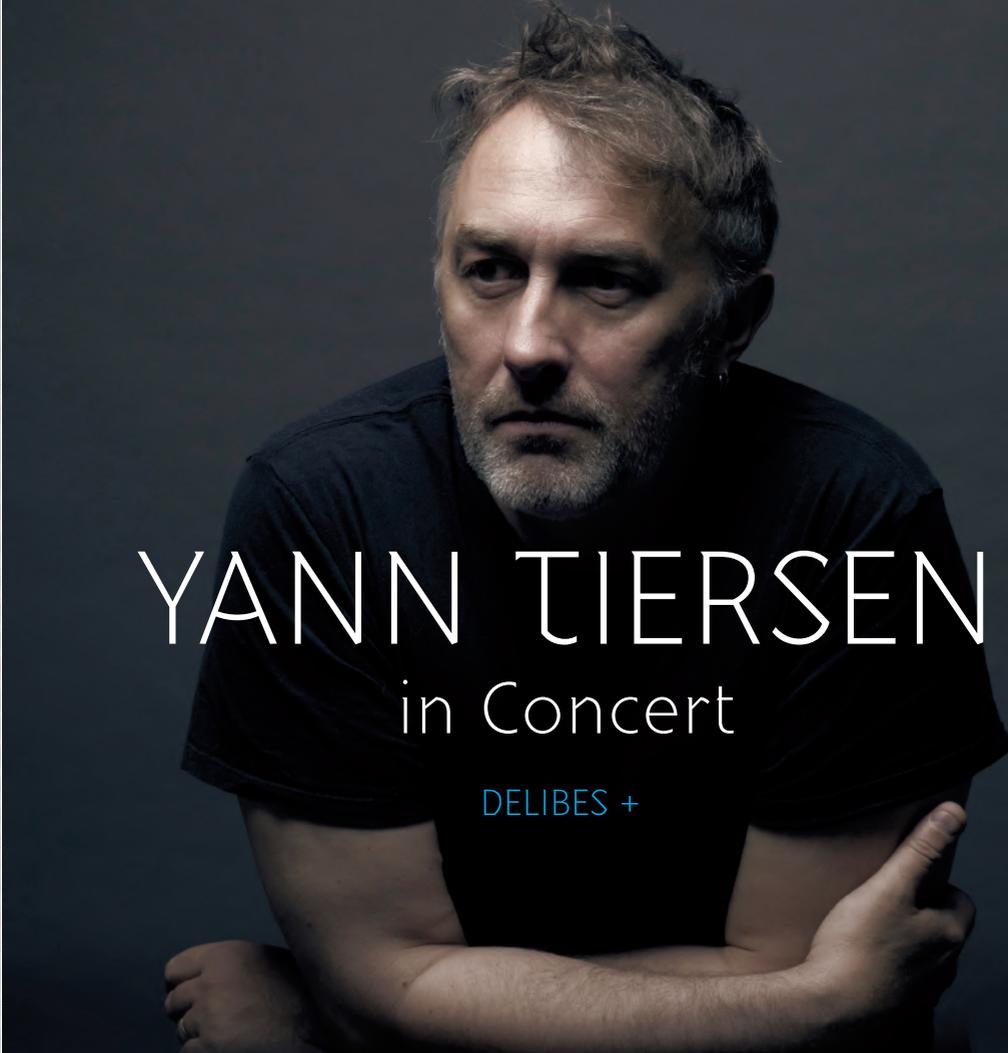
+ **INFORMACIÓN** WWW.OSCYL.COM

• WWW.CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES.COM
• WWW.OSCYL.COM

Av. del Real Valladolid, 2
47015 Valladolid · T 983 385 604



ILLCENTRO CULTURAL CCCC
EELLLL MIGUEL MIIIIIIIGSS
BBEEESSSS DELIBES DDDDEE



YANN TIERSEN
in Concert

DELIBES +

jueves **26 de septiembre**
de 2019 **20:30 h**
Sala Sinfónica Jesús López Cobos
20 / 30 / 35 / 40 / 45 / 48 €

SSSTTTAAOORQQQUESSSTT
FOONNIIICCAAASSSIINNFFFO
FOONNIIICCCSSSIINNFFFOO



CASTILLA Y LEÓN

WWW.OSCYL.COM

WWW.CENTROCULTURALMIGUELDELIBES.COM

WWW.FACEBOOK.COM/CENTROCULTURALMIGUELDELIBES

WWW.FACEBOOK.COM/ORQUESTASINFONICADECASTILLAYLEON

WWW.TWITTER.COM/CCMDCYL

WWW.TWITTER.COM/OSCYL_

.LLL**CENTRO CULTURAL**CCCC
ELLLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIGG
3BEEEESSSS**DELIBES**DDDDDEE



**Junta de
Castilla y León**