

ABONO AZUL 2017

TEATRO COLÓN



Festival Barenboim

MARTHA ARGERICH ARTISTA INVITADA

Sponsor Principal
de la Temporada 2017





OYSTER PERPETUAL DATEJUST II

ESTE RELOJ HA VISTO
CONCIERTOS MAGISTRALES
Y UNA PASIÓN SIN LÍMITES.



ENCUENTRE SU DISTRIBUIDOR OFICIAL ROLEX MÁS CERCAÑO EN ROLEX.COM



Buenos Aires Ciudad

JEFE DE GOBIERNO

Horacio Rodríguez Larreta

VICEJEFE DE GOBIERNO

Diego Santilli

JEFE DE GABINETE

Felipe Miguel

MINISTRO DE CULTURA

Ángel Mahler



TEATRO COLÓN

DIRECTORA GENERAL

María Victoria Alcaraz



Pocas cosas nos dejan sin palabras.

Teatro Colón

DIRECTORA GENERAL
María Victoria Alcaraz

DIRECTORES VOCALES
Luciano Victorio Drommi
Eugenia Schwartzman
Hugo Gervini

DIRECTOR EJECUTIVO
Martín Boschet

DIRECTOR GENERAL
ARTÍSTICO Y DE PRODUCCIÓN
Enrique Arturo Diemecke

DIRECTORA GENERAL
ESCENOTÉCNICA
María Cremonte

DIRECTORA GENERAL TÉCNICA,
ADMINISTRATIVA Y LEGAL
María Cristina Hammermüller

DIRECTORA GENERAL
DE RECURSOS HUMANOS
Elisabeth Sarmiento

DIRECTOR DE LA ORQUESTA
FILARMÓNICA DE BUENOS AIRES
Enrique Arturo Diemecke

DIRECTORA
DEL BALLET ESTABLE
Paloma Herrera

DIRECTOR DEL CENTRO
DE EXPERIMENTACIÓN
Miguel Galperin

DIRECTOR DEL PROGRAMA
COLÓN CONTEMPORÁNEO
Martín Bauer

DIRECTORA
DE ESTUDIOS MUSICALES
Eduviges Picone

DIRECTOR
DEL CORO ESTABLE
Miguel Martínez

DIRECTOR
DEL CORO DE NIÑOS
César Bustamante

DIRECTOR DEL INSTITUTO
SUPERIOR DE ARTE
Claudio Alsuyet

DIRECTOR
TÉCNICO OPERATIVO
Juan Manuel López Castro

UNIDAD DE AUDITORÍA
INTERNA
Rogelio Rodríguez Díaz

UNIDAD DE CONTROL
DE GESTIÓN
Manuela Cantarelli



Daniel Barenboim

DIRECTOR DE ORQUESTA

Nació en Buenos Aires en 1942. A los cinco años recibió sus primeras lecciones de piano de su madre, continuando sus estudios con su padre, que luego fue su único profesor de piano. A los siete años debutó en Buenos Aires. En 1952 se trasladó a Israel, junto con sus padres.

A los once años participó en clases de dirección orquestal en Salzburgo con Igor Markevich. En el verano de 1954 conoció a William Furtwängler y tocó para él. Los siguientes dos años estudió armonía y composición con Nadia Boulanger en París.

A los diez años debutó como pianista en Viena y Roma, seguido por conciertos en París (1955), Londres (1956) y Nueva York (1957), donde tocó con Leopold Stokowski. Desde entonces ha realizado giras regulares por Europa y Estados Unidos y también por América del Sur, Australia y Oriente Medio.

En 1954 Barenboim hizo su primera grabación como pianista. En los años '60 grabó los conciertos para piano de Beethoven con Otto Klemperer, los conciertos para piano de Brahms con Sir John Barbirolli y los conciertos para piano de Mozart con la Orquesta de Cámara Inglesa, en esa ocasión como pianista y director.

Tras su debut como director con la Orquesta Philharmonia de Londres, en 1967, fue requerido por las más importantes agrupaciones europeas y americanas. Entre 1975 y 1989 se desempeñó como Director Musical de la Orquesta de París, dedicándose mayormente al repertorio contemporáneo: Lutosławski, Berio, Boulez, Henze, Dutilleux, Takemitsu y otros.

Debutó como director de ópera en 1973, en el Festival de Edimburgo, con *Don Giovanni*.

En Bayreuth se presentó a partir de 1981 como director invitado hasta 1999, dirigiendo *Tristán e Isolda*, *El Anillo*, *Parsifal* y *Los maestros cantores*.

En 1991 sucedió a Sir Georg Solti como Director Musical de la Sinfónica de Chicago, con la que ofreció conciertos en los más grandes centros musicales del mundo durante quince años. Al concluir su ciclo al frente de la orquesta, en junio de 2006, los músicos resolvieron nombrarlo su Director Honorario vitalicio. Asimismo, en 1992, Barenboim asumió el cargo de Director Musical General de la Deutsche Staatsoper de Berlín. En 2000, el organismo orquestal de dicha institución, la Staatskapelle Berlin, lo designó Director Principal Vitalicio.

Tanto en ópera como en salas de concierto, Daniel Barenboim y la Staatskapelle Berlín han adquirido un amplio repertorio de obras sinfónicas, entre las que se cuentan todas las óperas de Wagner en la sala y las sinfonías de Beethoven y Schumann. En el Festtage 2007 Daniel Barenboim y Pierre Boulez ejecutaron el ciclo completo de sinfonías de Mahler con la Philharmonie de Berlín.

Además de su repertorio de obras clásicas y románticas, Barenboim continúa dando un lugar preferencial dentro de su repertorio a la música contemporánea. Estrenó la única ópera de Elliot Carter, *What next?*, en la Staatsoper, mientras que los programas de conciertos de la Staatskapelle incluyen regularmente composiciones de Boulez, Rihm, Mundry, Carter y Höller, entre otros.

En febrero de 2003, Daniel Barenboim, la Staatskapelle y el coro de la Staatsoper

fueron galardonados con un Grammy por su grabación de *Tannhäuser* de Wagner. En marzo de 2003 ambos recibieron el Premio Wilhelm Furtwängler. Los músicos de la Staatskapelle se han involucrado activamente en la formación de una escuela de música para niños en Berlín, que fue iniciada y fundada por Barenboim en septiembre de 2005. En 2006 fue nombrado Maestro Scaligero de la Scala de Milán, iniciando así un período de estrecha colaboración con esta casa teatral y sus agrupaciones estables. En 2011 fue nombrado Director Musical de la Scala. En 1999, junto con el intelectual palestino Edward Said, estableció la Orquesta West-Eastern Divan que cada verano reúne a jóvenes músicos de Israel y de varios países árabes. La orquesta busca facilitar el diálogo entre las diversas culturas del Medio Oriente y promover la experiencia de hacer música juntos. Los músicos de la Staatskapelle Berlín han participado como profesores en este proyecto desde su fundación. En el verano de 2005 la Orquesta West-Eastern Divan llevó a cabo un concierto de significado histórico en la ciudad Palestina de Ramala, que fue transmitido por televisión y grabado en DVD. Daniel Barenboim también puso en marcha un proyecto de educación musical en los territorios palestinos que incluye la creación de una escuela de música para niños, así como una joven orquesta palestina. A finales de octubre de 2002, Barenboim y Said obtuvieron el Premio a la Concordia “Príncipe de Asturias” en Oviedo, en reconocimiento de sus esfuerzos por la paz mundial. Ese mismo año

Barenboim recibió el “Premio a la Tolerancia” de la Academia Evangélica de Tutzing, y la Orden de la República Federal de Alemania, del Presidente Johannes Rau. En Marzo de 2004 recibió la Medalla Buber-Rosenzweig y en mayo del mismo año obtuvo el Premio por las Artes de la Fundación Wolf, en el Knesset, Jerusalén, como así también el Haviva Reik Peace Award. Entre las distinciones recibidas recientemente se incluyen su nombramiento en 2006 como Profesor de Poesía en la Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard, donde brindó seis conferencias y, durante el mismo año, la obtención de los premios Kulturroschen, Premio a la Paz de la fundación Korn and Gerstenmann y el premio Musical de la Fundación Ernst von Siemens. En 2007 fue laureado con la Medalla Goethe del Goethe Institute y se le otorgó un Doctorado Honorario en Música en la Universidad de Oxford. Fue nombrado “Commandeur” de la Legión d’Honneur por el presidente francés Jacques Chirac y recibió la distinción Praemium Imperiale en Japón. En septiembre de 2007 fue nombrado Mensajero de Paz de las Naciones Unidas, recibiendo el mismo año, la Medalla de Oro de la Royal Philharmonic Society, uno de los más prestigiosos honores en música clásica. En mayo de 2008 Daniel Barenboim fue nombrado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires y, en febrero de 2009, fue premiado con la Moses Mendelssohn Medal por su contribución a la tolerancia y el entendimiento internacional. En 2010 recibió un Diploma Honorario en Música

en la Royal Academy of Music de Londres y el “Deutsche Kulturpreis”, el “Westfälischer Friedenspreis” el Herbert-von-Karajan-Musikpreis y el Otto-Hahn-Friedensmedaille. En 2011 recibió el título de “Grand officier dans l’ordre national de la Légion d’honneur” y fue nombrado “Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire” Barenboim ha publicado una autobiografía titulada *Una vida en la música; Paralelos* y

En 1999, junto con el intelectual palestino Edward Said, estableció la Orquesta West-Eastern Divan que cada verano reúne a jóvenes músicos de Israel y de varios países árabes

Paradojas, escrito con Edward Said; *Todo está conectado*, y en colaboración con Patrice Chéreau, *Dialoghi su musica e teatro. Tristano e Isotta*. Daniel Barenboim se ha presentado una decena de temporadas en el Teatro Colón convocado por el Mozarteum Argentino. Su primera visita fue en 1980, junto a la Orquesta de París, de la cual era director titular. Retornó en 1989 para interpretar las *Variaciones Goldberg* en dos recitales. En 1995 se presentó al frente de la Staatskapelle de Berlín y en dos recitales de piano dedicados a Beethoven, Schönberg

y Brahms. Su regreso, para la Temporada 2000 del Mozarteum, fue también en ambas funciones de director y solista, ofreciendo un programa dedicado a Debussy, Falla, Mahler, Bruckner y Mozart al frente de la Sinfónica de Chicago, e interpretando como pianista obras de Beethoven, Mozart y Albéniz en un recital en el cual celebró los cincuenta años de su debut pianístico en Buenos Aires. En 2002, a través de ocho conciertos, interpretó el ciclo integral de las sonatas para piano de Beethoven, y en 2004, también en el escenario del Teatro Colón, ofreció su versión de los dos libros de *El clave bien temperado* de Bach. Su primera visita junto a la Orquesta West-Eastern Divan se produjo en el año 2005, con obras de Mozart, Beethoven y Mahler. Finalmente, durante la temporada 2008 del Mozarteum Argentino, Daniel Barenboim ofreció junto a la Staatskapelle de Berlín programas compuestos por obras de Schönberg y Bruckner, brindando además en dicha oportunidad dos funciones extraordinarias, una de ellas, dedicada a Wagner y Mahler, en el Luna Park, celebrando el centenario del Teatro Colón, el cual se hallaba cerrado por los trabajos de restauración. Su visita en el año 2010 revistió un carácter especial por tratarse en esta ocasión de una triple celebración: la adhesión al Bicentenario de la Revolución de Mayo, la reapertura del Teatro Colón y el festejo del 60º aniversario del debut de Daniel Barenboim en Buenos Aires, cuando sorprendió con tan sólo ocho años de edad al público argentino.



Martha Argerich

PIANO

Nació en Buenos Aires en 1941. A los tres años tuvo su primer contacto con el piano, iniciando su formación musical a través del método lúdico de Ernestina Kusrow. Dos años más tarde comenzó a tomar lecciones de piano con Vincenzo Scaramuzza. A los ocho años se presentó públicamente en Buenos Aires tocando obras de Mozart (*Concierto No. 21*), Beethoven (*Concierto No. 1*) y Bach, con la Orquesta de Radio El Mundo dirigida por Scaramuzza. Se presentó luego en el Teatro Colón, donde debutó en 1952 con el *Concierto* de Schumann y la entonces Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires (hoy Filarmónica), dirigida por Washington Castro, y luego en el Teatro Astral. En 1954, con ayuda del gobierno argentino y gracias a un puesto diplomático ofrecido a sus padres, se trasladó a Viena a fin de proseguir sus estudios de piano con Friedrich Gulda, a quien había conocido en sus visitas previas a Buenos Aires y que se convirtió en su primer y principal referente. Posteriormente tomó clases con Arturo Benedetti Michelangeli, Nikita Magaloff y Stefan Askenase.

En 1957, a los 16 años, obtuvo los primeros premios en dos concursos de enorme prestigio: el Busoni de Bolzano y el Internacional de Ginebra,

que era declarado desierto desde 1949 (en estos certámenes Maurizio Pollini obtuvo los segundos premios), luego de los cuales se embarcó en un intenso programa de conciertos, debutando en Viena al año siguiente y grabando en 1960 su primer disco para la Deutsche Grammophon. A los 21 años se mudó a Nueva York haciendo una pausa en su carrera. Sin embargo, en 1965 retornó a la escena de manera fulgurante ganando el primer premio de la séptima edición del Concurso Chopin de Varsovia –acaso el más alto galardón para un pianista en el mundo– y el premio de la Radio Polaca por sus interpretaciones de los *Valses* y *Mazurkas* de Chopin. Gracias a la ayuda de Stefan Askenase y su mujer, Argerich retomó su carrera internacional, la que desde entonces se desarrolló de manera ininterrumpida tanto como solista –en recitales o con orquesta–, y en grabaciones. En 1974 se presentó en Nueva York, alcanzando en ese país el mismo alto reconocimiento que tenía en Europa. Adquirió fama en un repertorio amplio que abarca desde Bach hasta Bartók, pero fuertemente selectivo en cuanto a autores y obras, privilegiando a Schumann y Chopin como solista. Grabó los conciertos de Ravel (dos veces, con Claudio Abbado y las filarmónicas de Berlín –premio de la Academia Charles Cross– y Londres), Schumann, Tchaikovsky, Rachamninov (el *Tercero*, con Riccardo Chailly y la Orquesta de la Radio de Baviera), primero de Chopin, tercero de Bartók y tercero de Prokofiev (con Charles Dutoit). Pese a haber rehuido a Mozart, grabó varios de sus conciertos, los últimos con Abbado (*Nos. 20 y 25*). En la década de 1980, Martha Argerich viró su interés hacia la música de cámara y la interacción

con otros músicos como Nelson Freire, Stephen Bishop-Kovacevich, Gidon Kremer, Alexander Rabinovich, Nicolas Economou y Mischa Maisky, relegando sus presentaciones con orquesta y aún más como solista. A su interés por hacer música en grupo se suma su visión solidaria de ayuda a jóvenes músicos y su proyección social. En 1986 se presentó en el Teatro Colón para abordar, en una sola velada el *Segundo concierto* para piano de Beethoven, el *Tercero* de Prokofiev y el *Primero* de Liszt, con la Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Simón Blech. En septiembre de 1999, Martha Argerich presentó en el Teatro Colón su primer Festival y Concurso Internacional, integrando personalmente el jurado. En noviembre de ese mismo año presentó otra edición del Festival en Beppu, Japón, con clases magistrales brindadas por ella y colegas como Mischa Maisky y Nelson Freire. El Festival Argerich, llamado entonces Punto de Encuentro, se reiteró en el Teatro Colón en temporadas sucesivas hasta el año 2005. Paralelamente participó intensamente del Festival de Lugano haciendo música de cámara junto a importantes instrumentistas, en veladas que han quedado atesoradas en grabaciones. Martha Argerich tiene tres hijas de diversas parejas: Lida Chen, con el violinista chino Robert Chen; Annie Dutoit, fruto de su matrimonio entre 1969 y 1973 con el director de orquesta Charles Dutoit, y Stéphanie Argerich, con el pianista Stephen Kovacevich.



Orquesta West-Eastern Divan

La Orquesta West-Eastern Divan tiene una presencia destacada en el panorama musical internacional desde hace 15 años. En 1999, Daniel Barenboim y el filósofo palestino Edward Said establecieron un taller para jóvenes músicos de Israel, Palestina y otros países árabes de Oriente Medio con el objetivo de fomentar la convivencia y el diálogo intercultural. La orquesta recibió su nombre de una colección de poemas del escritor Johann Wolfgang von Goethe llamada *Diván de Occidente y Oriente*, una obra de referencia para el desarrollo del concepto de cultura global.

Las primeras ediciones de la Orquesta West-Eastern Divan tuvieron lugar en Weimar y Chicago. En 2002 se estableció definitivamente en Sevilla (España) gracias al patrocinio del gobierno andaluz (Junta de Andalucía). Músicos israelíes y árabes conforman por igual la base de la orquesta junto a músicos españoles. Cada año se reúnen en Sevilla para desarrollar un taller orquestal donde los ensayos musicales se complementan con conferencias y debates. A continuación inician una gira internacional de conciertos.

La Orquesta West-Eastern Divan ha demostrado a lo largo de su historia que la música es capaz de derribar barreras consideradas infranqueables. El único aspecto político que prevalece en la orquesta es la convicción de que no existe una solución militar al conflicto árabe-israelí, y que los destinos de israelíes y palestinos están inevitablemente unidos. A través de su trabajo y su existencia, la Orquesta West-Eastern Divan demuestra que es posible tender lazos que

animen a escuchar la narrativa del otro.

Aunque la música por sí sola no resolverá el conflicto árabe-israelí, sí ofrece a cada individuo el derecho y la obligación de expresarse al mismo tiempo que escucha a su compañero. Basada en este concepto de igualdad, cooperación y justicia para todos, la orquesta representa un modelo alternativo a la actual situación en Oriente Medio.

La orquesta es asimismo un foro de encuentro entre las religiones que comparten un vínculo con el papel de Israel y Palestina como lugar de especial significancia espiritual. Además de judíos y musulmanes, entre los miembros de la orquesta hay cristianos católicos, protestantes y ortodoxos, a cuya congregación pertenece una minoría de los árabes.

El repertorio de la orquesta va más allá del sinfónico, abarcando desde ópera hasta música de cámara. Entre los momentos más destacados de los últimos años se incluyen conciertos en la Filarmónica de Berlín, el Teatro alla Scala de Milán, el Musikverein de Viena, el Carnegie Hall de Nueva York, el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, la iglesia Hagia Eirene de Estambul, la Salle Pleyel de París, la Plaza Mayor de Madrid y el Teatro Colón de Buenos Aires, así como un concierto en honor del exsecretario general de la ONU Kofi Annan en la Asamblea General de las Naciones Unidas en Nueva York. La Orquesta es invitada habitual del BBC Proms de Londres y de los festivales de Salzburgo y Lucerna. La Orquesta West-Eastern Divan ha publicado varios CD y DVD de éxito.

EXPRESARSE DE MANERA DIFERENTE

MITRE Y LOS ARTISTAS



Más periodismo
con más periodistas.

PATROCINIO

Una parte de los fondos necesarios para mantener este proyecto único que es la Orquesta West-Eastern Divan proviene de su leal público: todos los ingresos percibidos de cada gira de la orquesta se invierten en la materialización de esta idea. La orquesta y los proyectos que han surgido de ella también dependen de la generosidad de particulares y empresas para financiar muchas de sus actividades y programas de becas. Les agradecemos sus aportaciones. De acuerdo con la legislación alemana las donaciones son deducibles en su totalidad, y pueden efectuarse en la Fundación Daniel Barenboim a través de su página web, por transferencia bancaria o por cheque. Las donaciones realizadas a través de nuestras fundaciones asociadas en Estados Unidos, el Reino Unido y España permiten a los donantes beneficiarse asimismo de ventajas fiscales en dichos países. Para más información por favor visite la web www.west-eastern-divan.org. La Orquesta West-Eastern Divan agradece a la Junta de Andalucía su apoyo a lo largo de los años. Todos los fondos recaudados se destinan a financiar los talleres y giras de la orquesta,

así como a desarrollar diversos proyectos de formación musical en Oriente Medio, entre otros lugares. El Jardín de Infancia Musical Edward Said, donde se trabaja junto a la asociación Palestinian Medical Relief Society, abrió sus puertas en Ramala en octubre de 2004. El Centro Musical Barenboim-Said en Ramala y nuestros socios en Israel y Palestina imparten clases de música, instrumentales y corales y organizan talleres orquestales cada año. Las clases están abiertas a todos los estudiantes con independencia de su origen social o étnico. Otra línea de actividades desde 2003 es la organización de conciertos abiertos al público, donde hasta la fecha han actuado artistas internacionales de renombre, tales como Daniel Barenboim, Elisabeth Leonskaja, Emmanuel Pahud o Andras Schiff, así como recitales de profesores, miembros de la Orquesta West-Eastern Divan y estudiantes. Una de las grandes novedades de la fundación es la creación de la Academia Barenboim-Said en Berlín, que servirá de sede de todos los proyectos Barenboim-Said. Dentro de la Academia estará la Sala de Conciertos Pierre Boulez, diseñada por Frank Gehry.



Hace más de 100 años
estuvimos en la primera función...
Y hoy, seguimos estando.

LA NACION

PRIMER CONCIERTO

Martha Argerich Daniel Barenboim

DÚO DE PIANOS

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)
ARREGLOS PARA DOS PIANOS
O CUATRO MANOS

**OBERTURA DE
"EL HOLANÉS ERRANTE"**
(RICHARD WAGNER)

SEIS EPÍGRAFES ANTIGUOS

1. Para invocar a Pan, dios del viento de verano
2. Para una tumba sin nombre
3. Para que la noche sea propicia
4. Para la bailarina de los crótalos
5. Para la gitana
6. Para agradecer la lluvia en la mañana

EN BLANCO Y NEGRO

- I. Avec emportement
- II. Lent. Sombre
- III. Scherzando

LINDARAJA

PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO

EL MAR

1. Del alba al mediodía sobre el mar
2. Juegos de las olas
3. Diálogo del viento y el mar

JULIO | SÁBADO 29 | 20 H | DOMINGO 30 | 17 H



Claude Debussy, en blanco y negro

POR PABLO GIANERA

Cuando en 2015, Martha Argerich y Daniel Barenboim tocaron acá mismo, en el Teatro Colón, *En blanc et noir* (*En blanco y negro*), de Claude Debussy, sucedió algo singular. Sabemos que Debussy dijo que *En blanc et noir*, de 1915, tomaba su “color” del piano mismo; también sabemos que habló de los “grises de Velázquez”. Es una pieza hecha de todas las gradaciones del gris para aludir a una época gris, oscura. Así se explica que la segunda sección (*Lent. Sombre*) tenga en la partitura unos versos de la *Ballade contre les ennemis de la France*, de François Villon. La escritura de esta pieza es también la consecuencia indirecta de la revisión de la obra de Chopin que Debussy realizó para la edición francesa publicada por Durand. Ese trabajo lo obligó a reflexionar en profundidad acerca de la técnica pianística, y esa reflexión dejó huellas en la escritura de *En blanco y negro*. Argerich había tocado y grabado esta obra con otros pianistas (por ejemplo con Stephen Bishop Kovacevich), pero con Barenboim las cosas nunca son iguales. Pocas veces se escuchó un Debussy más áspero, más justamente áspero, deberíamos agregar. Argerich y Barenboim no limaron ningún filo y entregaron una lectura desoladoramente punzante, posiblemente la misma que el compositor tenía en mente.

Debussy buscaba trascender el instrumento; soñaba con un piano sin martillos. El de 1915 fue un año clave en la aventura pianística debussyana. Además de *En blanco y negro*, pertenecen a ese mismo año los *Doce estudios para piano* y, si bien terminaron de componerse en el año anterior, se publicaron también, hacia febrero, los *Six Épigraphe antiques* (*Seis epígrafes antiguos*). Muy poco, casi nada, se sabe de los motivos que dieron origen a esta serie. Cuando Debussy le envió el manuscrito al editor Durand, apenas empezada la guerra, se limitó a comunicarle: “En algún momento intenté convertir estas piezas en una suite orquestal”. En realidad, las piezas son la reescritura de la música que había compuesto trece años antes. Esa partitura se remonta a una época en la que Debussy estaba en estrecho contacto con el poeta Pierre Louÿs. Hacia 1901, en su período de coqueteo tardío con el decadentismo, Debussy aceptó escribir la música incidental para una escenificación, en París, de doce de las *Chansons de Bilitis*, de Louÿs. Estas especies de *tableaux vivants* se estrenaron con dirección escénica del propio Louÿs y una asistencia de no más de trescientas personas. Louÿs confiaba en un escándalo (el escándalo suele ser la antesala del éxito), pero nada de

eso sucedió y tampoco Debussy sacó provecho publicitario. Para evocar la atmósfera enrarecida de estas escenas “antique”, Debussy escribió doce piezas muy breves (la más extensa tiene dieciocho compases) para dos flautas, dos arpas y celesta. Dado que el manuscrito se perdió, no fue sino hasta la recuperación del material usado para el estreno (menos la parte de la celesta) cuando Pierre Boulez trajo de nuevo a la vida esas miniaturas en el Domaine Musical, en 1954. Para los *Seis epígrafes antiguos*, Debussy incluyó la mitad de su partitura de 1901, los números 1, 7, 4, 10, 8 y 12, en ese mismo orden. El estreno tuvo lugar en el Casino Saint Pierre en Ginebra el 2 de noviembre de 1916. *Para invocar a Pan, dios del viento de verano* pretende describir la lasitud de un día de verano. El movimiento se inicia con una melodía que evoca a Pan y se despliega bajo la forma de un arco perfectamente simétrico (ABCBA). *Para una tumba sin nombre* es una elegía sutil y fuertemente cromática, mientras que *Para que la noche sea propicia* se escucha como un nocturno sumamente expresivo en una condensada forma sonata. *Para la bailarina de los crótalos* trae de vuelta la instrumentación original con una figuración arpegiada del piano. *Para la gitana* exhibe un carácter improvisatorio. *Para agradecer la lluvia en la mañana* está dominada por una rápida figuración cromática con un material melódico muy diverso.

DE UN TIEMPO A OTRO

La historia de la música tiende a desplegarse en antagonismos. Uno de ellos es el de Debussy respecto de Wagner y su herencia. Es cierto que, en sus últimos años, le gustaba definirse terminantemente como *musicien français*, pero ésa es solamente una parte de la verdad. En un artículo sobre *Parsifal* de 1903, incluido en *El Señor Corchea*, anota Debussy: “Les he podido hablar tanto de *Parsifal* gracias al recuerdo que conservo de mi estadía en Bayreuth en 1889. ¡1889!, época encantadora en la que yo era locamente wagneriano. ¿Por qué ya no lo soy?... Perdón, eso es otra historia”. Incluso después de su simbólica visita a Bayreuth, Debussy había ganado reputación como “pianista wagneriano” cuando, el 3 de mayo de 1895, en una lectura pública de Catulle Mendès, tocó pasajes de *El oro del Rin* y *La valquiria* a dos pianos con Raoul Pugno. Sin embargo, a esa altura Debussy empezaba a sentirse incómodo con esa adhesión. En el curso de su lectura, Mendès había dicho que *La valquiria* anunciaba “la primavera de una nueva música y la muerte de las fórmulas gastadas”. Debussy no estaba de acuerdo con ese diagnóstico. Su perspectiva era, en rigor, inversa: “Un hermoso crepúsculo que fue confundido con un amanecer”. Fechada en 1890, la transcripción que hizo para dos pianos de la obertura de *El holandés errante* se remonta a su época de fiebre wagneriana y, en ese sentido, es también un documento del modo en que la

El dúo de pianos de este año será así como una visión en rayos X del mundo orquestal debussyano

escritura wagneriana podía ser vista del reverso. En este *tour de force*, Debussy muestra el revés de la trama de la obertura. Sólo lo que se conoce íntimamente puede ser después rechazado. Para pensar en *La mer* hace falta remitirse a una pieza anterior para orquesta, *Nocturnos*, de 1901 y 1902. Boulez hizo notar que el motivo del corno inglés que aparece por primera vez en el quinto compás de “Nubes” prolonga la flauta de *Preludio a la siesta de un fauno* (1894). Del mismo modo, podría decirse que *La mer*, escrito entre 1903 y 1905, empieza donde concluía “Sirenas”: justamente en el mar. El llamado de trompetas en el principio de *El mar* evoca inequívocamente las trompetas de “Sirenas”. *El mar* fue la pieza más ambiciosa que Debussy compuso para orquesta desde *Nocturnos* y también, como esta última, consta de tres partes *Del alba al mediodía sobre el mar*, *Juegos de las olas* y *Diálogo del viento y el mar*. Allí, sin embargo, concluyen en principio las semejanzas. A diferencia de la forma partida de *Nocturnos*, y más allá de la imaginación que despiertan los nombres de las secciones, *El mar* es una suerte de sinfonía en tres movimientos: *Allegro*, *Scherzo* y *Finale*. El desarrollo es un problema recurrente en la historia de la música. Así como el motivo cromático de la flauta en *Preludio a la siesta de un fauno* es para muchos (entre ellos el propio Boulez) el acta de nacimiento de la música

moderna, con *El mar*, Debussy fue aún más lejos. Verdaderamente, inventó un procedimiento de desarrollo en el que las nociones mismas de exposición y de desarrollo coexisten en una proliferación ininterrumpida que le permite avanzar sin un modelo preestablecido. A pesar de la complejidad de este universo formal, Debussy no parece renunciar a las sugerencias marinas, muy evidentes en el motivo que depara la ilusión de algo que se desliza sobre la superficie del agua. Como si fuera una caja de resonancia, quizás se escuchen allí ecos mallarmeanos: *Fuir! Là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres/ D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!* (¡Escapar! ¡Escapar muy lejos! ¡Siento la embriaguez de los pájaros/ errantes entre la espuma desconocida y los cielos). Barenboim observó en una ocasión que no se podía dirigir *El mar* si no se conocían los preludios y los estudios de Debussy. Esto quiere decir no solamente que los distintos episodios de la œuvre de un compositor se iluminan mutuamente, sino que el piano y la orquesta, sobre todo en el caso de Debussy, no pueden pensarse de manera tabicada. El dúo de pianos de este año será así como una visión en rayos X del mundo orquestal debussyano, un auténtico descubrimiento: la ilusión de un piano trascendido.

Orquesta West-Eastern Divan

Daniel Barenboim DIRECTOR

Martha Argerich PIANO

I

MAURICE RAVEL (1875-1937) SUITE DE "MI MADRE LA OCA"

1. Pavana de la bella durmiente del bosque
2. Pulgarcito
3. Laideronnette, Emperatriz de las pagodas
4. Las conversaciones de la Bella y la Bestia
5. El jardín feérico

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975) CONCIERTO PARA PIANO, TROMPETA Y ORQUESTA NO. 1 EN DO MENOR, OP. 35

- I. Allegro moderato – Allegro vivace – Allegretto –
Allegro – Moderato
- II. Lento – Largo
- III. Moderato
- IV. Allegro con brio – Allegro poco moderato – Tempo I

II

MAURICE RAVEL LE TOMBEAU DE COUPERIN

- I. Prélude. Vif (Vivo)
- II. Forlante. Allegretto
- III. Menuet. Allegro mdoerato
- IV. Rigaudon. Assez vif (Bastante vivo)

ALBAN BERG (1885-1935) TRES PIEZAS PARA ORQUESTA, OP. 6

- I. Präludium. Langsam (Preludio. Lento)
- II. Reigen. Anfangs etwas zögernd – Leicht beschwingt
(Rondas. Primero como indeciso; ligeramente alegre)
- III. Marsch. Mässiges Marschtempo (Marcha. Tiempo
de marcha moderado)



Hay realidades que parecen ficción
y ficciones que parecen reales.

Después están las cosas increíbles.

Miradas sobre la niñez y el pasado

POR DANIEL VARACALLI COSTAS

RAVEL: LE TOMBEAU DE COUPERIN

Maurice Ravel fue, junto a Claude Debussy, uno de los máximos compositores franceses de las primeras décadas del siglo XX, y esto importa tanto como decir que representa una de las puertas indiscutidas a la música contemporánea. Si bien el binomio Debussy / Ravel se encuentra aunado por la resistencia al romanticismo trascendentalista alemán y a su vez el grandilocuente melodismo francés, también hay diferencias entre ambos músicos. El impresionismo signa a Debussy, aunque haya resistido este rótulo, y esto se echa de ver en los difusos contornos de su música y en su habilidad pasmosa para la creación de las más sutiles atmósferas. En Ravel, en cambio, es el neoclasicismo, el rescate “modernizado” de las formas del pasado musical, lo que mejor permite comprender su obra. La búsqueda de una elegancia, de una expresión sensible que esquivara los estallidos o las elongaciones románticas, fueron los senderos que el autor de *Bolero* transitó para plasmar una obra tan esbelta y sutil como su propia estampa. Pero ese refinamiento, a veces nimbado de tintes orientalistas, encontró un duro contexto en la primera Gran Guerra, que tanto Debussy como

Ravel sufrieron como franceses y como artistas europeos que eran.

Le tombeau de Couperin (La tumba de Couperin) fue concebida por Ravel para el piano, su instrumento por excelencia, sobre el que después solía construir sus notables instrumentaciones. No es, por ende, sólo un homenaje desde el teclado moderno a aquel compositor nacido en el siglo XVII –François Couperin– que hizo del clavecín un medio magnífico de expresión y con el que modeló pequeñas gemas insuperadas, sino también un tributo a los caídos en esa conflagración que fue por lo menos tan cruel como la más promocionada Segunda Guerra Mundial, y más aun en el campo de batalla. Con esto, Ravel definía mostrando –como hace todo gran artista– el sentido de su neoclasicismo: adoptar las formas antiguas –en este caso la suite para teclado– y resignificarlas, otorgarles un nuevo sentido sonoro y conceptual. Todas las piezas que integran *Le tombeau* están dedicadas a un caído en el frente. Concebidas entre 1914 y 1917, cierran la producción puramente pianística de Ravel, recibiendo su estreno el 11 de abril de 1919 en la hoy llamada Salle Gaveau de París, con Marguerite Long al piano,

dedicataria de dos movimientos. Ese mismo año, Ravel abre la puerta a la instrumentación de cuatro de estos segmentos, cambiando el orden y proponiéndolas inclusive para soporte coreográfico.

Así, desfilarán en primer lugar el Preludio, bajo la forma de un *perpetuum mobile* que culmina en un largo trémolo final, seguido de una Fuga en 4/4, con un tema sincopado y una atmósfera melancólica, “femenina” en palabras del legendario pianista Alfred Cortot. El *Minué* – quinto número de la suite original– es un *Allegro moderato* aristocrático, con una Museta en el segmento central del Trio, enmarcado por un recitativo presentado por acordes perfectos. El final, destinado a otra danza –el *Rigaudon*– está en 2/4 y, más allá de un breve *intermezzo* central, trasunta en toda su longitud un clima gozoso apoyado en un fuerte elemento rítmico.

RAVEL: SUITE DE “MI MADRE LA OCA”

El imaginario de Ravel situaba a la niñez en un lugar muy acorde al de la más difundida convención: el de la inocencia deseable. Bajo ese concepto escribió, entre 1908 y 1910, una suite para piano a cuatro manos titulada *Ma mère l’Oye* (traducible como Mi madre la Oca), basada en difundidos cuentos infantiles. Está dedicada a dos niños –Jean y Mimi Godebsky– de cuyos padres era amigo, con la idea de que la estrenaran, pero esto no fue posible, ya que la idea de sencillez en Ravel, evidentemente, resultó en esa ocasión algo compleja. Así y todo,

pudo ser estrenada por otros niños de 6 y 7 años –Jeanne Leleu y Geneviève Durony– en París, en 1910. Un año después Ravel orquestó la obra (versión que hoy escuchamos) y hacia 1912 concluyó una partitura con interludios y números agregados que destinó a ballet. Los dos primeros segmentos se basan en sendas historias de Perrault. La *Pavana* es tan sencilla y breve como elocuente; en *Pulgarcito* predomina la intención descriptiva: las terceras de los violines son las migas que el personaje –representado por una frase del oboe– va dejando caer en el bosque, para descubrir luego que las aves se las han devorado. El extravío de nuestro pequeño héroe genera una inquietud en la música lograda por el cambio sucesivo en la medida de los compases.

Laideronette (una manera de decir “niñita fea”) se basa en una historia de la condesa Marie d’Aulboy: la emperatriz se desnuda y entra en su tocador mientras los músicos tocan para ella con instrumentos hechos con cáscaras de nueces o de almendras, proporcionados así a su pequeña estatura. Musicalmente, la escala pentatónica le confiere un sabor oriental. La Bella y la Bestia (personajes basados en un relato de la princesa de Beaumont) están bien representados por motivos: la primera por el que enuncia el clarinete, la segunda por el del contrafagot. *El jardín encantado* es una melodía lenta, plena de fantasía y de una velada tristeza, aunque sugiera el encuentro del príncipe y la princesa bajo la advocación del hada.

SHOSTAKOVICH: CONCIERTO PARA PIANO NO. 1

Junto con Serguei Prokofiev, Dmitri Shostakovich conforma la dupla imbatible de la música soviética. Si bien toda su vida transcurrió bajo un régimen opresivo, hoy es innegable que sin esas limitaciones su música habría sido muy distinta. Esa amarga ironía que subyace bajo sus fanfarrias y júbilos obligados son su marca de fábrica, como flores entre secos peñascos.

Ahora bien, conviene recordar que los primeros años de la Revolución, en los que Shostakovich se formó, en particular bajo las directivas del Comisario de las Artes Lunacharski, fomentaron las tendencias más vanguardistas que luego serían sepultadas hacia mediados de los años '30 con el stalinismo. En ellas surgió el colorido rupturista de Kandinsky, el intenso socialismo literario de Gorki, y en música, las obras más revulsivas de Shostakovich, que llegan hasta su *Cuarta Sinfonía* y su ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*, que le valió las recriminaciones públicas del diario oficial *Pravda*.

Precisamente al terminar la partitura de esta ópera, a fines de 1932, Shostakovich olfateó un cambio de clima y comenzó a trabajar sobre moldes más tradicionales que se llevarán mejor con el nuevo “realismo soviético”.

Su *Concierto para piano No. 1*, estrenado el 15 de octubre de 1933 por la Filarmónica de Leningrado con el compositor como solista, ya permite vislumbrar al Shostakovich más transaccional, pero no por esto menos brillante.

Si bien es cierto que no hay aquí disonancias que se encuentran en partituras anteriores, el concebir un concierto para piano con una orquesta de cuerdas y una trompeta obligada es ciertamente una aportación original. No se trata, en pureza, de un doble concierto, dado que el papel de la trompeta es el de formular

interjecciones sarcásticas a un discurso en el que el piano lleva la voz cantante.

La apertura de la obra, con el llamado asordinado del bronce y las dos escalas fulgurantes del piano, auguran el intenso desarrollo del primer movimiento, que concluye con un retorno lento del tema inicial, a cargo del piano, en *Moderato*.

En el segundo movimiento las cuerdas se oyen con sordina en una melodía de lenguaje modal y por ende algo arcaico, aunque sin disimular su alusión al vals, que avanza hacia un *crescendo* construido con el piano que se diluye tras un llamado por parte de la trompeta, que enuncia el tema modal del comienzo.

El tercer movimiento sobreviene sin pausa, es una suerte de transición o puente que incluye dos cadenzas para el piano solo y que conduce al rutilante final, en forma de rondó, donde el piano emerge en toda su entidad de instrumento de percusión sin privarse de citar, con el conveniente enmascaramiento, a músicos ilustres como Beethoven, un recurso que pronto se volvería habitual en la música del siglo XX.

BERG: TRES PIEZAS PARA ORQUESTA, OP. 6

A la luz de la perspectiva histórica, Alban Berg representa el eje central de la llamada segunda Escuela de Viena, destinada a cambiar radicalmente la historia de la música académica a partir de la invención del dodecafonismo – luego devenido en serialismo- como método compositivo. Su posición central en esa escuela está acaso fundada en una simplificación que ubica a su obra sobre el exacto límite entre la tradición, con sus posibilidades expresivas, y la vanguardia encarnada por su maestro –Arnold Schönberg-, mientras que su discípulo Anton Webern, aun siendo dos años mayor, encarnaría una radicalidad más de cara al futuro, con una gama expresiva más limitada.

En cualquier caso, pocos que conozcan las óperas de Berg –*Wozzeck*, *Lulu*- podrán negar ese potencial expresivo; tampoco quienes se aventuren en las *Tres piezas para orquesta* que Berg escribió entre 1913 y 1915, y que dedicó a quien alentara su escritura –naturalmente, su maestro Schönberg, entonces residente en Berlín- con una carta y una dedicatoria que no fueron condignamente respondidas. Fue en esa ciudad donde la tercera persona de esta trinidad –Webern- estrenó en 1923 dos movimientos de la obra, ya revisada en su orquestación, que Berg completaría en 1930 para su estreno definitivo. Es en el origen de estas piezas donde pueden hallarse los trazos de esta costura con la tradición. Schönberg, impenitente maestro de un genio, exige a su alumno Berg escribir una “sinfonía”, casi como un ejercicio escolástico. El resultado podría leerse como una respuesta irónica a ese pedido: el esquema de tres movimientos y su alternancia de *tempi* y carácter remiten al origen mismo del género; el resultado,

no podía ser menor definido que por Adorno cuando ve en él, de modo caricaturesco, la superposición de las *Cinco piezas para orquesta Op. 16* de Schönberg con la *Novena sinfonía* de Mahler.

El homenaje es más claro si se superpone el movimiento final con la *Sexta Sinfonía* de Mahler, tanto por los golpes de martillo y el

Es en el origen de estas piezas donde pueden hallarse los trazos de esta costura con la tradición.

golpe final, como por la intensa marcha que los precede, con ecos del comienzo de esa sinfonía (¡que a su vez remite a la marcha de *Fidelio*!). El segmento dobla en duración a los precedentes: el Preludio lento, en rigor un gran *crescendo* que alcanza su clímax y luego decrece, como de manera retrógrada, y las “Rondas” del segmento central (alegado estudio para la escena de la posada de *Wozzeck*) que remite impávidamente al folklore vienés.

Concierto de Cámara

Daniel Barenboim PIANO

Músicos de la WEDO

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

TRÍO EN MI BEMOL MAYOR, OP. 1, NO. 1

- I. Allegro*
- II. Adagio cantabile*
- III. Scherzo. Allegro assai*
- IV. Finale. Presto*

TRÍO EN RE MAYOR, OP. 70, NO. 1 "ESPÍRITU"

- I. Allegro vivace e con brio*
- II. Largo assai ed espressivo*
- III. Presto*

TRÍO EN SI BEMOL MAYOR, OP. 97 "ARCHIDUQUE"

- I. Allegro moderato*
- II. Scherzo. Allegro*
- III. Andante cantabile ma però con moto. Poco più adagio*
- IV. Allegro moderato – Presto*

Michael Barenboim VIOLÍN
Kian Soltani VIOLONCHELO
Daniel Barenboim PIANO

Orquesta

West-Eastern Divan

Daniel Barenboim DIRECTOR

I
RICHARD STRAUSS (1864-1949)

DON QUIJOTE **VARIACIONES FANTÁSTICAS SOBRE UN TEMA CABALLERESCO, OP. 35**

- 1) Introducción: Tempo Moderado (Don Quijote pierde su cordura luego de leer novelas de caballería y decide convertirse en caballero errante)*
- 2) Tema: Moderado (Don Quijote, el caballero de la triste figura)*
- 3) Maggiore (Sancho Panza)*
- 4) Variación I: Tranquilo (Aventura de los molinos de viento)*
- 5) Variación II: Belicoso (La victoriosa batalla contra el ejército del gran emperador Alifanfaron)*
- 6) Variación III: Tempo moderado (Diálogo entre el caballero y el escudero)*
- 7) Variación IV: Cómodo (Desventuras con una procesión de penitentes)*
- 8) Variación V: Muy lento (La vigilia del caballero)*
- 9) Variación VI: Rápido (Encuentro con Dulcinea)*
- 10) Variación VII: Un poco calmo, como previamente (Cabalgando por los aires)*
- 11) Variación VIII: Cómodo (Desafortunado viaje en el bote encantado)*
- 12) Variación IX: Rápido y tormentoso (Batalla con los magos)*
- 13) Variación X: Muy cómodo (Duelo con el caballero de la blanca luna)*
- 14) Finale: Muy calmo (Recuperación de la cordura. Muerte de Don Quijote)*

II
PIOTR ILYCH TCHAIKOVSKY (1840-1893)
SINFONÍA NO. 5 EN MI MENOR, OP. 64

- I) Andante – Allegro con anima*
- II) Andante cantabile, con alcuna licenza*
- III) Valse. Allegro moderato*
- IV) Finale. Andante maestoso – Allegro vivace – Molto vivace – Moderato assai e molto maestoso - Presto*

Dos autores contra los molinos de viento

POR POLA SUÁREZ URTUBEY

RICHARD STRAUSS: "DON QUIJOTE"

En dos de los numerosos elementos que se entrecrocaban para hacer del Romanticismo uno de los momentos más apasionantes y contradictorios del arte y el pensamiento, encuentra sus bases el poema sinfónico de Richard Strauss, *Don Quijote*. El primero de ellos se relaciona con el género; el segundo con la temática. El concepto de la música como expresión de sentimientos es una idea cuya paternidad no puede ser atribuida al Romanticismo. Es muy anterior. Pero cobra su verdadera significación en este período. Berlioz, a quien debe ubicarse en el punto de partida de ese sinfonismo poemático que, pasando por Liszt, se consolida en los poemas de Strauss, escribía: "La opinión de aquellos que afirman que la música es un lenguaje tan indefinido como para impedir diferenciar la ira del temor, de la alegría o del amor, sólo prueba que carecen de sentido para captar los diferentes caracteres de la música expresiva, cuya realidad es tan indubitable como la existencia del sol". Esta es una opinión explícitamente aceptada por los románticos y justifica la casi totalidad de la obra sinfónica de Richard Strauss, aún aceptando que las composiciones realizadas bajo estímulos

literarios son en última instancia valederas y han sobrevivido por sus puras esencias musicales y por responder de manera magistral a las leyes inmanentes a este arte.

El segundo elemento que caracteriza al poema sinfónico *Don Quijote* (y lo mismo ocurre con *Don Juan*) es otra de las constantes del romanticismo: el entronque con la tradición española. Y es que Alemania, tanto como Inglaterra y Francia, habían encontrado el Romanticismo en la España medieval, católica y árabe. El espíritu popular del romancero, nunca interrumpido en su literatura y teatro, resulta apto para encarnar las nuevas ideas románticas de emancipación literaria y para contribuir a despertar en cada país el espíritu nacional que, largamente aletargado, se desperezaba en los pueblos de Europa a partir de las invasiones napoleónicas.

Con *Don Quijote*, compuesto entre 1896 y 1897, estamos ante otra de las páginas magistrales del mejor Strauss. Ante un pintor extraordinario y apasionado, que encontrará los mejores colores y la expresión más exacta para reflejar la oposición del idealismo quijotesco, transmisor de la realidad, frente al papel esencialmente paródico y correctivo de Sancho Panza.

Pero esta vez, a través del tema con variaciones, Strauss se eleva hacia una mayor abstracción constructiva del planteo sonoro, que le permitirá definir psicologías y sugerir la acción. El "programa" pasa a un segundo plano ante la elaboración de un universo musical que se nutre del desarrollo temático y del trabajo concertante provocado por el tratamiento de la orquesta y del violoncelo, que simboliza la intimidad dolorosa, fundida con su quimera, del inmortal héroe cervantino.

La obra comprende una Introducción que anticipa el mundo del caballero de la Triste Figura, sus andanzas y el desorden mental del protagonista. Le sigue el Tema donde se definen musicalmente los personajes de Quijote y su escudero Sancho Panza, caracterizado este último por un paródico diseño confiado a la tuba tenor y al clarinete bajo, antes de pasar a la viola. Le siguen diez variaciones y un Final. Los episodios a los que alude cada variación son los siguientes: I) La batalla contra los molinos de viento y el descalabro del caballero; II) Enfrentamiento contra el rebaño de carneros, uno de los momentos más vivaces e imaginativos de la partitura; III) Conversaciones entre caballero y escudero: Don Quijote describe

asimismo el fabuloso país cuya conquista emprenden; IV) Don Quijote ataca al cortejo de peregrinos que conducen en procesión a la virgen, confundidos con secuestradores de una noble dama; V) Don Quijote sueña con Dulcinea mientras vela las armas; VI) El caballero cree encontrar en una campesina a su Dulcinea; VII) Don Quijote y Sancho creen volar en un mágico caballo, episodio al que Strauss confiere realismo mediante el uso de una máquina de viento; VIII) Viaje en la barca encantada y naufragio; IX) Lucha victoriosa contra dos monjes trabados en teológica discusión (diálogo entre fagotes); X) Don Quijote es derrotado e inicia el regreso a su país. En el Final, el héroe recupera la razón y muere en paz con el mundo. Ya queda dicho que Strauss encomienda al violoncelo la figura del caballero, mientras la viola representa la de Sancho Panza y el violín encarna brevemente la frágil imagen de Dulcinea. De todas maneras, ninguno de los instrumentos concertantes, ni siquiera el violoncelo que asume por lógica un papel decisivo, llegan a monopolizar los episodios, pues con frecuencia cada uno transmite a la orquesta sus intervenciones. Esta orquesta straussiana es de grandes dimensiones, con máquina de viento, cuerdas, vientos a

veces triplicados y percusión reforzada. Se sabe que Strauss había leído a Cervantes en versión alemana, aunque no fue precisamente el libro el que inspira al músico, sino las agudas interpretaciones realizadas en sus dibujos por el caricaturista francés Honoré Daumier, incluidos en una versión francesa de la obra.

Don Quijote tuvo su estreno en Colonia el 8 de marzo de 1898. En Buenos Aires, fue el propio Strauss quien dio a conocer su poema sinfónico, en 1923, cuando llegó aquí al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena.

TCHAIKOVSKY: SINFONÍA NO. 5

Once años separan la concepción de la *Sinfonía N° 5* respecto de la anterior. En ese lapso compuso óperas, conciertos y otras páginas para orquesta, obras con las que se afirmó cada vez más su prestigio dentro del país y en el resto de Europa. De todos modos, *la Quinta*, estrenada en 1888 por el propio autor en San Petersburgo, no tuvo éxito inmediato y fue durante varios años olvidada. Sólo después de la muerte de Tchaikovsky, ocurrida en 1893, el gran director de orquesta, Arthur Nikisch, la exhumó y consiguió para ella la evaluación más justa.

Tampoco Tchaikovsky quedó satisfecho de su obra. En efecto, después de haberla dirigido tuvo la sinceridad de volcar en su correspondencia opiniones adversas a la composición, tales como las siguientes: "... con cada ejecución recrudescen en mí la convicción de que mi sinfonía es un fracaso. Y lo peor es que al tener la conciencia del fracaso, adquiero, con profundo dolor, el convencimiento de que mis fuerzas creadoras disminuyen. Encuentro que la sinfonía -añade- es demasiado abigarrada, maciza, poco sincera, muy larga y escasamente atrayente en general". Y se pregunta más adelante: "¿Estaré exhausto? ¿Será el principio del fin? ¡Sería espantoso! De cualquier manera me parece lamentable que una sinfonía del año 1888 resulte peor que otra del año 1877..."

Como sucede a menudo en la dialéctica sonora de Tchaikovsky, también aquí la idea que la alimenta es la de lucha. Los exégetas literarios encuentran que se trata de lucha contra el destino, aunque no en sentido beethoveniano, como vigoroso contraste tras el cual vence la razón humana, sino como una competencia desapareja, como una relación oscura y pesimista, donde el hombre termina por sucumbir. Una vez más, la personalidad creadora del autor, que se expresa en temas sonoros

cambiantes, buscaría simbolizar su continua oscilación entre un pesimismo abismal y una más serena visión del mundo.

La Quinta Sinfonía sigue en sus cuatro movimientos el orden tradicionalmente establecido. El *Allegro con anima* inicial está precedido por una Introducción en movimiento *Andante*, la cual ubica de entrada al oyente en un ámbito sombrío y triste. El tema del destino, que volverá a escucharse en otros movimientos, tiene el carácter de marcha, obsesiva, irremediable. El material que alimenta luego el *Allegro* aporta a la obra melodías patéticas, o nostálgicas, de infinita ternura. Masas sonoras que arrebatan al oyente o agitaciones contrapuntísticas que ceden luego paso a estados calmos y melancólicos, muestran los polos temperamentales del autor en su estado más puro. Si hay un estilo difícil de confundir, es el de este extraordinario creador de ideas musicales.

El segundo movimiento, *Andante cantabile con alcuna licenza*, es una cálida peroración melódica. Las cuerdas sostienen largos acordes mientras el corno despliega una de las melodías

más arrebatadoras de cuantas se hayan escrito en su época, para dialogar luego con el oboe. El tema melancólico del clarinete ocupa la sección central del movimiento, pare derivar luego en un clima sombrío a través del tema fatídico ya escuchado en la introducción. El espíritu cíclico que anima la obra ya está presente.

Inesperadamente, el tercer movimiento es un vals (*Allegro moderato*). Si bien se hace más inquieto en la parte central, no hay contrastes dramáticos y en cambio, además de resultar encantador, permite saborear la maestría con que el músico maneja la familia de las cuerdas. Hacia el final, retorna el tema cíclico. El último movimiento, *Andante maestoso- Allegro vivace*, vuelve a proponer, con obsesión fatalista, el tema "del destino", aunque ahora totalmente metamorfoseado. Bajo el aspecto de un majestuoso coral, reaparece entre otras ideas temáticas, en una explosión de color y de irrefrenable alegría, lo cual ha sugerido entre los exégetas diferentes interpretaciones. Tal vez, se ha dicho, como triunfo de la fe religiosa, como victoria del espíritu sobre la adversidad.

feel
inspired






NH COLLECTION
HOTELS



Inteligencia al servicio de las emociones.

Nuevo Clase E.

www.mercedes-benz.com.ar

   MercedesBenzArg

Mercedes-Benz

The best or nothing



0800-66- MBENZ (62369)

Foto no contractual. Origen del vehículo: Alemania. Mercedes-Benz Argentina S.A. C.U.I.T.: 30-50298736-0. Azucena Villafior 435, Capital Federal, C1107C11. Consulte nuevos precios en su concesionario de confianza.

SPONSOR PRINCIPAL



SPONSORS DE LA TEMPORADA



SPONSORS DE ABONO AZUL



SPONSORS BENEFACTORES

AMEX

BBVA

Elena

Kynet

Four Seasons

Staff Escenotécnico

MARÍA CREMONTE | DIRECTORA GENERAL ESCENOTÉCNICA

ANTONIO GALLELLI | COORDINADOR GENERAL

JEFE TÉCNICO ESCENARIO
Palmiro Crinitti

PRODUCCIÓN ESCENOTÉCNICA
Verónica Cámara

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN
Omar Duca

AUDIO
Federico Guastella

DOCUMENTACIÓN
Arnaldo Colombaroli

ELECTRICIDAD ESCÉNICA
Ricardo Azzaritti

EFECTOS ESCÉNICOS
Ricardo Giménez

ESCENOGRAFÍA
Claudia Bottazzini

ESCULTURA
Claudia Valerga

HERRERÍA TEATRAL
José Di Pietrantonio

INFRAESTRUCTURA ESCÉNICA
Arq. Adriana Giugno

LUMINOTECNIA
Rubén Conde

MAQUINARIA ESCÉNICA
Daniel Lazare

PELUQUERÍA Y CARACTERIZACIÓN
María Eugenia Palafox

PINTURA Y ARTESANÍA TEATRAL
Claudia Vega

PREVENCIÓN RIESGOS ESCÉNICOS
Alberto Luna

PRODUCCIÓN EJECUTIVA
Jorge Negri

REDES Y COMUNICACIÓN ESCÉNICA
Cristian Escobar

SASTRERÍA TEATRAL
Stella Maris López

TAPICERÍA
Julio Galván

UTILERÍA
Carlos Suárez

VIDEO
Karina Barresi

ZAPATERÍA
Blanca Villalba

Coordinación General de Escenario

COORDINADOR GENERAL
Matías Cambiasso

COORDINADOR
Alejandro Díaz

COORDINADORES PRINCIPALES
Marcelo Mora
Juan Carlos Zambarbieri

AYUDANTE DE COORDINACIÓN
Rodrigo García
Diego Beneduce

JEFE DE PRENSA
Hugo Garcia

COORDINADOR GENERAL DE COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL
Jorge Codicimo

FOTOGRAFÍA
Arnaldo Colombaroli / Máximo Parpagnoli

En Accenture
siempre valoramos
la excelencia,
hoy la celebramos.



Felicidades al **Teatro Colón** por su aporte
y compromiso con la cultura de nuestro país
y nos enorgullece apoyarlo.



PANAMERICANO

BUENOS AIRES

El escenario elegido por los artistas *cuando la música deja de sonar.*

Carlos Pellegrini 551 | +54.11 4348.5000 | reservas@panamericano.us | www.panamericano.us



Fundación
Teatro Colón

Consejo de Administración

PRESIDENTE HONORARIA

Teresa Aguirre
Lanari de Bulgheroni

Comité Ejecutivo

PRESIDENTE

María Taquini De Blaquier

VICEPRESIDENTE PRIMERO

Guillermo Ambrogi

VICEPRESIDENTE SEGUNDA

Nelly Arrieta de Blaquier

SECRETARIO

Jorge Daniel Di Lello

TESORERO

Gerardo R. Lo Prete

PROSECRETARIA

Lily De Benedetti

PROTESORERO

Gonzalo Bruno Quijano

VOCALES

Víctor Cañardo

Salvador Carbo

Rodolfo A. Ceretti

Gloria Cesar

Alejandro Cordero

Antonio Estrany y Gendre

Alicia Farias

Teresa Grüneisen De Maronese

Eric Guillermo Le Comte

Alejandro Massot

Sergio Meller

Marcelo E. Podesta

Liliana Santarelli De Roux

MECENAS DE PLATINO

PAN AMERICAN ENERGY
NELLY ARRIETA DE BLAQUIER
LILY DE BENEDETTI
ALEJANDRO CORDERO
ANÓNIMO

MECENAS DE ORO

BANCO GALICIA

MECENAS DE PLATA

TERESA AGUIRRE LANARI DE
BULGHERONI
TERESA GRÜNEISEN DE
MARONESE
MARÍA PODESTÁ HERRERA

BENEFACTORES

PAOLO ROCCA
MARTA CHOPITEA DE CARBÓ
ANÓNIMOS

ADHERENTES PROTECTORES

SALVADOR CARBÓ
MARÍA ISABEL SIRITO
LABORATORIOS BAGÓ
RAFAEL GALANTERNIK
CARLOS E. ZENI Y LILA B.
RODRIGUEZ DIEZ DE ZENI
NOEMÍ LAMURAGLIA
LILIANA Y JULIÁN ROUX
JUAN JOSÉ LUIS PIANA
STELLA MARIS ETCHEPARE
ANSELMO MORVILLO
PABLO MORVILLO
ANÓNIMOS

ADHERENTES

PATROCINADORES

MARÍA ROSA CASSINI
SERGIO E. MELLER
ELENA FATTY SAINT
ALEJANDRO Y MARÍA JOSÉ
MASSOT
FELISA ROCHA DE QUESADA
LILIANA LEWIS DE MARTÍNEZ
CASTRO
ALUAR ALUMINIO ARGENTINO
SAIC
MARÍA MARTHA RIVERO HAEDO
DE BLAQUIER
ALBERTO Y MARÍA VICTORIA
ANCHORENA
EN MEMORIA DE RUY
PANIAGUA BIGIO

IRMA C. DE ABERASTURY E INÉS
ABERASTURY
MARÍA ISABEL Y JORGE
WINOGRAD
LEDA BOHCALI DE KARAGOZIAN
ANÓNIMOS

ADHERENTES

CONTRIBUYENTES

CORA TUROVETZKY
ELSA CACCHIONE
PATROCINIO ANA MARÍA
GALINDO RAMÍREZ
SANTIAGO GONZÁLEZ CRAVINO
ADELA MACKINLAY DE CASAL
GRACIELA A. DEL R. MENDOZA
PEÑA
JOSEFINA CRESPO
LINDA PERETZ
ROBERTO PONS Y ROXANA
RODRÍGUEZ ZUBRIN DE PONS
ANA MARÍA ROMANO
CARLOS WEIL
MARÍA ANGÉLICA CÁCERES
SCLAUZERO
FLAVIA DE DE LA TOUR D'
AUVERGNE Y ALEJANDRO DE
LA TOUR D' AUVERGNE
ARTURO GARCÍA ROSA Y
JANINA KOOK
GERARDO R. LO PRETE Y SRA.
INÉS MAGRANE DE BORN
C. M. PASQUETTI
RODOLFO A. ROBALLOS
GERMÁN Y MÓNICA DE
ELIZALDE
MAITA BARRENECHEA
SERGIO PEDRO BRODSKY
LEÓN CHAITA
LUIZA ATUCHA
RAQUEL AJZIN
FELIXAZPIROZ COSTA
GRACIELA BALL
SONIA BELTRÁN DE LANÚS
ANA MARÍA BERTI DE BETTA
SUSANA BLOTTA
SUSANA BRAUN DE SANTILLÁN
VÍCTOR CAÑARDO
RODOLFO Y CARMEN
CARRANZA
ROBERTO DERITO
CARINA ESCASANY DE OLMOS
ADELA FALCONIER DE VÁZQUEZ
JACOBO FITERMAN

NÉLIDA VICENTA GARBARINI
IRENE GONZÁLEZ GODOY
TOMAS GOWLANDLOBET
CARLOS FEDERICO GREENE
CARMEN Y RAMÓN JUEGUEN
MARÍA MARTÍNEZ DE
VALENZUELA
AMELIA M. MICHELINI
ANNA MOSCHINI
PABLO NAZAR
IRMA PIANO DE ALONSO
ADELA POLITZER
MARIO RICCI
TERESA TRONCONI
GABRIELA TROTTA
MARCELA ZINN
ORLANDO J. FERRERES
DRA. NORA PIÑNOLA
SERGIO ELOY DOMÍNGUEZ
ROBERTO MALKASSIAN
IRMA M. MUSLERA
ALBERTO Y MARY SANTARELLI
BEATRIZ SPAGHI
DR. JOSÉ MARÍA CANTILLO
HEBE CHIESA
ÉLIDAQUAGLIA DE BLANCO
MARÍA TERESA ARIGHI
ANA MARÍA A. DE PISCITELLI
HAYDEE B. DEBERNARDINI
JUAN CARLOS DENICOLAY
EN MEMORIA DE AÍDA BEATRIZ
DORIA
MARÍA CRISTINA ESPECHE
SILVINA Y GUSTAVO
GLASSERMAN
HÉCTOR MARIO FIORI Y SRA.
GUSTAVO ADOLFO GARCÍA
JUAN ARCHIBALDO LANÚS
MIRTHA LEGRAND
ELENA LEVIN
FAMILIA NADALES
SYLVIA OLGUÍN
LILIANA POROLLI DE PULENTA
JOSÉ LUIS PURICELLI&ASOC.
ABOGADOS
ANA QUEHEILLE
CELINA ROSENTHAL DE SUEZ
ANÓNIMOS

AGRADECIMIENTOS

CASSAGNE & ASOCIADOS
FORD ARGENTINA S.A.
FUNES DE RIOJA & ASOCIADOS

Adquirí tu abono anual con
nuestra tarjeta exclusiva.



 **Banco Ciudad**
Te quiere ver crecer

bancociudad.com.ar



 TEATROCOLONOFICIAL

 TEATROCOLON

 TEATROCOLONTV

 TEATROCOLON

WWW.TEATROCOLON.ORG.AR



Buenos Aires Ciudad



Vamos Buenos Aires