

ARTURO TAMAYO

Realizó sus estudios en el Conservatorio de Música de Madrid, su ciudad natal, finalizando los mismos con el Premio de Honor en Composición. Sus profesores de Dirección de Orquesta han sido Pierre Boulez en Basel, Francis Travis en Freiburg, Witold Rowicki en Viena y de Composición, Wolfgang Fortner y Klaus Huber en Freiburg, ciudad en la que se diploma en Dirección de Orquesta en la Escuela Superior de Música con las más altas calificaciones.

Director invitado por los más importantes festivales de música europeos: Festival de Salzburgo, Festival de Lucerna, Wien Modern, Proms de Londres, Bienale de Venecia, Maggio Musicale Fiorentino, Holland Festival, Festival de Otoño de París, Berliner Musikbiennale, Kölner Triennale... su carrera se ve jalonada por estrenos absolutos de prestigiosos compositores como John Cage, Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, Klaus Huber, José Luis de Delás, Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, Mauricio Ohana, Sylvano Bussotti, Niccolò Castiglioni, Luis de Pablo, Mauricio Kagel, Gonzalo de Olavide, Giacomo Manzoni, Philippe Manoury, y de colaboraciones con los más eminentes compositores de nuestro tiempo: Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, Goffredo Petrassi, Luigi Nono, Witold Lutoslawski, Morton Feldmann, Helmut Lachenmann, Giacinto Scelsi, Salvatore Sciarrino, entre otros.

Como director de ópera se ha presentado en los principales teatros europeos, ofreciendo un repertorio variado que va de Mozart y Bellini a estrenos

absolutos de Rihm, Bussotti o Huber, sin olvidar obras de repertorio poco habituales como la *Lulu* de Alban Berg, *Moisés y Aron* de Arnold Schönberg o el *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni.

Arturo Tamayo ha dirigido a las más importantes orquestas europeas: Deutsches Symphonie Orchester Berlin, Rundfunk-Symphonie-Orchester Berlin, WDR Orchester Köln, Rundfunk Symphonieorchester Stuttgart, Radio-Symphonie-Orchester Wien, BBCSymphonie-Orchester, London Sinfonietta, Philharmonia Orchestra, Orchestre Nationale de France, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestra dell'Accademia Santa Cecilia di Roma, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra dell'Opera di Roma, etc., y la casi totalidad de las orquestas españolas.

Su producción discográfica es amplia y variada, y cuenta con numerosos premios, como los 3 CD dedicados a la obra orquestal de Mauricio Ohana que han recibido 16 premios internacionales. Otros compositores en su discografía son Franco Donatoni, Klaus Huber, Francisco Escudero, Luis de Pablo, Goffredo Petrassi, Bruno Maderna, Rodolfo Halffter, Alberto Ginastera, etc.

Es Académico de la Real Academia de Bellas Artes de Granada y Profesor de Dirección en los Cursos de Perfeccionamiento del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares. Actualmente es profesor de Dirección de Orquesta en Musikene y en el Conservatorio de la Suiza Italiana en Lugano.

ANDREA MARCON

Director artístico

Josep Pons

Director honorífico

Giancarlo Andretta y

Joseph Swensen

Principales directores invitados

CONCERTINO

Marc Paquin

VIOLINES PRIMEROS

Peter Biely (ayuda de concertino)

Annika Berscheid

Isabel Mellado

Sei Morishima

Julijana Pejčić

Andreas Theinert

Piotr Wegner

Elvira López **

VIOLINES SEGUNDOS

Joachim Kopyto (solista)

Israel de França (ayuda de solista)

Berdj Papazian

Carmen Pavón *

Milos Radojicic

Wendy Waggoner

Andrés Pérez **

VIOLAS

Hanna Nisonen (solista)

Krasimir Dechev (ayuda de solista)

Josias Caetano

Mónica López

Donald Lyons

Andrzej Skrobiszewski

VIOLONCELLOS

Arnaud Dupont (solista)

Kathleen Balfe (solista)

J. Ignacio Perbech (ayuda de solista)

Ruth Engelbrecht

Matthias Stern

José M. Ramírez **

CONTRABAJOS

Frano Kakarigi (solista)

Günter Vogl (ayuda de solista)

Xavier Astor

Stephan Buck

FLAUTAS

Juan C. Chornet (solista)

Bérengère Michot (ayuda de solista)

OBOES

Eduardo Martínez (solista)

Juan A. Moreno ** (ayuda de solista)

CLARINETES

José L. Estellés (solista)

Carlos Gil (ayuda de solista)

FAGOTES

Santiago Ríos (solista)

Joaquín Osca (ayuda de solista)

TROMPAS

Óscar Sala (solista)

Carlos Casero (ayuda de solista)

Serezade Borja ** (ayuda de solista)

TROMPETAS

Esteban Batallán (solista)

Manuel Moreno * (ayuda de solista)

TIMBAL

Jaume Esteve (solista)

* Interinos / ** Invitados

GERENCIA

Alicia Pire Méndez de Andrés

M^a Ángeles Casasbuenas

(secretaría de dirección)

ADMINISTRACIÓN

Maite Carrasco

Marina Orantes

COORDINACIÓN DE

PROGRAMACIÓN

Pilar García

COMUNICACIÓN

Pedro Consuegra

Beatriz González

OCGSOCIAL /

PROGRAMAS EDUCATIVOS

Arantxa Moles

PRODUCCIÓN

Juan C. Cantudo

Jesús Hernández

Juande Marfil

Antonio Mateos

PROTOCOLO Y RELACIONES

INSTITUCIONALES

Marian Jiménez

SOPORTE TÉCNICO Y WEB

Gabriel Pozo

OCG Orquesta
ciudad de
Granada

Auditorio Manuel de Falla

Paseo de los Mártires s/n

18009 – Granada

Tel. 958 22 00 22 · Fax: 958 22 23 22

ocg@orquestaciudadgranada.es

www.orquestaciudadgranada.es



TAQUILLAS

www.redentradas.com

Ancha de la Virgen 27

venta telefónica 958 108 181

Teatro Isabel La Católica

Acera del Casino s/n

venta telefónica 958 222 907

Consultar otros puntos de venta en

www.orquestaciudadgranada.es

www.redentradas.com

CONSORCIO
GRANADA
PARA LA MÚSICA



JUNTA DE ANDALUCÍA



AYUNTAMIENTO DE GRANADA



Diputación
de Granada

Avanzamos juntos

OCG-PATROCINADORES

Colaboradores principales



CAJAGRANADA



CAJA BERNAL



Obra Social 'la Caixa'



Fundación
Jesús Serra



50 COPE
aniversario



Colaboradores +



LA BEHUMA



CERVEZAS
ALHAMBRA



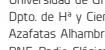
Colaboradores



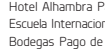
HOTELSPORCEL



CLINICA HIDALGO



ABOGADOS
SANCHEZ GALDO



economistas

Y la colaboración de

Asociación Amigos de la OCG

Universidad de Granada

Dpto. de H^a y Ciencias de la Música UGR

Azafatas Alhambra

RNE-Radio Clásica

Mudanzas Cañadas (transportista oficial)

Hotel Alhambra Palace

Escuela Internacional de Protocolo de Granada

Bodegas Pago de Almaraes

Jamonzar

Quesos de Leyva

Mercagránada

Rafa Simón (Diseño gráfico)

VIERNES 17 NOVIEMBRE 2017 /B1

SÁBADO 18 NOVIEMBRE 2017 /S3

AUDITORIO MANUEL DE FALLA, 20:30 h

BEETHOVEN SINFONÍAS

I
Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)
Sinfonía núm. 1 en Do mayor, op. 21 24'
Adagio molto – Allegro con brio
Andante cantabile con moto
Menuetto, allegro molto e vivace
Adagio – Allegro molto e vivace

II
Ludwig van BEETHOVEN
Sinfonía núm. 3 en Mi bemol mayor, op. 55, «Heroica» 47'
Allegro con brio
Marcia funebre, adagio assai
Scherzo: allegro vivace
Finale: allegro molto

ARTURO TAMAYO director

Colaborador principal

50 COPE
aniversario

OCG Orquesta /17
Ciudad de /18
Granada

VIERNES 17 NOVIEMBRE 2017 /B1

SÁBADO 18 NOVIEMBRE 2017 /S3

AUDITORIO MANUEL DE FALLA, 20:30 h

BEETHOVEN O LA REVOLUCIÓN: EL TRIUNFO DE LA MÚSICA ABSOLUTA

Feliz iniciativa la de programar el ciclo completo de las sinfonías beethovenianas, que no se daban en Granada en su integridad desde que las programamos en el Festival de 1986, dirigidas por Miguel Ángel Gómez Martínez.

Poco novedoso se puede añadir a lo ya conocido del genio de Beethoven, como no sea subrayar que hizo posible el triunfo de la música absoluta. Pero, ¿existe una música absoluta y otra música relativa?, ¿una música pura y otra música impura? Por música absoluta y música pura, se entendió desde el Romanticismo la música exclusivamente instrumental, sin acompañamiento de la palabra, del texto literario. De la enorme cantidad de géneros y tipologías musicales, los dos primarios y más amplios son el *género vocal* y el *género instrumental*.

Desde el origen de la cultura occidental (y la oriental) siempre se tuvo conciencia de la influencia de la música en el ser humano, ratificada hoy por las investigaciones de la neurociencia. Y desde Platón, consciente de ese enorme poder, se prefirió la música vocal porque el mensaje que transmite ya viene en el texto. Platón rechazó la música instrumental debido a que su efecto no se puede controlar, no sabemos lo que expresa, aunque sentimos que nos afecta. La Iglesia cristiano-romana aplicó estos principios platónicos, expuestos en *La República* y en las *Leyes*, y organizó el canto romano o gregoriano, a una sola voz, sin instrumentos, para que el texto llegue a los oyentes y se imprima en su alma, como pedía Platón. El canto gregoriano es la base de la música occidental.

Aristóteles admitió, sin embargo, la música instrumental, tanto en su *Política* como en su *Poética*. A partir del siglo XIV, siglo del *Ars Nova*, así llamado

por incorporarse a la enseñanza universitaria los escritos de Aristóteles, y gracias a su influencia, comenzó a aceptarse muy lentamente la música instrumental, especialmente a partir del siglo XVI, con nuestros vihuelistas, el granadino Narváez, entre ellos.

Pero el gran género aceptado sin discusión era el de la música vocal, tanto en la música eclesiástica como en la música civil, en la que se instala en su forma más importante: el teatro musical, la ópera, a partir de fines del siglo XVI, intento de reconstrucción del drama antiguo griego que en la *Poética* aristotélica aparecía cantado en todos sus géneros: la *Epopeya*, la *Tragedia* y la *Comedia*, junto con la *Citarística* y la *Aulética*, disciplinas éstas que representaban los dos cultos fundamentales de la antigua Grecia: el culto a Apolo, dios de la música, que significaba la razón, el equilibrio, expresado a través del canto, del texto, acompañado de la lira, y el culto a Dionisos, que simbolizaba el mundo de las pasiones, de lo irracional del desenfreno, siendo el *aulos*, especie de oboe, su instrumento, que no permite cantar y tocar al mismo tiempo. El famoso mito de Marsias cuenta muy bien esta confrontación entre Apolo y Marsias, entre la música vocal y la música instrumental, ganando, obviamente, la música vocal, de lo que se hizo eco en pleno siglo XIX Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1871) tratando de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*.

Por fin, durante el siglo XVIII, asistimos a un creciente desarrollo de la música instrumental, que genera innumerables polémicas entre quienes están en contra y a favor de la misma. Autores como Vivaldi, Telemann, Haendel, Mozart, Haydn, aportan amplios catálogos de obras instrumentales,

pero destinadas todas a la distracción, a embellecer el momento, amenizar las comidas, como en el caso de las *Tafelmusik*, o Música de Mesa, para los banquetes, de Telemann, sin pretender expresar ningún sentimiento personal. Así es en todos los compositores del Antiguo Régimen, que desempeñaban el papel de sirvientes en la estricta jerarquía y etiqueta palaciega y cortesana.

A partir de 1789, con la Revolución francesa y la instauración de un Moderno Régimen republicano que potencia los valores de *libertad*, *fraternidad* e *igualdad*, también el mundo musical se transforma de la mano de su más grande y genial protagonista, Ludwig van Beethoven, al igual que en el mundo de la pintura ocurre con otro coetáneo sordo genial, Francisco de Goya.

En atinada frase de Edward J. Dent, Mozart es hijo de la Ilustración, Beethoven de la Revolución, y la verdadera grandeza de ambos reside en el hecho de que expresan los sentimientos de la humanidad de su época, no la nostalgia sentimental del pasado. Beethoven da origen a un nuevo tipo de creador musical. Antes de él la música es una creación funcional y utilitaria. A partir de él se introduce en la música un sentimiento manifiesto de individualismo: ya no se tratará de la música que se expresa a través del compositor, sino del compositor que se expresa a través de su música. Albert Einstein afirma que antes de Beethoven se escribía para el tiempo inmediato, mientras que después de él se escribirá para la eternidad: «Beethoven prefiere escribir contra su tiempo que escribir para él», y esta profunda revolución la lleva a cabo a través de la música instrumental, música absoluta, música pura, hasta este momento denostada y no aceptada por los estamentos oficiales de la cultura.

Beethoven viene del Clasicismo e irrumpe y condiciona el Romanticismo, que verá surgir ciclos vocales admirables pero, por encima de todo, dará lugar a un florecimiento de la música instrumental hasta entonces desconocido. Es Beethoven quien demuestra que la música instrumental puede expresar lo inexpresable, lo que no se puede decir con palabras, convirtiéndola en la primera de las artes. Su coetáneo, E. T. A. Hoffmann (1776-1822), escritor y músico, escribe que «la Música es la más romántica de las artes, casi nos atreveríamos a decir que es la única auténticamente romántica», porque llega allí adonde no llegan las palabras.

Beethoven (Bonn, 16/12/1770 - Viena, 26/03/1827) venía de una familia musical: su padre era tenor en la corte y su abuelo había sido *Kapellmeister* y un gran músico. Su madre reconoció que Ludwig tenía un carácter especial y era difícil entenderse con él porque era un muchacho muy retraído. Le gustaba enormemente improvisar, tanto al piano como con el violín y creció aislado, lo que debió influir en él provocando interés por los problemas de la comunicación y la separación.

En 1787, a sus 16 años, viajó a Viena para conocer a Mozart y tocar delante de él: «Un día este muchacho dará mucho que hablar», sentenció Mozart. En octubre de 1792, año en que Luis XVI fue guillotinado, Beethoven volvió a Viena a estudiar con Haydn, al haber fallecido Mozart, y ya nunca regresaría a Bonn.

La Sinfonía núm. 1 fue estrenada en el National Hoftheater de Viena el 2 de abril de 1800, junto con su *Septimino* op. 20 y obras de Mozart y Haydn, bajo la dirección del propio Beethoven. Comenzaba a sus treinta años su carrera de sin-

fonista unido a la gran tradición germánica de la música instrumental del Clasicismo. Fue dedicada al melómano barón Gottfried van Swieten y sus cuatro movimientos vienen a durar unos veinticinco minutos. El primero, un *Adagio molto-Allegro con brio* en la tonalidad brillante de do mayor, ofrece la novedad de comenzar con un acorde disonante que introduce doce compases en un tiempo lento al que siguen dos temas, el primero rítmico y potente seguido de un segundo tema muy en estilo mozartiano. El *Andante cantabile con moto* (andante como cantando, con movimiento) sigue el modelo de Haydn, también con dos temas, el primero muy lírico que desemboca en un segundo tema en do mayor, con un continuo percutir de los timbales utilizados magistralmente por Beethoven, anticipo de su peculiar y característica utilización posterior en otras sinfonías, utilización muy diferente de la que se había hecho en el Clasicismo. Sigue un *Menuetto, allegro molto e vivace* que lo es sólo en el título, siguiendo la tradición clásica de sus antecesores, porque Beethoven lo plantea mucho más rápido en lo que es en realidad un *Scherzo*, broma, o caricatura del minueto, que durante tanto tiempo representó la música del Antiguo Régimen del siglo XVIII. El *Finale: adagio-allegro molto e vivace*, también en do mayor, comienza con una entrada lenta y breve a la que sigue un primer tema del *Allegro* describiendo la libertad conseguida al salir del *Adagio*. Un segundo tema en sol mayor corre a cuenta de los bajos hasta desembocar en un diálogo entre maderas y metales, terminando en un *pianissimo subito*, al que sigue la reexposición que repite el tema del comienzo.

Por primera vez, una música absoluta está conectada con una historia, sin caer en la vulgaridad de la música barata de programa: la historia de un héroe, en un principio Napoleón, el republicano admirado por Beethoven, estricto coetáneo, un solo año mayor que él y con el que había establecido un cierto paralelismo en sus destinos respectivos. Pero cuando éste se coronó emperador, Beethoven tuvo una profunda decepción y borró de la dedicatoria el nombre de Bonaparte, con tal enfado que agujereó la partitura. También hay un cierto acuerdo en que en esta sinfonía acabó por retratarse a sí

mismo, una vez que descartó a Napoleón, luchando contra su sordera, siendo la primera obra en la que claramente muestra los sonidos que él oía, los sonidos de la sordera, que será un tema recurrente durante estos años. Añade una tercera trompa a las dos que tradicionalmente habían configurado la plantilla clásica, y su duración es de unos cincuenta minutos, la sinfonía más larga que se había compuesto hasta entonces.

El *Allegro con brio* inicial presenta un tema que recuerda el Mozart de *Bastian y Bastiana*, y ejerció una evidente influencia en Brahms y el principio de su Segunda Sinfonía. El dominio de los contrastes rítmicos binarios y ternarios por parte de Beethoven queda aquí de manifiesto. Son demasiadas las habilidades e innovaciones que ya nos ofrece este movimiento para describirlas aquí en su detalle y se pueden percibir con una atenta escucha. La *Marcha fúnebre: adagio assai* que sigue a continuación, es la página más conocida de esta Sinfonía y sustituyó a la inicialmente *Marcha triunfal*, cuando borró la dedicatoria a Napoleón, pasando ésta a ser utilizada como último movimiento de la Quinta Sinfonía. Lúgubre y patética, utiliza en ella dos motivos, uno en do menor, más agresivo, contrastado con otro en mi bemol mayor, más sereno. Estos motivos aparecen y desaparecen, se contrastan y modulan hasta desaparecer. El *Scherzo: allegro vivace* sustituye ahora de manera evidente al ya antiguo *Minueto* del Antiguo Régimen, mantiene el compás de tres por cuatro pero a mucha mayor velocidad. Contrasta dos temas, con murmullos imperceptibles y las estrepitosas intervenciones de toda la orquesta. En el centro la novedad: las tres trompas que entonan el trío, amplio e inmenso. El *Finale: allegro molto* es extraordinariamente novedoso, un despliegue de técnica

Fue interpretada por vez primera en agosto de 1804 en un salón del palacio de su protector, el príncipe Lobkowitz, al que dedicó la sinfonía. Su estreno público tuvo lugar el 7 de abril de 1805 en el Theater an der Wien, de Viena, bajo su dirección. Los críticos la juzgaron duramente, duraba demasiado, era demasiado estrepitosa, y se consideró como una aberración. Lo primero que llamó la atención fue su envergadura. A diferencia de la primera sinfonía, que seguía el modelo de Mozart y Haydn, el primer movimiento de esta Tercera equivale a una sinfonía entera de estos autores.

Por primera vez, una música absoluta está conectada con una historia, sin caer en la vulgaridad de la música barata de programa: la historia de un héroe, en un principio Napoleón, el republicano admirado por Beethoven, estricto coetáneo, un solo año mayor que él y con el que había establecido un cierto paralelismo en sus destinos respectivos. Pero cuando éste se coronó emperador, Beethoven tuvo una profunda decepción y borró de la dedicatoria el nombre de Bonaparte, con tal enfado que agujereó la partitura. También hay un cierto acuerdo en que en esta sinfonía acabó por retratarse a sí

mismo, una vez que descartó a Napoleón, luchando contra su sordera, siendo la primera obra en la que claramente muestra los sonidos que él oía, los sonidos de la sordera, que será un tema recurrente durante estos años. Añade una tercera trompa a las dos que tradicionalmente habían configurado la plantilla clásica, y su duración es de unos cincuenta minutos, la sinfonía más larga que se había compuesto hasta entonces.

El *Allegro con brio* inicial presenta un tema que recuerda el Mozart de *Bastian y Bastiana*, y ejerció una evidente influencia en Brahms y el principio de su Segunda Sinfonía. El dominio de los contrastes rítmicos binarios y ternarios por parte de Beethoven queda aquí de manifiesto. Son demasiadas las habilidades e innovaciones que ya nos ofrece este movimiento para describirlas aquí en su detalle y se pueden percibir con una atenta escucha. La *Marcha fúnebre: adagio assai* que sigue a continuación, es la página más conocida de esta Sinfonía y sustituyó a la inicialmente *Marcha triunfal*, cuando borró la dedicatoria a Napoleón, pasando ésta a ser utilizada como último movimiento de la Quinta Sinfonía. Lúgubre y patética, utiliza en ella dos motivos, uno en do menor, más agresivo, contrastado con otro en mi bemol mayor, más sereno. Estos motivos aparecen y desaparecen, se contrastan y modulan hasta desaparecer. El *Scherzo: allegro vivace* sustituye ahora de manera evidente al ya antiguo *Minueto* del Antiguo Régimen, mantiene el compás de tres por cuatro pero a mucha mayor velocidad. Contrasta dos temas, con murmullos imperceptibles y las estrepitosas intervenciones de toda la orquesta. En el centro la novedad: las tres trompas que entonan el trío, amplio e inmenso. El *Finale: allegro molto* es extraordinariamente novedoso, un despliegue de técnica

e inspiración musical, desarrollando un tema trivial como para demostrar a la posteridad su maestría y proclamarse sucesor de Mozart y Haydn. Comienza con un hermoso tema que ya utilizó en su ballet *Las criaturas de Prometeo*, que desarrolla con una serie de variaciones magistralmente repartidas por toda la tímbrica de la orquesta, contrastadas con un nuevo tema en sol menor, hasta llegar a una relajación de la tensión para continuar con un *presto fortissimo*, la última variación en la que se vuelve a oír el tema inicial de fanfarria que concluye con toda la orquesta, con potentes acordes que subrayan el triunfo del héroe.

En resumen, estas dos sinfonías de Beethoven muestran su directa descendencia del Clasicismo y sus maestros, Mozart y Haydn, la primera, y la nueva época que inaugura la tercera, con sus disonancias, tratamiento de los vientos, oposición y contraste de los timbres. Hay una nueva seriedad emocional, un nuevo sentimiento de que la música es profundamente moral y una exigencia para que el público se concentrase en la percepción de su música, en la escucha activa, tomando un tema concreto y obligando a seguirlo en sus diferentes formas por toda la pieza. Beethoven jamás quiso que su música fuese tratada como mero entretenimiento o diversión, sino como objeto de atención y escucha, por lo que, a partir de él, hubo que inventar los Auditorios, inexistentes hasta entonces, distintos de los Teatros de Ópera. Lo Dionisiaco encontró, por fin, su espacio, frente a lo Apolíneo, que lo tenía desde Platón.

Antonio Martín Moreno
Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada