



**Orquesta
Sinfónica
de Londres**

PROGRAMA DE SALA CONCIERTO 01

MÚSICA DE BALLET DE

STRAVINSKY

DIRECTOR:
SIR SIMON RATTLE

PROGRAMA:

EL PÁJARO DE FUEGO (BALLET ORIGINAL)

PETRUSHKA (VERSIÓN DE 1947)

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA



IGOR STRAVINSKY

1882 - 1971

El tercero de cuatro hermanos, Igor Stravinsky creció en una familia acomodada en San Petersburgo, donde su padre era el primer contrabajista del Teatro Mariinsky. En 1902 comenzó a tomar clases con Rimsky-Korsakov, pero su desarrollo fue lento y estaba lejos de ser una apuesta segura cuando los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev le encargaron en 1909 la composición de *El pájaro de fuego*. El éxito de esa obra lo envalentonó a quedarse en Europa occidental, escribiendo prácticamente cada año una nueva obra para Diaghilev.

La Revolución de Octubre de 1917 selló su exilio; su reacción fue crear una Rusia mental, rural, en música de ballets como *Las bodas* (1914-23), con su evocación de matrimonio campesino. Antes de que dicha obra fuera completada, *Pulcinella* (1919-20), un ballet basado en música del siglo XVIII, inauguró su período neo-clásico que se extendería por más de tres décadas. También comenzó a pasar gran parte de su tiempo en París y en gira junto a su amante Vera Sudelkina, mientras su

Perfil del compositor por Paul Griffiths

Paul Griffiths ha ejercido como crítico musical por aproximadamente 40 años para publicaciones como The Times y The New Yorker, y es una autoridad en lo que respecta a la música de los siglos XX y XXI. Sus libros incluyen estudios sobre Boulez, Ligeti y Stravinsky. También ha escrito novelas y libretos.

esposa, madre e hijos vivían en otra parte de Francia.

Hacia finales de la década de 1920 sus obras mayores eran casi todas de música escénica, incluyendo las nueve que escribió para Diaghilev. Por el contrario, obras abstractas de envergadura comenzaron a dominar su producción después de 1930, partiendo con la *Sinfonía de salmos* (1930) que marca también su regreso a la observancia religiosa.

En 1939, poco después de la muerte de su madre y su esposa, zarpó a Nueva York junto a Vera, con quien contrajo matrimonio y se estableció en Los Ángeles. Tras su ópera *El progreso del libertino* (1947-51) empezó a interesarse por Schoenberg y Webern, y tres años más tarde había desarrollado un nuevo estilo serial. Obras religiosas tomaron cada vez más primacía, concluyendo con los *Cánticos de Réquiem* (1965-66), que sonaron en su funeral en Venecia en 1971.

EL PÁJARO DE FUEGO

1909 – 10

1. Introducción

Primer Cuadro

2. El jardín encantado del príncipe Kashchei
3. Aparición del pájaro de fuego, perseguido por el Príncipe Iván
4. Danza del pájaro de fuego
5. Captura del pájaro de fuego por el Príncipe Iván
6. Súplica del pájaro de fuego - Aparición de las trece princesas encantadas
7. El juego de las princesas con las manzanas doradas
8. Aparición repentina del príncipe Iván
9. Baile en ronda de las princesas
10. Amanecer - El príncipe Iván penetra en el palacio de Kashchei

11. Carillón mágico, aparición de los monstruos guardianes de Kashchei y captura del príncipe Iván - Llegada de Kashchei el inmortal - Diálogo de Kashchei y el príncipe Iván - Intercesión de las princesas - Aparición del pájaro de fuego

12. Danza del séquito de Kashchei, encantado por el pájaro de fuego

13. Danza infernal de todos los súbditos de Kashchei - Canción de cuna - Despertar de Kashchei - Muerte de Kashchei - Oscuridad profunda

Segundo Cuadro

14. Desaparición del palacio de Kashchei y sus creaciones mágicas - Regreso a la vida de los caballeros petrificados - Regocijo general

EL PÁJARO DE FUEGO



Diseño del traje del pájaro de fuego por Léon Bakst

“Bueno”, dijo Debussy al joven compositor que irrumpió así en París y en la Historia de la música, “hay que empezar por alguna parte”.

A pesar de todo su seco ingenio, el comentario anterior era apropiado. Stravinsky tenía 28 años cuando *El pájaro de fuego* tuvo su primera actuación, en París, el 25 de junio de 1910. Y había escrito bastante música antes, pero en muchos aspectos fue aquí donde empezó. Fue la primera de sus obras en ser tocada fuera de Rusia, y también la primera en integrarse al repertorio frecuente, lo que sigue ocurriendo hasta hoy. También fue -como el reino imperial en el que fue escrito, y cuya rica y variada cultura musical conmemoraba- un hito de pasaje. Así pues, si bien marca ciertamente la llegada de un compositor brillante y alerta, inmediatamente identificable, es también un adiós a la Rusia romántica tardía en la que ese compositor se había formado como alumno de Rimsky-Korsakov (cuya música tardía, por entonces aún muy reciente, fue una gran influencia). El pájaro de fuego -o fénix, nacido de las llamas, un símbolo de renacimiento y regeneración- era un tema muy apropiado. Rimsky-Korsakov está presente en el fuego y el plumaje, la armonía altamente cromática y la suntuosa orquestación. Pero la figura que lleva su ropaje

musical, y se mueve con un pulso más acelerado, es sin duda Stravinsky.

Esta obra, sin embargo, estuvo a punto de ser realizada de manera distinta. El empresario Serge Diaghilev tenía sus propias razones para querer presentar su compañía bajo una señal de renacimiento: era su segunda temporada de Ballets Rusos en París, y estaba decidido a presentar una nueva obra (su temporada de 1909 había sido de ballets que ya estaban en el repertorio del Teatro Mariinsky de San Petersburgo o adaptados de él). Michel Fokine, el coreógrafo de su compañía, era la persona obvia para crear la danza. ¿Pero quién habría de escribir la música? Diaghilev conocía a Stravinsky, que había contribuido con dos arreglos para *Les Sylphides* en la primera temporada de los Ballets Rusos. Sin embargo, parece haber ido primero a Alexander Tcherepnine, luego a Anatoly Lyadov, y sólo hacia finales de 1909, con la noche del estreno a poco más de seis meses, recurrió a Stravinsky. Stravinsky aprovechó su oportunidad, produciendo una partitura de 45 minutos de sensacional magnificencia. Fokine -con la ayuda de Léon Bakst, que diseñó el vibrante traje del pájaro de fuego- ofreció al público parisino un deslumbrante espectáculo, presentándose a sí mismo como

EL PÁJARO DE FUEGO

el príncipe Iván, su esposa Vera Fokina como la princesa principal y Tamara Karsavina como el pájaro de fuego. Pero Debussy no fue de ninguna manera el único observador que notó, además de la maravilla en el escenario, la de la música, que pronto saltó del foso del teatro para apropiarse del escenario. Antes de que terminara el año, Stravinsky había creado una suite de concierto basada en el ballet, que revisaría en 1919 y de nuevo en 1945. Sin embargo, dicha suite omite algunos pasajes extraordinarios, además de perderse el barrido avasallador de la partitura completa, cuyo desarrollo se describe a continuación.

LA MÚSICA

Una breve introducción orquestal contrasta mundos armónicos rusos y exóticos, enfrenta la noche y el brillo (con los armónicos de las cuerdas), en una representación del jardín encantado del ogro Kashchei. El pájaro de fuego entra, perseguido por un príncipe, Iván; realiza una danza en solitario, con música de lustre y resplandor, apropiada para una criatura fantástica y fugaz. Iván lo persigue y lo captura, y el pájaro ruega que lo liberen mediante un apasionado vals lento.

Lo deja ir, y ambos se ponen a un lado cuando 13 princesas entran delicadamente en el jardín y, en un scherzo, se lanzan manzanas doradas unas a las

otras. El juego se detiene repentinamente cuando el príncipe Iván da un paso adelante, su presencia noblemente anunciada por un corno. Pero las princesas se recuperan para ejecutar un *khorovod* o ronda: como el Príncipe, demuestran su sangre rusa en su música, que se basa en bailes y canciones populares tradicionales, muy en la tradición de Rimsky-Korsakov y Tchaikovsky.

Al amanecer, con llamadas de trompeta, Iván entra en el palacio de Kashchei. Pero no pasa desapercibido. Las campanas mágicas comienzan a sonar y los monstruos guardianes de Kashchei entran cojeando, seguidos por el propio Kashchei, con un arrebatado de bronce que torna la quietud en inquietud. Kashchei ruge ante su llegada sin invitación, y silencia a las princesas, que intentan interceder brevemente, con los encantos de su *khorovod*. Es hora de que el pájaro de fuego regrese, y lo hace, conduciendo a Kashchei y a toda su séquito a una Danza Infernal, rápida y variada y extraña. Los ritmos pisoteados sugieren un vaticinio de La consagración de la primavera, cuya composición Stravinsky estaba a punto de comenzar. Habiendo bailado hasta el agotamiento, las fuerzas del mal se duermen con la canción de cuna del pájaro de fuego, de nuevo con un sonido claramente ruso. Pero, muy pronto, Kashchei se despierta de nuevo, y le toca al príncipe salvarlo todo, aplastando el huevo mágico que le había dado la vida. La escena cambia

tranquilamente. El palacio de Kashchei desaparece, y los héroes anteriores que, tras haberse aventurado estaban convertidos en piedra, vuelven a la vida. Las campanas suenan con júbilo, y el tiempo se ralentiza hacia una figura de balanceo, creando la primera de las apoteosis finales típicas del compositor— un tipo de música que resonaría a través de su producción y todavía estaría presente 55 años después, al final de sus *Cánticos de Réquiem*.

DIAGHILEV Y LOS BALLETS RUSSES

Los Ballet Russes fue una compañía de ballet originalmente concebida por Serge Diaghilev con sede en París, que actuó entre 1909 y 1929 allí y en gira por toda Europa, aunque la compañía nunca actuó en Rusia.

Está considerada como la más influyente compañía de ballet del siglo XX, en parte porque promovió colaboraciones artísticas pioneras entre jóvenes coreógrafos, compositores, diseñadores y bailarines, todos ellos en la vanguardia de sus campos.

Diaghilev encargó música a Stravinsky, Debussy y Prokofiev, decorados a Vasily Kandinsky, Alexandre Benois, Pablo Picasso y Henri Matisse, y vestuario a Léon Bakst y Coco Chanel.

1910-11, REV. 1947

PETRUSHKA

1. La feria de las carabelas
2. En la celda de Petrushka
3. En la celda del moro
4. La feria del carnaval (Noche)

PETRUSHKA



Petrushka por Alexandre Benois, creador del escenario y los diseños de vestuario del ballet

Tras su llegada a París con *El pájaro de fuego*, Stravinsky decidió instalarse en la capital francesa. El éxito de su primera partitura para Diaghilev significó que tendría que venir otra, e inmediatamente comenzó a trabajar en lo que sería *La consagración de la primavera*. Pero entonces, según él mismo cuenta, se desvió: *"Quería refrescarme componiendo una pieza orquestal en la que el piano tuviera el rol protagónico... Al componer la música, tenía en mente la clara visión de una marioneta repentinamente dotada de vida"*.

Siguiendo con la historia de la composición, Stravinsky cuenta que fue visitado por Diaghilev -ambos vivían en la rivera suiza, alrededor del Lago de Ginebra- y, al escuchar la música su joven compositor tocaba para él, el gran empresario olisqueó un potencial espectáculo: esto tenía que ser un ballet, no una especie de concierto para piano. ¿Una marioneta, dijo? Bueno, entonces, estamos listos: *Petrushka*, un cuento de ferias rusas sobre una cosa hecha de madera e hilos, que conseguirá tener sentimientos humanos, aunque con trágicas consecuencias. Por mucho que no calce esta narración del compositor con la cronología más probable de la

composición, nos sirve al menos para mostrar el deseo de Stravinsky por dar a sus partituras de ballet una existencia como música independiente de lo escénico. También muestra cómo el drama a representar en el escenario fue igual de importante -si no aún más- para él, que el drama que ocurre dentro de la partitura -aquel de un piano haciendo trucos frente a la orquesta, de figuras e instrumentos en enlace y combate-. Dijo que el piano-titiritero de la segunda escena "exaspera la paciencia de la orquesta con diabólicas cascadas de arpegios". *"La orquesta, a su vez, toma represalias con amenazantes golpes de trompeta. El resultado alcanza su clímax con ruido terrible y termina en el triste y quejumbroso colapso de la pobre marioneta"*.

Otros dramas aquí presentes tienen que ver con el uso de lo que Stravinsky, en sus posteriores conversaciones con Robert Craft, llamó "estilo ruso de exportación". *El pájaro de fuego* había sido un ejemplo descarado de ello, tanto como la mayoría de las partituras anteriores que Diaghilev había traído a París hasta entonces, incluyendo las *Danzas polovtsianas* de Borodin y *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov. *Petrushka* efectivamente usa ese estilo, pero con desapego irónico. El

PETRUSHKA

gesto del abanico al principio de la segunda escena es una versión acelerada de un tema que fuera presentado con exquisitez en Scheherazade. En la primera escena, cuando Petrushka y sus compañeros interpretan una Danza Rusa, la música ofrece un retrato el estilo nacional, pero hecho a máquina. De nuevo en la última escena, las diferentes danzas se entrelazan como ruedas dentadas en una pieza de maquinaria, de modo que los espectadores humanos de la feria terminan pareciendo más artificiales que los muñecos pintados de una vitrina comercial. Stravinsky estaba lleno de entusiasmo mientras componía. En enero de 1911, tras una visita navideña a San Petersburgo, escribió a un amigo: *"Mi última visita a San Petersburgo me hizo mucho bien, y la escena final se perfila llena de emoción... tempos rápidos, pasajes concertantes, tonalidades principales... huele a comida rusa - a shchi [sopa de repollo] - y a sudor y relucientes botas de cuero"*.

LA MÚSICA

Los tempos rápidos, los pasajes concertantes y las tonalidades principales a que se refiere son fáciles de identificar; la sopa de repollo, el sudor y las botas pueden requerir un poco más de licencia para imaginar. La primera escena presenta ritmos

mecánicos, cortes drásticos de un tipo de música a otro, y texturas construidas a partir de acumulaciones de motivos giratorios. Las melodías se ensamblan una a la otra o son puestas sobre el acompañamiento de figuras giratorias que giran. Casi cualquier cosa puede suceder, siempre que suceda a tiempo.

Los eventos de la primera escena van de lo general a lo específico. Al principio el ajetreo musical corresponde a la entusiasta multitud de la Feria de las Carabelas de San Petersburgo, con instrumentos peculiares (una zanfona, dos cajas) y bailarines entre la multitud. La atención se centra cinematográficamente en un empresario de espectáculo y sus tres marionetas: Petrushka, la Bailarina y el Moro. En un pasaje mágico, el empresario los encanta para que tomen vida, y ellos bajan de su escenario mientras dan su Danza Rusa. La segunda escena transmite la amargura y la desesperación de Petrushka, que resiente su dependencia del Empresario y su amor no correspondido por la Bailarina. Esta última lo visita, pero rehuye sus avances violentos. En la tercera escena ella acude a su rival, el magnífico Moro. Su amor es atestiguado por Petrushka, que se precipita pero es expulsado rápidamente. La última escena regresa al mundo exterior, ahora

para observar a personajes individuales y grupos, cada uno de ellos definido por música folclórica, plena de caracterización. Todo se detiene cuando las marionetas vuelven a expresarse de modo explosivo. Con su cimitarra, el Moro mata a Petrushka, pero el Empresario dice a todos que no hay que asustarse, que todos ellos sólo son marionetas, y la multitud se dispersa en la nieve de la tarde. El Empresario tiene que arrastrar el "cadáver" de la marioneta protagonista que ha perdido la vida, deteniéndose con asombro cuando ve que el fantasma de Petrushka se burla de él.

Stravinsky había escrito *El pájaro de fuego* con su bagaje como alumno de Rimsky-Korsakov. Esta vez, en cambio, formaba parte de un nuevo séquito, el de Diaghilev, trabajando con colegas cuyos talentos agudizaron los suyos: Alexandre Benois, que creó el escenario y los diseños de vestuario, Michel Fokine, que hizo la coreografía, y los bailarines Vaslav Nijinsky y Tamara Karsavina, que asumieron los roles estelares cuando el ballet se presentó por primera vez, el 13 de junio de 1911 en París. La magia musical, sin embargo, es toda suya, cuya eficiencia agudizó con su revisión de la obra en 1947.

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

1913

Primera parte: Adoración de la Tierra

1. Introducción
2. Augurios de la primavera
3. Juego del rapto
4. Rondas de la primavera
5. Juegos de las tribus rivales
6. Procesión del Sabio
7. El Sabio
8. Danza de la Tierra

Segunda parte: El Sacrificio

9. Introducción
10. Los círculos misteriosos de las jóvenes
11. Glorificación del elegido
12. Evocación de los ancestros
13. Acto ritual de los ancestros
14. Danza del sacrificio

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA



Bailarinas de *La consagración de la primavera*

El tercer proyecto de Stravinsky para Diaghilev se asomó incluso antes que el primero, *El pájaro de fuego*, fuera terminado: comenzó a imaginar entonces que una promulgación en el escenario moderno de los rituales de primavera de los pueblos ancestrales del noreste de Europa. Su espíritu mentor era el de Nicolás Roerich, un artista-arqueólogo-etnólogo-vidente ruso, por entonces de unos treinta años de edad, que planificó el escenario y, llegado su momento, diseñó los decorados y el vestuario de lo que finalmente fue llamado, en ruso, *Vesna svyashchennaya* (*Santa primavera*), y quedó en la historia como *Le Sacre du printemps*, o *La consagración de la primavera*.

Roerich y Stravinsky empezaron a trabajar (adecuadamente) en la primavera de 1910, pero en el otoño de ese año el compositor había dejado de lado sus bocetos para concentrarse en *Petrushka*, y no volvió al proyecto hasta el verano de 1911, después de que *Petrushka* se hubiera establecido como la pieza estrella de la tercera temporada parisina de Diaghilev. A finales de septiembre -escribiendo desde su casa en Clarens, en el Lago de Ginebra, donde hizo la mayor parte de la composición- informó de su progreso a Roerich, comentándole que "la música está saliendo muy

fresca y nueva". En la primavera del año siguiente tocó lo que había compuesto, que incluía la totalidad de la primera parte, a Diaghilev y Nijinsky. Todo parecía listo para un estreno el próximo verano. Sin embargo, Michel Fokine, el coreógrafo de Diaghilev, estaba totalmente ocupado con la preparación de *Daphnis et Chloé* (con música de Ravel), así que la nueva partitura de Stravinsky tendría que permanecer en silencio por un año más.

Cuando se dio comienzo a los ensayos en enero de 1913, Diaghilev había dado la tarea de coreografiar ritos antiguos -y ritmos modernos- a su bailarín Nijinsky, que había debutado como coreógrafo con *L'après-midi d'un faune* (*Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy) el año anterior. En marzo, Pierre Monteux, designado como director del estreno, comenzó los ensayos en París, y escribió al compositor, en Suiza: "*Es una pena que no hayas podido... estar presente cuando estalló La consagración*".

Pero Stravinsky estuvo indudablemente allí dos meses más tarde, para el estreno de la obra el 29 de mayo de 1913, cuando la explosión de la música desde el foso del Teatro de los Campos Elíseos fue correspondida por un estallido del público. Según todos los testimonios -y son

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

muchos- la música estuvo acompañada de gritos, pifias, comentarios en burla, confrontaciones enojadas e incluso peleas a puñetazos.

Pero, ¿por qué habría de quedarse el público sentado tranquilamente mientras el mundo cambiaba al frente?

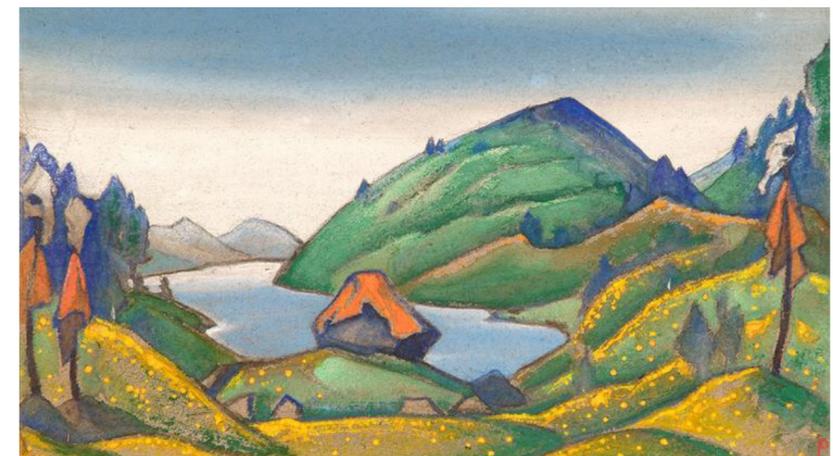
Aunque está ambientada en la prehistoria, La consagración fue la primera música de la era de las máquinas, y su energía y estruendo han seguido resonando generación tras generación. Su ruido insistente y repetitivo estaba destinado a la polémica. Stravinsky había pasado justo por una tardía adolescencia musical; estaba listo tanto para patear hacia atrás su rastro ruso (de colorido no menos exótico y folclórico que el de Rimsky-Korsakov y Borodin) para mostrarse como igual vanguardista a sus colegas y nuevos amigos parisinos, entre los que estaban Debussy y Ravel. Durante los tres siglos anteriores, la música se había basado en las pautas rítmicas regulares de los bailes civilizados. *La consagración de la primavera* lo cambió todo. La unidad ahora ya no era dada por una estable barra de compás, sino por un ritmo eruptivo. Los ritmos de compás podían alterarse de un momento a otro, creando una agitación de síncopas. Los ritmos podían

agruparse para crear temas cuyas identidades eran principalmente rítmicas, más allá de la melodía. Una obra musical no sólo podía sonar como una máquina, sino que también podía ser una máquina, girando sobre rodamientos de ritmo, cortando el tiempo en lonjas.

La consagración de la primavera es también maquinal en su forma, hecha de piezas y retazos, con cortes abruptos de una cosa a otra. Desde esa perspectiva, es una de las primeras obras musicales hechas a la manera del montaje fílmico. No hay temas en desarrollo; en cambio, las secciones están relacionadas mediante los niveles más fundamentales de su tonalidad (a menudo una de las antiguas tonalidades conservadas mediante la tradición de canción popular de Europa del Este), unidad rítmica y tempo. El clímax de ambas partes del ballet llega cuando la pulsación se hace rampante, tanto en la "Danza de la Tierra" como en la "Danza del sacrificio". Presenciamos un ritual recreado como ecuación. Sabemos que la primavera no es propiciada por el sacrificio humano, sino por la rotación de nuestro planeta, y que por ende la "Danza de la Tierra" es una danza de fuerza geométrica, de distancia y ángulo. Pero la invocación de una nueva vida para la primavera implica la muerte, la muerte de lo que fue. Así ocurre aquí, mientras las ideas musicales son golpeadas

hasta la agonía y más, con grandes culminaciones de sonido, mientras los estertores del post-romanticismo orquestal -esa orquesta de Mahler y Richard Strauss- hallan poderes insospechados.

Stravinsky se dio cuenta de que *La consagración* era irrepetible. Sin embargo, las cualidades más esenciales y radicales de la obra -su ritmo pulsante, repetición, el uso de una forma rítmica como tema, la creación de continuidad a través de las pausas, evocación de la antigüedad con lenguaje moderno- permanecieron en su producción por medio siglo en sus creaciones por venir. Más allá de la carrera de Stravinsky, esos elementos siguen con nosotros: los compositores hasta el día de hoy han seguido habitando el largo verano que prosiguió a esta primavera.



Estudio de decoración de escena para *La consagración de la primavera*

LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

LA MÚSICA

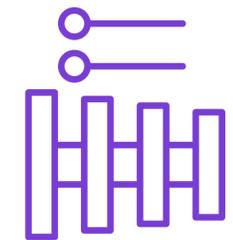
La primera de las dos partes del ballet, "Adoración de la Tierra", comienza con una lenta y flexible "Introducción" escrita principalmente para instrumentos de viento-madera. Un solitario fagot llama a la orquesta dormida y es luego respondido por un corno inglés; luego otros grupos se suman al movimiento, aunque en ritmos conflictivos. La actividad se detiene. El llamado del fagot se escucha de nuevo, y esta vez provoca un ritmo masivo en las cuerdas, con cornos que imitan tambores en fuertes acentos sincopados; llegamos a los "Augurios de la primavera", anotados luego como "Bailes de las Jóvenes". Sin cambiar su insistente pulso, esta sección acumula capas de melodía y motivos repetidos, que luego irrumpe con velocidad de carrera para el "Juego del rapto", con excitantes llamados de corno y efervescentes cuerdas.

La calma se restaura con una melodía para clarinetes enlazada a dos octavas de distancia, contra trinos de flautas. Esto abre las "Rondas de la primavera", un baile que continúa a un ritmo pesado y que pronto alcanza un clímax amenazador, cuya música estalla rápidamente para llevar a un retorno del

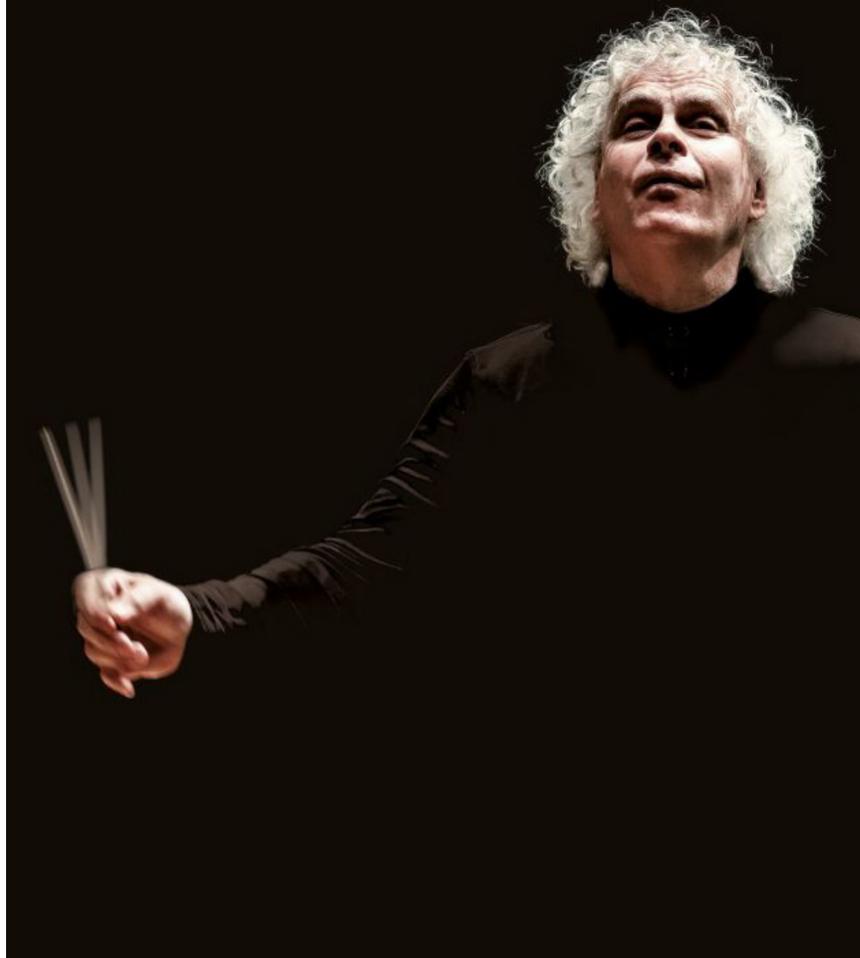
episodio de calma, esta vez con orquestación ligeramente distinta. El resultado son los exuberantes "Juegos de las tribus rivales", gestuales y llenos de enfrentamientos apresurados. Una impresionante y amenazante marcha es iniciada por los trombones, que persisten en medio de la multitud e introducen la "Procesión del Sabio". Hay una pausa, luego cuatro compases de tranquilidad: aparece "El Sabio", que da una pausa de anticipación, sugiriendo el acto crucial que vendrá. Los solistas de cuerda tocan un acorde con armónicos, lo que desencadena la poderosa "Danza de la Tierra".

Otra "Introducción" abre la segunda parte - llamada "El Sacrificio" - esta vez con armonías de diversos grupos orquestales, cuyos colores sumados sugieren un bosque. Las trompetas dan una nota de advertencia, y las trompetas anuncian el tema de los "Los círculos místicos de las jóvenes", como de canción folclórica, que es retomado por las cuerdas y luego se transmite por la orquesta. Pero la atmósfera pacífica se interrumpe de nuevo con las admoniciones de los bronce, y un constante bombardeo de tambores conduce a los apresurados movimientos de rebanada que caracterizan la "Glorificación del Elegido". El final está se prepara.

Casi todos los instrumentos de viento levantan una voz conjunta en la "Evocación de los ancestros", seguido por el "Ritual de los ancestros", que comienza de manera ominosa y se desarrolla con gran poder. Su energía queda revoloteando en unos pocos instrumentos de viento de madera bajos, y luego se desliza hacia la "Danza del sacrificio". Con un salvajismo rítmico sin precedentes -incluso dentro de esta feroz partitura-, deviene un pulso que niega y reniega la quietud; entonces, la música termina. Coherente al tema que representa, se mata con fuerza a sí misma.



SIR SIMON RATTLE



DIRECTOR MUSICAL ORQUESTA
SINFÓNICA DE LONDRES

Sir Simon Rattle nació en Liverpool y estudió en la Real Academia de Música. De 1980 a 1998, fue director principal y asesor artístico de la Orquesta Sinfónica de la ciudad de Birmingham y fue nombrado director musical en 1990. El 2002, asumió como Director Artístico y Director Principal de la Filarmónica de Berlín, cargo que mantuvo hasta el final de la temporada 2017/18. Se convirtió luego en Director Musical de la Orquesta Sinfónica de Londres a partir de septiembre del 2017.

Ha realizado más de 70 grabaciones para el sello discográfico EMI (ahora Warner Classics) y recibido numerosos y prestigiosos premios internacionales por sus grabaciones en diversos sellos. Entre los lanzamientos de EMI se incluyen la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky (que recibió un premio Grammy por la mejor interpretación coral), la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, la *Suite del cascanueces* de Tchaikovsky, la *Sinfonía n° 2* de Mahler, *La consagración de la primavera* de Stravinsky y *Las campanas y Danzas sinfónicas* de Rachmaninov, todas ellas grabadas con la Filarmónica de Berlín. Las grabaciones más recientes de Sir Simon incluyen *La maldición de fausto* de Berlioz, *Espacio tejido* de Helen Grime, *Pelléas y Mélisande* de Debussy y *Recordando de*

Mark-Anthony Turnage, todas ellas publicadas por LSO Live.

Entre el 2013 y 2018, Sir Simon y la Filarmónica de Berlín se instalaron en el Festival de Pascua de Baden-Baden, interpretando una variedad de repertorio operístico y sinfónico. Además de cumplir con un agotador programa de conciertos en Londres, Sir Simon realiza regularmente giras por Europa, América del Norte y Asia, y mantiene una sólida relación desde hace mucho tiempo con las principales orquestas del mundo. Tras una colaboración estrecha con la Filarmónica de Los Ángeles y la Orquesta Sinfónica de Boston, también ha trabajado recientemente también con la Orquesta de Filadelfia y el Metropolitan Opera. Dirige regularmente la Orquesta Sinfónica de la Radio de Bayern, la Staatskapelle de Berlín y la Filarmónica de Viena, con las que ha grabado las sinfonías completas y los conciertos para piano de Beethoven, éstos últimos con Alfred Brendel. Sir Simon es también artista principal de la Orquesta del Siglo de las Luces y patrocinador fundador del Grupo de Música Contemporánea de Birmingham.

Sir Simon Rattle fue nombrado caballero en 1994. En los Honores de Año Nuevo del 2014 recibió la Orden al Mérito de Su Majestad la Reina de Inglaterra.



Sobre la Orquesta Sinfónica de Londres

La Orquesta Sinfónica de Londres (LSO) se estableció en 1904 y, desde entonces, tiene un espíritu único. Como colectivo musical, se basa en la propiedad artística y la colaboración. Con un sonido propio e inimitable, la misión de la LSO es llevar la mejor música al mayor número de personas. La LSO ha sido la única Orquesta Residente en el Centro Barbican de la ciudad de Londres desde que este abrió sus puertas en 1982, dando 70 conciertos sinfónicos cada año. La orquesta trabaja con una familia de artistas que incluye algunos de los más grandes directores del mundo -Sir Simon Rattle como Director Musical, los principales directores invitados Gianandrea Noseda y François-Xavier Roth, y Michael Tilson Thomas como Director Laureado.

A través de su programa LSO Discovery, es pionera en la pedagogía musical, ofreciendo experiencias musicales a 60.000 personas

cada año en su centro de educación musical LSO St Luke's en Old Street, como también en diversos lugares de Londres oriental y más lejos.

La LSO se esfuerza por adoptar las nuevas tecnologías digitales con el fin de ampliar su alcance: con la formación en 1999 de su propio sello discográfico LSO Live fue pionera en una revolución de la grabación de música orquestal en vivo. Con una discografía que abarca muchos géneros e incluye algunas de las grabaciones más icónicas jamás realizadas, la LSO es ahora la orquesta más grabada y escuchada del mundo, llegando regularmente a más de 3.500.000 personas en todo el mundo cada mes a través de Spotify y otros medios. La orquesta continúa innovando a través de asociaciones con empresas tecnológicas líderes en el mercado, por ejemplo con iniciativas digitales como LSO Play. La LSO es una empresa creativa de gran éxito, siendo el 80% de toda su financiación auto-sustentada.



Sobre Fundación CorpArtes

Somos una fundación privada sin fines de lucro que nace en 2002. Desde los inicios, nuestro objetivo es ser un aporte real en el proceso de democratización y consolidación del capital cultural de Chile, buscando potenciar el derecho de cada persona a participar en actividades culturales de calidad en nuestro país. Anualmente ofrecemos una programación artística, cultural y educacional que incluye exposiciones de arte contemporáneo, espectáculos de artes escénicas, conciertos de orquestas y músicos nacionales e internacionales, y un festival de cine: SANFIC. El sello de todas nuestras actividades ha sido siempre la excelencia

y el amplio alcance, logrando convocar a un público diverso, que abarca a todas las generaciones.

Entendiendo el arte como un medio para potenciar el desarrollo del pensamiento crítico de las personas, contamos con un Área de Educación y Mediación dedicada a promover el acceso a experiencias artísticas, el desarrollo de habilidades y fomentar la curiosidad en las personas mediante diversas actividades de educación y mediación en torno a la programación. A su vez, realizamos actividades de extensión con el objetivo de proyectar y difundir los contenidos de la programación en las distintas regiones de nuestro país.

 **Orquesta
Sinfónica
de Londres**