

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Programa nº 18 • Clausura de Temporada

Simone Lamsma *Violín*

Lan Shui *Director*



ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE **OST**

Abono OST 18

Viernes 11 de junio de 2010 • 20.30 hs
Auditorio de Tenerife

* Primera vez por esta orquesta.

Por enfermedad sobrevenida y debidamente justificada que ha sido comunicada el miércoles 9 de junio de 2010 a esta organización, el violinista Valeriy Sokolov ha cancelado su presentación junto a la Orquesta Sinfónica de Tenerife para el concierto de hoy.

I Parte

Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893)

Concierto para violín y orquesta en Re mayor, Op 35

Allegro moderato

Canzonetta: Andante

Finale: Allegro vivacísimo

II Parte

Richard Strauss (1864-1949)

Don Juan, poema sinfónico, Op 20 / TrV 156

Der Rosenkavalier

[El caballero de la rosa], suite,

Op 59 –1945–*

Piotr Ilich Chaikovski

Votkinsk, Vitka, 25-IV / 7-V-1840; San Petersburgo, 25-X / 6- XI-1893

Concierto para violín y orquesta en Re mayor, op 35

Composición: Clarens, IV-1878. Orquestación: 30-III / 11-IV. Estreno: 4-XII-1881 Viena;

Adolf Brodsky, violín, Hans Richter, director.



Este concierto para violín de Chaikovski es un claro ejemplo de lo relativo y cambiante que es el gusto del público ante las obras musicales; de qué forma las apreciaciones y valoraciones sobre una determinada pieza pueden variar y matizarse, tanto por el paso del tiempo, como por la costumbre y las modas. Algo que en su momento resultó chocante, incluso insoportable o vulgar, puede convertirse por la fuerza de la cotidianidad y la repetición, en algo normal y cercano. En épocas precedentes lo que producía en el oyente una sensación de equilibrio y estabilidad y le proporcionaba la sensación de estar ante algo familiar y conocido, venía provocado por composiciones con melodías contrastantes —por lo menos desde la época de Haydn y Mozart—, que se desarrollaban atendiendo a una estructura simétrica de frases de cuatro compases que se repetían, y que modulaban armónica y melódicamente alrededor de un centro tonal. Por esta razón, cualquier cambio, innovación o modificación en lo esperado, suele llevar aparejada en el público, como mínimo, una reacción de rechazo y con este Concierto de violín sucedió algo así.

No es que faltase melodía, ya que Chaikovski pasa por ser uno de los melodistas más excepcionales de la música, sino que esas leves modificaciones en lo habitual no fueron inicialmente aceptadas por el público, que se mostraba sorprendido por la inusual colocación de las cadencias, por no volver a escuchar el tema inicial, por los extraños giros zingaros, etc., pero sobre todo por los propios instrumentistas, que lo consideraban “intocable” con sus endiabladas escalas, sus dobles y triples cuerdas, extrañas al lenguaje violinístico de la época.

Pero conozcamos antes que nada algo sobre su génesis. Refugiado en Clarens —Suiza— después de su frustrado matrimonio y huyendo de sí mismo y de su inaceptada inclinación sexual, Chaikovski inició casi como un juego este concierto que sería su única aportación solista a la literatura de este instrumento. Lo acompañaba su alumno Josef Kotek, quien como violinista le ayudó con los aspectos prácticos del violín, pues a veces a un compositor le puede resultar complicado escribir para un instrumento distinto del que domina. De hecho es muy habitual escuchar a los músicos de orquesta el siguiente comentario: “este pasaje está escrito para un piano; con la viola es imposible, queda a trasmano”. A veces sin embargo, esas dificultades iniciales que se producen por inexperiencia, hacen evolucionar y mejorar a posteriori las técnicas instrumentales.

De forma desusada en él, abordó la composición de dos obras a la vez: la Gran sonata para piano y este Concierto para violín. Según se desprende de las cartas a su protectora Nadezhda Filaretovna von Meck, su realización fue bastante rápida y supuso durante el tiempo que duró una labor placentera

y reconfortante, que le servía para evadirse de sus miedos e inseguridades más profundas. Terminó de orquestarlo el 30 marzo / 11 abril empleando una instrumentación “clásica” —dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas y timbales—, si bien su resultado no se ajusta al esquema tradicional, pues su singular estructura no concuerda con las reglas y convencionalismos al uso.

En su primer movimiento, “Allegro moderato”, una breve introducción a modo de *semicadenza*, da paso al tema principal expuesto por el violín solista, que se va desgranando mediante dobles y triples cuerdas, rápidas escalas, trinos y arpeggios, saltos audaces o notas en tesituras agudas, en pasajes de extrema dificultad técnica, que atemorizaron a los violinistas de su época. El hecho de colocar la cadencia en medio del desarrollo, supuso en ese momento una novedad dentro de este género y es una prueba más de su habilidad para romper moldes. Es en el segundo movimiento “Canzoneta: Andante”¹, donde la riqueza melódica de Chaikovski se manifiesta en su máximo esplendor, haciendo buena la máxima de Joseph Haydn de que “la melodía es lo que constituye el encanto de la música y lo que resulta más difícil de realizar”. Sobre una estructura tripartita, el motivo semivocal cantado por el violín se va escuchando de forma alternativa entre los instrumentos de viento, produciéndose un singular diálogo. La transición al “Finale: Allegro vivacísimo” se realiza de forma fluida y continuada a través de la repetición del comienzo como si fuese una larga coda. Este vertiginoso movimiento en forma de rondó, más jovial y festivo que los precedentes, está lleno de elementos folclóricos que nos alejan de las penurias cotidianas y nos arrastran hacia la alegría de una fiesta gitana. El recurrente semitono zingaro La-Si bemol, utilizado en diferentes momentos de la obra, aparece en este movimiento de forma insistente, creando ese ambiente popular ya reseñado, donde se mezclan las sonoridades rusas y centroeuropeas, mientras el violín se lanza en una carrera final de desenfrenado virtuosismo. Un nostálgico tema *cantabile* sirve de interludio y también de pequeña tregua para que el solista retome de nuevo el brío y la energía que caracteriza a este movimiento.

Su primer impulso de dedicárselo a Kotek —cómplice como ya hemos dicho en su composición— fue descartado por su editor Jurgenson para evitar habladurías —que según parece, no eran infundadas— y destinado posteriormente al virtuoso Leopold Auer, quien después de escucharlo y proponerle a Chaikovski una serie de cambios para hacerlo más ‘tocable’, nunca lo llevó a cabo.

Nada menos que cuatro años se retrasó su estreno, que no se produjo en Rusia, como era lo esperado, sino en Viena, y ello gracias a que Adolf Brodsky lo presentó al público austriaco en diciembre de 1881, venciendo todo tipo de prevenciones y erigiéndose posteriormente en su máximo valedor. En agradecimiento Chaikovski puso su nombre en las siguientes ediciones. Sin embargo la reacción ante tamaña osadía instrumental quedó reflejada en las siguientes palabras del cáustico y mordaz crítico Eduard Hanslick después de su estreno:

El último Concierto de violín de Chaikovski es largo y pretencioso. [...] Friedrich Vischer una vez observó, hablando de cuadros obscenos, que “apestan” al ojo. El Concierto para violín de Chaikovski nos da por primera vez la espantosa idea de que puede haber música que “apesta” al oído.

Tampoco se quedó atrás Theodor Helm, que comentaba con cierto regusto xenófobo: “El Concierto para violín de Chaikovski es una acumulación de discordancias, clímax confusos y trivialidades disfrazadas, cubiertas con la bandera nacional del más bárbaro nihilismo ruso”.

Después de estos demoledores juicios, ¿quién iba a pensar que esta obra “impracticable” y “apestosa”, se convertiría en uno de los conciertos más interpretados del repertorio junto con el de Beethoven y Mendelssohn?

Chaikovski vendió por cincuenta rublos los derechos de esta obra “intocable” al editor J. Jurgenson, quien realizó un arreglo para violín y piano en octubre de 1878; editó las partes orquestales en 1879 y la partitura general en junio de 1888.

1 Chaikovski cambió por éste el “Andante” original que no le satisfacía, publicándolo más tarde como “Meditation” para violín y piano, op 42 nº 1.

Richard Strauss

Munich, 11-VI-1864; Garmisch, 8-IX-1949

Don Juan, poema sinfónico, op 20 / Trv 156

Composición: 1888-1889. Estreno: Weimar, 11- XI-1889; Orquesta del Teatro Real de Weimar, Richard Strauss, director.



¿Era conscientemente Strauss de que si seguía explorando y ampliando ese camino musical que él había abierto con sus óperas *Salome* y *Elektra*, en el que los límites de la tonalidad empezaban a disolverse, podía perder del favor del público y por ende el del estatus de privilegio en el que se encontraba? ¿Temía dejar de ser el *enfant terrible*, el provocador, el que con solo veinte años se comía el mundo y disfrutaba de las mieles del éxito no solo en Europa sino también en Estados Unidos² y no seguir siendo ya el abanderado de las vanguardias al notar que las nuevas sonoridades y conceptos estéticos dejaban antigua su inicial meta musical? ¿Cerró conscientemente la caja de Pandora que él había abierto? No lo sabemos. Lo que sí está claro es que entre el heterogéneo abanico de propuestas que comenzaban a surgir en la Europa de comienzos del siglo xx, Strauss realizó su elección: no perder los valores precedentes y seguir recreando *El mundo de ayer*³, mientras miraba con el rabllo del ojo ese *tsunami* de cambios que se producían a su alrededor. Por ello no habría que entender como una ofensa la siguiente frase que le dijo Goebbels: “Sr. Strauss, usted es de ayer”, sino más bien como una confirmación del conocimiento de los demás de la postura adoptada.

Amparándose en la pseudo disculpa de la complicada situación socio política que se estaba viviendo, ocultaba su vanidad de creador y su deseo de continuar disfrutando de esa fama sin paliativos apoltronándose en la más cómoda de las burguesías. No perder esas prebendas estaba por encima de cualquier riesgo. Incluso coqueteó con el régimen nazi, si bien su relación pasó tanto por etapas fáciles como por situaciones terriblemente difíciles. Aunque es cierto que al principio gozó del beneplácito de Hitler, con el que dicen que hablaba de música⁴, con el paso de los años los mandos de la Alemania hitleriana terminaron por ningunearle. En los momentos finales de su vida explicaba que “había permanecido en Alemania porque alguien debía proteger a la cultura de la barbarie nacionalsocialista”.

Sin llegar a la afirmación de Glenn Gould de decir que “era el más grande de todos los músicos de su siglo” la realidad es que no podemos obviar que Richard Strauss es una de las mayores figuras del Tardoromanticismo de finales del siglo xix y comienzos del siglo xx y que las aportaciones armónicas y tímbricas de que hicieron gala sus obras primerizas significaron un enriquecimiento musical evidente⁵. No sólo llevó a sus cotas más perfectas la forma musical en un solo movimiento, que Liszt acuñó como poema sinfónico y él rebautizó como *Tondichtung* [“poema sonoro”], sino que también actuó como revulsivo en el vetusto mundo de la ópera, con sus temas provocadores y turbulentos. En ambos campos arriesgó y ganó. Hasta ese momento la sinfonía era la forma por excelencia, pero la losa de las insuperables obras de Beethoven o Brahms siempre aparecía como un escollo difícil de superar. Strauss necesitaba una estructura instrumental sin corsés que permitiera a su música fluir constante y libremente mediante un desarrollo ininterrumpido, al igual que ocurría con las óperas de Wagner. Con tan solo algunas obras instrumentales previas en su haber, fue realmente con los poemas sinfónicos de su primera etapa —*Macbeth* (1886), *Don Juan* (1888-1889) y *Tod und Verklärung* [Muerte y transfiguración] (1889)— con los que impactó al mundo. El porqué de su elección queda totalmente definida en estos pensamientos dirigidos a su mentor Hans von Bülow: “Si se desea crear una obra de arte donde el sentimiento y la estructura vayan a la par, produciendo una impresión vívida en el oyente, también el autor tiene que haber sentido esa imagen previa en su interior”. “La imagen sonora que provoca una narración o un guión externo —incorporada o no posteriormente como programa—, genera a su vez la forma de la obra, correspondiendo por tanto cada una a un diferente modelo poético y por tanto creando una forma más bella, completa y perfecta en sí misma”.

Sabía como nadie usar los recursos expresivos a su alcance. Dominaba el arte de la orquestación como pocos, sirviéndose de los timbres de todos los instrumentos por igual. Aquellos que tradicionalmente habían servido únicamente de sostén armónico —contrabajo, trombón, tuba, timbales— adquieren con R. Strauss la misma importancia que el resto. Su abigarrado y gótico tejido orquestal está lleno de ritmo impetuoso y de melodías tensas y enérgicas. “Trabajo mucho las melodías”, decía. “Lo importante no es su comienzo, sino su continuación y su posterior desarrollo hasta conseguir una forma melódica completa”.

Es quizá el mito del apasionado y sensual *Don Juan* uno de los temas más recurrentes entre los compositores. Es fácil por tanto entender que el joven

2 Aquí estrenó una de sus primeras obras, la Sinfonía en Fa menor, en la Sociedad Filarmónica de Nueva York (1884).

3 *Die Welt von Gestern*, título de un libro de Stefan Zweig, que fue su libretista después de Hofmannsthal y con el que colaboró en la ópera *Die schweigsame Frau* [La mujer silenciosa].

4 Hitler dio a entender en algunas de estas conversaciones que había asistido al estreno de *Salome* en Gratz en 1906. Cit. en Ross, Alex: *El ruido eterno*.

5 ¿Cuanto le deben algunos compositores actuales de música de película!

músico que acababa de tener su primera y profunda experiencia amorosa⁶ se dejara seducir por el texto del poeta alemán Nikolaus Lenau, que tocaba tan de cerca ese sentimiento. Amor, perversión y muerte son los tres pilares sobre los que se sustenta la narración: en su búsqueda de la mujer ideal, el héroe no pone límites al desenfreno y el libertinaje; pero cada seducción que logra termina por destruir a alguien o algo. Con cada nueva conquista su mundo se hunde más y más, pues es una droga que alimenta su deseo autodestructivo. Su propia maldad le hace regodearse y a la vez asquearse de sí mismo. Pero esta espiral que él ha creado sólo tendrá fin a manos de su enemigo.

Iniciado en Padua, durante una corta estancia en Italia, y con una instrumentación brillante compuesta por tres flautas —una de ellas con piccolo—, dos oboes y corno inglés, dos clarinetes, dos fagotes y contrafagot, más cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbales, juego de campanas, triángulo, platos, arpa y cuerda, Strauss nos hace ver con los oídos a un libertino violento y apasionado, que “sueña con abarcar el gozo humano” —Romain Rolland—.

Este poema está dedicado a uno de sus mejores amigos, Ludwig Thuille, quien junto a Alexander Ritter y Friedrich Rösch —destinatarios de *Macbeth* y de *Tod und Verklärung*— fueron con sus ideas, influencias, charlas y consejos, claves en la carrera musical de Strauss.

Sirviéndose de una forma sonata modificada, casi un rondó, la obra comienza con un “Allegro Molto con brio” lleno de garra y fuerza frenética que se irá transfigurando en ternura, pasión, satisfacción por la nueva conquista, descaro y finalmente destrucción. Somos capaces de reconocer tras los sonidos, los momentos de conquista, el abandono, el engaño, el hastío e incluso el arrepentimiento.

Con *Don Juan*, según Carl Dahlhaus, “se produjo el amanecer del ‘modernismo musical’”.

6 Strauss compuso *Don Juan* tras finalizar una relación con la que había sido la mujer de su mejor amigo: Dora Wilhan-Weis.

Money, money, money...

Puede que si le hubiesen preguntado a Strauss cuando era pequeño: “Niño, ¿tú qué quieres ser de mayor?”, es probable que simplemente hubiera contestado: “Millonario...”

Que tenía fama a partes iguales de excelente músico y de amante del dinero, es algo que ni siquiera sus más fieles seguidores discuten, porque Strauss amaba la música tanto como el vil metal. Son muchas las anécdotas que se cuentan de él y de su mujer Pauline referidas a los formidables honorarios que exigía tanto por dirigir como por componer. Durante su visita a Estados Unidos en 1904, donde dirigió entre otras su *Symphonía doméstica*, cobró la nada despreciable suma de dos mil dólares por dos conciertos en los salones de unos grandes almacenes de la ciudad, lo que en esa época no dejaba de ser una pequeña fortuna. Strauss se defendía diciendo: “El verdadero arte ennoblece cualquier sala. Y ganar dinero de una manera decente para una mujer e hijo no es una deshonra, ¡ni siquiera para un artista!”. Juzguen si tenía razón, pues en muchos casos la persona que lo contrataba se beneficiaba de su fama para engrandecerse a sí mismo... o a su negocio.

Otro caso similar sucedió con su ópera *Elektra*, por cuyos derechos pagó el empresario de espectáculos de la ciudad de Nueva York, Oscar Hammerstein, nada menos que veintisiete mil dólares: los primeros diez mil para asegurarse el estreno neoyorquino de la obra en pugna con el Metropolitan Opera House; los restantes como ganancias anticipadas.

Sin embargo confesaba que su interés por ganar dinero era únicamente para tener a sus cincuenta años una seguridad económica que le permitiera sentirse libre para componer. “Dinero, dichoso dinero; espero llegar pronto a un armisticio con él para después poder vivir en paz contigo [Paulina] y mis pequeñas notas musicales, rodeado por esa maravillosa naturaleza, por la luz del sol y por un aire limpio y saludable”.

Este Rey Midas musical, que cifraba casi todos sus estrenos en éxitos, ganó suficiente dinero como para edificarse una imponente casa en las afueras de Viena con los ingresos que le proporcionó su ópera *Salome*, y que no fueron ni la mínima parte de lo que percibió por *Der Rosenkavalier*, cuya fama agotaba las localidades allí donde se interpretaba. Alrededor de este hecho se organizaban viajes culturales que incluían trayecto en tren y entrada a la representación, y se vendían en los comercios multitud de objetos relacionados con la estética de la ópera.

A Strauss le importaban bien poco los comentarios de sus contemporáneos sobre su “aparición de millonario grosero y patán”, y se comportaba como un comerciante que obligaba a las compañías a aceptar paquetes con sus obras, de tal manera, que una ópera muy reconocida, por ejemplo *Der Rosenkavalier*, debería ir acompañada por otra menos popular, como *Feuersnot*.

(*) Carta a Pauline del 4 de diciembre de 1901, Archivo Richard Strauss de Garmisch.

R. Strauss

Der Rosenkavalier [El caballero de la rosa], suite, op 59 (1945)

Estreno de la ópera: Ópera Real, Dresde, 26- I-1911; Ernest von Schuch, director; Alfred Roller, director artístico.

Estreno de la Suite⁷: Londres, 19-X-1947; Orquesta Filarmónica de Londres, Richard Strauss, director.

Más de doce años separan esta obra de la ópera *Der Rosenkavalier* [El caballero de la rosa], años en los que la fama y el prestigio de Strauss crecieron sin cesar. Hasta 1904, salvo una primera y fallida ópera *Guntram* (1893) y posteriormente *Feuersnot* (1901), Strauss había escrito exclusivamente poemas sonoros. Sin embargo en ellos ya se encontraba latente el germen de la ópera y sólo faltaba un último impulso, encontrar el momento justo —¿o tal vez el libretista adecuado?— para dar el salto definitivo. Sus primeros y desafiantes éxitos en el mundo de la ópera con *Salome* y posteriormente con *Elektra*, con sus temas turbulentos y la tonalidad al borde de la ruptura absoluta, no fueron síntomas reales de una revolución ni tan siquiera de una evolución, pues a partir de 1911 con *Der Rosenkavalier*, cualquier síntoma de progreso se estanca.

Esta ópera ambientada en el siglo XVIII durante la primera época del reinado de la Emperatriz María Teresa de Alemania, relata los amores de una noble Mariscala con su joven amante, Oktavian, y el enredo amoroso protagonizado por éste, el Barón Ochs y Sophie von Faninal, hija de un mercader, a la que el Barón pretende. El final feliz de los protagonistas, con el triunfo del amor entre los jóvenes Oktavian y Sophie, se mezcla con la triste aceptación del abandono por parte de la Mariscala y la nostalgia por la pérdida del ser querido, en el célebre trío del acto final. El texto del libretista Hugo von Hofmannsthal, cercano a Beaumarchais o Molière, condicionó el lenguaje musical de Strauss, que abandonó la complejidad de Wagner para volver a la claridad de Mozart y la levedad de Johann Strauss, lo que le supuso iniciar con Viena una larga historia de amor. “Este himno a la gloria de la eterna Viena, de su ligereza, de su alegría de vivir, de sus costumbres fáciles y de su añoranza del pasado, recibió el favor del público pero no el de la crítica, que vio esta regresión caracterizada por un sentimentalismo fácil y un neoclasicismo *avant la letre*, indignos de él”. Pretendidamente anacrónica, con sus valsés inexistentes en la época que relata, sus melódicas arias levemente nostálgicas y teñidas de melancolía, esta obra anuncia la corriente neoclásica que tomaron algunos compositores del siglo XX después de la Gran Guerra. *Der Rosenkavalier* no es sólo una mirada al ayer, un retroceso al pasado, sino un tratado sobre el transcurrir del tiempo y las múltiples transformaciones de la vida.

Parte del material de esta exitosa ópera, junto con algunas pequeñas aportaciones, lo utilizó Strauss como banda sonora para la película muda del mismo título, que con guión del propio Hofmannsthal y dirigida por el director polaco afincado en Alemania Robert Wiene⁸, se realizaría en 1926 como un homenaje a la ciudad de Viena. En la película *Der Rosenkavalier* actuaron más de diez mil extras y el estreno musical se realizó en la Staatsoper de Dresde —y no en un cine— el 10 de enero de 1926 con el propio Richard Strauss como director de orquesta. Meses más tarde —esta vez sí— lo volvió a dirigir en el Tívoli Cinema de Londres.

La popularidad de la ópera era tal que circulaban numerosas recopilaciones de números y valsés extraídos de ella, algunas realizadas con su consentimiento y otras sin él⁹. Para evitar este tipo de arreglos orquestales, Strauss realizó en 1934 una suite de valsés para orquesta procedentes del último acto y otra nueva Suite, diez años más tarde, cuando contaba ochenta años, con valsés del primer y segundo acto. No se sabe a ciencia cierta si fue realmente esta suite u otra versión la que ofreció como propina, en el concierto que dirigió a la Orquesta Filarmónica de Londres, celebrado el 16 de octubre de 1946 en el Albert Hall ante siete mil quinientos espectadores. La Suite de 1945 que escucharemos esta noche y que es la que interpretan habitualmente las orquestas, no fue realizada por el compositor, sino por el director polaco Arthur Rodzinski, según aparece reseñado en el libro de David Daniels *Orchestra Music* de 2005, aunque contó con el beneplácito de Strauss. En ella se escuchan sin interrupción el Preludio del acto I, la presentación de la Rosa de Plata y el vals del Barón Ochs del acto II, un fragmento del acto III, concluyendo con la repetición del vals. Cuenta con la siguiente plantilla: tres flautas —la tercera con piccolo—, tres oboes —el segundo con corno inglés—, cuatro clarinetes —uno de ellos en Mi bemol y otro clarinete bajo—, tres fagotes —el tercero con contrafagot—, cuatro trompas, tres trompetas, tres trombones, tuba, timbal, percusión —triángulo, tambor, caja, carraca, plato suspendido—, dos arpas, celesta y cuerda.

Strauss se despidió del mundo dirigiendo el final del acto II de *Der Rosenkavalier* en su último concierto en Múnich, cuando acababa de cumplir los ochenta y cinco años, y como parte de una película sobre su persona denominada *Una vida para la música*; y el mundo se despidió de Strauss con los sonos del Trío final que él había solicitado explícitamente a sus familiares para su funeral.

© Marisa Gordo Casamayor

7 Esto es solamente una hipótesis. No tenemos datos fidedignos.

8 Robert Wiene había alcanzado gran fama en 1920 con el film expresionista *Das Cabinet des Dr. Caligari* [El gabinete del doctor Caligari].

9 Los derechos de autor no existían en esa época como en la actualidad. Strauss libró verdaderas batallas legales para conseguirlos, en las que contó con su amigo el músico y abogado Friedrich Röscher, anteriormente nombrado.

Bibliografía:

ORLOVA, Alexandra, *Chaikovsky. Un autorretrato*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1994.

PANOFSKY, Walter, *Richard Strauss*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

GILLIAM, Bryan, *Vida de Richard Strauss*, Cambridge University Press, Madrid, 2002.

ROSS, Alex, *El ruido eterno*, Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 2009.

Discografía:

CHAIKOVSKY, Peter Ilich, Concierto de violín, en *Tschaikowsky. Mendelssohn-Violinkonzerte*, 1 CD, Deutsche Grammophon, 431 516-2, (1973) 1986; Nathan Milstein, violín, Wiener Philharmoniker, Claudio Abbado, director.

STRAUSS, Richard, *Don Juan*, en *Richard Strauss: Also sprach Zarathustra / Don Juan*, 1 CD, Philips Classics, 420 521-2, 1973; Concertgebouw Orchestra, Bernard Haitink, director.

STRAUSS, Richard, *Der Rosenkavalier*, Suite, op 59, en *Richard Strauss: Der Rosenkavalier Suite / Salome's dance / Burlesque for piano & orchestra / Festival prelude for piano & orchestra*, 1 CD, Telarc, c80371, (1994) 1995; Cincinnati Symphony Orchestra, Jesús López Cobos, director.

Editado por:

Cabildo de Tenerife • Patronato Insular de Música • TEA Tenerife Espacio de las Artes • Avda. de San Sebastián, 8. 3ª Planta • 38003 Santa Cruz de Tenerife • España

Teléfono: 922 849 080 • Fax: 922 239 617 • E-mail: info@ostes • Internet: www.ost.es

Coordinación editorial: Miguel Ángel Aguilar Rancel • Ayudante coordinación editorial: Marisa Gordo Casamayor • Diseño Gráfico: Zubiria Tolosa