

rtve



Orquesta
Sinfónica
y Coro

Orquesta
Sinfónica
y Coro

Teatro Monumental
(Empresa Colsada)
Madrid

Presidente de Honor
S.M. el Rey
D.Juan Carlos I

Programa 14

Ciclo B

Jueves
23 de Febrero, 1995
19:30 horas

Viernes
24 de Febrero, 1995
20:00 horas

Director Titular
Sergiu Comissiona



Programa

Orquesta Sinfónica de RTVE

Director

Miguel Angel Gómez Martínez

I

George Friedrich Haendel “El Mesías” (oratorio)
(1685-1759)

Sinfonía: Orquesta

Accompagnato: Tenor

Aria: Tenor

Coro

Accompagnato: Bajo

Aria: Contralto

Recitativo: Contralto

Aria: Contralto

Accompagnato: Bajo

Aria: Bajo

Coro

Larghetto e mezzo piano

(*Sinfonía pastoral*)

Recitativo: Soprano

Accompagnato: Soprano

Recitativo: Soprano

Accompagnato: Soprano

Coro

Aria: Soprano

Recitativo: Contralto

Dúo: Soprano y contralto

Coro

II

Coro

Aria: Contralto

Coro

Coro

Accompagnato: Tenor

Coro

Accompagnato: Tenor

Arioso: Tenor

Aria: Tenor

Recitativo: Tenor

Coro

Aria: Soprano

Coro

Accompagnato: Bajo

Aria: Bajo

Coro

Coro

Lynda Russell, soprano

Jean Rigby, contralto

Mark Tucker, tenor

Stephen Roberts, bajo

Anselmo Serna, órgano

Coro de RTVE

Director Invitado: **Alberto Blancafort**

George Friedrich Haendel: “El Mesías”, oratorio

La génesis de “El Mesías”

Dentro de la historia de la creación artística –no sólo de la musical– es un hecho frecuente que las obras maestras, las obras indiscutibles, nazcan de una vez, vean la luz en períodos de tiempo inusualmente breves, sin vacilaciones de la mano ni de la mente, como si brotaran por sí solas, arrastradas por una fuerza incontenible inherente a la obra misma y acaso en alguna medida ajena al autor. No es tampoco inhabitual que este tipo de obras se produzcan en momentos de crisis, en las épocas más difíciles de la vida de los artistas, en situaciones en que el desaliento, la inseguridad, el desánimo, han hecho presa en la vida del compositor, que en un supremo esfuerzo reacciona contra la adversidad con la única arma que le queda: su talento creador.

En la génesis de *El Mesías* coinciden ambas circunstancias. Si Haendel no es precisamente el prototipo del músico atormentado, no se vió tampoco libre –como casi ningún artista– de esos momentos de crisis, benditas crisis, a las que debe la posteridad un buen puñado de obras maestras. Ya en 1739 habían nacido los *Concerti Grossi Op. 6* en el increíble plazo de cinco semanas, como consecuencia de otro momento difícil. Desde 1737 la salud de Haendel estaba quebrantada; a la parálisis y la depresión se añadirían las dificultades económicas, las deudas –como resultado de sus turbulentas actividades como empresario de ópera– que estarían a punto de llevarlo a la cárcel. Un concierto benéfico

celebrado el 28 de marzo de 1738 lo sacaría del apuro, tras de lo cual Haendel se refugia en la composición, a la que se entrega febrilmente. Sin embargo, la buena racha durará poco tiempo. *Israel en Egipto* es mal acogido por el público y paulatinamente se va creando una situación tirante, cada vez más insostenible, que produce la impresión de que se le hiciera un premeditado vacío en Londres: las intrigas se suceden, se le llegan a boicotear sus conciertos, cuyos carteles de anuncio son arrancados... Cansado, descorazonado, Haendel se plantea la posibilidad de abandonar Inglaterra y volver a su país natal, después de treinta años de gloria en Londres. Una carta abierta publicada por el *Daily Post* refleja nítidamente la situación: “*Me gustaría poder persuadir a los Caballeros que se han ofendido por la conducta de este gran hombre... para recibirle de nuevo en su favor, y aliviarle de la cruel persecución de esas pequeñas alimañas que, aprovechándose de su ofensa, le llevan a retirar las obras tan pronto como se presentan y utilizan otras mil pequeñas artes para injuriarle y despreciarle... Permítaseles, con humanidad generosa y amistosa llenar por última vez el teatro y mostrarle en su despedida que Londres, la ciudad más grande y más rica del mundo, es grande y rica tanto en virtudes como en dinero, y puede perdonar y olvidar los fracasos o incluso las faltas de un gran genio*”.

La providencial invitación a Irlanda va a llegar en el momento preciso. Dublín –como Praga para Mozart– va a suponer la ansiada posibilidad de evadirse de un ambiente enrarecido en el que Haendel aparece desgastado; allí encontrará “una nación generosa y cortés” que lo acoge con los brazos abiertos y para la cual escribe su *Mesías*. El estreno tendrá lugar en un concierto benéfico –aquí comienza la larga tradición de *El Mesías* como obra benéfica– el 13 de abril de 1742, en el New Music Hall de Dublín, ante un público de 700 asistentes y con una recaudación de 400 libras. A la excelente acogida inicial seguirán, al año siguiente, tres interpretaciones con éxito irregular en Londres para imponerse poco después como la indiscutida obra maestra de su autor. A partir de 1750 Haendel acostumbraría a ofrecerlo todos los años a beneficio del Foundling Hospital, el hospicio londinense del que Haendel fuera constante y generoso benefactor.

La composición de *El Mesías* –auténtico “mesías” dentro de la trayectoria personal y musical de Haendel– va a coincidir con el momento en que, hastiado del mundo de la ópera, de sus pompas, glorias y sinsabores, va a tornar la vista hacia el oratorio, género que por otra parte Haendel había cultivado desde su juventud. La última de sus óperas, *Deidamia*, es precisamente de 1741; a partir de este momento el oratorio ocupará el lugar prioritario que hasta entonces había correspondido a las óperas, al mismo tiempo que el proyecto vital del músico sajón va a girar hacia una orientación más religiosa, más caritativa para alejarse paulatinamente de las mundanas sendas de épocas anteriores.

Sin embargo, desde el punto de vista estrictamente musical, la sustitución de la ópera por el oratorio, no va a suponer un gran cambio, porque ambos géneros apenas difieren en su tratamiento haendeliano. Poco importa que haya o no decorados, que los cantantes vistan de un modo u otro, que exista o no una acción dramática; en cualquier caso Haendel no deja jamás –ni tan siquiera, con frecuencia, en la música instrumental– de ser un músico profundamente teatral, dramático en la esencia misma de su inspiración; se diría que fuera del teatro lo es aún más, como si intentara compensar con el dramatismo de la música la ausencia de tramoya y candilejas.

El Mesías fue compuesto a una velocidad asombrosa, entre el 22 de agosto y el 14 de septiembre de 1741. Sin duda la unidad de la obra –una de las virtudes que han hecho de ella una de las composiciones más universales de la historia de la música– se debe en gran parte a esta génesis rápida y segura, gracias a la cual este oratorio no es una mera yuxtaposición de fragmentos al modo de mosaico, sino que por el contrario presenta una organización de gran modernidad, que hace de *El Mesías* una obra redonda, concebida como un todo, pensada para ser escuchada de una vez sin que se produzcan altibajos en la atención del oyente. El sentido de la macroestructura; la habilidad del planteamiento tonal de la obra; el óptimo equilibrio en la proporción entre recitativos, arias y coros; el parco uso del *recitativo seco*, que deja amplio espacio al *recitativo acompañado*, del que Haendel es gran maestro, y que a menudo penetra de su mano en el terreno

indefinido del *arioso*, flexibilizando así la rígida alternancia de recitativos y arias, son sólo algunas de las claves de esta unidad, hasta cierto punto excepcional en la obra de Haendel.

Sin embargo, y aunque parezca paradójico, no debemos olvidar que algunos de los más célebres coros de *El Mesías* no son sino refundiciones de *duetti* vocales en italiano escritos anteriormente por el propio Haendel. Así, el 3 de julio de 1741, Haendel pone fin a su dueto *Quel fior che all'alba ride* y dos días el titulado *No, di voi non vo'fidarmi*, que semanas más tarde se convertirían en los coros *His joke is easy* y *And he shall purify*, por un lado, y en *For unto us a child is born*, por otro. Aunque es un lugar común el referirse a la adecuación entre música y texto existente en esta obra, lo cierto es que la traducción del italiano crea absurdos evidentes, tan notables como la acentuación de la conjunción *for* donde el original italiano decía *No*. Otro tanto podríamos decir el trío *Se tu non lasci amore* que dará origen a *O death, where is the sting*, etc... Así pues, la composición de *El Mesías* no careció de bocetos previos, lo que no dice nada en contra de la unidad y coherencia del conjunto, sino más bien al contrario: Haendel necesita tener preparados los sillares de su edificio antes de emprender su arquitectónica labor.

El texto y la interpretación

Si *El Mesías* hace uso de materiales previos —como sucede, por otra parte, con casi todas las obras de Haendel, siempre dispuesto a tomar prestado su material temático de otras obras, propias o ajenas—, va a ser además obra rica en retoques, arreglos y nuevas redacciones (también propias y ajenas, con arreglistas tan insignes como Mozart). No se puede hablar, pues, de un único texto de *El Mesías*: cada interpretación realizada por Haendel, cada edición, cada manuscrito, cada material orquestal de la época, presenta considerables variantes, fruto unas veces de las exigencias de cada circunstancia y otras debidas a un posible cambio de las intenciones musicales. Pero lo cierto es que estas variantes no afectan nunca al conjunto de la obra ni ponen en peligro su unidad.

Sería inútil adentrarse aquí en la intrincada selva de los diversos textos de *El Mesías*. Limitémonos a señalar que toda interpretación de *El Mesías*, digna de tal nombre, exige una labor previa de selección de un texto adecuado, labor que puede proceder según diferentes criterios:

Como primera posibilidad, cabe elegir una de las versiones concretas empleadas por Haendel en vida y de las que con frecuencia se conserva información documental suficientemente detallada (a veces tan completa que se conservan ornamentos concretos añadidos por Haendel en las partes de los cantantes). El inconveniente de esta actitud estriba en el hecho de que Haendel realizaba modificaciones concretas con el único fin de adaptarse a sus posibilidades del momento (instrumentos con que contaba en cada ocasión, posibilidades vocales de los cantantes, etc), modificaciones "accidentales" que pueden en consecuencia no beneficiar a la obra en su conjunto.

Otra posible actitud consiste en adoptar literalmente una de las ediciones antiguas de *El Mesías*, concediéndole autoridad suficiente.

La tercera opción, y acaso la más interesante, al menos para la ejecución en concierto, es la combinación y selección de distintas redacciones, escogiendo las versiones más hermosas, pero sin dejar de prestar atención a que la selección no vaya en detrimento de la unidad y equilibrio del plan general de la obra.

Habitualmente los estudiosos coinciden en que las redacciones tardías —realizadas por Haendel en los años 50 para las representaciones en el Convent Garden y en el Foundling Hospital— suponen mejoras con respecto a redacciones más tempranas, lo que no impide la posibilidad de optar aquí o allá —en función del gusto personal, de las posibilidades de los solistas de la ocasión concreta, etc...— por un texto más arcaico.

Las divergencias más notables entre unos textos y otros afectan al aria *But who may abide* (6), a la *Pifa* (12), al aria *Rejoice greatly* (16), al aria *He shall feed his flock* (17), a los números 26-29 (desde el recitativo *Thy rebuke hath broken his heart* al aria *But thou didst not leave*), al aria *Thou art gone up on high* (32), al aria *How beautifull are the feet of them* (34), al aria *Their sound is gone out* (35 b) y al aria *If God is for us* (46).

Hay un punto en el que *El Mesías* es una obra extraordinariamente sobria con relación a otros oratorios de Haendel: la ausencia de solos instrumentales (salvo el de la trompeta del aria "*The trumpet shall sound*" (43)). Parece probable que las limitaciones de la orquesta de Dublín (en la versión original sólo se emplearon instrumentos de cuerda además de la trompeta) determinara tanta austeridad, cosa infrecuente en Haendel. Sabemos que en las interpretaciones londinenses se emplearon oboes (incluidos en la partitura en el número 35 desde 1754) así como fagotes y trompas, aunque desconozcamos con exactitud el cometido de estos instrumentos. Recordemos que Mozart, en su arreglo de *El Mesías*, realizado en 1789, añadió instrumentos de viento a la partitura.

Con respecto a la ejecución del bajo continuo, está fuera de toda duda que lo habitual en los oratorios haendelianos (a diferencia de los de Bach) era el empleo de clave y órgano (en ocasiones de clave y dos órganos) en lugar de los dos claves que se usaban en las óperas. En los recitativos secos el clave era reforzado por un violonchelo. A veces, si se consideraba necesario, el bajo era doblado por otros instrumentos (contrabajo o fagot) mientras que el órgano –con o sin clave– servía como refuerzo en fragmentos orquestales, recitativos o acompañados, arias y coros.

Respecto de las voces, las interpretaciones de Haendel difieren considerablemente. En Dublín se emplearon cinco solistas (dos sopranos, contralto, tenor y bajo), pero sabemos que en alguna ocasión contó con la presencia del castrado Guardagni. Además, según las ocasiones, Haendel barajaba los solistas; por ejemplo, el aria *But who may abide* fue recomendada sucesivamente a las voces de soprano, de castrado, de alto y bajo.

En cuanto a las dimensiones de coro y orquesta, existen las más extremas diferencias dentro del siglo XVIII. En el estreno de Dublín se empleó una orquesta de 32 músicos y un coro también de 32, pero en 1784, en la Abadía de Westminster se reunió una orquesta de 250 músicos junto a un coro de 300 cantantes, que dejarían en ridículo las interpretaciones más multitudinarias de nuestro tiempo, aunque es necesario decir que las interpretaciones con grandes contingentes son muy posteriores a la muerte de Haendel.

El sentido dramático de “El Mesías”

Si comparamos –vieja comparación– *El Mesías* con la *Pasión según San Mateo* de Bach nos encontramos de modo inmediato con un hecho sorprendente. La concepción de la obra de Bach es mucho más dramática, mucho más efectista que la de Haendel. El texto preparado por Picander tiene una dimensión narrativa en la que aparecen diversos personajes, humanos, divinos, alegóricos; la eficacia dramática del evangelista, el efectismo de los coros de multitud, la riqueza y colorido de la instrumentación –llena de solos instrumentales–, la disposición misma al modo italiano, con dos orquestas y dos coros, deberían hacer de la *Pasión* una obra mucho más dramática, de mucha mayor plasticidad que *El Mesías*, que carece de estos elementos. Sucede, sin embargo, exactamente lo contrario.

El Mesías hace escaso uso de los colores tímbricos, apenas recurre a la tan barroca descripción musical, a la pintura directa; tan solo el carácter pastoral de la *Pifa*, el ritmo de puntillos que parece describir la flagelación de Cristo, la aparición de la muchedumbre en dos coros (25 y 37)...

¿Qué es lo que sucede entonces? Por un lado, la música de Haendel es infinitamente más vocal que la de Bach: es vocal en su misma esencia, aún cuando escriba para instrumentos, o para toda una orquesta. Este esencial vocalismo de la escritura haendeliana otorga a toda su obra una plasticidad y una sensualidad inconfundibles. Por otro lado Haendel es el gran maestro de la retórica musical, de la transposición a la música de los recursos propios de la palabra hablada, y justamente en esto estriba el vocalismo de su concepción melódica. Pero además es Haendel el rey de los efectos, como lo han sido los grandes compositores de ópera o de música teatral de cualquier época. Haendel es —y de aquí gran parte de su modernidad— un gran arquitecto musical, al que preocupan menos los detalles que el conjunto de la obra, que él planifica con colosal perspicacia. Es el gran maestro de los contrastes tímbricos —a los que en esta ocasión voluntariamente renuncia— y de los contrastes armónicos, los más eficaces a la hora de producir el protobarroco efecto de claroscuro. Baste pensar en el comienzo de la obra, en esa manera prodigiosa de contraponer el sombrío *mi menor* de la enérgica obertura con el esperanzado *Mi mayor* del apacible *Confort ye!*. Piénsese en el increíble clima de ambigüedad tonal de recitativo acompañado *Thy rebuke hath broken his heart*, que nos conduce del tono de *la bemol* al remoto de *Si mayor*, creando la perfecta impresión de dolor y soledad requerida por el texto, o bien la eficacia del coro *Since by man came death* en que Haendel por dos veces establece genialmente el contraste entre la oscuridad de la

muerte y el pecado frente a la luminosidad de la resurrección, y la vida, y lo logra no sólo a través de la modulación, sino además contraponiendo, por única vez en la obra, la textura del coro *a capella* a la del coro unido a los instrumentos, la primera vez en grave y la segunda en *allegro*.

¿No es todo esto mucho más eficaz desde el punto de vista dramático que la operística irrupción de la trompeta en *The trumpet shall sound*? ¿No crea el claroscuro proveniente del contraste de las tonalidades un efecto mucho más dramático que la contraposición de personajes —al que también Haendel ha renunciado en esta ocasión—, que el descriptivismo o la onomatopeya? ¿No es infinitamente más eficaz la sensación de plasticidad creada por la exuberancia de la ornamentación, por el empleo de la coloratura en los coros, por el dinamismo de un ritmo sólo en apariencia simple, que por el mucho más elemental empleo de juegos tímbricos?

Haendel no puede dejar de escribir música dramática. Parece como si el forzoso alejamiento del teatro hubiera agudizado su sentido dramático, dispuesto a conseguir de un género como el oratorio una eficacia y un dinamismo muy superiores al de sus propias óperas. Precisamente esa capacidad para crear efectos —y por tanto de arrastrar a los auditorios de cualquier época, lugar y condición— hacen de Haendel un compositor extraordinariamente moderno. Es fácil comprender el entusiasmo que sentía por su música Beethoven, como tantos otros compositores del clasicismo y del romanticismo. Cuando Beethoven decía de Haendel que era “el más grande, el más hábil de los músicos; con él todavía se puede aprender” se refería sin duda a su capacidad para organizar el conjunto, para ordenar las grandes estructuras —como el pintor que se aleja del lienzo—, para saber desdeñar el detalle (que toma prestado de aquí o de allá una y otra vez sin el menor reparo) para observar la obra en su totalidad, para crear grandes estructuras unitarias. Como escribe Christopher Hogwood a propósito de Saúl, “el experimento dramático era para él más claramente urgente que cualquier obligación de inventarse el material temático”. Esta actitud iba pronto a generalizarse, iba incluso a convertirse en la esencia misma de la profesión de compositor unas cuantas décadas después, pero a finales del periodo barroco era algo que estaba reservado a unos pocos hombres de singular talento.

“El Mesías” como síntesis

El Mesías es ante todo una colosal síntesis. En el plano estilístico Haendel, en la tradicional actitud de *réunion des goûts* típica de los compositores alemanes a lo largo de todo el barroco musical, ha conseguido combinar los principales estilos nacionales vigentes en su época: predomina, sin duda, el elemento italiano, al que Haendel debe su “vocalismo” y lo más importante de su concepción melódica: lección bien aprendida en sus años italianos. Pero, al mismo tiempo, el elemento italiano aparece enriquecido por una fundamental dimensión que Haendel debe a su origen y formación germánicos: la riqueza armónica y el tratamiento contrapuntístico extremadamente complejo y elaborado. No están ausentes tampoco los elementos de origen francés, empezando naturalmente por el modelo de *ouverture française* adoptado por Haendel habitualmente, pero que se pueden rastrear en muchos lugares de la obra (como los recitativos acompañados *Thus saith the Lord of Hosts, For behold, darkness shall cover the earth o All they that see Him*; como las arias *The people that walked in darkness Thou art gone up on high, I know that my redeemer liveth* o *The trumpet shall sound*; como el coro *Surely He hath borne our griefs*). El elemento inglés no sólo está patente en las relaciones entre música y texto, sino también en los muchos elementos que pertenecen a la tradición de música eclesiástica inglesa y, sobre todo, en ese admirable sentido de la medida, de la economía de medios: sin duda Haendel debe a su patria adoptiva esa inconfundible elegancia de su música, que proviene

precisamente de ese sentido de la proporción, de ese saber conseguir la máxima eficacia expresiva a través de los medios más simples, que crea un misterioso vínculo entre la música –tan diferente en todos los sentidos– de Haendel y la de Purcell.

Pero la síntesis del oratorio haendeliano, con *El Mesías* a la cabeza, no se limita al estilo, sino también a la forma, porque Haendel consigue sorprendentemente aunar en uno solo los géneros de la música vocal barroca: cantata, oratorio, ópera, oda y pastoral inglesas, música litúrgica y ópera se dan la mano para dar lugar a lo que parecía imposible: un género sólido, unitario y de inconfundible coherencia. Sin esta prodigiosa fusión de diversos elementos estilísticos y formales de evolución ulterior del oratorio –con Haydn en cabeza– sería impensable y la tradición de la música vocal barroca no teatral muy difícilmente habría encontrado los cauces adecuados para salvar la inmensa falla que separa el estilo barroco del estilo clásico. La música de Bach, ciertamente, estaba en este sentido en un callejón sin salida y no habría podido abrir nuevos cauces. Fue sobre todo Haendel (también, en cierto modo, Telemann) quien preparó el terreno que haría posible la música religiosa y el oratorio de Haydn, Mozart o Beethoven. No es de extrañar que la historia le haya demostrado unánime reconocimiento y gratitud.

Alvaro Marías

PART ONE

SYMPHONY:

Grave-Allegro moderato

Accompagnato (Tenor)

Comfort ye, comfort ye my people, saith your God. Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her, that her warfare is accomplish'd, that her iniquity is pardon'd. The voice of him that crieth in the wilderness: Prepare ye the way of the Lord, make straight in the desert a highway for our God.

(Isaiah 40, 1-3.)

Aria (Tenor)

Ev'ry valley shall be exalted, and ev'ry mountain and hill made low, the crooked straight, and the rough places plain.

(Isaiah 40, 4.)

Chorus

And the glory of the Lord shall be revealed. And all flesh shall see it together, for the mouth of the Lord hath spoken it.

(Isaiah 40, 5.)

Accompagnato (Bass)

Thus saith the Lord of Hosts: Yet once, a little while, and I will shake the heav'ns and the earth, the sea and the dry land, and I will shake all nations, and the desire of all nations shall come.

(Haggai 2, 6-7.)

The Lord, whom ye seek, shall suddenly come to His temple, ev'n the messenger of the Covenant, whom ye delight in, behold He shall come, saith the Lord of Hosts.

(Malachi 3, 1.)

Aria (Contralto)

But who may abide the day of His coming, and who shall stand when He appeareth? For he is like a refiner's fire.

(Malachi 3, 2.)

PRIMERA PARTE

SINFONIA:

Grave-Allegro moderato

Accompagnato (Tenor)

Consolad a mi pueblo, dice vuestro Dios. Anunciad a Jerusalén que acabó su servidumbre y han sido expiados sus pecados. Escuchad la voz que grita en el desierto: Preparad el camino del Señor y allanad en el desierto una senda para nuestro Dios.

(Isaías 40, 1-3.)

Aria (Tenor)

Todos los valles se elevarán, todas las montañas y colinas, cuevas y declives, se allanarán.

(Isaías 40, 4.)

Coro

Porque va a mostrarse la gloria del Señor; y todos los pueblos verán aquello que Dios nuestro Señor, ha prometido.

(Isaías 40, 5.)

Accompagnato (Bajo)

Pues así dice el Señor de los ejércitos: Pronto haré aún temblar los cielos y la tierra, los mares y los continentes, y haré temblar a todas las gentes: y entonces llegará el consuelo a todos los pueblos.

(Ageo 2, 6-7.)

El Señor a quien buscáis vendrá a su templo; y el Angel de la nueva alianza que deseáis aparecerá, dijo el Señor.

(Malaquías 3, 1.)

Aria (Bajo)

Pero, ¿quién podrá soportar el día de su venida y quién podrá mantenerse firme cuando El aparezca? Pues El será como un fuego purificador.

(Malaquías 3, 2.)

Recitative (Contralto)

Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall call his name Emmanuel, «God with us».

(Isaiah 7, 14.)

Aria (Contralto)

O thou that tellest good tidings to Zion, get thee up into the high mountain, o thou that tellest good tidings to Jerusalem, lift up thy voice with strength, lift it up, be not afraid, say unto the cities of Judah: Behold your God! O thou that tellest good tidings to Zion, arise, shine for thy light is come, and the glory of the Lord is risen upon thee.

(Isaiah 40, 9.)

Accompagnato (Bass)

For behold, darkness shall cover the earth, and gross darkness the people: but the Lord shall arise upon thee, and His glory shall be seen upon thee. And the Gentiles shall come to thy light, and kings to the brightness of thy rising.

(Isaiah 60, 2-3.)

Aria (Bass)

The people that walked in darkness have seen a great light. And they that dwell in the land of the shadow of death, upon them hath the light shined.

(Isaiah 9, 2.)

Chorus

For unto us a Child is born, unto us a Son is given, and the government shall be upon His shoulder, and His Name shall be called: Wonderful, Counsellor, The Mighty God, The Everlasting Father, The Prince of Peace!

(Isaiah 9, 6.)

Recitativo (Contralto)

He aquí que la Virgen concebirá y dará a luz un hijo y le pondrá de nombre Emmanuel: «Dios sea con nosotros».

(Isaías 7, 14.)

Aria (Contralto)

Oh tú, que anuncias a Sión la buena nueva, sube a una alta montaña. Oh tú, que anuncias a Jerusalén la buena nueva, alza con fuerza la voz, grita bien alto y no temas y dí a las ciudades de Judea: he aquí a vuestro Dios. Oh tú, que llevas la alegría a Sión, levántate, resplandece, pues la luz ha llegado y la gloria del Señor se alza sobre ti.

(Isaías 40, 9.)

Accompagnato (Bajo)

Pues he aquí que las tinieblas cubrirán la tierra y se oscurecerán todos los pueblos. Pero el Señor resplandecerá sobre ti y su gloria aparecerá. Y los gentiles se acercarán a tu luz y los reyes al resplandor de tu aparición.

(Isaías 60, 2-3.)

Aria (Bajo)

Las gentes que caminaban en la oscuridad han visto una gran luz. Y la luz iluminó a los que moraban en el país de las sombras y de la muerte.

(Isaías 9, 2.)

Coro

Pues nos ha nacido un niño, un Hijo nos ha sido dado, y sobre sus hombros recaerá la soberanía, y por su nombre será llamado: Maravilloso, Consejero, Dios Todopoderoso, Padre Eterno, Príncipe de la Paz.

(Isaías 9, 6.)

**Pifa (Pastoral Symphony):
Larghetto e mezzo piano**

Recitative (Soprano)

There were shepherds abiding in the fields, keeping watch over their flock by night. (St. Luke 2, 8.)

Accompagnato (Soprano)

And lo, the angel of the Lord came upon them and the glory of the Lord shone round about them and they were sore afraid. (St. Luke 2, 9.)

Recitative (Soprano)

And the angel said unto them: Fear not; for behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people. For unto you is born this day, in the city of David, a Saviour, which is Christ the Lord.
(St. Luke 2, 10-11.)

Accompagnato (Soprano)

And suddenly there was with the angel a multitude of the heav'nly host, praising God, and saying:

Chorus

Glory to God in the highest, and peace on earth, good will towards men! (St. Luke 2, 13-14.)

Aria (Soprano)

Rejoice greatly, O daughter of Zion, shout, O daughter of Jerusalem, behold, thy King cometh unto thee. He is the righteous Saviour, and He shall speak, peace unto the heathen.
(Zechariah 9, 9-10.)

Recitative (Contralto)

Then shall the eyes of the blind be open'd, and the ears of the deaf unstopp'd; then shall the lame man leap as a hart, and the tongue of the dumb shall sing.
(Isaiah 35, 5-6.)

**Pifa (Sinfonía Pastoral):
Larghetto e mezzo piano**

Recitativo (Soprano)

Había unos pastores en el campo que guardaban sus rebaños durante la noche. (San Lucas 2, 8.)

Accompagnato (Soprano)

Y el ángel del Señor vino sobre ellos y la gloria del Señor los iluminó con su luz, quedando atemorizados. (San Lucas 2, 9.)

Recitativo (Soprano)

Y el ángel les dijo: No temáis, pues os traigo una buena nueva de alegría, que lo será para todas las gentes. Hoy ha nacido entre vosotros, en la ciudad de David, un Salvador que es Cristo, el Señor. (San Lucas 2, 10-11.)

Accompagnato (Soprano)

Y súbitamente apareció junto al ángel una legión de espíritus celestiales, alabando a Dios y diciendo:

Coro

Gloria a Dios en las alturas y Paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.
(San Lucas 2, 13-14.)

Aria (Soprano)

Regocíjate, oh hija de Sión, salta de alegría, oh hija de Jerusalén, he aquí que viene tu Rey. El es el verdadero Salvador que traerá la paz a todos los pueblos.
(Zacarías 9, 9-10.)

Recitativo (Contralto)

Entonces se abrirán los ojos de los ciegos y oirán los oídos de los sordos; entonces el paralítico saltará como un corzo y cantarán gozosos los mudos.
(Isaías 35, 5-6.)

Duo (Soprano, contralto)

He shall feed His flock like a shepherd, and He shall gather the lambs with His arm; and carry them in His bosom, and gently lead those that are with young.

(Isaiah 40, 11.)

Chorus

His yoke is easy, His burden is light.
(St. Matthew 11, 30.)

Dúo (Soprano, contralto)

El apacentará su rebaño como un pastor, reunirá con su brazo a las ovejas y las acogerá en su regazo y guiará con dulzura a las madres.

(Isaías 40, 11.)

Coro

Su yugo es suave y su carga ligera.
(San Mateo 11, 30.)

PART TWO**Chorus**

Behold the Lamb of God, that taketh away the sin of the world.

(St. John 1, 29.)

Aria (Contralto)

He was despised and rejected by men, a man of sorrows, and acquainted with grief.

(Isaiah 53, 3.)

Chorus

Surely, He hath borne our griefs and carried our sorrows; He was wounded for our transgressions; He was bruised for our iniquities; the chastisement of our peace was upon Him.

(Isaiah 53, 4.)

Chorus

We are healed.

(Isaiah 53, 5.)

Chorus

All we like sheep have gone astray, we have turned ev'ry one to his own way; and the Lord hath laid on Him the iniquity of us all.

(Isaiah 53, 6.)

SEGUNDA PARTE**Coro**

He aquí el cordero de Dios que quita los pecados del mundo.

(San Juan 1, 29.)

Aria (Contralto)

Fue despreciado y rechazado por todos; varón de dolores y habituado al sufrimiento.

(Isaías 53, 3.)

Coro

Ciertamente, fue El quien tomó sobre sí nuestros sufrimientos y dolores; El fue herido por nuestros pecados y golpeado por nuestras iniquidades; el castigo por nuestra paz pesó sobre El.

(Isaías 53, 4.)

Coro

Por nuestros pecados.

(Isaías 53,5)

Coro

Como ovejas, todos nos hemos descarriado, siguiendo cada uno su propio camino. Y el Señor cargó sobre sí todas nuestras faltas.

(Isaías 53, 6.)

Accompagnato (Tenor)

All they that see Him, laugh Him to scorn; they shoot out their lips, and shake their heads, saying:
(Psalm 22, 8.)

Chorus

He trusted in God that he would deliver Him, let Him deliver Him, if He delight in Him
(Psalm 22, 9.)

Accompagnato (Tenor)

Thy rebuke hath broken His heart; He is full of heaviness. He looked for some to have pity on Him, but there was no man, neither found He any to comfort Him.
(Psalm 69, 21.)

Arioso (Tenor)

Behold, and see if there be any sorrow like unto His sorrow!
(Lamentations 1, 12.)

Aria (Tenor)

Thou shalt break them with a rod or iron; Thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel.
(Psalm 2, 9.)

Recitative (Tenor)

Thou shalt break them with a rod or iron; Thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel.
(Psalm 2, 9.)

Chorus

Hallelujah, for the Lord God Omnipotent reigneth, Hallelujah! The Kingdom of this world has become the Kingdom of our Lord and of His Christ, and He shall reign for ever and ever, Hallelujah! King of Kings, and Lord of Lords, and He shall reign for ever and ever Hallelujah!
(Revelation 19, 6; 11, 15; 19, 16.)

Accompagnato (Tenor)

Todos cuantos le ven de El se mofan moviendo la cabeza y diciendo:
(Salmo 22, 8.)

Coro

Se encomendó a Dios; si Dios le ama, que El le salve:
(Salmo 22, 9.)

Accompagnato (Tenor)

El aprobio ha roto su corazón y le ha hecho desfallecer. Buscó a alguien que se apiadara de El, y no hubo nadie; a alguien que le consolase, y no lo halló:
(Salmo 69, 21.)

Arioso (Tenor)

¡Mirad y ved si hay dolor comparable a éste que me atormenta!
(Lamentaciones 1, 12.)

Aria (Tenor)

Tú los regirás con cetro de hierro, y podrás reducirlos a pedazos como a una vasija de barro
(Salmo 2, 9.)

Recitativo (Tenor)

Tú los regirás con cetro de hierro, y podrás reducirlos a pedazos como a una vasija de barro
(Salmo 2, 9.)

Coro

Aleluya, pues el Señor Dios Omnipotente reina ya, ¡Aleluya! El reino de este mundo se ha convertido en el reino de nuestro Señor y de su Cristo, y El reinará eternamente, ¡Aleluya! Rey de Reyes, Dios de dioses, El reinará eternamente, ¡Aleluya!
(Apocalipsis 19, 6; 11, 15; 19, 16.)

Aria (Soprano)

I know that my Redeemer liveth, and that He shall stand at the latter day upon the earth. And tho' worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God.

(Job 19, 25-26.)

I know that my Redeemer liveth: For now is Christ risen from the dead, the first fruits of them that sleep.

(I. Corinthians 15, 20.)

Chorus

Since by man came death, by man came also the resurrection of the dead. For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive.

(I. Corinthians 15, 21-22.)

Accompagnato (Bass)

Behold, I tell you a mystery; we shall not all sleep, but we shall all be chang'd, in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet.

(I. Corinthians 15, 51-52.)

Aria (Bass)

The trumpet shall sound, and the dead shall be rais'd incorruptible, and we shall be chang'd. For this corruptible must put on incorruption, and this mortal must put on immortality.

(I. Corinthians 15, 52-53.)

Aria (Soprano)

Yo sé que mi Redentor vive y que se erguirá sobre la tierra en el último día. Y aunque los gusanos destruyan este cuerpo, aún mis ojos podrán ver a Dios.

(Job 19, 25-26.)

Yo sé que mi Redentor vive, porque Cristo ha resucitado de entre los muertos como primicia de los que duermen.

(I Corintios 15, 20.)

Coro

Puesto que por un hombre vino la muerte, también por un hombre vino la resurrección de los muertos. Y como en Adán hemos muerto todos, así en Cristo todos resucitaremos.

(I Corintios 15, 21-22.)

Accompagnato (Bajo)

Un misterio os revelo: no todos dormiremos, pero todos seremos transformados, en un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al último toque de trompeta.

(I Corintios 15, 51-52.)

Aria (Bajo)

La trompeta sonará y los muertos resucitarán incorruptos, y todos seremos transformados. Porque es preciso que lo corruptible se transforme en incorruptible, y lo mortal en inmortal.

(I Corintios 15, 52-53.)

Chorus

Worthy in the Lamb that was slain, and hath redeemed us to God by His blood, to receive power, and riches, and wisdom, and strength, and honour, and glory, and blessing. Blessing and honour, glory and pow'r be unto Him that sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and ever.

(Revelation 15, 12-33.)

Chorus

Amen, amen, amen.

Coro

Digno es el Cordero, que fue sacrificado para redimirnos con su sangre ante Dios, de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría, la fortaleza, el honor, la gloria y la bendición. Gracia y honor, gloria y poder sean con aquel que se sienta en el trono con el Cordero, por los siglos de los siglos.

(Apocalipsis 5, 12-13.)

Coro

Amén, amén, amén.

Miguel Angel Gómez Martínez

Director



Nació en Granada, en 1949. Hizo su primer examen musical a los cinco años y dirigió su primer concierto a los siete, durante el Festival Internacional de Música de Granada. Continuó sus estudios con su madre y en el Real Conservatorio de Granada, donde finalizó la carrera de piano a los trece años.

En Viena, realizó estudios de dirección de orquesta, coro y ópera en la Escuela Superior de Música con Hans Swarowsky. Se doctoró en 1971 y obtuvo el Premio del Ministerio de Ciencias de Austria.

Después de contratos en Austria y Suiza, en 1973 hizo su sensacional debut en la Opera de Berlín Occidental con "Fidelio" de Beethoven. Su extraordinario éxito le abrió las puertas del mundo internacional de la música. Fue contratado como Director Titular en la mencionada ópera y al mismo tiempo como Director Invitado en los teatros de Opera de Hamburgo, Frankfurt y Munich. En 1976 debutó en la Royal Opera House Covent

Garden de Londres y en la Opera de Viena, donde fue Director Titular durante seis años.

Ha dirigido la Filarmónica y Sinfónica de Viena, English Chamber Orchestra, Orquesta Sinfónica de Berlín, Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, Orquesta Sinfónica de Radio Baviera, Orquesta de la Suisse Romande, etc.

De 1984 a 1987 fue Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española y de 1985 a 1990 fue Director Musical del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

Hasta 1993 fue Director Titular de la Orquesta de Euskadi y Director General de Música de Mannheim; desde el 17 de septiembre de 1991 Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Hamburgo. En 1993 inauguró en calidad de Director Titular el nuevo Teatro de la Opera de Finlandia en Helsinki.

Lynda Russell

Soprano



Nació en Birmingham y realizó sus estudios en el Royal College of Music de Londres. Ganó numerosos premios y becas que le permitieron estudiar en París y en Viena. Tras ganar la beca Kathleen Ferrier Memorial pasó a formar parte de la Glyndebourne Festival Opera donde ha cantado entre otros los roles de Marcelina de Fidelio de Beethoven, la Reina de la Noche de La Flauta Mágica de Mozart, etc, etc.

Ha cantado en los principales Auditorios de Opera del mundo, incluyendo Barcelona, Madrid, Niza, Venecia, Bolonia, Roma y Estrasburgo. En Inglaterra ha cantado con Opera North, English National Opera con la que ha realizado una gira a Estados Unidos, actuando en el Metropolitan Opera House de Nueva York, Opera Northern Ireland, etc.

Tras obtener Premios en los Concursos de S'Hertogenbosch y de París, inició su carrera a nivel internacional. Tanto en el campo de los conciertos como de los recitales ha actuado en los principales Festivales de Europa tales como los de Atenas, Barcelona, Granada, San Sebastián, Santander, Cuenca, Venecia, Berna, Munich y Siena. En Minneapolis ha participado en el estreno de una nueva obra de Libby Larsen, cabiendo también destacar su intervención en el Requiem de Brahms con Jesús López Cobos en San Sebastián, 9.ª Sinfonía de Beethoven con Walter Weller,

David Penitente de Mozart para la RAI de Milán, Dixit Dominus de Haendel bajo Harry Christophers, así como una gira por Italia con Peter Maag ofreciendo actuaciones en concierto de Betulia Liberata de Mozart.

Durante las últimas temporadas destacan su Missa Solemnis con Walter Weller en Madrid, una gira con la Bournemouth Sinfonietta interpretando Exsultate Jubilate de Mozart, 9.ª Sinfonía de Beethoven en el Royal Festival Hall con la Philharmonia bajo Leonard Slatkin, Misa de la Coronación de Mozart en Madrid con Walter Weller y Missa Solemnis también con Weller y la Orquesta de la Ciudad de Birmingham, obra que también ha cantado con la Royal Philharmonic Orchestra.

Para la BBC ha grabado el Mesias de Haendel, grabación que fue retransmitida por televisión en Semana Santa de 1992. Para conmemorar el aniversario Mozart participó en conciertos en el St. John's Smith Square, en Birmingham, Winchester y en Finlandia.

Cabe también destacar su reciente gira por Brasil con un repertorio de música brasileña poco conocida, así como sus actuaciones en Polonia con los London Mozart Players.

Jean Rigby

Contralto



Jean Rigby realizó sus estudios en la Escuela de Música de la ciudad de Birmingham y posteriormente en la Royal Academy of Music con Patricia Clark con quien sigue trabajando. Tras un año de estudios en el National Opera Studio pasó a formar parte de la English National Opera donde ha cantado roles tales como el de Penelope en "El retorno de Ulises", Ursula en "Beatrice y Benedicto", Jocasta en "Oedipus Rex", Amastris en "Xerxes", Marina en "Boris Godunov", Octavian en "El Caballero de la Rosa", Lucrecia en "El Rapto de Lucrecia" y Dorabella en "Cosi Fan Tutte".

En 1983 debutó en Covent Garden con el papel de Tebaldo de "Don Carlos", regresando en numerosas ocasiones participando en Carmen en la Opera de Escocia y ha actuado en los Festivales de Glyndebourne y de Buxton.

Ha grabado para la BBC TV "Cosi Fan Tutte" (Dorabella) y el Rapto de Lucrecia para el canal 4 y en video.

Jean Rigby es igualmente una concertista muy solicitada participando con regularidad en los Promenade Concerts, destacando su actuación en Alexander Nevsky de Prokofiev y la 2.^a Sinfonía de Mahler. También ha participado en el Requiem de Verdi en el Barbican, en la 8.^a

Sinfonía de Mahler en el Royal Albert Hall y en las Cántigas de Requiem de Stravinsky en el Royal Festival Hall. En cuanto a sus grabaciones, éstas incluyen La Fuerza del Destino y Rigoletto, ambas bajo la dirección de Giuseppe Sinopoli así como Carmen bajo Seiji Ozawa. En 1993 debutó en San Diego, Estados Unidos con el rol de Charlotte de Werther bajo Richard Bonygne.

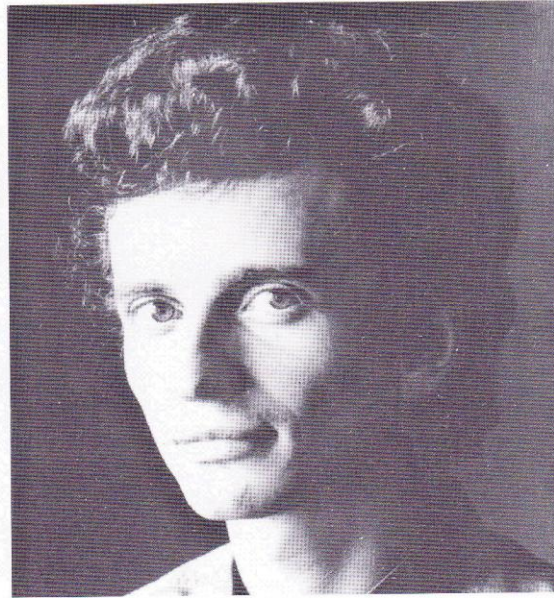
En 1993 actuó nuevamente en los Proms participando en "Los Músicos" de Elgar bajo Andrew Davis, grabado también para la casa Teldec. Recientemente ha grabado "El rapto de Lucrecia" con Richard Hickox y "Das Lied von der Erde" de Mahler bajo Mark Wigglesworth.

En 1994 cantó el papel de Nicklausse en "Los Cuentos de Hoffmann" en la Opera de San Diego con Richard Bonygne y "Songfest" de Bernstein con la Philharmonia bajo Leonard Slatkin, también regresó a los Proms con "Scenes and Arias" de Nicholas Maw y "Serenade to Music" de Vaughan Williams.

Próximamente canta el papel de Helena de Troya en "King Priam" de Tippett con la English National Opera, así como la Missa Solemnis de Beethoven en el Musikverein de Viena bajo la dirección de Sir Neville Marriner.

Mark Tucker

Tenor



Las actuaciones de Mark Tucker en el campo de la ópera, concierto y del Lied han sido acogidas con los mayores elogios, habiéndose consolidado en la actualidad como uno de los mejores tenores de su generación.

Extraordinario intérprete del repertorio clásico y barroco, ha actuado y grabado con gran parte de los principales directores tales como John Eliot Gardiner, Nickolaus Harnoncourt y Rene Jacobs.

Entre sus actuaciones figuran su participación en el Festival de Salzburgo con las Vísperas de Monteverdi con Harnoncourt, así como con John Eliot Gardiner en San Marcos en Venecia –representación grabada y distribuida para la televisión a nivel internacional.

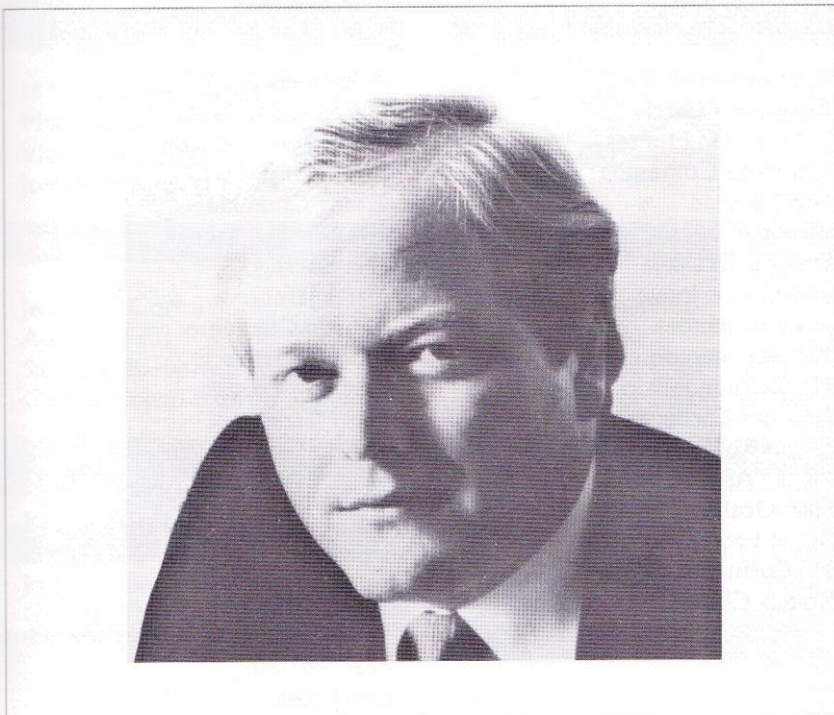
En el campo de la ópera ha cantado el papel del protagonista del Orfeo de Monteverdi en el Festival de Brujas, en la Arena de Verona, en el Liceo de Barcelona y en el Palacio Ducal de Mantua, donde se representó esta ópera originalmente. También ha participado en producciones de “Il ritorno di Ulisse in patria!” y de “L’incoronazione di Poppea” en Amsterdam, Nueva York y con motivo de una gira por Italia. Ha cantado numerosas obras de Mozart y recientemente el rol de Tom Rakewell de “The Rake’s Progress” en una nueva producción de la Opera Factory.

Mark Tucker también ha ofrecido recitales en París, Colonia y en Londres así como clases magistrales en Zaragoza.

En la presente temporada tiene en proyecto cantar el papel de “Lysander” de “Sueño de una noche de verano” en Turín, la inauguración de un nuevo Auditorio en Toronto con la Misa en Do de Beethoven, así como una gira por China con Las Iluminaciones de Britten con la Academy de Londres.

Stephen Roberts

Bajo



Stephen Roberts es uno de los intérpretes de oratorios y de conciertos de más renombre en Gran Bretaña y cuenta con un repertorio que incluye todos los importantes papeles de la música sacra de J.S. Bach, Mozart, Haendel, Elgar y de Britten, así como las grandes sinfonías corales de Mahler y de Beethoven.

Es maestro de la tradición coral inglesa habiendo colaborado en especial con Richard Hickox y con Sir David Willcocks en "Dream of Gerontius" de Elgar, "Sea Symphony" de Vaughan Williams y "Mass of Life" de Delius, obras que ha interpretado en todo el mundo.

Aparte, Stephen Roberts cuenta con una amplia discografía que incluye la Sinfonía N.º 3 de Nielsen con la Royal Scottish Orchestra bajo la dirección de Bryden Thomson así como "Caractacus" de Elgar bajo Richard Hickox, ambas obras para la casa Chandos.

En el ámbito internacional, Stephen Roberts ha participado recientemente en "La Pasión según San Mateo" en

Dinamarca bajo Richard Hickox, en una gira por España con la 8ª Sinfonía de Mahler con la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, en actuaciones de "Lieder eines fahrenden Gesellen" de Mahler con Simon Rattle y la CBSO en París, la Pasión según San Lucas de Penderecki en Palermo y en Viena, Requiem de Fauré en Hong Kong con David Atherton, conciertos de Cantatas de Bach en Budapest, así como el Magnificat de Bach con Ivan Fischer y la Orquesta del Festival de Budapest. También ha cantado en una gira por todo el Reino Unido con la 9ª Sinfonía de Beethoven, bajo la dirección de Ivan Fischer y acaba de regresar del Festival de Otoño de Varsovia.

Futuros proyectos incluyen conciertos con la Philharmonia, RPO y con la CBSO. También participará en la Pasión según San Mateo en Londres y en Birmingham con el Coro Bach bajo la dirección de Sir David Willcocks así como las Cántigas de Requiem de Stravinsky y la Cantata N.º 2 de Webern, ambas en Amberes y en Bruselas.

Orquesta Sinfónica de RTVE

Violines I

Pedro León ***
Angel Jesús García ***
M.^a Carmen Montes **
Francisco Comesaña **
Luis Navidad
Vicente Cueva
Enrique Orellana
Luis Carlos Jouve
Jesús Fernández
Michael Pearson
M.^a Carmen Pulido
Antonio Cárdenas
Emilio Robles
Miguel Angel Cuesta
Pilar Ocaña
Rocío León
M.^a Carmen Comesaña
Rodica Chirila

Violines II

Eduardo Sánchez *
Juan Luis Jordá *
Pedro Rosas
Isabel Gayoso
Luis T. Estevarena
M.^a Carmen Tricás
Socorro Martín
Stefanía Pipa
Luis Artigues
David Martínez
Yolanda Villamor
Simión O. Iuga
Iciar Uceda
Farid Fasla
Jennifer Cliff
Ester Rubio

Violas

Pablo Ceballos *
Jensen Horn-Sin *
María Teresa Gómez
José M.^a Navidad
Chang Chun Ma
Grazyna M.^a Sonnak
Ana Borrego
Marta Jareño
Agustín Clemente
Alberto Cañas
Elisabeth Estrada
Mar Martín
Ignacio González

Violonchelos

Suzana Stefanovic *
Pedro Corostola (Solista invitado)
Pilar Serrano
Luis J. Ruiz
Claude Druelle
M.^a Luisa Parrilla
Manuel Raga
M.^a Angeles Novo
Arantza López
José González
M.^a José Vivó
Arnau Tomás

Contrabajos

Enrique Parra *
Miguel Angel Franco *
Manuel Herrero
Cristoph Filler
Germán Muñoz
Ian Webber
Joaquín Alda
Andrés Alvarez
María Asua
Julio Montejo

**

*

Concertinos

Ayudas de Concertino

Solistas

Flautas

M.^a Antonia Rodríguez *
Maarika Järvi *
Vicente Cintero
José Montañés (Flautín) *

Oboes

Jesús M.^a Corral *
Antonio Faus *
Salvador Barberá
Carlos Alonso (Corno inglés) *

Clarinetes

Ramón Barona *
Miguel V. Espejo *
José Vadillo
Gustavo Duarte (Clarinete bajo)

Fagotes

Juan A. Enguídanos *
David Tomás *
Miguel Barona
Vicente Alario (Contrafagot)

Trompas

Luis Morató *
José V. Puertos *
Salvador Seguer
Jesús Troya
Enrique Asensi
Miguel Guerra

Trompetas

Enrique Rioja *
Benjamín Moreno *
Ricardo Gasent
Germán Asensi

Trombones

Humberto Martínez *
Baltasar Perelló *
José Alvaro Martínez
Stephane Loyer (Trombón bajo)

Tuba

José Vicente Asensi *

Arpa

Alma Graña

Piano

Agustín Serrano *

Timbales

Ismael Castelló *
Javier José Benet *

Percusión

Juan P. Roperó *
Enrique Llopis
Rafael Más

Coordinador/Inspector
Pedro Botías

Archivo
Jose Luis Vidaechea
Ayudante
Manuel Robles

Ayudante
Juan P. Barroso

Coro de Radiotelevisión Española

Sopranos

M.^a Pilar Antón
M.^a Carmen Antón
M.^a Teresa Bordoy
Inmaculada Burgos
Concepción Carpintero
Sonsoles del Castillo
Manuela M.^a Costa
Ana Amelia Díaz
Alicia V. García
M.^a Mercedes García
Blanca Gómez
Virginia Gutiérrez
María Martín-Artajo
Purificación Martínez
Cristina Palomo
M.^a Teresa Pérez
Marta Sandoval
M.^a Carmen Sanz
Concepción Serrano
M.^a Victoria Simarro
Angela Valderrábano
M.^a Fernanda Valle
Angeles Zanetti *

Contraltos

Milagros Alonso
Beatriz Alterman
Elisa Arbizu
M.^a Teresa Aristu
Paloma Cotelo
Dolores Fernández
Mercedes F. de los Ronderos
Sonia Gancedo
M.^a Luisa Mora
Carmen Ramírez
Georgina Rebollo
Esperanza Rumbau
Efigenia Sánchez
Susana Santiago
Carmen Sinovas
Claudia E. Yepes
Mariana Yu

*

Jefes de cuerda

Alberto Blancafort

Director Invitado

Tenores

Juan Agudo
Francisco Barba
Joaquín Domingo
Rafael Endériz
José Foronda *
Angel J. Harkatz
Jesús Lavid
Antonio de Marcos
Alfredo Millán
Rafael Oliveros
Aurelio Rodríguez
Alejandro Roig
Alejandro Vázquez
Francisco J. Velasco

Bajos

Mariano Alfonso
Isidro Anaya
Mario Cano
Federico Gallar
Félix Gutiérrez
Felipe Jiménez
Agustín Lisboa
Jorge Lujua
Oleg Lukankin
Luis A. Muñoz
Javier Rada *
Francisco J. Santiago
Miguel Angel Viñé

Piano

Esther Zillarbide

Coordinador/Inspector
Fernando Fernández

Archivo
Rafael Endériz

Ayudante de Dirección
Rubén Martínez



Delegado

Francisco de Paula Belbel Sanz

**Coordinador de
Programas**

José Luis Clemente Girón

Teatro Monumental

Atocha, 65

Oficinas

Joaquín Costa, 43

Planta 2.^a

28002 Madrid

Tel. Secretaría: 581 72 11

Tel. Abonos: 581 72 08