

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto de 2 de noviembre de 2006
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Octeto Ibérico de Violonchelos (Elías Arizcuren)
Director del coro: Jordi Casas Bayer
Director: José Ramón Encinar*

Música de tres compositores vascos a lo largo de esta sesión. Y los asistentes a este concierto me espetarán: “Querrá usted decir de dos compositores vascos, Lazkano y Aldave, y un austríaco, Korngold”. Pues sí y no: primero, porque el “austríaco”, o sea, Korngold, es para muchos un autor checo, ya que nació en Brno, entonces -1897- parte del imperio austro-húngaro (se le daba el nombre germanizado de Brünn), posteriormente Checoslovaquia y actualmente República Checa; y segundo, lo realmente importante, porque en la obra del austro-checo en cuestión nos aparece un autor vasco. Si continúan leyendo lo entenderán, pero, en cualquier caso, en cuanto escuchen la primera obra del programa lo habrán comprendido por entero.

Erich Wolfgang KORNGOLD (1897-1957):

Juárez (suite)

*(Obertura; Viaje a través de Mexico; Batalla francesa; Carlota llora; El niño y la adopción;
Despedida: La Paloma; Locura; Marcha fúnebre; Campanas de la iglesia; Juárez)*

“Entartete Kunst”, “arte degenerado”, es un término que se atribuye al ideólogo oficioso del nazismo, Joseph Goebbels, que en 1938 organizó en Munich una humillante exposición centrada, sobre todo, en la pintura, la arquitectura, el diseño y las artes plásticas en general, que pretendía reflejar el talante degradado de los artistas, alemanes o no, -Picasso y Braque formaban parte del catálogo expositivo- que el Reich juzgaba pervertidores de los valores que los seguidores de Hitler consideraban sagrados. La música llegó muy pronto, en un segundo paso, al ámbito de lo que el nazismo consideraba “degenerado”, y también en este terreno, la jerarquía intelectual (?) del Reich volvió a mostrar amplitud de miras, porque al lado de los músicos de origen judío más relevantes de la Alemania de los años veinte y treinta, o de lo que históricamente se dio en llamar la República de Weimar, tales como Berthold Goldschmidt, Mathias Hauer, Egon Wellesz, Erich Wolfgang Korngold, Franz Schreker, Franz Waxman o Kurt Weill, amén del patriarca de la Segunda Escuela de Viena, Arnold Schoenberg, se englobó en el recuento a artistas “perfectamente arios” como Paul Hindemith, Alban Berg, Anton Webern, (estos dos eran los discípulos más directos de Schoenberg), Karl Amadeus

Hartmann o Ernst Krenek (emparentado con el “peligroso” judaísmo por su matrimonio con la hija de Gustav Mahler, Anna), y, no contentos con esto, se añadió al inventario a autores que, como en el caso de los artistas plásticos, pertenecían a otras etnias o nacionalidades, pero cuyo quehacer se consideraba igualmente nocivo: el caso sin duda más célebre fue el del húngaro Bela Bartok, quien poco antes de abandonar Europa a causa de la furibundia hitleriana, tuvo los santos arrestos de dirigir una carta al máximo jerarca germano agradeciéndole el haber sido incluido en la compañía de tan ilustres colegas. A tan inefable listado, hay que añadir los nombres de músicos residentes en las naciones progresivamente ocupadas por el aparato militar alemán, tales como los compositores checos Hans Krasa o Viktor Ullman o el dramaturgo de Praga Peter Klein, todos ellos gaseados en Auschwitz cerca ya del final de la contienda.

¿Había algún elemento común o unificador en el quehacer de tan variopintos maestros? Teóricamente no, ya que en el entorno de la “degeneración” coincidían personalidades tan diversas en lo creativo como los por entonces incipientes serialistas Berg y Webern, el ecléctico y cultivado Krenek, el pantonalista Hindemith, el maravillosamente consonante Korngold, el políticamente populista Weill, o el un día extravagante Goldschmidt, cuyas músicas son lo suficientemente distantes como para cuantificar la increíble riqueza imaginativa de la época. ¿Qué vínculo de emparentamiento encontraba entonces el Tercer Reich en todos ellos? De entrada su insolencia a la hora de titular o dramatizar: epifonemas como “El magnífico cornudo” –la ópera de Goldschmidt-, “Asesinato: esperanza de las mujeres” –patrimonio de Hindemith- o la presencia del jazz y la negritud en el “Johnny spielt auf” de Krenek –que posee un muy peculiar cuasi-intraducible doble sentido, el de “Johnny entona” y, a la vez, “Johnny se da tono”-, poco pudieron agradar a la censura del momento. Pero en última instancia lo que más perturbaba, molestaba, era, sencillamente, lo que hoy, con un ápice de casticismo podríamos llamar “modernéz”, es decir, que los artistas estigmatizados se afanaban, a su modo, manera y endotimia, por hacer algo “distinto”, algo que los alejara o diferenciara de la gran tradición musical centroeuropea de la que casi todos ellos eran herederos o depositarios. El paso del tiempo nos ha hecho ver que los aparentemente más discordes con el pasado, como podrían ser Schoenberg y sus discípulos, eran a la postre tremendos valedores de una tradición musical a la que miraban con respeto, en tanto que la iconoclastia nos parece hoy más patrimonio de aquellos que en su día menos vituperaban el pasado, tales como Krenek, Weill o Goldschmidt. Pero otro dato, puramente externo, los unió definitivamente: tuvieron que abandonar sus ciudades o naciones en más o menos precipitada fuga, o afrontar los campos de exterminio, es decir, o huyeron o murieron. En algún caso (Goldschmidt, el español Gerhard) el exilio los llevó a otro frente de guerra, dentro de Europa, a Inglaterra; pero la mayoría escaparon al otro lado del Atlántico, a América, y prácticamente todos los que esto hicieron se encontraron con un fenómeno artístico en ascenso que les reclamaba y resolvía su sustento: el cine.

Los grandes estudios de Hollywood, en lo que se llamó la “edad de oro”, más o menos entre 1935 y 1955, es decir Metro Goldwyn Mayer, Paramount, RKO, Warner Brothers y 20th Century Fox, albergaban un departamento musical permanente, con compositores, arreglistas, orquestadores, bibliotecarios y editores

musicales contratados de forma estable, amén de una orquesta residente, trabajando todos bajo la guía de un director musical. La necesidad de una producción constante de películas comercialmente satisfactorias llevaba, con frecuencia, a un trabajo redundante en las partituras, que hacía que la música de un compositor fuera permutable con la de otro: de hecho, muchas producciones de bajo costo se “cortaban” con la música de producciones previas, una práctica que se prohibió oficialmente en 1944. La mayor parte de los autores venían de Broadway o, como acabamos de ver, de Europa, como los austríacos Maximilian (Max) Steiner o Ernest Gold, los germanos Franz (Frank) Waxman o Friedrich (Frederick) Holländer, el británico –pese a su apellido- Adolph Deutsch, el húngaro Miklós Rózsa, el polaco Bronislaw Kaper, o el ruso Dmitri Tiomkin, y, naturalmente, el vienés de pura cepa Erich Wolfgang Korngold, el hombre que “codificó” el idioma cinematográfico al hacer de su escritura el marchamo de la fonética fílmico-musical: durante lustros se dijo que Korngold escribía “al estilo de Hollywood”; la frase es perfectamente válida invirtiendo los términos, es decir, Korngold creó el “estilo Hollywood” a partir de su propio lenguaje sonoro, cuya riqueza instrumental, brillantes y ebúrneas armonías, y desenfadado melodismo trasplantó a sus obras cinematográficas.

Para la Warner, la compañía en la que militó desde su llegada a Los Ángeles, Korngold, redactó partituras –algunas de ellas amplísimas en su duración y contenido, y todas signadas por su resplandeciente escritura neo-romántica con ribetes operísticos- como “El capitán Blood” (1935), “Las aventuras de Robin Hood” (1938) o “The Sea Hawk” (1940), todas ellas a la mayor gloria de la “estrella” de la firma, Erroll Flynn, “Anthony Adverse” (“El caballero Adverse”) de 1936, “El príncipe y el mendigo” de 1937, “Kings Row” de 1942, “Of Human Bondage” (“Servidumbre humana”) de 1946, o la que hoy nos ocupa, “Juárez”, creada en 1939 para la película de William -Wilhelm- Dieterle (otro exilado alemán, nacido en 1893 en Ludwigshafen y fallecido en Baviera en 1972).

“Juárez” tuvo como guionista a otro ilustre nombre del Hollywood inmediato, John Huston, que se basó en doble texto, una pieza teatral de Franz Werfel (enésimo exilado, junto a su esposa Alma Mahler) y, sobre todo, en una novela de Bertita Harding, “The Phatom Crown” (“La corona fantasma”). El film recogía la trágica historia de Maximilian (el actor inglés Brian Aherne), el hermano menor del emperador de Austria, Francisco José, que aceptó con las mejores intenciones de mejora social y progreso la corona del supuesto imperio mejicano a instancias de Napoleón III (soberbio Claude Rains en la película) en 1864, naturalmente con el apoyo de Francia; Estados Unidos apoyaba, sin embargo, al presidente electo –casi un santo para unos historiadores, cruel sanguinario para otros- Benito Juárez (Paul Muni, caracterizado como el más cobrizo indio de Zapotec), pero la incidencia de la propia Guerra Civil americana hizo que el poderoso vecino se desentendiera del tema hasta el fin de la contienda: terminada esta, el apoyo americano hizo que los franceses abandonaran Méjico y dejaran a su suerte al ingenuo Maximiliano, que se entregó a las tropas juaristas y fue fusilado en Querétaro en 1867.

Korngold, “padre” de una partitura de efusiva orquestación y flamante mixtura estilística, hizo uso de una historia que figura en todas las biografías del

desdichado Príncipe de Habsburgo, la pasión de su esposa Carlota de Bélgica (Olivia de Havilland en el film) por una canción que conoció en Méjico, “La Paloma”, del compositor vasco Sebastián Iradier (Lanciego, Álava, 1809 – Vitoria, 1865). Iradier compuso esta celebérrima habanera en 1860, tras un viaje a Cuba, y la popularidad de la página irradió a uno y otro lado del Atlántico, por lo que no es improbable que Carlota la escuchara en Méjico en 1864, pero pudo haberla oído antes, en Francia, ya que –enésima y sutil vuelta de tuerca de la historia- Iradier fue profesor de canto de Eugenia de Montijo, la esposa de Napoleón III. En fin, no será baladí recordar que Iradier es, asimismo, “progenitor” de la otra habanera más afamada de la historia, la de “Carmen” de Bizet, que no es sino trascripción (éhomenaje, suplantación?) de “El arreglito” del compositor vasco.

Korngold emplea “La Paloma”, magistralmente, en dos pasajes estelares de la película: uno, la llegada de Maximiliano y Carlota en el “Novara” –el mismo barco, asombrosa coincidencia, que devolvió a Europa, en 1868, los restos del emperador- al puerto de Veracruz, cuando la esposa escucha por vez primera el tema y se enamora de la melodía de Iradier; otro, de extraña grandeza, cuando, en París, Carlota, ante un balcón, presiente la muerte de Maximiliano. En ambos momentos, el maestro centroeuropeo supo hacer un uso modélico de la pieza del músico alavés.

Ramón LAZKANO (1968):

Hauskor, para octeto de violonchelos y orquesta.

(*estreno absoluto*)

Si la formación académica permite predecir una carrera, los estudios de Ramón Lazkano Ortega (San Sebastián, 26 de junio de 1968), concretamente, armonía, contrapunto, fuga y composición, realizados todos bajo la tutoría de Francisco Escudero (1912-2002), uno de los “grandes” de la música vasca en particular y de la española en general en la pasada centuria, permitían aventurar que el músico donostiarra tendría mucho y bueno que decir, además de hacerlo con una solidez técnica cincelada a partir de la preparación habida.

Lazkano completó su aprendizaje en París –primer premio por unanimidad de composición en el Conservatorio Nacional, estudios en el IRCAM- y en Siena, donde trabajó con Franco Donatoni –también maestro de quien hoy estrena su obra, José Ramón Encinar-; a comienzos de los 90, un tercer nombre, el de Alain Blaquart, se añade a sus puntos de referencia en el estudio de la composición.

Desde las primeras obras, como *Oskorriz* de 1990 (para orquesta)–que obtiene Mención Especial en el Concurso de la JONDE-, o *Su-Itzalak* de 1991 (creada para el entonces recién nacido Octeto Ibérico de Violonchelos de Elías Arizcuren, como la página que hoy se estrena) –Mención Especial del Concurso Gaudemus de Holanda-, o *Auhen Kantuak* de 1993-95 (para coro y orquesta) – Premio de la Fundación Leonard Bernstein- o *Argilunak* de 1989 (para saxo y 2 violonchelos) –encargo de Radio France-, o *Bihurketak* de 1991 (para trío con piano) –encargo de la Hessischer Rundfunk-, Lazkano contó con el respaldo de los premios o de los encargos internacionales, multiplicados ambos en el curso de los años. De otra parte, la extraordinaria capacidad técnica de Lazkano, que se pone de manifiesto en toda su obra, ha tenido en este mismo 2006 un ejemplo tan divertido como singular, en el arreglo de la Obertura de *Los esclavos felices* de Arriaga para la plantilla de la *Gran Partita* de Mozart, estrenado por los Vientos de Musikene en el mes de mayo. Y dentro de este 2006, anotemos el reciente estreno, mes de abril, de *Ortzi Isilak* para clarinete y orquesta, presentado por Enrique Pérez Piquer y la Orquesta Nacional bajo la dirección de Rumon Gamba, de *Ttakun* para el concurso de dirección de la Orquesta de Cadaqués que esta formación estrenó en abril en el Auditori de Barcelona con dirección de Pablo González y Justin Doyle (los ganadores de esta edición), o de *Egan-1* estrenada en París, mes de marzo, por el Ensemble Stringendo. Y dentro del campo de la transcripción no puede obviarse uno de sus trabajos más celebrados, la versión orquestal de los *Cantos y Danzas de la Muerte* de Mussorgsky que en 1994 le encargara Festival de Saint-Denis, dada a conocer ese año por el barítono ruso Dimitri Hvorostovsky, con la Orchestre Symphonique de Picardie, dirigida por Louis Langrée .

Hauskor fue escrito en 2005, y, a petición de quien esto firma, Ramón Lazkano nos ha remitido el siguiente comentario:

“El término ‘Hauskor’ designa en euskara aquello que posee en potencia la cualidad de convertirse en polvo, de romperse y deshacerse con el dinamismo interno de la materia a la que se le atribuye. Así surge la idea primera de la pieza: ocho cellistas que desdibujan por su nueva situación física la convención orquestal, desgranando en voces separadas lo que parecía ser un grupo homogéneo y oponiéndose a la totalidad de la que emergen. Es un umbral de conflicto, y en ese umbral se asoma, se balancea y se intuye la producción del sonido.

Se trata también de un nuevo entorno en el que las ruinas de un sonido orquestal desgastado y frágil erigen superficies sonoras cuyos gestos, tiempos y dinámicas revelan memorias de renovable sentido. La escucha se hace por los oídos, por la visión y por el recuerdo: las disociaciones entre gesto visual, sonido emitido y referencias abstraídas construyen nuevos instrumentos orquestales. Incertidumbre, permanencia de la idea y abismo de silencio, ¿desdibujamiento del contorno de la materia? La búsqueda del velar la materia, de esconderla y erosionarla, tiene como finalidad una irrupción luminosa del significado latente en la escucha del tiempo que pasa.

Hauskor es un encargo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, del Conjunto Ibérico de Violoncellos y de sus directores Elías Arizcuren y José Ramón Encinar”.

Pascual Aldave (1924):

Akelarre.

(Primera parte. *Jaun De Alzate*. 1. *Reunión de espíritus vascos*. 2. *Juego de Lamias*. 3. *Soliloquio de Jaun de Alzate*. Segunda parte. *La Dama de Urtubi*. 1. *Cortejo de brujas*. 2. *Correcalles de brujas*. 3. *Danza del macho cabrío*. 4. *Adoración del macho cabrío*.)

“En 1986, el año del centenario del P. Donosita y de Jesús Guridi, recibí el encargo de la Diputación Foral de Guipúzcoa de componer una obra para dicha conmemoración. Yo me planteé la necesidad de escribir una obra sustancialmente vasca, y para ello me fui a textos de D. Pío Baroja. Ese es el origen de ‘Akelarre’. Hubo una primera versión, que era básicamente orquestal¹, pero la proximidad de los 40 años de la muerte de Baroja me animó a completar y ampliar la obra.” Estas palabras las pronunciaba Pascual Aldave ante los micrófonos de Radio Nacional, el 27 de agosto de 1996 –el año de la conmemoración de Pío Baroja a la que hace referencia el compositor–, con motivo del estreno de *Akelarre II*, a cargo del barítono navarro Iñaki Fresán, la Coral Andra Mari –preparada por José Manuel Tife– y la Orquesta Sinfónica de Bilbao dirigida por el alavés Juanjo Mena, en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián y dentro de las sesiones de la edición nº 57 de la Quincena Musical Donostiarra, velada que fuera transmitida en directo por Radio Clásica con comentarios y entrevistas del autor de estas líneas.

En la misma conversación, señalaba Aldave: “Es posible interpretar las partes de ‘Akelarre’ como obras separadas, independientes. Los textos, aunque había algunas partes en euskera, han sido todos traducidos del castellano² por un gran poeta, Juan Mari Lekuona, el Presidente de la Academia de la Lengua Vasca. Y, en cuanto a los temas, hay en la partitura 19 melodías populares vascas: 9 recolectadas por el P. Donostia, 4 por José Manuel Azcue y 6 directamente recogidas por mí.”

La vocación de Aldave por lo literario se hace patente en obras como *Verbena de San Juan* (1952) sobre texto de Lope de Vega, *El Cristo ibérico*, Op. 20 (1963-67) basada en Unamuno, el ciclo *Los inmortales*, Op. 27 (1986) inspirado en Vicente Aleixandre o la canción *Alta* sobre un poema de Pedro Salinas.

Dentro de la selección que hoy vamos a escuchar de *Akelarre*, los dos textos fundamentales de Baroja son “*La leyenda de Jaun de Alzate*”, de 1922, y “*La dama de Urtubi*”, de 1916. Las dos obras fueron redactadas en medio del complejo, magno proceso creativo de las *Memorias de un hombre de acción* (1913-1935), los 22 volúmenes en torno a la figura de su antepasado Eugenio de Aviraneta (1792-1872), madrileño de origen vasco. Aunque *Jaun de Alzate* es un trabajo independiente, algunos especialistas³ lo vinculan a la trilogía “Tierra vasca” redactado por el literato a principios del siglo XX, formada por *La casa de Aizgorri* (1900), *El mayorazgo de Labraz* (1903) y *Zalacaín el aventurero* (1909), “ampliada más tarde –se dice– con un cuarto título, *La leyenda de Jaun de Alzate*”.

Baroja define a su obra como “relato medieval vasco”, y se trata de una pieza escénica, en cinco partes y un epílogo. En ella se nos narra cómo Ederra, hija del Señor (Jaun) de Alzate, se convierte al cristianismo para casarse; impresionado,

¹ Es el Op. 28 en el catálogo del músico.

² Om sea, el original de Baroja.

³ Por ejemplo, Santos Sanz Villanueva.

Jaun se aleja de sus divinidades vascas -Urtzi Thor, Chiqui y otras fuerzas telúricas- para estudiar la cultura cristiana con Macrosophos y el clérigo Prudencio, exégetas católicos, empeño que apoya Usua, la esposa; pero la muerte de su hijo Bihotz desengaña a Jaun de su afán de saber y lo enfrenta a la muerte. Su monólogo, hermosísimo, halla complemento en la meditación orquestal que Aldave propone a partir de sus palabras:

“No hay por encima de nuestras vidas más que una naturaleza fría y ciega, que no elige ni ve...; somos unos pobres fantoches movidos por el Destino. Nuestra desgracia no es ni siquiera original; lloramos con los gestos que otros han hecho, repetimos las muecas de los demás y dejamos nuestro sitio en este pobre teatro a otros, que repetirán nuestros gestos... El mundo entero es un cuerpo sin vida, es un cadáver grande, y los hombres somos sus tristes gusanos, que lo vamos royendo hasta que la muerte acaba con nosotros.”

Frases estas que hallan complemento en la pregunta de Arbelaiz, el sacerdote pagano, *“¿Has encontrado la verdad que buscabas?”*, y en respuesta de Jaun de Alzate: *“No hay verdad única, Arbelaiz... no... Urtzi es tan verdad como Jehová o como el Cristo.”* Como muy bien ha expresado Jesús María Lasagabaster en su notable ensayo sobre Baroja⁴, “el escéptico Jaun se ha quedado sin hombres y sin dioses. Tras de un largo e infructuoso peregrinar, ha acabo descubriendo que todos los dioses son iguales, que todo es mentira, porque todo puede ser verdad. Jaun de Alzate no es apología de nada. Tal vez sólo de su autor, de esa escéptica y resignada actitud barojiana, de ese nihilismo agresivo en la apariencia, que ha resuelto en poesía la estéril nostalgia del pasado.”

El relato extenso *La dama de Urtubi* (1916) nos vuelve a llevar a Alzate. Aquí se parafrasea una leyenda vasca: hacia 1608, en las tierras de Urruña, que siempre estuvieron bajo el poder de la familia de Urtubi, vivía el barón, Tristán de Urtubi, en compañía de su sobrina Leonor de Alzate, dama de Urtubi, pretendida por el heredero de los Saint-Peé, que tenía un aire avieso y del que se decía que era un calavera y hombre de mala sangre, y al que la joven rechazó; y es que prefería al aventurero Miguel Machain, un mozo que, dejando su casa muy joven, trabajó durante dos años de pastor para los Urtubi, tiempo en el que conoció a Leonor y se enamoró de ella, jurándose a sí mismo convertirse en hombre y conquistarla. Miguel viajó a Francia, donde aprendió las artes de la guerra, y de allí partió hacia el nuevo mundo, donde permaneció ocho años y consiguió fama, honor y dinero. Al volver a Urruña se vio en secreto con Leonor y consiguió enamorarla. Enviada por su tío a Urdax, Machain no consiguió verla, pero averiguó que la dueña de la casa donde ella vivía, Graciana de Barrenechea, pertenecía a la secta de las sorguiñas y era reina de los aquelarres, amén de ser amiga del antiguo pretendiente de Leonor, el señor de Saint-Peé; supo también que ambos planeaban llevarla al aquelarre de la noche de San Juan para hechizarla y unirla a él para siempre. Miguel, ayudado por el guipuzcoano Errotabide, decidió unirse al aquelarre en la gruta de Zugarramurdi, ceremonia ritual que comenzó con el tamboril de Juan de Goyburu, al grito de *“¡Calejira, Carricadantza, Aquerra, Aquerra, Aquerra beti!”*: la música –acota Baroja– *“tomó un aire saltarín y endiablado, y la larga cadena salió de la cueva aullando, gritando,*

⁴ “El amo de la jaula: el pensamiento religioso de Pío Baroja”, en Revista de Ciencias de las Religiones, 1997, nº 2.

lanzando al aire 'irrintzis' salvajes y saltando por el campo". Al llegar el grupo al prado de Beroscoberro, la luna despejó la tiniebla y permitió ver un grupo de rocas, donde se encontraba, en pie, rodeado por un círculo de antorchas, un gran macho cabrío negro. Al instar Graciana a Leonor para que marchara con el señor de Saint-Peé, Machain empuñó su espada y se lanzó sobre el macho cabrío abriéndole la cabeza de un tajo. En medio de la confusión, los enamorados huyeron acompañados por Errotabide –que casi mata a Graciana–, escoltando a Leonor de vuelta a Urruña entre sendas marcadas por las distantes hogueras.

La versión completa de *Akelarre* comprende las siguientes secciones u obras –si hemos de atenernos a la terminología del compositor–:

I. Jaun de Alzate.

- 1. Reunión de espíritus vascos.*
- 2. Ronda de sirenas*
- 3. Juego de lamias*
- 4. Soliloquio de Jaun de Alzate*

II. Escena báquica en la taberna vinaria de Polus

- 1. La alegría de la fiesta*
- 2. Invitación a la amistad*
- 3. Elogio del vino*
- 4. Nostalgia del enamorado*
- 5. Retorno a la fiesta*

III. La aparición de las brujas

IV. La dama de Urtubi

- 1. Cortejo de brujas*
- 2. Correcalles de brujas*
- 3. Escena amorosa*
- 4. Danza del macho cabrío*
- 5. Adoración del macho cabrío*
- 6. Danzas de los viejos y de los jóvenes*
- 7. Ronda de luciérnagas*
- 8. Danza final*

Si el “Soliloquio de Jaun de Alzate”, para orquesta, contiene acaso la música más densa del conjunto de la partitura, “La aparición de las brujas”, para coro y orquesta, presenta el máximo despliegue imaginativo de Aldave, en una secuencia explosiva, onomatopéyica, de extraordinaria fuerza expresiva.

En sus notas al programa del ya citado concierto de 1996, Pascual Aldave terminaba el texto con estas palabras: “*En el fondo, ‘Akelarre’ no es sino una fiesta vasca: participen en ella.*”

José Luis Pérez de Arteaga