

Nº15 enero 2011

DOC

DOSSIER

Una odisea musical

Cartografía sonora del alma

Dos Sinfonías contrapuestas

El fin de un sueño

POSTALES ILUMINADAS

Acerca de la integral Brahms



ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

HIPERCROMATISMO, efectos de irisación aplicados al ámbito musical, micropolifonía, *clusters*¹, fluctuaciones microtonales, tramas polifónicas a 48 voces... Es fácil imaginar el estupor y desconcierto provocado durante la década de 1960 por la nueva música de Györgi Ligeti, ya desprovista de las influencias nacionalistas y folclóricas de sus maestros Ferenc Farkas y Sándor Veress, así como de la tutela estética de una figura clave como lo fue Béla Bartók. Todavía hoy, medio siglo después, la música que acompañó al monolito extraterrestre imaginado por Arthur C. Clarke en la extraordinaria película *2001, una odisea del espacio* (1968) del director neoyorkino Stanley Kubrick, permanece ausente de la programación habitual. Es posible, tal y como afirmó el filósofo alemán Theodor W. Adorno, que la música del siglo XX adolezca de un carácter esotérico, elitista o demasiado intelectual y en consecuencia pueda estar alejada de los gustos, mayoritariamente tonales, del público en general. No obstante, y además de una ruptura con el pasado, la disolución de la tonalidad trajo consigo aparejadas nuevas técnicas compositivas y audaces caminos estéticos abiertos con gran dificultad: atonalidad, dodecafonismo, serialismo; nuevas formas y texturas conformaron un amplio pluralismo musical en el que, quizá por su complejidad, tuvieron que enfrentarse a una evidente realidad de rechazo social, en algunos casos bastante radical, que todavía subsiste. Es también cierto que, respecto a las demás artes, la música no ha sido tratada en términos de igualdad. En las artes plásticas, las vanguardias estéticas han sufrido una menor resistencia, sobre todo en la arquitectura, donde los nuevos materiales han supuesto una aceptada revolución estilística sin precedentes. Encontrar, pues, un equilibrio parece la opción más razonable aunque, con la historia en la mano, conjugar la experimentación musical con acordes tonales y cadencias ha pasado a ser extemporáneo y decimonónico. En la música de Ligeti la armonía cede su preeminencia al timbre y la métrica a las texturas polifónicas alimentadas por densos *clusters* cromáticos. Sus obras *Atmosphères* y *Requiem* se adentran en mundos sonoros no explorados con anterioridad. La OCNE ha preparado un programa en el que recordar la gran elipsis narrativa presente en el citado filme de Kubrick: millones de años de evolución simplificados en una asombrosa transición operada por las herramientas/ armas humanas (hueso animal/astronave). La elipsis musical (J. Strauss/R. Strauss/Ligeti), considerable en estilo y estética, es mucho más contenida y concreta en el tiempo; fiel reflejo de la profunda transformación sufrida por el arte en el agitado y convulso siglo XX.

¹ La palabra cluster (voz inglesa: racimo de notas) denomina un acorde musical compuesto de semitonos cromáticos consecutivos (por ejemplo, las notas do, do#, re, re#, mi y fa) sonando al mismo tiempo.



Orquesta y Coro Nacionales de España
Coro de la Generalitat Valenciana
Josep Pons, director
Caroline Stein, soprano
Catherine Wyn-Rogers, mezzosoprano
Obras de Ligeti, J. Strauss y R. Strauss
4, 5 y 6-II-2011

Revista trimestral
Publicación de la Orquesta y Coro Nacionales de España.
Director artístico y titular: Josep Pons
Director técnico: Ramón Puchades

<http://ocne.mcu.es>

Edición de textos: Rafael Banús
Coordinación editorial y documentación: Eduardo Villar y Begoña Álvarez
Foto portada: Stanley Kubrick en el rodaje de *2001: una odisea del espacio* (1968) © Album / M.G.M
Fotografías: Album, akg-imagenes, Bianconero, M.G.M., Rafa Rufino, Agencias y Archivos OCNE
Diseño: Move Design
Imprime: Imprenta Nacional del BOE
NIPO: 556-11-016-2
Depósito Legal: M3532-2006





destacados
destacados

Luchino Visconti en Venecia (c.1965)
© Album / akg-imagenes / Bianconero

TRAS REALIZAR LA CAÍDA DE LOS DIOS (1969), depravada cinta sobre las decadentes relaciones de la alta burguesía alemana con el nazismo, Luchino Visconti, ávido lector de Thomas Mann, decide llevar al cine la compleja novela *La muerte en Venecia* (1912) del escritor germano nacido en Lübeck, Premio Nobel de literatura en 1929. La película es una magnífica muestra de adaptación cinematográfica de una obra literaria y más si tenemos en cuenta la extraordinaria dificultad de un simbólico texto impregnado de sugerencias, ideas y pensamientos de naturaleza estética y filosófica. Subyace, tras un escenario moral ambiguo y en clara desintegración, una sensible y sensorial metáfora sobre la belleza y la ansiada perfección artística. Su atormentado y refinado protagonista, Gustav von Aschenbach, escritor en el relato original, es convertido de forma meditada por Visconti en compositor, lo que en parte y al margen de algunos reproches supuso una vuelta a los orígenes, pues es sabido que, con independencia de alusiones autobiográficas, Mann se inspiró en la figura de Gustav Mahler para crear el personaje. De carácter melancólico y enfermizo e interpretado en el filme por el actor Dirk Bogarde, luchará contra el drama interior, sucumbirá al deseo y perderá su integridad ética. La extrema turbación moral sufrida, su pasión senil, real, intensa y autodestructiva desembocará en la muerte física del músico, subyugado por un doloroso amor platónico, trágico e inevitable.

La música elegida para dar la coherencia necesaria a la película pertenece, como resulta obvio, a Gustav Mahler, en su mayor parte fragmentos del *Adagietto*

de la *Quinta sinfonía*. Estrenada en 1904, dicha sinfonía responde a un planteamiento esteticista, muy en la línea del pensamiento manniano, pues al contrario de las obras que la preceden no contiene textos o soporte programático alguno: tan solo música en beneficio de su exclusiva belleza. Su utilización confiere al personaje un aura sublime, mística e introspectiva y dota a la obra cinematográfica de una gran proyección espiritual; se incluye también, quizá para reflejar el espíritu nihilista del Aschenbach literario, el poema *O Mensch* escrito por Friedrich Nietzsche en *Así habló Zaratustra* y presente en la *Tercera sinfonía* del compositor bohemio. Pequeños y ocasionales fragmentos de música de Beethoven, Lehar y Mussorgsky completan las piezas escogidas.

El concierto que ofrecerá la ONE incluirá también músicas de Nino Rota utilizadas en *El gatopardo*, filme dirigido por Visconti en 1962, obra esencial de su filmografía y que nos transporta a la Sicilia de finales del siglo XIX, a la decadente sociedad aristocrática de aquel tiempo y al advenimiento de una nueva clase social: la burguesía.

Orquesta Nacional de España
Josep Pons, director
Obras de Nino Rota y Gustav Mahler
18, 19 y 20-III-2011

Rafael Frühbeck de Burgos, director
Obras de **Laura Vega**, **Tomás Marco** y **Johannes Brahms**
14, 15 y 16-I-2011
Obras de **Alejandro Yagüe**, **Udo Zimmermann** y
Johannes Brahms
21, 22 y 23-I-2011



Rafael Frühbeck de Burgos un maestro en Brahms

Las visitas de Rafael Frühbeck de Burgos a la Orquesta Nacional de España son siempre muy bien recibidas, tanto por los músicos de la orquesta como por el público aficionado. En esta ocasión, el maestro burgalés, que en la actualidad es el director emérito de nuestro conjunto y director musical de la Orquesta Filarmónica de Dresde y de la Orchestra Sinfonica Nazionale de la RAI en Turín, estará con nosotros a lo largo de dos semanas para ofrecer la integral de las sinfonías de Johannes Brahms. Un miniciclo dentro de la programación de abono de la ONE que constituirá una excelente ocasión para disfrutar de uno de los más importantes ciclos sinfónicos del Romanticismo alemán en versiones que prometen brindar la más absoluta garantía de calidad. A modo de complemento, el director español, que acaba de ser elegido Director del Año por la prestigiosa revista *Musical America*, una de las más prestigiosas instituciones culturales de los EE.UU., presentará, a modo de estreno en nuestro país, las cuatro fanfarrias compuestas por los españoles Laura Vega, Tomás Marco y Alejandro Yagüe y el alemán Udo Zimmermann.

Tras su fulgurante presentación en la capital inglesa en 2002 junto a la Orquesta Philharmonia de Londres al mando de Vladimir Ashkenazy, la joven violinista holandesa Janine Jansen se convirtió de la noche a la mañana en una de las principales estrellas del instrumento. Tras su formación en el Conservatorio de Utrecht y, después, con el virtuoso ruso Boris Belkin, su presentación en el Concertgebouw de Ámsterdam en 1997 trajo consigo invitaciones para actuar con las mejores agrupaciones de toda Europa. Entre su numerosa discografía sobresalen sus versiones de grandes clásicos como los *Conciertos para violín* de Mendelssohn y Bruch junto a Riccardo Chailly y la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig o el *Concierto para violín* de Tchaikovsky, con Daniel Harding y la Mahler Chamber Orchestra, así como una reveladora transcripción para violín de las *Inventiones y Partitas* de J. S. Bach. En esta ocasión, pondrá toda su destreza técnica y la belleza de sonido de su Stradivarius «Barrere» de 1727 al servicio de uno de los grandes conciertos para violín del siglo XX, el *Concierto para violín y orquesta núm. 1, en la menor, opus 77* de Dmitri Shostakovich. Josep Pons prosigue con la conmemoración del aniversario de Gustav Mahler con una de sus composiciones más enigmáticas y singulares, la *Sinfonía núm. 6, en la menor, «Trágica»*.

Janine Jansen virtuosismo para Shostakovich

Janine Jansen, violín
Josep Pons, director
Obras de **Dmitri Shostakovich** y **Gustav Mahler**
28, 29 y 30-I-2011



Pietari Inkinen, director
Yuja Wang, piano
Obras de **Sergei Rachmaninov** y **Piotr Ilyich Tchaikovsky**
18, 19 y 20-II-2011

Pietari Inkinen energía finlandesa

Director musical de la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda y principal maestro invitado de la Orquesta Filarmónica de Japón, el finlandés Pietari Inkinen es, con solamente 30 años, una de las jóvenes batutas más prometedoras del momento. Ha cosechado los más encendidos elogios por las giras de conciertos y las grabaciones con su agrupación desde 2008, a la que ha logrado llevar a centros musicales tan emblemáticos como Viena, Lucerna, Ginebra o Hamburgo junto a solistas renombrados como los violinistas Hilary Hahn, Vadim Repin, Pinchas Zukerman o Nikolaj Znaider, o los pianistas Jean Yves Thibaudet, Alexander Toradze y Elisabeth Leonskaja. En el campo escénico, se ha presentado con gran éxito en la Ópera Nacional de Finlandia con *Eugenio Onegin* de Tchaikovsky y ha logrado un enorme triunfo junto a la Compañía de Danza de Pina Bausch en La Monnaie de Bruselas con *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Recientemente ha sido muy elogiado su registro de arias y escenas de óperas de Wagner con el tenor neozelandés Simon O'Neil, y próximamente saldrá al mercado la integral de las sinfonías de su compatriota Jean Sibelius. En su actuación con la ONE tendrá ocasión de demostrar todo su talento al abordar una de las grandes obras del repertorio romántico, la *Sexta sinfonía en si menor, opus 74*, la famosa «*Patética*» de Tchaikovsky.

Con apenas 23 años, la joven Yuja Wang es el último fenómeno pianístico surgido en China que ha conmocionado al mundo filarmónico tras la fulgurante aparición de Lang Lang, de cuyo profesor, el legendario Gary Graffman, ha sido también alumna en el Curtis Institute de Filadelfia. Nacida en Beijing en el seno de una familia de músicos, desde su presentación en Occidente en 2003 en el prestigioso Festival de Verbier, en los Alpes suizos, no ha dejado de actuar junto a las mejores orquestas y directores y de pisar las salas de conciertos más importantes del orbe. Por la fuerza de sus interpretaciones y su temperamento expresivo ha sido a veces comparada con la mítica pianista argentina Martha Argerich, su mayor ídolo, y a quien aspira a alcanzar también en su longevidad como intérprete. En su reciente gira de recitales por nuestro país afrontó un repertorio como para poner a prueba a todo un pianista consumado, tanto en lo técnico como en lo expresivo: Rachmaninov, Schubert y Beethoven. El compositor ruso ha sido también el elegido para su presentación con la ONE, con su exigente *Concierto para piano y orquesta núm. 3, en re menor, opus 30*, toda una prueba de fuego para un virtuoso del teclado.

Yuja Wang el nuevo prodigio oriental

Yuja Wang, piano
Pietari Inkinen, director
Obras de **Sergei Rachmaninov** y **Piotr Ilyich Tchaikovsky**
18, 19 y 20-II-2011



Caroline Stein, soprano
Catherine Wyn-Rogers, mezzosoprano
Josep Pons, director
Coro Nacional de España
Coro de la Generalitat Valenciana
Obras de **Johann Strauss**, **Richard Strauss** y **György Ligeti**
4, 5 y 6-II-2011



Caroline Stein entre Wagner y la ópera contemporánea

La soprano lírica de coloratura Caroline Stein ha conseguido el reconocimiento internacional por la amplia extensión de su repertorio, que abarca desde la ópera tradicional hasta las obras de compositores del siglo XX y XXI como György Ligeti, Hans Werner Henze, Wolfgang Rihm y Pascal Dusapin. Esta cantante alemana ha intervenido en producciones en la Staatsoper Unter den Linden, la Ópera de San Francisco, la Komische Oper de Berlín, la Deutsche Oper am Rhein, la Semperoper de Dresde, la Ópera de Leipzig, la Ópera Estatal de Baviera, la Royal Opera House Covent Garden, la Ópera de Flandes y la Ópera de Québec, siendo una participante asidua en el Festival de Bayreuth, donde ha intervenido en diversos títulos del ciclo wagneriano del *Anillo del Nibelungo* y en *Parsifal*, que también ha cantado en los Festivales de Lucerna, Edimburgo y Salzburgo con Claudio Abbado. Ferviente defensora de numerosos proyectos contemporáneos, pondrá su virtuosismo canoro al servicio del *Requiem* de György Ligeti, junto a otra solista femenina de reconocida solidez, la mezzosoprano británica Catherine Wyn-Rogers, quien asimismo cuenta con un amplísimo bagaje que se extiende desde la música barroca hasta los más avanzados pentagramas de nuestros días.



Lang Lang, piano
Josep Pons, director
Obras de **Josep Soler** (Encargo OCNE), **Franz Liszt**,
Frédéric Chopin y **Richard Wagner**
11, 12 y 13-III-2011

Lang Lang más allá del teclado

El pianista chino Lang Lang ha conseguido derribar las fronteras de la música clásica para convertirse en todo un fenómeno mediático, un auténtico mito de nuestro tiempo. Dotado de un mecanismo prodigioso, Lang Lang es la perfecta unión de técnica y sentimiento. Considerado como un héroe nacional en su país (donde ha sido objeto de una biografía best-seller), comenzó a tomar lecciones de piano a la edad de 3 años y a los 5 ganó el Concurso de Piano de Shenyang, su ciudad natal, y ofreció su primer recital en público. Tras proseguir sus estudios en el Conservatorio Central de Música de Pekín y perfeccionarse después en Alemania y EE.UU., su descubrimiento internacional llegó en 1999, cuando contaba 17 años, al sustituir a André Watts en el Festival de Ravinia, donde tocó el *Concierto para piano núm. 1* de Tchaikovsky con la Orquesta Sinfónica de Chicago dirigida por Christoph Eschenbach. En su nueva visita a la ONE, con la que ha establecido una excelente colaboración, nos deslumbrará con dos de las más brillantes páginas del virtuosismo romántico: el *Concierto para piano y orquesta núm. 1, en mi bemol mayor* de Liszt y el *Andante Spianato* y *Gran polonesa* de Chopin. En la segunda parte, Josep Pons dirigirá una selección orquestal del *Anillo* wagneriano.

El joven director asturiano Pablo González ha sido calificado por la crítica como «un músico inteligente y expresivo, con una provocadora agudeza y un entusiasmo contagioso por la música». Es director titular de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña desde la presente temporada, y sus últimos éxitos incluyen conciertos con la Orchestre Nationale du Capitole de Toulouse o la Orquesta Filarmónica de la Radio de Saarbrücken-Kaiserslauten (Alemania), con la que colabora habitualmente y con la que recientemente ha grabado un disco dedicado a Schumann que ha sido muy bien acogido. Nacido en 1975 en Oviedo, Pablo González estudió en la Guildhall School of Music and Drama de Londres y fue vencedor del prestigioso Concurso Donatella Flick en el año 2000, lo que le permitió desarrollar una importante labor como director asociado de la Orquesta Sinfónica de Londres (junto a sir Colin Davis) y la Orquesta Sinfónica de Bournemouth. En 2006 ganó el Premio Internacional de Dirección de Cadaqués. En su actuación con la ONE se enfrentará a dos grandes clásicos del repertorio sinfónico, la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók y la *Sinfonía núm. 9, en mi menor, opus 95, «Del Nuevo Mundo»* de Antonín Dvořák, precedidos por el emocionante *Adagio para cuerdas* de Barber.

Pablo González entusiasmo por la música

Pablo González, director
Obras de **Samuel Barber**, **Béla Bartók** y **Antonín Dvořák**
11, 12 y 13-II-2011



Después de haberse mantenido durante varias décadas como uno de los pianistas más completos de su generación (una faceta que no ha abandonado en absoluto), el alemán Christian Zacharias se encuentra cada vez más volcado hacia la dirección de orquesta, bien como titular de la Orquesta Sinfónica de Gotemburgo y la Orchestre de Chambre de Lausanne o bien como maestro invitado de numerosos conjuntos internacionales. Es un músico absoluto, que ha conseguido combinar la madurez y la sensibilidad en unas interpretaciones que siempre tienen algo nuevo que decir. En esta ocasión se enfrentará a una de las más monumentales páginas del repertorio sinfónico-coral, la *Missa solemnis* de Ludwig van Beethoven. Una obra controvertida por el acercamiento del genio de Bonn a la liturgia religiosa, fuera de todos los cánones de la ortodoxia. Fue compuesta en 1822 por encargo de su alumno y protector, el archiduque Rodolfo, con motivo de su nombramiento como arzobispo de Olomouc (Moravia). La partitura entraña unas enormes exigencias tanto para el coro como para la orquesta, y requiere además un cuarteto solista de la envergadura del convocado para esta ocasión, integrado por voces educadas en la mejor tradición británica del oratorio: la soprano Susan Gritton, la mezzosoprano Karen Cargill, el tenor Mark Padmore y el bajo Matthew Rose.

Christian Zacharias el Beethoven más imponente

Christian Zacharias, director
Coro Nacional de España
Susan Gritton, soprano
Karen Cargill, mezzosoprano
Mark Padmore, tenor
Matthew Rose, bajo
Ludwig van Beethoven: *Missa solemnis*, en re mayor, opus 123
25, 26 y 27-III-2011



Una odisea *musical*



dossier
dossier

DURANTE LOS PRIMEROS DOS MINUTOS y veintinueve segundos de *2001: una odisea del espacio* nada en la pantalla, de un negro inmutable, parece indicar que la película haya comenzado. Sin embargo, sí que escuchamos una música durante ese tiempo que, para un espectador de cine al uso, debe de antojársele una eternidad: la prolongada nebulosa micropolifónica con que se inicia *Atmosphères*, compuesta por György Ligeti en 1961, pocos años antes, por tanto, de que Stanley Kubrick rodara su legendaria película y la obra que hace también las veces de obertura de un nuevo concierto cinematográfico de los ofrecidos en esta temporada por la Orquesta y Coro Nacionales de España. Igualmente inaudito es que *El bello Danubio azul*, de Johann Strauss, siga sonando mucho tiempo después de que haya concluido la larga secuencia final de los títulos de crédito, de nuevo con la pantalla en negro. *2001*, por tanto, se abre y se cierra con música, pero sin imágenes. Se diría que, antes incluso de que Kubrick dé comienzo al capítulo sin duda más críptico de su legado cinematográfico, al igual que después de concluirlo, estamos recibiendo un mensaje inequívoco: la música es eterna o, si se quiere, *previve* y *pervive* a las imágenes.

El *2001* real lo dejamos atrás hace una década, del mismo modo que ya apenas recordamos el orwelliano 1984. La realidad ha desbancado a la ciencia ficción, la ha dejado atrás, y las fechas utópicas se abalanzan sobre nosotros, pero no por ello ni la película de Kubrick ni la novela de Orwell han perdido su vigencia o su capacidad de plantear preguntas en nuestra consciencia. No está nada claro qué es lo que quiere contarnos realmente el director neoyorquino en su *2001*, como lo demuestra el aluvión de teorías que ha suscitado, pero él mismo pensaba que esa ambigüedad debía seguir siendo una de sus grandes señas de identidad: «¿Cuánto valoraríamos La Gioconda hoy día si Leonardo hubiera escrito en la parte inferior del lienzo: "Esta dama está sonriendo levemente porque tiene los dientes podridos", o "porque está ocultando un secreto de su amante?" Delimitaría la valoración del espectador y lo constreñiría a una "realidad" diferente de la suya. No quiero que suceda esto con *2001*».

Lo que parece claro, y lo que más nos interesa recalcar aquí y ahora, es que, aun siendo Kubrick un director extremadamente musical, en el fondo y en la forma, ninguna otra de sus películas se encuentra tan influida e impregnada por la música como *2001*, hasta el punto de que en muchos momentos de la película resulta imposible sustraerse a la sensación (recordemos que el componente verbal del guión es exiguo) de que estamos contemplando imágenes concebidas para acom-

pañar a una música preexistente, y no viceversa. Ni fue esta la idea inicial, sin embargo, ni las composiciones asociadas desde su estreno de manera indeleble a *2001* fueron las primeras barajadas por Stanley Kubrick. Por un lado, este encargó expresamente a Alex North que compusiera una banda sonora para al menos la primera mitad de la película, cosa que North hizo diligentemente en un tiempo récord, y a pesar de contar con la nada desdeñable desventaja de no poder visualizar las cruciales y numerosos efectos especiales que habrían de incorporarse en un momento posterior de la producción. North trabajó día y noche durante tres frenéticas semanas, pero Kubrick decidió más tarde prescindir por completo de su trabajo, lo que se tradujo «realmente en una de las mayores desilusiones de mi carrera», según confesó el propio North, más dolido aún porque «Kubrick nunca se disculpó». (La banda sonora original concebida por North no se interpretaría y publicaría comercialmente hasta 1993.)

Kubrick escuchó literalmente centenares de discos de todos los estilos en el largo proceso de selección de las músicas que formarían una parte sustancial de su película. Los candidatos iniciales elegidos fueron un Vals de Chopin, fragmentos de la música incidental para el *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, la *Sinfonía Antártica* de Vaughan Williams (una música estática en línea –al menos conceptual, ya que no estilísticamente– con la citada *Atmosphères* de Ligeti) y fragmentos de *Carmina Burana* de Carl Orff, a quien Kubrick también llegó a pedirle que escribiera música nueva específicamente para la película, oferta que el compositor alemán rechazó amparándose en su avanzada edad. Pero todos sabemos que los elegidos fueron otros: el arranque de *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss (que pasó del cuasianonimato a la fama), el Adagio del ballet *Gayaneh* de Khachaturian, un vals muy diferente del de Chopin (*El bello Danubio azul* de Johann Strauss, la elección en principio más chocante) y cuatro obras de György Ligeti: *Atmosphères*, *Requiem*, *Lux Aeterna* y *Aventures*. Como trascendió ya en su momento, el entusiasmo de Kubrick por las composiciones del compositor húngaro –entonces sólo conocido por un público muy minoritario– no se tradujo en la lógica petición de las autorizaciones pertinentes, excepción hecha de los fragmentos del *Requiem*, que sí que se grabaron ex profeso para la película con el Coro de la Radio de Baviera. Tampoco Kubrick era un nombre familiar para el propio Ligeti: «A propósito, ¿te suena el nombre Kubrick, un director de cine de Inglaterra?», le escribió el compositor a su colega Ove Nordwall, codedicatario años después de su *Passacaglia ungherese*. «Está haciendo una película utópica en el estudio de MGM en Londres y quiere

usar parte de mi *Requiem* (Kyrie) en la película como la música del próximo siglo». Pero nada sabía aún de la utilización ilegal de otras tres obras suyas, lo que dio lugar a la consiguiente reclamación y, finalmente, a un aséptico acuerdo extrajudicial: «Nadie contó conmigo –recordaría más tarde Ligeti–. Cogieron la música de mis grabaciones. Yo no sabía nada de nada. Cuando supe de la película escribí a MGM y al productor Stanley Kubrick. Me contestaron: "Debería estar contento. Con esta película se ha hecho famoso en Estados Unidos". Yo contesté: "No estoy nada contento. Han cogido mi música y no me han pagado". Pero no quise demandarlos. No soy tan comercial. Se reunieron los abogados. Al final me dieron 3.500 dólares». Kubrick mantendría su fascinación por las partituras del creador húngaro y no está de más recordar que la música de Ligeti reaparecería en otras dos grandes creaciones del director: *El resplandor* (*Lontano*) y *Eyes Wide Shut* (*Musica Ricercata*).

2001: una odisea del espacio deja tantas zonas de sombra que sus comentaristas se han lanzado a todo tipo de especulaciones. Así, por ejemplo, Carolyn Guld cree que toda la película bascula en torno al número cuatro: «Se necesitaron cuatro años para completar la película, está dividida en cuatro episodios, abarca cuatro millones de años, tiene cuatro héroes (simio, científico, máquina, astronauta), cubre cuatro evoluciones (hombre, máquina, alienígena, el universo), utiliza la música de cuatro compositores (los dos Strauss, Ligeti y Khachaturian) y está dominada por un rectángulo de cuatro lados que aparece en escena en cuatro ocasiones». También ha querido otorgarse un significado simbólico al hecho de que determinadas músicas suenen tres veces (*Así habló Zaratustra*, *El bello Danubio azul*, *Atmosphères*, *Requiem*), mientras

que Kubrick recurre a otras sólo dos (*Lux Aeterna*, el *Adagio* de *Gayaneh*), pero esto parece derivarse más de la lógica narrativa de la película y de las posibles connotaciones de cada una de ellas que de ningún plan numerológico preconcebido.

Lo que está fuera de toda duda es que Kubrick consiguió aquello que parece, a priori, tan extraordinariamente difícil, y que debe de ser el sueño de cualquier director (y, por extensión, de cualquier compositor de bandas sonoras, aunque aquí el estadounidense se arrogó de alguna manera ambos papeles, ya que fue él personalmente quien eligió, ensambló y ubicó todas y cada una de las músicas que suenan en *2001*): la simbiosis absoluta y perfecta entre una imagen (la aparición del sol inicial, la portentosa transformación del hueso lanzado al aire por un simio en una estación espacial, las naves espaciales surcando el firmamento) y determinadas músicas, hasta el punto de que, una vez instalada la asociación en el imaginario colectivo, una parece quedar huérfana sin la otra. Idéntica relevancia tiene, y esto exige prestar más atención, la *no música*, el abrumador silencio que se diría igual de elocuente y significativo en las escenas de «El amanecer del hombre», donde los gruñidos de los simios evocan repetidamente la ausencia de *logos*. Pero en el concierto de hoy todo el protagonismo será para la música, para cuatro obras esenciales dentro de la misteriosa propuesta narrativa de Kubrick, y que cumplirán ahora más que nunca la importante función diegética que les asignó aquél. Serán nuestro cerebro y nuestra memoria los que, de modo inconsciente y casi reflejo, restituyan las imágenes hoy ausentes.

Luis Gago



Cartografía sonora del alma

POR JOAN A. CARARACH

DURANTE DOS SEMANAS, la *Carta Blanca* de la OCNE viajará de la mano del compositor argentino Osvaldo Golijov (La Plata, 1960) a destinos que los lugares comunes podrían considerar acaso demasiado recónditos. «Él es uno de los pocos compositores de hoy en día cuyas obras están cambiando profundamente la geografía del mundo de la música clásica, tras echar al cubo de la basura el viejo mapa eurocéntrico con sus habituales capitales y hojas de ruta», escribió con inusual pasión Jeremy Eichler en *The New York Times* (22 de enero, 2006). ¿Más todavía? «En el universo de Golijov, el templo prístino del arte musical ha abierto franquicias en lugares como Argentina, Brasil, Jerusalén y una Europa del Este imaginada. Sedes todas ellas construidas con muros bien porosos».

El entusiasmo indisimulado del artículo de Eichler –cuyo titular rezaba *Standing the Whole World on Its Ear*, que se podría traducir libremente como *Con el mundo entero en su oído*– acompaña desde hace años a Golijov, cuya legión de fieles crece día a día. Dos programas sinfónicos y uno de cámara conforman su esperado desembarco en Madrid, una de las pocas ciudades en el mundo que todavía no ha visitado el compositor argentino, un hecho singular que la *Carta Blanca* de la OCNE va a corregir con creces.

El primer programa sinfónico (25, 26 y 27 de febrero), dirigido por Miguel Harth-Bedoya, resume en tres obras la complejidad poética y la amplitud creadora de Golijov. Son la suite de *Youth Without Youth*; el concierto para violonchelo *Azul*, estrenado por Yo-Yo Ma y revisado para Alisa Weilerstein (intérprete del concierto en Madrid), y una selección de arias y coros de la obra con la que el compositor argentino sorprendió y sobrecoigió al mundo, *La Pasión según San Marcos*. Es decir, su primera colaboración con el cineasta Francis Ford Coppola, una relación que continuó con *Tetro* y que hoy sigue vigente con una tercera película; un concierto que, según el propio compositor, abre una nueva etapa en su carrera, y una selección de *La Pasión*, sorprendente, conmovedor y extraordinario relato evangélico fruto de un monumental proyecto de la Internationale Bachakademie y Helmuth Rilling.

En este primer programa el público de la OCNE ya podrá constatar que está siendo gozoso partícipe de una cita histórica con un compositor que no desdeña las nuevas tecnologías, un creador para quien la electrónica y la amplificación no dejan de ser unos instrumentos más

para la llamada música clásica, junto con otros de larga tradición en la música folclórica como el *kemancheh* (violín persa) y el cimbalón o címbalo húngaro, y recién llegados como el hiperacordeón, creado por uno de los colaboradores habituales de Golijov, el acordeonista y compositor Michael Ward-Bergeman.

Porque el músico argentino no sólo despierta pasiones entre el público. No es aventurado afirmar que su legión de seguidores más entusiasta se encuentra entre los propios intérpretes que participan de un modo inusual en esta aventura creadora. El concierto de cámara de esta *Carta Blanca* (28 de febrero) lo prueba. El ya citado Ward-Bergeman estrenará en España su obra *Patagonia*, para acordeón y cuarteto de cuerda, y Golijov presentará tres obras suyas de tremendo impacto emocional: *Yiddishbbuk* (para cuarteto de cuerda), *Mariel* (para violonchelo y marimba, con los músicos de la OCNE Miguel Jiménez y Juanjo Guillem como solistas) y *Tekiyah* (para clarinete klezmer –David Krakauer– y metales), un encargo de la BBC para conmemorar el 60 aniversario de la liberación del campo de concentración nazi de Auschwitz-Birkenau, y que incluye la intensa participación de seis shofars, un instrumento de origen judío cuya multiplicación de símbolos y significados es abrumadora. Finalmente, el programa de cámara culmina con otra de las obras maestras de Golijov, *Ayre*, un encargo de la cantante Dawn Upshaw y The Carnegie Hall Corporation, a quien el compositor argentino correspondió con un singular ciclo de canciones en diversas lenguas –quién no destacaría la nana *Una madre comió asado*– que llevó a la soprano a regiones de su voz que ella misma desconocía, según su propia confesión. El grupo de cámara nacido para interpretar esta obra, The Andalusian Dogs –un nombre buñueliano que es un guiño a la pasión cinéfila del compositor–, será el coprotagonista de *Ayre* junto con la cantante.

El segundo programa sinfónico y culminación de la *Carta Blanca* golijoviana tendrá de nuevo como solistas a Dawn Upshaw y David Krakauer, bajo la dirección de Leonard Slatkin (4, 5 y 6 de marzo). El clarinetista será el solista de la versión para orquesta de cuerda de *Sueños y plegarias de Isaac el Ciego*, una de las primeras obras que dieron notoriedad al compositor hoy establecido en Boston, y retrato preciso de su primer estilo. La soprano presentará *She Was Here*, cuatro canciones de Franz Schubert arregladas por Golijov a partir de una idea maravillosamente arriesgada (el autor de *El viaje de invierno* reimaginado a partir de la música que él predi-



Osvaldo Golijov © Joahn Sann / DG

jo), y será la voz solista de la magna *Sinfonía núm. 4* de Gustav Mahler, uno de los compositores faro del rico cosmos golijoviano.

Como actividades paralelas, la *Carta blanca* de la OCNE ofrecerá, en colaboración con la Filmoteca Española, dos proyecciones de cine: la película *Tetro*, segundo trabajo de Golijov para Coppola (24 de febrero), y *Hable con ella* (3 de marzo), de Pedro Almodóvar con banda sonora de Alberto Iglesias, que tendrá como colofón un coloquio entre el propio Iglesias y Golijov, dos compositores que siguen con apasionado interés sus respectivas carreras. Asimismo, el 1 de marzo en la Residencia de Estudiantes –cuyo legado lorquiano sin duda complacerá al compositor de la ópera *Ainadamar*, que tiene a Federico García Lorca como uno de sus protagonistas–, Golijov participará en un coloquio-entrevista abierto al público moderado por quien firma estas líneas.

El libro editado con motivo de esta *Carta Blanca* tiene la confesada ambición de confeccionar un retrato tan amplio como sea posible de un compositor cuya obra ha demostrado una multiplicidad de intereses y de técnicas insólita. Además del material de consulta básico habitual de la colección (cronología y discografía), el libro contiene una serie de artículos cuyo propósito es aprehender por extenso la poética golijoviana, y ofrecer material inédito en castellano alrededor de su obra. Así, el director de la revista *Habitus*, Joshua Ellison, escribe un artículo que, inspirado en una cita de Jor-



Osvaldo Golijov © Festival de Saint-Denis - Sébastien Chambert, 2007

ge Luis Borges, aspira a trazar «el mapa de Golijov». Para conocer de primera mano la experiencia golijoviana como intérprete contamos con un artículo de María Guinand, directora coral y de orquesta vinculada al compositor de La Plata especialmente por su cantata *Oceana* y, sobre todo, por *La Pasión*, en cuyos estrenos participó la artista venezolana. Dada la importancia de *La Pasión*, el libro también recoge, por primera vez en castellano, una ilustrativa conversación entre el compositor y David Harrington, primer violín del Kronos Quartet, alrededor de la creación de esta obra. *Ayre* tendrá asimismo su propio apartado merced a un estimulante diálogo entre su creador y la artista a quien fue dedicada la obra, la ya mencionada Dawn Upshaw.

Además de todo ello, el libro contará con el excepcional testimonio de dos grandes artistas que han escrito ex profeso para esta *Carta Blanca* sus impresiones más personales sobre Golijov: Yo-Yo Ma y Francis Ford Coppola. «Para mí es un privilegio considerar a Osvaldo un querido amigo y un colega», confiesa el violonchelista. «Brindo con él por esta celebración de su obra, y brindo con la afortunada audiencia que acuda a estos conciertos por la oportunidad que tendrá de experimentar el

alcance de la imaginación de este hombre», concluye. Por su parte, el cineasta inicia su comentario afirmando que considera al músico argentino una suerte de reencarnación de su padre, el compositor y director de orquesta Carmine Coppola, y lo termina hablando del rabioso presente: «Recién terminada una película –escribe en su texto el creador de *El Padrino*–, bastante distinta de las dos anteriores que ya hemos hecho juntos [*Youth Without Youth* y *Tetro*], sé que es un trabajo que presenta retos interesantes y únicos, pero estoy convencido de que Osvaldo será capaz de conseguir lo que espero, teniendo en cuenta la formidable colección de flechas de su carcaj musical».

Finalmente, una larga entrevista con Osvaldo Golijov que recorre su vida y su obra completa el primer gran retrato en castellano de un compositor cuyo credo musical definió él mismo de este modo: «Trazar el mapa del alma humana en sonidos». Por ello su propósito esencial, según confesó con vehemencia a Jeremy Eichler en el artículo citado al inicio, no puede ser más sencillo a la par que ambicioso: «En mi música lo quiero tocar todo».

Bienvenidos al universo golijoviano.

Dos Sinfonías contrapuestas

Anverso y reverso, como dos caras de una moneda. Y en el fondo Quinta y Sexta lo son. Las dos sinfonías mahlerianas se gestan en los primeros años del siglo XX, con un hecho determinante durante la redacción de la primera obra citada, el matrimonio del compositor con Alma Maria Schindler.

La irrupción de Alma en la vida de Mahler cambió el curso de una obra, la *Quinta*, destinada a acabar mal, a ser la primera obra del autor que no tenía final feliz (aunque bien distintos en estética de la «felicidad» sean los tiempos conclusivos de las sinfonías *Primera* a *Cuarta*). Hoy sabemos –la recuperación de los papeles del archivo Mengelberg en Holanda ha sido fundamental, en esto y en otros muchos apartados– que Mahler trastocó el discurso de una pieza extraña, dominada por explosiones orquestales siniestras y marchas fúnebres de gran calado, a partir del famoso *Adagietto* para arpa y cuerdas, creado como regalo nupcial para la esposa, y recuperó el gran coral fallido, abortado, del segundo movimiento para culminar la obra de forma esplendorosa, con referencias a una de sus canciones más joviales («Elogio de la alta sabiduría»), al mismo *Adagietto* y, desde luego, remate de la obra, el indicado coral de los metales.

No la *Sinfonía* en su totalidad, pero sí el *Adagietto* –y mucho antes de la película de Visconti «Muerte en Venecia»–, conoció una considerable difusión a lo largo de la pasada centuria, y fue página que no dejó de figurar, en forma aislada, en programaciones –de la misma Orquesta Nacional, sin ir más lejos– y grabaciones.

No tuvo la misma suerte la *Sexta sinfonía*, una de las obras más tenebrosamente oscuras del artista

y en donde la partida ganada en la obra precedente se trocaba en completa derrota frente a un destino apisonador e invencible, pese a la magnitud de un combate sostenido hasta las últimas fuerzas. La obra, paradójicamente, se interpretó bastante en vida del propio Mahler –siete veces en total, desde su estreno en 1906 hasta la muerte del compositor en 1911, es decir, un lapso de cinco años, dirigiendo el autor tres de estas versiones (Essen, Múnich y Viena)– e incluso en los años posteriores al fallecimiento del músico; pero antes del advenimiento del nazismo y la prohibición de las obras de Mahler, hacia el final de los años 20, la obra, difícil en lo técnico, compleja en su planteamiento, dura e ingrata en su resolución, empezó a caer en el olvido y sólo la paulatina resurrección de las obras mahlerianas, desde 1960, la rescató de un injusto limbo. En España el estreno de la pieza se produjo en febrero de 1972, en el primer ciclo Mahler de la Orquesta y Coro Nacionales, es decir, 66 años después de que el autor diera a conocer la pieza, pero en una magnífica, impactante traducción de un gran músico y notable mahleriano –aunque haya dejado escasos testimonios de su arte en la materia–, el húngaro Antal Dorati.

Hay una historia, anécdota en el fondo, que no me resisto a recordar. En el primer ciclo Mahler de la ONE, la *Quinta sinfonía* se encomendó a un gran maestro, ya desaparecido, el germano Ferdinand Leitner (Berlín, 1912 – Zúrich, 1996), pero a última hora, por enfermedad, en los conciertos de 30 y 31 de enero, y 1 de febrero de 1970, fue otro húngaro, Laszlo Somogyi, quien dirigió la pieza –como pudo– en el Teatro Real. Dos años después, 25-27 de febrero de 1972, Ferdinand Leitner actuó en la misma sala, recuperando la *Quinta* mahleriana dentro de un programa considerable, que incluía en la primera parte el *Concierto de Brandenburgo* núm. 3 de Bach –con el propio director actuando desde el clave– y el *Concierto en Sol* de Ravel con un jovencísimo Enrique Pérez de Guzmán; al llegar la *Sinfonía*, en la segunda parte de la sesión, Leitner infringió un corte monumental al tercer movimiento, el *Scherzo*, cercenando toda la segunda parte del mismo, enlazando el final del Trío (núm. 17) con la Coda (8 compases antes del núm. 33). Al acabar el concierto, algunos espectadores nos acercamos a preguntar al maestro la razón del corte, y Leitner, sonriente y encogiéndose de hombros, nos espetó: «Wissen Sie?, die Symphonie ist sehr lang», «¿Sabéis?, la Sinfonía es muy larga». Hoy tal actitud habría sido impensable, pero a principios de los 70 todavía era posible.

José Luis Pérez de Arteaga



Alma Mahler, 1899



Muerte en Venecia, 1971
©Warner Bros. Pictures

Como ciegos, vivimos en un mundo muerto,
lleno de luz.
Acompasados con cada rosa, juntos,
nos dirigimos hacia nuestros propios sepulcros.

Joan Pere Gil Bonfill

El fin de un sueño

LOS DOS POEMAS PARA ORQUESTA, título aleatorio si se quiere¹, datan del verano de 2009. Junto a un mar joven y respetuoso, ese verano hablábamos con Soler sobre la *Décima sinfonía* de Gustav Mahler. Otro monumental poema, que alberga todo un recuerdo y que creemos que aún sigue guardándolo si alguien no lo ha usurpado. Allí se gestó el principio de este punto final, aparente, de un complejo grupo de meditaciones, dividido en dos partes, de proporciones casi imposibles de llevar a la escena, aunque fuese repartiéndolo en dos jornadas. Delante de las adversidades de este país, por decirlo de forma elegante, el compositor se ha visto abocado a la resignación. De esta forma y debido a esta escalofriante situación, el compositor siempre ha intentado que se tocara algún fragmento de la ópera para reunir así las piezas, por pequeñas que fuesen, y colocarlas en este gran mosaico.

Estos dos poemas son, en realidad, dos escenas que forman parte de *su* ópera *Jesús de Nazaret*, un trabajo de unas peculiares características y de una magnitud descomunal, al igual que la figura de Josep Soler, transmisor y quien lo recrea cerca de la partitura.

El que está escribiendo estas líneas tiene la misma edad que Josep Soler (Vilafranca del Penedès, Barcelona, 1935) cuando estaba escribiendo el inicio de *Jesús de Nazaret*, era el año 1974. La obra se abrió ella misma sobre el papel y ella misma ha ido adquiriendo la forma que tiene, hasta nuestros días, tiempo que ya no nos pertenece. Hasta 1974, Soler ya había escrito tres grandes óperas: *Agamemnon* (1960), *La Tentation de Saint Antoine* (1964) y *Edipo y Yocasta* (1972).

Interesado por los textos con que Wagner intentó escribir y componer un drama musical titulado *Jesus von Nazareth*, Soler dejó que las escenas surgiesen según una determinada necesidad, el *sentimiento interior* que está por encima de las necesidades del mercado.

En esta ocasión, estamos hablando concretamente del *Preludio a la escena* en el Palacio de Herodes y la meditación sinfónica, *Coronación de Espinas*, que

forman parte del Segundo Acto de la ópera. Estas dos escenas, mudas, sin canto alguno, tan solo el rugir de un río de instrumentos que dejaron de tener nombre propio, agudizan ese mutismo donde radica el estado ciego de la palabra, como si un rayo quisiera desgarrar la partitura. Esta extraña coronación, la de la muerte del Enviado, se cierra con una música muy suave en donde renace el llamado Amén de Dresde, conocido por su uso en *Parsifal*. El sentir general de la totalidad de la obra es *La contemplación –la meditación– triste y sin límites de la miseria humana*. Un llanto que se va perpetuando a lo largo de la obra. Una música insoportablemente triste, por el destino que le espera.

Un drama que el compositor jamás podrá ver representado en vida y seguramente tampoco sin vida. La puesta en música de una vida y una muerte, de un judío, de ese *oscuro profeta llamado Jesús*, ese ingenio galileo que murió en Jerusalén hace más de dos mil años.

Estamos ante una idea escénica, hija de Peri o Monteverdi y quizá la forma de *Boris Godunov* sería la más próxima a ella. Si para Nietzsche Dios murió o lo mataron, para Soler, Jesús ha sido un estudio vivo que ha abarcado la mayor parte de su vida. Dreyer, el autor de *Vampyr*, murió sin ver realizado el proyecto de un film sobre Jesús de Nazaret.

Si este Jesús quisiera un relieve en este mundo, escogería a Lord Byron, el cineasta Carl Theodor Dreyer y Josep Soler para propagar una realidad de aquello que fue. Tenemos la fe de que en otros mundos, estos tres se encuentren y hagan posible, de una vez, la representación de la vida de un loco que vivió para que fuera contada.

Dreyer pensaba que hubiese sido la obra de su vida, lo mismo para Soler. Para ellos solo ha sido el fin de un sueño.

Joan Pere Gil Bonfill
día de Navidad del 2010

Josep Pons, director
Soler *Dos poemas para orquesta* (Encargo OCNE)
11, 12 y 13-III-2011

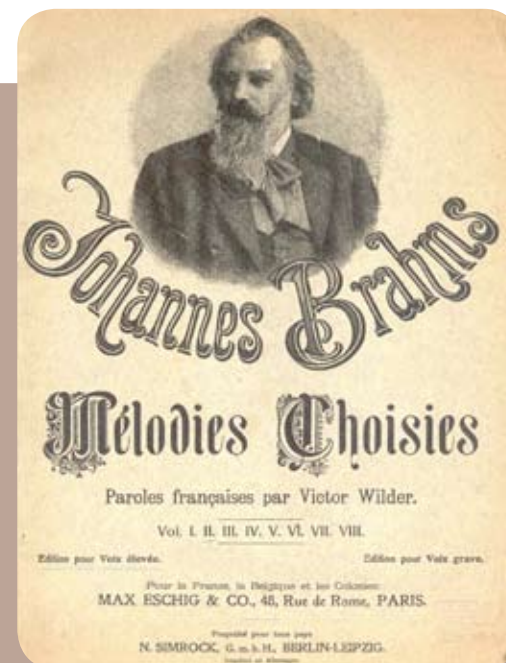
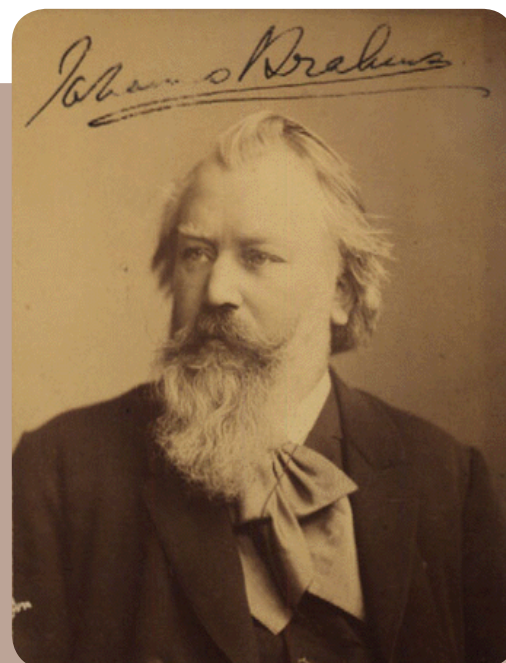
¹Ya existían los *Dos poemas* para orquesta, que engloban *La Natividad* y *La Agonía en el Jardín*, del año 1990 y que también forman parte, como es más que evidente por los títulos, de *Jesús de Nazaret*.

Acerca de la integral *Brahms*

En la programación de la OCNE correspondiente al primer trimestre de 2011 tendrán fuerza especial, sin duda, los dos programas consecutivos que en enero va a dirigir el maestro Rafael Frühbeck de Burgos y en los que llevará a cabo la interpretación de la integral sinfónica de Johannes Brahms, cuatro grandes obras que ha querido preludear con los estrenos de otras tantas breves composiciones encargadas a los compositores Laura Vega, Tomás Marco, Alejandro Yagüe y Udo Zimmermann. Sin duda, es una propuesta densa y original.



Rafael Frühbeck de Burgos



DOC

Recuerdo solamente una convocatoria similar en los tiempos modernos: aquellos dos conciertos fuera de temporada, en julio de 1983, en los que la Nacional, dirigida por su titular entonces, Jesús López Cobos, tocó las sinfonías *Primera* y *Tercera* el día 1 y, al día siguiente, la *Segunda* y la *Cuarta*. Creo recordar también que el propio maestro López Cobos comentó que no solamente era su primera integral Brahms, sino que alguna de estas sinfonías la dirigía allí por vez primera. No es precisamente el caso de Frühbeck, quien afronta esta empresa musical ahora, en plena madurez y después de haberla realizado en Alemania, con la Filarmónica de Dresde, en concierto y en disco.

Sin embargo, el objetivo que esta sección se propuso desde el principio nos lleva a recordar uno de los primeros hitos de nuestra Orquesta y, desde luego, de los que más honda huella dejaron: me refiero al ciclo Brahms que se programó en la primavera de 1944 bajo la dirección del gran maestro alemán Carl Schuricht. Para valorar debidamente la importancia de aquel evento, el aficionado de hoy ha de tener en cuenta que, en aquel ayer,

la música de Brahms distaba de haberse impuesto en los ambientes sinfónicos latinos en general ni, desde luego, en el nuestro en particular. Un tiempo antes –en los años de la República–, nuestro principal crítico, Adolfo Salazar, además de constatar el hecho dudaba de que las sinfonías brahmsianas llegaran a ser algún día populares de verdad. Es obvio que se equivocaba: desde los años cincuenta, cuando Argenta tomó esta música como uno de sus principalísimos caballos de batalla, Brahms no ha dejado de ser uno de los compositores más frecuentados, mejor conocidos y de mayor «tirón» para nuestro público. Pero, repito, Brahms había sido tratado como un compositor muy menor, por ejemplo, en la *Enciclopedia de la música* que publicó Turina, con prólogo de Falla, en 1917, y veinticinco años después su música seguía siendo considerada como «brumosa», «oscura», etc., es decir, poco atractiva.

Pues bien, llegó Schuricht a Madrid y la cosa comenzó a cambiar. Trabajó con la Orquesta Nacional intensamente durante tres semanas, obtuvo de nuestros músicos un rendimiento unánimemente juzgado como excepcional por los

oyentes y por los propios profesores de la Orquesta y, lo que es más importante, logró que la Orquesta se imbuyera del lenguaje brahmsiano, de su sonido peculiar, de su vuelo lírico, de su sentido arquitectural... y, de este modo, pasara a ser un vehículo ideal para interpretar en lo sucesivo la música del maestro de Hamburgo. Ataúlfo Argenta, como es bien sabido, tomó a Schuricht como principal maestro y, así, la continuidad de la victoria en Madrid de la causa brahmsiana quedó asegurada y sellada para siempre. No es casualidad que el primer concierto que dirigió Argenta a la Orquesta de la que poco después sería titular llevaba la *Segunda* de Brahms como obra base (10 de octubre de 1945).

Hay que decir que el histórico ciclo Brahms a cargo de la ONE y Schuricht resultó incompleto, pues, aunque estaba programada, la *Sinfonía núm. 3* no se llegó a hacer: el concierto en el que figuraba se suspendió, alegando problemas con los materiales de orquesta (¿?). Así pues, se interpretaron la *Primera* (el 16 de mayo de 1944, en el primer concierto que Carl Schuricht dirigió a nuestra Orquesta Nacional), la *Segunda* (el 19 de mayo) y la *Cuarta* (el 29 de mayo).

El entusiasmo del público, manifestado ruidosamente al final de cada uno de los tres conciertos, fue enorme, y la crítica no sólo lo reflejó, sino que se alineó con los aficionados. El eminente guitarrista Regino Sáinz de la Maza ejercía entonces como crítico de *ABC* y de sus comentarios vamos a extraer algunas frases: «Para todos aquellos a quienes los acentos de la música de Brahms despiertan un sentimiento profundo, las interpretaciones que el gran director alemán Carl Schuricht hace de sus sinfonías les habrá reservado motivos de extraordinario goce. El arte de Brahms, por su misma

riqueza interior, no es siempre accesible a cualquiera. La zona austera en que se mueve el pensamiento del maestro alemán es difícil de penetrar (...) En el concierto de ayer le tocó el turno a la segunda de las sinfonías, en la que Schuricht penetró a fondo, trazando con delicados colores la trama orquestal que el poder de su gestión y la autoridad del gran director animan con el brillo y seducción particulares» (20-V-1944). «La labor que en breves días ha llevado a cabo el eminente director alemán Carl Schuricht con la Orquesta Nacional es en verdad sorprendente (...) La dirección de Schuricht es perfecta (...) La orquesta es un instrumento que suena según el genio de quien la guía (...) Si la personalidad se refleja en los menores actos de la existencia del hombre ¿cómo ha de estar ausente al transmitir la conmoción que la música produce en el alma? Estas y otras consideraciones nos las sugiere el arte del gran director, que en pocos días de trabajo con nuestros músicos ha sabido infundir a la Orquesta la impronta de su genio y dejar grabada en ella su palpación vital» (30-V-1944).

Aquellas versiones dirigidas por Schuricht de la *Primera* y la *Cuarta* fueron las primeras que daba la ONE de esas sinfonías brahmsianas; no así la de la *Segunda*, pues el maestro Toldrá se adelantó a aquella interpretación de Schuricht en casi dos años, al programarla en su concierto del 28 de octubre de 1942. Y también sería Toldrá quien se anotaría la primera interpretación de la *Tercera* por parte de nuestra Orquesta: fue el 9 de marzo de 1945, es decir, en la temporada siguiente a la frustrante ausencia de esta obra en los conciertos de Schuricht.

conozcamos los nombres



Miguel Jiménez
Violonchelo solista de la ONE

Tras finalizar sus estudios en Madrid, su ciudad natal y Freiburg, Miguel Jiménez ingresa en la ONE en 1991, si bien venía colaborando con la orquesta desde 1982.

«Mi relación con la “Nacional” fue primero como estudiante aficionado a la música. Recuerdo cuando hace más de treinta años mis padres me llevaban a ver los

conciertos de los domingos de la ONE al Teatro Real y pensaba que algún día llegaría a tocar con ella. Después de muchos años, puedo decir que me siento muy orgulloso de pertenecer a la orquesta y de haber vivido en estos últimos años la transformación artística que ha experimentado de la mano de Josep Pons, cuya labor, en colaboración con los músicos de la ONE, ha sido decisiva para ello. Muchos son los momentos que recuerdo con especial emoción, pero, por tratarse de un evento reciente, me gustaría destacar la última visita de Tan Dun el pasado diciembre, en su doble faceta de compositor y director, y en cuya ocasión interpreté por vez primera con la ONE un concierto como solista del propio Tan Dun. Fue una experiencia extraordinaria tocar con mis compañeros y percibir la energía positiva que me transmitían en todo momento y, al mismo tiempo, sentir la enorme responsabilidad que supone para un músico interpretar un concierto con su propia orquesta, con el gran nivel artístico que ésta ha alcanzado».



Isabel Frontón
Documentalista de la OCNE

Tras permanecer un tiempo en el Centro de Documentación de Música y Danza, unidad también dependiente del INAEM, pasa a formar parte del equipo técnico de la OCNE en diciembre de 2001, donde desarrolla su labor como documentalista en el CNE.

«Me siento muy feliz de pertenecer a la OCNE. Esta Institución, por sus ambiciosos objetivos y financiación pública, es una de las pocas formaciones sinfónico corales de nuestro país que cuenta con un Departamento de Documentación que, de forma coordinada, presta sus variados servicios a las diferen-

tes áreas de la OCNE (Edición y Comunicación, Producción, Administración...). Tengo, pues, la suerte de trabajar en equipo con un grupo de documentalistas y archiveros que, además de excelentes profesionales, son amigos y compañeros. Entre otros cometidos, nos encargamos de la conservación, gestión y tratamiento sistemático de los fondos documentales, fondos que constituyen el propio patrimonio e historia de la Institución; y, asimismo, de preparar y facilitar la información y los materiales necesarios para que los profesores de la OCNE puedan desarrollar su actividad en las mejores condiciones posibles.

Además, estar en el CNE me permite un trato directo y cotidiano con los cantantes y con Joan Cabero, su actual director titular, y trabajar codo a codo con Agustín Martín, Coordinador técnico y gran conocedor del CNE, con Victoriano Sánchez y Gabriela Pérez, Archivero y Asistente del CNE respectivamente, con los que cada día aprendo nuevas cosas.

Desde luego, un trabajo muy variado y enriquecedor, con la música siempre como telón de fondo, donde no cabe el aburrimiento y con el que nos sentimos satisfechos e ilusionados por poder aportar nuestro granito de arena para que, cada nueva temporada, cumpliendo con nuestra vocación de servicio público, la Música llegue a todos».