

Nº20 octubre 2012

DOC

DOSSIER

El compositor como héroe

Brahms o la modernidad camuflada

Vivaldi y la música religiosa

Las Campanas de Sergei Rachmaninov:

La sublime tragedia de la vida

HABLAMOS CON

Pilar Jurado estrena *Hard-Core*

POSTALES ILUMINADAS

Los comienzos del *Concierto núm. 1*
de Chaikovski en los ciclos de la OCNE

Como cada otoño, comenzamos una nueva temporada de la Orquesta y Coro Nacionales de España ofreciendo una interesante propuesta artística a nuestro público y abonados. El eje temático de este año gira en torno a los Diálogos. A pesar de que el concepto es amplio, hay tres líneas de trabajo que destacan.

En primer lugar, se ha buscado un diálogo entre diferentes compositores y diferentes estilos: en este sentido dialógan Schönberg y Brahms (Concierto 2), Mozart y Chaikovski (Concierto 6), Stravinsky y diversos autores del siglo XVIII (Concierto 9), Hindemith y Weber (Concierto 15).

En segundo lugar, se ha buscado el diálogo entre conceptos cercanos pero con un resultado diferente: *La flauta mágica / El arpa mágica* de Mozart y Schubert (Concierto 3), *La Creación / Los siete pecados capitales* (Concierto 15), Mozart confrontado con Arriaga (Concierto 18).

En tercer lugar, un diálogo específico entre las tres escuelas de Viena. La primera representada por Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert; la se-

gunda por Schönberg, Berg y Webern; la tercera representada por nuestra Carta Blanca Friedrich Cerha.

Este último, viene a Madrid habiendo sido recientemente galardonado con el Premio Ernst von Siemens de la música –considerado el Óscar de la música– y que anteriormente había recaído en otros compositores invitados a nuestra Carta Blanca como Henri Dutilleux, Hans Werner Henze o Elliott Carter.

Una temporada más, regresan a nuestro podio los ya consagrados Josep Pons, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Ton Koopman, Jiri Belohlavek o James Conlon al lado de batutas jóvenes pero de reconocida solvencia como las de David Afkham, Pablo Heras-Casado, Lionel Bringuier o Nicholas Collon. Acompañándoles, estarán artistas de reconocido prestigio como Joshua Bell, Hilary Hahn, Matthias Goerne, Yefim Bronfman, Yuja Wang, Christian Zacharias (tocando y dirigiendo) y Javier Perianes, entre otros.

Del mismo modo, cabe destacar la labor de nuestro coro, no solo en

el ámbito sinfónico sino a través de su destacado Ciclo Coral dedicado también a los diálogos y que contará con el Coro de la Generalitat Valenciana como excepcional invitado. De igual manera, el proyecto educativo, un año más, ofrece una interesante variedad de programas para los más jóvenes.

No quisiéramos despedirnos sin destacar el esfuerzo de Radio Clásica y Televisión Española que, año tras año, realizan un enorme esfuerzo para que podamos llegar a un mayor número de personas.

Y sobre todo, gracias a todos vosotros, que acudís a los conciertos: los que aplaudís, los que calláis, los que reís y lloráis con nosotros, porque vosotros sois la razón principal por la que cada año seguimos luchando por ofrecer os la mejor música del mundo. Bienvenidos.

OCNE

Revista trimestral

Publicación de la Orquesta y Coro Nacionales de España.

Edición de textos: Rafael Banús

Coordinación editorial y documentación:

Eduardo Villar y Begoña Álvarez

Foto portada: Leonard Bernstein, Glenn Gould e Igor Stravinsky (CBS Photo Archive/Getty Images)

Fotografías: Alberto Rivas, Rafa Martín, Agencias y Jaume Plensa (VEGAP, Madrid, 2012)

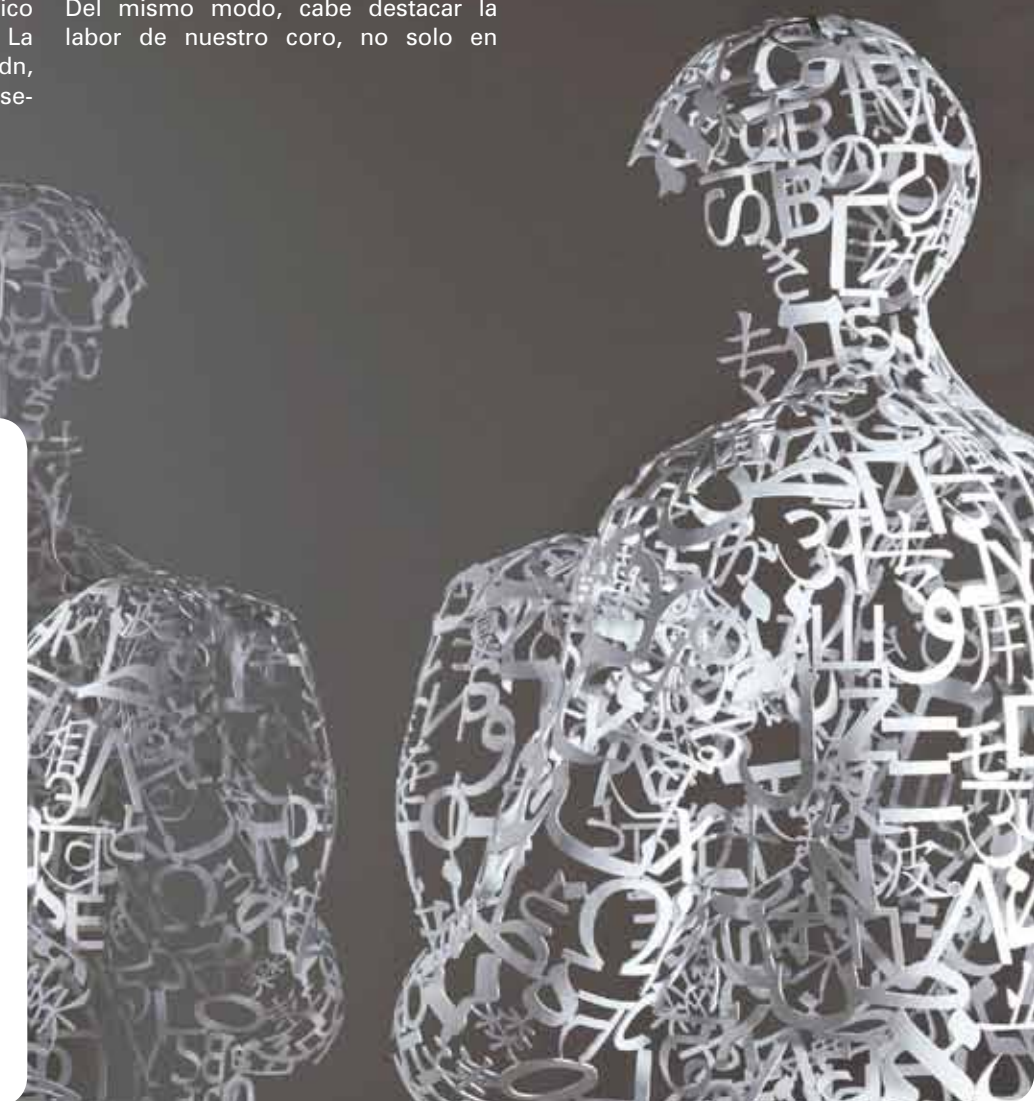
Diseño: Move Design

Impreme: Imprenta Nacional del BOE

NIPO: 035-12-015-7

Depósito Legal: M-3532-2006

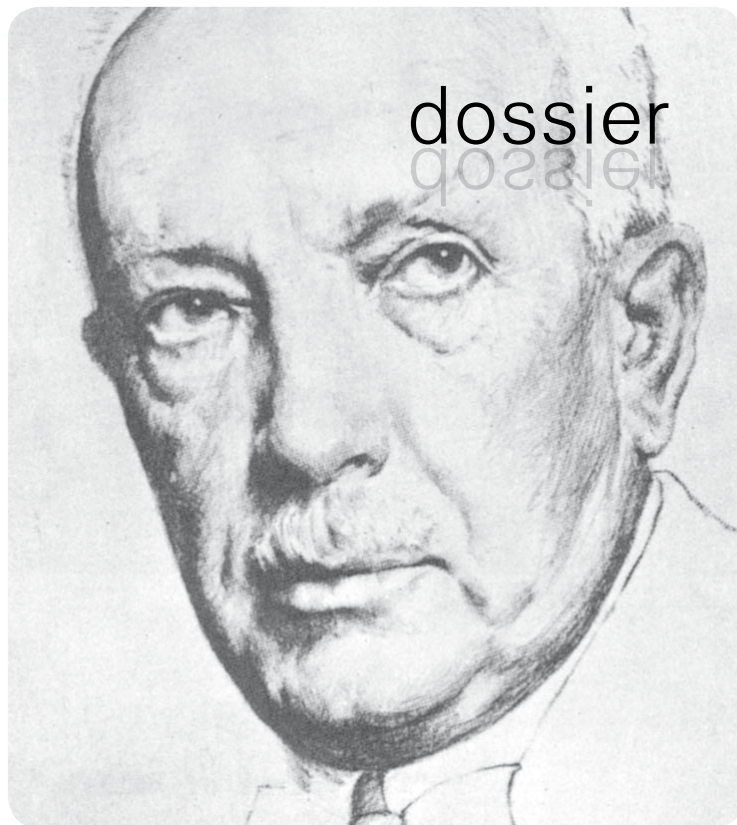
<http://ocne.mcu.es>



El compositor COMO HÉROE

Muchos son los elementos –históricos y hasta simbólicos– que hacen de *Una vida de héroe*, el último poema sinfónico de Richard Strauss, un caso especial dentro de su producción. Atrás quedaban ya, cuando aborda la partitura en 1897, *Don Juan*, *Muerte y transfiguración*, *Till Eulenspiegel* y *Así habló Zaratustra*, que le habían consagrado como un mago de la orquesta y un digno heredero de la música del porvenir de Liszt y Wagner, aunque si sus poemas sinfónicos estaban a la altura de los nuevos horizontes abiertos, no se podía decir lo mismo de la única ópera escrita por Strauss hasta la fecha, la olvidada *Guntram*. Antes del definitivo asalto a la escena lírica que supondrá *Salome* en 1905, la *Vida de héroe* aplica un nuevo giro a la idea del contenido programático. La obra es por duración y virtuosismo orquestal extremo tan ambiciosa o más que *Zaratustra*, pero renunciando al contenido filosófico que anidaba en los pentagramas basados en Nietzsche. El héroe straussiano posee una épica indefinida que no deja de presentar paralelismos con la más célebre pieza análoga del sinfonismo europeo, la *Heroica* beethoveniana. Strauss citó incluso el precedente del autor de *Fidelio* como razón de ser de su nueva composición, con la que quería proponer una pareja idónea para la *Tercera*. Esta afirmación, con todo, no puede ser vista más que como un pretexto, revelador eso sí de que el poema sinfónico practicado por Strauss tomaba un nuevo rumbo. Es bien sabido que Romain Rolland, su defensor a ultranza en tierras francesas, abominaba de los detallados programas que se entregaban al público en los conciertos. El músico alemán le respondió definiendo la función del soporte literario de sus poemas: «Pero para que la música no se pierda en abstracciones y vaya a la deriva necesita estar sujeta por unos límites que determinen una cierta forma, y es el programa lo que establece esos límites». No obstante, *Una vida de héroe* apunta una evolución singular en un doble sentido; en el estructural, propone ya la simbiosis con la forma sinfónica que Strauss completará en la *Sinfonía doméstica* y en la *Sinfonía alpina*; y, por contenido, opta por un evidente sentido autobiográfico, que enlaza más con la *Sinfonía fantástica* de Berlioz que con la *Heroica* de Beethoven.

Aunque eliminado de la edición impresa de la obra, el programa original nos es conocido con cierto detalle. Se divide la partitura en seis partes que se tocan sin interrupción; media docena de bloques temáticos claramente reconocibles. La primera parte es un retrato, *El héroe*, que irrumpe de modo impetuoso con un tema presentado por las trompas y la cuerda grave, que lo ceden, para que cobre más vuelo, a flautas y violines. En un contraste radical, la sección *Los adversarios del héroe* nos describe a estos lo mismo grotescos que ominosos. Si aceptamos que esos «adversarios»



Richard Strauss (Dibujo de Leonhard Fanto)

podrían muy bien ser los críticos y los públicos reacios a su obra, no cabe duda de que Strauss les expresa aquí un olímpico desprecio. El héroe se diría abatido por un instante, pero la brillantez que adquiere la música manifiesta que se ha quitado de en medio a sus enemigos con suma facilidad. El violín solista asume una parte concertante en *La compañera del héroe*, donde queda plasmada la esposa del compositor, la soprano Pauline de Ahna. Los motivos de la compañera y del héroe se entrelazan en una expansión lírica alusiva al amor nacido entre ambos. Vuelven los temas de los adversarios al comienzo de *El campo de batalla del héroe*, dominado por fanfarrias guerreras y estallidos de combate, asombroso alarde de dominio orquestal y sabia dosificación de la sobreabundancia de temas. El estruendo se generaliza y los diseños amenazan con partirse en medio de un caos sólo aparente, pero al fin los enemigos son vencidos. En *Las obras de paz del héroe* reconocemos la verdadera personalidad de éste por las numerosas citas de piezas straussianas: *Don Juan*, *Macbeth*, *Muerte y transfiguración*, *Till*, *Zaratustra*, *Don Quijote*, *Guntram*, incluso el *Lied*, *Traum durch die Dämmerung*. La paz, por lo tanto, hace posible el desarrollo de la personalidad y del arte. Aun así, no parece bastante, pues en *Huida del mundo y plena realización del héroe* Strauss plantea una transfiguración, una superación de las ataduras mundanas, pretensión acaso exagerada, bien que expresada por medio de una música excelsa.

Enrique Martínez Miura

David Afkham, director
Joshua Bell, violín

Ludwig van Beethoven: *Egmont*, obertura, opus 84

Max Bruch: *Concierto para violín y orquesta* núm. 1, en sol menor, opus 26

Richard Strauss: *Ein Heldenleben* (Una vida de héroe), opus 40
19, 20 y 21-X-2012

David Afkham, director
Joshua Bell, violín
Ludwig van Beethoven: *Egmont*, obertura, *opus 84*
Max Bruch: *Concierto para violín y orquesta núm. 1*, en
sol menor, *opus 26*
Richard Strauss: *Ein Heldenleben* (Una vida de héroe),
opus 40
19, 20 y 21-X-2012



David Afkham la energía de la juventud

Sin haber alcanzado todavía la treintena, el joven director alemán David Afkham ya ha dirigido orquestas tan afamadas como la Sinfónica de Londres, la Orquesta Juvenil Gustav Mahler, Cleveland, la Filarmónica de Los Ángeles, la Sinfónica Simón Bolívar, la Sinfónica de Bamberg o la Sinfónica de Chicago, y ha sido asistente de Bernard Haitink con la Royal Concertgebouw de Ámsterdam. Es, además, director titular de la KHG Symphony Orchestra y colabora con la Academia Richard Wagner de Bayreuth. Nacido en Friburgo de Brisgovia en 1983, comenzó su educación musical a los 15 años en el conservatorio de su ciudad natal. Posteriormente realizó sus estudios de dirección en la Escuela de Música Franz Liszt de Weimar, obteniendo en 2008 el primer premio en el prestigioso Concurso Internacional Donatella Flick, lo que le permitió trabajar un año con Valery Gergiev y la Sinfónica de Londres. Su primera actuación al frente de la ONE supuso todo un acontecimiento, como lo será sin duda su presencia en el concierto de inauguración de la temporada de abono, en el que abordará, entre otras piezas, una obra tan comprometida como el poema sinfónico de Richard Strauss *Ein Heldenleben* (Una vida de héroe) *opus 40*, y que marcará la primera de las tres apariciones de esta rampante estrella de la batuta a lo largo de nuestro curso sinfónico 2012-13.

Nacido en Moscú en 1969, Boris Berezovski estudió en el conservatorio de la capital rusa con la gran pianista y pedagoga Elisso Virsaladze y en privado con Aleksandr Sats. Tras su presentación en el legendario Wigmore Hall de Londres en 1988, el diario *The Times* lo describió como «un artista excepcionalmente prometedor, con un sonido deslumbrante y una formidable fuerza». Dos años después, todas aquellas virtudes se hicieron realidad al obtener la medalla de oro en el Concurso Internacional Chaikovski en Moscú. A partir de entonces, Borís Berezovski colabora regularmente con orquestas como la Royal Concertgebouw de Ámsterdam, Filarmónica de Nueva York, Orquesta de Filadelfia, Filarmónica de Róterdam o Sinfónica de la Ciudad de Birmingham y directores como Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch, Vladimir Ashkenazy, Mikhaíl Pletniev o Antonio Pappano, entre otros. Su grabación de los 5 *Conciertos* de Beethoven con la Orquesta de Cámara Sueca y Thomas Dausgaard ha sido recibida con excelentes críticas. También ha registrado la colección completa de los *Études d'exécution transcendante* de Franz Liszt. Es, además, un ferviente apasionado de la música de cámara y un excelente pianista de jazz, y toca frecuentemente con su trío en clubs y bares rusos y en programas de televisión. Podremos disfrutar de su excepcional virtuosismo en el imponente *Concierto núm. 1*, en *si bemol menor*, *opus 23* de Chaikovski.

Boris Berezovski el último fenómeno del piano ruso

Boris Berezovski, piano
Josep Pons, director
Piotr Ilich Chaikovski: *Concierto para piano y orquesta*
núm. 1, en *si bemol menor*, *opus 23*
16, 17 y 18-XI-2012





Joshua Bell, violín

David Afkham, director

Max Bruch: *Concierto para violín y orquesta núm. 1, en sol menor, opus 26*

19, 20 y 21-X-2012

Joshua Bell un violinista de hoy

Tras la famosísima anécdota de tocar durante una hora en el metro de Washington –donde solamente lo reconoció una mujer que lo había escuchado unos días antes en la Biblioteca del Congreso–, el estadounidense Joshua Bell alcanzó una popularidad insospechada en un intérprete de música clásica. Este atípico violinista, nacido en Bloomington en 1967, y cuyo primer contacto con el mundo de la música se remonta a los cuatro años, realizó sus estudios de violín en la Universidad de Indiana bajo la dirección de Josef Gingold y a los 14 apareció como solista con la Orquesta de Filadelfia, dirigida por Riccardo Muti. En 1985 debutó en el Carnegie Hall de Nueva York, y desde entonces ha tocado con las orquestas y directores más importantes del mundo. Además de interpretar el repertorio tradicional, ha estrenado muchas obras nuevas, de autores como Nicholas Maw (quien le dedicó su *Concierto para violín* en 1993) o John Corigliano (del que ejecutó la parte solista de la película *El violín rojo*, que recibió un Óscar a la mejor banda sonora). Con el prodigioso sonido de su Stradivarius de 1713, adquirido por una suma astronómica –poco que ver, sin duda, con lo recaudado en los andenes–, nos deleitará en una de las páginas más hermosas de la literatura para violín, el *Concierto núm. 1* del romántico alemán Max Bruch.

Con su fulgurante trayectoria, Pablo Heras-Casado se ha convertido en muy poco tiempo en el más internacional de los jóvenes directores españoles. A sus 35 años, este director granadino se ha puesto ya al frente de conjuntos tan renombrados como la Orquesta Filarmónica de Berlín, las Orquestas Sinfónicas de Chicago y Boston o la Orquesta del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, y ha sido nombrado director titular de la Orquesta de St. Luke's en Nueva York. Su presentación en el Teatro Real con la ópera de Kurt Weill *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* en la apertura de la temporada 2010-11 constituyó una verdadera conmoción. Su repertorio es amplísimo, y abarca desde la música española del siglo XVIII (que aborda con la compañía Teatro del Príncipe, vinculada al Festival de Música Antigua de Aranjuez) hasta autores contemporáneos (con conjuntos tan emblemáticos como el Ensemble Modern o el Klangforum Wien, o su colaboración con Pierre Boulez o Peter Eötvös), sin olvidar su asociación con conjuntos historicistas de la talla de la Orquesta Barroca de Friburgo, con la cual obtuvo un rotundo éxito en la pasada edición del Festival de Granada con sus reveladoras lecturas de Mendelssohn y Schubert. Podremos apreciar su talento en su presentación con la ONE, donde dirigirá autores tan diversos como Webern, Haydn o Brahms (en la orquestación de Schönberg).

Pablo Heras-Casado una carrera imparable



Pablo Heras-Casado, director

Anne Gastinel, violonchelo

Anton Webern: *Passacaglia, opus 1*

Franz Joseph Haydn: *Concierto para violonchelo y orquesta núm. 1, en do mayor, Hob. VIIb:1*

Johannes Brahms / Arnold Schönberg: *Cuarteto con piano núm. 1, en sol menor, opus 25*

26, 27 y 28-X-2012.

Giovanni Antonini, director
Joan Espina, violín
Ane Matxain, violín
María Hinojosa, soprano
María Espada, soprano
Marta Infante, contralto
Rodrigo Álvarez, bajo
Coro Nacional de España

Johann Sebastian Bach: *Concierto de Brandemburgo núm. 3, en sol mayor, BWV 1048. Concierto para dos violines en re menor, BWV 1043*
Francesco Geminiani: *La folia*
Antonio Vivaldi: *Magnificat, RV 610-611*
30-XI, 1 y 2-XII-2012



Giovanni Antonini el jardín mágico

A través de su conjunto Il Giardino Armonico (fundado junto con Luca Pianca en 1985), Giovanni Antonini se ha convertido en uno de los máximos exponentes de la ejecución de la música antigua, y en un pionero de la interpretación con criterios historicistas en Italia, por la vivacidad y energía de sus versiones. Nacido en Milán en 1965, estudió dirección de orquesta, flauta de pico y flauta travesera barroca en su ciudad natal, y posteriormente asistió a la Civica Scuola di Musica y el Centro de Música Antigua de Ginebra. Su estilo interpretativo le ha llevado a colaborar asiduamente con artistas tan dispares como la cantante Cecilia Bartoli, las pianistas Katia y Marielle Labèque o la violinista Viktoria Mullova, y su extensa labor discográfica ha merecido numerosos premios. Cada vez más demandado en el campo sinfónico, ha dirigido orquestas como la Filarmónica de Berlín, Concertgebouw de Ámsterdam, Tonhalle de Zúrich, Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, Radio Bavara o Staatskapelle de Berlín, y colabora regularmente con la Orquesta de Cámara de Basilea. Su actividad operística incluye *Le nozze di Figaro* de Mozart en La Scala y *Giulio Cesare* de Händel en el Festival de Salzburgo. Su actuación con la OCNE nos abrirá, sin duda, un vergel de placeres inagotables.

Nacida en Tiflis (Georgia) en 1979, Lisa Batiashvili es, pese a su juventud, una de las solistas más destacadas de la nueva generación. Creció en un ambiente musical (su padre era violinista y su madre pianista), recibiendo las primeras lecciones de su progenitor a los cuatro años. Más tarde perfeccionó sus estudios en la Escuela Superior de Música de Hamburgo, y en 1995 obtuvo el segundo premio del Concurso Internacional Jean Sibelius de Helsinki, uno de los certámenes más prestigiosos para nuevos violinistas. Anteriormente había formado parte de la Nueva Generación de Artistas de la BBC, colaborando con compañeros como el violonchelista Alban Gerhardt o el pianista Steven Osborne en recitales y programas de música de cámara. En 2006 estrenó el *Concierto para violín* de Magnus Lindberg, que el autor sueco había compuesto expresamente para ella. Asimismo recibió junto a su marido, el oboísta francés François Leleux, el encargo del compositor georgiano Giya Kancheli para interpretar su doble concierto *Broken Chant*, creado en Londres en 2008 con la Orquesta Sinfónica de la BBC. Lisa Batiashvili posee un Stradivarius Engleman de 1709, en préstamo de la Nippon Music Foundation. Con él interpretará una de las más sugerentes partituras para violín y orquesta, el *Concierto en re mayor, opus 35* de Chaikovsky.

Lisa Batiashvili una violinista comprometida

Lisa Batiashvili, violín
Jesús López Cobos, director
Piotr Ilich Chaikovsky: *Concierto para violín y orquesta en re mayor, opus 35*
14, 15 y 16-XII-2012





José Ferrero, tenor
Jesús López Cobos, director
Coro Nacional de España
Sergei Rachmaninov: *Kolokola* (Las Campanas)
14, 15 y 16-XII-2012.

José Ferrero

el poderío de un tenor español

José Ferrero prosigue la línea de los mejores tenores españoles. Natural de Albacete, procede de la riquísima cantera de canto del Conservatorio Superior de Valencia de la profesora Ana Luisa Chova, y ya ha actuado en muchos de los principales escenarios de nuestro país, incluyendo el Palau de la Música de Valencia, el Auditorio Nacional de Madrid, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Palacio de la Ópera de La Coruña o el Teatro Calderón de Valladolid, y actualmente está lanzado a una imparable carrera internacional. Tras su debut operístico como Don José en *Carmen*, ha cantado personajes tan variados como el papel titular de *Los cuentos de Hoffmann*, Pinkerton en *Madama Butterfly*, Alfred en *El murciélago*, Fausto en *La condenación de Fausto*, Paco en *La vida breve*, Tamino en *La flauta mágica*, Don Ottavio en *Don Giovanni* o Cavaradossi en *Tosca*. Obtuvo un gran éxito en el Teatro de la Maestranza de Sevilla como Siegmund en *La Valquiria*, en la producción de La Fura del Baus. Su interés por la investigación musical le llevó a fundar y dirigir la Capilla Antigua de Chinchilla. José Ferrero aportará su hermoso timbre y su cálido lirismo a esa bella reflexión sobre la vida del hombre que es *Las Campanas* de Rachmaninov.

Actriz-cantante de excepcional talento y versatilidad, la soprano alemana Angela Denoke es una de las cantantes más fascinantes de nuestro tiempo. Una artista de hoy, como demuestran sus encarnaciones de papeles tan complejos, en lo vocal y lo psicológico, como Salomé, *Katia Kabanova* de Janáček o *Lady Macbeth de Mzensk* de Shostakovich, mujeres fuertes y apasionadas que luchan por sobrevivir. Aunque también ha logrado otorgar todo su sofisticado encanto a la Mariscala de *El caballero de la rosa*. Estudió en la Universidad de Música y Drama de Hamburgo y fue contratada por el Teatro de Ulm, donde cantó Fiordiligi en *Così fan tutte*, Donna Anna en *Don Giovanni* y Agathe en *El cazador furtivo*. Luego trabajó en la Ópera Estatal de Stuttgart y de ahí pasó a los principales teatros del mundo, incluidos la Staatsoper de Viena y el Metropolitan de Nueva York. Ella sabrá dar toda su expresividad a los fragmentos de *Wozzeck* de Alban Berg. No en vano su visión del desgarrado personaje de Marie (con el que debutó en el Festival de Salzburgo con Claudio Abbado, y que pudimos admirar igualmente en el Teatro Real, en el polémico montaje de Calixto Bieito dirigido musicalmente por Josep Pons) es una de sus grandes creaciones.

Angela Denoke

temperamento y estilo

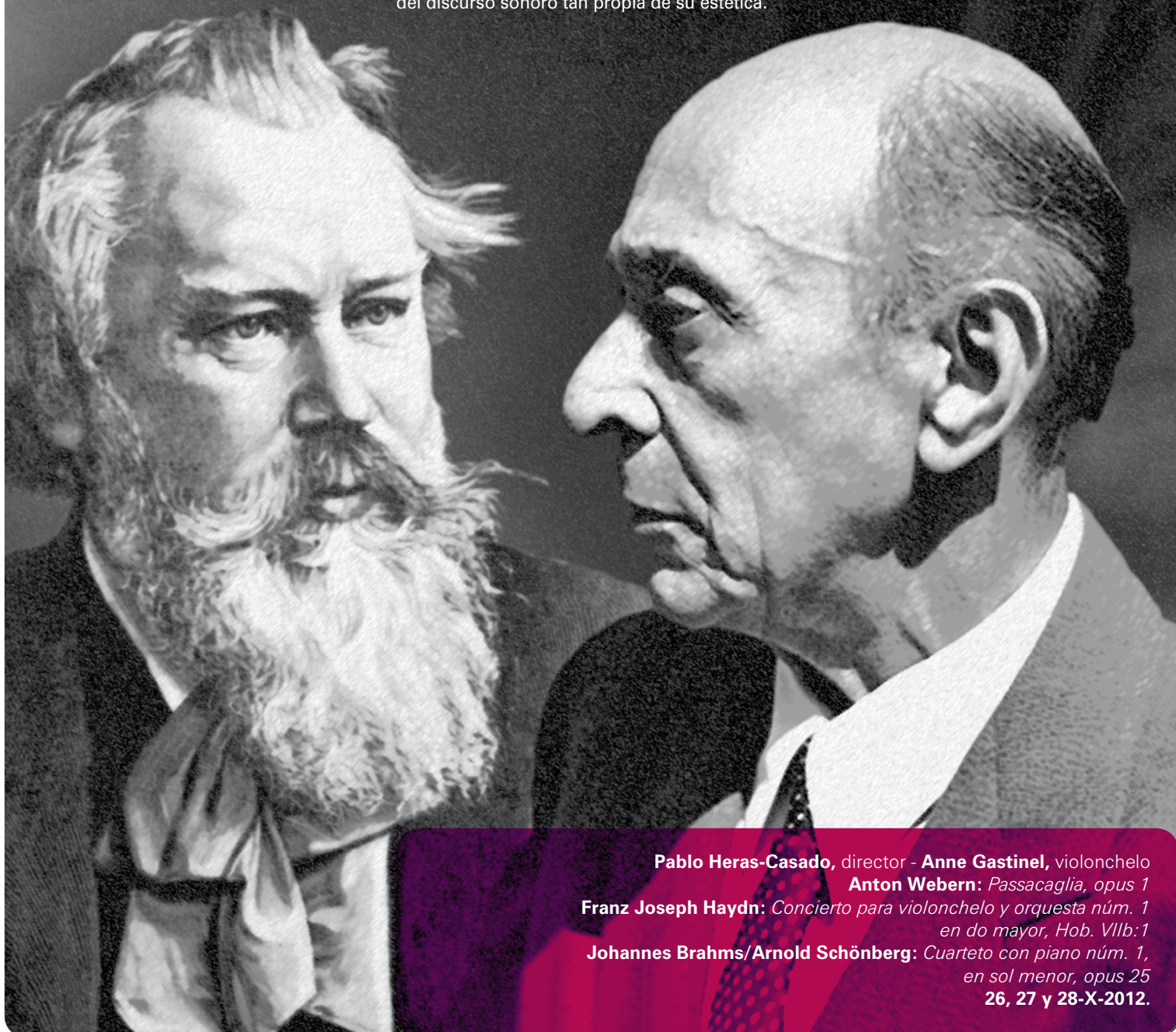


Angela Denoke, soprano
Josep Pons, director
Alban Berg: *Tres fragmentos de Wozzeck*, opus 7
21, 22 y 23-XII-2012.

BRAHMS O LA MODERNIDAD CAMUFLADA

Arnold Schönberg justificaba su transcripción del *Cuarteto con piano opus 25* de Brahms por diversas razones. La primera, la más contundente y más decisiva: «Adoro esta pieza». Toda transcripción nace, en definitiva, de un acto de amor. Hace revivir aquello que uno adora trasladándolo a otra escala y superponiendo en ese proceso de transformación una dimensión nueva a algo creado por otro. Algunas transcripciones actúan por reducción, otras por amplificación. Las primeras buscan condensar la esencia de un estilo o de un lenguaje. Los arreglos para clave de los conciertos de Vivaldi firmados por Bach o la transcripción pianística que realiza Alfredo Casella de la *Sinfonía núm. 7* de Mahler pertenecen a este ámbito. Hay en esos casos una voluntad implícita de estudio y análisis del original, pero también un deseo sutil de posesión física del objeto querido, que el intérprete puede tener de esa manera literalmente en sus manos.

El recorrido inverso es el que lleva de lo pequeño hacia lo grande, tal como ocurre en los *Cuadros de una exposición* de Ravel a partir de Musorgski. En este caso la transcripción añade, colorea y multiplica, desarrollando posibilidades que estaban implícitas o ausentes en el original: el transcriptor transfigura la partitura original y al mismo tiempo se transfigura en ella a través de una comunión que ya no es física sino espiritual, y que deja huellas visibles en el resultado final. Así observamos a Anton Webern reinterpretando el segundo «Ricercare» de la *Ofrenda musical* de Bach según ese principio de atomización del discurso sonoro tan propia de su estética.



Pablo Heras-Casado, director - **Anne Gastinel**, violonchelo

Anton Webern: *Passacaglia*, opus 1

Franz Joseph Haydn: *Concierto para violonchelo y orquesta núm. 1 en do mayor*, Hob. VIIb:1

Johannes Brahms/Arnold Schönberg: *Cuarteto con piano núm. 1, en sol menor*, opus 25

26, 27 y 28-X-2012.

En el arreglo del *Cuarteto con piano opus 25* de Brahms, Schönberg explica el nuevo formato instrumental a la luz de una consideración cuando menos curiosa: «Siempre se toca mal esta pieza, porque cuanto mejor es el pianista tanto más fuerte toca y no se oyen las cuerdas». Es decir, la transcripción actúa aquí como recurso extremo para lograr un equilibrio de texturas que en la versión de cámara a menudo se ve perjudicada por los desajustes entre intérpretes. Al mismo tiempo, Schönberg ve en esta transcripción suya una ulterior posibilidad para promover una mayor difusión de una obra que «se toca rara vez». Sus deseos, sin embargo, no se han visto cumplidos. Si en su versión de cámara el *Cuarteto opus 25* de Brahms es por sí sola una partitura que no goza de excesiva difusión, la versión orquestal de Schönberg es programada con aún menor frecuencia.

La transcripción del *Cuarteto opus 25* se remonta a 1933 y vino a coincidir con las celebraciones por los cien años del nacimiento del compositor. En aquel entonces Schönberg leyó también en los micrófonos de la Radio de Fráncfort una conferencia sobre Brahms cuyas ideas generales confluían en 1947 en el célebre ensayo «Brahms el progresista», incluido más tarde en el libro *Estilo e idea*, de 1950. El título encierra una provocación y desvela una verdad incómoda. En los ambientes musicales, Brahms y progresismo eran considerados términos antitéticos e irreconciliables. Para los músicos de la generación de Schönberg, Brahms representaba todavía el estandarte de la tradición entendida como preservación académica de las grandes formas musicales y de la sintaxis que las había sustentado durante al menos dos siglos: la tonalidad.

Todo el desarrollo de la música alemana a finales del siglo XIX se podía sintetizar en la contraposición entre los nombres de Wagner y Brahms. Ahí no cabían mediaciones ni compromisos; el que estaba a favor del uno había de estar forzosamente en contra del otro. Si Wagner había sentado las bases para la música del futuro al precipitar la crisis del sistema tonal, Brahms se había dedicado a reforzar los cimientos de la tradición. Pero la realidad era bastante más compleja y el ejemplo de músicos como Mahler, Strauss o Reger demostraba, en opinión de Schönberg, que el futuro de la música pasaba por una suerte de fusión entre ambas opciones: «Gustav Mahler y Richard Strauss... nos han ayudado a entender lo que en Wagner hay de orden y organización, por no decir pedantería, y lo que en Brahms hay de coraje, por no decir desatada fantasía».

Le corresponde a Schönberg el mérito de haber sometido el lenguaje musical de Brahms a un análisis cuya valentía intelectual y agudeza crítica todavía sorprenden. Pero, si admitimos que Brahms fue un progresista, ¿en qué reside su modernidad? En opinión de Schönberg, su gran logro había consistido en concebir la forma como una unidad orgánica y no como una sucesión de secciones cada una de las cuales caracterizada por una función específica. Para ello, el compositor articulaba un discurso musical —una «prosa»— basada en la variación continua de una idea inicial. Incluso en la forma sonata brahmsiana, a pesar de mantenerse la habitual tripartición, la elaboración temática y el principio de variación lo envuelven todo desde los primeros compases. El comienzo del *Cuarteto con piano opus 25* contiene un claro ejemplo de este procedimiento: una figura de cuatro notas sirve de elemento generador de todo el movimiento inicial. Pero el progresismo de

Brahms se aprecia también en otros aspectos, como por ejemplo la asimétrica construcción de muchas frases o un léxico armónico más ambiguo de lo que la escucha parece sugerir.

Brahms es, en definitiva, un progresista disfrazado. Su obra vive de manera igualmente profunda las contradicciones, fracturas e inquietudes típicas de su época, pero las comunica al oyente de una manera casi subliminal, disimuladas bajo el manto de un talante clasicista. Lo clásico es, para Schönberg, sinónimo de perdurabilidad, de rigor construido con herramientas musicales dotadas de un sentido autónomo, administradas con inteligibilidad y equilibrio: «La forma musical sirve a la comprensión a través de la memoria. Uniformidad, regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación rítmica y armónica y hasta lógica: ninguno de estos elementos produce o ayuda a producir belleza. Todos, sin embargo, contribuyen a determinar una organización que hace inteligible la presentación de la idea musical... Es importante darse cuenta que en una época en la que todos creían en la “expresión”, Brahms, sin renunciar a la belleza y a la emoción, demostró ser progresivo en un campo que durante medio siglo no había sido cultivado».

Para Schönberg, la paradójica enseñanza del «caso Brahms» consiste en el hecho de que la verdadera tradición siempre es progresiva. En ese sentido, la tradición no puede definirse ni nueva ni antigua: es un saber perenne cuya validez y sustancia se actualiza constantemente y es capaz de alimentar cualquier época. El propio Schönberg se sentía (o aspiraba a ser) el último eslabón de una cadena que unía a Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann y Mendelssohn con Brahms. Tradición es también responsabilidad y renovación, y nadie lo entendió mejor que Brahms, quien durante décadas esquivó algunos de los géneros consagrados —la sinfonía y el cuarteto de cuerda— para evitar la confrontación directa con las obras de Beethoven. Hasta que se consideró capaz de crear algo personal en estos campos, Brahms prefirió cultivar plantillas menos cargadas de historia como el sexteto de cuerda o el cuarteto con piano. Este último contaba con antecedentes escasos si bien ilustres: los dos de Mozart (*K 478*, *493*) y Schumann (*opus 44*). Brahms respondió a estos ejemplos con una obra de unas dimensiones descomunales. Quizá demasiado, al menos en lo que respecta al primer movimiento, que los primeros intérpretes (Joachim a la cabeza) encontraron prolijo. Nada que objetar en cambio acerca del cuarto y último movimiento, un *Rondo alla zingarese* cargado de aromas folclóricos que levantó entusiasmos y que es tal vez lo más directamente llamativo de este *Opus 25*.

A años luz del *Ricercare* bachiano orquestado por Webern, Schönberg realiza una transcripción que no pretende romper con el estilo de Brahms, aunque la introducción del glockenspiel y el xilófono para definir el color cingaro en el cuarto movimiento del *Cuarteto* abra sugerencias sonoras más cercanas a la Hungría de Liszt. Al anular la dicotomía piano/cuerdas, el discurso sonoro se vuelve más homogéneo, con una densidad polifónica bien distribuida entre todas las voces de la orquesta, lo que realza ese carácter de «prosa musical» que, en opinión de Schönberg, constituía uno de los logros principales del universo sonoro brahmsiano.

Vivaldi y la música religiosa

Cuando Vivaldi nació un terremoto sacudió Venecia. No debió de ser gran cosa porque la historia apenas lo recuerda. El cronista que describió el seísmo ocurrido allí en 1348 dice que entonces las torres de las iglesias temblaron provocando un terrorífico repique de campanas. Comparado con este, el del 4 de marzo de 1678 fue una menudencia. Los biógrafos de Vivaldi lo citan porque

do sentido de la observación y una vida muy rica, interiormente al menos.

Vivaldi fue cura, un cura atípico. Debido a un asma bronquial que le impedía acabar la liturgia, logró ser dispensado de decir misa. Nadie en su época dudó sin embargo jamás de su religiosidad. Han sido los exégetas actuales quienes han sugerido que la enfermedad ocultaba un conflicto espiritual no resuelto y que la música fue su escapatoria. Pero la música no estaba reñida con el sacerdocio. Desde San Ambrosio, la Iglesia la había considerado un medio idóneo para expresar la gloria divina. En Venecia esa creencia formaba parte de la tradición. La aptitud de la música para ligar el orden de los sentidos, donde opera el hombre de carne y hueso, y el del espíritu, al que se eleva el alma henchida de fe, constituía un tópico desde que Giovanni Bellini introdujo en sus cuadros la figura del ángel tañedor como símbolo de la comunicación entre lo divino y lo humano.

allá de ellos, era rebajar su sentido. Las óperas vivaldianas les parecían por eso intrascendentes y vulgares, válidas para ocasionar efectos inmediatos, una catarsis sin consecuencias que deja al hombre donde siempre está. Pero a Vivaldi, que no compuso para las academias, no le interesaba el ideal platónico sino la realidad, concebida al modo cristiano, o sea, como la creación de Dios, desquiciada primero a causa del pecado y salvada luego por obra de la gracia. Su fe le empujaba a creer que Dios está en todo lo que hay –el pájaro, las estaciones, la noche, el placer– y que no son necesarias operaciones alquímicas de sublimación de las pasiones para reconocerlo; basta con purificar la mirada y ordenar el alma a fin de que perciba las cosas bajo la luz apropiada. ¿Qué luz? No la de la lucidez, la luz de los filósofos, sino la del amor puro encarnado en la tradición por la Virgen.

Este es el tema del *Magnificat*, un pasaje del evangelio de Lucas en el que María alaba la grandeza de Dios porque, a través de su luz, ha exaltado a los humildes frente a aquellos que, orgullosos de su propia mirada, se hunden en la desesperanza. Vivaldi elaboró con él una de sus obras más logradas. Al evocar los sentimientos de la Virgen y contraponer la orientación de los creyentes al naufragio de los hombres sin fe, reflejó probablemente mucho mejor que en cualquier sermón la sustancia última de su cristianismo, la creencia en que la vida, pese a todo, tiene un sentido.

José María Herrera



la llegada de un genio que conmovió, sin destruirlos, los sentimientos de la música.

Vivaldi, sin embargo, apenas dio un ruido. El único hilo descosido de su biografía, sus relaciones con Anna Giró, la cantante con la que supuestamente estuvo enredado, parece más fruto de los tirones de la maledicencia que de la verdad. Tratándose de un hombre que, amén de músico, clérigo y pedagogo, fue empresario operístico, semejante falta de noticias prueba que supo guardar las apariencias. Su extraordinaria capacidad para describir los fenómenos naturales y los afectos humanos revela, en cambio, un agu-

sagio; la llegada de un genio que conmovió, sin destruirlos, los sentimientos de la música. Vivaldi, sin embargo, apenas dio un ruido. El único hilo descosido de su biografía, sus relaciones con Anna Giró, la cantante con la que supuestamente estuvo enredado, parece más fruto de los tirones de la maledicencia que de la verdad. Tratándose de un hombre que, amén de músico, clérigo y pedagogo, fue empresario operístico, semejante falta de noticias prueba que supo guardar las apariencias. Su extraordinaria capacidad para describir los fenómenos naturales y los afectos humanos revela, en cambio, un agu-

Giovanni Antonini, director
Joan Espina, violín
Ane Matxain, violín
María Hinojosa, soprano
María Espada, soprano
Marta Infante, contralto
Rodrigo Álvarez, bajo

Johann Sebastian Bach: *Concierto de Brandemburgo* núm. 3, en sol mayor, BWV 1048

Johann Sebastian Bach: *Concierto para dos violines en re menor*, BWV 1043.

Francesco Geminiani: *La folia*

Antonio Vivaldi: *Magnificat*, RV 610-61
30-XI, 1 y 2-XII-2012



Las Campanas de Sergei Rachmaninov:

La sublime tragedia de la vida

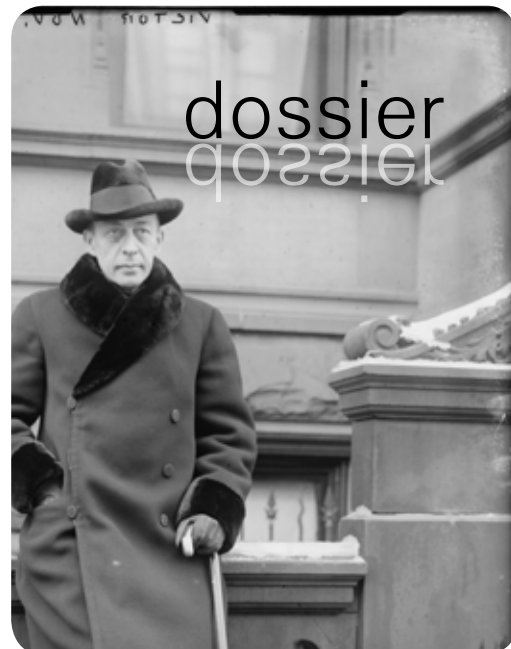
Sergei Rachmaninov (1873-1943) mantuvo siempre mayor apego hacia sus composiciones vocales y orquestales que hacia las pianísticas y concertantes, hoy mucho más populares.

A través de los *Recuerdos* que publicó en 1934 su amigo y biógrafo Oscar von Riesemann sabemos que tenía predilección por las *Vísperas* opus 37 y, en especial, por el cántico *Nunc dimittis* que deseó para su propio funeral, o también que su composición favorita era la sinfonía coral *Kolokola* (Las Campanas), opus 35. La historia relacionada con la composición de esta última obra, que Rachmaninov desvela a Riesemann, resulta particularmente curiosa: estando alojado en Roma, en diciembre de 1912, junto a su esposa e hijas, y en el mismo apartamento de la Piazza di Spagna en donde se habían alojado los hermanos Chaikovski en 1880, recibió una carta de una desconocida, una tal *mademoiselle* Danilova, discípula de su amigo el violonchelista Mikhail Bukinik, en donde le instaba a componer una obra vocal basada en la libre traducción al ruso del poeta simbolista Konstantin Balmont del poema *The Bells* de Edgar Allan Poe; Rachmaninov había esbozado precisamente un plan para una nueva sinfonía el verano anterior y, tras leer la referida traducción, decidió componer una sinfonía coral. Durante sus tres meses de estancia romana inició la composición de *Las Campanas* junto a su *Segunda sonata* pianística, aunque se vería obligado a abandonar precipitadamente Roma en marzo al haber contraído sus dos hijas fiebre tifoidea e instalarse en Berlín para tratarlas; una vez que Tatyana e Irina estuvieron felizmente recuperadas, optó por volver a Rusia y terminó la obra en julio en su residencia veraniega de Ivanovka.

Rachmaninov transforma cada una de las cuatro partes del poema de Poe en un movimiento de su sinfo-

nía. Cada parte se asocia no sólo con un tipo diferente de campana sino también con diferentes etapas de la vida: en el *Allegro ma non tanto* escuchamos cascabeles de plata que representan el nacimiento y la juventud; en el *Lento* se representan las Campanas de oro del matrimonio; en el *Presto*, el bordón de bronce de la alarma contra incendios alusiva a las crisis de la mediana edad; y en el *Lento lúgubre*, la esquila de hierro que representa a la muerte y acompaña el funeral. Rachmaninov evoca por medio de una espectacular orquestación el sonido y ambiente de cada movimiento junto al coro y tres solistas vocales para los movimientos primero (un tenor), segundo (una soprano) y cuarto (un barítono); dispone de una plantilla muy variada que incluye celesta, piano vertical, campanas o glockenspiel, pero también adopta numerosos ostinatos, pedales o medidas irregulares que junto a imaginativas combinaciones tímbricas dotan a la obra de un juego de claroscuros muy idiomático ruso donde buena parte de los motivos derivan del *Dies irae* o culmina en un sombrío movimiento salpicado con ecos del final del *Götterdämmerung* de Wagner o del *Ein Heldenleben* de Strauss; la inclusión de un movimiento final lento ha llevado a relacionar esta obra con la *Patética* de Chaikovski, tan admirada por Rachmaninov.

Aunque fue inicialmente considerada como su *Tercera sinfonía*, *Las Campanas* se quedaría sin número en el catálogo sinfónico de Rachmaninov. El compositor la dedicó con admiración a Willem Mengelberg y a su Orquesta del Concertgebouw y se estrenó en San Petersburgo el 30 de noviembre de 1913 dentro de



Sergei Rachmaninov

los famosos Conciertos Siloti bajo la dirección del propio Rachmaninov. A juzgar por la crítica publicada al día siguiente por Boris Tyuneyev en la *Russkaya Muzikalnaya Gazeta*, la obra fue muy bien recibida: «Se escucha [en *Las Campanas*] con especial fuerza la pasión pesimista y la sublime tragedia característica de un gran artista de corazón noble». La obra volvería a escucharse el 8 de febrero de 1914 en Moscú y dentro de un programa con composiciones de Debussy, Ravel y Franck; al final de ese concierto, el compositor recibió un imponente tributo floral formado por campanas de todos los tamaños realizadas con lilas blancas (recordemos que era febrero), firmado por una anónima admiradora que se hacía llamar «Lilas» (alusión a la famosa canción *Opus 21* núm. 5 de Rachmaninov). Esta misteriosa «dama de las lilas» mantuvo sus envíos al compositor en todas sus actuaciones posteriores, independientemente del lugar donde éste estuviera o la época del año, hasta su exilio de Rusia en 1917 tras la Revolución de Octubre.

Pablo-L. Rodríguez

Jesús López Cobos, director
 Lisa Batiashvili, violín
 Nicoleta Ardelean, soprano
 José Ferrero, tenor
 Alexey Tikhomirov, barítono
 Coro Nacional de España
 Piotr Ilich Chaikovski: *Suite* núm. 4, en sol mayor, opus 61, «Mozartiana»
 Piotr Ilich Chaikovski: *Concierto para violín y orquesta en re mayor*, opus 35
 Sergei Rachmaninov: *Kolokola* (Las Campanas)
 14, 15 y 16-XII-2012

A close-up, black and white portrait of Pilar Jurado. She is looking directly at the camera with a slight smile. Her hair is styled in soft waves, and she is wearing a dark, textured dress. The lighting is soft, highlighting her features.

Pilar Jurado estrena *Hard-Core*

COMPOSITORA, SOPRANO Y DIRECTORA DE ORQUESTA,

con su actividad en múltiples géneros musicales, Pilar Jurado es una de las figuras más completas de la creación española de hoy. Nacida en Madrid en 1968, a los 8 años empezó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música, donde cursó piano, canto, composición, musicología, pedagogía musical y dirección de orquesta, ampliando su formación en cursos especializados con maestros como Leonardo Balada, Luis de Pablo, José Evangelista, Claudio Prieto o Franco Donatoni. Es profesora de contrapunto del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha recibido numerosos encargos de instituciones como la Fundación Juan March, el CDMC o el Teatro Real.

Recientemente ha sido nombrada miembro del Consejo Artístico de la Música del INAEM. ¿En qué medida piensa que puede contribuir al desarrollo de la música española? *Creo que mi papel en el Consejo Artístico de la Música y en el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y de la Música es el de poner al servicio del INAEM mi conocimiento de las necesidades de un colectivo al que pertenezco y para cuya protección e impulso he dedicado muchos años de mi vida.*

La obra que se estrenará en diciembre es un encargo de la OCNE. ¿Cuáles son sus características principales? (duración, plantilla, etc.).

*Es un concierto para orquesta titulado *Hard-Core* de aproximadamente 22 minutos de duración y creado para la plantilla sinfónica de la ONE con un nutrido grupo de percusión.*

El año pasado, otra mujer, Marisa Manchado, recibió también un encargo de la OCNE. Las compositoras están pisando fuerte, ¿no es así?

La mujer tiene cada vez un papel más protagonista en nuestra sociedad y, de la misma manera, en la música.

Volviendo a Marisa Manchado, ella tenía en mente a un músico muy concreto, el fagotista Enrique Abargues. ¿Ha sido también su caso?

A lo largo del proceso compositivo he tenido en mente varias opciones, pero me he decidido finalmente por la opción más arriesgada, con la que exige el máximo virtuosismo de toda una orquesta que está nutrida por magníficos intérpretes y a cuyos profesores conozco bien, así que no he tenido en cuenta a un único solista sino a muchos.

Será dirigida por Josep Pons, en su último año al frente de la OCNE. ¿Le produce esto una especial emoción?

Un estreno siempre es un momento emocionante en sí mismo. Si a esto unimos el afecto y la admiración que siento por el gran director y extraordinaria persona que es Josep Pons, formar parte de sus últimos conciertos al frente de la OCNE es un privilegio histórico.

El lema de la temporada es: «Diálogos», y el avance se ha presentado con una sugerente escultura de Jaume Plensa. ¿Ha tenido esto en cuenta a la hora de componer su obra?



Hard-Core es un concierto para orquesta que juega precisamente con el «Diálogo» como génesis de la pieza. El diálogo está presente entre las diferentes familias instrumentales, en la combinación de solos y *tutti*, entre las diversas estéticas musicales utilizadas en la obra con gran eclecticismo e incluso es un diálogo del interior de mí misma con el mundo que me rodea.

Su composición figura en el programa entre piezas de Beethoven y Haydn, que contrastan fuertemente con la suya y con la que le sigue, los tres fragmentos de una de las obras capitales del siglo XX, *Wozzeck* de Alban Berg.

Es maravilloso ver programada tu música junto a la de los grandes compositores de otras épocas. Esto que es un privilegio también se convierte en una gran responsabilidad y en otro diálogo, el que mantiene la música del pasado con la del presente.

Usted fue la primera mujer que estrenó una ópera en el Teatro Real, *La página en blanco*. ¿Cómo contempla ahora la experiencia, con la distancia que ofrece el tiempo?

Una de las mejores experiencias de mi vida, en lo profesional y en lo personal. Mi implicación fue tan extrema en este estreno que, a pesar de la extenuación que un trabajo así provoca, me permitió disfrutar de la intensidad de las vivencias, las anécdotas, la calidad de los innumerables profesionales que me rodearon y el amor que todos ellos pusieron en la realización de este proyecto, que cada uno consideraba como algo propio. El reconocimiento del público y la crítica fue un premio añadido a un largo proceso lleno de momentos emocionantes y que siempre formarán parte de mis instantes eternos.

La obra giraba en torno a la usurpación de una obra al artista creador, algo sin duda muy plausible en una sociedad como la nuestra, con todos los adelantos tecnológicos. ¿Hasta qué punto pueden sernos útiles estos adelantos, y cuándo empezamos a ser esclavos de ellos?

La tecnología en sí misma es fantástica y nos permite avanzar, conquistar espacios que se nos antojaban imposibles hace sólo algunas décadas. Pero todo lo *yin* lleva implícito un *yang*. De esta manera, todo lo que aparentemente nos libera a la vez nos esclaviza. En la época en la que más información hay a través de la red es cuando más sesgadamente informados estamos, está cambiando la memoria de los jóvenes que se han acostumbrado a un torrente de titulares sobre los que no profundizan, a los *tweets* de no más de 140 caracteres, a los *whatsapp* en los que se deforma y empobrece nuestro lenguaje. La evolución tecnológica es tan exponencialmente ágil que va dejando tras de sí a muchas generaciones y obliga, a quienes necesitan de ella, a un reciclaje continuo. Sobre esto podríamos escribir un libro (de hecho, varias editoriales me han pedido que lo haga a partir de mis experiencias personales y lo estoy pensando muy seriamente).

Hay un personaje, tal vez autobiográfico, de la diva que salva al compositor. Y lo hace a través del amor. ¿Cree que es lo único que puede redimirnos hoy en día?

En mi caso la Diva es también la Compositora, así que estaré condenada a salvarme yo solita (jajaja...). Ahora en serio, el amor es el motor que ha movido al mundo desde el principio de los tiempos. La naturaleza se ha asegurado de su supervivencia a través de este sentimiento. Gran parte de la crisis que estamos sufriendo tiene que ver con la falta de amor como principio fundamental en nuestra sociedad y, sí, creo sinceramente que lo del «amor al prójimo como a ti mismo» es algo que deberíamos volver a practicar si queremos rehabilitar a esta sociedad enferma.

Usted es la propia intérprete de muchas de sus obras. ¿Es, quizá, porque conoce su voz como la de ningún otro cantante y sus posibilidades?

Muchos compositores a lo largo de la Historia han sido a su vez buenos instrumentistas y han estrenado sus propias obras. El compositor-intérprete era algo habitual en el pasado. Es el siglo XX quien los divorcia y especializa. En mí la música es un todo al que sirvo en la medida que la vida lo requiere y disfruto muchísimo de esta poliédrica actividad que para mí es siempre la misma: Música. Quizás lo que puede resultar más inusual es que no haya tantos compositores-cantantes con un reconocimiento en ambas disciplinas.

En muchos casos son los propios programadores quienes me han pedido que interprete mis propias obras e incluso, en alguna ocasión, tuve que interpretarlas por problemas de salud de las intérpretes para las que fueron escritas. En cualquier caso, conozco muy bien las voces, pero es cierto que cuando escribo para mí las exigencias vocales que me impongo van mucho más allá de lo que me atrevería con otros.

Cada vez hay más mujeres en la música, no sólo como intérpretes, sino también compositoras, directoras de orquesta... ¿Es éste un camino hacia la normalización definitiva?

Creo profundamente en la normalización del papel de la mujer en esta sociedad. Me siento muy orgullosa de ser mujer y de lo que la mujer está aportando en posiciones cada vez más privilegiadas (que ha tenido que ganar a pulso). Pero, como ya he dicho en muchas ocasiones, la excelencia tiene que estar por encima del género, especialmente en el Arte, donde el talento es lo más importante.

Hombres y mujeres somos los que construimos el mundo en el que habitamos y el equilibrio de este mundo depende de la calidad del «diálogo» que seamos capaces de mantener.

Josep Pons, director

Angela Denoke, soprano

Ludwig van Beethoven: *Coriolano*, obertura, opus 62

Pilar Jurado: *Hard-Core* (Encargo OCNE)

Alban Berg: *Tres fragmentos de Wozzeck*, opus 7

Franz Joseph Haydn: *Sinfonía núm. 100*, en sol mayor, Hob.

I:100, «Militar»

21, 22 y 23-XII-2012

Los comienzos del

Concierto num. 1 de Chaikovski EN LOS CICLOS DE LA OCNE

Los días 16, 17 y 18 de noviembre, en versión de Boris Berezovski al piano y bajo la dirección de Josep Pons, volverá a sonar en nuestros conciertos de temporada el *Concierto para piano y orquesta núm 1, opus 23*, de Piotr Illich Chaikovski.

Sin lugar a dudas una de las obras más frequentadas y aclamadas del género pianístico y concertante. Como suele decirse, favorita de intérpretes y públicos... Sin embargo, le llevó su tiempo llegar a serlo. Son bien conocidas las tensiones iniciales por las que pasó Chaikovski: su amigo e intérprete Nikolai Rubinstein acabaría por ser uno de los grandes pianistas que impusieron la obra en las salas de concierto europeas, pero años después de haber sido compuesta y estrenada, ya que inicialmente la rechazó y obligó al disgustado Chaikovski a reconsiderar y revisar una partitura que estrenó, lejos de Rusia, en Boston, el pianista alemán Hans von Bülow, quien estaba llamado a pasar a la historia como director, más que como pianista.

En todo caso, viniendo a nuestros tiempos, al hacer el repaso de las primeras interpretaciones por parte de la Orquesta Nacional de España del hoy popularísimo *Concierto núm. 1* de Chaikovski, observamos que su acceso a la condición de «favorito» no fue fulgurante, sino, por el contrario, lenta y trabajosa. Dato elocuente: en los dos primeros decenios de la trayectoria de nuestra ONE –los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo– solamente encuentro cinco interpretaciones de esta obra, tres en Madrid y dos en Santander.

Hasta el 22 de noviembre de 1946 hubo que esperar para escuchar el *Concierto* de Chaikovski a la ONE por vez primera, dirigido por el joven Ataúlfo Argenta, que contó como solista con Winfried Wolf, el excelente pianista y profesor a quien Argenta debía la gestión de la beca que había recibido en 1941 para acudir a Alemania para poder estudiar con él y con otros maestros. Sin



duda, en el primer tramo de su truncada carrera, Argenta viviría con emoción aquel momento en el que hacía música colaborando con uno de sus maestros y benefactores. Sin embargo, la versión no debió volar muy alto, a juzgar por la frialdad con que la recibió la crítica: Regino Sáinz de la Maza comentó que Wolf «se hizo aplaudir calurosamente, pero su interpretación adoleció de falta de relieve y nos pareció un poco gris. Recordamos haber oído al gran pianista en mejor forma en otras ocasiones» (*ABC*, 23-XI-1946).

La segunda vez que el primer *Concierto para piano y orquesta* de Chaikovski estuvo en el cartel de la Nacional se fecha el 31 de marzo de 1950, programado por dos artistas suizos: la pianista Hilde Hiltl y el director Robert F. Denzler y, al parecer, la obra siguió sin cuajar: la interpretación «transcurrió en un ambiente de tonos grises, y en la que no siempre estuvieron plenamente de acuerdo las intenciones expresivas del director con las de la solista» (Javier Alfonso, *ABC*, 5-IV-1950).

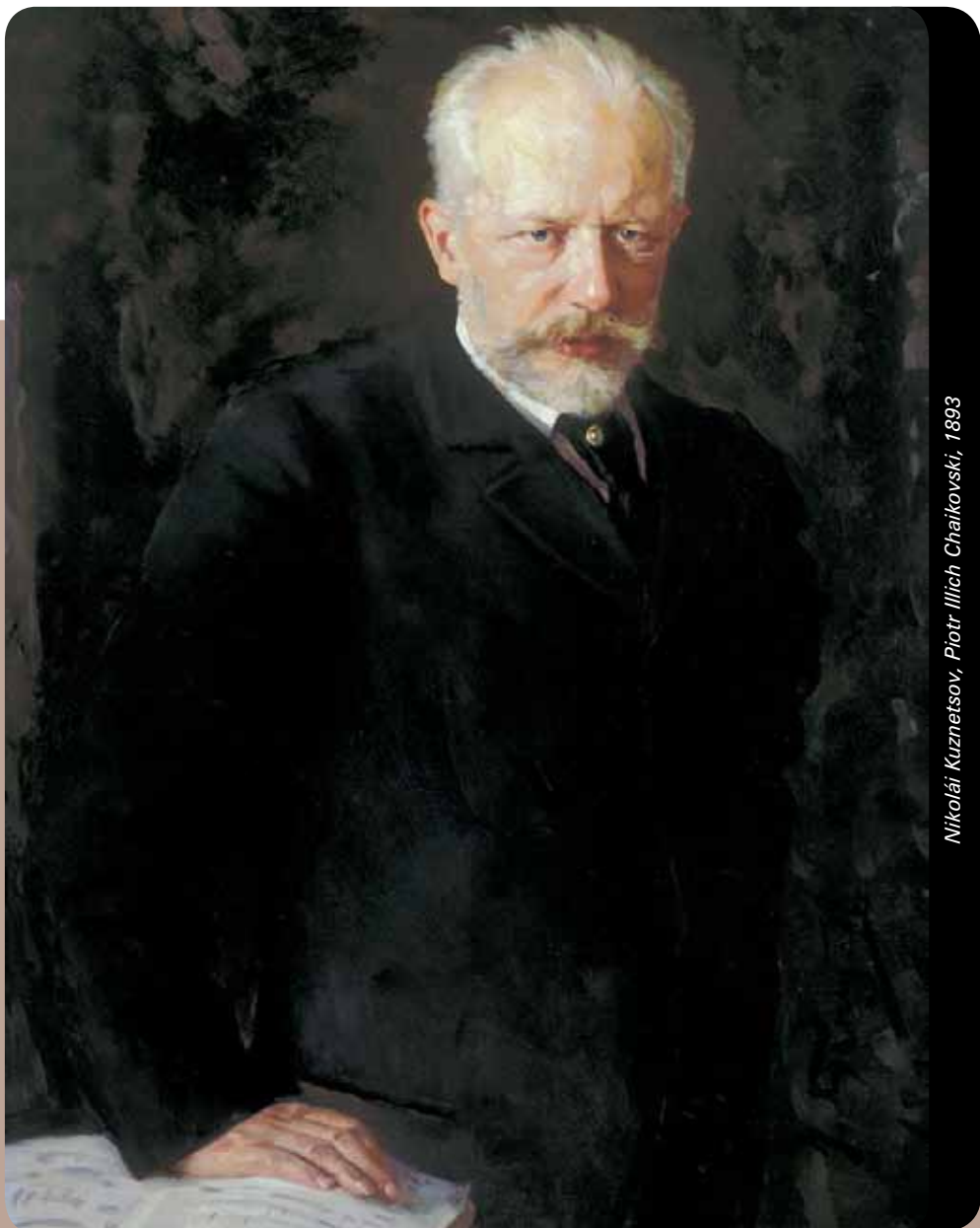
Luego llegaron dos versiones seguramente ya triunfales, ambas en Cantabria, tierra natal del maestro Argenta: el 16 de agos-

to de 1951, en el Coliseo María Lisarda de Santander, con el formidable pianista húngaro Béla Siki, alumno de Dinu Lipatti; y el 11 de agosto de 1952, en el Teatro Pereda de la capital cántabra –pese a que en aquellas fechas se inauguraba la función como gran sala de espectáculos escénicos y sinfónicos de la Plaza Porticada–, con el no menos grande Julius Katchen, pianista americano que, en triste paralelo con Argenta, tuvo una cortísima, aunque excepcionalmente brillante carrera (murió en 1969, a los cuarenta y tres años de edad). Esta interpretación de Katchen y Argenta formaba parte del programa de la histórica primera edición del Festival de Santander.

Dejamos constancia, finalmente, de la versión que, con toda probabilidad, debió significar el defi-

nitivo lanzamiento del *Concierto para piano y orquesta núm. 1* de Chaikovski a la nube de las obras predilectas por la filarmonía madrileña: los días 16 y 18 de noviembre de 1956, en el Palacio de la Música y en el Monumental Cinema, respectivamente, lo interpretaron la ONE, el maestro Paul Kletzki y un joven pianista búlgaro llamado a encaramarse entre los grandes del teclado: Alexis Weissenberg. Al comienzo de este 2012 en curso nos entristeció la noticia de la muerte de este pianista de poderosa técnica y honda personalidad que llevó a cabo memorables actuaciones junto a la Orquesta Nacional. A la memoria del maestro Weissenberg rendimos desde aquí homenaje tras haber recordado su primer Chaikovski en 1956.

José Luis García del Busto



Nikolái Kuznetsov, *Piotr Illich Chaikovski*, 1893



Mauro Rossi Concertino ONE

Mauro Rossi está a punto de empezar su tercer trienio con la ONE. «La orquesta tiene dos concertinos contraltos y uno fijo, y entre los tres nos repartimos la temporada. Hay una excelente relación entre nosotros, lo cual es muy importante. Además, somos compatibles, porque yo, como especialista barroco, intento hacer el repertorio barroco y clásico», dice este antiguo colaborador del prestigioso grupo Il Giardino Armonico. «Yo vivía en Milán, y Giovanni Antonini era mi compañero de solfeo. Juntos empezamos una colaboración, aunque mi interés por la música antigua empezó en Holan-

da, una de las cunas del movimiento historicista. En la era de Josep Pons, siempre ha invitado para estos programas a especialistas, y he encajado bien. Mi primer concierto con la ONE fue el oratorio de Händel *Athalia* con Paul McCreesh. Fue maravilloso. La orquesta demostró una extraordinaria elasticidad, y esto fue definitivo para quedarme». Estudió con Salvatore Accardo en Cremona y Milán. «Es una persona increíble, aparte de un fantástico violinista. Yo era bastante joven, y me transmitió el amor a la música de otra forma y, sobre todo, me enseñó el repertorio italiano. Me enseñó a ver a Paganini, que siempre se ve como pieza de virtuosismo, con una cantabilidad belcantista, refinada y elegante». «Yo llegué a España con Giovanni Antonini, que me llamaba como concertino especialista, y trabajé con la Orquesta de Granada, Tenerife, Valladolid, OBC. Era una época dorada en España y me entusiasmó la posibilidad de participar en esta increíble "movida" artística y cultural, cosa que en Italia no ocurría. Italia es un país de la historia de la música, no del presente». Ha grabado los *Conciertos para violín* de Pietro Nardini, que nunca se habían registrado, con la Orquesta de Cámara de Milán, y algunos conciertos inéditos de Vivaldi. «Acabo de terminar los *Quintetos* del Padre Soler con el Cuarteto Bretón, una música estupenda, de un nivel artístico muy alto».



Dolores Lopo Soprano José Hernández Tenor Manuel de las Heras Bajo J. M. Pérez Bermúdez Bajo

Pertenecen al CNE desde sus orígenes, cuando aún se llamaba Coro de la Escuela Superior de Canto y estaba vinculado a esta institución, creada un año antes, en el antiguo Conservatorio de Madrid, en la calle de San Bernardo, donde todos se habían formado. «Debutamos en 1972 con la *Segunda* de Mahler, pero antes ya habíamos hecho un concierto de polifonía con el subdirector, Roberto Pla. En la temporada de ópera del Teatro de la Zarzuela nos turnábamos con el Coro de RTVE, que ya existía como profesional». «Era una profesión muy precaria, no se podía vivir de ella, y gracias

a nosotros se dignificó». «Nació como una especie de beca, y teníamos que pasar unas pruebas bastante duras, con contratos temporales de 3 años. Pertenecíamos al Ministerio de Educación y Ciencia. Entrábamos en la Escuela a las 9 de la mañana y salíamos a las 9 de la noche, y a veces nos juntábamos el fin de semana. Éramos como una familia». Se deshacen en elogios hacia su fundadora, Lola Rodríguez de Aragón, «exigente pero muy buena, y muy hábil políticamente. Éramos como sus hijos». «Somos un coro sinfónico, y nos gustan los 'trajes a medida' –las *Pasiones* de Bach, la *Novena* de Beethoven, el *Réquiem* de Brahms, el de Mozart...–, aunque la obra con la que más hemos viajado es *La vida breve* de Falla, que hicimos en la UNESCO con López Cobos y por medio mundo con Frühbeck de Burgos, que está enamorado de nosotros y hasta nos piropea». Reconocen que los nuevos componentes tienen una excelente preparación, pero «nuestra historia nadie nos la puede quitar. Como el *Réquiem* de Fauré que dirigió Sergiu Celibidache, con aquel trabajo de filigrana. O estrenos como la *Cantata para los derechos humanos* de Cristóbal Halffter o *Tarde de poetas* de Luis de Pablo». «Hemos ido casi ininterrumpidamente a los Festivales de Granada, Cuenca, Santander..., y participamos en las temporadas de ópera de Oviedo durante cinco o seis años». Han cantado en todos los idiomas imaginables, hasta en japonés. «Cuando Tugan Sokhiev nos dirigió en *Alexander Nevsky* de Prokofiev dijo que parecíamos un coro ruso».