

Nº21 enero 2013

DOC

DOSSIER

Félix Alcaraz nuevo director técnico de la OCNE

Pulcinella de Igor Stravinsky: Regreso al futuro

Arte y Música para un Proyecto Educativo

Los siete pecados capitales

HABLAMOS CON

Feliu Gasull

POSTALES ILUMINADAS

Clásicos del siglo XX



Revista trimestral

Publicación de la Orquesta y Coro Nacionales de España.

Director técnico: Félix Alcaraz

Edición de textos: Rafael Banús

Coordinación editorial y documentación:

Eduardo Villar y Begoña Álvarez

Foto portada: Igor Stravinsky durante una conferencia de prensa en el Hotel Savoy de Londres (1965).

Hulton Archives © Erich Auerbach/Getty Images

Fotografías: Rafa Martín, Agencias, Henar Sastre, Aaron Lee Cheon, Paul Masey e Ignacio Gil

Diseño: Move Design

Imprime: Imprenta Nacional del BOE

NIPO: 035-13-015-1

Depósito Legal: M-3532-2006

<http://ocne.mcu.es>

© Henar Sastre

FÉLIX ALCARAZ

nuevo director técnico de la OCNE

Nacido en Valladolid en 1976, Félix Alcaraz es desde el pasado mes de octubre, y por un periodo de cinco años, renovables a otros tres, el nuevo director técnico de la Orquesta y Coro Nacionales de España.

Anteriormente fue, desde 2009, director gerente del Auditorio Miguel Delibes de Valladolid y gerente de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, donde consiguió incrementar el público en más de un 70% entre otros logros. Es titulado superior de Piano por el Conservatorio Superior de Música de Barcelona y titulado en Promoción y Gestión Musical por la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) y posee un MBA por el IESE Business School, además de estudios de ingeniería. Félix Alcaraz es un hombre muy dinámico, que llega a la OCNE con muchas ideas e ilusión, pero siempre dentro del respeto al trabajo realizado por el equipo precedente y con una actitud positiva de seguir construyendo.

Acaba de incorporarse a su nuevo cargo como director técnico de la OCNE. «Lo primero que quiero hacer es conocer, una por una, a todas las personas que trabajan en este organismo. Me parece algo fundamental». Félix Alcaraz es consciente de que llega a la institución en una época en la que se enfrenta a importantes retos tanto artísticos como de gestión. «Creo que, en este sentido, tanto Josep Pons como Ramón Puchades han realizado un trabajo magnífico, que desde luego pretendo respetar. Mi intención es dar el impulso definitivo a la Orquesta y Coro Nacionales tanto dentro como fuera de nuestro país. Ambos conjuntos deben continuar su progresión para convertirse en elementos vertebradores indispensables de la música sinfónica y coral en España».

Una de sus prioridades es la recuperación del ciclo de música de cámara, que lleva varios años sin desarrollarse. «Un ciclo de música de cámara me parece absolutamente fundamental, para el estímulo y la continua motivación de los músicos. Como también el que sigan interviniendo como solistas en la temporada de abono». Por lo demás, se mantendrán otros proyectos ya establecidos, como el Ciclo de Música Coral o la Carta Blanca. «Mi intención es la de sumar esfuerzos a lo que ya está consolidado, aunque quiero potenciar muy especialmente los aspectos pedagógicos y sociales». Otro aspecto a mantener es

el de las grabaciones con un sello tan importante como Deutsche Grammophon. «Vamos a tratar de seguir en esa línea. Sería una lástima perder esta oportunidad de oro de figurar en el catálogo de una de las compañías más importantes del mundo. Como también sería muy interesante ampliar esa colaboración a otros sellos discográficos, así como la posibilidad de editar algunos conciertos de nuestro propio archivo, o de las grabaciones que conserva RNE».

En cuanto a las salidas, su actitud es muy concreta. «Las giras quizá debamos plantearlas de otro modo, prestando mayor atención a la rentabilidad, tanto en términos económicos como de imagen, acudiendo a salas de concierto o a festivales con programas específicos que nos ayuden a convertirnos en una referencia». Y también en cuanto al sistema de abonos. «Es un tema que tendremos que estudiar muy a fondo e ir modificando progresivamente, teniendo siempre en cuenta las necesidades actuales de todos nuestros públicos». Uno de los aspectos básicos que el nuevo director técnico piensa potenciar de manera determinante es el área de marketing y comunicación haciendo especial hincapié en la captación de nuevos públicos, determinantes para la progresión de la Orquesta y Coro.

Una cuestión que la gente se pregunta a menudo es, lógicamente, por el nuevo director titular, tras la marcha de Josep Pons. «Soy muy consciente de que todo el mundo está ansioso por conocer el nombre del nuevo titular y es una de mis principales prioridades. Estoy trabajando junto con el director general del INAEM en este proceso con el convencimiento de que llegaremos a la solución más adecuada. En cualquier caso, tendrá que ser alguien con la experiencia necesaria, con capacidad de hacer crecer a la orquesta y de transmitir entusiasmo y motivación a los músicos».

«Una orquesta es un proyecto a largo plazo», afirma. «Mantener una orquesta con un nivel y una calidad es un proyecto de vida y hay que ir viendo cómo evolucionan los acontecimientos para ver qué decisiones hay que tomar. Si una orquesta se siente querida y respetada, responde muy bien. Y creo que esa es mi función como director técnico de la OCNE: satisfacer las necesidades que tienen la Orquesta y el Coro y trabajar para ellos».

Rafael Frühbeck de Burgos, director

Javier Perianes, piano

Johann Sebastian Bach/Leopold Stokowski:

Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 645

Ludwig van Beethoven: *Concierto para piano*

y orquesta núm. 1, en do mayor, opus 15

Paul Hindemith: *Concierto para orquesta de*

cuerda y metales, opus 50

Franz Liszt: *Les Préludes* (Los preludios), S 97, R 414

11, 12 y 13-I-2013

Coro Nacional de España

Elena de la Merced, soprano

Nancy Fabiola Herrera, mezzosoprano

Gustavo Peña, tenor

Marco Vinco, bajo

Igor Stravinsky: *Pulcinella*

Franz Joseph Haydn: *Missa in tempore belli*, en

do mayor, núm.10, Hob. XXII:9, «Paukenmesse»

18, 19 y 20-I-2013



Rafael Frühbeck de Burgos el retorno del maestro

Cuando ha iniciado con éxito la sexta década de su carrera artística, la actividad de Rafael Frühbeck de Burgos continúa imparable. Pero el más internacional de los maestros españoles encuentra siempre un hueco en su rebosante agenda para reservarlo a su querida Orquesta Nacional de España, ya que no podemos olvidar que el director emérito del conjunto es quien más veces se ha puesto a su frente y conoce las cualidades de cada uno de sus músicos. Además, su inmenso dominio del repertorio le lleva a organizar programas tan sugestivos como los que ha preparado para esta temporada, en los que abordará partituras como el *Concierto para piano y orquesta núm. 1, en do mayor, opus 15* de Beethoven (con la figura más ascendente del pianismo español de hoy, Javier Perianes) o *Les Préludes* (Los preludios) de Liszt, junto con páginas infrecuentes como el *Concierto para orquesta de cuerda y metales, opus 50* de Hindemith o la versión completa del ballet *Pulcinella* de Stravinsky. Sin olvidar la *Missa in tempore belli, en do mayor, núm.10, Hob. XXII:9*, la brillante «Paukenmesse» de Haydn, con su adorado Coro Nacional de España, al que ha llevado en giras por el mundo entero, y cuatro destacadas voces solistas, tres de ellas españolas.

Su flamante designación como titular de la Orquesta Filarmónica de la BBC y principal director invitado de la Filarmónica de Bergen suponen la coronación de la carrera profesional de Juanjo Mena. Perteneciente a una familia de músicos destacados (es hermano del contratenor Carlos Mena, y él mismo fue cantante en sus comienzos) y alumno de Carmelo Bernaola, Enrique García Asensio o Sergiu Celibidache, el director alavés situó a la Sinfónica de Bilbao, durante los años de su mandato (1999-2008), entre las principales orquestas españolas. También ha estado al frente de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, la Joven Orquesta de Euskal-Herria o el Teatro Carlo Felice de Génova. Su reciente presentación en el Teatro de la Zarzuela con el espectáculo del desaparecido Herbert Wernicke *¡Ay, amor!* nos descubrió a un Falla tan elegante como idiomático. Como lo será, sin duda, su lectura del bello poema sinfónico *Pelléas et Mélisande* (Peleas y Melisande), compuesto por un Arnold Schönberg aún deudor de la estética wagneriana. Antes disfrutaremos del virtuosismo del armenio Sergey Khachatryan en uno de los grandes hitos de la literatura romántica para violín y orquesta, el *Concierto en re mayor, opus 61* de Beethoven.

Juanjo Mena una batuta imparable

Juanjo Mena, director

Sergey Khachatryan, violín

Ludwig van Beethoven: *Concierto para violín y orquesta*

en re mayor, opus 61

Arnold Schönberg: *Pelléas et Mélisande* (Peleas y

Melisande), opus 5

8, 9 y 10-II-2013





Javier Perianes, piano
Rafael Frühbeck de Burgos, director
Ludwig van Beethoven: *Concierto para piano y orquesta*
núm. 1, en do mayor, opus 15
11, 12 y 13-I-2013

Javier Perianes hacia el Olimpo del teclado

Tras un año extraordinario, en que ha sido nombrado artista en residencia del Festival Internacional de Música y Danza de Granada así como del Teatro de la Maestranza y la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, y que ha culminado con la nominación a los premios Grammy de su registro de las *Noches en los jardines de España* de Falla con Josep Pons, la reciente publicación de su álbum con *Sonatas* de Beethoven (dentro de una selecta discografía, que próximamente se enriquecerá con un programa Chopin-Debussy) y la merecidísima concesión del Premio Nacional de Música, el joven pianista onubense Javier Perianes se ha convertido en uno de los artistas españoles más relevantes del panorama concertístico actual. Su presencia es habitual en los festivales y auditorios más prestigiosos nacionales y extranjeros, a los que pronto se añadirán una gira con la Filarmónica de San Petersburgo y Yuri Temirkanov o su actuación en el Yomiuri Symphony Hall de Tokio. Como señaló la crítica especializada, tras su presentación en el Festival Internacional de Lucerna de 2011 con la Filarmónica de Israel y Zubin Mehta: «Su pulsación es increíblemente dulce y cuidadosa. Esto confiere a la música claridad e intimidad, sin que su ejecución se resienta por ello de fuerza expresiva. Es un poeta del teclado».

Con la gira que realizó Christian Zacharias por su 60º aniversario en 2010, sus escenarios favoritos fueron testigos de su inagotable imaginación, y también de que se encuentra ya por encima de los moldes establecidos. Su enorme pasión por el oficio le permite tocar únicamente las obras y autores que le producen un verdadero placer, incluidas las operetas de Offenbach. Cada vez más afianzado con la batuta, gracias a su asociación con la Orchestre de Chambre de Lausanne o la Sinfónica de Göteborg, el músico alemán (aunque nacido en la exótica localidad india de Jamshedpur) es un artista integral, que ha brillado al teclado en autores tan dispares como Domenico Scarlatti o Maurice Ravel. Un verdadero apasionado de nuestro país, donde hemos tenido ocasión de escucharle desde sus comienzos, poco después de ganar los prestigiosos concursos Van Cliburn en 1973 y de Radio France en 1975, ha cultivado la música de cámara junto a solistas y grupos como los Cuartetos Alban Berg o Guarneri, Heinrich Schiff o Frank Peter Zimmermann. Sus interpretaciones son siempre enormemente personales. Como lo será su visión de la *Sinfonía núm. 3, en re menor* de Anton Bruckner. Antes habremos podido confirmar su categoría como intérprete mozartiano en el *Concierto para piano y orquesta núm. 23, en la mayor, K 488*, uno de los grandes del compositor salzburgoés.

Christian Zacharias el reencuentro con un fiel amigo



Christian Zacharias, director/piano
Wolfgang Amadeus Mozart: *Concierto para piano y orquesta núm. 23, en la mayor, K 488*
Anton Bruckner: *Sinfonía núm. 3, en re menor*,
«Wagneriana» (versión 1889)
15, 16 y 17-II-2013

Yuja Wang, piano
Lionel Bringuier, director
Sergei Prokofiev: *Concierto para piano y orquesta
núm. 2, en sol menor, opus 16*
22, 23 y 24-II-2013



Yuja Wang pasión por Walt Disney

Yuja Wang pertenece al llamado «dream team chino» de la música clásica. Junto a Lang Lang o Yundi Li, forma parte de una generación de virtuosos del piano de gran éxito, que, sin hacer concesiones en la calidad de sus interpretaciones, se han convertido en verdaderos ídolos de la juventud, a lo que contribuyen también con su imagen rompedora y su compromiso con nuestro tiempo. En 2009, por ejemplo, actuó en el acto de presentación de la Orquesta Sinfónica de YouTube en el Carnegie Hall de Nueva York. Procedente de un entorno musical, ingresó en el Conservatorio Central de Pekín, su ciudad natal, en 1994, con siete años, y a los 11 fue la alumna más joven admitida en la Mount Royal University en Calgary, Canadá. En su último disco, titulado *Fantasía* –en homenaje a la famosa película de Walt Disney–, ha seleccionado las piezas que suele ofrecer de propina tras sus conciertos en las mejores salas del mundo, entre las que no puede faltar *El aprendiz de brujo* de Dukas, un claro guiño a la memorable escena del ratón Mickey en el citado film. Es también una asidua visitante del prestigioso Festival de Vervier (Suiza). El público de la OCNE conocerá su arrebatadora traducción del *Concierto para piano y orquesta núm. 2, en sol menor, opus 16* de Sergei Prokofiev, que interpretó junto a Claudio Abbado en el Festival de Lucerna y fue transmitido en directo por la televisión suiza.

Solamente en la temporada 2012/13, los compromisos de Lawrence Foster incluyen actuaciones con la Orchestre de Chambre de Paris (asimismo con Ute Lemper), Orchestre National de Lyon (con Radu Lupu), Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (de la que fue titular entre 1994 y 2002), Orquesta Sinfónica de la Radio (MDR) de Leipzig, Filarmónica de Copenhague, Houston Symphony (con Joshua Bell), Konzerthaus de Berlín o la Orquesta Sinfónica do Estado de São Paulo, y en verano regresará al Festival de Música de Schleswig-Holstein, en Alemania. Todo esto es un claro ejemplo de la imparable actividad de este reconocido maestro norteamericano de origen rumano, que comenzó como asistente de Zubin Mehta en la Filarmónica de Los Angeles –su ciudad natal– y actualmente ocupa las posiciones de director artístico y titular de la Orquesta Gulbenkian y la Filarmónica de Marsella, y mantiene estrechos lazos con la Sinfónica de la NDR de Hamburgo, la Filarmónica Checa y la Filarmónica de Helsinki. Una de las grabaciones más elogiadas de su extensísima discografía (que contiene abundantes rarezas) es la ópera *Oedipe* de George Enesco –uno de sus autores emblemáticos–, con la Filarmónica de Montecarlo (a cuyo mando estuvo igualmente durante una década, de 1980 a 1990), el Orfeón Donostiarra y un selecto equipo vocal encabezado por José van Dam.

Lawrence Foster descubridor de nuevos horizontes

Lawrence Foster, director
Ute Lemper, soprano
Die Singphoniker, cuarteto vocal
Johann Strauss: *Kaiser-Walzer* (Vals del Emperador), *opus 437*
Paul Hindemith: *Metamorfosis sinfónicas*
Franz Joseph Haydn: *Die Schöpfung* (La Creación), *preludio*
Kurt Weill: *Die sieben Todsünden* (Los siete pecados capitales)
8, 9 y 10-III-2013





Silvia Pérez Cruz, cantante
Josep Pons, director
Feliu Gasull, guitarra
Feliu Gasull: Tonades (Encargo OCNE)
1, 2 y 3-III-2013

Silvia Pérez Cruz

la voz de *Blancanieves*

Silvia Pérez Cruz es una de las figuras más sorprendentes e inclasificables de la música española actual. Nacida en Palafrugell (Gerona), desde niña estudia solfeo, piano clásico y saxo, y es licenciada en Canto (en la modalidad de jazz) por la ESMUC. Ya como profesional ha trabajado con Joan Díaz Trio y Jerry González, entre otros muchos. Ha cantado para los bailarines Damián Muñoz e Israel Galván, y ha formado parte de 'Llama' (duo de hang y voz), 'Coetus' (orquesta de percusión ibérica), 'Xalupa' (música tradicional catalana) y un dúo con Raúl Fernández en varios proyectos y repertorios. Participa en el espectáculo flamenco *Camarón, La leyenda del tiempo* junto a Juan Gómez «Chicuelo», Duquende y Rafaela Carrasco. En 2011 se edita el disco *En la imaginación* en el que interpreta boleros cubanos a ritmo de jazz acompañada por Javier Colina Trio y participa en la tradicional Cantada de Habaneras de Calella en homenaje a su padre Cástor Pérez, referente del género fallecido el año anterior. Deja el grupo Las Migas para seguir con otros proyectos artísticos, preparando su primer disco en solitario, *11 de novembre*, con temas en catalán, castellano, portugués y gallego, que estrena en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, al que sigue *Rompiendo aguas* con el músico israelí Ravid Goldschmidt. Y ha puesto su inconfundible voz a la banda sonora de la película *Blancanieves* de Pablo Berger.

Heredera, con un estilo absolutamente único y singular, intelectual y sofisticado, de legendarios cantantes de cabaret y la *chanson* como Marlene Dietrich, Jacques Brel o Edith Piaf, y con un repertorio que se extiende desde Kurt Weill hasta Astor Piazzolla, trazando puentes imaginarios entre Berlín y Broadway pasando por París, Ute Lemper posee un hechizante don para expresarse en todo tipo de lenguas y estilos. Con destacadas actuaciones en las comedias musicales *Chicago* o *Cats* en Viena, Londres o Broadway, incursiones en el cine de la mano de Robert Altman o Peter Greenaway o colaboraciones con músicos tan relevantes de hoy como Michel Nyman, Tom Waits, Elvis Costello, Philip Glass o Nick Cave, es una de las personalidades más fascinantes que han producido los escenarios europeos en los siglos XX y XXI. Dotada de un extraordinario talento como actriz-cantante, la artista alemana conseguirá otorgar toda su picardía y sensualidad al doble papel de Anna I y II, la protagonista de *Die sieben Todsünden* (Los siete pecados capitales), ballet cantado con texto de Bertolt Brecht que el compositor alemán Kurt Weill creó para las maneras también absolutamente únicas de su esposa y musa, Lotte Lenya, quien lo estrenó en la capital francesa en 1933, en pleno periodo convulso de entreguerras.

Ute Lemper

diva del cabaret moderno



Ute Lemper, soprano
Lawrence Foster, director
Die Singphoniker, cuarteto vocal
Kurt Weill: Die sieben Todsünden (Los siete pecados capitales)
8, 9 y 10-III-2013

Pulcinella de Igor Stravinsky

Igor Stravinsky (1882-1971) nunca sintió especial interés por la recuperación de la música italiana del siglo XVIII; su comentario al respecto que incluye Robert Craft en su libro de conversaciones con el compositor de 1959 es bien conocido: Vivaldi es para Stravinsky un compositor sobrevalorado y aburrido que es capaz de componer cientos de veces el mismo concierto; Galuppi y Marcello no pasan de ser músicos mediocres; en Cimarosa busca la chispa de Mozart y, como no la encuentra, termina exasperado; Caldara le genera algo más de respeto, especialmente porque Mozart utilizó los textos de tres de sus cánones; y termina reconociendo, con cierta ironía, que le gusta tan sólo una obra de Pergolesi: *Pulcinella*. De hecho, esta obra nació por una sugerencia del empresario de los Ballets Rusos, Sergei Diaghilev, durante un paseo por la Plaza de la Concordia parisina en la primavera de 1919; el compositor recuerda las palabras del empresario ruso en 1962 dentro de *Expositions and Developments*: «No te moleste lo que te voy a decir... Tengo una idea que pienso que te divertirá... Quiero que veas algunas obras deliciosas del siglo XVIII con la intención de orquestarlas para un ballet». Diaghilev había recopilado varios manuscritos de obras instrumentales y vocales de Pergolesi en varias bibliotecas de Londres y Nápoles, que Stravinsky completó con otras ediciones disponibles hasta conformar no tanto una simple orquestación de varios fragmentos sino una composición original a partir de las obras dieciochescas (en realidad, hoy sabemos que varios de los fragmentos que utilizó no eran de Pergolesi sino de otros compositores más o menos coetáneos como Gallo, Monza o Wassenaer): «Empecé a componer sobre los manuscritos del propio Pergolesi, como si estuviera corrigiendo una de mis viejas composiciones... Pude repetir lo que hizo el compositor napolitano pero con mi propio estilo... Diaghilev quería tan sólo una orquestación elegante y mi música le impresionó mucho... Sin embargo, lo importante sobre *Pulcinella* no fue lo mucho sino lo poco que había añadido o cambiado».

Con esta composición Stravinsky sentó las bases de lo que sería su etapa neoclásica en la que cambió el estilo moderno, brutal y neoprimitivo ruso de *La consagración de la primavera* (1913) por una aparente puesta al día de los manierismos dieciochescos; el propio compositor explicó en su referido libro de 1962 esta especie de regreso al futuro que significó también la ruptura con

Regreso al futuro

su herencia rusa tras el triunfo de la Revolución bolchevique: «*Pulcinella* fue mi descubrimiento del pasado, la epifanía a través de la cual la totalidad de mi obra posterior se hizo posible. Era una mirada hacia atrás, por supuesto —el primer affaire de los muchos que tuve en esa dirección— pero también una mirada en el espejo. Ningún crítico comprendió la obra y fui atacado por ser un pasticherista, reprendido por componer música 'simple', culpado por desertar del 'modernismo', acusado de renunciar a mi verdadera herencia rusa». En realidad, en *Pulcinella* el pastiche es utilizado como metáfora de una escisión estética generalizada con todo lo que había significado el siglo XIX y los inicios del XX; la obra planteó una alternativa que pretendía canalizar lo grande, brusco y radical de los maximalismos, es decir, de la tendencia estética que había pretendido avanzar hacia la modernidad intensificando los medios musicales heredados del pasado, canalizada ahora a través de una interpretación puramente objetiva del pasado musical.

El argumento de *Pulcinella* se basó en un manuscrito napolitano de hacia 1700 del género de la *commedia dell'arte* y se estrenó como ballet el 15 de mayo de 1920 en la Opéra de París por la compañía de los Ballets Rusos bajo la dirección musical de Ernest Ansermet; contó con la coreografía de Léonide Massine junto a la escenografía y vestuario diseñados por Pablo Picasso. La obra estaba formada por 19 números en un solo acto para trece bailarines-mimos, tres cantantes solistas (soprano, tenor y bajo) y una orquesta de cámara que incluía viento madera y metal junto a una sección de cuerda con la concesión pseudo-histórica de diferenciar entre un *concertino* y un *ripieno*. Stravinsky realizaría en 1922 una suite orquestal con once de los números del ballet junto a otros arreglos camerísticos con el título de *Suite italiana*.

Pablo-L. Rodríguez

Rafael Frühbeck de Burgos, director
Orquesta y Coro Nacionales de España

Elena de la Merced, soprano

Nancy Fabiola Herrera, mezzosoprano

Gustavo Peña, tenor

Marco Vinco, bajo

Igor Stravinsky: *Pulcinella*

Franz Joseph Haydn: *Missa in tempore belli*, en do mayor, núm.10, Hob. XXII:9, «Paukenmesse»

18, 19 y 20-I-2013

STRAVINSKY

Arte y Música

PARA UN PROYECTO EDUCATIVO



© Aaron Lee Cheon

El Departamento de Enseñanzas Artísticas, Culturales y Deportivas del CRIF «Las Acacias» de la Consejería de Educación, Juventud y Deporte de la Comunidad de Madrid, mantiene un convenio de colaboración con la OCNE desde la década de 1980, para «la realización de actividades de educación musical» consistente en convocar y coordinar la asistencia de escolares, acompañados y guiados por sus profesores de la especialidad de música, a los ensayos generales de la Orquesta y Coro Nacionales de España y a Conciertos Didácticos. Para el mejor aprovechamiento de estas actividades se proporciona una guía de recursos didácticos sobre el repertorio que se va a escuchar, que se trabaja en las aulas, antes y después de la sesión de música en directo en la sala sinfónica del Auditorio Nacional.

Durante el curso 2004-2005 el CRIF se embarca junto a la OCNE en su nuevo programa educativo «Adoptar un músico», experiencia innovadora y pionera en el ámbito educativo y musical en España, y donde nuestro departamento no dudó en colaborar si cabe con más ahínco, por las oportunidades que a través del mismo se podían brindar tanto a los profesores de música como a los alumnos de enseñanza primaria y secundaria de nuestra comunidad. Con una nueva coordinación pedagógica en la OCNE, participación de expertos en proyectos educativos y la presencia directa de los músicos en los centros escolares, el Proyecto Educativo «Adoptar un músico» se presentaba como una de las grandes oportunidades de colaboración entre las dos instituciones.

Así, a través de la OCNE y el CRIF, se ha ido tejiendo una red entre cultura y educación que brinda los contextos espacio temporales y administrativos adecuados para el desarrollo de este programa, facilitando los canales donde los protagonistas se cruzan en fecunda acción musical creativa, al tiempo que se le da solidez interinstitucional. La Orquesta Nacional se acerca a las aulas al tiempo que los escenarios de las salas del Auditorio se llenan de escolares con sus profesores y músicos adoptados, con lo que se logra la desmitificación de espacios, de instituciones y figuras, para mejor conocerlas desde dentro y disfrutar y aprender con ellas de modo activo.

Determinadas obras, seleccionadas del repertorio de la temporada, son las que informan el proceso creativo, orientando la guía didáctica de apoyo y los talleres que se realizan en los centros escolares. Todo ello culmina, después de meses de trabajo en las aulas, con una puesta en escena en el Auditorio Nacional en el formato de concierto en familia que se ofrece a toda la comunidad educativa. Los alumnos participantes en el programa tienen la oportunidad de sentirse no sólo público activo, responsable y crítico –por conocedor del lenguaje que se maneja–, sino también y fundamentalmente, intérpretes y compositores.

Algunas cosas han cambiado después de tantos años, pero lo esencial se ha mantenido, los objetivos que las dos instituciones se han planteado se alcanzan sobradamente y con resultados de evaluación por parte del profesorado, que año tras año nos demuestran que es el proyecto más apreciado y de mayor valor educativo.

Al profesor se le ofrecen unas herramientas excepcionales para poder aplicar muchos de los contenidos contemplados en el currículum de Música de Secundaria o en el de Educación Artística de Primaria, que inciden de modo directo en la contribución al desarrollo de competencias en la educación desde el ámbito artístico.

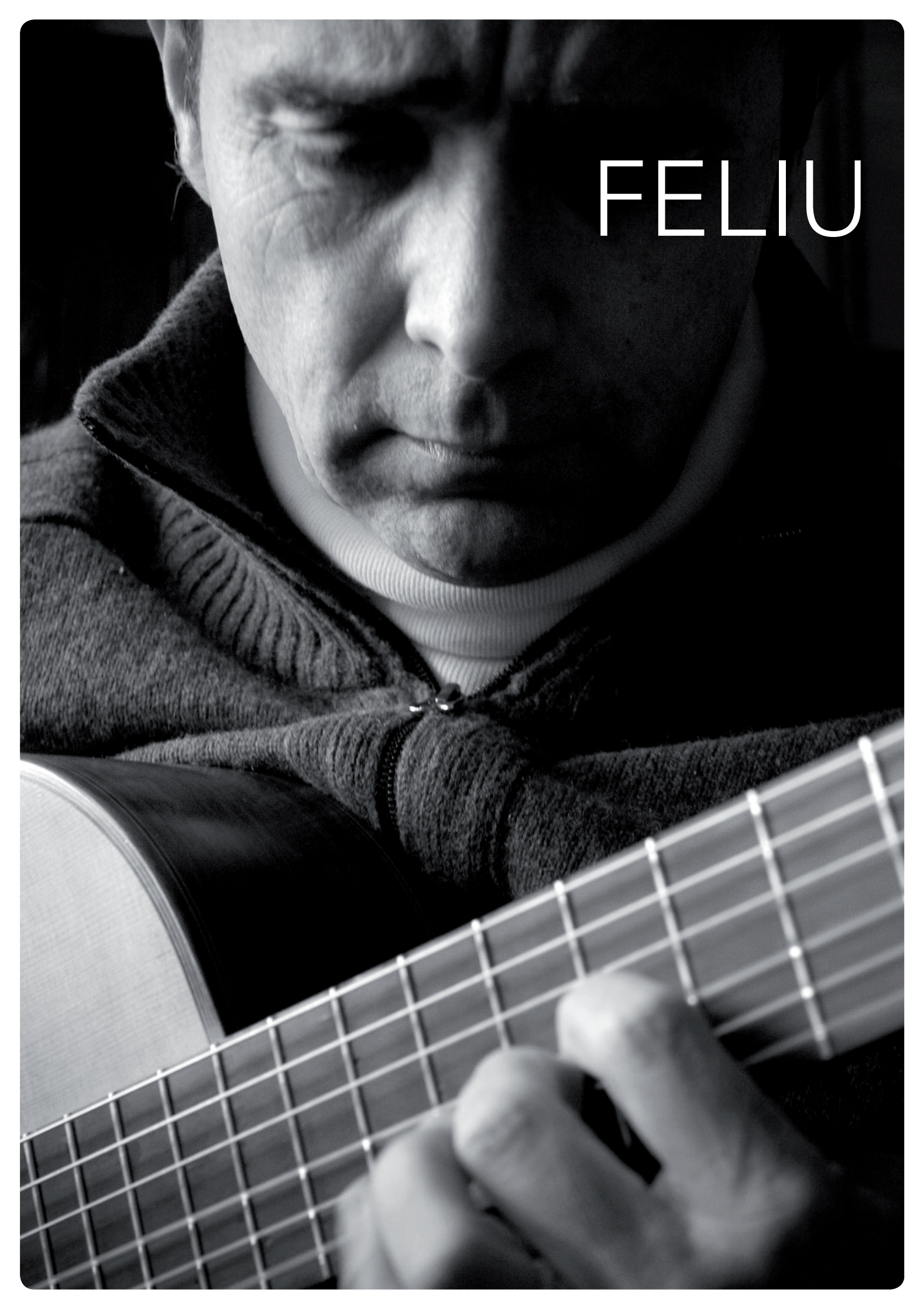
Además de ofrecer herramientas didácticas y recursos musicales que promueven la creación y la composición en el aula, hemos podido comprobar el potencial creativo de la interacción y la cooperación entre todos los participantes, lo que ha sido posible porque se han proporcionado los marcos de colaboración e intercambio entre ellos.

En estos momentos consideramos esencial optimizar al máximo los recursos, continuando con este tipo de programas, incluso hacerlos crecer o renovarlos con la ampliación de las colaboraciones con otras instituciones, incidiendo en el carácter interdisciplinar (música, artes plásticas, danza, cine, literatura...), que se verá potenciado al establecer líneas de convergencia con distintos espacios culturales. En este sentido se trabajó en el proyecto «Arte y Música» con el Museo Thyssen Bornemisza en el curso 2008-2009, y la temporada pasada con «Simbiosis», proyecto del CNDM y la OCNE. Durante este nuevo curso, también se hará realidad con la propuesta «Juego Filarmónico» en colaboración con la Biblioteca Nacional, donde la danza se sumará a la composición de minués por «la suerte de dados» del manuscrito de F. J. Haydn.

Con la aplicación de estos programas estamos atendiendo a las recomendaciones de la UNESCO, que como apoyo a la enseñanza obligatoria de las Artes a lo largo del ciclo escolar, propone la participación de artistas, músicos, poetas, dramaturgos, directores, actores y bailarines, para la organización de talleres de creación en las escuelas.

Además estamos hablando de una «buena práctica educativa» (innovadora, efectiva, sostenible y replicable) con la que se introduce, trabaja e implementa «la creatividad» y el trabajo cooperativo en las aulas y que hasta la fecha acumula casi una treintena de proyectos, realizados en 121 centros escolares, con la participación de 230 profesores y 3.232 alumnos. En todos ellos podemos corroborar los evidentes beneficios que ejerce la educación musical sobre la formación integral del alumno, que redundará sin lugar a dudas en la mejora de la calidad de la educación, demostrándonos una y otra vez cómo el arte y la música son herramientas fundamentales de transformación y mejora de la realidad social.

María Ortega

A black and white, close-up photograph of a man's face and upper torso. He is looking down, focused on playing a guitar. The lighting is dramatic, with strong highlights on his forehead, nose, and the guitar's body, while the rest of his face and the background are in deep shadow. He is wearing a dark, textured zip-up jacket over a light-colored turtleneck sweater. The guitar's fretboard and strings are visible in the lower foreground, slightly out of focus compared to his face.

FELIU

GASULL

Feliu Gasull nació en 1959 en Barcelona. Estudió Guitarra en el Conservatorio de Música de Génova (Italia) y Composición en la Universidad de Indiana (EE.UU.). En 1988 ganó la Carmichael Competition. Ha colaborado estrechamente con Pedro Javier González a finales de los años 80. Ha formado parte de numerosos conjuntos, entre ellos el New Music Ensemble. Su estilo combina el flamenco y la música clásica, especialmente la música de cámara, aunque posee también un amplio catálogo para orquesta. Es profesor de la ESMUC (Escuela Superior de Estudios Musicales de Cataluña). Los próximos días 1, 2 y 3 de marzo, Josep Pons estrenará su obra *Tonades* (Encargo OCNE), con la cantante Silvia Pérez Cruz y él mismo a la guitarra.

¿Cuál es el origen del título?

Es una suite sobre canciones campesinas, que hacen alusión a diversas facetas de trabajo en el campo, como la labranza, la recolección, ordeñar el ganado, etc., que proceden de los Países Valencianos, Cataluña o Mallorca. Son páginas que a veces resultan muy «exóticas» y que yo, en su mayoría, he escuchado a cantantes populares o en cancioneros y recopilaciones, no directamente en el entorno campesino, sino a través de elaboraciones. Son melodías muy bellas, con mucha ornamentación, que a veces tienen diferentes variantes según la zona. Y, aunque está todo escrito, yo quiero que el cantante tenga también ese punto de libertad a la hora de interpretarlas, como hay por ejemplo en el flamenco, donde se puede jugar con el ritmo o el compás, mucho más que si te enfrentas con un *Lied* de Schubert.

¿De qué modo surgió el encargo?

Le comenté a Josep Pons que estaba trabajando en estas obras y me animó a que hiciera un ciclo para poder estrenarlo en la temporada de la OCNE.

¿Cómo ha sido la colaboración con Silvia Pérez Cruz?

La presencia de Silvia Pérez Cruz es fundamental. La conozco desde sus inicios en la ESMUC. Es una persona con una voz privilegiada y una personalidad fuera de serie. Además de contar con una formación clásica, tiene una enorme inquietud por el jazz, el flamenco, etc. Es muy dúctil y muy flexible, a la hora de incorporar cual-

quier novedad, sabe ornamentar y, además, es capaz de trabajar con una orquesta sinfónica. Tengo una enorme suerte de poder contar con ella. Hay un completo «feeling» entre los dos. Creo que va a ser espectacular.

¿Cuál es la plantilla y la duración de la obra?

Tiene una duración en torno a los veinte minutos y está estructurada en números sueltos, por lo que el director puede escoger el orden de los mismos, ya que aún no está editada. Está escrita para la plantilla completa de una orquesta moderna, con metales a 3 y una abundante percusión. No quiero pecar de inmodestia, pero he pensado un poco como Falla en sus *Siete canciones populares españolas*, que conserva la melodía original y luego le aplica una base armónica, pero manteniendo siempre la esencia popular de la obra. Aunque lo que consigue el gran maestro es absolutamente genial. Yo lo he hecho desde la máxima humildad, porque he intentado escribir una música que pueda gustar a todos. Quiero decir que, a modo de contraste, hay tres números (que en Madrid serán únicamente dos) para voz y guitarra. Me interesaba que existiera este contraste entre un acompañamiento «salvaje» y momentos intimistas.

Supongo que también es importante el hecho de que la vaya a dirigir Josep Pons en su última temporada al frente de OCNE, una persona tan abierta a nuevas músicas.

Conozco a Josep Pons desde hace muchísimo tiempo, cuando estaba en la Orquesta del Teatre Lliure, y luego hemos vuelto a trabajar juntos en el Festival de Peralada y en otros sitios, y ya me había hecho anteriormente varios encargos. Es una persona muy abierta y positiva, a la que le debo mucho. Es inteligente y lleno de ideas, y sabe darte unos consejos muy valiosos en cuanto a orquestación, tímbrica, etc. A él le está dedicada la obra. Que es, sencillamente, un intento refinado y nada vulgar de elevar la canción popular.

Josep Pons, director
Silvia Pérez Cruz, cantante
Feliu Gasull, guitarra
Feliu Gasull:
Tonades (Encargo OCNE)
1, 2 y 3-III-2013

Los siete PECADOS CAPITALES

Tengo en mi mente dos comienzos de *Los siete pecados capitales* de Kurt Weill. El primero es con la voz de Lotte Lenya, su timbre áspero y desangelado, con los clarinetes apoyando la melodía con una sensualidad algo grosera. El segundo, más tardío, con la voz de Ute Lemper, sofisticada, distante y con un toque glamuroso; en ese caso los clarinetes de la RIAS de Berlín lucen un sonido aterciopelado y suave. La histórica versión de Lenya –recogida en una legendaria grabación de 1957– tiene el sello de la autenticidad, pues Weill escribió el papel para ella y ella fue la encargada de estrenar la obra en 1933. Lemper, en cambio, parece contemplar *Los siete pecados capitales* desde una perspectiva paradójica pero lícita, es decir, desde la posterior experiencia estadounidense del compositor y desde su vinculación con el musical americano.

Este doble enfoque puede ayudar a definir el valor ambivalente de *Los siete pecados capitales*, una obra bisagra que en varios aspectos marca un antes y un después dentro de la producción de Weill. Se trata de la última pieza importante escrita antes de emprender el exilio en tierra americana. Es también la última y más importante de sus piezas «políticas», aquellas marcadas por la crítica al capitalismo y a los valores de la cultura burguesa. Es, asimismo, el último fruto de la trascendental colaboración del compositor con Bertold Brecht, que ha regalado a la Historia de la Música páginas tan valiosas como *La ópera de tres centavos*, *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, *Der Jasager*, *Mahagonny Songspiel* o *Happy End*. *Los siete pecados capitales* marcan la culminación de una larga trayectoria, pero al mismo tiempo es como si con esta pieza se cerrara un capítulo en la vida y en la obra de Weill a la espera de acontecimientos futuros.

Los siete pecados capitales apelan a una fórmula peculiar, pues se trata de un ballet con canto (una soprano solista y un coro de cuatro voces masculinas) y la partitura tiene desde luego una estructura más próxima a la cantata que a una música para ballet en el sentido tradicional. Este último aspecto debió tal vez resultar del agrado de Brecht, cuya poética cultivaba el intencionado desajuste entre los diversos componentes del espectáculo como recurso pedagógico para estimular la mirada crítica y la reflexión del espectador ante el argumento tratado. Lo cierto es que *Los siete pecados capitales* han tenido una vida efímera como ballet, mien-



Ute Lemper ©Paul Masey

tras que se han mantenido sin dificultad como pieza de concierto. Un destino, por otro lado, que comparten con otro «ballet con voces» como el *Renard* (y en menor medida *Les Noces*) de Stravinsky. Precisamente del mundo de la danza vinieron en su momento las principales reservas; el coreógrafo Serge Lifar no dudó en afirmar: «¡Es un ballet podrido!».

Esta peculiaridad de *Los siete pecados capitales* tiene mucho que ver con las circunstancias del encargo, que le fue encomendado a Weill por el millonario inglés Edward James. La mujer de James, Tilly Losch, era bailarina (y, al parecer, guardaba un cierto parentesco fisonómico con Lotte Lenya), por lo que surgió la idea de desdoblarse el papel principal entre una cantante y una bailarina, quienes encarnan a las protagonistas de la acción. Ana I y Ana II son hermanas aunque sería mejor decir que son las dos caras de un mismo personaje: la primera representa la racionalidad y el sentido práctico, la segunda la pasión y el instinto. Ambas constituyen sin embargo las dos caras de la misma conciencia burguesa, que disfraza sus propios intereses materiales bajo las falsas apariencias de actitud moral.

La crítica social de Brecht y Weill se sustancia en la parábola de estas dos hermanas que se proponen ganar dinero para construirse una casa en Louisiana. Para ello abandonan la familia y recorren las principales ciudades de Estados Unidos. Cada estación de su trayecto retrata una situación en la que Ana I animará y aconsejará a Ana II sobre cómo sortear los siete pecados capitales de la sociedad burguesa: pereza, orgullo, ira, gula, lujuria, avaricia y envidia. Tretas, mentiras y oportunismo serán los recursos empleados por las dos hermanas para triunfar en la sociedad y hacerse con una buena suma de dinero. Con ella volverán a Louisiana y construirán su ansiada casa.



Kurt Weill y Lotte Lenya (ca. 1938-39)



Bertold Brecht

dossier

La música de *Los siete pecados capitales* sigue en muchos aspectos el camino trazado en las anteriores obras surgidas de la colaboración con Brecht. Weill rescata como instrumento de denuncia social las músicas plebeyas y barriobajeras que animaban la calle y las tabernas, los ritmos y melodías de la música de consumo, las mezclas impuras de las orquestas populares (la plantilla instrumental incluye un banjo). Un destacado papel juega desde los primeros compases el ritmo de vals, al que se otorga un valor expresivo y simbólico lleno de matices: desde algo intencionadamente convencional, símbolo de decadencia, hasta algo cargado de nostalgia. Otro ritmo con una fisonomía bien definida es el foxtrot, que proporciona impulso al episodio *La ira*.

En esa operación de acoso y derribo de la tradición clásica, el compositor tampoco duda en parodiar los estilos cultos y en especial la música religiosa. Las intervenciones del coro, que conceden la palabra a los familiares de las dos Anas y expresan sus mojigatos comentarios, son el lugar privilegiado para plasmar de manera irónica corales estilizados (como al principio del episodio dedicado a la pereza) e incluso remedos de motetes bachianos (comienzo de *La gula*). En el episodio *La avaricia*, el blanco de Weill es en cambio el aria operística, de la que se caricaturiza el énfasis heroico.

Sin embargo, incluso cuando se mueve fuera de los cánones clásicos y consagrados, el compositor no renuncia a alcanzar una dimensión de belleza sui géneris, pero belleza al fin y al cabo. Ya lo había explicado el compositor con anterioridad en una carta escrita después del estreno de su ópera *Happy End* (1929), en donde reivindicaba la validez no sólo ideológica sino estética de su quehacer. Hablaba con orgullo en términos de «nuevo estilo», pues se sentía un artista innovador y no un simple combatiente de la causa proletaria. De alguna manera, proclamaba la belleza de un arte pobre, desnudada de inútiles adornos y melindres. No en vano, quería que su música se interpretara «sin sentimiento pero con fuerte pasión».

Weill seguía creyendo en los valores del arte bien construido, en esos valores absolutos que le había transmitido la enseñanza de Busoni y que aún están situados en un primer plano en sus obras juveniles como el *Cuarteto de cuerda opus 8*, el *Concierto para violín y vientos* o la ópera *Der Protagonist*. En *Los siete pecados capitales*, hay ideología, hay denuncia, hay acidez, desde luego pero también se respira una brisa de belleza y de ca-

lor. Hay en la actitud irónica de Weill un doble fondo de demolición y cariño. Y el pretendido tono trivial de su música esconde entre líneas insospechadas dotes de elegancia, tanto su escritura como en su elaboración. En *La pereza*, por ejemplo, la danza emana un tono de voluptuosidad en donde puede intuirse hasta lo que las apariencias pretenden negar o criticar. En este como en otros muchos detalles de la partitura, se percibe ante todo un deseo de hacer buena música, algo que va más allá de los rígidos presupuestos ideológicos de una música contestataria y antiburguesa.

No sorprenderá entonces que *Los siete pecados capitales* supusieran la definitiva ruptura entre Weill y Brecht, quien encontró esta música demasiado burguesa para su gusto. Las discrepancias se habían ido haciendo cada vez más profundas desde *Mahagonny* y el dramaturgo encontraría un colaborador más afín en Hanns Eisler.

Adorno creía que en una sociedad masificada sólo se podía hacer buena música ignorando al público, aislándose y eligiendo la soledad. La postura de Weill planteaba otra posición: la de un arte popular que no renunciara a la calidad formal, a la seriedad y la conciencia del artesano musical. Al escuchar *Los siete pecados capitales*, es posible verificar cómo no hay contradicciones entre el Weill comprometido del período europeo y el Weill que en los años americanos se dedicaría a escribir musicales. Para él, siempre era cuestión de cumplir con su tarea de músico de la mejor manera posible, buscando un lenguaje directo, comunicativo y no edulcorado. En sus últimos años Weill terminó afirmando que sólo existen dos tipos de música: la buena y la mala. Sobra decir que la suya pertenece indudablemente a la primera categoría.

Stefano Russomanno

Lawrence Foster, director
Ute Lemper, soprano

Die Singphoniker, cuarteto vocal

Johann Strauss: *Kaiser-Walzer* (Vals del Emperador),
opus 437

Paul Hindemith: *Metamorfosis sinfónicas*

Franz Joseph Haydn: *Die Schöpfung* (La Creación),
preludio

Kurt Weill: *Die sieben Todsünden* (Los siete pecados capitales)

8, 9 y 10-III-2013

Clásicos del siglo XX



Rafael Frühbeck de Burgos © Ignacio Gil

Los maestros de la composición musical del siglo XX, ya auténticos clásicos, están muy bien representados en los conciertos de la Orquesta y Coro Nacionales del primer trimestre de 2013. Oiremos la *Pulcinella* de Stravinsky, obra prototípica de su etapa neoclásica, en versión dirigida por Frühbeck (18, 19 y 20 de enero), así como el muy infrecuente e interesantísimo poema sinfónico *Pelléas und Mélisande* de un joven y todavía mahleriano Arnold Schönberg, que dirigirá Juanjo Mena (8, 9 y 10 de febrero). Sin embargo, vamos a centrarnos en sendas obras de Paul Hindemith y Béla Bartók para rememorar las muy significadas primeras versiones que de ellas ofreció nuestra orquesta.



Paul Hindemith

Los días 11, 12 y 13 de enero aparece, en otro programa dirigido por el maestro Frühbeck de Burgos, una partitura de Hindemith de rara presencia en nuestros programas: la *Konzertmusik opus 50* para metales y cuerdas, obra también conocida como *Sinfonía Boston* debido a que el compositor alemán la escribió por encargo de Sergio Kussevitzy para estrenarla en los conciertos conmemorativos del cincuentenario de la Orquesta Sinfónica de Boston de la que era director titular. Esta obra fue interpretada por vez primera por la Orquesta Nacional hace algo más de cincuenta y tres años, concretamente los días 4 y 6 de diciembre de 1959 y el director de aquel concierto fue alguien bien próximo: concretamente el mismo que ahora la recrea, Rafael Frühbeck de Burgos. Es más: aquellos dos conciertos, en el Palacio de la Música de la Gran Vía madrileña y en el Monumental Cinema de la plaza de Antón Martín, constituyeron el debut en el podio de la ONE de aquel jovencísimo director que estaba llamado a ser director titular de esta orquesta y, más tarde, su director emérito, así como la batuta que en mayor número de ocasiones –y con mucha diferencia– ha conducido al conjunto. Frühbeck había dirigido unos meses antes, en el Festival de Santander de aquel 1959, a una Orquesta de Cámara de Madrid que, en realidad, era una



versión reducida de la Orquesta Nacional, pero el excelente resultado de aquella «prueba» motivó que se programara inmediatamente su debut en Madrid y en la temporada oficial. Llegado el día, el éxito de aquella interpretación de Hindemith fue notable, pero estalló al final del concierto, tras la interpretación de fragmentos orquestales de *Los maestros cantores*. En su crónica publicada en *ABC*, el crítico musical Antonio Fernández-Cid no se anduvo por las ramas: «Nos hallamos ante el futuro gran director de España», escribió.

Otra importante partitura del maestro alemán Paul Hindemith sonará en nuestros conciertos de este trimestre, los días 8, 9 y 10 de marzo, bajo la dirección de Lawrence Foster: se trata de las *Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber*. En el mismo programa llama la atención la presencia de Ute Lemper, interpretando a Kurt Weill, pero volviendo a lo que nos ocupa, las *Metamorfosis* de Hindemith es obra que dio a conocer al público español, en Madrid y en los conciertos de la Nacional, un director bastante cualificado para ello, llamado... Paul Hindemith: fue en los días 20 y 22 de diciembre de 1954, conciertos que constituyeron la única aparición de Hindemith en el podio de la ONE. En aquellas sesiones, el maestro alemán nos dio a conocer también su *Sinfonía «La armonía del mundo»* y contó con la participación solista de una gran voz española, Consuelo Rubio, quien cantó cuatro canciones del ciclo *Das Marienleben*, sobre poemas de Rilke, y un aria de su reciente ópera *Cardillac*.

En aquella temporada 1954-55, la Orquesta Nacional procuró el acercamiento a grandes maestros de la composición contemporánea y, así, tres meses después de los conciertos de Hindemith, nuestra Orquesta recibiría en su podio a otro gran compositor, acaso el más grande del momento: Igor Stravinsky. Pero la capacidad directorial de Stravinsky no era pareja a su genio creador, de manera que cabe imaginar resultados más esforzados que perfectos en el novedoso y difícilísimo programa que ofreció: *Oda, Orfeo, Escenas de ballet y Sinfonía en tres movimientos*.

En cuanto al mencionado Béla Bartók, los días 22, 23 y 24 de febrero podremos escuchar, dirigida por Lionel Bringuier, una de sus obras maestras: el *Concierto para orquesta*, fruto genial de sus años de madurez en el exilio estadounidense. Esta obra se puso por vez primera en los atriles de la Orquesta Nacional el 5 de noviembre de 1948, en jornada dirigida por Ernest Bour. Pero nos interesa aquí apuntar hacia la segunda interpretación de la obra por parte de nuestra Orquesta. Los admiradores, los amigos y los estudiosos de la



Lionel Bringuier



Béla Bartók

trayectoria de la Nacional y de la de aquel gran artista que fue Ataúlfo Argenta saben y recuerdan muy bien cuál fue la última obra que dirigió el maestro cántabro, en enero de 1958: *El Mesías*. Pero no todos los lectores de este artículo conocerán con cuánto interés e ilusión estudiaba Argenta, en sus últimas semanas de vida, el *Concierto para orquesta* de Bartók, compositor por el que sentía verdadera admiración y del que había protagonizado estrenos en España tan «sonados» (por la división de opiniones que despertaron en el público) como los del *Concierto para viola y orquesta* (en el que fue solista Pedro Meroño, primer atril de las violas de la Orquesta Nacional) y del *Concierto para violín y orquesta* (con Henryk Szeryng). Pues bien, dos semanas después de aquel histórico *Mesías* y de la lamentada muerte de Ataúlfo Argenta, su colega Eduardo Toldrá aceptó honradísimo la responsabilidad de sustituirle en el podio de «su» Orquesta Nacional y, más que eso, decidió dirigir el mismo programa que Argenta tenía anunciado, programa, por cierto, que distaba de ser repertorio trillado: Obertura de *La novia vendida*, de Smetana; *Concierto para piano y orquesta núm. 2*, de Chopin (con Nikita Magaloff); *Dos movimientos para timbal y cuerda*, del joven Cristóbal Halffter y, como obra base, el referido *Concierto para orquesta* de Béla Bartók que Argenta no alcanzó a realizar.

José Luis García del Busto



Aaron Lee Violín ONE

Aaron Lee Cheon es el músico más joven de la ONE. Tiene 24 años, y entró en ella a los 20. Aunque sus padres son coreanos, él ha nacido en el barrio madrileño de Chamberí. Criado en un ambiente musical (su padre es profesor de composición y dirección, su madre tiene una escuela de piano y su hermana es violonchelista), antes había pasado un tiempo en la Sinfónica de RTVE y otras agrupaciones madrileñas, tras estudiar con Víctor Martín –el que fuera tantos años concertino de la

ONE– en el Conservatorio de Atocha en un tiempo récord. Su pasión por el instrumento le vino cuando, a los 9 años, escuchó a su compatriota Sarah Chang tocar el *Concierto para violín* de Chaikovsky, aunque sus ídolos actuales son Janine Jansen y Frank Peter Zimmermann, con los que ha colaborado en todas sus actuaciones, al igual que con la élite de virtuosos. «Hace un par de temporadas, pasaron por aquí los mejores del mundo. Y, entre los directores, guardo un recuerdo imborrable de Yakob Kreizberg». Pertenece a la sección de los violines segundos. «Mucha gente cree que eres segundo violín porque no eres lo suficientemente bueno para ser primero, pero nosotros –al igual que las violas, que también tienen bastante mala fama– nos ocupamos del equilibrio entre las cuerdas agudas, los primeros violines, y las cuerdas graves, violonchelos y contrabajos». Es un muchacho simpático y abierto, quien afirma: «La ONE me ha dado una experiencia extraordinaria. Porque en España te preparan básicamente para ser solista». Como miembro más joven, tiene que estar, junto al más veterano, en todas las audiciones de nuevos músicos para entrar en la orquesta, «lo cual es una responsabilidad», aunque reconoce que sus compañeros lo cuidan mucho. «Hay un ambiente estupendo. Y me gustan los dos extremos, el Barroco y la música contemporánea».



Isabel Caneda Schad Contralto CNE
Ignacio de Luxán Meléndez Tenor CNE

Los dos forman parte de la segunda hornada del Coro Nacional de España, la de 1972, cuando la agrupación ya había adquirido esta denominación, aunque seguiría vinculado a la Escuela Superior de Canto y a su legendaria fundadora y directora, Lola Rodríguez de Aragón. Nacida en Bilbao, en la familia de Isabel Caneda hay varios integrantes que se han dedicado profesionalmente al canto coral. Es hija de Carmen Schad, durante muchos años profesora de alemán en dicha institución y quien supo transmitir a sus alumnos un verdadero amor por la música y la cultura de aquel país. «Las dos

cantábamos en un coro alemán, en el que también estaba Ángeles Zanetti, la hermana de Miguel, y me dijo que estaban formando un coro y que necesitaban gente segura, y yo lo era, porque tenía una buena formación musical». Ignacio de Luxán procede de una conocida familia de médicos de Guadalajara. Licenciado en Ciencias Políticas, ha realizado el máster en gestión cultural de la Universidad Complutense e incluso ha sido secretario del coro. «Yo conseguí entrar en el coro a la tercera. Mi formación como cantante se la debo a la gran soprano Consuelo Rubio, que era una profesora y una persona maravillosa. Hemos inaugurado todos los auditorios españoles: Valencia, Zaragoza, Sevilla... Aunque ahora tienen sus propios coros, y no nos llaman tanto». «Recuerdo con especial satisfacción los conciertos en la Fundación Gulbenkian de Lisboa, con la *Cantata de los derechos humanos* de Cristóbal Halffter o *Paulus* de Mendelssohn, o las grandes obras como *El Mesías* de Händel, las *Pasiones* de Bach o el *Te Deum* de Bruckner, que no se hace tanto y me encanta», afirma Isabel con pasión. «También hacíamos las funciones de ópera en el Teatro de la Zarzuela y en otras ciudades como Oviedo, que eran una escuela estupenda». Recuerdan con cariño a muchos directores, aunque ambos comparten una lógica veneración por Rafael Frühbeck de Burgos, que ha hecho tanto por el CNE, y les hace especial ilusión despedirse con la *Missa in tempore belli* de Haydn, dirigida precisamente por el maestro.