

TEMPORADA 2011 / 2012

CICLO II - CONCIERTO 17
23, 24 Y 25 DE MARZO DE 2012

OCNE



*Grabado de Cristo con la corona de espinas. Fotografía de Fred Holland (ca. 1898).
Biblioteca del Congreso. Washington.*

 **OCNE**
ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA

Presidencia de Honor
S.M. la Reina de España

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Joan Cabero, director CNE

Ramón Puchades, director técnico OCNE

CICLO II - CONCIERTO 17



ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Ton Koopman, director

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Johannespassion (Pasión según San Juan), BWV 245

Primera parte: núms. 1-14

Segunda parte: núms. 15-40

Trine Wilsberg Lund, soprano (Doncella y arias)

Bogna Bartosz, contralto (Arias)

Tilman Lichdi, tenor (Evangelista y arias)

Klaus Mertens, bajo (Pilato, Jesús y arias)

Joan Cabero, director CNE

Frank Markowitsch, director asistente

Ariel Hernández, tenor CNE (Criado)

Pedro Llarena, bajo CNE (Pedro)

Vittorio Ghielmi, viola da gamba

Joachim Held, laúd

Ton Koopman, órgano positivo

Tini Mathot, órgano positivo

Mauro Rossi, violín

Joan Espina, violín

Miguel Jiménez, violonchelo

Vicente J. Palomares, fagot

CICLO II - CONCIERTO 17

Viernes 23 de marzo de 2012, a las 19:30 h ONE-5209

Sábado 24 de marzo de 2012, a las 19:30 h ONE-5210

Domingo 25 de marzo de 2012, a las 11:30 h ONE-5211

Auditorio Nacional de Música (Madrid)

Sala Sinfónica

Duración aproximada:

110 minutos (sin descanso)

El concierto del domingo se transmite en
directo por Radio Clásica (RNE)

De igual a igual

La *Pasión según San Mateo* se convirtió en el lugar de encuentro natural de todas las conquistas formales y estilísticas alcanzadas por Bach a lo largo del intenso y enriquecedor proceso compositivo de las cantatas en sus primeros años de Leipzig, por un lado, y de su antecedente más inmediato, que hoy escucharemos, la *Pasión según San Juan*, por otro. En ese sentido, ambas Pasiones ocupan una posición semejante a la que estaban llamadas a ostentar un par de décadas después la *Misa en si menor*, *El clave bien temperado* o *El arte de la fuga*, obras todas de Bach que son, asimismo, un compendio de saberes anteriores, un lugar de confluencia de experiencias pasadas, un reto para generaciones futuras. La *Pasión según San Mateo*, a pesar de seguir con esmero las más mínimas inflexiones de un texto narrativo pródigo en símbolos, basa una buena parte de su fuerza expresiva en la dialéctica entre fuerzas opuestas. De la interrelación (que puede traducirse en hegemonía, enfrentamiento, unión, complicidad) entre los dos coros, las dos orquestas, los dos grupos de solistas, los dos bloques instrumentales encargados de traducir el bajo continuo, surge el vigor constantemente renovado que recorre la narración de principio a fin y la estructura formal que la vertebra con asombrosa perfección. En nada le afectan los préstamos que, según una tradición inveterada en Bach y perfectamente asumible en una persona con la magnitud de sus obligaciones compositivas, asoman en diferentes momentos de la obra. La tensión dramática no decae un solo momento y Bach, que es muy probable que estuviera lejos de ser ese compositor místico, transido por la fe y entregado ciegamente a su labor de propagador de la causa luterana que muchos han querido presentarnos (el supuesto “Quinto Evangelista”, en la desdichada expresión de Nathan Söderblom), ordena y mueve sus piezas con la precisión de un ajedrecista. Consciente de estar escribiendo una música funcional —toda obra litúrgica forzosamente lo es—, Bach se sentía obligado a respetar ciertas convenciones, pero su sujeción a algunos de los patrones impuestos por la tradición corre pareja a su pericia para elevarse por encima de ellos.

A pesar de la magnitud y la significación histórica de la *Pasión según San Mateo*, resulta siempre gratificante comprobar que los organizadores de conciertos no se olvidan de programar —ni los músicos de interpretar— la *Pasión según San Juan*. El siglo XIX nos ha legado su deslumbramiento ante la primera, resucitada literalmente por Mendelssohn en Berlín en 1829 en lo que entonces se pensaba que era la conmemoración del primer centenario de su estreno (Joshua Rifkin demostró convincentemente en 1975 que la obra se interpretó por primera vez en Leipzig en 1727). Asociada como suele estar exclusivamente su interpretación a la Semana Santa (el Viernes Santo es, ob-

viamente, el momento idóneo para su ejecución: se trata en ambos casos, conviene no olvidarlo en ningún momento, de composiciones litúrgicas, concebidas para la iglesia, no para la sala de conciertos), la tendencia suele ser la de primar, por su mayor ambición formal, por sus colosales proporciones, por su fama largamente conquistada, por el estatus icónico que le adjudicó el siglo XIX, la ejecución de la obra que el compositor alemán escribió a partir del relato evangélico de Mateo, quizás el más vívido de los cuatro. Herederos involuntarios en parte de esta visión sesgada, tendemos a pensar en ambas obras, ordenadas cronológicamente, en términos de preparación-culminación o, lo que es peor, hermana menor-hermana mayor. No obstante, si la *Pasión según San Juan* hubiera salido de la pluma de cualquier otro compositor, nadie dudaría en adjudicarle un lugar prioritario en su catálogo y, con toda seguridad, en tildarla de obra maestra, capaz por sí sola de otorgarle a su autor fama imperecedera. Lo cierto es que la *Pasión según San Juan* vio simplemente la luz a partir de unos presupuestos diferentes de los de su secuela posterior y, si queremos plantearlo en términos fácilmente comprensibles, se trata de una obra más sencilla, menos ambiciosa, que Bach presenta en Leipzig apenas un año después de su llegada a la ciudad y antes de acometer, por tanto, el segundo y mucho más homogéneo ciclo de cantatas corales. Pero el resultado de la ecuación entre fines y medios, entre punto de partida y lugar de llegada es igualmente deslumbrante, como asombroso es el salto cualitativo y conceptual que debieron de percibir los fieles de Leipzig entre las propuestas previas del antecesor de Bach al frente de la Thomasschule —Johann Kuhnau— y el grandioso fresco presentado el Viernes Santo de 1724 por el entonces aún joven músico de Eisenach.

Philipp Spitta, el gran biógrafo de Bach muchas de cuyas afirmaciones y suposiciones —especialmente las referentes a la cronología de la producción bachiana— se han visto rebatidas y desarmadas posteriormente, fue uno de los primeros en adjudicar a la obra que hoy escucharemos una posición de inferioridad respecto de la *Pasión según San Mateo*. Veía en ella una obra menos contrastada, con una fuerza expresiva más modesta (¿por qué no simplemente menos cercana de la sensibilidad decimonónica?), carente de monumentalidad, todo ello consecuencia directa del tono algo distanciado adoptado por Juan respecto de los dramáticos hechos relatados. La figura de Jesús aparece también en la obra posterior más ennoblecida y humanizada (con el halo creado por los instrumentos de cuerda), mientras que los textos poéticos añadidos, salidos de la mano de un libretista conocido (Picander), realzan y alternan con mayor fluidez con la propia narración evangélica. Para acentuar la situación de certidumbre de una e incertidumbre de otra, contamos con una partitura autógrafa de Bach realizada en 1736 que recoge la que podría considerarse versión definitiva de la *Pasión según San Mateo*;

de su antecesora, sin embargo, no nos ha llegado ninguna versión sancionada por la *auctoritas* de Bach, ya que este comenzó a preparar a finales de la década de 1730 una copia autógrafa a limpio que quedó bruscamente interrumpida tras el décimo folio. Y no sólo eso, sino que tenemos constancia de la existencia de hasta cuatro versiones diferentes (lo que no excluye la posibilidad de que no fueran más en su día) que presentan divergencias manifiestas entre sí y que se hallan envueltas, asimismo, en un cierto aura de misterio, hasta el punto de que la propia datación precisa de dos de ellas se presenta como una empresa plagada de dudas y dificultades.

Todas estas versiones (de 1724, 1725, ca. 1732 y ca. 1749) nos han llegado en copias no realizadas por el compositor ya que, como acaba de señalarse, tan solo los diez primeros folios de la cuarta salieron inequívocamente de su mano (el resto fue completado por un copista). Ello contribuyó también a situar la *Pasión según San Mateo*, a los ojos del siglo XIX, en franca situación de superioridad: al margen de un tono épico y grandioso (alguien llegó a tildarla incluso de una “*Iliada cristiana*”) que facilitó su asimilación por quienes gustaban de cultivar, desde presupuestos estilísticos diferentes, una estética similar, la *Pasión según San Mateo* encajaba también a las mil maravillas con esa imagen ya apuntada de Bach como compositor al servicio de la causa luterana, como un fiel siervo de Dios que pone su música en manos de la comunidad. Tantos cambios en la *Pasión según San Juan* (cuya segunda versión de 1725, amén de incorporar tres nuevas arias, tomó incluso prestado el coral conclusivo de la primera parte de la *Pasión según San Mateo*, “*O Mensch, beweine deine Sünde groß*”, situándolo ahora, en cambio, como pórtico de toda la obra) y la ausencia de un texto musical cierto, incontrovertido, podían provocar inevitablemente que esa imagen rocosa tan cara a Spitta y a esa visión fuertemente teologizada de Bach construida por la musicología alemana tradicional se tambaleara desde sus cimientos. Nada se sabía tampoco entonces de los pocos reparos que tenía Bach a la hora de reutilizar una música nacida originalmente para arropar un texto profano en un posterior entorno litúrgico (lo que se conoce técnicamente como “parodia”), una técnica que alcanzaría su cenit en el *Oratorio de Navidad*, construido en su práctica totalidad a partir de la unión de remiendos. Bach anteponía el sentido práctico y sus propios intereses como compositor al fanatismo religioso. Y no le dolió prendas a la hora de añadir, modificar o suprimir lo que fuera necesario en una composición sacra. El Bach más puro, el más esencial, se halla probablemente no en sus obras litúrgicas, sino en su música especulativa, como *El arte de la fuga* o la *Ofrenda musical*. Bach sirvió a Dios porque fue un buen cristiano y porque su cargo de Leipzig le obligaba a componer e interpretar obras religiosas, pero sus principales intereses como músico apuntaron en los años cruciales de su vida en otras direcciones. De hecho, y al hilo

precisamente de una de las interpretaciones de la *Pasión según San Juan* —la que tuvo lugar probablemente en 1739—, en uno de los habituales enfrentamientos del compositor con las autoridades municipales lipsienses, Bach se quejó de que la obligación anual de hacerse cargo de la dirección musical de la Pasión en las vísperas del Viernes Santo no era para él más que una “carga” que, además, no le reportaba ningún ingreso extraordinario, ya que era una más de sus atribuciones en su condición de cantor de la Thomasschule y *Director Musices* de la ciudad. No cabe mayor sinceridad, ni tampoco andanada más certera contra esa construcción de un Bach pío, sumiso y fielmente dedicado a su labor de compositor litúrgico.

Hoy conviene hacer tabla rasa y aceptar que ambas obras —que deben situarse necesariamente en posición de igualdad y nunca de subordinación— poseen una personalidad propia y parten de premisas muy diferentes. La segunda dobla prácticamente en duración a la primera, sí, pero ésta es también la proporción aproximada entre la extensión de las narraciones de los dos evangelistas (por cierto, que Bach introdujo dos interpolaciones de Mateo —el llanto de Pedro tras las tres negaciones y los hechos sobrenaturales acaecidos tras la muerte de Jesús— en el relato de Juan, sin duda por su innegable fuerza dramática en dos momentos claves del relato; se trata de la última frase del número 12c y de la totalidad del 33). La *Pasión según San Juan* ordena la música de acuerdo con un esquema perfectamente simétrico, especialmente en lo que Friedrich Smend denominó en un estudio ya clásico el “corazón” (*Herzstück*) de la composición, que comprendería los números 18b a 25b, con el coral “Durch dein Gefängnis” como centro conceptual de toda la obra (la paradoja de que nuestra libertad se logre por medio de la cautividad de Cristo) y eje en torno al cual se disponen simétricamente los seis coros emparejados en tres bloques. Impulsado por un relato que decide detenerse sólo en lo esencial, la *Pasión según San Juan* presenta la acción de un modo conciso y dramático, mientras que la *Pasión según San Mateo* prefiere explayarse con frecuencia en reflexiones poéticas realizadas al hilo de los trágicos acontecimientos (de ahí la profusión de arias, ariosos y recitativos acompañados). Pero gran parte del atractivo de la primera reside precisamente en su austeridad, en el perfecto equilibrio de las partes vocales e instrumentales, en la inmediatez con que nos llega el relato confiado al Evangelista (un recitativo ágil y directo, sin apenas licencias expresivas y retóricas), en la transparencia absoluta de los pasajes corales y en la idoneidad de los instrumentos elegidos para otorgar una personalidad sonora propia a cada uno de sus números.

Cuando se escruta la obra en detalle, comprobamos, sin embargo, que cualquier atisbo de simplicidad es engañoso. Tomemos, por ejemplo, el coro inicial, “Herr, unser

Herrscher”: basta echar un vistazo a la primera página de la partitura, o escuchar con cierta atención la música que llega a nuestros oídos, para comprobar que, con unos medios notablemente más modestos que en el coro inicial de la *Pasión según San Mateo*, Bach construye una narración musical de gran profundidad, una antesala perfecta del drama que va a comenzar a continuación, con tres niveles de significado: en la parte superior, flautas y oboes dialogan con diseños largos sincopados y ricos en disonancias; en el centro, la cuerda mantiene una actividad incesante en semicorcheas; en el continuo (del que forma parte lo que Bach denomina el “Bassono grosso”, un término de significado incierto que algunos han interpretado como un contrafagot), sin embargo, un estatismo casi inalterable, con la nota sol (el coro está en sol menor) repetida incansablemente en corcheas durante los nueve primeros compases. No siempre es fácil atribuir una significación cierta a la elección de unas figuras y no otras por parte de los compositores barrocos. Pero podemos dar por buena, o al menos por plausible, la explicación que brinda Martin Geck, uno de los grandes expertos en la obra bachiana, que coronó en 2000 su extensa bibliografía sobre el músico con una monumental biografía aún no traducida al castellano: disonancias y sincopas serían el símbolo de los sufrimientos del Hijo; las oleadas constantes de la cuerda pueden tenerse por trasunto del Espíritu Santo impregnando nuestros corazones; el pedal en el bajo, en fin, constituiría la mejor representación de la calma inalterable de Dios Padre. Y la reaparición del *ritornello* inicial apunta asimismo de manera inequívoca hacia la idea de inmanencia de la divinidad.

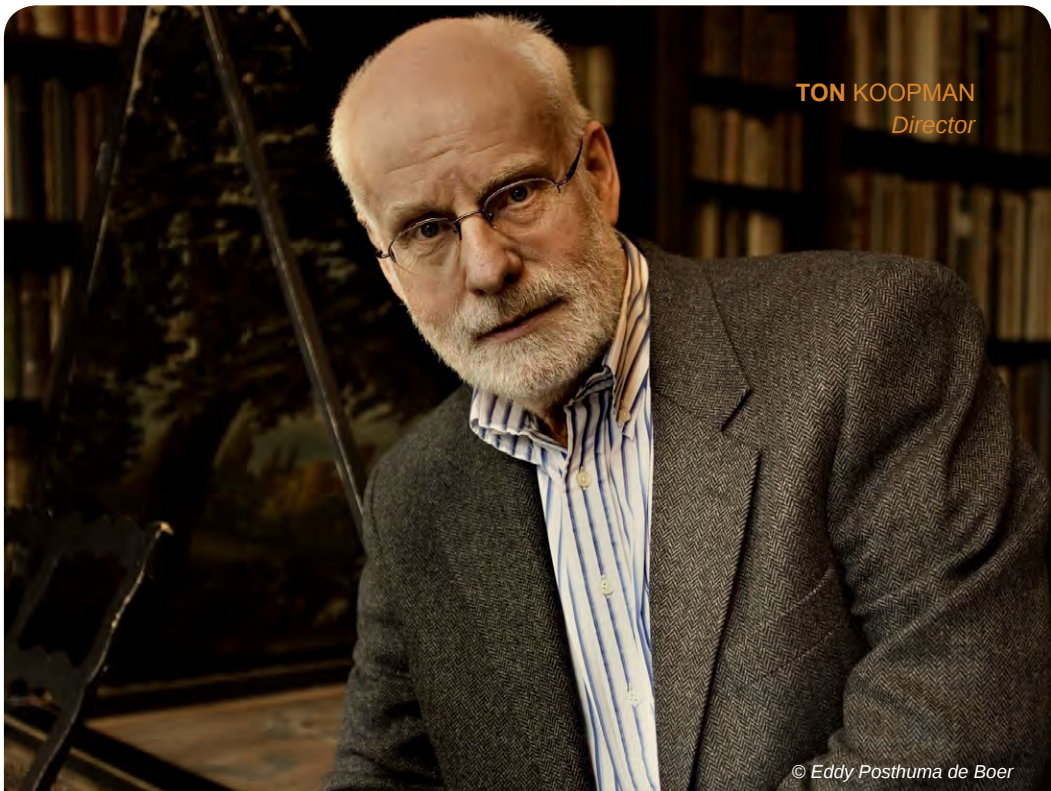
Los ejemplos —de poder alargarse más estas líneas— podrían seguir sucediéndose hasta el infinito, ya que desde los recitativos a las arias, pasando por coros o corales (las formas mixtas, en las que es pródiga la *Pasión según San Mateo*, constituyen aquí la excepción), encontramos giros, diseños o procedimientos musicales que encuentran su justificación en el texto que quieren ilustrar y explicar. Alguien se ha referido a las cantatas y las Pasiones de Bach como verdaderas homilías musicales. Su enorme carga de profundidad les permitía posteriores reinterpretaciones y Bach debió de ser la primera persona consciente de ello. Por eso, y por consideraciones de índole práctica, qué duda cabe, Bach volvió a llevar a la Nikolaikirche y la Thomaskirche en diferentes momentos de su vida su lectura personal de la *Pasión según San Juan*, que se convirtió así, al menos durante el cuarto de siglo en que su autor experimentó con ella, una obra viva, eso que los ingleses, en expresión difícilmente traducible, llaman una *work in progress*: sabía mudar su fisonomía en función de las necesidades y los medios disponibles en cada momento. Pero no sobra ni falta nada dentro de sus proporciones relativamente modestas, que le permiten servir con una asombrosa eficacia al texto evangélico. Las vicisitudes de éste nos llegan ilustradas con la agilidad y la inmediatez que demanda, aunque

NOTAS AL PROGRAMA

sin cerrar las puertas a efusiones dramáticas como el aria “Es ist vollbracht!” (con su milagroso solo para viola da gamba evocado libremente por Beethoven en su *Sonata para piano núm. 31* y escrita en la mejor tradición de los lamentos renacentistas y barrocos, incluido un gran despliegue de figuras retóricas) o pinturas sonoras tan fascinantes como el coro “Kreuzige, kreuzige!”. Al revivirla, aquí y ahora, una vez más (en la versión canónica publicada por Arthur Mendel en la *Neue Bach Ausgabe* en 1975), si bien desgajada de su contexto litúrgico, no hacemos sino incidir gozosamente en el destino último que Bach quiso para ella.

Luis Gago

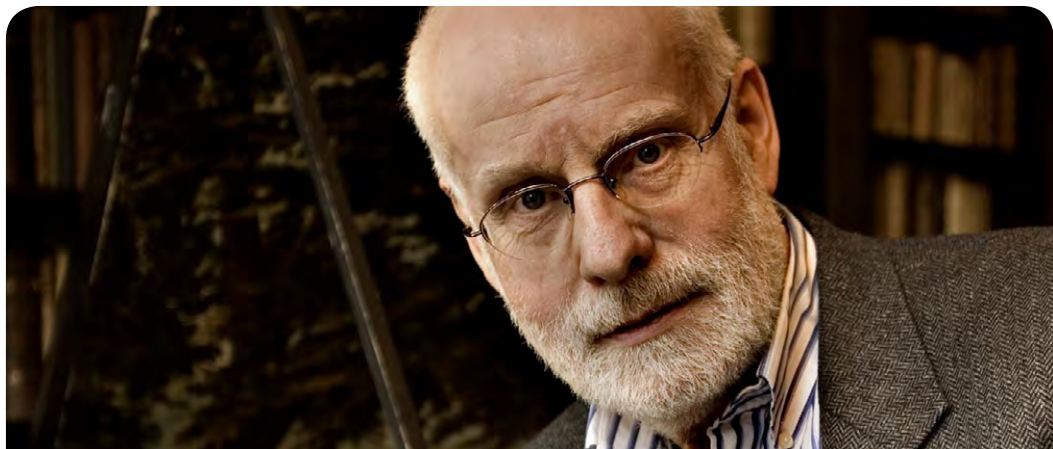
Director artístico del Liceo de Cámara de la Fundación Caja Madrid



Nació en Zwolle (Holanda) y, después de una educación clásica, estudió Órgano, Clave y Musicología en Ámsterdam. Desde un principio se sintió fascinado por los instrumentos originales y la búsqueda de un estilo interpretativo basado en la autenticidad, y a los 25 años creó su primera orquesta barroca. En 1979 fundó la Orquesta Barroca de Ámsterdam, seguida de su Coro Barroco en 1992.

Ha actuado en las principales salas de concierto y festivales de los cinco continentes. Como organista, ha tocado los más prestigiosos instrumentos originales de Europa, y como clavecinista y director de sus conjuntos se ha presentado regularmente en el Concertgebouw de Ámsterdam, el Théâtre des Champs-Élysées en París, el Musikverein y el Konzerthaus de Viena, la Philharmonie de Berlín, el Lincoln Center y el Carnegie Hall de Nueva York, el Suntory Hall de Tokio, así como en Londres, Bruselas, Madrid, Roma, Salzburgo, Copenhague, Lisboa, Múnich o Atenas.

En su intensa actividad como director invitado, ha colaborado con orquestas como la Royal Concertgebouw de Ámsterdam, Filarmónica de Berlín, Radio



Bávara de Múnich, Orquesta Sinfónica Alemana de Berlín, Tonhalle de Zúrich, Philharmonique de Radio France, Sinfónica de Viena, Sinfónica de Boston, Sinfónica de Chicago, Filarmónica de Nueva York, Sinfónica de San Francisco y Orquesta de Cleveland, donde es artista residente desde 2011.

Posee una extensa discografía para Erato, Teldec, Sony, Philips y Deutsche Grammophon. En 2003 creó su propio sello, Antoine Marchand, distribuido por Challenge Records.

De 1994 a 2004 emprendió un proyecto único, dirigiendo y grabando todas las cantatas existentes de Johann Sebastian Bach, por el que ha recibido los más prestigiosos galardones discográficos. Recientemente se ha involucrado en otro gran proyecto: la grabación de las obras completas de Dietrich Buxtehude.

Ha publicado ediciones críticas de obras de Händel y Buxtehude. Además, dirige la clase de Clave en el Real Conservatorio de La Haya, es profesor en la Universidad de Leiden (Holanda) y miembro honorario de la Royal Academy of Music de Londres, y es director artístico del festival francés Itinéraire Baroque.

TRINE WILSBURG LUND

Soprano



Nació en Oslo y estudió en la Academia de Música de Noruega. Posteriormente se trasladó a la Escuela de Música de Colonia. Ha obtenido los primeros premios en el Concurso de Jóvenes Cantantes de Noruega y en el Concurso Nacional Reina Sonia, y ha sido galardonada en el Concurso Internacional J. S. Bach de Leipzig y en el Concurso Europeo Mozart en Würzburg.

Actúa regularmente como solista con la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig y Morten Schuldt-Jensen y con la Filarmónica de Hamburgo y Simone Young. También ha intervenido en el Festival Bach de Wiesbaden y la Festa da Musica en Lisboa. Ha colaborado con directores como Georg Christoph Biller, Peter Neumann, Martin Lutz y Ton Koopman. Sustituyó a Barbara Bonney en una grabación de la *Misa en si menor* de Bach en Múnich con la Europa Chor Akademie, y fue inmediatamente invitada a regresar para seis conciertos en 2011-12.

Como miembro de la Staatsoper de Hamburgo, ha cantado Clarice en *Il mondo della luna* de Haydn, Servilia en *La clemenza di Tito* y Aminta en *Il rè pastore* de Mozart, y ha intervenido en las nuevas producciones de *Death in Venice* de Britten e *Iphigénie en Tauride* de Gluck. Posteriormente ha regresado como cantante invitada con diversos papeles. Ha interpretado el personaje protagonista de Antoinette en el estreno absoluto de la nueva ópera *Le Ball* de Oscar Strasnoy, representada también en el Théâtre du Châtelet de París, y ha actuado en el Theater an der Wien de Viena como Amore en *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, en un montaje de Robert Carsen co-producido con el Festival de Glyndebourne.

En la pasada temporada, Naxos publicó cuatro misas de Schubert dirigidas por Morten Schuldt-Jensen en las que intervenía como solista. También ha grabado *Davide penitente* de Mozart con el mismo director y la *Pasión* de Paisiello con Werner Ehrhard para dicho sello.

Entre sus proyectos destacan el papel principal en el estreno mundial de *The Outcast* en la Ópera de Mannheim, Blonde en *El rapto en el serrallo* en la Ópera de Montpellier y Marzelline en *Fidelio* en la Ópera de Bergen.

BOGNA BARTOSZ
Mezzosoprano-Contralto



Bogna Bartosz nació en Gdansk (Polonia) y estudió Canto en la Academia de Música de su ciudad natal, así como en la Hochschule der Künste de Berlín con la profesora Ingrid Figur.

En 1992, durante sus años de estudiante, obtuvo el primer premio en el prestigioso Concurso Internacional J. S. Bach de Leipzig y recibió el premio especial de la Radio del Centro de Alemania (MDR). Después de conseguir ambos galardones, empezó a convertirse en una cantante muy solicitada en el ámbito del concierto.

Bogna Bartosz canta habitualmente en los principales auditorios y ciudades de Europa y América, así como en Israel, incluyendo salas como la Philharmonie de Berlín, Musikverein de Viena, Concertgebouw de Ámsterdam, Symphony Hall de Boston y Carnegie Hall de Nueva York.

Ha trabajado con destacados directores como Krzysztof Penderecki, Jeffrey Tate, Michail Jurowski, Ton Koopman, Philippe Herreweghe, Helmut Rilling, Fabio Luisi o Marek Janowski, y ha ofrecido conciertos con agrupaciones tan famosas como la Filarmonía de Dresde, Gewandhaus de Leipzig, Israel Chamber Orchestra de Tel Aviv, Orquesta Barroca de Ámsterdam y Orquesta Filarmonica de Japón.

Ha sido estrella invitada en festivales de renombre internacional, como las Festwochen de Berlín, Festival de Música de Schleswig-Holstein, Bachfest de Leipzig, Festival Krzysztof Penderecki de Cracovia, Festival de Arte Sacro de Madrid y Festival de Lucerna.

Bogna Bartosz ha participado en numerosas producciones de CD, radio y televisión en Alemania y otros países. Proyectos de especial importancia han sido la grabación completa de las cantatas de J. S. Bach y la grabación en DVD y CD de la *Pasión según San Mateo* del mismo compositor con la Orquesta Barroca de Ámsterdam, dirigida por Ton Koopman.

TILMAN LICHDI

Tenor



Tilman Lichdi recibió sus primeras lecciones de canto a los dieciocho años por parte de Alois Treml, miembro de la Ópera Estatal de Stuttgart. Rápidamente se estableció como uno de los más distinguidos intérpretes de los oratorios de J. S. Bach y del repertorio liederístico.

Tilman Lichdi ha ofrecido conciertos por toda Europa, EE.UU. y América del Sur con directores como Kent Nagano, Christoph Prick, Bernard Labadie, Ton Koopman, Martin Haselböck, Christoph Poppen, Wolfgang Gönnenwein, Jörg Straube, Friedrich Haider, Jean-Christophe Spinosi, Klaus Peter Flor y Mikhail Pletnev.

Desde la temporada 2005-06, Tilman Lichdi es miembro de la Ópera Estatal de Nuremberg, cuyo director musical es Christof Perick.

Realizó su debut en EE.UU. en marzo de 2010 con la Orquesta Sinfónica de Chicago en la *Pasión según San Juan* de J. S. Bach bajo la dirección de Bernard Labadie. La crítica musical de Chicago dijo de él: “Puedes pasarte toda una vida sin escuchar un Evangelista tan bien cantado como el de Tilman Lichdi, y no me estoy olvidando de Peter Schreier”. A éste le siguió, en el mes de diciembre del mismo año, su presentación con la Orquesta Filarmónica de Nueva York en *El Mesías* de Händel.

En junio de 2010, Tilman Lichdi grabó *Boulevard Solitude* de Hans Werner Henze en el marco del Festival del Ruhr.

Ha realizado giras por varias ciudades de Europa con Ton Koopman dirigiendo el *Réquiem* de Mozart y la *Pasión según San Juan* de J. S. Bach, en enero y abril de 2011, respectivamente.

En marzo de 2011, Tilman Lichdi intervino en una versión escenificada de *El Mesías* de Händel en el Théâtre du Châtelet de París, bajo la dirección musical de Martin Haselböck.

KLAUS MERTENS

Bajo-Barítono



Nacido en Kleve (Alemania), Klaus Mertens comenzó su carrera tanto en su país como en el extranjero inmediatamente después de su graduación. Ha trabajado con renombrados especialistas en la música antigua como Ton Koopman, Frans Brüggen, Nicholas McGegan, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, así como con grandes directores del repertorio clásico como Gary Bertini, Herbert Blomstedt, Sir Roger Norrington, Enoch zu Guttenberg, Jun Märkl, Kent Nagano, Hans Vonk, Kenneth Montgomery, Ivan Fischer, Andris Nelsons y muchos otros.

Klaus Mertens ha colaborado con éxito con las más famosas orquestas del mundo entero, entre ellas todas las grandes orquestas de Berlín, incluida la Filarmónica; Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, Filarmónica de Dresde, Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam, Orquesta de la Tonhalle de Zúrich, Orquesta Sinfónica de Jerusalén, Orquesta Sinfónica de Saint Louis, Orquesta Sinfónica de Chicago, Orquesta Sinfónica Metropolitana de Tokio, así como agrupaciones barrocas como la Orquesta Barroca de Ámsterdam y varios conjuntos de música de cámara. Es también un invitado habitual en prestigiosos festivales internacionales.

Klaus Mertens es uno de los más solicitados intérpretes de oratorios barrocos, y ha llevado al disco las grandes obras vocales de J. S. Bach con numerosos directores. Su grabación de todas las cantatas de Bach con la Orquesta Barroca de Ámsterdam emprendida por Ton Koopman finalizó en octubre de 2003. Este proyecto, que se extendió durante 10 años e incluyó giras de conciertos por toda Europa, América y Japón, supuso un hito en su carrera, al haber sido el primer y único cantante que ha interpretado todas las obras vocales de Bach tanto en CD como en concierto.

Klaus Mertens está igualmente dedicado a la música de cámara y al *Lied*. Su repertorio se extiende desde Monteverdi hasta la música contemporánea, incluyendo algunas obras escritas expresamente para él, y tiene un gran interés en descubrir piezas inéditas, como testimonia su discografía de 155 CD y DVD, además de programas de radio y televisión que demuestran su enorme versatilidad como cantante.

JOAN CABERO

Director CNE



Realizó su formación musical y vocal en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona y en la Hochschule für Musik de Stuttgart bajo la dirección de M. Pueyo y H. Lips. En el seno del Cor Madrigal de Barcelona obtuvo una sólida formación musical en el ámbito de la polifonía clásica. Fue tenor durante cuatro años en el Söddeutsche Madrigalchor de Stuttgart. Ha asistido a cursos de dirección coral con E. List, P. Cao y M. Cabero.

Ha desarrollado una constante labor como cantante, en la que ha abordado un repertorio muy amplio, alternando regularmente el concierto, el oratorio y la ópera, participando en las temporadas de conciertos de las principales orquestas de España. Fue tenor lírico en el Teatro de Ópera de Dortmund durante dos temporadas. Formó dúo con el pianista Manuel Cabero, con el que obtuvo el segundo premio en el III Concurso Yamaha y el premio Schubert en el concurso F. Viñas (Barcelona, 1988), con él ha actuado en los festivales de Aix en Provence, Valladolid, Barcelona, Granada y Peralada. También ha colaborado con los pianistas A. Cardó, B. Jaume, J. A. Álvarez Parejo y M. Ariza.

Fue director durante dos años del coro juvenil Cor Albada de Barcelona. En el año 2000 fundó en Madrid el Conjunto Vocal Leteica Música, dedicado a la interpretación de música romántica y moderna. En 2005 colaboró en dos producciones como asistente de dirección del Coro Nacional de España.

Ha colaborado con la Fundación La Caixa como preparador de los conciertos participativos (*El Mesías*, Valladolid, 2008 y 2009, y *Carmina Burana*, Madrid, 2009), como director invitado con el Coro de la Universidad Politécnica de Madrid y, recientemente, con el Coro de la Comunidad de Madrid. Desempeñó durante dos temporadas la subdirección del Coro del Teatro Real de Madrid. A finales de 2009 fue nombrado director artístico de la Coral de Bilbao y codirector del Coro de la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Desde septiembre de 2010 es director titular del Coro Nacional de España.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

© Rafa Martín

Director emérito

Rafael Frühbeck de Burgos

Director honorario

Josep Pons

Violines primeros

Mauro Rossi (concertino)*
Birgit Kolar (concertino)*
Ane Matxain Galdós (concertino)
Jesús A. León Marcos (solista)
José Enguídanos López (solista)
Salvador Puig Fayos (ayuda de solista)
Miguel Ángel Alonso Martínez
Laura Calderón López
Antonio Cárdenas Plaza
Jacek Cygan Majewska
Kremena Gancheva
Yoom Im Chang
Raquel Hernando Sanz
Ana Llorens Moreno
José Francisco Montón López
Mirelys Morgan Verdecia
Elena Nieva Gómez
Rosa María Núñez Florencio
Stefano Postinghel
M^a del Mar Rodríguez Cartagena
Georgy Vasilenko
Krzysztof Wisniewski

Violines segundos

Joan Espina Dea (solista)
Laura Salcedo Rubio (solista)
Javier Gallego Jiménez (ayuda de solista)
Mario Pérez Blanco (ayuda de solista)
Juan Manuel Ambroa Martín
Nuria Bonet Majó
Iván David Cañete Molina
Aaron Lee Cheon*
Francisco Martín Díaz
Amador Marqués Gil
Gilles Michaud Morin
Rosa Luz Moreno Aparicio

Federico Nathan Sabetay*

Alfonso Ordieres Rojo

Francisco Romo Campuzano

Roberto Salerno Ríos

Violas

Cristina Pozas Tarapiella (solista)
Lorena Otero Rodrigo (solista)
Emilio Navidad Arce (ayuda de solista)
María Ropero Encabo (ayuda de solista)*
Carlos Antón Morcillo
Virginia Aparicio Palacios
Carlos Barriga Blesch
Roberto Cuesta López
Dolores Egea Martínez
M^a Paz Herrero Limón
Julia Jiménez Peláez
Pablo Rivière Gómez
Dionisio Rodríguez Suárez
Gregory Salazar Haun

Violonchelos

Miguel Jiménez Peláez (solista)
Ángel Luis Quintana Pérez (solista)
Mariana Cores Gomendio (ayuda de solista)
Salvador Escrig Peris (ayuda de solista)
Enrique Ferrández Rivera
Adam Hunter
Piotr Karasiuk Cisek*
Zsófia Keleti*
José M^a Mañero Medina
Nerea Martín Aguirre
Susana Rico Mercader*
Carla Sanfélix Izquierdo*
Josep Trescolí Sanz

Contrabajos

Jaime Antonio Robles Pérez (solista)
Antonio García Araque (solista)
Ramón Mascarós Villar (ayuda de solista)
Luis Navidad Serrano (ayuda de solista)
Pascual Cabanes Herrero
Pablo Múzquiz Pérez-Seoane



ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Emera Rodríguez Serrano*
Bárbara Veiga Martínez

Arpas

Nuria Llopis Areny

Flautas

Juana Guillem Piqueras (solista)
José Sotorres Juan (solista)
Miguel Ángel Angulo Cruz
Antonio Arias-Gago del Molino
José Oliver Bisbal (flauta-flautín)

Oboes

Víctor Manuel Ánchel Estebas (solista)
Robert Silla Aguado (solista)
Vicente Sanchís Faus
Rafael Tamarit Torremocha

Clarinetes

Enrique Pérez Piquer (solista)
Javier Balaguer Doménech (solista)
Eduardo Raimundo Beltrán (clarinete bajo)
José A. Tomás Pérez
Carlos Casadó Tarín (requinto)

Fagotes

Enrique Abargues Morán (solista)
Vicente J. Palomares Gómez (solista)
Miguel Alcocer Cosín
José Masiá Gómez (contrafagot)
Miguel José Simó Peris

Trompas

Salvador Navarro Martínez (solista)
Rodolfo Epelde Cruz (solista)
Javier Bonet Manrique (ayuda de solista)
Carlos Malonda Atienzar (ayuda de solista)
José Enrique Rosell Esterelles
Salvador Ruiz Coll

Trompetas

Manuel Blanco Gómez-Limón (solista)
Adán Delgado Illada (solista)
Juan Carlos Alandete Castillo (ayuda de solista)
Antonio Ávila Carbonell
Vicente Martínez Andrés
Vicente Torres Castellano

Trombones

Edmundo José Vidal Vidal (solista)
Juan Carlos Matamoros Cuenca (solista)
Enrique Ferrando Sastre
Francisco Guillén Gil (trombón bajo)
Rogelio Igualada Aragón
Jordi Navarro Martín

Tuba

Miguel Navarro Carbonell

Percusión

Juanjo Guillem Piqueras (solista)
Rafael Gálvez Laguna (solista)
Pascual Osa Martínez (ayuda de solista)
Félix Castro Vázquez
Pedro Moreno Carballo

Avisadores

Francisco Osuna Moyano (jefe de escenario)
Juan Rodríguez López

* Contratados ONE

CORO NACIONAL DE ESPAÑA



© José M^a Pérez Pradera

Director titular

Joan Cabero

Subdirector

Miguel Ángel García Cañamero

Sopranos

Margarita Arguedas Rizzo
Irene Badiola Dorronsoro
M^a Pilar Burgos Aranda
Francesca Calero Benítez
Marta Clariana Muntada
Idoris Verónica Duarte Goñi
Yolanda Fernández Domínguez
Elisa Garmendia Pizarro
Pilar Gómez Jiménez
Patricia González Arroyo
María Grzywacz Agnieszka
Carmen Gurriaran Arias
Gloria Londoño Aristizabal
Dolores Lopo Plano
Celia Martín Ganado
Catalina Moncloa Dextre
Lilian Moriani Vieira
M^a de los Ángeles Pérez Panadero
Carmen Rodríguez Hernández
Carmen Ruiz Serrano
Rosa María de Segovia García
Carolina del Solar Salas
Diana Kay Tiegs Meredith
Rosario Villamayor Urraca

Contraltos

Miren Astuy Altuna
M^a Dolores Bosom Nieto
Marta Caamaño Hernández*
M^a José Callizo Soriano
Isabel Caneda Schad
Ángela Castañeda Aragón
Yang-Yang Deng
Ana M^a Díaz Gómez
Inmaculada Egido García
Mayda Galano Guilarte (jefa de cuerda de contraltos)
Fátima Gálvez Hermoso de Mendoza*
Ana Jodar Siles
Carmen Lominchar García
Helia Martínez Ortiz
Manuela Mesa Pérez
Laura Ortiz Ballesteros*
Adelaida Pascual Ortiz
Ana María Pérez-Iñigo Rodríguez
Pilar Pujol Zabala
María Ana Vassalo Neves Lourenço
Daniela Vladimirova Vladimirova

Tenores

José M^a Abad Bolufer
Fernando Aguilera Martínez
Pablo Alonso Gallardo
David Cabrera Valenzuela
Santiago Calderón Ruiz
Fernando Cobo Gómez

CORO NACIONAL DE ESPAÑA

© José M^a Pérez Pradera

Francisco José Flores Flores*
Francisco Javier Gallego Morales
Enrique García Requena
José Hernández Garrido
Ariel Hernández Roque (jefe de cuerda de tenores)
César Hualde Resano
Luis Izquierdo Alvarado*
Eduardo López Ovies*
Ignacio de Luxán Meléndez
Manuel Mendaña García
Helios Pardell Martí
Daniel Adolfo Rey-Grimau Garavaglia
Ángel Rodríguez Rivero*
Juan Manuel Sancho Pérez
Federico Teja Fernández

Bajos

Abelardo Arguedas Rizzo
José Bernardo Álvarez de Benito
Jaime Carrasco González
Eliei Carvalho Rosa
Hugo Abel Enrique Cagnolo
Juan Pedro García Marqués
Carlos Jesús García Parra
Emilio Gómez Barrio
Manuel de las Heras Gómez-Escalonilla
Pedro Llarena Carballo (jefe de cuerda de sopranos)
Luis Antonio Muñoz Martínez
José María Pérez Bermúdez

Alesander Pérez Fernández
Jens Pokora
Ángel María Rada Lizarbe
Luis Rada Lizarbe
Francisco Javier Rodríguez Morera
Ángel Rodríguez Torres
Francisco Javier Roldán Contreras
Francisco Javier Santiago Heras*
Manuel Antonio Torrado González*
Gabriel Zornoza Martínez (jefe de cuerda de bajos)

Pianistas

Fernando Sobrino Fernández
Sergio Espejo Repiso

Auxiliar de coro

Gabriela Pérez Monterrubio

* Cantantes contratados para la presente temporada

EQUIPO TÉCNICO

Director técnico

Ramón Puchades

Directora adjunta

Belén Pascual

Gerente

Elena Martín

Asistente a la dirección artística

Federico Hernández

Coordinador de publicaciones y documentación

Eduardo Villar

Coordinador de proyectos pedagógicos

Rogelio Igualada

Coordinador técnico del CNE

Agustín Martín

Secretario técnico de la ONE

Salvador Escrig

Relaciones públicas

Reyes Gomariz

Comunicación

Adela Gutiérrez

Producción y abonos

Pura Cabeza

Gerencia

Purificación García (Contratación)

Amalia Jiménez (Administración)

María Morcillo (Administración)

Rosario Laín (Cajera pagadora)

María Ángeles Guerrero (Caja)

Secretaría de dirección técnica

Pilar Martínez

Secretarías técnicas

Paloma Medina (Secretaría ONE)

María Jesús Carbajosa (Secretaría ONE)

Marta Álvarez (Secretaría CNE)

Documentación

Begoña Álvarez (Documentación)

Mercedes Colmenar (Biblioteca)

Isabel Frontón (Documentación CNE)

Lourdes Rodríguez (Archivo ONE)

Archivos OCNE

Victoriano Sánchez

Rafael Rufino

AVISO

RENOVACIÓN DE ABONOS TEMPORADA OCNE 2012-2013

Exclusivamente en las taquillas del Auditorio Nacional de Música

Recordamos a nuestros abonados que deben presentar las entradas del último concierto de cada ciclo* para acreditarse en el momento de renovar el abono de acuerdo a este calendario:

* Tribuna Ciclo III renovarán con las **localidades de abono OCNE 24** (último concierto, viernes 1 y sábado 2 de junio de 2012)

Abono completo	16 y 17 de mayo de 2012
Abono 2 ciclos	22, 23 y 24 de mayo de 2012
Ciclo I	29, 30 y 31 de mayo de 2012
Ciclo II	5, 6 y 7 de junio de 2012
Ciclo III	12, 13 y 14 de junio de 2012
Cambios	19, 20 y 21 de junio de 2012

NUEVOS ABONOS Y VENTA LIBRE DE LOCALIDADES

En las taquillas del Auditorio Nacional de Música, teatros del INAEM y Sevicaixa: www.servicaixa.es – 902 33 22 11

Nuevos abonos	Desde el 26 de junio hasta el 14 de septiembre de 2012 (excepto agosto)
Venta libre de localidades	A partir del 25 de septiembre de 2012

CONCIERTO EXTRAORDINARIO TRICENTENARIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

30 de marzo de 2012

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica, 19:30 h

Orquesta Nacional de España

Salvador Brotons, director

Judith Jáuregui, piano

José M^a Gallardo del Rey, guitarra



Obras de: Ruperto Chapí, Rafael Rodríguez Alberty, Joaquín Rodrigo, Salvador Brotons, Tomás Bretón, Reveriano Soutullo / Juan Vert, Federico Chueca, Amadeo Vives y José M^a Usandizaga

Localidades a la venta

Más información en: <http://ocne.mcu.es>



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



Auditorio
Nacional
de Música



ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA