

1860 - 1911

Aniversarios Gustav Mahler

ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA

Temporada 2011-2012

CICLO I

CONCIERTO 18

13, 14 y 15 de abril de 2012



Presidencia de Honor

S. M. la Reina de España



1860 - 1911

Aniversarios Gustav Mahler

CICLO I – CONCIERTO 18

13, 14 y 15 de abril de 2012

Orquesta y Coro Nacionales de España



ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA





Joan Cabero

Director CNE

Ramón Puchades

Director técnico OCNE

Programa

Orquesta Nacional de España
Josep Pons, director

I

Alban Berg (1885-1935)

Concierto para violín «Dem Andenken eines Engels» («A la memoria de un ángel»)

- I. *Andante – Allegretto*
- II. *Allegro – Adagio. Coda*

Franz Peter Zimmermann, violín

II

Gustav Mahler (1860-1911)

Das Lied von der Erde (La canción de la tierra)

- Das Trinklied vom Jammer der Erde*
- Der Einsame im Herbst*
- Von der Jugend*
- Von der Schönheit*
- Der Trunkene im Frühling*
- Der Abschied*

Anna Larsson, contralto

Johan Botha, tenor

CICLO I – CONCIERTO 18. Aniversarios Gustav Mahler



Auditorio Nacional del Música (Madrid). Sala Sinfónica.



Viernes 13 de abril de 2012, a las 19:30 h. ONE 5213



Sábado 14 de abril de 2012, a las 19:30 h. ONE 5214

Domingo 15 de abril de 2012, a las 11:30 h. ONE 5215



Duración aproximada de las obras: primera parte: 25 minutos; descanso: 20 minutos; segunda parte: 65 minutos.

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



Gustav Mahler en 1909.



Gustav Mahler en el interior de la Staatsoper.
Viena en 1903.

Dotas al programa

Eternidad, palabra atronadora...

Alban Berg (1885-1935)

Concierto para violín y orquesta «A la memoria de un ángel»

Composición: 1935

Dedicado a Louis Krasner.

I. Andante — Allegretto

II. Allegro — Adagio. Coda

Estreno: 19 de abril de 1936, Barcelona. Louis Krasner, Orquesta Pau Casals. Dirección: Hermann Scherchen

Alban Maria Johannes Berg vino al mundo en Viena, el 8 de febrero de 1885, en el seno de una familia acomodada, hijo de Conrad Berg, comerciante y exportador, y propietario de una tienda de objetos de arte y libros. Fue el tercero de cuatro hermanos, (el mayor, Hermann emigró a Estados Unidos), y tuvo una relación muy estrecha con los otros dos, Karl Bernhard y Smaragda (Esmeralda). Tras el fallecimiento de su padre acaecido en 1900, la situación económica familiar se resintió. Antes de su dedicación a la música, tuvo inclinaciones hacia la literatura, si bien recibió una enseñanza musical tradicional, lo que le facilitó la composición de *Lieder* desde los quince años. En el año 1902, con 17 años, tuvo una relación amorosa con Marie («Mizzi») Scheuchl, que trabajaba en la casa de sus padres, y de la que nació la única hija de Berg. El dato no es baladí y puede tener incidencia en la obra que hoy nos ocupa.





En 1903, Berg padeció una fuerte depresión tras no aprobar unos exámenes. Más tarde se trasladaría a Statthalterei, para trabajar de contable, y allí recibió clases de Derecho y Musicología. En el año 1904 su hermano Karl mostró unas composiciones liederísticas de Alban a Arnold Schönberg, quien gratamente sorprendido les propuso tomarle como alumno en unas clases gratuitas. En ese círculo inicia su amistad con Anton Webern. La precaria situación económica se prolongó hasta 1906 en que recibió un patrimonio de una herencia. Este mismo año conoció a quien sería su esposa, la cantante Helene Nahowski. Berg participó de la élite cultural vienesa y del periodo cultural de *fin de siècle*. En ese ambiente inició amistad con personajes del mundo cultural tales como Franz Schreker y Alexander von Zemlinsky, músicos; el poeta Peter Altenberg; el pintor Gustav Klimt; el escritor Karl Kraus; o el arquitecto Adolf Loos.

El 3 de mayo de 1911 contrajo matrimonio con Helene Nahowski, a pesar del rechazo familiar, matrimonio «oficialmente» maravilloso y perfecto, pero en la realidad no muy afortunado. El 18 de mayo de ese año fallecía Gustav Mahler, quien ejerció una poderosa influencia en la música de Berg y a quien el artista admiraba profundamente.

Berg alternaba la composición con ejercicios literarios y en 1920 sus escritos se hicieron con un cierto éxito hasta el punto de plantearse una dedicación más seria a la literatura. En 1925 conoce a Hannah Fuchs-Robettin, la hermana del escritor

Notas al programa

Franz Werfel, con la que tendría una intensa relación amorosa durante los diez últimos años de su vida.

En diciembre de 1935 Berg fue llevado a un hospital aquejado de un envenenamiento en la sangre producido por abscesos, debidos a la picadura de una abeja. A pesar de las intervenciones quirúrgicas que se le hicieron y de las transfusiones de sangre que recibió, murió el 24 de diciembre. En su fascinante, revelador libro *Alban Berg y sus ídolos*, su amigo de antiguo, el periodista Soma Morgernsten, proporciona un relato sorprendente, que le fuera referido poco antes de morir por el propio Berg, según el cual el inesperado proceso de septicemia se produjo al abrirle Helene el absceso con unas tijeras no desinfectadas¹. Alma Mahler realizó su máscara mortuoria. Falleció sin haber escuchado el estreno de su penúltima obra: el *Concierto para violín «A la memoria de un ángel»*.

Tras acudir en 1914 a una representación teatral de *Woyzeck* del escritor alemán Georg Büchner, Berg se planteó la composición de una obra inspirada en dicho texto. El proyecto tuvo que ser abandonado, ya que Berg fue llamado a filas para incorporarse al ejército del Imperio austrohúngaro, al inicio de la Primera Guerra Mundial. Destinado en Hungría, su frágil salud le obligó a incorporarse a los servicios auxiliares del Ministerio de la Guerra, pudiendo comenzar así el planteamiento de lo

1. Edición española en excelente traducción de Eduardo Gil Vera, Valencia, Ed. Pre-Textos, 2002.



que sería su ópera *Wozzeck* (con la grafía del título de Büchner alterada). Por esta época Berg tuvo como alumno al filósofo Theodor Adorno.

En 1921 concluyó la ópera *Wozzeck*, su *opus 7*, y al año siguiente pudo publicar, con la ayuda financiera de su gran amiga Alma Mahler, la partitura de la reducción para piano de su ópera. Pese a ello, Berg no encontró apoyo para un eventual estreno. Por ello, el director Hermann Scherchen sugirió a Berg realizar una suite sinfónica, que ayudara a una progresiva introducción de esta obra en el ambiente musical. Así surgieron en 1924 las *Tres escenas de Wozzeck para soprano y orquesta*. El éxito inmediato de esta pieza abrió el camino para el estreno de la ópera completa, que tuvo lugar el 14 de diciembre en la Ópera Estatal de Berlín, siendo el director Erich Kleiber. El estreno de la obra en otros teatros europeos no se hizo esperar y la pieza fue representada cerca de treinta veces en vida del compositor. En este periodo Berg viajó por Europa para supervisar la puesta en escena de la ópera y dar conferencias.

Antes del estreno de esta primera ópera de Berg, Schönberg presentó en 1923 una nueva técnica musical basada en el dodecafonismo, que inmediatamente admitieron los alumnos del maestro, cada uno enriqueciéndola con su sello personal, e incluso permitiéndose licencias arriesgadas de las propias reglas creadas por Schönberg. El grupo de la, ya entonces llamada «Wiener Schule» («Escuela de Viena»), se vio afectado al tener Schönberg que abandonar Alemania,

Notas al programa

con el auge del nazismo. Los discípulos del maestro del dodecafonismo se quedaron en Austria, sufriendo la oposición del gobierno, cuyos miembros consideraron que este tipo de expresión musical (y otros afines) era «*Entartete Kunst*» («Arte degenerado»).

En forma telegráfica, puede señalarse que las reglas del dodecafonismo se basan en evitar que cualquiera de las 12 notas de la escala cromática sea superior en jerarquía, sobre todas las demás. También se impide la repetición de una nota antes de que se hayan usado las restantes de la serie. Y en tercer lugar plantea la necesidad de elegir una serie de notas en la que no aparezcan intervalos que de alguna manera anuncien la tonalidad, evitando el uso de quintas o cuartas justas, o de otra forma, los modos mayores y menores que gravitan sobre una tonalidad.

Berg se inicia en el dodecafonismo revisando la canción de 1909 *Schliesse mir die Augen Beide*, para voz y piano. Después desarrolló esta técnica de forma parcial, ya que siempre la expresó con planteamientos libres, como en la *Suite lírica* para cuarteto de cuerda, de 1925, obra que está dedicada a quien era el gran amor de su vida, la ya citada Hannah Fuchs-Robettin. Esta obra la estrenó el Cuarteto Kolisch el 8 de enero de 1927. En cualquier caso, el uso libre que practicó Berg de las estrictas reglas dodecafónicas schönbergianas, hizo que todas sus obras mostraran algún perfil cercano a la tonalidad. También en estos años, 1923-1925, compuso el *Concierto de*



cámara para piano, violín y 13 instrumentos de viento, dedicado a Schönberg por su cincuenta aniversario.

Impresionado por el cuento fantástico *Und Pippa tanzt*, de Gerhart Hauptmann, Berg se planteó realizar una obra con este argumento, pero finalmente, en 1928, rescató la idea de una obra que había visto representada en 1905, el drama de *Lulu*, la obra de Franck Wedekind², a la que se consagraría los siguientes años. Berg interrumpió en dos ocasiones, y para crear verdaderas obras maestras, el arduo proceso compositivo de *Lulu*. Uno de los pocos encargos que recibió en su vida le llegó en 1929 de la soprano Ruzena Haurlinger; se trataba del aria de concierto *Der Wein* (El vino), que está basada en poemas de la obra de Beaudelaire *Las flores del mal*, en la traducción de Stefan George.

Mientras estaba dedicado a la composición de la ópera, y al igual que hiciera con *Wozzeck*, escribió una pieza aislada, la *Lulu suite*, para soprano y orquesta, que se estrenaría el 30 de noviembre de 1934 en la Ópera Estatal de Berlín, dirigida por Erich Kleiber. Pero poco después Kleiber tuvo también que abandonar Europa³, y al poco se prohibió toda interpretación de las obras de Berg, lo que, se especula⁴, de algún modo

2. Se trataba en conjunto, de dos obras sobre el mismo personaje, *Erdgeist* (El espíritu de la tierra) y *Die Büchse der Pandora* (La caja de Pandora).

3. Aunque no era judío, «como cristiano y como artista», en sus palabras, repudiaba el régimen nazi.

4. Para Erich Alban Berg, sobrino del compositor, esta es la causa esencial del estado inconcluso de *Lulu* a la muerte del compositor, tal como explica en *Der unverbesserliche Romantiker*, Viena, Österreichischger Bundesverlag, 1985

Notas al programa

interrumpió la composición y orquestación del último acto de la ópera.

Simultáneamente a esta circunstancia, desde abril de 1935 se dedicó a la composición de la que sería la última obra terminada de su catálogo, el *Concierto para violín y orquesta «A la memoria de un ángel»*, la segunda interrupción significativa en el trabajo sobre la ópera.

La génesis de esta obra se debe a un encargo (el segundo recibido) del violinista norteamericano, de origen ucraniano, Louis Krasner, quien en la década de los años treinta del siglo XX estaba muy interesado por las obras dodecafónicas y se planteó la idea de un concierto que estuviera compuesto para él por uno de los tres compositores seguidores del dodecafonismo, Schönberg o sus discípulos Berg o Webern. Krasner, conocedor del estilo de Berg, lo eligió como compositor teniendo en cuenta los matices líricos de la obra del compositor y al considerar que se podrían adaptar mejor al violín. Con posterioridad Krasner también haría un encargo a Webern de una pieza para violín, pero sin que la obra llegara a escribirse.

En los primeros momentos Berg no estuvo muy interesado en el tema, dado que estaba dedicado de lleno a la composición de *Lulu*, pero los acontecimientos políticos le llevaron a abandonar la finalización de la ópera y aceptó el encargo de la obra para violín. Aparte del asunto material del encargo, otra idea motivó a Berg para adentrarse en la composición: Krasner consideraba el dodecafonismo como una técnica esencialmente cerebral y



matemática, y por consiguiente impropia para la escritura lírica y para la expresión de sentimientos, como se puede exteriorizar a través de la música tonal. Esto suponía un verdadero desafío para el compositor, que comenzó a estudiar las partituras de diversos conciertos violinísticos, todavía sin un concepto muy claro de la obra.

La idea motriz le llegó con un suceso trágico, la muerte de Manon, hija de Alma Mahler y de su segundo marido, Walter Gropius, fallecida a la edad de 18 años, el 22 de abril de 1935, una muchacha por quien Berg sentía un especial afecto. La tristeza de este acontecimiento le motivó para dar al concierto el carácter de un réquiem a la memoria de «Mutzi», como cariñosamente era llamada Manon, *«A la memoria de un ángel»*, y así surgió una composición cargada de lirismo y emotividad.

El *Concierto para violín y orquesta* fue terminado en agosto de 1935. El estreno tuvo lugar el 19 de abril de 1936 en Barcelona, en el Palau de la Música Catalana, durante el Festival de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea). La parte de violín corrió a cargo de Louis Krasner. Tras unos ensayos dirigidos por Anton Webern, amigo íntimo de Alban Berg, aquel renunció a dirigir la obra, y con un solo ensayo ulterior fue dirigida por Hermann Scherchen. Años más tarde, Webern escribiría a Scherchen: *«¡Y pensar que absolutamente nadie me comprendió! Nadie entendió cómo me sentía yo inmediatamente después de la muerte de Berg y*

Notas al programa

que sencillamente no estaba a la altura de la tarea de dirigir el estreno de su última obra».

Para acometer la composición, Berg convocó a Krasner a numerosos encuentros con el fin de obtener un mayor conocimiento de la técnica violinística, en los que le pedía improvisar durante horas. Más tarde el propio Krasner confesaría que Alban Berg había integrado gran parte de su manera de proceder en el *Concierto*. El propio Berg reconocía una coautoría de la obra a Krasner cuando le anunció por carta la finalización de la obra: «*Ayer he terminado la composición de nuestro Concierto para violín. Sin duda, yo estoy más sorprendido que usted. A decir verdad, yo me he interesado en él como con pocas cosas en mi vida, y debo admitir que esta obra me ha dado un gran gozo. Yo espero, no, yo creo con toda confianza haber acertado.*

De la música de Alban Berg se pueden destacar dos notas características: de una parte su rigor formal y de otra su profuso lirismo como heredero de Gustav Mahler, pero todo ello conjugando su formación en la tonalidad con las nuevas experiencias compositivas que había madurado al lado de Schönberg. En el *Concierto para violín* Berg empleó la serie con mucho menos rigor que Schönberg y Webern, y con la inserción de elementos simbólicos, confiere a la página una dimensión cargada de misticismo. En esta obra, Berg logró una



síntesis perfecta entre la tonalidad, como vestigio del pasado, y el dodecafonismo.

El *Concierto* se estructura en dos partes que se dividen a su vez en dos movimientos.

I. *Andante – Allegretto*. Simboliza la vida, la infancia de Manon, su gracia y su alegría de vivir.

II. *Allegro – Adagio. Coda*. Expresa la muerte, la irrupción brutal de la enfermedad y su progresiva gravedad.

La primera parte está formada por un *Andante* de forma tripartita y por un *Allegretto* en forma de *scherzo*. Se puede decir que este amplio movimiento evoca la dulzura y el encanto de la joven fallecida. Frente a este movimiento, el *Allegro* que abre la segunda parte pretende expresar un clima sombrío, con un dramatismo creciente, que conduce a una tensión extrema resuelta en el *Adagio* final, con una admirable cita, un coral de Bach.

La instrumentación no difiere de lo que se entiende como un concierto sinfónico, en el que la orquesta juega un papel relevante, tan importante como el del solista en la elaboración de los elementos temáticos. Y es que Berg utiliza un gran conjunto orquestal que comprende un saxofón, tres clarinetes y tres fagotes, cuatro trompas, dos trombones y una tuba baja, cuatro timbales y un buen número de instrumentos de percusión sin afinación determinada. Todos los efectivos son empleados asociados a los acontecimientos musicales, de forma que se permite al violín afirmarse como instrumento solis-

Notas al programa

ta con una facilidad destacable. Las sonoridades orquestales de Berg son extremadamente transparentes, pero no prescinde nunca de utilizar los profundos conocimientos de una buena orquestación.

Debido a la división de las dos partes, el *Concierto* recuerda a una sinfonía en cuatro movimientos, aunque no contempla ninguna secuencia en la característica forma sonata. La propia sucesión de los movimientos muestra un orden poco ortodoxo: *Andante* — *Allegretto* — *Allegro* — *Adagio*. A su vez, cada una de las dos partes plantea una unidad expresiva, pero con el máximo contraste posible entre ellas, ya que en el fondo muestran la tradición y la modernidad, y están representando, la alegría y la tristeza, la dulzura y el dolor, y en definitiva, la vida y la muerte.

La serie que utiliza Berg es esta, aunque la vamos a anotar de forma un poco especial:

Sol - si b. - re - fa # - la - do - mi - sol # - *si - do # - re # - fa*

Vamos a explicarlo. Con cada grupo de tres notas de la serie, contando 1-2-3, 3-4-5, 5-6-7 y 7-8-9, se forma un acorde perfecto, concretamente sol menor, re menor, la mayor y mi menor (obsérvese, además, la alternancia de modos mayores y menores), en tanto que las cuatro últimas notas, 9-10-11-12, en negrita y cursiva, constituyen cuatro tonos enteros, o sea, sin semitonos intermedios.





Berg, de forma asombrosa, porque tal matemática musical pasa completamente inadvertida para el oyente, va a combinar las posibilidades normales de la serie (los postulados establecidos por su maestro Schönberg en 1923), o sea, movimiento directo – inversión – retrogradación – inversión de la retrogradación⁵ con sus posibilidades puramente tonales, produciendo los acordes perfectos que acabamos de enumerar y, golpe maestro al final de la obra, recurriendo a los 4 tonos enteros que son idénticos a la célula inicial del coral de la cantata de Johann Sebastian Bach, *O Ewigkeit, du Donnerwort*, y hasta en esta pируeta el músico es personalista y narrativo, ya que el texto de la cantata de 1732 quiere decir: *iOh eternidad, atronadora palabra!*

De otra parte, como tan certeramente ha estudiado Mosco Carner⁶, la numerología forma parte del contexto de la obra, como ya había sido elemento constitutivo de la *Suite lírica*, del aria *Der Wein* o iba a serlo de la ópera *Lulu*. Como en la *Suite* precitada, reaparece el número 23, el que Carner denomina «número fatídico» de Berg. En el compás 23 aparece el ritmo básico o motriz de la pieza (corchea-semicorchea / negra-semicorchea-corchea con puntillo); en el compás 207 —o sea, 23×9 —, cerca ya del final de la obra, reaparece en los violines con sordina un tema popular de Carintia de vital importancia

5. Literalmente tomados de la técnica barroca del contrapunto.

6. *Alban Berg: The Man and the Work*, Londres, Gerald Duckworth, 1975.1983; pgs. 155-162.

Notas al programa

en el primer movimiento⁷; y la segunda parte tiene en total 230 compases, es decir, 23×10 .

El *Concierto* se inicia con un *Andante* que presenta la serie, que empieza con las cuatro cuerdas del violín al aire, en un diseño que muestra unas claras referencias tonales. La serie está construida por sus primeras nueve notas, ya enunciadas, en terceras menores y mayores. A su vez, las dos primeras notas tienen su importancia propia, ya que representan las tónicas de dos «tonalidades» o dos puntos armónicos entre los que va a desarrollarse el *Concierto*, sol y si bemol, siendo esta última, finalmente, la que podríamos denominar «verdadera tonalidad oculta» de la obra. Por otra parte, Berg ha redactado la enunciación por el solista de la serie de forma que las notas impares, las 1, 3, 5 y 7 sean cuerdas al aire en el violín, mientras que las notas pares, las 2, 4, 6 y 8, se tocan en la primera posición del instrumento. Esto puede indicar que Berg ha sacado deducciones de la técnica violinística de Krasner y ha tenido en cuenta las características naturales del violín.

Este primer movimiento de la primera parte, *Andante*, compases 1-103, muestra una forma ternaria A-B-A, y constituye un arco simétrico, en el que a partir de la secuencia central B, la música retrocede sobre la escritura hasta la introducción, en forma de transición, y regresa a A de forma variada. La introducción es evocadora, apenas 10 compases. Puede decirse —se ha escrito— que la sección A representa la ternura y

7. «Reminiscencia fantasmal» lo llama Carner.



la belleza interior de Manon, en tanto que la sección B, indicada «*un poco gracioso*» quiere evocar su encanto y su gracia, no de forma diáfana, sino como si estuvieran escritas a través de un velo, no en vano Berg acota el compás 47 con la mahleriana expresión⁸ «*schattenhaft*» (oscuro u umbroso). El retorno de la sección A se inicia como una especie de contrapunto, en el que el violín solo toca el bajo del pasaje correspondiente (compases 84 a 87) para retomar la introducción. El enlace imperceptible del tema final, o «*suspiro*» (como se anota en la partitura), con los arpegios del inicio expresa la transición hacia el segundo movimiento de la primera parte.

De este modo se pasa al *Allegretto*, compases 104 a 257. La secuencia es una clara evocación de la alegría de vivir y el entusiasmo de la joven Manon, con una explosión exuberante en la sección media. Tiene forma ternaria, un *scherzo* con dos tríos; a su vez, el *scherzo* está formado por tres partes y todos están ligados por el carácter «*scherzando*» (números 104 a 109), «*wienerisch*» (110 a 113) y «*rustico*» (114 a 117). La música vienesa está llena de terceras consonantes que se encuentran en el vals straussiano típico, mientras que la parte señalada como *rustica* tiene figuras más propias del Tirol. El *Quasi Trio* / marcado con «*subito un poco energico*» muestra saltos ascendentes y descendentes y las triples cuerdas del violín pueden insinuar un clima de máxima alegría, dando los metales un claro ritmo de vals en los números 147 a 150.

8. *Sinfonía* núm. 7, III movimiento.

Notas al programa

Así se llega a una parte mucho más lírica, el *Trio II*, signado como «*meno mosso*», que presenta un tema que modula de forma delicada. La reexposición del *Trio I* es muy breve, y en cuatro compases posteriores se regresa a A1 (compás 176), mientras que el anterior ritmo de vals en 6/8 llega ahora de forma explícita en compás de 3/8. Con un fraseo regular, Berg da un carácter popular o folclórico a la música, algo que aparece por ejemplo en *Wozzek*. En el compás 214 comienza el aire folclórico de Carintia, «*como una pastorale*», en una clara tonalidad de sol bemol, por medio de una orquestación muy sutil y evocadora con trompa y dos trompetas.

Esta canción se publicó en Viena en 1892, formando parte de un compendio de tonadas tradicionales de Carintia, con ciertas alusiones eróticas en su texto, y cuyo título es *Ein Vogel auf'm Zwetschgenbaum*. Difiere la tonalidad y el tempo, pero Berg logra una pincelada pintoresca, de forma que los músicos tocan los instrumentos de viento soplando con fuerza, aumentando la presión de los labios para producir armónicos. Así logra imitar a los cantantes de folclore austriacos, que obtienen el mismo efecto en el canto tirolés al pasar la voz de pecho al registro de falsete.

A juicio de Douglas Jarman⁹ existe también otro misterio referido al texto de la canción folclórica de Carintia que cita Berg. Esta impresión la extrae Jarman del hecho de que en la obra de Berg cualquier texto de las citas se refiere en todo mo-

9. *The Music of Alban Berg*, Londres, Faber and Faber Ltd., 1979.



mento al significado y sentido de la música. De ahí que prenda encontrar un sentido al texto de la canción de Carintia, que, ya se ha dicho, posee un cierto sentido erótico. ¿Pueden sus frases estar referidas a Manon (altamente improbable), o acaso a Hannah Fuchs? Más bien pueden ser atinentes a la joven Marie Scheuchl (Mizzi en apelativo familiar) con la que Berg mantuvo una relación amorosa cuando tenía 17 años, de la que tuvo una hija, como previamente se ha señalado.

Y es que el texto de la canción dice así:

*«Un pájaro cantaba en un ciruelo y me ha despertado,
¡Tridie, tridie, iri, tulie!*

*Si no lo hubiera hecho habría seguido durmiendo en la
cama de Mizzi,*

¡Tridie, tridie, iri, tulie!

*Si quieres a una chica rica y guapa,
¡Tridie, tridie, iri, tulie!*

*Que se quede el diablo con la fea,
¡Tridie, tridie, iri, tulie!*

*La chica es católica y yo protestante,
¡Tridie, tridie, iri, tulie!*

*Seguro que ella deja el rosario en la cama,
¡Tridie, tridie, iri, tulie!»*

Se llega así a la *Coda «quasi stretta»*, que se basa en las figuras del vals del *Trio I*, y el violín solo debe reforzar ese ambiente exuberante con la serie en arpegios. El movimiento ter-

Notas al programa

mina en sol menor, con las cuatro primeras notas de la serie bajo la forma de un acorde de séptima.

La segunda parte de la obra se inicia con un *Allegro*, compases 1 a 135, sección A, que tiene forma ternaria y nos introduce, desde su vehemente arranque, en el mundo del dolor, del sufrimiento, de la agonía y de la muerte. El lirismo se ha transfigurado en una música dura, cruel, y extremadamente disonante. Se inicia con una obertura de construcción binaria con un «*rubato, como una cadencia libre*», compases 1 a 22, seguidos de una parte «*molto ritmico*», dominada por el siniestro y repetido ritmo básico, anteriormente descrito. La orquesta incide en este ritmo doce veces, y lo retoma el solo de violín para repetirlo siete veces. Es un ejercicio de virtuosismo para el solista que debe ejecutar las difíciles triples y cuádruples cuerdas, en un juego de dureza extrema.

En la sección B se escucha por primera vez la segunda parte de la serie inicial, las notas 9 a 12 de la serie, los cuatro tonos enteros, y se produce un movimiento de retrogradación «*liberamente*» en el compás 43. También esta sección está construida en forma ternaria, y se basa en un largo compás sobre reminiscencias de la primera parte, pero se aprecia de una forma vaga o lejana, como si se tratara de un sueño. B termina en una cadencia del violín, en la que la segunda mitad es un canon a cuatro voces (números 78 a 89), basados en el inicio del *Trio II*. Se trata de un canon en el que las voces inferiores son tocadas por un solo de viola. Hay una breve transi-



ción, compases 90 a 95, que recuerdan los arpegios de la introducción y el «*wienerisch*» del *Allegretto* de la primera parte, que lleva a la repetición de A, pero en el que el *rubato* es considerablemente exagerado y el «*molto rítmico*» exacerbado.

La transición hacia el último movimiento está formada por los compases 125 a 135, en el que los primeros representan la cima de toda la obra, el dolor extremo. Un acorde de nueve notas está marcado con «*ff*» para toda la orquesta sobre el ritmo básico, que produce un efecto de fracaso. Es el arte de Berg para anticipar lo que está por venir. El acorde de la orquesta se descompone poco a poco, una nota tras otra, mientras que el solista, comenzando por el si bemol grave del compás 126, inicia de forma progresiva el referido motivo de cuatro notas que pasa a ser la presentación del inicio del coral. Estas cuatro últimas notas de la serie, con su escala por tonos enteros, es fruto de una coincidencia, ya que la idea de utilizar un coral de Bach la concibió Berg durante la elaboración del *Concierto*, una vez que la serie fundamental estaba anotada. Mientras escribía la obra tuvo el deseo de incluir un coral para hacer un homenaje a Manon. Pidió a Willi Reich que le enviara algunos corales de Bach, y descubrió que uno de ellos comenzaba con las últimas cuatro notas de la serie con la que él estaba trabajando. De este modo hay una integración natural del coral de Bach en el *Concierto* de Berg, sin que moleste la fusión de la tonalidad en una obra dodecafónica. El título de la cantata bachiana no ha hecho sino apuntalar el significado de la página.

Notas al programa

Es así como se entra en el *Adagio*, compases 136 a 230, último movimiento de la segunda parte de la obra. El coral elegido, ya se dijo, es el «*Es ist genug!*» («¡Ya es suficiente!»), que procede de la referida *Cantata BWV 60* de Bach, *O Ewigkeit du Donnerwort* (1732), que Berg ha encontrado en una recopilación de corales publicada en 1920. La melodía del coral es de Johann Rudolf Abel (1625-1673), y el texto de F. J. Burmeister. Bach lo armonizó a cuatro voces y el texto quiere ser una oración para estar liberado del sufrimiento en la tierra.

Esta es la traducción del mismo:

«¡Ya es suficiente!
¡Señor, cuando te plazca,
libérame de mi yugo!
Ya llega mi Jesús,
buenas noches ioh, mundo!,
voy a mi casa celeste.
Allí, de seguro, estaré en paz;
mi gran dolor queda aquí abajo.
¡Es suficiente!
¡Es suficiente!»

Berg ha transportado el original de Bach medio tono más alto, para «cuadrar» en si bemol la (furtiva) tonalidad del *Adagio*. Berg trata el coral de modo litúrgico, hace cantar de forma alternativa al «ministro», el solo de violín, y a la «congregación», la orquesta. En los pasajes orquestales, Berg se permite mantener la armonización de Bach, y subraya sobre



todo la melodía por tonos enteros en los dos primeros compases. Estos están orquestados solo para las maderas, imitando el efecto del órgano, y al igual que hace Bach, los contrapuntos para el solista son extraídos del coral.

En la variación I, indicada «misterioso», que se inicia con un canon entre los violonchelos y el arpa, los diferentes versículos del coral de veinte compases son transportados a diferentes tonalidades, mi, si, si bemol, fa sostenido, etc.); el solista entra en el compás 164 con un lamento a modo de contrapunto del coral. A partir del compás 170 dobla su voz, efecto extraordinario, el violín concertino de la orquesta, lo que supone un refuerzo sonoro de la intensidad lírica del pasaje. En la partitura Berg ha anotado que en este pasaje hay que hacer perceptible para el público «auditiva y visualmente» el papel principal del solista.

A propósito de la introducción del coral de Bach, Louis Krasner comentaría en una conversación con el violinista británico Peter Sheppard Skaerved, celebrada en Boston en 1989¹⁰, que «*Bach escribió (este coral) de suerte que Berg lo pudo encontrar, y Berg escribió su concierto sobre la base de que Bach pudo escribir su coral*». Evidentemente, Krasner consideraba que las dos piezas se encuentran en íntima comunióñ la una con la otra.

Se llega a la variación II, en forma de *Adagio*, en la que Berg emplea un procedimiento de transposición análoga, pero además se produce una nueva cita del coral que culmina en el compás 184 a 190 en una progresión de instrumentos de me-

10. Krasner falleció en 1995, a los 91 años de edad.

Notas al programa

tal agudos y de cuerdas graves. Al mismo tiempo, un pasaje marcado «*appassionato*» conduce al gran clímax del *Adagio*, compás 186, con una gradación ascendente al unísono del solista y de los violines y violas de la orquesta. Esta explosión dramática se reabsorbe en los nueve últimos compases del coral. La cadencia se enuncia en un pasaje que corresponde a la conclusión de la variación I. Hay un sentimiento patético indescriptible con la reminiscencia que sigue de un fragmento del aire folclórico de Carintia, subrayado por una orquestación fantasmagórica, en la que los violines de la orquesta tocan «*pp*», sin vibrato. El aire folclórico es recordado «*como si viniera de lejos*», en un tiempo mucho más lento que el de la primera aparición en el *Allegretto* de la primera parte.

En la *Coda*, la melodía del coral está considerablemente abreviada. La transfiguración comienza en «*molto adagio*» hasta que la música se envuelve en una atmósfera descarnada y etérea. La frase final de cuatro notas del coral se repite tres veces (violín solo, trompetas y trompas), y cada repetición, marcada «*amoroso, religioso*», se hace en una octava más baja. Al mismo tiempo hay un contrapunto de la serie original en cinco episodios ascendentes (re, re bemol, do, la bemol, si bemol), que se elevan desde el sonido más grave del contrabajo hasta el solo del violín solista en tres octavas y media. Un posterior recuerdo del coral es presentado por dos trompas con sordina en el compás 229, que además hacen percibir la frase inicial de manera invertida. Estos dos últimos compases recuerdan los arpegios del solista con los



que comienza la obra. La orquestación se reduce a los primeros violines seguidos de los contrabajos. La música termina sobre el acorde perfecto de si bemol, con sexta aumentada, que recuerda también el final de *La canción de la tierra* de Mahler.

Estas son las características del *Concierto*, pero hay evidencias que muestran el lado íntimo de la composición y su dedicatoria, ya que Berg, al igual que en otras obras, también intentó en ésta un significado privado. Y de nuevo en el *Concierto para violín* aparece la numerología quasi-mística, ya comentada. Pero, como se indicó anteriormente, toda la matemática, numerología y significaciones ocultas de la pieza pueden (¿deben?) pasar inadvertidas para el auditor, al que le basta la honda belleza e impresionante grandeza musical de la partitura.

Gustav Mahler (1860-1911)

Das Lied von der Erde (La canción de la tierra)

(Sinfonía) para tenor, contralto (o barítono) y orquesta, según poemas de autores chinos, recopilados y vertidos al alemán por Hans Bethge en *Die chinesische Flöte* (La flauta china)

Das Trinklied vom Jammer der Erde (Canción báquica por la miseria de la tierra)

Der Einsame im Herbst (El solitario en otoño)

Von der Jugend (De la juventud)

Von der Schönheit (De la belleza)

Der Trunkene im Frühling (El borracho en primavera)

Der Abschied (La despedida)

Notas al programa

Composición: 1908.

Estreno: Múnich, 20 de noviembre de 1911. Sarah Jean Cahier (contralto), William Miller (tenor). Dirección: Bruno Walter

Un brevísmo enunciado de los datos cronológicos de Mahler daría la fecha de nacimiento acaecido en Kalischt, Bohemia, en 1860 y la de su muerte, Viena, en 1911. Lo situaría además como un representante del post-romanticismo (aunque se puede decir que Wagner, fue seguramente el último músico romántico). También diría que su corta existencia, moría tan solo con 51 años, le aveindó con los movimientos iniciales del expresionismo, que se afianzarían en el siglo XX. Pero Mahler fue mucho más que eso, al menos dos cosas más. De una parte fue el sublimador y depredador (ambas opciones) de la forma sinfónica que él de-construyó y reconstruyó en apenas tres décadas de trabajo. De otra parte, fue el inspirador, en gran medida, de los «ismos» centroeuropeos de la centuria recién nacida (atonalismo y desde luego expresionismo). Pero además, una escueta cronología tampoco nos diría que, a lo largo de ese «novecento», fueron pocos, aunque la mayor parte no le conociera o tratara, los músicos que se libraron de su influencia, en una panoplia que va desde Alban Berg, Wellesz, Respighi, Schreker, Krenek o Casella hasta Shostakovich, Rochberg, Weinberg, Dessaú, Holmboe o Pettersson.

Mahler, como Beethoven primero, Mendelssohn o Liszt después, continuó haciendo uso de la voz como un instrumento dentro de la propia orquesta, a partir de la idea que Beethoven



—iotra vez!— había desarrollado en la *Novena sinfonía*. Es cierto que Mahler se sumerge desde sus primeras composiciones en obras con un componente vocal (cantata, canciones e incluso esbozos de óperas), pero es también incuestionable que la voz tiene en sus sinfonías *Segunda*, *Tercera*, *Cuarta*, *Octava*, y *Canción de la tierra*, un papel protagonista dentro del conjunto instrumental.

Todo ello fija también la relación con la naturaleza de un músico básicamente panteísta, que no solo amaba campiñas, montañas o astros, sino que establecía una especial relación con el mundo y la tierra, que fue variando —aunque nunca perdió intensidad— a lo largo de su obra.

El inventario creador de Mahler culmina con tres obras finales escritas a partir de 1907, un año realmente trágico en su vida, si bien en el terreno personal fue más infausto el año 1910. Estas obras, que según la tradición expresan los lóbregos sentimientos de un autor «*in articulo mortis*» son las sinfonías *Novena* y *Décima*, y una Lied-Symphonie —una sinfonía canción— *La canción de la tierra*.

En primer lugar, Mahler —como la inmensa mayoría de los seres humanos— no pretendía morirse a fecha fija. Tampoco se puede afirmar que viviera los últimos años de su existencia abrumado por la idea de la muerte. Era cierto que la «vieja dama» —como diría Javier Alfaya— le había obsesionado durante toda su vida, entre otras razones porque la había visto pasar muchas veces a su lado, llevándose a sus seres queridos

Notas al programa

—primero los hermanos y hermanas que ve fallecer de niño, después su propia hija— o amenazándole directamente en no pocas dolencias. Pero Mahler era un luchador nato, y se rebela contra la idea de una mortalidad cercana, aunque no es menos cierto que los signos de sus cuatro últimos años dan idea de una vecindad con la muerte que al artista no se le podía ocultar.

Al llegar aquí, podemos hablar de «muerte y regeneración». Más que «muerte y transfiguración», patrimonio de Richard Strauss, Mahler apunta en *La canción de la tierra* hacia un tránsito (*Der Abschied*, La despedida, el título del último movimiento de la pieza) y un renacer panteísta, «*La amada tierra (...) reverdece por doquier*». Tránsito que se hace más dramático, más inmediato, en el primer tiempo de la *Novena sinfonía*, en el que Alban Berg veía la presencia de la muerte como una constante. ¿Despedida es también el *finale* de esta obra? No es tan evidente. «*Triunfo del espíritu*», apuntaba Carlo Maria Giulini sobre esta conclusión, clausura en la que Karajan veía dolor y rabia, pero no pesimismo. ¿«Trilogía del adiós», como Deryck Cooke la bautizara? Sí, pero, ¿adiós a la vida? ¿Es eso lo que refleja la inconclusa *Décima*? Su primer tiempo, el único completado por el autor, arranca del *Finale* de la *Sinfonía* precedente, pero, hondos —terribles— lamentos de amor al margen, ¿es resignación cristiana, pesimismo mortuorio, aceptación oriental de la venida de la guadaña, lo que apunta el amplísimo esquema dejado por Mahler en



sus últimos días de vida? No está tan claro, porque acaso el perennemente inquieto Mahler atisbaba nuevos caminos, humanos y musicales, dignos de ser transitados. Casi a su lado, Schönberg escribía citando a Stefan George, «*Ich fühle die Luft von anderen Planeten*», (Presiento el aire de otros planetas). No es improbable que Mahler también hubiera empezado a percibirlos.

Su trilogía final, sí, puede ser de adiós y despedida a una vida, pero es también trilogía de crisis, trilogía de tránsito, trilogía de regeneración y renovación. Trilogía que, como escribiera Pedrell precisamente en el fatídico 1907, en vida de Mahler, nos deja puño en alto pidiendo «*iMás!*», con el hambre de ignorar el «después» de esta música.

El 9 de diciembre de 1907 Gustav Mahler, acompañado de su esposa Alma, abandonó Viena. En la estación, para despedir al músico que se dirigía a Cherbourg con la intención de embarcar hacia Estados Unidos, se hallaban Arnold Schönberg, Alexander von Zemlinsky, Alfred Roller y Bruno Walter. A mediados de diciembre Mahler y su esposa llegaron a Nueva York. El primero de enero de 1908 el ya mítico compositor-director debutó en su nuevo puesto del Metropolitan neoyorquino con una de sus partituras predilectas, *Tristán e Isolda*. El éxito fue enorme: Richard Aldrich, el crítico del *New York Times*, se refería a la función hablando de «*un latido de dramática belleza*». ¿Era todo esto la culminación de una carrera, el cenit del

Notas al programa

triunfo? Quizás externamente, pero no en el mundo interior de su protagonista. Mahler se había ido de Europa con el estigma del fracaso. Su labor ingente, impagable, al frente de la Ópera de Viena, de la que había sido rector sumo durante diez años, había quedado truncada por su irrevocable dimisión a causa de las intrigas, los recelos, la suspicacia antisemítica y la envidia. Su música seguía sin conocer el refrendo popular, aunque él continuase dedicado a su actividad creativa animado por la confianza de sus íntimos y, sobre todo, por su inquebrantable fe en un reconocimiento póstumo. La mayor de sus hijas, «Putzi» (Maria), había muerto inesperadamente al principio del verano sin haber cumplido siquiera cinco años. A él mismo se le diagnosticaba, semanas más tarde, el principio de una enfermedad de corazón que podía ser a la larga mortífera. Incluso su misma vida matrimonial iniciaba un proceso de crisis que culminaría tres años más tarde para restablecerse solo en los últimos meses de la vida del compositor.

En este estado emocional, Mahler recibió, cerca ya del final del verano de ese amargo 1907, un regalo de su amigo y admirador Theobald Pollack: el libro *Die chinesische Flöte* (La flauta china), una antología de antiguos poemas chinos traducidos al alemán por Hans Bethge. El músico se identificó inmediatamente con el espíritu de las poesías y concibió la adaptación de algunas de las mismas de cara a la composición de un nuevo ciclo de canciones. De este modo germinó esta «Lied-Symphonie», donde el músico regresó a la forma *Lied*



por última vez para darle la vuelta y componer toda una sinfonía sobre su base. Sin embargo, aunque Alma asegura que llegó a realizar algunos bocetos, los acontecimientos de aquel año no le permitieron concentrarse en la tarea, y a la vuelta del Tirol (tras la muerte de *Putzi*, la familia Mahler, compuesta ahora por Gustav, Alma y Anna —*Gucki*— había abandonado Maiernigg y se había establecido en Schluderbach, cerca de Toblach) el *Sommer-Komponist* (compositor de verano), como él acostumbraba a tildarse, regresó a Viena sin ningún fruto creativo. Solo tras el retorno de la primera campaña americana, en el verano de 1908, pudo el músico cincelar su nueva obra.

Conviene, antes de seguir, puntualizar los textos chinos que dieron origen a la recopilación de poemas en alemán que Hans Bethge (Dessau, 1876 – Göppingen, 1946) realizara. Bethge, poeta, traductor y orientalista vocacional, publicó su antología —más que un libro es un cuaderno de 24 poemas— en Leipzig en 1907; pero Bethge no era directo traductor de los textos —ignoraba por completo el chino—, sino re-re-traductor; esto es, se basaba en una miscelánea previa de Hans Hellmann dada a conocer en 1905 con el título de *Chinesische Lyrik*, que a su vez dimanaba de una edición anterior, esta sí realizada sobre los materiales de origen, debida al marqués d'Hervey – Saint Denis¹¹ y Judith Gautier¹², que habían traducido al francés

11. Marie-Jean-Léon Lecoq, barón d'Hervey de Juchereau, marqués d'Hervey de Saint-Denis (París, 1822 – París, 1892), reputado sinólogo y onirólogo.

12. Hija de Téophile Gautier y esposa de Catulle Mendès, literata y traductora (París, 1845 – París, 1867).

Notas al programa

los versos de los poetas de la afamada dinastía Tang en una doble colección, en 1862 con el título *Poésies de l'époque des T'ang* (trabajo firmado exclusivamente por d'Hervey) y en 1867 con la rúbrica *Le Livre de Jade*, debido a ambos. Hellmann tradujo al alemán una buena parte de estas colecciones, y Bethge hizo una selección de tal trabajo. En honor de Hans Bethge, hay que decir que nunca se atribuyó traducción alguna y que, al subtitular su librito como *Nachdichtungen* (Paráfrasis poética), dejó claro que se basaba en un material precedente; anotemos también que la frescura del verso de Bethge y su notable musicalidad atrajeron, no solo a Mahler, sino a toda una pléthora de compositores, entre los que se cuentan Richard Strauss, Schönberg, Webern, Von Einem, Krenek, Wellesz, Eisler, Ullmann, Fartein Valen o Ernst Toch.

Desde un punto de vista filológico es obligada la remisión a los trabajos de Teng-Leong Chew para la Sociedad Gustav Mahler de Chicago¹³, de la que es presidente. Un primer tema son los mismos nombres de los poetas: siguiendo tales ensayos, al oyente/lector puede parecerle que el único poeta chino en el que se ha basado Mahler, a través de Bethge, es Wang Wei, ya que es el único que aparece de tal manera escrito. Pero no: «nuestro» Li-Tai-Po es Li Bai, que es la moderna transcripción del nombre del más afamado poeta de la dinastía

13. *Tracking the Literary Metamorphosis of «Das Lied von der Erde»*, *The Identity of the Chinese Poem Mahler adapted y Das Lied von der Erde: the Literary Changes*.



según la representación del (obsoleto) sistema Wade-Giles basado en una pronunciación incorrecta del mandarín¹⁴; Mon-Kao-Yen, el autor de la primera parte del último movimiento, *La despedida*, es Meng Haoran, o sea, la pronunciación en mandarín de un nombre cantonés; el más controvertido es, en este sentido, el autor real de *El solitario en otoño*, Chang-Tsi (o Zhang Ji) en la versión tradicional, del que ya Chew en los trabajos indicados desveló su nombre real, Quian Qi, así como el poema originario —mal traducido por Gautier, alterado aún más por Bethge—, «Una noche de otoño».

En mayo de 1908 volvió Mahler a Europa. Al iniciarse el verano, los Mahler regresaron a Toblach, entonces en el Tirol austriaco (y tras la Primera Guerra Mundial, encuadrado en el mapa italiano bajo el nombre de Dobiacco), donde se dispusieron a pasar sus vacaciones dedicados a sus actividades habituales. Los primeros días del estío fueron angustiosos para el músico: los síntomas de su dolencia cardíaca se habían agudizado y los médicos le obligaron a someterse a un riguroso régimen de vida. Debía llevar en todo momento un podómetro, atender a sus pulsaciones y latidos, reducir los ejercicios físicos y evitar cualquier intensidad emocional. Mahler, fanático como había sido de los largos paseos por las montañas, las excursiones en bicicleta o la natación, llegó a obsesionarse con

14. Principal forma hablada del chino o «habla del norte», por contraposición a la lengua (o dialecto, según algunos) principal del sur, el cantonés.

Notas al programa

tales trabas fisiológicas, convirtiéndolas en un tormento. Bruno Walter le sugirió en una de sus cartas un viaje al norte de Europa como remedio espiritual. La contestación de Mahler a su amigo fue airada y trágica:

«¿Qué es toda esa tontería acerca del alma y su enfermedad? ¿Y dónde crees que debo ir para curarme? Para encontrarme a mí mismo debo quedarme aquí solo. Desde que siento este terror he tratado de dirigir mis ojos y oídos a cualquier parte, pero para redescubrirme debo aceptar los horrores de la soledad. De ninguna manera tengo un pánico hipocondríaco a la muerte, como tú supones. Siempre he sabido que debo morir [...], pero ahora he perdido la serenidad y confianza que había adquirido».

Pero a medida que transcurría el verano, empezó a operarse un cambio en su actitud, y optó por desahogar sus preocupaciones sobre la partitura hasta que paulatinamente se fue sumergiendo en la creación de la obra que había concebido el año anterior, basada en los textos del libro de Bethge. Se podría citar como lema el título de la hermosa película de John Huston, *A Walk with Love and Death* (Paseo por el amor y la muerte). La muerte, y el texto lo da a entender en varias ocasiones, es un tema clarísimo de esta «sinfonía para tenor y contralto». Pero en la misma medida lo es el amor, ya no en abstracto, como lo fuera en la *Tercera sinfonía* (*Lo que me dice el amor*, recordemos el título de su movimiento final), sino concretado en ese afecto entrañable a la «amada tierra», y por ende



al mundo todo que a ese enfermo del corazón se le puede escapar de las manos inesperadamente. Deryck Cooke ha expresado esta bipolaridad admirablemente: «*Punzante conciencia dual de la amargura de la mortalidad y del dulce y sensitivo éxtasis de estar vivo*».

La profunda gama sensitiva que alberga *La canción de la tierra* puede hacemos perder de vista las abundantes dosis de intelectualidad con que Mahler ha escrito su obra: el control del material sonoro al que el músico había accedido en la etapa última de su carrera es tan formidable que da impresión de espontánea sencillez lo que es veraz tarea de alquimista. Tras la cabriola técnica de la Sinfonía «*De los Mil*», compuesta en un verano, *Das Lied von der Erde* muestra un dominio de recursos aún mayor (aunque los medios sean numéricamente inferiores) que en la obra precedente. Si bien la escala pentatónica (re-mi-sol-la-do), empleada ya en la Cuarta sinfonía, puede entenderse como concesión de la pieza a lo «chinesco», en la presente obra Mahler sigue fiel a sus características de estilo: el contrapuntismo melódico, el esquema de la variación permanente, sus intervalos de cuarta descendente y tercera ascendente, y la ya tradicional ampliación numérica (como en las sinfonías Segunda, Tercera, Quinta y Séptima) de los cuatro movimientos tradicionales, seis en este caso. Como en la Tercera sinfonía, también de seis movimientos, también panteísta en su ideario, el tiempo final es un largo *Adagio*.

Notas al programa

El primer movimiento, *Allegro pesante, Canción báquica por la miseria de la tierra*, nos propone una desesperada invocación en favor de la bebida como consuelo a la fugacidad artificiosa de la vida. Cada stanza del poema de Li-Tai-Po (Li Bai) concluye con el terrible refrán «*Sombría es la vida, también lo es la muerte*», que en cada aparición se eleva un semitono (sol menor, la bemol menor, la menor). Quizá nunca como en esta canción alcanzó Mahler los niveles de lo absolutamente genial en la orquestación, con una fusión única de tremendismo (la aparición del simio entre las tumbas) y exquisitez (la descripción del azul del firmamento). El segundo movimiento, *El solitario en otoño*, es un tiempo lento en re menor. Su estructura se basa en un símil poético: las nieblas otoñales que cubren el lago al comienzo se contraponen a las lágrimas del hombre para quien «*el otoño se prolonga demasiado en mi corazón*», actuando como bisagra del esquema un verso que Mahler subraya deliberadamente, con no poco de doliente subjetividad: «*Mi corazón está cansado*».

Los tres movimientos siguientes, más breves, cumplen función de intermedios, aunque el último de ellos prepara el camino para el tiempo final. «*De la juventud*», en si bemol mayor, es, a pesar del empleo de la escala pentatónica, radicalmente vienes en su abandonada languidez. Su sección central, que hace referencia al reflejo «*como en un caprichoso espejo*» del pabellón de porcelana en el lago, evoca musicalmente una obra que Mahler ya conocía en esa fecha, *Salomé* de Richard



Strauss. *De la belleza* (sol mayor) acentúa las conexiones con la *Tercera sinfonía*: la primera parte del poema, que describe el jugueteo de las muchachas a la orilla del río recogiendo flores, se vincula temáticamente con el segundo tiempo de aquella sinfonía, *Lo que me dicen las flores del campo*; la deslumbrante aparición de los jinetes, otro de los grandes momentos orquestales de Mahler, no es ajena al siguiente movimiento de la misma obra, *Lo que me dicen los animales en lo pradera*. El final del poema, tratado como una intimista canción de cuna, es un portento de finura tímbrica. *El borracho en primavera*, quinto movimiento, en la mayor, es un nuevo himno de Li-Tai-Po a las ventajas de la bebida; la estridencia de los pasajes extremos se compensa aquí con el despertar del bebedor que interroga a un pájaro (melodía del piccolo) sobre la llegada de la primavera.

Hasta este momento, *Das Lied* ha durado aproximadamente media hora. El movimiento restante va a durar otro tanto; en él, *Der Abschied* (La despedida), Mahler ha reunido en una dilatada estructura dos poemas de autores diferentes, Mong-Kao-Yen (Meng Haoran) y Wang-Wei, que ha sometido a pequeñas, pero muy importantes, variantes semánticas, y a los que ha añadido unos versos propios que van a funcionar como *Coda* del movimiento. *Der Abschied* es, para muchos, la cima expresiva de la lingüística de Mahler, y la perfección redonda, cuidadosamente calculada, de su entramado es perfectamente equiparable a la de sus dos grandes pasajes sinfónicos, el

Notas al programa

Finale de la Sexta sinfonía y el Andante inicial de la Novena. La estructura rítmica, aunque sujeta a diversas alteraciones, es esencialmente la de una marcha, como también lo será el citado *Andante* de la inmediata *Novena*.

La forma en que Mahler inicia esta marcha puede haber sido modelo perfecto para Alban Berg: un do grave entonado al unísono por violonchelos, contrabajos, arpa, contrafagot, trompas y gong. Solo esta unidad tímbrica basta para crear una ambientación fascinante. Enseguida, el que habrá de ser uno de los motivos conductores, un quejumbroso *grupetto* de seis notas que entona el oboe. El esquema de variaciones empieza a irradiar con la entrada de la voz (otro do grave doblado por los *cellos*), transfiriendo la melodía del oboe a la flauta. El texto describe el principio del atardecer, «*con sus sombras cargadas de frío*». Otro motivo básico, una frase tremolada de dos clarinetes, cierra esta variación, ceñida a los tres primeros versos. La segunda se constituye en el momento más estremecido de la obra: la contralto en una melodía ascendente inolvidable, describe la luna «*como un barco de plata (...) sobre el mar azul del cielo*»; el fa agudo sobre la primera sílaba de *Silberbarke* es como la culminación de un deseo que, enseguida, se recogiera sobre sí mismo. Este pasaje es tan visceral que la emoción descriptiva del propio Mahler se nos transmite en esos acelerados latidos-pizzicato que acompañan la melodía.

En el verso «*Siento el temblor de una suave brisa*» cita Mahler, con las cuartas sol-do, una frase de *Urlicht* («...iba



por un largo camino...»), el *Lied de la Sinfonía «Resurrección»*. Como antes los clarinetes, son ahora los violonchelos quienes trazan una especie de punto y coma antes de la tercera variación-sección. Esta plantea una ambigüedad tonal, subrayada la cantilena de la voz por terceras de clarinetes y arpa que preceden a la reaparición del *grupetto* del oboe. El poema nos habla del canto del arroyo y de la respiración de la tierra. Las texturas de la orquesta vuelven a simplificarse, en un proceso de eterización, para crear un ritmo ondulante del arpa en 4.^{as} secundado por una mandolina. Al llegar al verso «todo *anhelo* se transforma en sueño» las cuerdas incorporan un nuevo tema, esencial ya hasta el final de lo pieza: se trata de la melodía del *Lied Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Me he vuelto un extraño para el mundo), también empleado por Mahler en el famoso *Adagietto* de su *Quinta sinfonía*.

Aquí tiene lugar una de las transformaciones operadas por el músico sobre los versos originales. El texto de Mong-Kao-Yen decía: «*los trabajadores vuelven a su casa anhelando dormir*». El verso tuvo que provocarle a Mahler una inesperada conexión con su pasado. En 1884, a los 24 años, Mahler había escrito en el séptimo de sus poemas dedicados a Johanna Richter estas palabras: «*Y los hombres cansados cerraron sus ojos para reencontrar en el sueño la felicidad perdida*». Al confrontarse con el poema chino, Mahler decidió adaptarle las líneas de su poesía de juventud, dejando estas frases que son acompañados por el tema del «anhelo» (*Ich bin der Welt*)

Notas al programa

y por una cita en el clarinete de la *Sexta sinfonía*: «*Los hombres cansados regresan al hogar, ipara de nuevo aprehender en el sueño la felicidad y juventud olvidadas!*». Nunca estuvo Mahler más cerca de Schönberg y su *Pierrot lunaire* que en esta secuencia. La sección se cierra con la frase «*El mundo duerme...*» La cuarta variación («*Aquí estoy, esperando a mi amigo*») es una repetición casi literal de la primera; el tema del «anhelo» reaparece como «punto y coma» tras la voz *Lebewohl* (Adiós). La siguiente sección, siempre con el tema de *Ich bin der Welt* como sustrato, tratado ahora en la escala pentatónica al empezar el verso «*Vago de un lado a otro con mí laúd*», concluye con una interjección de intimidad incomparable: «*iOh, eterno mundo embriagado de amor y vida!*».

Así se llega a la sexta variación, que es un intermedio instrumental entre los dos poemas. En ella se barajan los tres motivos esenciales (*grupetto* del oboe, frase de los clarinetes, tema del «anhelo») en una atmósfera de puro expresionismo y con una imaginación tal que hacen de este pasaje uno de los segmentos musicales más asombrosos creados por Mahler. Como premonición, termina la secuencia con la voz de los trombones «*mit Wut*»(con furor), tal como habrán de escucharse en la *Novena sinfonía*.

La primera stanza del poema de Wang-Wei *Despedida del amigo* repite el módulo de las variaciones primera y cuarta. La octava variación, al recoger las palabras del camarada esperado («*Amigo mío, la suerte no me fue propicia en este*



*mundo!»), modula al modo mayor. En la variación siguiente cita Mahler su propio *Lied Um Mitternach* (A medianoche) al decir el protagonista de la partida que va a buscar «*reposo para mi corazón solitario*». La décima y última variante acoge el tema del «anhelo» en la misma forma en que había aparecido en el tercer pasaje: «*Vuelvo a mi patria, a mi hogar (...) Tranquilo está mi corazón y aguarda su hora*».*

Comienza así la insólita *Coda*, con palabras debidas al propio compositor. Es un recurso de inusitada belleza el que las primeras palabras, «*la amada tierra florece en primavera...!*», se oigan con el tema final de la *Segunda sinfonía*, el de la «*Resurrección*». Cuando la contralto, en el seráfico do mayor de fondo, repite las palabras «*eternamente...*», la música parece disolverse imperceptiblemente en un *pianissimo* infinito. Y esta invocación al oyente, sin paralelo en la historia de la música, no es solo resignación ante la muerte, ni tampoco emblema de resurrección, es algo que en cierta medida se conecta con la idea del «eterno retorno», el deseo de *permanecer*, de *perdurar* más allá de la existencia misma, ser en el futuro. Cuando el músico, poco antes de su muerte, preguntaba a Bruno Walter, que estrenaría póstumamente la obra, «*¿Crees que es soportable? ¿Crees que hará ir a las personas más allá de sí mismas?*», sabía que había pisado un territorio sin precedentes, para él y para sus auditores.

José Luis Pérez de Arteaga
Musicólogo y comentarista de Radio Nacional



Josep Pons

Director

Josep Pons ha ejercido el cargo de director artístico y titular de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) desde 2003, liderando durante todo este tiempo una gran renovación artística; desde diciembre de 2011 es su director honorario. Actualmente la OCNE está considerada un estándar de calidad y programación. Sus próximos compromisos con esta institución incluyen la grabación de nueve CD hasta el 2013 con Deutsche Grammophon, así como diversas giras por toda Europa y Asia.

En octubre de 2010 fue nombrado director musical del Gran Teatre del Liceu, cargo que ejercerá a partir de la temporada 2012-2013.

Comenzó su formación musical en la Escolanía de Montserrat, en esa etapa, la tradición secular y el estudio de la polifonía y la música contemporánea fueron las bases para su desarrollo musical e intelectual.

Josep Pons ha sido director artístico y musical de la Orquesta de Cámara Teatre Lliure (1985-1997), y de la Orquesta Ciudad de Granada (1994-2004). Con estas formaciones ha desarrollado una intensa y fructífera colaboración con Harmonia Mundi France, reflejada en 20 álbumes que han recibido el elogio de la prensa internacional por su contribución a la actualización y renovación de las interpretaciones de la música española; estas grabaciones han sido reconocidas con numerosos premios: Diapason d'Or, CD Compact Award, CHOC Le Monde de la Musique, 10 Repertoire, Timbre de Platin, Télérama, Grand Prix du Disque Charles Cros y premios de Música Clásica de Cannes.

Como director principal invitado del Gran Teatre del Liceu en Barcelona, donde ha dirigido numerosas producciones, incluyendo La flauta mágica, El barbero de Sevilla, Peter Grimes, El castillo de Barba Azul, Wozzeck, The Light House, The Human Voice, The Turn of the Screw, King Roger y los estrenos de D. Q. (J. L. Turina) y Gaudi (J. Guinjoan), ambos disponibles en DVD.

Josep Pons es cada día más requerido como director invitado. Ha colaborado, entre otras, con las filarmónicas de Radio Francia, Róterdam, Estocolmo, Dres-

Biografías



de y Tokio, nacionales de Bélgica, Francia, Lyon y Danesa, sinfónicas de la BBC y Gotemburgo, Orquesta de París, O. Gulbenkian, O. del Capitolio de Toulouse, O. de la Suisse Romande y Sächsische Staatskapelle Dresden.

Sus compromisos en la temporada 2011-2012 incluyen nuevas colaboraciones con la Orquesta Nacional de Lyon, Orquesta del Capitolio de Toulouse, Die Deutches Kammerphilharmonie Bremen, así como su primera presencia con la BBC Scottish Symphony y la Gewandhaus de Leipzig.

En 1999 recibió el Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura español, en reconocimiento a su amplio y extraordinario trabajo en favor de la música del siglo XX, así como por la calidad de sus interpretaciones y programación única.



Franz Peter Zimmermann Violín

Nació en 1965 en Duisburg, Alemania, comenzó a tocar el violín a los 5 años y dio su primer concierto con orquesta a los 10. Estudió con V. Gradov, S. Gawriloff y H. Krebbers; tras su graduación ha actuado con las principales orquestas del mundo y ha colaborado con los directores más importantes en las principales salas y festivales internacionales en Europa, EE.UU., Japón, Sudamérica y Australia.

En la temporada 2011-12 tiene compromisos con la Filarmónica de Nueva York junto a Alan Gilbert y Christoph von Dohnanyi (incluyendo una gira por toda Europa, así como un recital y un concierto de música de cámara en Nueva York), Sinfónica de Bamberga con los directores Manfred Honeck y Jonathan Nott, Sinfónica de Chicago y Bernard Haitink, Sinfónica de Boston y Juraj Valcuha, Filarmónica de Berlín y Mariss Jansons, Orquesta Nacional de Francia y Daniele Gatti, Filarmonica della Scala y Daniel Harding y conciertos en Australia con las orquestas de Sydney y Melbourne.

Zimmermann ha realizado los estrenos mundiales de 3 conciertos de violín: en 2009 *Juggler in Paradise* de Augusta Read Thomas con la Filarmónica de Radio France y Andrey Boreyko; en 2007, *El arte perdido de la letra escrita* de Brett Dean, quien recibió el Premio Grawemeyer en 2009 por esta composición, con la Royal Concertgebouw, dirigido por el compositor; y en 2003 el concierto de violín *En sourdine* de Matthias Pintscher con la Filarmónica de Berlín y Peter Eötvös.

Como músico de cámara y recitlista ofrece numerosos conciertos por todo el mundo, habitualmente colabora con los pianistas P. Anderzewski, E. Pace y E. Ax. Junto al violista A. Tamestit y al chelista C. Poltera forma el Trio Zimmermann; juntos han publicado en 2010 un CD con tríos de Mozart y Schubert por BIS Records.

Zimmermann fue galardonado con el Premio de la Accademia Musicale Chigiana, Siena 1990. En 1994 recibió el importante Rheinischer Kulturpreis y en 2002 el Musikpreis de la ciudad de Duisburg. En 2008 recibió el Bundesverdienstkreuz 1. Klasse der Bundesrepublik Deutschland.

Cuenta con numerosas grabaciones para Sony, EMI, Ondine, etc., muchas de las cuales han recibido prestigiosos premios. Toca un Stradivarius de 1711, que una vez perteneció a Fritz Kreisler y que patrocina WestLB AG.



© Thron Ullberg

Anna Larsson

Contralto

Anna Larsson realizó sus estudios en la Escuela Universitaria de la Ópera de Estocolmo, donde se graduó en 1996. Debutó internacionalmente con la *Segunda sinfonía* de Mahler con la Orquesta Filarmónica de Berlín y Claudio Abbado en 1997 y en la ópera como Erda en *El oro del Rin* de Wagner en la Staatsoper Unter den Linden de Berlín bajo la dirección de Daniel Barenboim. Fue nombrada «cantante de la corte» por el rey Carlos XVI Gustavo de Suecia en diciembre de 2010.

Ha conseguido enorme reputación, sobre todo, por su interpretación del personaje de Erda, que ha cantado en producciones de *El anillo del Nibelungo* en los teatros de ópera de Berlín, Viena, Múnich, Salzburgo, Aix-en-Provence, Milán y Estocolmo. Ha interpretado también con gran éxito los papeles de Waltraute, Orphée, Fricka, Dalila y la Zia Principessa en *Suor Angelica* de Puccini, en la Ópera Estatal de Baviera, los festivales de Salzburgo y Aix-en-Provence, la Royal Opera House Covent Garden de Londres, el Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, el Palau de les Arts de Valencia, la Ópera Real de Copenhague, la Ópera Nacional de Finlandia y la Ópera Real de Estocolmo.

En enero de 2011 hizo su debut como Kundry en *Parsifal* en La Monnaie de Bruselas con gran aclamación.

Está reconocida internacionalmente como una de las mejores intérpretes de las obras vocales de Gustav Mahler. Colabora regularmente con las principales orquestas del mundo, como la Filarmónica de Berlín, la Orquesta del Festival de Lucerna, la Filarmónica de Nueva York, la Filarmónica de Viena, la Orquesta de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma, la Sinfónica de Chicago, la Filarmónica de Los Ángeles, la Sinfónica y la Filarmónica de Londres.

Interpreta prácticamente todo el repertorio de concierto para contralto y orquesta, con los más ilustres directores como Abbado, Mehta, Salonen, V. Jurowski, Rattle, Pappano, Dudamel, Osawa, Masur, Maazel, Gilbert y Harnoncourt.

En julio de 2011 presentó su primera temporada en su propia sala de conciertos, la Vattnäs Concert Barn, en la localidad de Vattnäs, cerca de Mora en Dalecarlia (Suecia).



Johan Botha

Tenor

Johan

Botha es uno de los más grandes cantantes de ópera de hoy. Nacido en Sudáfrica, estudió canto en Pretoria y debutó en 1989 como Max en *El cazador furtivo* de Weber, trasladándose a Europa en 1990. Su presentación como Pinkerton en la Opéra Bastille de París en 1993 supuso su consagración internacional.

A partir de entonces ha actuado regularmente en los teatros de ópera más importantes del mundo: La Scala de Milán, Covent Garden de Londres, Liceu de Barcelona, Metropolitan de Nueva York, Lyric Opera de Chicago, Ópera de Los Ángeles, óperas estatales de Berlín y Hamburgo o los festivales de Salzburgo y Bayreuth. Su centro artístico es la Staatsoper de Viena, donde debutó en 1996 como Cavaradossi en *Tosca* y desde entonces ha intervenido en numerosas nuevas producciones. Su repertorio se extiende desde Florestan en *Fidelio* de Beethoven hasta los papeles dramáticos de Verdi (Don Carlos, Radames, y sobre todo —desde su debut en 2006— Otello), Puccini y el verismo italiano (Cavaradossi en *Tosca*, Calaf en *Turandot*, Pinkerton en *Madama Butterfly*, Turiddu en *Cavalleria rusticana*, Canio en *Pagliacci*, el papel titular en *Andrea Chénier* de Giordano o Ezio en *La Gioconda* de Ponchielli), Lohengrin, Stolzing, Siegmund y Parsifal de Wagner o el Emperador en *La mujer sin sombra* de Richard Strauss. Es también muy solicitado en concierto, y ha cantado con los principales directores (Abbado, Barenboim, Boulez, Bychkov, De Billy, Dohnányi, Gatti, Gergiev, Levine, Maazel, Pappanao, Petrenko, Welser-Möst, Thielemann, Young, etc.) y colaborado con orquestas tan renombradas como la Sinfónica de Londres, Cleveland, Sinfónica de Boston, filarmónicas de Berlín, Viena, Hamburgo, Dresde y Múnich, Staatskapelles de Berlín y Dresde, sinfónicas de la WDR en Colonia y Radio Bávara en Múnich o la Sinfónica de la Radio de Viena, con obras como la *Novena sinfonía* y *Missa solemnis* de Beethoven, *Rinaldo* de Brahms, *Stabat Mater* de Dvořák, *Réquiem* de Verdi y *Das Lied von der Erde*, *Das klagende Lied* y *Octava sinfonía* de Mahler.

Es ciudadano austriaco desde 1998, y en 2003 recibió el título de *Kammersänger* de la Staatsoper de Viena, siendo el artista más joven de la historia en obtener este galardón.

Orquesta Nacional de España

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

Mª 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

Virginia González Leonhart**

Pilar Rubio Albalá**

Adelina Vassileva Valtcheva**

Lorena Velasco Larrinaga**

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

Mª Paz Herrero Limón

Julia Jiménez Peláez

Pablo Rivière Gómez

Dionisio Rodríguez Suárez

Gregory Salazar Haun

Anna Aldomà Caus**

Víctor Gil Gazapo**

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 Mª 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

Emera Rodríguez Serrano*

Bárbara Veiga Martínez

Sergio Fernández Castro**

Virginia de Vega Maestro**

Arpas

Nuria Llopis Areny

Selma García Ramos**

Flautas

Juana Guillem Piquerias (solista)

José Sotorres Juan (solista)

Miguel Ángel Angulo Cruz

Antonio Arias-Gago del Molino

José Oliver Bisbal (flauta-flautín)

Orquesta Nacional de España

Oboes

Víctor Manuel Áñel Estebas (solista)
Robert Silla Aguado (solista)
Vicente Sanchís Faus
Rafael Tamarit Torremocha
Fermín Clemente Bo (corno inglés)**

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
David Melgar López**
Luis Pinheiro Vieira**

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

Mandolina

Miguel Iniesta López**

Saxo alto

Andrés Gomis Mora**

Celesta

Gerardo López Laguna**

Avisadores

Francisco Osuna Moyano (jefe de escenario)
Juan Rodríguez López

* Contratados ONE

** Músicos invitados para el presente
programa



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



La Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) está integrada en el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, del Ministerio de Cultura.

La Orquesta Nacional de España pertenece a la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS).

Venta de entradas:

-En taquillas del Auditorio Nacional de Música:
C/ Príncipe de Vergara, 146 28002 Madrid Tel: 91 33701 40.
-Internet: www.ticketmaster.es.
-Por teléfono: 902 33 22 11.

Programas de mano: Desde el día anterior al concierto pueden descargarse los programas en <http://ocne.mcu.es>.

Las biografías de los artistas han sido facilitadas por estos mismos o sus agentes y la OCNE no puede responsabilizarse por sus contenidos, así como tampoco de los artículos firmados.

Más información: web: <http://ocne.mcu.es>; e-mail: ocne@inaem.mcu.es

Puntualidad: Una vez comenzado el concierto no se permitirá el acceso a la sala, salvo en las pausas autorizadas al efecto.

Fotos y grabaciones: Está absolutamente prohibido realizar fotografías y cualquier tipo de grabación o filmación dentro de la sala.

Teléfonos móviles: En atención a los artistas y público, se ruega desconecten los teléfonos móviles y eviten cualquier ruido que pueda perjudicar la audición de la música y el respeto de los silencios.

Diseño:

Movedesign

Impresión:

Imprenta Nacional del BOE

NIPO: **035-12-006-0**

Portada:

*Reproducción ilustrada por Ignacio Veiga del boceto
para la Diana en mármol del Palacio Stoclet, Bruselas, 1911 de Carl O. Czeschka.*





GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCIENCIAS
Y DE LA MÚSICA

Auditorio
Nacional
de Música

O CNE
ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA