

1860 - 1911

# Aniversarios Gustav Mahler

ORQUESTA Y CORO  
NACIONALES DE ESPAÑA

Temporada 2011-2012

CICLO III

CONCIERTO 19

20, 21 y 22 de abril de 2012



Presidencia de Honor

**S. M. la Reina de España**



1860 - 1911

# Aniversarios Gustav Mahler

---

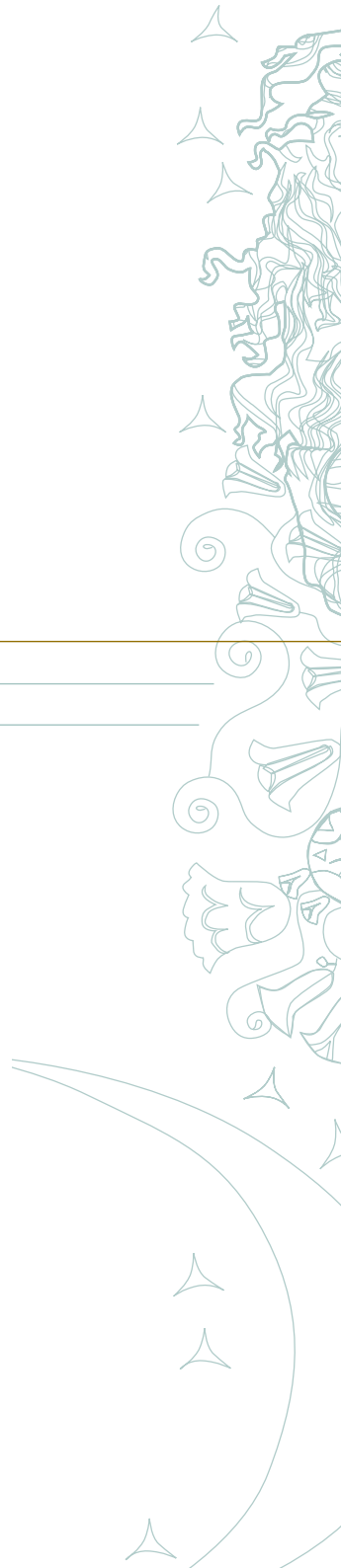
CICLO III – CONCIERTO 19

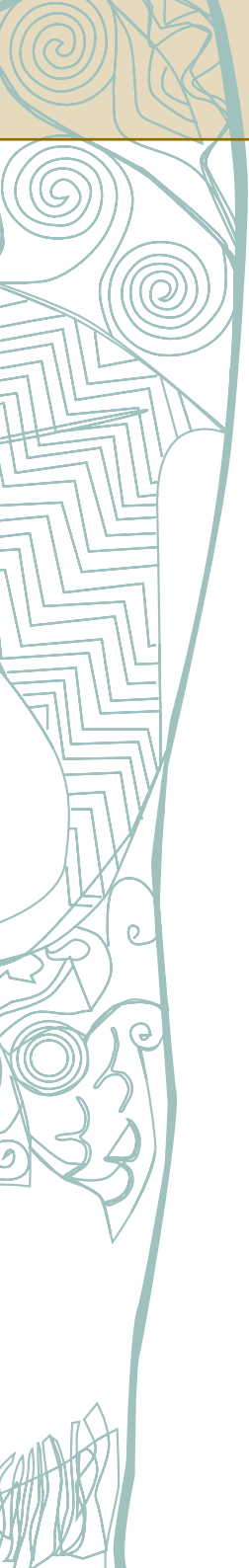
---

20, 21 y 22 de abril de 2012

---

**Orquesta y Coro Nacionales de España**





**Joan Cabero**

Director CNE

**Ramón Puchades**

Director técnico OCNE

# Programa

**Orquesta Nacional de España**  
**James Conlon**, director

## **Gustav Mahler (1860-1911)**

*Sinfonía núm. 7*

1. *Langsam — Allegro risoluto, ma non troppo*
2. *Nachmusik I: Allegro moderato*
3. *Scherzo: Schattenhaft, fließend, aber nicht schnell — Trio*
4. *Nachmusik II: Andante amoroso*
5. *Rondo – Finale: Allegro ordinario. Maestoso*

---

**CICLO III – CONCIERTO 19. Aniversarios Gustav Mahler**

---

**Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala Sinfónica.**

---

Viernes 20 de abril de 2012, a las 19:30 h. ONE 5216

---

Sábado 21 de abril de 2012, a las 19:30 h. ONE 5217

---

Domingo 22 de abril de 2012, a las 11:30 h. ONE 5218

---

**Duración aproximada: 80 minutos (sin descanso).**

*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.

# Notas al programa

---

## *Nocturnidad y demás*

### **Gustav Mahler (1860-1911)**

*Sinfonía núm. 7*

1. *Langsam* (Lento). *Allegro risoluto, ma non troppo*
2. *Nachtmusik I* (Música nocturna I): *Allegro moderato*
3. *Scherzo: Schattenhaft, fließend, aber nicht schnell* (Sombrio [Borroso]: fluyendo, pero no rápido) — *Trio*
4. *Nachtmusik II* (Música nocturna II): *Andante amoroso*
5. *Rondo – Finale: Allegro ordinario. Maestoso*

Composición: 1904-1905 [1. Julio de 1905; 2. Verano de 1904, 3. Verano de 1905, 4. Verano de 1904, 5. Verano de 1905]

Estreno: Praga, 19 de septiembre de 1908, con dirección de Mahler.

Primera edición: Bote und Bock, Berlín, diciembre de 1909.

*«Tres piezas nocturnas; el Finale, día luminoso. La base de todo, el primer movimiento»* (Carta de Mahler al crítico William Ritter).

*«Son las crueldades las que me han endurecido y los sufrimientos los que me han puesto a prueba»* (Carta de Mahler dirigida a Alfred Roller, citada en *Die Bildnisse von Gustav Mahler*).

Philippe Chamouard, en su *Gustav Mahler tel qu'en lui-meme*, encuentra para esta obra un título sorprendentemente cercano al mundo de nuestros polifonistas (o al de Charpentier o Gesualdo), «*Leçons des ténébres*». Su razonamiento

es éste: *«La Séptima es el espejo de las Lecciones de tinieblas de Couperin. Una se expresa a través de la voz humana, en la intimidad de una formación de cámara con sólo dos voces masculinas, una viola de gamba y un órgano positivo; la otra no utiliza más recursos que los instrumentales, pero emplea todo el efectivo sinfónico disponible. Las dos, sin embargo, tienen el mismo diseño: evocar el patetismo del hombre mortal sobre la tierra con sus dudas y sus preguntas, en primera instancia, para proclamar, a renglón seguido, la esperanza y la confianza en una vida mejor. Couperin utiliza la vía de la religión. Mahler, a través de las del ateísmo, quiere también alcanzar lo universal».*

Si bien es más que discutible la referencia al agnosticismo en personalidad tan obsesionada con las ideas contrarias a éste, como es el caso de Mahler, la observación de Chamouard es inteligente y reveladora. De otra parte, el cripticismo de Mahler en torno a esta obra, de la que ha dejado mínimos testimonios epistolares, favorece toda suerte de interpretaciones literarias. Aún así, como en la casi totalidad de su obra sinfónica, el músico nos ha dejado un mínimo, diminuto esquema arquitectónico de la pieza, desde el instante mismo en que la concibe y planea, en el verano de 1904; La Grange lo recoge en el tercer volumen de su biografía y son las palabras dirigidas al suizo William Ritter que encabezan este texto.

Si al hablar de la «trilogía» respecto de las sinfonías centrales del ciclo mahleriano, la *Quinta* y la *Sexta* podrían

ser anverso y reverso de una misma moneda, la *Séptima* sería el «canto» de la misma, una suerte de ecuación irregular cuya formulación sería ésta:  $A + B = X$ . La obra fue concebida durante los veranos de 1904 y 1905, en la «Hauschen» construida junto al Lago Wörther, en Carintia. La primera interpretación tuvo lugar en Praga en el año 1908, y puede considerarse un mediano éxito dentro de la recepción normalmente poco cálida que las composiciones de Mahler despertaban entre sus contemporáneos, como tendremos ocasión de ver enseguida.

\*\*\*

Durante esos veranos de 1904 y 1905, dedicados como siempre a la composición, Mahler escribió su sinfonía en cinco movimientos *Canción de la noche* (*Lied der Nacht*), concebida como una obra de transición. Dato muy importante, la obra se empezó antes que la que sería *Sexta sinfonía* y también se concluyó antes, aunque en los dos veranos citados coincidió en términos de creación con la apabullante *Sinfonía en la menor*, la «Trágica». En cualquier caso, en términos de partitura ultimada y revisada, la *Séptima*, tras el tremendo esfuerzo de resumen y revolución interior que había supuesto la *Sexta sinfonía*, se presentó como una obra experimental, aunque sugerente de una alternativa posterior. Experimental desde el punto de vista de la tonalidad (el primer movimiento debuta ya con un doble tono, si menor-mi mayor) y de la instrumentación (nuevos instrumentos se incorporan a la orques-



ta de Mahler: 'tenorhorn', mandolina, guitarra). También es experimental en el aspecto arquitectónico (estructura, como ha señalado Marc Vignal, que anticipa la del *Quinto cuarteto* de Béla Bartók: dos *allegros* en los extremos y dos *nocturnos* flanqueando al *Scherzo* central). No deja de haber, con todo, una cierta concomitancia, incluso formal, con las dos sinfonías anteriores. En primera instancia está el dato de prescindir, una vez más, de la alternativa vocal, con una concentración excluyente en el encuadre puramente instrumental. La estructura de la *Séptima* está en relación directa con la de la *Quinta*: tanto en una como en otra hay cinco movimientos, siendo el primero una marcha sombría en modo menor y el último un *Rondó* en mayor, basculando la obra en los dos casos sobre el eje de un punzante *Scherzo*. Por lo que respecta a la *Sexta*, volvemos a hallar aquí el timbre peculiar de las esquilas y, aún más importante, la sistemática combinación del acorde de do en su doble apariencia mayor-menor. Sin embargo, no se piense en una idílica y pastoril representación de la noche: si la *Sexta* nos había presentado el lado más oscuro de Mahler, la *Séptima* nos ofrece su vertiente más sarcástica, fantástica hasta lo increíble, con un *Scherzo* que supone una verdadera provocación al público que lo escucha.

Mahler escribió a Alma, su esposa, acerca de la composición de la obra: «*Durante el último verano*<sup>1</sup> *había planeado completar la Séptima sinfonía, de la que ya tenía terminados*

---

1 Se refiere a 1905.

*dos movimientos. Por dos semanas me estuve torturando sin poder concentrarme, como muy bien recordarás. Finalmente, escapé hacia los Dolomitas. Allí tampoco encontré descanso y, finalmente, me rendí y volví a casa convencido de que el verano había sido infecundo para la composición. En Krumpendorf, al no anunciarte mi llegada, me encontré con que no me habías esperado. Tomé un bote para cruzar el lago. Al escuchar el primer golpe de los remos, sentí el tema buscado (o mejor, su ritmo y su modo) para la introducción del primer movimiento: cuatro semanas más tarde, los movimientos primero, tercero y quinto estaban completos en la partitura».*

La obra se dio a conocer en Praga en 1908. El fantástico trabajo *Mahler's Seventh Symphony Revisited*, de James L. Zychowicz<sup>2</sup>, ha recopilado, modernamente, las circunstancias que rodearon a la presentación de la página. La recepción de la audiencia, si bien no entusiasta, fue calurosa. Mahler, cuya fama como director era ya inmensa, empezaba a tener un paulatino respaldo entre las jóvenes generaciones, y su obra y, capital, su postura artística sin concesiones y de honradez acrisolada, iban sembrando un respeto creciente, como tres años después, en 1911, el músico «palparía» en el estreno müniqués de la *Octava sinfonía*.

Entre los datos más curiosos del estreno en Praga están las reseñas de la prensa. Como siempre, Mahler estaba

---

<sup>2</sup> Publicado en *Naturlaut*, la revista cuatrimestral de la Sociedad Mahler de Chicago, vol. 2, número 3, 2003.



habituado a ello, hubo crónicas despectivas y hasta vejatorias. Pero también las hubo signadas por el interés y hasta, insólito, la comprensión de la nueva obra. Por ejemplo, el comentario de Felix Adler<sup>3</sup> es de una rara percepción y modernidad, casi asombroso para un crítico de la época... y de cualquier época.

*«Podemos estar seguros de que el éxito vivido ayer<sup>4</sup> por Mahler no fue en absoluto gratuito. Nada en la Séptima se acerca siquiera a una concesión a la masa. No hay signo alguno de que el compositor haya sido desleal consigo mismo. El valor y el significado de esta sinfonía descansan en lo puramente musical. La obra no describe, narra o ilustra, ni está escrita meramente en pro de la combinación de sonoridades. Más bien, y en ello se evoca el propósito original de la música, ha nacido para expresar comportamientos, sentimientos y emociones para las que no hay palabras. Pero estas facetas son muy complicadas y diferentes. Fuerzas e impulsos misteriosamente oscuros, demoníacos, de los que no somos conscientes, pero que simplemente sentimos dentro de nosotros, elementos subterráneos tanto de la naturaleza como de la humanidad, se vuelven musicalmente vivientes. El mundo de ideas del compositor se materializa a través de temas delineados con tono cortante y tallados en tres dimensiones. Son enteramente diatónicos y por tanto accesibles, hasta cantables.*

---

3 Pariente de Guido Adler, el musicólogo austríaco, íntimo amigo de Mahler desde la juventud.

4 El día del estreno, 19 de septiembre de 1908.

*La abierta, posible popularidad de estos temas es de inmenso valor para seguir las tan expandidas ramas de un movimiento de una sinfonía mahleriana. Ya desde el misterioso y sombrío primer tema del 'tenorhorn' se percibe la concisión que subyace en esta Séptima sinfonía, que casi fastidia al oído y al cerebro»<sup>5</sup>.*

Y si inesperadamente actual y sapiente nos puede parecer el trabajo de Adler, no menos llamativa, por su aceptación y entusiasmo de la pieza, fue la crítica del checo Richard Batka... a pesar de que el comentarista elide cualquier referencia al movimiento central, el sorprendente «*Schattenhaft*»<sup>6</sup>:

*«Para mí el más colosal es el primer movimiento, el segundo el más popular, el cuarto un bocado exquisito y el quinto el más efectivo en conjunto. Todos están llenos de interés, como su autor. Esta sinfonía es, indubitadamente, un paso importante en su evolución y desarrollo como compositor. Mahler, cuyo enorme alcance impresiona incluso a aquellos que le rechazan como creador, ha entrado en sus años de total madurez artística y finalmente ha encontrado su sólida medida interior. La calidad concentrada de este nuevo período creativo*

---

5 El comentario de Adler se publicó originalmente en el periódico *Bohemia*, el 20 de septiembre de 1908. El texto aparece recogido en *Mahler and His World*, edición de Karen Painter, Princeton, Princeton University Press, 2002, pgs. 318-19.

6 Que como señalara Otto Klemperer, testigo del estreno, provocó al terminar la ejecución del mismo una oleada de comentarios en la sala que detuvieron durante varios minutos la continuación de la obra.



*pone de manifiesto con la máxima claridad la coherencia y la lógica de sus diseños formales y de su lenguaje musical»<sup>7</sup>.*

\*\*\*

El primer movimiento *Langsam — Allegro*, vuelve a presentar, como en el *Finale* de la *Sexta*, el esquema de una introducción y un tiempo de sonata, con una melodía de ritmo irregular, tema base de la secuencia y casi de la obra en su totalidad, confiado al 'tenorhorn'. Mahler dijo del tonante final de esta introducción: «*Hier röht die Natur*» (Aquí ruge la naturaleza). Sigue una exposición (*Allegro risoluto*), construida sobre tres temas, siendo el más importante el primero, confiado a las trompetas, y un desarrollo en dos secciones; la primera es una repetición turbulenta de la exposición y la otra una portentosa suspensión de carácter lírico con una apasionada melodía de las cuerdas, tras un luminoso *glissando* de arpa). El movimiento se cierra con una re-exposición variada y una *Coda* de extrema violencia.

El segundo tiempo, la primera *Nachtmusik* (Nocturno), le fue inspirada a Mahler, al igual que había ocurrido con el tercer tiempo de la *Primera sinfonía*, por la contemplación de un cuadro; en este caso, la *Ronda nocturna* de Rembrandt. Se trata de una marcha basada en el *Lied Revelge* (compárense los *col legno* de los arcos, idénticos en la canción y en la *Sinfo-*

---

<sup>7</sup> El texto de Richard Batka apareció en el diario, en lengua alemana, *Prager Tagblatt*, el 20 de septiembre, y también ha sido dado a conocer en nuestros días por Karen Painter, en el precitado *Mahler and His World*, de 2002, pgs. 323-24.

*nía*), que ya había estado en el sustrato del primer movimiento de la *Sinfonía* precedente. La forma está sustentada en el habitual esquema rondó-variaciones del autor. Con todo, la estructura, si bien simple a grandes rasgos, se amplifica inesperadamente por la fantasía tímbrica, onírica, del movimiento: la impresión que se tiene desde los primeros compases es que puede «pasar de todo»; lo formidable, lo irónico, lo —acaso— frustrante, es que ese «pasar de todo» se queda en promesa, en expectativa, porque donde sí pasa «todo» lo imaginable e inimaginable es en el movimiento siguiente. Es útil señalar aquellos cuatro elementos (bloques aquí) que configuran el armazón de la pieza, en el que los dos primeros están prácticamente enlazados en todas las presentaciones de las secuencias. En primer lugar, como convocatoria a lo desconocido, la antifonal llamada de las trompas primera (forte) y tercera (piano); a continuación, la catarata de trinos de las maderas, iniciados en solitario por el oboe y los clarinetes, a los que se unen todos los componentes de la familia en cometidos individualizados. Después, una acumulación resuelta en *fortissimo* la primera vez, en forte la segunda y desvanecida en la tercera. En contraste con el proceso precedente está la marcha, tomada por la cuerda en pleno y simplificada cada vez más, hasta desmenuzarla en simple fraseo aislado de los contrabajos y el fagot: éste sería el tercer componente. El último lo conformaría el vals de los violonchelos, que siempre acaba transformándose en la marcha anterior.



Difuminada la *Nachtmusik* en su final, se entra en *Schattenhaft* (Sombrio o Indefinido), el más asombroso *Scherzo* escrito por el compositor. Todavía hoy, sus extremas disonancias explotan como granadas en los oídos de los auditorios tradicionales. Descarnado hasta el hueso, auténtica melodía de timbres, puro esqueleto irónico, es la más morbosa caricatura del vals vienés. Lo que de aquí toma Alban Berg como inspiración para el vals de *Wozzeck* es mucho. Lo que Karl Amadeus Hartmann tomará de la simple introducción de timbales, contrabajos y trompas sobre motivos para-eslavos, llegará, como culminación, hasta la *Toccata variata* de su *Sexta sinfonía*. De otra parte, la obsesión de Mahler por la estructura trabada del discurso queda clara en el ortodoxo *Trío*, citándose ya la segunda *Nachtmusik* que se aproxima. Mirando más lejos, en *Schattenhaft* están presentes no sólo el *Rondo-Burleske* de la *Novena*, sino los dos inconclusos *scherzos* de la *Décima*.

La segunda *Nachtmusik*, en fa mayor, incorpora a su característico conjunto la guitarra y la mandolina, más en la faceta de «instrumentos ambientales» que con carácter solista. La atmósfera es la de una serenata romántica, a la vez letárgica y rebelde. Según el comentario de Alma Mahler, son versos de Eichendorff los que influyen en el pensamiento mahleriano durante la creación de este movimiento. Desde el punto de vista estrictamente musical, no sería despropósito pensar en Schumann como factor originador o de inspiración de la pieza, ya

que en el curso de este cuarto tiempo se produce una cita textual de la última de las *Nachtstücke* del compositor de Zwickau.

El *Rondó* en do mayor que cierra la obra es, para casi todos los comentaristas, el más desconcertante *Finale* que Mahler haya podido dar a su partitura y, en general, a cualquiera de las obras de su serie sinfónica. Incluso Mengelberg, cuya vinculación con la música mahleriana y con el propio compositor es tan incuestionable por su devoción a la totalidad del conjunto —hoy sabemos que Mahler, que tanto ha apreciado y distinguido a Bruno Walter, se sentía, con todo, más «integralmente comprendido» por Mengelberg, que no ha dudado en dirigir todas las creaciones del músico—, se muestra reticente y deja en su partitura signos de interrogación y muestras de desconcierto: pese a esto, en su honor debe apuntarse que es el maestro que más veces ha dirigido la obra en los años menos propicios a la causa mahleriana, y que sólo deja de incluir la pieza en sus programas en los años 40, cuando las autoridades alemanas de ocupación vetan en Holanda la interpretación de las obras de compositores de origen hebreo. No pocos defensores de la obra de Mahler se estrellan con esta clausura, y entre los peores está el comentario de Adorno, en el sentido de que este *Finale* revela en Mahler a un «pobre zalamero», que trata de quedar bien con el público<sup>8</sup>.

---

8 Theodor W. Adorno, *Mahler: Eine musikalische Physionomik* (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1960), pp. 180-81. Existen varias versiones españolas del texto, de nada fácil traducción —como todos los de Adorno—, pero seguramente la mejor es la muy cuidada de José Sánchez Pascual (Barcelona, Ed. Península, 1987), con admirable prólogo de Josep Soler.



Ya no cabe hablar, como en los textos jurídicos, de «nocturnidad y alevosía», sino de nocturnidad y demasía. Y es que el paso de la oscuridad a la luz es excesivo, sí, pero Mahler es siempre exceso... bajo control. Resulta ciertamente difícil encajar este extraño conjunto de danzas vienesas, desde el vals a la *polka*, con sus citas paródicas del Wagner de *Meistersinger* —citas no denigratorias, como el mismo Mahler señalara, y no parecería lógico un afán por la caricatura de esta música proveniente de quien era uno de los máximos intérpretes wagnerianos en su momento histórico— o sus referencias a *La viuda alegre* —citas no menos «saludables», toda vez que Mahler y su esposa eran fervientes admiradores de la opereta de Lehár—, especie, en fin, de feria excéntrica en el Prater, dentro del esquema sustentado por los cuatro movimientos precedentes. La Grange, tras exponer la opinión de Boulez, rotundamente favorable y entusiasta, acerca de este movimiento (y de la obra toda), recuerda los éxitos del director de orquesta Mahler en obras de conclusión «jubilosa», tales como las *Sinfonías Quinta* y *Novena* de Beethoven, o los mismos *Maestros cantores* en el terreno de la ópera, y se pregunta si Mahler no habrá considerado que él mismo tenía derecho, si quiera en una ocasión, a terminar de manera afirmativa, triunfal, una pieza propia. Pero lo pintoresco es que casi todos los finales del sinfonismo mahleriano, desde la *Primera* a la *Quinta sinfonía* —con la sola excepción del seráfico cierre de la *Cuarta*— habían sido redondos, mayestáticos y afirmativos.

La conclusión del *Rondó* es, no hay duda, triunfal, o aún mejor, triunfalista, pero pensar en una suerte de «Victoria sobre la noche» o las «Tinieblas», resulta poco coherente, incluso desde una panorámica puramente musical: la cita, altamente conflictiva, del tema principal del primer movimiento al final del *Rondó*, y la incisividad irónica de ciertos momentos del recorrido en este tiempo, desmienten una hipótesis de «partida ganada», tan clara en la *Quinta sinfonía*. Lo que tampoco hay aquí es una «partida perdida» como en la *Sexta*. Sólo hay, y aquí puede radicar la «logística» del *Finale*, una «partida jugada» resuelta en tablas. Con todo, no es posible pasar por alto, olvidar, la sencilla nota de Mahler, citada al comienzo: «*El Finale, día luminoso*». Pero, insistamos en ello, tampoco se puede dejar de lado la frase final de ese texto: «*La base de todo, el primer movimiento*». Y Mahler es diáfano en sus propuestas, porque el tema inicial de la *Sinfonía* irrumpe en ese lujurioso final en do mayor, como ocurriera en la *Tercera sinfonía*, donde también el arranque de la composición hacía acto de presencia en el espléndido *Lo que me dice el amor*, el *Adagio* conclusivo. Pero el músico *sí* que ha querido para esta obra la gran culminación, la apoteosis. ¿Lo ha conseguido? Quizá deberíamos conocer —lo cual es perfectamente imposible— una interpretación dirigida por el propio Mahler para poder aprehender en su esencia el itinerario propuesto por el autor; quiere ello decir que es, caso éste muy significativo, labor de los directores cargar de coherencia, en el conjunto de la obra, un



movimiento que, pentagramáticamente, apunta sin titubeos hacia la luz.

Puede ocurrir también que la confrontación Hombre/Sociedad, que Mahler ha tentado en estas sinfonías medias de su ciclo, no albergue solución positiva o negativa. Pero antes de que esta confrontación pase a adquirir niveles casi schumannianos (el conflicto entre las dos caras del «yo», la batalla última por «ser»), tanto en *La canción de la tierra* como en las dos últimas sinfonías, el músico va a tentar una nueva salida: su propia «Misa», la *Octava sinfonía*.

**José Luis Pérez de Arteaga**

Musicólogo y comentarista de Radio Nacional

### *Discografía*

#### **Gustav Mahler (1860-1911)**

##### *Sinfonía núm. 7*

Hermann Scherchen fue el director pionero a la hora de llevar al disco la *Séptima* de Mahler, la «cenicienta» de las sinfonías del compositor, en las palabras de Deryck Cooke. Frente a obras que habían llegado al mundo de la grabación de manera temprana —la *Segunda*, adelantada absoluta, en la lectura nada menos que de 1924, trece años después de la muerte del compositor, grabación todavía acústica debida a Oskar Fried, y en registro ya eléctrico once años más tarde, en 1935, en la propuesta de Ormandy; la *Cuarta* en la sorprendente iniciativa del vizconde Hildemaro Konoye grabada en Tokyo en 1930; la *Primera* en la versión de Mitropoulos en 1940; o *La canción de la tierra* y la *Novena*, grabadas en concierto en Viena en 1936 y 1938 por el hombre que estrenó ambas páginas, Bruno Walter—, la *Sinfonía núm. 7* sólo accedió a un estudio de grabación en 1953, de la mano del citado Scherchen y con la misma Filarmónica de Viena que había participado en los precitados conciertos de Walter de los años 30, y en una producción de la firma MCA/Westminster.

Todavía hoy, el sonido de la grabación de Scherchen resulta mucho más que digno y no poco de su interpretación, en especial los tres movimientos centrales, sigue siendo



reveladora. Hasta mediados de la década siguiente, y cuando ya se había iniciado el «boom» Mahler, derivado del centenario (1960), no volvió a grabarse la pieza, y los dos primeros registros estereofónicos se produjeron en América, en 1964 con ese gran propagador, hoy medio olvidado, que fue el greco-americano Maurice Abravanel (Vanguard), y en 1965 con el máximo difusor de la obra mahleriana desde el 60, Leonard Bernstein (CBS, luego Sony). La interpretación de este último, que volvió a llevar la pieza al disco —al CD— veinte años después, en 1985, con la misma agrupación, la Filarmónica de Nueva York (DG), fue —y es todavía hoy— una de las grandes traducciones de referencia de la obra. Bernstein no se superó a sí mismo en los años 80, y la pujanza, incisividad, tensión y frescura de su acercamiento de 1965 marcaron un antes y un después en la consideración de esta partitura.

Desde 1953 hasta hoy, la *Séptima* no ha perdido por entero su condición de «cenicienta»: casi 100 grabaciones entre las tomadas de interpretaciones en vivo y los registros de estudio; cifra nada baladí, sí, pero nada comparable ante las 250 de la *Sinfonía «Titán»*, las 160 de la *Sinfonía «Resurrección»*, las 210 de la *Cuarta*, las 190 de la *Quinta* o las casi 160 de la *Novena*.

En 1968, tres años después de Bernstein, un músico que había asistido al estreno de la pieza, Otto Klemperer, llevó al disco una opción en los antípodas de lo planteado por el maestro americano (EMI): frente a los 80 minutos de

este, el director de Breslau necesitó 100 para explicar su visión de la obra. Pero su lectura no puede ser ignorada, incluso como antítesis de la opción del 65, porque Klemperer destila sapiencia y grandeza por todos los poros de su oferta, y su batuta/microscopio ilumina pasajes instrumentales insospechados.

Los otros mahlerianos de los años 60, Haitink, Neumann o Solti, se aproximaron a la *Séptima* con fervor — el primero la ha grabado cuatro veces, el segundos tres— o temor —sería el caso del gran maestro húngaro, inmenso mahleriano, que sin embargo no acertó con la página en su versión de 1971, y nunca volvió a tentarla—; pero si hemos hablado de tesis y antítesis, otro músico eslavo, el checo Rafael Kubelik, iba a proponer la síntesis. El maestro de Býchory, junto a Bernstein «padre» del otro gran ciclo colono de las sinfonías en materia fonográfica, ya realizó una formidable grabación de estudio en 1970 con la Sinfónica de la Radio de Baviera (DG), en exposición no alejada de la del artista americano, con *tempi* más rápidos y entusiasmo no inferior. En el 2001 se publicó (Audite) la grabación efectuada en concierto en 1976 por la radio bávara con el mismo conjunto, acaso más apasionada, pero no muy diferente de la propuesta del 70. Pero en febrero de 1981 volvió Kubelik a una música que estimaba hondamente, en un concierto con la Filarmónica de Nueva York —la que fuera orquesta de Bernstein— que la propia institución recogió en su álbum



antológico de obras de Mahler de 1998: en esa lectura, acaso tocó Kubelik fondo pleno en la exégesis de esta difícil, controvertida composición, con un discurso a mitad de camino entre Bernstein y Klemperer —88 minutos—, y una conjunción única de fantasía —fantasmagoría podría decirse sin rubor—, esplendor y nobleza. Fue, es, otro de los hitos en la discografía de la *Canción de la noche*.

José Luis Pérez de Arteaga



© Dan Steinberg

## James Conlon

Director

**James Conlon** es uno de los más versátiles y respetados directores de hoy. Ha dirigido prácticamente todas las principales orquestas sinfónicas de Norteamérica y Europa y posee un repertorio de varios cientos de obras orquestales y corales y más de noventa óperas. A través de giras por todo el mundo, una extensa discografía y videografía, apariciones en televisión e intervenciones como artista invitado en diversos programas, James Conlon es uno de los intérpretes más reconocidos de la música clásica.

Es director musical de la Ópera de Los Ángeles, el Festival de Ravinia (la sede de verano de la Orquesta Sinfónica de Chicago) y el Festival de Mayo de Cincinnati. Ha sido director principal de la Ópera Nacional de París (1995-2004); director general de música de la ciudad de Colonia, en Alemania (1989-2002), donde fue director musical tanto de la Orquesta Gürzenich-Filarmónica de Colonia como de la Ópera; y director musical de la Filarmónica de Rotterdam (1983-1991).

Ha dirigido más de 250 funciones en el Metropolitan de Nueva York desde su presentación en 1976. Ha actuado en el Teatro alla Scala de Milán, la Royal Opera House Covent Garden de Londres, la Lyric Opera de Chicago, el Maggio Musicale Fiorentino y el Teatro dell'Opera di Roma.

Recientemente ha dirigido un ciclo completo de las sinfonías de Mahler con la Orquesta Sinfónica de Chicago y la primera producción del ciclo del *Anillo* de Wagner en Los Ángeles, y en la actualidad está inmerso en un proyecto de tres años con motivo del centenario del nacimiento de Britten, que culminará en 2013.

James Conlon se ha consagrado intensamente a la programación de las obras menos conocidas de compositores silenciados por el régimen nazi. En 2007 recibió el premio Crystal Globe de la Liga Anti-Difamación por su defensa de estas obras.

Ha grabado para EMI, Erato, Capriccio, Decca y Sony. Ha obtenido dos premios Grammy.



## Biografías



Fue nombrado Commandeur de L'Ordre des Arts et des Lettres por el ministro de Cultura de Francia, y en 2002 recibió la máxima distinción de manos del entonces presidente de la República Francesa, Jacques Chirac: la Légion d'Honneur.

# 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 Enguñadanos 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<sup>a</sup> del Mar Rodríguez Cartagena

Georgy Vasilenko

Krzysztof Wisniewski

Virginia González Leonhart\*\*

## 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

Elena Rey Rodríguez\*\*

Pilar Rubio Albalá\*\*

Adelina Vassileva Valtcheva\*\*

## 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<sup>a</sup> Paz Herrero Limón

Julia Jiménez Peláez

Pablo Rivière Gómez

Dionisio Rodríguez Suárez

Gregory Salazar Haun

Paul Cortese\*\*

Josefa Lafarga Marqués\*\*

Víctor Gil Gazapo\*\*

Lorena Vidal Moreno\*\*

## 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<sup>a</sup> 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

Héctor Sapiña Lledó\*\*

José Luis Sosa Muñiz\*\*

## Arpas

Nuria Llopis Areny

Selma García Ramos\*\*

## Flautas

Juana Guillem Piqueras (solista)

José Sotorres Juan (solista)

Miguel Ángel Angulo Cruz

Antonio Arias-Gago del Molino

José Oliver Bisbal (flauta-flautín)

Joaquín Michavila Penalba\*\*

# Orquesta Nacional de España

## Oboes

Víctor Manuel Ánchel 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  
Enrique Llobet Badía\*\*  
Eduardo Redondo Gil\*\*

## 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  
Eloy Lurueña Ruiz\*\*  
Antonio Picó Martínez\*\*

## Guitarra

José M<sup>a</sup> Gómez López\*\*

## Mandolina

Miguel Iniesta López\*\*

## 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](http://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](mailto: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  
ESCÉNICAS  
Y DE LA MÚSICA

