

1860 - 1911

Aniversarios Gustav Mahler

ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA

Temporada 2011-2012

CICLO III

CONCIERTO 24

1, 2 y 3 de junio de 2012



Presidencia de Honor

S. M. la Reina de España



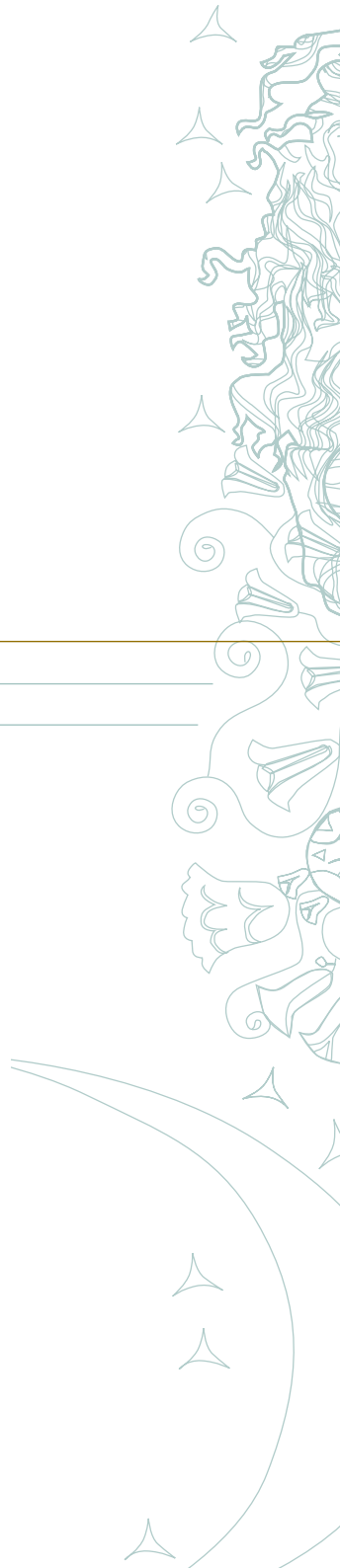
1860 - 1911

Aniversarios Gustav Mahler

CICLO III – CONCIERTO 24

1, 2 y 3 de junio de 2012

Orquesta y Coro Nacionales de España





Joan Cabero

Director CNE

Ramón Puchades

Director técnico OCNE

Programa

Orquesta y Coro Nacionales de España
Coro de la Comunidad de Madrid
Coro de RTVE
Escolanía del Sagrado Corazón de Rosales
Joven Coro de la Comunidad de Madrid (JORMCAM)
Coro de la Universidad Politécnica de Madrid
Josep Pons, director

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonía núm. 8, «De los mil»

- I. *Hymnus «Veni, Creator Spiritus»*
- II. *Schlußszene aus «Faust» (Goethe)*

Manuela Uhl, soprano 1 (Magna Peccatrix)
Michaela Kaune, soprano 2 (Una Poenitentium)
Christiane Karg, soprano 3 (Mater Gloriosa)
Zandra McMaster, contralto 1 (Mulier Samaritana)
Charlotte Hellekant, contralto 2 (Maria Aegyptiaca)
Anthony Dean Griffey, tenor (Doctor Marianus)
Bo Skovhus, barítono (Pater Ecstaticus)
Albert Dohmen, bajo (Pater Profundus)
Joan Cabero, director CNE
Pedro Teixeira, preparador del Coro de la CAM para este programa
Jordi Casas, director del Coro de RTVE
Belén Sirera, directora de la ESCR
Félix Redondo, director del Coro de la JORMCAM
Javier Corcuera, director del Coro de la UPM

*La Orquesta y Coro Nacionales de España dedica estos conciertos a **Carmen Ruiz Serrano** y a **Fernando Sobrino Fernández**, soprano y pianista del CNE, en agradecimiento a su labor a este conjunto hasta alcanzar la jubilación.*

CICLO III – CONCIERTO 24. Aniversarios Gustav Mahler

Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala Sinfónica.

Viernes 1 de junio de 2012, a las 19:30 h. ONE 5231

Sábado 2 de junio de 2012, a las 19:30 h. ONE 5232

Domingo 3 de junio de 2012, a las 11:30 h. ONE 5233

Duración aproximada: 80 minutos (sin descanso).

El concierto del domingo se transmite en directo por Radio Clásica (RNE), también será grabado por TVE para su posterior retransmisión en Los conciertos de La 2. Asimismo, durante los 3 conciertos se realizarán grabaciones para la edición de un DVD.



Gustav Mahler en 1909.



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

Notas al programa

Asaltar los cielos

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonía núm. 8

Sinfonía en dos partes para gran orquesta, 3 sopranos, 2 contraltos, tenor, barítono y bajo, coro de niños, y doble coro mixto.

Primera parte: Himno «Veni, Creator Spiritus» (texto atribuido a Habranus Maurus, con alteraciones de Mahler) (*)

Segunda parte: Schlußszene aus Goethes «Faust II» (Escena final del «Fausto II» de Goethe), con modificaciones y acotaciones de Mahler (*).

Composición: Julio-agosto de 1906.

Estreno: Múnich, 12 de septiembre de 1910, con dirección de Mahler. Gertrud Förstel, Martha Winternnitz-Dorda, Irma Koboth (sopranos), Otilie Metzger, Anna Erler-Eschnaudt (contraltos), Felix Senius (tenor), Nicola Geisse-Winkel (barítono), Richard Mayr (bajo), Coro de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena, Coro Riedel de Leipzig, Escolanía de la Escuela Central de Canto de Múnich, Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Múnich.

Primera edición: Universal Edition, Viena, febrero de 1911.

«Pero ese año hay que anotar un hito en el Festival: el estreno en España de la Octava sinfonía, («De los mil»), de Mahler, con los orfeones Donostiarra y Pamplonés, los Niños Cantores de la Catedral de Guadix y dos escolanías de Pamplona y San Sebastián, con la colaboración vocal de Margaret Price, Lou Ann Wickoff, Helen Watts, Ursula Boese, John Mitchinson,



Víctor-Conrad Braun, Peter Meven y el órgano de Montserrat Torrens. Escribí el 30 de junio: 'Un final apoteósico en el que el público, puesto en pie, tributaba una ovación a Rafael Frühbeck, alma de este esfuerzo colosal'».

Estas palabras las escribía en junio de 2008, en el diario *Granada Hoy*, el decano de la crítica musical de la ciudad del Darro, Juan Antonio Ruñiz Molinero, entonces (1970) —y durante décadas— comentarista musical del periódico *El Ideal*. Las incluyo al comienzo de este texto porque nos sirven para suscitar el alfa y omega de una larga historia, la de los dos ciclos Mahler que la Orquesta Nacional ha desarrollado a lo largo de su historia: empezó uno con la *Sinfonía «De los mil»* y termina ahora el otro con la misma obra. También para deshacer dos errores que se han perpetuado en periódicos, publicaciones varias y hasta enciclopedias —incluidas las internáuticas—; uno ya varias veces aclarado en los últimos años: que el primer ciclo Mahler lo organizó el entonces titular de la orquesta, Rafael Frühbeck de Burgos, y no el pionero mahleriano en España, el P. Federico Sopena, nombrado por esas fechas, sorprendente milagro de la política, comisario general de la Música, que apoyó con fervor —como era más que comprensible— la serie de conciertos desarrollada en los primeros años 70 de la pasada centuria; otro que se repite con insistencia en los últimos tiempos, que el estreno en España de la *Sinfonía* mahleriana se produjo el 30 de abril de 1971 en Madrid, en el Teatro Real, con Frühbeck y la Nacional: no, ese

fue el comienzo del ciclo Mahler en Madrid, pero el estreno en España, prólogo del ciclo completo, se produjo, como acaba de anotarse en el Festival de Granada, junio de 1970.

La sinfonía, como forma reina de la música occidental desde Haydn y Mozart en el terreno instrumental, llegó a su posición de máxima expansión y grandeza —entendida como grandiosidad y grandilocuencia— a través de las creaciones de Mahler. A la inversa, si la sinfonía ha conocido un aniquilador o ángel exterminador, éste sería también él. Porque el sinfonismo clásico-romántico conoció las últimas exacerbaciones posibles de forma y sintaxis no en los edificios musicales de Bruckner, sino en los conglomerados y *'tractati'* de Mahler, que no son sino pronunciamientos filosóficos y expresiones de su propia existencia. Para este planteamiento, la forma tradicional le resultaba insuficiente: se vio, pues, obligado a crear la suya propia. Cuando estaba dedicado a la composición de la *Tercera sinfonía*, escribió a Natalie Bauer-Lechner: «*Para mí, la palabra 'sinfonía' significa construir un mundo con todos los medios a mi alcance*». Y ya cerca del final de su vida, en la primera década del siglo XX, declaró a Jean Sibelius, en el único encuentro entre ambos artistas, que «*la Sinfonía debe abarcarlo todo*».

La gran e irónica paradoja del siglo XX es que en esa centuria, en que la orquesta sinfónica se consagraría como el instrumento hiperperfecto y fascinante de expresión musical (nunca antes había llegado a tal nivel de virtuosismo), la sinfo-



nía se consideraba ya acabada y agotada. Por ello, el siglo XX terminó configurando su propio sinfonismo, como respuesta al reto de la aporía... y con Mahler como punto de referencia, rechazo o adhesión.

Toda la producción sinfónica de Mahler transmite la sensación de discontinuidad: el compositor parece perseguir, casi como ideal, el hacer siempre algo distinto de lo anterior. Y cierto es que después de Mahler el término «sinfonía» perdió su significado secular. La actitud anti-tradicional surgida al amparo de la *Novena* de Beethoven llegó con Mahler a sus últimas consecuencias. Si Brahms había sido la culminación del sinfonismo ortodoxo, Mahler fue la del heterodoxo, los dos con el mismo punto de partida.

La sinfonía no fue un modelo formal para Mahler, ya que él lo rechazó y desintegró en varias de sus composiciones. Pero tampoco es un medio programático, un poema sinfónico estrictamente hablando: yendo a la raíz romántica de la fe, para Mahler, como él mismo dice, la sinfonía será un Todo posibilístico, la única manera en que el compositor puede dar cabida a sus aspiraciones internas e inquietudes espirituales. En él, la trama de la narración será la Summa Filosófica, la confesión se convertirá en psicoanálisis y la ampliación de los medios y de la forma se tornará en cosmología: *«Imagine que todo el universo comienza a sonar. Ya no son sólo voces humanas, sino planetas y soles girando en torno a sus órbitas»*,

dirá el compositor a Willem Mengelberg acerca de su *Octava sinfonía*.

Se puede decir que hay una obra, la *Novena* de Beethoven, que supone el punto de mira, caleidoscopio y canon del sinfonismo mahleriano, que llegó al paroxismo en las once obras de Mahler (incluyendo la inconclusa *Décima* y *La canción de la tierra*, apellidada Sinfonía). Ya se ha anotado en estos textos dedicados a las sinfonías mahlerianas la brillante observación de Wilfrid Mellers, que las obras del compositor son verdaderos «*experimentos de autobiografía espiritual*».

La aportación mahleriana al sinfonismo comienza por lo más externo: la duración de las obras. Las sinfonías de Bruckner presentaban tamaños normales hasta la *Tercera*, contando como anteriores las dos previas a la catalogación bruckneriana —la *Sinfonía en fa* y la *Sinfonía «Cero»*—. A partir de la *Tercera*, la *Cuarta*, *Sexta* y *Séptima* tenían unas proporciones ligeramente superiores a la media, en torno a la minutación de la *Novena* beethoveniana: más o menos 60 minutos. Pero las *Sinfonías Quinta* y *Octava* entraban de lleno en el ámbito de lo desusado, con duraciones en torno a los 80 minutos. Esta amplitud horaria de Bruckner, sin embargo, quedaría desbancada frente al grueso de las sinfonías de Mahler: las *Sinfonías Quinta* y *Décima*, —esta última según el manuscrito preparado por Deryck Cooke— tienen una duración media de 75 minutos; los «aparatosos» 80 minutos de la *Octava* bruckneriana son igualados por Mahler en sus *Sexta*, *Séptima* y *Octava Sinfonías*, la *Novena*



vendrá a durar entre 85 a 90 minutos, la *Segunda* abarcará una hora y media y nada menos que 100/105 minutos tendrá como hábitat horario la *Tercera*.

Desde el punto de vista de la referencia literaria, al menos dos obras, las *Sinfonías Tercera* y *Octava*, tienen un origen extramusical: la *Tercera* es un reflejo personalísimo del *Zarathustra* de Nietzsche y la *Octava* es una transcripción, en su segunda parte, del final del *Fausto II* de Goethe.

Mahler exprimió la estructura del sinfonismo ortodoxo y evolucionó a partir de éste, consciente de que también Beethoven había roto con la estructura de cuatro movimientos ya en la «*Pastoral*», que segmentó en cinco. Las *Sinfonías Primera*, *Cuarta*, *Sexta* y *Novena* de Mahler conservarán la disposición tradicional en cuatro. El número de movimientos pasará a cinco en el caso de la *Segunda*, la *Quinta*, la *Séptima* y también la esbozada *Décima*. La *Tercera* sumaría seis. Finalmente, la *Octava* se dividirá sólo en dos secuencias. Virtualmente, todos los primeros tiempos de las sinfonías — con todas las salvedades que se quiera en el caso de la *Tercera*, la *Quinta*, la *Octava* y la *Décima*— siguen la forma sonata. Siguiendo a antecesores como Liszt o Bruckner, Mahler anota en los desarrollos temas no enunciados en la exposición o incluye la repetición de la introducción en las recapitulaciones.

El primer dato inusual acerca de la *Octava sinfonía* es su desproporción trabajo/tiempo. Quiere esto decir que, a Mahler,

la más desmedida de sus páginas sinfónicas —no en duración, pero sí en cuanto a efectivos reclamados para la traducción a sonidos de la misma—, es la que menos tiempo le ha ocupado desde el punto de vista de la redacción de la obra: sólo un verano, el de 1906, le ha bastado al compositor para levantar prácticamente íntegro —retoques de orquestación en el invierno— el edificio, el corpus de esta «sinfonía-rascacielos» para evocar el término que Daniel Lesur utilizaba al referirse a la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen.

Tampoco es, por otra parte, la partitura mahleriana el «non plus ultra» del gigantismo sinfónico, a pesar de su tan cotizado subtítulo «De los mil» (subtítulo o apodo que debe respetarse toda vez que Mahler, aunque jamás ha llamado así a la obra, acepta sin excesivo rechazo el remoquete que el empresario Gutmann pone a la pieza para el día del estreno); de justicia es anotar que la palma del colosalismo en forma de sinfonía se la lleva, no Arnold Schönberg con sus *Gurre-Lieder* de 1901-11, ique, además, no son sinfonía, y sí son, en cambio, perfectamente coetáneos con la obra de Mahler que se reseña!, sino el inglés Havergal Brian, cuya *Sinfonía gótica*, de 1919-22, dedicada a Richard Strauss, reclama un contingente orquestal de 188 instrumentistas, dos coros mixtos de 400 voces, una escolanía de 100 niños y solistas vocales diversos: al lado de la *Gótica*, la *Sinfonía alpina* de Strauss parece una página de Haydn.



Cuando Mahler da a conocer la *Octava* en Múnich, año 1910, rehúye las orientaciones programáticas en general y las de sus obras en particular, postura bien significativa en quien tanto abogara por los programas. «*Toda sinfonía comporta un programa*», había dicho en los años de la *Segunda sinfonía*, en su etapa juvenil. En la *Octava* Mahler ha construido su partitura a partir de un texto literario, que elide cualquier obligación de explicación programática: todo lo que el oyente ha de hacer es seguir esos textos —dos, para ser precisos— y conocerá «lo que ocurre» en la obra.

La «leyenda» en torno a una «monumental» *Sinfonía* de Mahler había empezado a difundirse desde la terminación de la partitura. Es en 1910 cuando el compositor conviene el estreno de la obra con el agente muniqués antes mencionado, Emil Gutmann, «padre», a su vez, del también citado apelativo multitudinario de la pieza: con tal «reclamo» publicitario, Gutmann contribuirá a dar a la página una popularidad y una mitología —más lo segundo que lo primero— que no tendrá ninguna otra creación mahleriana. El músico, desde los Estados Unidos, encarga a Bruno Walter la elección de los cantantes y le confía los primeros ensayos con la orquesta; incluso hace ir a Múnich a quien ha sido su escenógrafo «de confianza» en Viena, Alfred Roller, para que diseñe la colocación del escenario y la ubicación de los coros. Por fin, el 12 de septiembre de 1910, Mahler sube al pódium y dirige a un conjunto, que rebasa por poco el millar de personas, su gigantesca composición. Al

acabar, el éxito es apoteósico: es el primer gran, incuestionable triunfo del compositor Mahler, y, al mismo tiempo, es un canto del cisne, porque ocho meses después el artista se extinguirá en un sanatorio de Viena.

Es, a la vez, tremendo contraste, la etapa de más severa, dolorosa crisis personal en la vida del compositor: Alma, la esposa, a la que está dedicada la obra y que —como habremos de ver— es, por ende, el sujeto generador de la página, ha iniciado ese verano una relación con el que, andando los años, será célebre arquitecto Walter Gropius, affaire que Mahler ha conocido semanas antes del estreno de la obra; y aunque Alma ha decidido permanecer al lado del compositor —y no sólo, como se ha escrito, por pura conveniencia acomodaticia: hay vínculos muy profundos con Mahler que no se atreve a romper—, no renuncia a su joven amante, y hasta se ve con él, en secreto, durante los mismísimos días de los ensayos muniqueños de la *Octava*. Alma Schindler se va a esforzar, y durante décadas con éxito, para que toda esta historia quede oculta, máxime al producirse meses más tarde el fallecimiento de Mahler. Sólo el desvelamiento, al final de los años 60, de los archivos de Gropius, que había guardado celosamente todas las cartas y documentos cruzados con Alma, ha permitido conocer, casi hasta el último detalle, uno de los más sórdidos pasajes de la vida de Alma, y desde luego el más triste de la vida de Mahler. Ni Anna Mahler, la hija del matrimonio, supo del



trasfondo de estos eventos hasta después de la muerte de su madre, acaecida en 1964.¹

Muchas veces se ha señalado la presencia de grandes nombres, de ese momento y del mañana inmediato, entre la audiencia que asiste al estreno. De la nobleza y la política, figuraban varios miembros de la corte de Baviera incluidos el príncipe Ludwig-Ferdinand y su mujer la archiduquesa Gisela; Freiherr Albert von Speidel, intendente de la Ópera de la Corte bávara y Ritter von Borch, alcalde de Múnich. De Viena llegaban miembros del elenco de la Hofoper como Anna von Mildenburg sentada en primera fila con su marido Hermann Bahr, Marie Gutheil-Schoder, Selma Kurz y Erich Schmedes, más Franz Schalk, Bruno Walter —colaborador y discípulo del compositor desde los años 90— y Alfred Roller, «su» escenógrafo en la Ópera Imperial. Entre los editores de música estaban presentes Emil Hertzka, Bernard Herzmansky y Oskar von Haase de Breitkopf & Härtel. Y de Viena también asistieron Otto von Wiener, director de la Gesellschaft der Musikfreunde, Guido Adler —amigo íntimo del artista, los Hammerschlag, los Redlich y la condesa Wydenbruck. Entre los críticos Julius Korngold acompañado de su hijo Erich Wolfgang Korngold —ya importante compositor en ciernes—, David Josef Bach, Carl Lafite, Paul Stauber, Richard von Perger, Richard Specht y por supuesto Paul Stefan, biógrafo de Mahler. También hallaron su puesto escritores vieneses como Arthur Schnitzler, Hugo

1 Un muy detallado y objetivo relato de los hechos puede leerse en *Alma Mahler Gropius*, de Almudena de Maeztu. JP Libros, 2010.

von Hofmannsthal y Stefan Zweig, así como los compositores Alexander von Zemlinsky y Anton Webern. Otros compositores presentes fueron Richard Strauss —el «competidor» perenne, en la ideación del propio Mahler—, Max von Schillings, Max Reger, Siegfried Wagner y el amigo de Nietzsche Peter Gast. De Berlín llegaba el director de escena Max Reinhardt, Lilli Lehmann con el crítico Oscar Bie; el crítico Arthur Seidl de Leipzig, los Neissers de Breslau y Artur Bodzanky de Mannheim. El mundo de las letras estuvo representado por Thomas Mann a quien su cuñado Klaus Pringsheim advirtió del evento. Francia envió un amplio grupo de críticos, pues inmediatamente después de la *Octava* tendrían lugar las jornadas de música francesa. Entre ellos estaban Jules Écorcheville, Paul de Stoecklin, Léon Vallas y los compositores Paul Dukas y el decano de los compositores franceses Camille Saint-Saëns. También acudieron el director y compositor Rhené-Bâton y el crítico más afín a Mahler, Gustave Bret. De América, el crítico neoyorquino del principal periódico en alemán, Maurice Baumfeld —amigo de Mahler— y el joven director Leopold Stokowski, un poco conocido músico inglés de origen polaco, que estaba en esas fechas dirigiendo en Europa.

Uno de los más impresionados por el estreno fue Thomas Mann: escribió posteriormente a Mahler en términos admirativos, regalándole su libro *Alteza real*; la impresión que la obra deja en Mann es muy profunda, y, muchos años después —cuando, en medio de la Segunda Guerra Mundial,



escriba su *Doctor Faust*—, trasladará a la novela sus vivencias de aquel estreno, al describir «*Apocalypsis cum Figuris*», el oratorio trazado por su personaje literario Leverkühn.

Pablo Sánchez Quinteiro, excepcional tratadista mahleriano en nuestros pagos, ha recopilado, por vía internáutica² una amplia pluralidad de testimonios derivados de la jornada del estreno. Recojo dos de los mismos, el primero el de Maurice Baumfeld, que escribió lo acaecido en cuanto Mahler hizo su aparición a través de la muchedumbre de intérpretes:

«Como respondiendo a un signo convenido, todo el público se puso en pie. Como si se recibiese a una alteza. No podría decirse de quien salió la idea de hacerlo. Fue uno de esos notables fenómenos de la psicología de las masas que espontáneamente se puso en marcha sin que ninguna orden fuese dada. Cuando el visiblemente sorprendido Mahler se inclinó para agradecer este saludo real estalló una tormenta de aplausos como uno raramente ha escuchado en tales situaciones. Fue un triunfo para un hombre cuya extraordinaria importancia como compositor, director y personalidad habían sido reconocidas de forma creciente en Europa año tras año. Un franco homenaje personal de seguidores de todas las escuelas y categorías posibles para el artista cuya máxima fuerza era su autoridad. Solamente cuando Mahler podía ejercitar su suprema y

2 En la web gustav-mahler.es, «Cronología mahleriana», gustav-mahler.foroactivo.com.es.

testaruda voluntad se encontraba en la posición de ofrecer los mejores resultados. Pero en un instante todo su nerviosismo se desvaneció. Con un mínimo de gestos, o mejor incluso, con miradas penetrantes, literalmente extrajo de los intérpretes hazañas de las cuales ellos nunca se hubiesen creído capaces».

Y otro testimonio, este capital, el enviado por Anton Webern a su maestro Arnold Schönberg quien no había podido acudir a Múnich por sus compromisos docentes en Viena y por sus continuas y crecientes dificultades económicas. Su carta está fechada el mismo 12 de septiembre y es obvio que Webern ha escrito «en caliente», apenas terminado el concierto.

«... Soy incapaz de describir cuán bella es la sinfonía de Mahler. Una riqueza de ideas, una intensidad emocional, la más sobrenatural de las emociones. En la segunda parte se crea intimidad y ternura: 5 arpas, celesta, mandolinas, piano, armonio con las más suaves maderas y los metales con sordina cantando en pp —¡entrada del coro místico! Es indescriptible... Como una ola de sonido y de magnífica belleza que va y viene. ‘Mirad a lo alto, piadosos penitentes’ ¡¡¡Estas palabras, ‘piadosos penitentes’!!! Tan hermosas.

El primer movimiento no tiene parangón en su impacto. En el final el volumen alcanza su máxima intensidad cuando las sopranos cantan su agudo do mayor y las trompetas dan la misma nota. Es difícilmente soportable. Durante uno de los ensayos Mahler dijo: ‘Este pasaje del ‘Accende lumen sensibus’ es donde se levanta el puente que nos traslada a la última esce-



na del Fausto de Goethe. Este momento es la clave de toda la obra'.

En su globalidad la obra rebasa cualquier concepción; estoy totalmente superado por ella. En otra ocasión dijo Mahler: 'La obra de arte, la suprema creación de Dios'. Sólo pude cruzar una breve palabra con Mahler; estrechó mi mano y me preguntó cómo estaba. De ahí partió directamente hacia el ensayo (no pudo parar pues estaba en el vestíbulo). Por eso no pude darle su saludo. Esta tarde será la interpretación. He vivido muchas emociones en Múnich. Se las contaré en Viena».

Lo que Alma ha escrito después del estreno es mucho más conciso, pero sin embargo revelador de su propio estado de ánimo, con una expresión inefable, cuando llama a su marido «divino demonio».

«Todo Múnich así como todos los que habían acudido para la ocasión, eran presa de la mayor de las emociones. El ensayo final provocó fervorosas muestras de entusiasmo, pero esto no fue nada comparado con la propia interpretación. Toda la audiencia se puso en pie cuando Mahler subió a su posición en el pódium. El silencio sobrecogedor que siguió fue el más impresionante signo de homenaje que un artista puede recibir. Sentada en el palco casi era incapaz de disfrutar por la excitación.

Y entonces Mahler, ese divino demonio, subyugó a estas inmensas fuerzas, convirtiéndolas en fuentes de luz. La experiencia fue indescriptible. También fue indescriptible la emoción que siguió. Todo el público se levantó hacia la plataforma.

Esperé detrás del escenario en un estado de profunda emoción hasta que la explosión terminó».

La velada tuvo lugar en la Neue Musik-Festhalle, sala de reciente construcción, en el recinto ferial internacional, cerca de Theresienhöhe. La sala tenía una capacidad para tres mil doscientas personas. El alquiler de esta sala de tan grandes dimensiones hizo que el empresario Gutmann, denominara a la *Sinfonía* con el subtítulo «*De los mil*», como ya se ha comentado.

Según narra la esposa del compositor³, tras el estreno el ya citado Thomas Mann envió una carta a Mahler, en la que se refería a él como «*el hombre que, en mi opinión, expresa el arte de nuestro tiempo en su forma más profunda y sagrada*».

Una segunda interpretación con los mismos intérpretes tuvo lugar al día siguiente del estreno, en una repetición del mismo. Inmediatamente la obra se extendió por Europa siendo interpretada varias veces en los tres años siguientes, lo cual, desde nuestra perspectiva actual, resulta asombroso. De esos estrenos, uno fue debido a Willem Mengelberg en Ámsterdam, el 12 de marzo de 1912. Días después, Alexander von Zemlinsky dirigió la primera interpretación en Praga, el día 20 del mismo mes. Quien había presenciado el estreno dirigido por Mahler, el director de orquesta, Leopold Stokowsky convenció a la junta directiva de la Orquesta de Filadelfia, reacia a financiar el gigantesco concierto, el cual se celebró el 2 de marzo de 1916.

3 Alma Mahler: *Gustav Mahler: Memories and Letters*. Londres: John Murray. Pág. 342.



El rotundo éxito hizo que la obra se interpretara más veces en Filadelfia antes de que la orquesta presentara la obra en el Metropolitan Opera House de Nueva York.

En 1920 se celebró un festival dedicado a la interpretación de las obras completas del compositor, el primer Festival Mahler de Ámsterdam, organizado por el incansable Mengelberg. La Orquesta del Concertgebouw y sus coros, dirigidos por el maestro holandés, ejecutaron la obra mahleriana en nueve conciertos. Tardó más años, paradójicamente, en llegar la obra al Reino Unido: no se estrenó hasta el 15 de abril de 1930, cuando Sir Henry Wood la preparó con la, entonces juvenil, Orquesta Sinfónica de la BBC. Al Japón llegó tras la Segunda Guerra Mundial, y el concierto tuvo lugar en Tokyo, en diciembre de 1949, bajo la batuta de Kazuo Yamada. En Australia se estrenó en 1951 dirigida por Eugene Goossens, otro artista pionero.

En España, ya se ha indicado, la *Octava sinfonía* de Mahler se estrenó el 30 de junio de 1970 en el Festival de Granada, con la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos, que repetiría la obra al año siguiente, 30 de abril de 1971, en el Teatro Real de Madrid inaugurando el primer ciclo completo que de las sinfonías mahlerianas se daba en nuestro país.

La obra no ha tenido críticas unánimes por parte de los estudiosos de la obra mahleriana. Theodor Adorno no la valoraba en demasía, y hasta algún ferviente seguidor del autor

la ha descalificado. Es el caso del crítico y compositor Robert Simpson, por lo demás gran admirador de la obra de Mahler, pero sobre esta obra ha comparado la *Parte II* con «*un océano de desvergonzado kitsch*». Por lo que respecta a Deryck Cooke⁴, otro de los grandes pioneros mahlerianos, compara esta obra con la *Novena sinfonía* de Beethoven. En el caso de la *Sinfonía* de Mahler, Cooke considera que es «*la 'sinfonía coral' del siglo XX: como la de Beethoven, pero de manera distinta, nos presenta un ideal (de redención) que estamos todavía lejos de alcanzar, pero que no podemos abandonar sin perecer*».

A primera vista, los dos textos empleados, de tan distinta longitud, idioma y talante —el «Veni Creator» eclesial, esto es, el himno atribuido al benedictino Habranus Maurus (Roban Maur) del siglo IX, y la escena final del *Faust II* de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), completado el mismo año de la muerte del poeta—, parecen irreconciliables. Un texto, menos aún que eso, unas líneas del propio Mahler, son la más diáfana clave para la comprensión, de un vistazo, de lo que la *Octava* es y significa para su autor; pero reservemos para el final este pasaje, que al compositor, buen conocedor de la dramaturgia, no le habría agradado desvelar tan pronto un enigma. De momento, unas ajustadas observaciones de Marc Vignal nos bastan como introducción de una temática en la que

4 Deryck Cooke (1980). *Gustav Mahler: An Introduction to his Music*. Londres, Faber Music. Págs. 93-95.



se ha de insistir. «*La Octava sinfonía* —anota Vignal— *canta la alegría de crear, la potencia creadora. El primer movimiento, con su texto en latín, festeja al Espíritu Creador; el segundo, con su texto alemán, al Eros Creador*».

El Espíritu Santo entendido como impulso creador, de una parte, y la redención final, tema tan querido por Mahler —veremos la perseverancia de Bernstein en esta misma idea—, se unen en dos versos de ambas partes: «*Accende lumen sensibus*» (Lleva la luz a nuestros corazones) y «*Komm! Hebe dich zu höheren Sphären*» (¡Ven! Elévate hasta las más altas esferas). En una especie de proceso «ascensional», por dinámica creciente y complejidad envolvente, Mahler nos invita a una progresión masiva. Hay que recordar, también, el anhelo de eternidad, el deseo, el ansia de perdurar, expresado en los «*Ewig, ewig*» (Eternamente) que el coro entona poco antes del final de la obra⁵, clausurada con el «Chorus Mysticus», vocablos estos —«*Ewig*»— que serán repetidos hasta el infinito por la contralto de la página inmediata, *Das Lied von der Erde*. Hay en esta obra algo de resumen y síntesis del pensamiento del compositor acerca de lo sobrenatural, de conciliación entre el canon religioso y la vida de lucha, y un dato se revela como determinante: el amor enorme de Mahler por esta obra, no revisada, no retocada —tras ese impulso «creador» primigenio del verano de 1906—, querida como pocas entre

5 A partir de una inusitada idea verbal de Mahler: tomar las dos primeras sílabas de «*Ewig-Weibliche*» (Eterno femenino) que conforman, por sí solas, el adverbio «*Ewig*» (Eternamente).

sus producciones. La anécdota lo dice casi todo; durante el ensayo general en Múnich, el compositor se vuelve hacia la sala y le grita a Roller: «*¿Ves, Alfred? Esta es mi Misa*».

Mahler había acuñado durante algún tiempo la pretensión de hacer una música épica para el final de *Fausto* «*de manera bastante distinta al resto de compositores que lo habían hecho empalagoso y débil*»⁶, según indica Mitchell. Otro testimonio sobre la obra parte de los encuentros de Mahler con su biógrafo Richard Specht, a quien Mahler no hace ningún comentario sobre su planteamiento inicial — parece que fue la idea primigenia, que se quedó en eso, en mera ideación— de dividir la obra en cuatro movimientos. Según el biógrafo, Mahler le habría contado que se encontró por casualidad el himno *Veni Creator*, momento en el que tuvo una visión global de la obra «*Vi la pieza entera inmediatamente ante mis ojos y sólo tuve que escribirla como si me fuese dictada*»⁷. Mahler, en efecto, comenzó la composición de la obra por la parte del *Veni Creator*, pero sin disponer del texto completo, aunque en comentario de Alma, una vez que todo el pasaje hubo llegado desde Viena, «*el texto completo encajaba*

6 En la obra de Coit Roscoe Hoechst *Faust in Music*, Universidad de Pittsburgh, 1916, se anotan distintos trabajos sobre Fausto, entre otros obras pertenecientes a compositores de renombre como Charles Gounod, Louis Spohr, y Hector Berlioz. En este texto no se hace referencia a la obra mahleriana.

7 Donald Mitchell (1985). *Gustav Mahler Volume III: Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations*. Londres, Faber and Faber.



con la música perfectamente. De manera intuitiva, él había compuesto la música para las estrofas completas (versos)». ⁸

Los efectivos orquestales que exige la partitura son los que se exponen a continuación.

- Sección de viento-madera: dos 'piccolos' (uno doblando la quinta flauta), cuatro flautas, cuatro oboes, corno inglés, tres clarinetes en si bemol, dos requintos en mi bemol, clarinete bajo en si bemol, cuatro fagotes y un contrafagot.
- Sección viento-metal: ocho trompas, cuatro trompetas, cuatro trombones, tuba, y todo un conjunto «*fuera de la escena*» de cuatro trompetas (la primera puede ser doblada) y tres trombones.⁹
- Sección de percusión: dos juegos de timbales, platillos, bombo, gong, triángulo y campanas tubulares de registro grave. Durante los últimos ensayos previos al estreno, Mahler añadió un carillón.
- Otros instrumentos: órgano, armonio, piano (añadido, al igual que el carillón, durante los ensayos), dos arpas, una celesta, y una mandolina (pero preferiblemente varias).

⁸ Mitchell considera, en la obra anotada, que esta consideración de Alma carece de toda lógica. El autor justifica este criterio en que la sugerencia de que fue compuesta en su totalidad antes de tener el texto, dada la magnitud del movimiento y su complejidad, es imposible de aceptar. Y el sentido común insta a dar la razón al tratadista británico.

⁹ Es esta la última vez en el curso de su obra que Mahler requiere dispositivos instrumentales fuera del escenario, práctica que comienza en la cantata *Das klagende Lied* y pasa por las *Sinfonías 1 a 3, 6 y 7*

Mahler añade en la partitura una observación sobre los efectivos orquestales en salas muy grandes y sugiere que en estas, el primer instrumento de cada sección de viento-madera esté doblado. También sugiere que se incrementen los efectivos en la sección de cuerdas.

En cuanto a los efectivos vocales y corales exige el siguiente despliegue de medios: dos coros, un coro de niños y ocho solistas vocales, divididos en tres sopranos, dos contraltos, un tenor, un barítono y un bajo.

El texto de la segunda parte, basado en el *Fausto II* de Goethe requiere que los solistas realicen un papel dramático y responden a la siguiente distribución¹⁰:

- Primera soprano. Magna Peccatrix. La mujer que perfumó los pies de Cristo en la casa del fariseo. (Evangelio según San Lucas, capítulo 7).
- Segunda soprano. Poenitentium. Una penitente, Margarita, a la cual Fausto agravió de forma cruel en vida.
- Tercera soprano. Mater Gloriosa. La Virgen María.
- Primera contralto. Mulier Samaritana. La mujer samaritana que Jesús conoció en el pozo. (Evangelio según San Juan, capítulo 4)
- Segunda contralto. Maria Aegyptiaca. María de Egipto, santa patrona de los penitentes, que vivió la última etapa de su vida en el desierto, cerca del río Jordán, como ermitaña.

¹⁰ Cfr. Obra de Mitchell.



- Tenor. Doctor Marianus. El alma transformada de Fausto.
- Barítono. Pater Ecstaticus. Anacoreta que medita acerca de su camino hacia la comprensión divina. Ha adquirido la habilidad de flotar en el aire arriba y abajo porque se encuentra en un nivel elevado de comprensión. Mahler le atribuye una tesitura más aguda.
- Bajo. Pater Profundus. Ermitaño que se encuentra a un nivel más bajo de comprensión, lo que Mahler representa con una tesitura más grave.

Citando de nuevo a La Grange¹¹ Mahler utiliza una tesitura notablemente aguda para las sopranos, tanto solistas como cantantes de los coros. La soprano que representa a la Mater Gloriosa tiene un papel muy breve, interviene sólo en veinticinco compases. Ahora bien, Mahler confirió una especial importancia a este personaje hasta el punto de asignarle un ensayo por separado, debido a la especial pureza de su voz.

En general, las partes asignadas a los cantantes son cortas y sin complicaciones de tesitura, sobre todo para las contraltos, pero en cambio el papel solista del tenor en esta parte segunda requiere una gran preparación vocal, ya que en varias ocasiones la partitura exige que esta voz sea oída por encima de la parte de los coros. En cuanto a la parte vocal del bajo, en el papel del Pater Profundus, exige grandes dotes vocales por

11 Cfr. De La Grange.



los amplios saltos a los que se somete la línea melódica asignada a este solista.

Pueden ser de utilidad algunas indicaciones acerca de la estructura de la obra. El «Veni Creator» es una perfecta forma sonata, con estos apartados:

- Tema 1º: «Veni Creator Spiritus» (*«Un tema que no les permita alejarse del resto de la obra»*, en palabras de Mahler).
- Tema 2º: «Imple superna gratia».
- Tema 3º: «Qui Paraclitus disceris».
- Desarrollo: iniciado con el interludio orquestal, variación de los tres temas (con especial énfasis expresivo en «amorem») y doble fuga en mi bemol sobre «Praevio».
- Reexposición: abreviada de los tres temas.
- Coda: «Gloria».

Otro mundo es la segunda parte, aunque se dé unión espiritual con la secuencia precedente. La transcripción que Mahler efectúa de un texto particularmente atrayente, casi vivencial, para todo el Romanticismo alemán —y, en general, para toda la cultura germana, desde el XIX hasta hoy—, como es la escena de clausura del *Fausto II* de Goethe, se produce a través de una admirable transposición espacio-musical de la sutil ambigüedad andrógina subyacente en los versos originales: la misma modulación-suspensión, permanente, del modo mayor y el menor, a lo largo de toda la extensa secuencia (alternancia que, como contraposición y enfrentamiento,



regulaba el devenir de la *Sexta sinfonía*), se expone aquí como «condición de fondo». Es importante que, pese al rotundo final en modo mayor, la «flotación armónica» se presente como realidad (contradicción) aceptada, y no como dilema en pos de resolución. Algo, quizá mucho, de esto podía ya oírse en el *finale* de la *Cuarta sinfonía*. No es sofisticado la conexión: el cuadro del *Fausto* es difícil, problemático, si se entiende sólo como oratorio o sólo como sinfonía coral. Como expansión atómica del *Lied*, con ese peculiar sentido oracional que a veces alberga la canción en Mahler —hasta entendiendo como *Lied* instrumental el mismo arranque, extraordinario, de la secuencia (y en parte lo es, ya que se trata de la primera estrofa de «Der Spielmann», (El Juglar), parte central de *Das klagende Lied*)—, todo parece conformarse (difuminarse mejor) hacia una interioridad superior, meditación en voz alta, más estricta y a la vez más libre, más —en el fondo— canónica.

La gigantesca orquesta sólo se escucha al completo en los finales de ambas partes, con el añadido de las fanfarrias tras el escenario (o fuera del mismo); durante el resto de la obra su función es la de constituir pequeñas orquestas de cámara, de timbres diferenciados para cada sección de la partitura. Desde las primeras sinfonías, la síntesis «Sinfonía-Lied-Oratorio» es un deseo que ha operado fuertemente sobre Mahler. Tal vez ello nace como remedio a una carencia bien conocida, que Sopena expresara con justeza: «*Mahler no tiene óperas, no tiene obras de piano, orquesta sus mejores Liedes; una*



forma de quedarse solo». Aún otra cita de Sopena: la hermosa terminología referida a los «paraísos» mahlerianos (soñado, perdido e imposible) es suya. Pues bien, si la *Octava* fuera inmediatamente después de las que suelen llamarse «Sinfonías Wunderhorn», podría hablarse en justicia de un último y definitivo «paraíso soñado», prolongación de aquél descrito al final de la *Cuarta*; al ubicarse la *Octava* en el punto concreto del ciclo mahleriano en el que la encontramos, tras el proceso dialéctico comportado por las tres sinfonías instrumentales (*Quinta, Sexta y Séptima*), lo que en rigor tenemos en esta obra es la máxima representación del «paraíso imposible». Todo el sentido y la grandeza dimanantes de la página hallan su última respuesta en la «faústica» persecución apasionada de ese algo, irrealizable ya, que se resiste a secarse en el alma y que da con ímpetu arrollador una brazada postrera en busca del ideal «imposible». Hechos externos al margen, no es paradoja que, tras esta «canción de los cielos», componga Mahler *La canción de la tierra*, primera etapa del cálido retorno al «Yo» tras el viaje extremo al cosmos.

Leonard Bernstein, en conversación con el autor de este texto, se refería a la conclusión de la *Octava sinfonía* en estos términos: «*El 'Veni Creator' había sido su más grande intento (de Mahler) de escribir una música cristiana, cien por cien cristiana, invocando a la inspiración del 'Creator Spiritus', del Espíritu Santo, tercera persona de la Trinidad, y para ello hizo uso de todo tipo de doble fuga, 'Quadruplum' fuga, todo aquello que él*



pensaba podía hacer de todo esto la pieza suprema del 'supra-cristianismo'... Pero sólo en la segunda parte, en la escena del Fausto, con todo su misticismo, la música se vuelve judía de nuevo, con esa plegaria desesperada, conmovedora, que dirige, paradójicamente, a la Virgen... Pero no se olvide de que es a la Virgen María, y ese nombre es clave en Mahler, en su infancia y en su origen hebreo. Usted ya sabe que Freud analizó a Mahler durante dos horas en Holanda, en 1910... Bueno, es absurdo decir que le analizó, ien sólo dos horas! Pero sin embargo Freud sí captó algo profundísimo de la personalidad de Mahler, el 'complejo de María': su madre se llamaba María, él mismo se había casado con una mujer cuyo nombre completo era Alma María, todas las mujeres a las que había amado también tenían la palabra 'María' en su nombre... Y en ese final de la Octava sinfonía él se va a dirigir a María, la Virgen... 'Reina, Madre, Virgen hermosísima', dice el texto; por eso la música se vuelve tan inmensamente tierna, dulce, emotiva... Porque es la Virgen quien llama a Fausto a su lado, quien le hace subir a los cielos y le redime del contrato con el infierno... y ahí está el niño hebreo llamando a María, a su madre, recobrando su infancia, que va a subir por fin a los cielos, a la recompensa, a la promesa, por medio de la Virgen, de la Madre de Cristo... Mahler está dando a un conflicto, a un tema particularmente judío, una solución cristiana».

El pasaje al que Bernstein alude se ubica, si seguimos un análisis formal, en la segunda parte del desarrollo, con un



acorde sostenido en mi mayor interpretado por el armonio y escalas de las arpas, que arropan una melodía de los violines violín en ‘pianissimo’ que signa la aparición de la *Mater Gloriosa*. Es lo que La Grange¹² denomina el «tema del amor», y es sorprendente que Mahler haya concebido la, quizá más hermosa, melodía de toda su obra, melodía «abrazadera» que diría Sopeña, para describir a la Virgen María. Pero el significado, para el propio Mahler, puede estar aún más lejos... o más cerca.

Y es que todavía cabe un peldaño más en este doble ascenso, el que Mahler nos propone por medio de su música y el que nosotros realizamos en pos de la génesis de su creación. Donald Mitchell, en el tercer volumen de su biografía-estudio sobre el compositor (*Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*; Faber, Londres 1986), rescata un texto publicado en época nada favorable a la exégesis mahleriana, el año 1933, debido a Alfred Rosenzweig; en el contexto del trabajo de Mitchell sobre la *Octava sinfonía* —que ocupa un tercio del libro, que en total suma 658 páginas—, la inclusión de este olvidado trabajo, sobre el manuscrito de la *Octava sinfonía*, arroja una luz extraordinaria. Rosenzweig ha cotejado dicho primer borrador de la *Sinfonía*, y junto a los pentagramas encuentra una nota, también de Mahler, con su inconfundible escritura: es el primer diseño, el boceto estructural —algo tan típico del

12 Henry-Louis de La Grange (2000). *Gustav Mahler Volume 3: Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford, Reino Unido, Oxford University Press, pgs. 922-25.



compositor—, que ha trazado apenas ha llegado a Maiernigg, al comienzo del verano de 1906. El texto lo forman un diagrama de movimientos —cuatro— y dos líneas apuntadas a continuación. Este es el esquema:

«1. *Veni Creator*

2. *Caritas*

3. *Juegos de Navidad con el (Cristo) Niño (Scherzo)*

4. *Creación a través de Eros (Himno)*»

Sabemos que tal hipótesis de trabajo ha concentrado luego, sin los títulos, las tres últimas secuencias en el segundo movimiento, con el *Adagio* («Caritas») de la introducción orquestal, los «Juegos» de las escenas que preceden a la aparición de la Virgen y el «Coro Místico» conclusivo (Himno). Pero lo esencial, la idea motriz, conmovedora, sencilla también, síntesis de todo lo que aquí se ha expuesto, «summa» de ese espíritu de la creación más «creación a través de Eros», está en las dos líneas que cierran esa hoja. Son estas:

«8ª *sinfonía* / Agosto, 1906.

La primera inspiración, guardada para mi Almschl, 'spiritus creator'»

¿Hace falta recordar que «Almschl» es el diminutivo austriaco, familiar, del nombre «Alma»?

José Luis Pérez de Arteaga

Musicólogo y comentarista de Radio Nacional



Discografía

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonía núm. 8

Las tres acaso más importantes interpretaciones de la *Octava sinfonía* de Mahler provienen de un medio audiovisual, esto es, de una grabación con imágenes efectuada, en uno de los casos directamente para el entonces primordial medio del vídeo VHS, en otro para una producción televisada, y en un único y tercer caso concebida expresamente para el más moderno medio del DVD. Estas interpretaciones pertenecen, respectivamente, a Leonard Bernstein (año 1975), Bernard Haitink (año 1988) y Klaus Tennstedt (año 1991).

La grabación de Bernstein, realizada en dos días consecutivos en el Grosses Festspielhaus de Salzburgo y en la Konzerthaus de Viena, fue una producción conjunta de la ORF austriaca y el sello Deutsche Grammophon, que editaría inicialmente la interpretación en el formato de vídeo dentro de la serie de producciones televisadas que el director norteamericano realizaba contractualmente para el sello germano, en colaboración con distintas cadenas de televisión europeas, pero fundamentalmente la austriaca, toda vez que la Filarmónica de Viena era la orquesta mayoritariamente responsable de esas realizaciones. El concierto en cuestión, que era sesión de clausura en el Festival de Salzburgo y jornada de apertura en la temporada de la Konzerthaus vienesa, constituyó una experiencia memo-



able para todos aquellos que pudieron presenciarlo en una u otra ciudad. Se da la paradoja de que Bernstein, ya en los años finales de su carrera y, el dato es bien conocido, seriamente enfermo, abordó un nuevo registro completo, en audio, para el formato del CD, de las sinfonías mahlerianas, pero su fallecimiento en 1990 impidió la última grabación pendiente de un ciclo que el músico realizó con tres agrupaciones sinfónicas (Filarmónica de Nueva York, en su día protagonista casi absoluto del primer ciclo, Real Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam y la precitada Filarmónica de Viena): ese trabajo no nato era, precisamente, el de la *Sinfonía núm. 8 «De los mil»*, y la compañía discográfica, de nuevo DG, tuvo que recurrir a la toma de sonido de la grabación de vídeo del año 1975 e incluirla de tal guisa en el conjunto de la nueva serie; se eligió, con inmejorable criterio, el registro realizado por uno de los grandes ingenieros de sonido de la radio europea, el que Josef Sladko, máximo responsable técnico de los equipos de la ORF en Salzburgo, había realizado del concierto de clausura del festival.

La grabación de Haitink, el único de estos maestros que, ya octogenario, está venturosamente en activo, tiene una historia si cabe más singular. Era ésta la segunda vez que Haitink interpretaba la obra, y dicha traducción sonora se producía en unas circunstancias muy especiales: en la conmemoración del centenario de la formación, sí, pero también en el que era concierto de despedida, abril del año 1988, del maestro holandés como titular del Concertgebouw de Ámsterdam, agru-

pación que había dirigido durante más de un cuarto de siglo y de la que hubo de alejarse por diversos problemas internos, en el seno de la agrupación, que habían culminado en una moción de «desconfianza» de los músicos hacia su maestro. Haitink sería relevado, en septiembre de ese mismo año, por el milanés Riccardo Chailly, que permanecería 16 años al frente del conjunto cuyos destinos regenta actualmente el letón Mariss Jansons. Haitink escogió la *Sinfonía* mahleriana como base de su doble jornada de adiós a la orquesta de su vida y de sus sueños (y a la que terminaría por regresar, pocos años después, hechas las pertinentes paces internas, y en la condición de director emérito), en una sesión que desde su arranque estuvo cargada de emotividad, y en donde obvias heridas abiertas se cerraron, temporalmente, por mor de la obra mahleriana, que arrastró en una interpretación inolvidable a director, orquesta, coro, solistas, público y crítica. La velada fue transmitida en directo por el organismo NOS de la televisión pública holandesa, que posteriormente realizaría una edición en vídeo, privada primero, comercial algunos años después, y finalmente editada en DVD por la institución pública de referencia.

Por último, la interpretación de Klaus Tennstedt se produjo en la dorada etapa final del quehacer de un artista extraordinario, marcado tanto por las enfermedades, que le atosigaron cruelmente, como por una inexplicable falta de confianza en sí mismo, siendo esto último todavía más absurdo si se piensa que el músico germano fue uno de los artistas más respetados



dos por todas las orquestas que dirigió, en un abanico amplísimo, que iba desde la Filarmónica de Nueva York o la Orquesta de Filadelfia hasta las filarmónicas de Berlín o Viena. Por coincidencia con Haitink, también esta fue la segunda vez, y la última en su itinerario artístico, que Tennstedt dirigió la monumental partitura mahleriana, pero, al igual que en el caso del holandés, el concierto londinense, tras uno de los «regresos» del artista de la reclusión hospitalaria, revistió unas condiciones especiales de emoción, sinergia y simbiosis con el público, la orquesta (la London Philharmonic, de la que Tennstedt había sido director artístico y que adoraba al personaje), y los coros y solistas implicados. Sólo un cantante repite su nombre en esta trilogía de interpretaciones, y es el tenor norteamericano Kenneth Riegel, valiente y esforzado en su, entonces juvenil, trabajo para Bernstein, y desde luego no menos volcado en su labor para el director alemán, pero los dieciséis años transcurridos entre una y otra interpretación se hacen notar obviamente. Aún con este dato en el «debe», la lectura de Tennstedt, que amaba con devoción mesiánica la música de Mahler, tuvo un poderío majestático y una intensidad en nada inferior a la de los dos trabajos anotados previamente.

El firmante de este texto ha de pedir disculpas por una, espero que comprensible, falta de humildad, y es indicar que tuvo la fortuna de asistir a los tres conciertos en cuestión, y que a fecha de hoy, con ese casi milagroso recordatorio que es la grabación videográfica, le resulta prácticamente imposi-



ble determinar prioridad o primacía entre estas tres interpretaciones. Son tres trabajos memorables, generados en concierto y en situaciones irrepetibles. Cualquiera de ellos revelará al melómano facetas insospechadas de esta partitura extraordinaria.

José Luis Pérez de Arteaga

Leonard Bernstein. Edda Moser, Judith Blegen, Gerti Zeumer, Ingrid Mayr, Agnes Baltsa, Kenneth Riegel, Hermann Prey, José van Dam. Orquesta Filarmónica de Viena. Wiener Singverein, Niños Cantores de Viena, Wiener Staatsopernchor (28.8.1975)
DG / DVD - CD

Bernard Haitink. Gwyneth Jones, Arleen Auger, Barbara Bonney, Jard van Nes, Carolyn Watkinson, Werner Hollwegg, Thomas Hampson, Robert Holl. Coro Philharmonia, Londres; Coro de la Sociedad Estatal de Düsseldorf; Coro Juvenil de St. Bavo, Haarlem; Coro de niños de Holanda del Norte. Real Orquesta del Concertgebouw, Ámsterdam (15. 4.1988)
NOS RTV / DVD

Klaus Tennstedt. Julia Varady, Jane Eaglen, Susan Bullock, Trudiese Schmidt, Jadwiga Rappe, Kenneth Riegel, Eike Wilm Schulte, Hans Sotin. London Philharmonic Choir, London Symphony Chorus, Eaton College Boys' Choir. London Philharmonic (27-28.1.1991)
EMI / DVD - CD





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, Télérara, 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-





de y Tokio, nacionales de Bélgica, Francia, Lyon y Danesa, sinfónicas de la BBC y Göttemburgo, 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 Deutsches 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.





© Jennifer Adler

Manuela Uhl

Soprano

Estudió en Salzburgo, Zúrich y Freiburg y comenzó su carrera en el Badisches Staatstheater Karlsruhe y en el Bühnen der Landeshauptstadt Kiel, donde tuvo la oportunidad de cantar los principales papeles de su repertorio.

Sus interpretaciones en 2012 incluyen: *Rienzi* en Berlín, *Das klagende Lied* (que se grabará en CD) en Bonn y *Der Schatzgräber* de Schreker, bajo la dirección de Marc Albrecht en Ámsterdam; en 2013 volverá a Berlín con *Rienzi*, con *Lohengrin* y el *Anillo*. En Wiesbaden será Elsa en una nueva producción de *Lohengrin*, y en Düsseldorf interpretará Senta en una adaptación de la obra de Helmut Oehring *Sehnsucht Meer*.

Ha logrado el reconocimiento gracias a su interpretación de Chrysothemis en *Elektra*, Kaiserin en *Die Frau ohne Schatten*, el rol principal de *Salome*, Senta en *Der fliegende Holländer* o Marietta/Marie en *Die tote Stadt* de Korngold.

Además, posee un extenso repertorio de ópera, principalmente alemana de carácter romántico, y con obras poco conocidas como *Traumgörge* de Zemslinsky, *Oberst Chabert* de Waltershausen, *Die Liebe der Danae* de Strauss, *Flammen* o *Schatzgräber* de Schreker, *Cyrano* de Alfano, *Der Freischütz* de Weber y *Tannhäuser* de Wagner.

Ha sido invitada a cantar en Hamburgo, Berlín, Leipzig, Stuttgart, Múnich, Colonia, Ámsterdam, Copenhague, Niza, Montpellier, Lieja, Palermo, Madrid, Tokio... junto a directores como Jesús López Cobos, Kazushi Ono, Donald Runnicles, Ulf Schirmer, Miguel A. Gómez Martínez, Stefan Blunier, Andrew Litton, Kent Nagano, Semyon Bychkov o Christian Thielemann.

Algunas de sus interpretaciones están editadas en DVD, como *Oberst Chabert* de Waltershausen o *Elektra* de Strauss en Baden-Baden, bajo la dirección de Christian Thielemann.

Ha interpretado la *Octava sinfonía* de Mahler en Tokio, en Baden-Baden con Jonathan Nott, en Roma con Antonio Pappano, así como en Los Ángeles y Caracas con Gustavo Dudamel. Otras apariciones destacadas en concierto incluyen la *Novena* de Beethoven en Dresde con Rafael Frühbeck de Burgos, en el Vienna Musikverein, en Madrid con Miguel A. Gómez Martínez y en Bonn con Stefan Blunier.





© Christian Stelling

Michaela Kaune

Soprano

Michaela Kaune nació en Hamburgo y estudió junto a Judith Beckmann en la Academia de Música de su ciudad natal. Fue galardonada con un premio en el Belvedere Wettbewerb de Viena en 1996.

Es miembro de la Ópera de Berlín, allí ha interpretado los roles de Marschallin de *Der Rosenkavalier*, el rol principal de *Jenufa* (junto a Christof Loy y Donald Runnicles), el rol principal de *Ariadne*, Alice de *Falstaff*, Desdemona de *Otello*, Tatjana de *Eugene Onegin*, Ellen Orford de *Peter Grimes*, Micaela de *Carmen* y Madame Lidoine de *Dialogues des Carmélites*.

En la temporada 2012-13 actuará en la Ópera de la Bastilla de París, interpretando La Condesa de *Capriccio*, en el Grand Théâtre de Ginebra y en el Festival de Budapest como Sieglinde de *Die Walküre*, y en la ópera de Leipzig interpretando Eva de *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Otros destacados roles de su repertorio son: Fiordiligi de *Così fan tutte*, Agathe de *Der Freischütz*, los roles principales de *Katja Kabanova*, *Rusalka* y Marie de *Die verkaufte Braut*. En concierto cabe destacar su interpretación en la *Sinfonía núm. 2* de Mahler en Bremen y Stuttgart, el *Réquiem* de Brahms en Hamburgo, y conciertos con la BR Múnich y en Berlín.

Ha sido invitada en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio, Bayerische Staatsoper de Múnich, Semperoper Dresden, Théâtre de la Monnaie de Bruselas, Ópera Nacional de París, Nederlandse Opera de Ámsterdam, Vlaamse Opera de Amberes, Vienna Statatsoper, festivales de Salzburgo, Berlín, Bayreuth, Radio France, Ravinia y el Maggio Musicale Fiorentino. Ha participado en recitales junto a Christoph Eschenbach, Helmut Deutsch, Eric Schneider e Irvin Gage.

Entre sus grabaciones destacadas se incluyen las canciones orquestales de Strauss con la NDR Hannover y la *Sinfonía núm. 2* de Mahler con la Ópera Nacional de Hamburgo y con la Sinfónica de la NHK.





© Steven Haberland

Christiane Karg

Soprano

Desde su debut en el Festival de Salzburgo en 2006, Christiane Karg ha demostrado ser una cantante de alto nivel en ópera e interpretación de *Lied*: en 2009 fue nombrada «Joven intérprete del año» por la revista *Opernwelt*, y en 2010 recibió el premio Echo Klassik otorgado por la Deutsche Phono-Akademie por su primer CD de *Verwandlung - Lieder eines Jahres* junto a Burkhard Kehring (Berlin Classics).

Nacida en Feuchtwangen, Bavaria, estudió Canto en el Salzburg Mozarteum con H. Hopfner y más tarde recibió clases de *Lied* de W. Holzmair. Tras pasar por el Conservatorio de Música de Verona, se graduó en el Mozarteum con un máster en Ópera y estudios de Teatro Musical, por ello recibió la Medalla Lilli Lehmann de la Fundación Mozarteum.

Ha actuado en la Bayerische Staatsoper de Múnich (Ighino de *Palestrina*, bajo la batuta de S. Young), Komische Oper Berlin (Musetta de *La bohème* y Norina de *Don Pasquale*) y en el Theater an der Wien (Ismene de *Mitridate, re di Ponto* y Télaire de *Castor y Pollux*). En la temporada 2010-11 realizó una gira con la Glyndebourne Touring Opera (Poppea de *L'incoronazione di Poppea*) y en próximas temporadas actuará en el Glyndebourne Festival. Ha sido invitada en repetidas ocasiones en el Festival de Salzburgo, incluyendo su interpretación de Amor en la producción de D. Dorn de *Orfeo ed Euridice* de Gluck bajo la batuta de R. Muti el año pasado y en el verano de 2011 como Zerlina en *Don Giovanni* dirigida por Y. Nézet-Séguin. En esta misma temporada también cantará en Fráncfort en una producción de *La Calisto*, *La flauta mágica* (Pamina) y su primera interpretación de un rol de Strauss: Zdenka en *Arabella*.

La temporada 2011-12 está llena de proyectos interesantes en concierto, tales como el *Requiem* de Mozart con M. Honeck en Copenhague, *Las estaciones* de Haydn con P. McCreesh en Londres y París. Otros proyectos futuros son *Lobgesang* de Mendelssohn con la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks de Múnich y en el Kissinger Sommer, arias de Mozart bajo la dirección de M. Janowski en el OSR de Ginebra y *Peer Gynt* de Grieg (Solveig) para la apertura del Festival de Schleswig-Holstein en 2012, con la NDR Symphony Orchestra y T. Hengelbrock.





Zandra McMaster

Mezzosoprano

Nació en Irlanda del Norte y actualmente reside en Madrid. Ha cantado como solista con importantes orquestas sinfónicas en toda Europa, América y Asia, bajo la dirección de Jiri Belohlávek, Colin Davis, Támas Vásáry, John Nelson, Adam Fischer, Miguel Harth-Bedoya, Lawrence Foster, Juanjo Mena, Jun Märkl y Junichi Hirokami, entre otros. En España ha cantado con la mayoría de las orquestas españolas.

En ópera ha tomado parte en producciones de la Royal Opera House Covent Garden, London Opera Ensemble y de la Ópera de Hamburgo. En 1991 debutó en Estados Unidos en el Festival de Colorado. En 1992 cantó en la Expo'92 de Sevilla y debutó en Berlín. En 2002 ofreció 5 conciertos en Suiza, junto al tenor Neil Schicoff. Con la soprano Edita Gruberova ha cantado regularmente, como en *Lucia de Lammermoor* en Colonia y Baden-Baden, en el Festival de Schleswig-Holstein en Lübeck, una gala de dúos en el Festival de Bratislava y en 5 representaciones de *Beatrice di Tenda* de Bellini en la Ópera de Hamburgo. En julio de 2005, ofreció un recital junto al pianista Jean-Yves Thibaudet en el Festival de Spoleto en Italia, para celebrar el 95 cumpleaños del compositor Gian Carlo Menotti. En 2006 cantó en el estreno mundial de la *Misa solemne* de Leopold Mozart, con la Sinfónica de Budapest, dirigida por Tamás Vásáry.

En las últimas temporadas cantó *La canción de la tierra* de Mahler; los *Wesendonck Lieder* de Wagner; *La infancia de Cristo* de Berlioz; *Noches de estío* de Berlioz; en Lisboa con la Orquesta Gulbenkian con obras de Bernstein y Mahler; los *Kindertotenlieder* de Mahler; la cantata *Alexander Nevsky* de Prokofiev con la BBC Symphony Orchestra; la *Primera sinfonía* de Bernstein, etc. Ha grabado en CD *Lucia de Lammermoor* de Donizetti junto a Edita Gruberova y Josep Bros para Nightingale, la *Novena sinfonía* de Beethoven con la Orquesta Nacional de Lyon y Jun Märkl para Altus y un CD con 3 ciclos de canciones de Antón García Abril con el pianista Alessio Bax, para A&B Master Records.





© Mats Bäcker

Charlotte Hellekant

Mezzosoprano

En esta temporada la mezzosoprano sueca Charlotte Hellekant hace su debut con la Filarmónica de Los Ángeles, bajo la dirección de Gustavo Dudamel, cantando la *Sinfonía núm. 8* de Mahler, que también interpreta con la Orquesta Nacional de España. Entre sus proyectos operísticos se incluyen *Erik XIV* de Mikko Heiniö con la Turku Opera y una nueva composición de Toshio Hosokawa, *Monodrama*.

Charlotte posee una exitosa carrera tanto en ópera como en concierto. A lo largo de los años ha actuado en numerosos escenarios de ópera de ambos lados del Atlántico, con apariciones destacadas en el Metropolitan, Washington National Opera, Opéra National de Paris, De Nederlandse Opera, English National Opera, Glyndebourne Festival, La Monnaie, y Festival Aix-en-Provence, entre otros. Entre sus más recientes roles se incluyen Murasame en el aclamado estreno mundial de *Matsukaze* de Toshio Hosokawa, Charlotte en *Werther* con la Deutsche Oper Berlin, Carmen con la Royal Swedish Opera, Ino en *Semele* en el Théâtre des Champs Élysées, Marguérite en *La Damnation de Faust* en el Festival de Salzburgo y el rol principal de *Giulio Cesare*, bajo la dirección de Marc Minkovski para la Ópera de Zürich.

Además de sus compromisos operísticos, Charlotte Hellekant es elogiada como una versátil intérprete de conciertos. Reconocida como una excelente exponente mahleriana, ha colaborado con distinguidos directores y orquestas como Christoph von Dohnanyi y la Philharmonia Orchestra en los Proms de la BBC, Christoph Eschenbach y la Orquesta NDR, Paavo Järvi y la Orquesta de París y la RSO Frankfurt con Esa-Pekka Salonen y la Philharmonia con Kent Nagano, Mariss Jansons y Jukka-Pekka Saraste.





© Harry Heleotis

Anthony Dean Griffey

Tenor

Cuatro veces ganador de los Grammy estadounidenses, Anthony Dean Griffey ha obtenido el aplauso de crítica y público en óperas, conciertos y recitales por todo el mundo. La combinación de su voz de tenor lírico, bella y poderosa, su don para la interpretación dramática y la excepcional musicalidad le han valido las mayores alabanzas.

Ha actuado en los grandes teatros de ópera, como el Metropolitan, Lyric Opera de Chicago, San Francisco Opera, Houston Grand Opera, Glyndebourne, Ópera Nacional de París y Teatro Comunale de Florencia; con las mejores orquestas europeas y norteamericanas y en festivales como Tanglewood, Ravinia, Mostly Mozart, Saito Kinen y los Proms de Londres. Ha sido dirigido por Levine, Ozawa, Previn, Tilson Thomas, A. Davis, Pekka Salonen, Gilbert, Masur, Runnicles, C. Davis, Eschenbach, Gergiev, Conlon y Dutoit.

Durante la temporada 2011-2012 hará su debut en una nueva producción de *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten como Male Chorus, en la Houston Grand Opera dirigida por P. Summers y como Lensky en *Eugene Onegin* de Chaikovsky con la Ópera Carolina. También repetirá el papel de Lennie en *Of Mice and Men* de Carlisle Floyd con la Ópera de Australia en Melbourne. En el ámbito sinfónico podemos destacar *War Requiem* de Britten con el Concert Choir en Oregon, su debut en un recital en el Wigmore Hall y actuaciones en diferentes festivales, acompañado por Warren Jones.

Entre sus últimas grabaciones destacan: *Peter Grimes* con la Glyndebourne Opera; *Octava sinfonía* de Mahler (SFO) con la Orquesta Sinfónica de San Francisco y Tilson Thomas, disponible también en iTunes con la Orquesta Filarmónica de Nueva York y Mazel, y en RCA con la Orquesta Tonhalle de Zúrich y Zinman; *War Requiem* de Britten (LPO) grabado en directo con Masur y la Filarmónica de Londres en el Royal Festival Hall; *Un tranvía llamado deseo* de Previn (DG); *Les Mamelles de Tirésias* dirigida por Ozawa (Philips), *I lombardi* con Levine (Decca / London), *Cabildo* de Amy Beach (Delos) y *Of Mice and Men* con la Houston Grand Opera (Albany).





© Roland Unger

Bo Skovhus

Barítono

Nacido en Ikast, Dinamarca, cursó estudios en la Real Academia de Música de Aarhus, en la Academia de la Ópera de Copenhague y en Nueva York. Es una estrella de la Wiener Staatsoper y actúa con regularidad en la Musikverein y en la Konzerthaus de Viena. En 1997 le fue concedido el título de Kammersänger, alta distinción musical en Austria.

Además de actuar con las principales orquestas y en los más reputados teatros de ópera de Europa, América y Japón, dedica gran parte de su agenda a los recitales de *Lieder*, es invitado en los más célebres festivales y auditorios del mundo y actúa acompañado por pianistas de la talla de Helmut Deutsch, Stefan Vladar, Andreas Haefliger, Yefim Bronfman, Leif Ove Andsnes, Christoph Eschenbach y Daniel Barenboim; recientemente ha sido acompañado al arpa por Xavier de Maistre.

Su repertorio operístico incluye, entre otros, los papeles principales en *Don Giovanni*, *Wozzeck*, *Hamlet*, *Eugene Onegin*; Almaviva en *Le nozze di Figaro*; Don Alfonso en *Così fan tutte*; Olivier y El Conde en *Capriccio*; El Barbero en *Die schweigsame Frau*; Yeletsky en *La dama de picas*; Danilo en *Die lustige Witwe* y Eisenstein en *Die Fledermaus*. Ha interpretado también los roles de Wolfram en *Tannhäuser*; Kurwenal en *Tristan und Isolde*; Amfortas en *Parsifal* y Rodrigo en la versión francesa de *Don Carlo*. Su reciente interpretación de Beckmesser en *Die Meistersinger von Nürnberg*, en la Sächsische Staatsoper de Dresde está considerada como uno de los hitos de su carrera.

En la temporada 2011-12 actuará como Eisenstein en Múnich, como Danilo en el Palais Garnier de París y como Nick Shadow en *The Rake's Progress* en la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf. También cantará *Der Graft* en París, Viena, Londres y Chicago, Beckmesser en Chicago, Hamburgo y Budapest Festival, Kurwenal en Hamburgo, y de nuevo Nick Shadow en Viena y Eisenstein en Chicago.

En concierto tiene un vasto repertorio, su especialidad son las obras de Mahler, las de los compositores escandinavos y piezas como el *Jedermann Monologe* de Frank Martin y la *Lyric Symphony* de Zemlinsky.

Cuenta con un gran número de grabaciones realizadas para diversos sellos discográficos.





© Renato Zacchia

Albert Dohmen

Bajo

Se ha labrado una gran carrera internacional en la que destaca su Wozzek en el Festival de Pascua y de Verano de Salzburgo en 1997, junto a las filarmónicas de Berlín y Viena, bajo la dirección musical de Abbado y escénica de P. Stein. Ha trabajado con reputados directores como Mehta, Sinopoli, Abbado y Conlon, entre otros. Ha interpretado los papeles más importantes de su tesitura (Kurwenal, Pizarro, Amfortas, Holländer, Scarpia, Balubart, Hans Sachs) en los principales teatros internacionales de ópera. Debutó en el Metropolitan de Nueva York en 2003-04 como Jochanaan en *Salome*.

Es uno de los intérpretes más relevantes de su generación del rol de Wotan. Ha cantado el ciclo completo del *Anillo* en Trieste (1999 y 2000), Ginebra (1999, 2000 y 2001), Catania (2000, 2001 y 2002), Deutsche Oper Berlín y Wiener Staatsoper en 2003 y Nederlandse Opera de Ámsterdam en 2004 y 2005 y en el MET en 2009.

Entre sus proyectos recientes destacan los roles de Hans Sachs en *Die Meistersinger von Nürnberg* en el Grand Théâtre de Ginebra; Orest en *Elektra* en Barcelona; Pizarro en *Fidelio*, bajo la batuta de Abbado en diferentes auditorios italianos, Madrid y Baden-Baden; una nueva producción de *Salome* en Ámsterdam y de nuevo *Elektra* en Baden-Baden bajo la batuta de Thielemann.

También es un cantante de recital de gran éxito, abarca todo el repertorio para bajo desde Bach a Schönberg y destacan, entre otras interpretaciones: la *Novena sinfonía* de Beethoven, bajo la dirección de Masur con la Filarmónica de Nueva York; el *Requiem* de Brahms, también con Masur, en el Festival de St. Denis; la *Octava sinfonía* de Mahler bajo la dirección de Gergiev y los *Gurrelieder* con Levine.

Entre sus recientes y próximos compromisos se incluyen una nueva producción de *Don Giovanni* (Commendatore) en la Wiener Staatsoper, *Der Freischütz* (Kaspar) en Barcelona, *Fidelio* en Viena y Múnich, y su debut como König Heinrich en *Lohengrin* en la Deutsche Oper Berlín, así como Falstaff en Stuttgart.

Ha grabado numerosos discos, entre otros: *Eine florentinische Tragödie* de Zemlinsky con la Orquesta del Concertgebouw y Chailly y tres grabaciones con Solti (*Die Frau ohne Schatten*, *Fidelio* y *Die Meistersinger*).





Coro de la Comunidad de Madrid

Desde su creación en 1984 el Coro de la Comunidad de Madrid, reconocido como uno de los mejores y más dinámicos coros españoles, se ha distinguido por presentar unas programaciones innovadoras, que han combinado lo más destacado de la creación contemporánea con el repertorio tradicional y por la versatilidad de sus actividades, que abarcan tanto conciertos *a cappella* como con orquesta.

Tanto el Coro como la Orquesta de la Comunidad de Madrid extienden el ámbito de sus actuaciones más allá de la exitosa temporada de abono madrileña. El prestigio creciente de este coro ha impulsado su presencia en los más importantes escenarios españoles y en muchos extranjeros. La crítica ha destacado siempre la «cuidada calidad de sus voces y el calibrado empaste del conjunto». Entre los países que han sido testigos de sus interpretaciones figuran México, China, Japón, Marruecos, Alemania, Francia, Polonia, Bélgica, Italia, Argentina, Brasil o Yugoslavia, en cuyo Festival Internacional recibió el primer premio de interpretación del jurado y el especial del público. En el ámbito escénico destacan sus frecuentes colaboraciones con el Teatro Real, donde ha participado, entre otras, en la coproducción de *Fidelio* que, bajo la dirección de Claudio Abbado llevaron a cabo junto al Real los teatros de Regio Emilia, Baden-Baden, Módena y Ferrara.

La actividad discográfica y lírica tampoco resulta ajena a la diversificada labor de la ORCAM. Entre sus grabaciones para varios sellos nacionales e internacionales (EMI, Decca, Deutsche Grammophon o Naxos), caben destacar las grabaciones junto a artistas de la talla de Plácido Domingo o María Bayo.

La ORCAM desarrolla su actividad gracias al generoso patrocinio de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid. Su fundador y primer director titular fue el maestro Miguel Groba, quien desempeñó este puesto hasta junio de 2000. Desde septiembre de 2000 a 2011, Jordi Casas Bayer ha sido el director del Coro y José Ramón Encinar es el director titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.



Coro de RTVE

Fundado en 1950 con el nombre de Los Cantores Clásicos, fue dirigido por Roberto Plá hasta 1952, en que se transforma en Coro de Radio Nacional, bajo la dirección de Odón Alonso hasta 1958, cuando pasó a ser dirigido por Alberto Blancafort. Posteriormente han sido titulares: Pedro Pírfano, Pascual Ortega, Jordi Casas, Miguel Amantegui, de nuevo Alberto Blancafort como director invitado, Laszlo Heltay, Mariano Alfonso y Josep Vila. En la actualidad, Jordi Casas es el nuevo director titular del Coro de RTVE.

Está considerado como uno de los mejores conjuntos corales de España y su labor en el campo de nuestra polifonía profana y religiosa no tiene parangón; asimismo en su repertorio figuran numerosas obras contemporáneas de compositores nacionales y extranjeros.

Aparte de sus actuaciones con la Orquesta Sinfónica de RTVE y de sus numerosos conciertos tanto a capela como con otras agrupaciones instrumentales, ha actuado en los festivales internacionales de música de Barcelona, Santander; Granada, etc., así como en las Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Decenas de Música en Toledo, festivales de ópera en Madrid y Expo 92. En el ámbito internacional es de destacar su participación en el Festival de Flandes y en junio de 1990 en el Festival Internacional de San Petersburgo. En su plantilla de profesores han figurado cantantes como Teresa Berganza, Isabel Penagos y Pedro Lavirgen.

En los últimos tiempos ha incrementado su actividad discográfica, tanto individualmente como en colaboración con la Orquesta Sinfónica de RTVE, editándose por RTVE-Música discos compactos dedicados a villancicos, zarzuelas, galas líricas...

En el año 2000, el Coro conmemoró el 50 aniversario de su creación con conciertos extraordinarios, una edición discográfica que recoge grabaciones históricas desde su fundación hasta la actualidad y estrenó la obra *Tríptico* de Miguel Hurtado, ganadora del Concurso de Composición Coral del Cincuentenario del Coro.





Escolanía del Sagrado Corazón de Rosales

La Escolanía del Sagrado Corazón de Rosales nació en 2006 gracias a la implicación y entusiasmo de Lucy Galván, rscj y del incondicional apoyo de su actual directora Marisol Chiroso, rscj. Fue fundada por don César Sánchez, quien en su extensa carrera ha recibido condecoraciones diversas, entre las que destaca la Medalla de oro de UNICEF y la Encomienda de Alfonso X el Sabio.

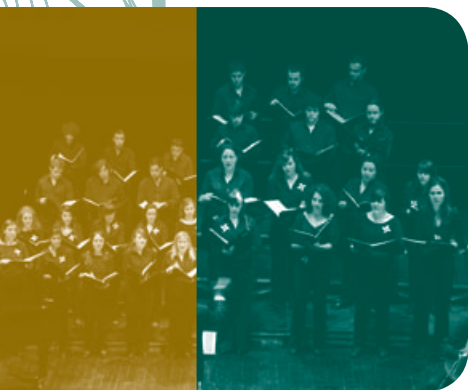
En la actualidad, se compone de un centenar de niños y niñas, entre los cinco y los catorce años, que forman un conjunto capacitado para interpretar tanto el repertorio coral como obras sinfónicas, óperas y músicas de otros estilos.

Desde su creación participa habitualmente en el Auditorio Nacional, en la Catedral de la Almudena, Catedral de Santiago, numerosas iglesias, Fundación Juan March y ha realizado una gira en Galicia.

Su repertorio está integrado por obras de Schubert, Händel, Gounod, Saint-Saëns, Astorga, Franck, Purcell, Pergolesi, J. S. Bach o Respighi, entre otros autores, e incluye además polifonía clásica, canto gregoriano, villancicos nacionales y de otros países y folclore español. Entre las obras más importantes interpretadas en el año 2009 hay que destacar *War Requiem* de Benjamin Britten, *Carmina Burana* de Carl Orff, y *Juana de Arco en la hoguera* de Arthur Honegger, con la Orquesta Nacional y en el 2010 la *Tercera sinfonía* de G. Mahler con la Concertgebouw, dirigida por Mariss Jansons. En junio de 2011 interpretaron con la Orquesta Nacional la *Tercera sinfonía* de Mahler, con Josep Pons.

Se han retransmitido sus conciertos por Radio Clásica, *Programa de mano* de La 2 de TVE, en el que entrevistaron a varios escolanos y en Telemadrid.

En la actualidad dirige la Escolanía Belén Sirera Serradilla, doctora en Historia y Ciencias de la Música por la UAM y licenciada en Ciencias Físicas por la UCM con la colaboración de Goretti Viñuales, especialista en el método Kodaly para niños y María Sirera Serradilla, profesora superior de Musicología y licenciada en Historia del Arte e Historia Contemporánea.



Joven Coro de la Comunidad de Madrid (JORMCAM)

La Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORMCAM), pertenece a la Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid y fue creada con el propósito de contribuir a la formación de los jóvenes instrumentistas y cantantes madrileños en un marco de aprendizaje profesional de alta calidad técnica y artística. Su objetivo principal es ampliar y desarrollar los conocimientos musicales a fin de facilitar a sus miembros un futuro acceso a las agrupaciones profesionales a través del conocimiento y la práctica del repertorio coral y orquestal en todas sus facetas. Este proyecto pedagógico y artístico propone complementar los estudios musicales de los centros de enseñanzas artísticas, preparar al joven intérprete en un ámbito de exigencia y calidad musical y ofrecer una vía para el futuro profesional.

En 2010 comenzó la actividad del Joven Coro y su debut tuvo lugar el 23 de mayo de ese año en los Teatros del Canal. Cuenta con la dirección musical de Félix Redondo y como profesora de canto y asistente de dirección, Celia Alcedo.

Ha participado, junto a la Joven Orquesta, en el *Gloria* de Poulenc, realizando una gira por Madrid, Zaragoza y Cataluña y ha estrenado la obra *Evocación de Miguel Hernández* de Jesús Torres en el Festival Internacional de Alicante, grabada y retransmitida por Radio Clásica. El concierto se repitió en la Universidad Carlos III y los Teatros del Canal. El Joven Coro ha sido incluido en el ciclo de conciertos que anualmente realiza la JORMCAM en Madrid. Ha intervenido en el Festival de Música Sacra 2011 de El Escorial, junto a la Joven Orquesta, interpretando obras de Purcell y Vivaldi, en la *Tercera sinfonía* de Mahler bajo la dirección de Jaime Martín en El Escorial y Soria, y en el Festival de Arte Sacro de 2012 estrenando la obra *Annuntiatio* de J. Argüelles.

Ha participado en varias producciones de ópera, teatro musical y zarzuela: *Don Gil de Alcalá*, bajo la dirección de Miguel Roa en El Escorial; *Amadeu*, bajo la dirección de Albert Boadella, en Madrid, Oviedo, Pamplona y Bilbao. *La revoltosa*, con dirección escénica de Juan C. Pérez de la Fuente, y en *El diluvio de Noé*, con dirección de Pablo Mielgo y Félix Redondo, ambas en Madrid.





Coro de la Universidad Politécnica de Madrid

Tras más de veintiocho años de constantes actuaciones, el Coro de la Universidad Politécnica de Madrid, formado por más de cien voces mixtas vinculadas a la Universidad Politécnica, ha dejado huella clara y precisa de su trabajo en el panorama musical español. Las obras sinfónico corales así como la polifonía religiosa y profana de todos los tiempos junto con el folclore de muchos lugares del mundo conforma el núcleo inicial del amplio repertorio del Coro.

Países como Gran Bretaña, Francia, Italia, Portugal, Moscú y San Petesburgo en Rusia, Viena y Salzburgo en Austria, Estambul y Aspendos en Turquía, han podido conocer y disfrutar de la música española de todas las épocas, a través de sus interpretaciones.

Obras de gran dificultad artística, tales como *El Mesías*, *Judas Maccabaeus*, *Dixit Dominus* de Georg Friedrich Händel, *Une cantate de Noël* de Arthur Honegger, *La Creación* de Joseph Haydn, *Magnificat* de Johann Sebastian Bach, *Paulus y Lobgesang* de Felix Mendelssohn, *Schicksalslied* de Johannes Brahms, distintas misas de Bach, Mozart, Dvořák, Schubert, los réquiem de Mozart, Cherubini y Fauré, los stábat máter de Rheinberger y Dvořák, los gloria de Vivaldi o Poulenc, han sido interpretadas por el Coro de la UPM en los últimos años y en importantes auditorios dentro y fuera de España.



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

M^a del Mar Rodríguez Cartagena

Georgy Vasilenko

Krzysztof Wisniewski

Violines segundos

Joan Espina Dea (solista)

Laura Salcedo Rubio (solista)

Javier Gallego Jiménez (ayuda de solista)

Mario Pérez Blanco (ayuda de solista)

Juan Manuel Ambroa Martín

Nuria Bonet Majó

Iván David Cañete Molina

Aaron Lee Cheon*

Francisco Martín Díaz

Amador Marqués Gil

Gilles Michaud Morin

Rosa Luz Moreno Aparicio

Federico Nathan Sabetay*

Alfonso Ordieres Rojo

Francisco Romo Campuzano

Roberto Salerno Ríos

Virginia González Leonhart**

Luminita Nenita**

Pilar Rubio Albalá**

Violas

Cristina Pozas Tarapiella (solista)

Lorena Otero Rodrigo (solista)

Emilio Navidad Arce (ayuda de solista)

María Ropero Encabo (ayuda de solista)*

Carlos Antón Morcillo

Virginia Aparicio Palacios

Carlos Barriga Blesch

Roberto Cuesta López

Dolores Egea Martínez

M^a Paz Herrero Limón

Julia Jiménez Peláez

Pablo Rivière Gómez

Dionisio Rodríguez Suárez

Gregory Salazar Haun

Víctor Gil Gazapo**

Lesster Mejías Ercia**

Violonchelos

Miguel Jiménez Peláez (solista)

Ángel Luis Quintana Pérez (solista)

Mariana Cores Gomendio (ayuda de solista)

Salvador Escrig Peris (ayuda de solista)

Enrique Ferrández Rivera

Adam Hunter

Piotr Karasiuk Cisek*

Zsófia Keleti*

José M^a Mañero Medina

Nerea Martín Aguirre

Susana Rico Mercader*

Carla Sanfélix Izquierdo*

Josep Trescolí Sanz

Milla Abeledo Malheiro**

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

Arpas

Nuria Llopis Areny

Selma García Ramos**

Eloise Labaume**

Celia Zaballos Cuesta**

Flautas

Juana Guillem Piqueras (solista)

José Sotorres Juan (solista)

Miguel Ángel Angulo Cruz

Antonio Arias-Gago del Molino

José Oliver Bisbal (flauta-flautín)

Alba Sanz Juanes**

Oboes

Víctor Manuel Ánchel Estebas (solista)

Robert Silla Aguado (solista)



Orquesta Nacional de España

Vicente Sanchís Faus
Rafael Tamarit Torremocha
Francisco J. Sancho Alonso** (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
José Miguel Asensi Martí**
María Martín Portugués del Toro**
David Melgar López**
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
José Manuel Escobar Belmonte**
Carlos Megías García**
Jonathan Müller**

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
Jesús Escudero Ugeda**
Vicente Pérez Esteban**

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
Antonio Picó Martínez**

Mandolina

Rafael Martínez Fernández**

Armonio

Santiago Banda Placeres**

Celesta

Jesús M. Sievers Fernández**

Órgano

Daniel Oyarzabal Gómez-Reino**

Piano

Gerardo López Laguna**

Avisadores

Francisco Osuna Moyano (jefe de escenario)
Juan Rodríguez López

* Contratados ONE

** Músicos invitados para el presente programa



Coro Nacional de España

Director titular

Joan Cabero

Subdirector

Miguel Ángel García Cañamero

Sopranos

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

Contraltos

Miren Astuy Altuna
M^a Dolores Bosom Nieto
Marta Caamaño Hernández*
M^a José Callizo Soriano
Isabel Caneda Schad
Ángela Castañeda Aragón
Yang-Yang Deng

Ana M^a Díaz Gómez

Inmaculada Egido García

Mayda Galano Guilarte (jefa de cuerda de contraltos)

Fátima Gálvez Hermoso de Mendoza*

Ana Jodar Siles

Carmen Lominchar García

Helia Martínez Ortiz

Manuela Mesa Pérez

Laura Ortiz Ballesteros*

Adelaida Pascual Ortiz

Ana María Pérez-Íñigo Rodríguez

Pilar Pujol Zabala

María Ana Vassalo Neves Lourenço

Daniela Vladimirova Vladimirova

Tenores

José M^a Abad Bolufer

Fernando Aguilera Martínez

Pablo Alonso Gallardo

David Cabrera Valenzuela

Santiago Calderón Ruiz

Fernando Cobo Gómez

Francisco José Flores Flores*

Francisco Javier Gallego Morales

Enrique García Requena

José Hernández Garrido

Ariel Hernández Roque (jefe de cuerda de tenores)

César Hualde Resano

Luis Izquierdo Alvarado*

Eduardo López Ovies*

Ignacio de Luxán Meléndez

Manuel Mendaña García

Helios Pardell Martí

Daniel Adolfo Rey-Grimau Garavaglia

Ángel Rodríguez Rivero*

Juan Manuel Sancho Pérez

Federico Teja Fernández



Coro Nacional de España

Bajos

Abelardo Arguedas Rizzo
José Bernardo Álvarez de Benito
Jaime Carrasco González
Eliel Carvalho Rosa
Hugo Abel Enrique Cagnolo
Juan Pedro García Marqués
Carlos Jesús García Parra
Emilio Gómez Barrio
Manuel de las Heras Gómez-Escalonilla
Pedro Llarena Carballo (jefe de cuerda de sopranos)
Luis Antonio Muñoz Martínez
José María Pérez Bermúdez
Alesander Pérez Fernández
Jens Pokora
Ángel María Rada Lizarbe
Luis Rada Lizarbe
Francisco Javier Rodríguez Morera
Ángel Rodríguez Torres
Francisco Javier Roldán Contreras
Francisco Javier Santiago Heras*
Manuel Antonio Torrado González*
Gabriel Zornoza Martínez (jefe de cuerda de bajos)

Pianistas

Fernando Sobrino Fernández
Sergio Espejo Repiso

Auxiliar de coro

Gabriela Pérez Monterrubio

* Cantantes contratados para la presente temporada



Equipo técnico

Director técnico
Ramón Puchades

Directora adjunta
Belén Pascual

Gerente
Elena Martín

Asistente a la dirección artística
Federico Hernández

**Coordinador de publicaciones
y documentación**
Eduardo Villar

**Coordinador de proyectos
pedagógicos**
Rogelio Iguada

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
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

