



ORQUESTA Y CORO NACIONALES
DE ESPAÑA

TEMPORADA 2012 / 2013

DIÁLOGOS

CICLO III - CONCIERTO 15
8, 9 Y 10 DE MARZO 2013

Auditorio Nacional de Música
Madrid. Sala Sinfónica

Joan Cabero

Director CNE

Félix Alcaraz

Director técnico



ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Lawrence Foster, director

I

Johann Strauss (1825-1899)

Kaiser-Walzer (Vals del emperador), *opus 437*

Paul Hindemith (1895-1963)

Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber

(Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Carl Maria von Weber)

I. Allegro

II. Turandot, Scherzo (Moderato—Lebhaft)

III. Andantino

IV. March

II

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Preludio de Die Schöpfung (La Creación)

Kurt Weill (1900-1950)

Die sieben Todsünden (Los siete pecados capitales) (Primera vez ONE)

Prolog

1. Faulheit (Pereza)

2. Stolz (Soberbia)

3. Zorn (Ira)

4. Völlerei (Gula)

5. Unzucht (Lujuria)

6. Habsucht (Avaricia)

7. Neid (Envidia)

Epilog

Ute Lemper, soprano

Die Singphoniker, cuarteto vocal

CICLO III – CONCIERTO 15

Viernes, 8 de marzo de 2013, a las 19:30 h	ONE-5287
Sábado, 9 de marzo de 2013, a las 19:30 h	ONE-5288
Domingo, 10 de marzo de 2013, a las 11:30 h	ONE-5289

Auditorio Nacional de Música (Madrid)

Sala Sinfónica

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

Duración aproximada de las obras:

primera parte: 35 minutos

descanso: 20 minutos

segunda parte: 50 minutos



Entre Viena y Berlín: la ciudad, el compositor y su público

La gran ciudad es un lugar de acogida y confluencia de gentes de diversos orígenes y culturas, un lugar que concentra a todas las clases sociales: élites, burguesía, modestos artesanos y comerciantes, trabajadores. Viena a finales del XVIII y principios del XIX y Berlín durante los años veinte funcionan como crisoles de culturas e ideas y se convierten en focos de creación intelectual y artística. La Viena del clasicismo es, sin duda, la capital musical de Europa, al igual que el Berlín de los años veinte. En las artes, los lenguajes forjados en las culturas de las élites confluyen con los estímulos proporcionados por lo popular y por las culturas de las diversas poblaciones.

Viena: la apoteosis del vals

Remi Hess (*El vals*) ha demostrado que el origen del vals está íntimamente ligado a la revolución burguesa. De origen modesto en los populares *Ländler* y las danzas alemanas, el vals adquiere su auténtico significado cultural gracias a la burguesía intelectual de finales del XVIII. Para Hess representa aquellos valores que luchaban por la hegemonía también en otros órdenes (culturales, sociales o políticos) e implica una nueva visión de la pareja y la relación entre los géneros y una nueva cultura del cuerpo.

Viena tendrá un papel protagonista en ese ascenso que convertirá el vals en *la danza* del siglo XIX. En esta capital católica, más tolerante con los placeres privados y públicos, se desarrollan pronto y como en pocas otras ciudades la industria del entretenimiento y los salones de baile. La nueva burguesía en ascenso, ahogadas sus ambiciones políticas durante el férreo gobierno de Metternich, encuentra una vía de escape y una satisfacción sustitutoria en el cultivo de las artes y la música y en un afán de diversión constante. El movimiento circular de las parejas del vals se convierte, pues, en metáfora de una situación que gira sobre sí misma sin ir a ninguna parte.

La historia de la familia Strauss, ligada a Viena desde sus inicios, es la de un rápido ascenso desde unos orígenes muy humildes (en Strauss padre) hasta la gloria artística y el éxito económico y social (de los hijos Johann, Joseph y Eduard). Johann padre, hijo de un tabernero, comienza tocando y componiendo para las orquestillas populares de Pamer y Lanner y no solo extiende la moda del vals al gran público en todo el territorio alemán

sino que, ya con su propia orquesta y gran negocio musical, llega hasta los círculos más nobles: en 1846 es nombrado director musical de danza de la Corte (*Hofballmusikdirektor*).

Johann hijo se convierte en músico pese a la oposición del padre, a sus espaldas, y tras un deslumbrante debut en 1844, se convierte en su rival. El padre acapara la mayor parte de las salas de baile y los cargos, pero el hijo irá abriéndose camino para convertirse en el más popular y admirado, en el auténtico “rey del vals”.

A raíz de los acontecimientos revolucionarios de 1848, el padre se decanta por los conservadores, el hijo suscribe las posturas más revolucionarias (la *Radetzky-Marsch* del primero frente a la *Revolutions-Marsch*, *opus 54* del segundo) y se gana las simpatías del pueblo y la desaprobación de las fuerzas reaccionarias que recuperan el control de la situación y no le abren el camino hacia la Corte hasta 1854 (compensados sus deslices con una *Kaiser Franz Joseph Marsch*, *opus 67* y una *Triumph-Marsch*, *opus 69*). Tras la muerte del padre en 1849, Johann hijo hereda su trono y su gran empresa, una empresa difícil de gestionar que le obliga a reclutar a sus hermanos, Josef y Eduard. Y si con Johann padre, el vals accede a la Corte de los Habsburgo, con sus hijos, el vals vienés conquista toda Europa e incluso Estados Unidos.

La escena final de la historia de los Strauss no es precisamente de opereta: el 22 de octubre de 1907, en lo que quizás pueda interpretarse como un simbólico acto de venganza parricida, Eduard quema uno por uno todos los documentos de los archivos de la orquesta Strauss.

Haydn y Mozart (con sus “danzas alemanas”), Beethoven, Carl María von Weber (que convierte el vals en música de concierto en su célebre *Invitación a la danza*, *opus 65*) y, por supuesto, Schubert forman parte de la historia de sofisticación musical del vals, pero serán sobre todo los Strauss quienes consumen este proceso con los mejores vales sinfónicos de Johann hijo y el no menos talentoso Josef, que incluso lo considera adecuado para recrear la mismísima armonía de las esferas en su maravilloso “Sphärenklänge”. Es curioso que la historia de este ascenso, en el fondo, también encierre la historia de una traición: una danza ligada a lo popular e incluso revolucionario se eleva hasta convertirse en el gran entretenimiento de una

élite conservadora... Se eleva tanto que gravita sobre las cabezas de los dos emperadores de la Europa Central del momento.

El *Kaiser-Walzer*, opus 437 fue compuesto por J. Strauss hijo en 1889 con ocasión de la visita de Francisco José a Guillermo II en Berlín. Pertenece, pues, a su etapa de madurez, la de los grandes vales de concierto, de carácter sinfónico y forma más ambiciosa. El título original era *Hand in Hand*, “Mano a mano”, y debía celebrar las buenas relaciones entre ambos (en 1866, Prusia había infligido una dura humillación a Austria con la derrota en la “Guerra de las siete semanas”). Sin duda, es uno de los vales más bellos del compositor, y presenta la estructura típica de esos años: una introducción lenta, una serie de cuatro vales, el último de los cuales funciona como una especie de trío, y una extensa coda que, de manera más libre, recoge el material temático de las secciones anteriores.

Su tonalidad es do mayor, símbolo de gloria, de triunfo y se inicia con una marcha lenta en 4/4, muy apropiada también para la solemnidad de la situación. Después, cada uno de los cuatro vales presenta dos temas con cierto carácter complementario que evidencian la inagotable fantasía melódica de Strauss, aunque en realidad es la coda, tres veces más larga que cualquiera de las otras secciones, la que mayor peso musical posee y más se asemeja a un desarrollo sinfónico. En cada momento, además, la gran elegancia y sutileza de la orquestación contribuye a hacer de la obra uno de los ejemplos más brillantes de esta época dorada del vals.

Berlín: modernidad y “musica perennis”

Durante los años veinte, Paul Hindemith y Kurt Weill eran considerados los principales representantes de la llamada *Gebrauchsmusik* y asociados con la nueva corriente estética que G. F. Hartlaub (en 1923) bautizó en pintura como *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad). El adjetivo “sachlich” no solo alude a lo “objetivo” en el sentido de lo desprovisto de interferencias subjetivas o emocionales, de lo que se atiene a la realidad tal y como es, sino que connota también lo práctico y lo útil. La *Neue Sachlichkeit* se puede ver como una forma de superación del expresionismo, si bien abarca manifestaciones bastante distintas: algunas de ellas heredan ciertos rasgos del expresionismo y otras se pueden considerar una clara reacción contra él. En pintura suele

caracterizarse por “un radical compromiso con el mundo moderno y la vida cotidiana” (Schmied), y eso mismo encontramos en la música de Weill y del Hindemith de entonces. En 1927, H. H. Stuckenschmidt caracteriza la “neue Sachlichkeit” musical como “una preocupación por la representación precisa y una definición clara de las líneas”, relacionándola con el “nuevo clasicismo”. Por su parte, el crítico P. Bekker la considera “una concepción musical absoluta y conscientemente antimetafísica”.

Entonces Hindemith defendía –como Weill– la necesidad de cambiar la relación tradicional entre los compositores y los intérpretes y el público. La noción de *Gebrauchsmusik* –que más tarde detestaría– significaba para él una música que tiene en consideración a la sociedad e intenta satisfacer sus necesidades, las cuales, desde luego, van mucho más allá del mero entretenimiento. Para ello, había que partir de las instituciones y las prácticas musicales existentes, pero también contar con las nuevas corrientes musicales, especialmente las músicas populares urbanas, las nuevas formas artísticas y medios de comunicación, como el cine y la radio, las nuevas tecnologías, como la electrónica. En su música había una clara reacción contra el subjetivismo radical del expresionismo. Hindemith vio que la música atonal de la Segunda Escuela de Viena era una consecuencia necesaria de la tradición del siglo XIX, pero, justo por eso, y al contrario que Adorno, la consideraba superada. Su relación con esta música será siempre problemática: la interpretó con frecuencia, pero en lo estético se mostraría cada vez más alejado e incluso opuesto a ella.

En abril de 1933, la editorial Schott informa a Hindemith de que casi la mitad de sus obras tempranas están acusadas de “bolchevismo cultural” y prohibidas. El 30 de enero de 1933, Hitler había sido nombrado canciller por el anciano presidente Hindenburg, el 27 de febrero había tenido lugar el incendio del Reichstag y en marzo se había aprobado la Ley de Plenos Poderes para combatir la situación de crisis. Hindemith estaba convencido de que tal situación política no podía durar mucho, pero durante esos años (entre 1933 y 1936), sus obras desaparecían poco a poco de los programas, cada vez tenía más problemas para tocar y publicar. La situación se volvía cada vez más opresiva.

En este convulso contexto surge el proyecto de escribir una ópera sobre la figura del pintor renacentista Matthias Grünewald, obra que nos ofrece una primera pista para acercarnos a su concepción cada vez más idealista del arte. Es también el inicio de un nuevo período estilístico que aspira a la simplificación y a la claridad, cuyos principios iban a quedar formuladas con todo rigor en su tratado *Unterweisung im Tonsatz* (Instrucción en la composición musical, 1935-1939). El compositor se debe ante todo al ejercicio estricto y comprometido de su arte, y esto supone hacer una música que respete unas leyes naturales e intemporales que estarían en su fundamento, que no se pueden cambiar ni desarrollar, que, por lo tanto, no están sometidas a los avatares de la historia y mucho menos a los caprichos individuales de los compositores. Son esas leyes las que aseguran el valor y la comprensibilidad de una obra musical. Esta concepción quedaría reflejada especialmente en su última ópera: *Die Harmonie der Welt* (1957) sobre la figura de Kepler.

El estreno de la sinfonía *Mathis der Maler*, una suite sinfónica extraída de la ópera aún sin terminar, desencadena, en 1934, una diatriba del propio Goebbels que, sin mencionar expresamente a Hindemith, le acusa de “meterruidos atonales” y de atentar contra la conciencia cultural de la nación que representa el nacionalsocialismo. A partir de entonces el destino de Hindemith está decidido. Tras una época de viajes y exitosas giras internacionales, se establece en Nueva York en 1940, donde por fin recupera la tranquilidad necesaria para componer.

La obra que vamos a escuchar corresponde de lleno a este nuevo período estilístico y estético: Un mes después de instalarse en Estados Unidos, Hindemith se encontró con el coreógrafo Léonide Massine, con quien ya había colaborado en el ballet *Nobilissima visione*, estrenado en Londres en 1938. Ahora Massine quería que Hindemith orquestara unas piezas de Carl Maria von Weber. Por lo que se refiere al argumento, la propuesta de Massine era más o menos vaga: una sucesión de danzas celebradas en el palacio de Metternich y protagonizadas por diversos personajes de carácter alternativamente virtuoso o depravado. Hindemith ofreció a Massine algo distinto: “una paráfrasis libre” de unas piezas de Weber para piano a cuatro manos que solía interpretar con su mujer durante el exilio en Suiza. Este proyecto nunca habría de llevarse a cabo.

No obstante, en 1943 Hindemith retomó los bosquejos para reelaborarlos con vistas a la composición de una obra sinfónica. Compuso los dos últimos movimientos en junio de ese año, y los dos primeros en agosto y el resultado fue una partitura en la que aprovecha al máximo la brillantez y el virtuosismo típicos de las orquestas sinfónicas americanas, haciendo gala de un optimismo y hasta un sentido del humor que la distinguen de otras obras suyas de la época. La obra fue estrenada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección de Artur Rodzinski, el 20 de enero de 1944. Resulta irónico que George Balanchine, rival de Massine y responsable de la coreografía de *Die sieben Todsünden*, de Weill, creara, en 1952 en Nueva York, un ballet a partir de la obra de Hindemith .

El extraño título, originalmente en inglés, *Symphonic Metamorphosis*, se explica porque las cuatro partes que la componen no se limitan a variar temas de Weber según el procedimiento tradicional, sino que son una elaboración, una transformación, una “paráfrasis libre” de cada pieza original en su totalidad.

Tres de estas piezas forman parte de colecciones para piano a cuatro manos de Weber: dos son de *Huit pièces pour le pianoforte à 4 mains, opus 60*, de 1818, y una de *Six pièces pour le pianoforte à quatre mains, opus 10*. El tercer movimiento de la obra, sin embargo, se basa en la obertura de la música incidental que Weber compuso para *Turandot*, de Carlo Gozzi.

Ian Kemp compara el trabajo de Hindemith sobre la música de Weber con el realizado por Stravinsky con la de Pergolesi en su *Pulcinella*. La reelaboración se lleva a cabo modificando las líneas, alterando las formas de acompañamiento o añadiendo acompañamientos nuevos, modificando y modernizando las armonías, complicando los ritmos a pequeña y gran escala, haciendo uso del contrapunto y realizando una orquestación típica de su estilo. No obstante, la intención de Hindemith es respetar la esencia de la música de Weber. La forma de la obra en cuatro movimientos, *Allegro*, *Scherzo (Moderato)*, *Andantino* y *Marcha*, evoca la forma sinfonía. Aunque la relación entre sus tonalidades no es “clásica” tiene una direccionalidad tonal clara: la, fa, si bemol, si bemol.

Es difícil no percibir en la obra una rotunda afirmación de la tradición musical en un doble sentido. Por una parte, Hindemith reivindica la esencia

inmutable de la música, en la medida en que sus procedimientos compositivos son fieles a las leyes naturales que gobiernan las relaciones sonoras. Pero hay también una reivindicación de la tradición histórica centroeuropea que él mismo representa. ¿Puede considerarse casual que aceptara tan de buen grado trabajar sobre la música de Weber, que una vez fracasado el proyecto de ballet retomara sus bocetos para crear a partir de ellos una obra homenaje al compositor de *Der Freischütz*? Resulta tentador atribuir a Hindemith, en plena guerra, la nostalgia de ese momento fundacional de la música alemana, del hogar *Biedermeier* idealizado, todavía inocente, en el que resuenan los ecos de un piano a cuatro manos, antes de que el curso de la historia degradara sus ideales políticos, morales y estéticos... A no ser que el huevo de la serpiente se hallara ya allí, oculto entre los rosales del jardín.

Viena: el caos visto por un ilustrado

Cuando, en 1790, murió el príncipe Nikolaus Esterházy y le sucedió su hijo Anton, que no era muy amante de la música, Haydn pudo disponer de la libertad que siempre había deseado. Por fin era posible instalarse en Viena y disfrutar de su intensa vida musical. A finales del XVIII, la capital austriaca atraviesa un momento de esplendor sin igual y es la indiscutible capital musical de Europa. Estar en la ciudad, donde confluyen la Corte, lo burgués y las clases bajas, así como sus respectivas tradiciones, permitía por un lado, el contacto con otros grandes músicos; por otro, la cercanía al gran público que tanto admiraba su música. Esta amplia y entusiasmada acogida en Viena, en Austria e incluso en toda Europa puede guardar relación con el hecho de que la canción popular y la música de danza tuvieran una notable influencia en los orígenes de su estilo.

Cuando el violinista y empresario de conciertos J. P. Salomon, instalado en Londres desde hacía casi una década, invitó a Haydn a presentar allí algunas obras, el compositor no pudo resistirse y aceptó. Durante su segunda visita a Londres en 1794-95, quedó impresionado por las interpretaciones de oratorios de Händel. Según testimonios, Haydn debió de expresar el deseo de componer un gran oratorio. El libreto se lo proporcionaría Salomon. La autoría del libreto es incierta. Se inspira esencialmente en la Biblia (en el Génesis y el Libro de los Salmos) y en *El paraíso perdido* de Milton. Sabemos que estaba destinado a Händel, pero éste no lo utilizó, posiblemente por su

excesiva extensión. A su regreso a Viena, Haydn se lo mostró a Van Swieten cuando éste le sugirió que compusiera un gran oratorio. A éste le gustó, lo tradujo al alemán tras haberlo adaptado y recortado, conservando bastante fielmente su estructura y otros aspectos del texto.

La composición se prolongó desde finales de 1796 hasta 1798. Lo mismo que Haydn hizo algunas sugerencias relativas al libreto, también Van Swieten tenía las ideas claras acerca de cómo adaptar musicalmente numerosos pasajes y daba muchas ideas al compositor. Solía anotarlas en sus manuscritos autógrafos, y podemos comprobar, partitura en mano, cómo Haydn, según su criterio, a veces las seguía y otras muchas se apartaba de ellas. Se conservan numerosos esbozos de *La Creación*, más que de ninguna otra obra de Haydn. Del preludio, titulado “Representación del caos”, se conservan nada menos que siete borradores con importantes diferencias entre sí, lo cual evidencia el gran trabajo del compositor para darle su forma definitiva.

Como es natural, *La Creación*, y también el preludio, incorporan numerosos elementos descriptivos que Haydn utiliza siempre de manera muy discreta y concentrada. No es algo exclusivo de esta obra. Haydn era muy aficionado a usar elementos cargados semánticamente también en su música sinfónica y de cámara y cuando hay texto nunca como mera ilustración de las palabras. Resulta curioso que Berlioz, el pionero de la música descriptiva, tachara de ingenuos e insuficientemente desarrollados justo este tipo de pasajes, a pesar de reconocer que el preludio es una auténtica obra maestra.

La tonalidad principal de *La Creación* es do mayor, aunque termina en si bemol mayor. En la música de Haydn y de Mozart, y más tarde en Beethoven, esta tonalidad tiene una connotación positiva, de triunfo. Para Marc Vignal representa la gloria de Dios, pero también de la criatura creada a su imagen. En contraste, el preludio está en la tonalidad de do menor, que es una de las preferidas durante el clasicismo para la traducción de las emociones sombrías e incluso de la tragedia y ligada al período *Sturm und Drang* de Haydn.

Es un preludio breve pero de una gran intensidad y concentración. Desde el principio llamó la atención el atrevimiento de los recursos musicales utilizados en la pieza, su novedad, su alejamiento de los procedimientos convencionales. Para simbolizar ese “caos”, Haydn utiliza acordes inestables,

como los disminuidos o de sexta aumentada, para las transiciones, la conducción de las líneas melódicas abunda en retardos y suspensiones, apoyaturas y notas de paso cromáticas, y el oyente se ve en varias ocasiones sorprendido por las resoluciones inesperadas de las tensiones armónicas. Sin embargo, el preludio no carece de estructura. Se insinúa bajo esa superficie atrevida una de esas originales formas de sonata a las que Haydn nos tiene acostumbrados.

No cabe duda de que Haydn, a pesar de su sincera y profunda religiosidad, compartía en gran medida la visión ilustrada de la naturaleza y del hombre que refleja el libreto de Van Swieten, y en ello reside el resultado especialmente afortunado de la conjunción de texto y música. Martin Stern ha estudiado las ideas filosóficas y religiosas presentes en la obra. En sus palabras, el célebre coro del “Es ward Licht” (“Se hizo la luz”) que sigue al preludio tras un recitativo del arcángel Rafael simboliza la idea ilustrada de que la creación de la luz “constituye un acto irreversible de la razón divina”, análogo a “la victoria sobre las pretendidas tinieblas de la supersticiosa Edad Media, [que supone] una etapa histórica igual de definitiva en la evolución de la humanidad”. El poderoso estallido de un acorde de do mayor sobre esas palabras, pronunciadas una sola vez a sugerencia de Van Swieten, que contrasta drásticamente con la oscura tonalidad de do menor del preludio, acaba de una vez con cualquier posible resabio gnóstico y afirma la concepción optimista del destino de la creación y de la humanidad que se reflejará en el resto de la obra.

Berlín: un nuevo concepto de teatro musical

El 22 de marzo de 1933 apenas con una maleta y algo de dinero, Kurt Weill (1900-1950) cruzó la frontera francesa de camino a París. Huía, aconsejado por sus amigos, de la persecución de un régimen que iniciaba sus pasos: tan solo un día después, se aprobaría la Ley de Plenos Poderes (*Ermächtigungsgesetz*). Era el final de una importante etapa vital que se había desarrollado casi exclusivamente en la ciudad de Berlín.

Convertido en uno de esos berlineses de adopción que contribuyeron a hacer de la ciudad la capital cultural de Alemania y una de las dos o tres capitales culturales de Europa, el joven de origen judío, discípulo de Ferruccio Busoni

en la Akademie der Künste, alcanzó allí su madurez como compositor. Allí conoció a Lotte Lenya, también berlinesa de adopción, su mujer, su intérprete, con la que tuvo una intensa, larga y complicada relación muy fructífera en lo artístico. Allí conoció a Bertolt Brecht –también berlinés de adopción– y a otros escritores importantes en colaboración con los cuales produjo algunas obras clave de la historia del teatro musical del siglo XX. Ese 22 de marzo se iniciaba una nueva peripecia vital: el exilio, que le llevaría a París y después a Estados Unidos, donde desarrollaría una carrera musical en algunos aspectos escindida de su anterior carrera europea.

Weill fue un compositor volcado desde muy pronto en la música escénica, ámbito en el que practicó casi todas las modalidades. En sus escritos de los años veinte insiste una y otra vez en la necesidad de llevar a cabo una reforma musical y estética de la ópera que la libere de “las premisas psicológicas” de la ópera del siglo XIX, especialmente de la wagneriana, a favor de un nuevo punto de vista “sociológico” que le permita “crear una [nueva] comunidad”. En esta nueva ópera debían ocupar un lugar principal los temas sociales, políticos y morales de actualidad. Consideraba que era necesario llegar a un público distinto que el de la ópera tradicional, sobre todo a aquellos grandes grupos sociales a quienes realmente estaban destinados los nuevos mensajes.

Esto obligaba a simplificar y depurar el lenguaje musical: “claridad de lenguaje, precisión en la expresión y simplicidad del sentimiento”. Si había que buscar un modelo en la música del pasado, el mejor candidato sería la ópera de números de finales del XVIII, y en especial la ópera de Mozart –compositor al que Weill idolatraba–. Al fin y al cabo, con *Die Zauberflöte* Mozart había conseguido ampliar su público más allá de las élites de su época gracias a un estilo musical que, sin abandonar el rigor y la perfección del lenguaje musical clásico, era capaz de asimilar sin problemas ciertos elementos populares.

Weill tenía un gran olfato para escoger a sus colaboradores: el poeta expresionista Yvan Goll, el dramaturgo Georg Kaiser y, por supuesto, el gran dramaturgo y poeta renovador del teatro, Bertolt Brecht. El encuentro con éste, que marcaría la evolución de la ópera y del teatro del siglo XX, parece cosa del destino. Había entre ellos una gran afinidad ideológica, y ambos perseguían fines artísticos muy semejantes. También Brecht quería forjar

un nuevo teatro alejado del subjetivismo y psicologismo del siglo XIX, de temática social y destinado a crear en el público una nueva conciencia social. Creía que la música debía ocupar un lugar importante en él, pero era tan antiwagneriano como Weill. Desde muy pronto fue consciente de que podía aprender mucho de la ópera prewagneriana. De hecho, está demostrado que el interés por la ópera fue esencial para su concepto del teatro épico. Es cierto que criticó el género en numerosas ocasiones, pero no es menos cierto que a lo largo de su producción se encuentran numerosos esbozos operísticos, de los cuales solo llegarían a buen puerto tres, dos de ellos de la mano de Kurt Weill.

Todo debió de comenzar en torno a la primavera de 1927. El resultado de su primera colaboración fue el exitoso *Mahagonny Songspiel*, estrenado ese mismo año. Más tarde el *Songspiel*, transformado y ampliado, se convertiría en una obra maestra de la ópera del siglo XX: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny), que paradójicamente será también el desencadenante del alejamiento entre ambos.

En esos cinco años, Brecht y Weill crean juntos varias obras excelentes, la más célebre de las cuales es, sin duda, *Die Dreigroschenoper*, estrenada en 1928, una “antiópera”, o mejor, una nueva forma de teatro musical. La obra recogía los más diversos estilos populares: las tonadas populares callejeras, la revista y el cabaret, los bailes modernos que tanto éxito tenían en la animada noche berlinesa, y el jazz, que también se escuchará en tantas otras obras de esos años (de Krenek o de Hindemith entre otros). Además, la obra se apoyaba en una forma de interpretación muy alejada de las convenciones de la ópera: una presencia importante del diálogo hablado, un conjunto de actores que cantaban en un estilo “natural”, una pequeña orquesta más parecida a una banda de jazz que a una plantilla tradicional.

En *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930), para Adorno la “primera ópera surrealista... radicalmente diferente de la *Neue Sachlichkeit* y de cualquier forma de clasicismo”, se juxtaponen el lenguaje sofisticado de la nueva música y los idiomas populares, e interactúan como los elementos de un collage, de manera tal que, parafraseando a Susan Cook, “ponen en cuestión continuamente el significado tanto del medio como del mensaje”.

La tendencia a partir de *Aufstieg* va a ser a la integración y la síntesis de estos componentes en un nuevo estilo más unitario y homogéneo, más personal, en el que esos rasgos surrealistas acabarían desapareciendo. Y quizás el punto culminante de esta tendencia se encuentre en *Die sieben Todsünden*, que para Kim L. Kowalke: “Es la obra maestra que corona la carrera europea del compositor”. Es la última gran obra creada en colaboración por Weill y Brecht, aunque su ruptura prácticamente se había consumado un año antes.

Cuando Weill llegó a París el 23 de marzo de 1933 contaba con suficientes contactos y con varios proyectos que habrían de asegurar su situación. Entre otras cosas había recibido el encargo de un ballet para la compañía Les Ballets 1933, fundada por Boris Koschno y George Balanchine. La financiación correría a cargo de Edward James, un joven adinerado de origen inglés que quería un papel principal para su esposa, la bailarina Tilly Losch. Al no poder contar con Cocteau para el libreto, Weill pensó en Brecht.

Entre tanto, Weill y los productores fueron desarrollando la idea del ballet: iba a ser un “ballet chanté”, protagonizado por un personaje femenino de doble personalidad representada en dos papeles distintos, uno para una cantante, Lotte Lenya, y otro para una bailarina, Tilly Losch.

Es muy posible que las implicaciones freudianas del libreto no agradaran al dramaturgo, pero Weill debió de convencerle de que se le podía dar un giro social: la alienación inevitable en la sociedad capitalista se hallaría tras el desdoblamiento de la personalidad de la protagonista. En seguida Brecht se puso a trabajar en el texto de la obra, que debió de quedar terminado muy pronto. James quedó “encantado” con el libreto. Weill terminó la partitura en versión para piano el 5 de mayo. Se estrenó el 7 de junio, y antes de la guerra solo volvió a interpretarse dos veces más. La partitura quedó inédita hasta 1955, cuando Lotte Lenya la hizo publicar. Tampoco el texto de Brecht se publicó en vida de éste.

Aunque se suele decir que para Brecht fue una obra de circunstancias, Ronald Shull ha demostrado que, al menos desde 1927, el dramaturgo —que poco antes había iniciado su estudio sistemático del marxismo— se había interesado en el tema del desdoblamiento interpretado en términos sociológicos y estaba buscando la manera de tratarlo en alguna obra. Weill

debía de saberlo. Además, ambos debieron de percibir en el argumento del ballet ciertas resonancias autobiográficas: el exilio, la búsqueda de seguridad económica, la separación entre los dos artistas, así como la relación entre las dos “artes hermanas”, el teatro y la música. Por otra parte, Brecht conocía muy bien la literatura religiosa: la Biblia de Lutero, los dramas medievales y el teatro moralizante barroco, que a menudo le proporcionaron rasgos de estilo, citas, estructuras formales y *tópicos* que, adecuadamente reinterpretados, servían para la construcción de sus dramas de crítica social. Por lo tanto, *Die sieben Todsünden* encajaba de lleno en sus intereses.

La referencia constante a las grandes ciudades como lugares de promisión, de progreso socioeconómico, pero también de amoralidad o inmoralidad, la situación de la obra en esa América mítica e idealizada, eran aspectos que Weill y Brecht habían explorado antes en otras obras. No son mero reflejo de la gran influencia que la cultura americana ejercía en Berlín sobre todo a través de la música y el cine, sino que persiguen sobre todo el efecto de “distanciamiento” que hace posible una puesta en escena estilizada y artificial apropiada para la función crítica de la obra.

La estructura en *tableaux* –cuadros o episodios independientes– hacía innecesario un desarrollo prolijo de la trama o un diálogo. Bastaba con la elaboración de un conjunto de textos autónomos a modo de “canciones”. Además, Weill disponía de una amplia libertad a la hora de desarrollar la música, que sería la encargada de establecer nexos y relaciones que dotaran de “continuidad y coherencia” a la obra. Seguramente gracias a esta libertad Weill produjo una de sus obras más perfectas y más ricas.

Aunque la obra se califique de “ballet chanté”, los medios empleados y su estructura dramático-musical apuntan a algo más parecido a una pequeña ópera en la que el efecto de distanciamiento, lo que podríamos llamar con un término de Brecht, el elemento épico, queda reforzado por la escisión entre el canto y la danza: el personaje y su voz no se manifiestan en la unidad del cantante-actor en escena, sino que están escindidos. Además, el tratamiento de los personajes no es estrictamente dramático, puesto que no hay una trama en sentido estricto.

Cuenta con muy pocos personajes: Anna I, interpretada por una soprano, Anna II, la bailarina, y la familia, interpretada por un cuarteto vocal masculino, dos tenores, barítono y bajo (que representa a la Madre). La economía de medios vocales, por otra parte, hace que sea relativamente fácil interpretar como una suerte de cantata, y gracias a esta circunstancia, es una de las más interpretadas de Weill, aunque no se debe perder de vista que la puesta en escena es una parte esencial de la obra.

En la música de Weill se encuentran, como siempre, alusiones a géneros, a lenguajes, a estilos y a formas diversas, cultas o populares, pero todo ello se integra ahora en un estilo unitario y homogéneo. Aquí se evita del todo el efecto collage de otras obras anteriores. No obstante, todas estas referencias cargan la música de significados y connotaciones. Weill maneja a la perfección toda clase de técnicas tradicionales y originales para urdir un discurso musical paralelo que interactúa con el texto de cualquier manera menos obvia. El uso de leitmotiv, los significados asociados a las tonalidades, los tópicos asociados con los diversos estilos, de la marcha fúnebre o el coral luterano al vals o al jazz, reinterpretados y convertidos en tropos retóricos por su relación con los contextos en que aparecen, el uso de figuraciones musicales, de relaciones interválicas, de formas cadenciales y determinados giros armónicos contribuyen a construir los símbolos que en la obra, como un todo, soportan un sentido más rico que el derivado de los meros textos de Brecht.

La obra se divide en nueve números: un prólogo y un epílogo enmarcan los siete números referidos a los pecados capitales: pereza, orgullo, cólera, gula, lujuria, avaricia y envidia. En todas ellas, el papel desdoblado de la protagonista Anna I-Anna II es “expresión de la escisión existencial de los seres humanos en el seno de la sociedad capitalista” (Giese). Las alusiones a la alienación marxista en el texto son claras: la imposibilidad de alcanzar la satisfacción de las necesidades subjetivas y la realización personal por medio del trabajo en el sistema capitalista, la escisión entre el sujeto que busca la realización de sus deseos más o menos sublimados y el cuerpo cosificado como engranaje del sistema productivo y separado del fruto de su trabajo. Los siete años a los que se refiere Anna I en cierto momento, los siete pecados capitales, aluden con esa cifra mágica a la vez a los textos bíblicos, pero también a una historia fantástica o un cuento de hadas, y

apunta a la inevitabilidad –al menos aparente– del destino del sujeto preso de las relaciones socioeconómicas y a la vez a las fantasías que encubren esa situación. El discurso de Anna I y, sobre todo, las intervenciones de la Familia representan –de forma elemental y estilizada– el encubrimiento y la justificación ideológica de todo el proceso.

Juan Carlos Lores Gil

Músico y profesor de música

LAWRENCE FOSTER

Director

© Marc Ginot

La temporada 2012-13 es la décima y última de Lawrence Foster como director artístico y titular de la Orquesta Gulbenkian de Lisboa. Durante su mandato, la orquesta ha actuado en el Festival Enescu de Bucarest o el Festival de Verano en Bad Kissingen (Alemania), y ha realizado importantes giras por Alemania (con Arcadi Volodos), España (con Angelika Kirschlager) y acudido a numerosas citas veraniegas con Lang Lang. Su discografía con el conjunto incluye una serie de grabaciones para el sello PentaTone. Siguiendo una tradición anual, por él creada, de presentar una ópera en concierto, esta temporada dirigirá *Falstaff* y *Otello* de Verdi. A partir de la temporada 2012-13, Lawrence Foster asumirá el cargo de director titular de la Orchestre Philharmonique de Marseille, con la que dirigirá dos óperas, así como numerosos conciertos sinfónicos de abono.

Entre sus próximos compromisos se incluyen actuaciones con la Orchestre de Chambre de Paris (con Ute Lemper), la Chamber Orchestra of Europe en el Festival de Lucerna (con Evgeny Kissin), la Orchestre National de Lyon (con Radu Lupu), la Orquesta Sinfónica de la Radio (MDR) de Leipzig, la Filarmónica de Copenhague, la Houston Symphony (con Joshua Bell), la Orquesta Konzerthaus de Berlín y la Sinfónica de la Radio (NDR) de Hamburgo, así como la participación en las celebraciones del 80 cumpleaños de Krzysztof Penderecki en noviembre de 2013. También regresará al Festival de Música de Schleswig-Holstein (Alemania) en agosto de 2013.

Como director de ópera, Lawrence Foster ha actuado en los principales teatros del mundo entero. Trabaja regularmente en la Ópera Estatal de Hamburgo, donde su próxima nueva producción será *La zorrilla astuta* de Janáček en la temporada 2013-14. Con la Ópera de Marseille, sus producciones de esta temporada incluyen *Cléopâtre* de Massenet y *Les Troyens* de Berlioz, y próximamente dirigirá *Falstaff* y *El holandés errante*. También destacan *Khovanchina* en la Ópera de Fráncfort y *Rusalka* en la Ópera de Monte Carlo, así como futuras producciones en la Ópera de San Francisco y la Welsh National Opera.

UTE LEMPER

Soprano

Lucas Allen



La carrera extensa y variada de Ute Lemper ha dejado su impronta en el escenario, en el cine, en concierto y en el ámbito de la grabación discográfica. Ha sido elogiada a nivel internacional por sus interpretaciones de las *Berlin Cabaret Songs*, de la obra de Kurt Weill y de la *chanson* francesa, así como por sus actuaciones en Broadway, París y Londres. Su álbum, *Ute Lemper: Between Yesterday and Tomorrow*, 2008, es una pieza única ya que todas las canciones son composiciones propias.

Nació en Münster, Alemania, y cursó sus estudios en la Escuela Superior de Música y Danza de Colonia y en el Instituto del Teatro Max-Reinhardt-Seminar de Viena.

Debutó profesionalmente en los papeles de Grizabella y Bombalurina en la producción vienesa de *Cats*, continuó con la parte protagonista en *Peter Pan* (Berlín) y con la de Sally Bowles en *Cabaret*, de Jerome Savary (París), actuación que fue galardonada con el premio Molière a la mejor actriz de musical. Actuó también en *Der blaue Engel*, como Lola y Maurice Béjart creó para ella el ballet *La Mort Subite*. Además, actuó en muchas de las *Weill Revues* con la compañía de danza de Pina Bausch, y creó la parte de Velma Nelly, por la que fue galardonada con el Laurence Olivier Award, en la producción londinense del musical *Chicago*.

Como solista en concierto ha recorrido todo el mundo junto a las orquestas de mayor renombre, algunas actuaciones son: *Kurt Weill's Recital*, *Illusions*, *City of Strangers* y *Berlin Cabaret Evening*, *Die sieben Todsünden*, *Songs from Kurt Weill*, *Songbook* (Nyman) y *Songs from Piaf and Dietrich*. También ha actuado en *Folksongs* con la orquesta de Luciano Berio y con Matrix Ensemble (Ziegler) en *Berlin Cabaret Songs*.

Sus grabaciones para Decca incluyen *Ute Lemper Sings Kurt Weill*, *Die Dreigroschenoper*, *Die sieben Todsünden*, *Mahagonny Songspiel*, *Prospero's Books* (Nyman), *Songbook* (Nyman/Celan), *Illusions* (Piaf/Dietrich), *City of Strangers* (Prever/Sondheim) y *Berlin Cabaret Songs*. En 2003 salió *But One Day* y recientemente, un álbum y un DVD en directo en Carlyle, uno de los cabarets más actuales de Nueva York. También ha grabado para CBS y Polydor.

En el cine ha trabajado con Pierre Granier-Deferre, Peter Greenaway, Ivan Dikhovichni y Robert Altman, entre otros directores.

DIE SINGPHONIKER

Cuarteto vocal



Veinticinco años atrás, cinco cantantes y un pianista que destacaba por sus aptitudes como vocal se reunieron para formar un conjunto con un firme propósito en mente: que las distintas voces de solista se armonizaran para conformar un único y excepcional conjunto, equilibrándose en una creación unánime para presentar un repertorio amplio, de gran variedad y máximo nivel.

Únicamente por el timbre de sus voces, Die Singphoniker evoca emociones y estados de ánimo como ningún otro conjunto vocal es capaz de hacerlo: cuando se trata de cantos gregorianos, sugieren el misterio y la espiritualidad de un monasterio medieval; transforman los madrigales del Renacimiento en vivas estampas de la vida del siglo XVI; con las canciones de Schubert, Mendelssohn-Bartholdy y Schumann, hacen que el mundo íntimo y afectivo de la época del Romanticismo cobre vida; la descarada frivolidad de “los dorados años 20” resurge en los grandes éxitos de Comedian Harmonists; y, con ellos, el espíritu inconfundible del “Flower Power” de los años sesenta y setenta renace en las tiernas canciones de Simon & Garfunkel.

Con un sonido fascinante y exclusivamente natural, su interpretación de la música folclórica contemporánea resulta altamente sugerente, por lo que no es de sorprender que Die Singphoniker inspire a los compositores a componer para ellos una y otra vez. Las *Variationen über die Liebe*, de Enjott Schneider —una serie de retratos que utilizan textos extraídos de los anuncios de contactos personales— supuso un gran éxito para el conjunto en 1984. En 2005 obtuvieron otro gran éxito con el estreno mundial de la ópera eclesiástica *Augustinus*, de Wilfred Hillers.

A lo largo de los últimos 25 años, Die Singphoniker ha actuado repetidas veces en las series de conciertos y en los principales festivales musicales de Alemania, Europa, Asia y América. Los numerosos premios que sus grabaciones han recibido son testimonio de la calidad de su diversidad artística y flexibilidad.

Daniel Schreiber

Este tenor italiano es igualmente brillante como alto.

Henning Jensen

Lírico o dramático, cómico o de jazz, Schubert o *Singphonico*, este tenor puede hacerlo todo.

Michael Mantaj

Un barítono bajo con un sonido de oro, inaudito control de la respiración y extraordinaria flexibilidad.

Christian Schmidt

Su timbre polifacético aporta la base en la que se funda el sonido *Singphonico*.

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
Yoom Im Chang
Raquel Hernando Sanz
Ana Llorens Moreno
Rosa Luz Moreno Aparicio
Mirelys Morgan Verdecia
Elena Nieva Gómez
Rosa María Núñez Florencio
Stefano Postinghel
M^a del Mar Rodríguez Cartagena
Francisco Romo Campuzano
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
Carlos Cuesta López
Aaron Lee Cheon*
Francisco Martín Díaz
Amador Marqués Gil
Gilles Michaud Morin
Federico Nathan Sabetay*
Alfonso Ordieres Rojo
Roberto Salerno Ríos

Virginia González Leonhart**

Pilar Rubio Albalá**

Violas

Cristina Pozas Tarapiella (solista)
Lorena Otero Rodrigo (solista)
María Roperó Encabo (ayuda de solista)*
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
Humberto Armas Armas**
Víctor Gil Gazapo**
Jordi Roure Torné**
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^a Mañero Medina
Nerea Martín Aguirre
Susana Rico Mercader*
Carla Sanfélix Izquierdo*
Josep Trescolí Sanz

Contrabajos

Antonio García Araque (solista)
Ramón Mascarós Villar (ayuda de solista)
Luis Navidad Serrano (ayuda de solista)
Pascual Cabanes Herrero
Pablo Múzquiz Pérez-Seoane
Jaime Antonio Robles Pérez
Emera Rodríguez Serrano*
Bárbara Veiga Martínez
Raquel de la Cruz Hebrero**
Sergio Fernández Castro**

Arpas

Nuria Llopis Areny

Flautas

Juana Guillem Piqueras (solista)

José Sotorres Juan (solista)

Miguel Ángel Angulo Cruz

Antonio Arias-Gago del Molino

José Oliver Bisbal (flauta-flautín)

Oboes

Víctor Manuel Ánchel Estebas (solista)

Robert Silla Aguado (solista)

Ramón Puchades Marcilla (ayuda de solista)

Vicente Sanchís Faus

Rafael Tamarit Torremocha

Clarinetes

Enrique Pérez Piquer (solista)

Javier Balaguer Doménech (solista)

Eduardo Raimundo Beltrán (clarinete bajo)

José A. Tomás Pérez

Carlos Casadó Tarín (requinto)

Fagotes

Enrique Abargues Morán (solista)

Vicente J. Palomares Gómez (solista)

Miguel Alcocer Cosín

José Masiá Gómez (contrafagot)

Miguel José Simó Peris

Trompas

Salvador Navarro Martínez (solista)

Rodolfo Epelde Cruz (solista)

Javier Bonet Manrique (ayuda de solista)

Carlos Malonda Atienzar (ayuda de solista)

José Enrique Rosell Esterelles

Salvador Ruiz Coll

Enrique Llobet Badia**

Trompetas

Manuel Blanco Gómez-Limón (solista)

Adán Delgado Illada (solista)

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

Antonio Picó Martínez**

Guitarra / Banjo

Miguel Iniesta López**

Piano

Gerardo López-Laguna**

Archivo

Rafael Rufino Valor

Avisadores

Francisco Osuna Moyano (jefe de escenario)

Juan Rodríguez López

* Contratados ONE

** Músicos invitados para el presente programa

PRÓXIMOS CONCIERTOS

CONCIERTO EXTRAORDINARIO - DIÁLOGOS EN CLAVE DE JAZZ

17 de marzo de 2013, 11:30 h

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica

Orquesta Nacional de España

Jordi Bernàcer, director

Enrique Pérez, clarinete

Manuel Blanco, trompeta

Darius Milhaud

La Création du monde (La creación del mundo), *opus 81a*

Leonard Bernstein

Preludio, fuga y riffs

André Jolivet

Concierto para trompeta y orquesta núm. 2

George Gershwin

Porgy and Bess, suite

Dmitri Shostakovich

Suite de jazz núm. 2

CICLO I - CONCIERTO 16 - DIÁLOGOS

22, 23 y 24 de marzo de 2013

Orquesta y Coro Nacionales de España

Escolanía del Sagrado Corazón de Rosales

Ton Koopman, director

Bettina Pahn, soprano

Franziska Gottwald, contralto

Jörg Dürmüller, tenor

Tilman Lichdi, tenor

Klaus Mertens, bajo

Johann Sebastian Bach

Matthäuspassion (Pasión según San Mateo), *BWV 244*