

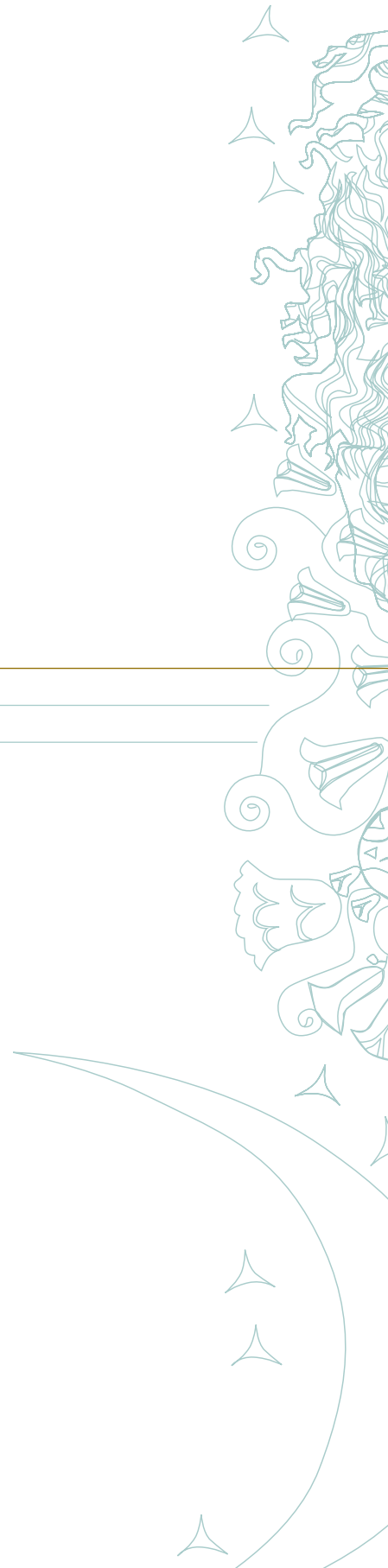
1860-1911

Aniversarios Gustav Mahler

CICLO I – CONCIERTO 18

1, 2 y 3 de abril de 2011

Orquesta y Coro Nacionales de España
Josep Pons, director artístico y titular





Josep Pons

Director artístico y titular

Joan Cabero

Director CNE

Ramón Puchades

Director técnico OCNE

Programa

Orquesta Nacional de España
Josep Pons, director

Nino Rota (1911-1979)

Danzas de Il gattopardo (El gatopardo) (Primera vez ONE)

1. *Valzer Verdi*
2. *Mazurca*
3. *Balletto*
4. *Polka*
5. *Quadriglia*
6. *Galop*
7. *Valzer del commiato*

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonía núm. 5, en do sostenido menor

- I. *Abteilung* (Primera parte)
Trauermarsch (Marcha fúnebre)
Stürmisch bewegt (Movido y tempestuoso)
- II. *Abteilung* (Segunda parte)
Scherzo
- III. *Abteilung* (Tercera parte)
Adagietto
Rondo-Finale: Allegro con brio

CICLO I – CONCIERTO 18. Aniversarios Gustav Mahler – Séptimo Arte

Viernes 1 de abril de 2011, a las 19:30 h. ONE 5127

Sábado 2 de abril de 2011, a las 19:30 h. ONE 5128

Domingo 3 de abril de 2011, a las 11:30 h. ONE 5129

Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala Sinfónica.

Duración aproximada de las obras: 85 minutos.

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



Gustav Mahler en 1909.



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

Notas al programa

Músicas para Visconti, músicas adaptadas por Visconti

Gustav von Aschenbach agoniza en la playa del Lido veneciano en tanto que el príncipe Fabrizio Salina, afectado por un cortejo funerario, camina con paso letárgico en la noche de Palermo. De 1963 a 1971. De Lampedusa a Mann. La aristocracia de la sangre (Salina) y la aristocracia del espíritu (Aschenbach). Entre ambos, una juventud hecha belleza (de Angélica a Tadzio) que a ninguno de los dos protagonistas deja indiferentes. Dos actores de habla inglesa para los dos referentes de la decadencia, Burt Lancaster (inmenso) en el siciliano, Dirk Bogarde (inmenso) en el muniqués. Dos compositores, uno nacido el mismo año que el otro moría. Y una única mente para hilvanar las dos historias, la del conde de Lonate Pozzolo, Luchino Visconti.

Nino Rota (1911-1979)

Il gattopardo (Ballabili)

«Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi».

Para la historia de la música cinematográfica, Nino Rota es, sustancialmente, el músico de Federico Fellini: el 80 por ciento de las creaciones fílmicas del maestro de Rimini van unidas a los pentagramas del napolitano, que ideó para él partituras tan extraordinarias como *I vitelloni*, *La strada*, *La dolce vita*, *Las noches de Cabiria*, *Giulietta de los espíritus*, *8 1/2* o lo que ya son joyas finales de tan dilatada trayectoria, *Satyricon*, *Casanova*, *Prova d'orchestra* y *Amarcord*. Rota, claro es, fue requerido para el cine por directores de recorrido internacional, desde King Vidor, para el que redactó la notable partitu-



ra de *Guerra y paz*¹, o Francis Ford Coppola, con el que colaboró en las dos primeras partes de la trilogía *El padrino*.

Músico de sobresaliente formación académica, que llegó a ser director del Conservatorio de Nápoles y que entre sus más destacados alumnos tuvo, por ejemplo, a Riccardo Muti, Rota ejerció su magisterio en la doble militancia del territorio clásico y del panorama cinematográfico, y aunque nunca fue un ignoto o desconocido músico de concierto, sus impresionantes servicios para el cine fueron los que le granjearon fama, reconocimiento y, es obvio señalarlo, tranquilidad económica.

Rota no colaboró en demasía con el otro grande del cine italiano de aquellos años, Luchino Visconti. Este transitó a lo largo de su inventario fílmico por los pentagramas de compositores clásicos, como Bruckner en el caso de *Senso*, Cesar Franck en *Vaghe stelle dell'Orsa*, Wagner en *Ludwig* o Mahler en la, sobradamente conocida, *Muerte en Venecia*, y por un amplio historial de especialistas de la banda sonora, que van desde Maurice Jarre en *La caduta degli dei* hasta Bruno Nicolai en *El extranjero* o Ennio Morricone en el episodio de *Le streghe*; en las cuatro últimas películas de su trayectoria decidió recurrir a los servicios, primero como director y luego como compositor, de un músico competente, Franco Mannino, pero distante en categoría creadora de los nombres que se acaban de mentar, y desde luego del de Nino Rota. Mannino había colaborado con el joven

1 En el plural tratamiento que la cinematografía ha dado a la novela de Lev Tolstoi, sólo Vyacheslav Ovchinnikov se acercó, en la gigantesca y cuatripartita versión de Sergei Bondarchuk, rodada entre 1963 y 1968, al nivel de los resultados conseguidos por Rota en 1956; la deliciosa paradoja es que, tras esta superproducción soviética, contratado Bondarchuk por De Laurentis para reflejar el declive del imperio napoleónico en *Waterloo*, de 1970, el músico, llamado en perfecto acuerdo por director y productor, fue precisamente Nino Rota.

Visconti en *Bellissima*, y el cineasta recurrió a él para la dirección musical de *Morte a Venezia*.

Rota acompañó a Visconti en cuatro de sus más importantes trabajos para el séptimo arte: *Noches blancas*, *Rocco y sus hermanos*, *Bocaccio 70* y, naturalmente, acaso el más importante de los trabajos (y para algunos la obra maestra del realizador), *Il gattopardo*, que Visconti adaptó de las memorias de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957), el cual murió sin ver publicada su novela, que recibió edición póstuma en 1959 y que de inmediato fascinó al director de cine; en 1963, y con un presupuesto desusado para una producción italiana de la época, realizada con múltiples apoyos foráneos y contando con un reparto igualmente internacional (Burt Lancaster, Alain Delon y Claudia Cardinale como acertada referencia itálica), llevó a la pantalla la obra en cuestión.

La amplia escena del baile, que ocupa casi un tercio del metraje del filme, incluía, en la suite o selección realizada por el propio Rota, las siguientes piezas: *Mazurka*, *Controdanza (Balletto)*, *Valzer brillante* —este adaptado por Rota y el fabuloso director musical de la película, Franco Ferrara, a partir de un original de Giuseppe Verdi—, *Polka*, *Quadriglia*, *Galop* y *Valzer del commiato*, pero el compositor, en una segunda suite, la denominada de los «Ballabili», pasó el *Vals* verdiano al primer lugar.



Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonía núm. 5, en do sostenido menor

Primera parte

Trauermarsch: In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt (Con paso medurado. Austero. Como una procesión)

Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz (Movido y tempestuoso, con la mayor vehemencia)

Segunda parte

Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell (Potente, no demasiado rápido)

Tercera parte

Adagietto: Sehr langsam (Muy lento)

Rondo - Finale: Allegro giocoso. Frisch (Fresco)

Composición: 1901-1902.

Orquestación: 1903.

Estreno: Colonia, 18 de octubre de 1904, con dirección de Mahler.

«Jeder neue Stil fordert eine neue Technik».

Tal como ocurriera con la *Cuarta sinfonía*, la página previa de su ciclo sinfónico, la *Sinfonía núm.5* ocupó a Mahler durante un espacio de dos años, o, para mayor precisión, dos veranos, los de 1901 y 1902. La obra conoció primera audición en Colonia, dos años después de la terminación de la partitura, en octubre de 1904. El propio autor parece haber sido consciente de la renovación estética que

la composición requería, fielmente reflejada en las palabras anotadas poco después de la culminación de los pentagramas. «*Todo estilo nuevo exige una técnica nueva*».

No es baladí apuntar aquí algunas de las circunstancias personales que enmarcan la creación de esta pieza, llamada a equiparar en popularidad, desde los años 70 del pasado siglo, a las sinfonías *Primera* y *Cuarta*. El año 1901 no comenzó con los mejores auspicios para Mahler, que el 24 de febrero hubo de ser sometido a una intervención quirúrgica de urgencia: tras una velada de pasmosa actividad —concierto de la Filarmónica de Viena por la tarde y función de ópera, con *La flauta mágica* mozartiana, por lo noche—, el artista sufrió un colapso acompañado de una intensa hemorragia, derivada de una dolencia hemorroidal que ya había aquejado anteriormente al músico; la operación, la tercera padecida por Mahler a causa de este mal, implicó varias semanas de convalecencia, que el compositor-director pasó en Abbazia, en las costas adriáticas. De regreso a Viena, para culminar la temporada de la Ópera, el verano reportó a Mahler, enardecido por su victoria enésima sobre los males del cuerpo —un tema recurrente en sus palabras y escritos—, el disfrute de su «Haüschen» junto al Worther, construida la vivienda según los planos del arquitecto Alfred Theuer. La «casita» de Maiernigg, con su impresionante panorámica del lago y el anillo de los bosques en derredor, propició un estío hiper-creativo para el músico, que abocetó en esos meses los tres primeros movimientos de la *Sinfonía* y cuatro de los *Rückert-Lieder*, compuso una canción orquestal del *Knaben Wunderhorn* (El muchacho de la trompa mágica) y redactó tres de los *Kindertotenlieder* (Canciones a la muerte de los niños).



Pero, tras el verano, la «circunstancia personal» más decisiva tuvo lugar el 7 de noviembre, durante los ensayos de la nueva producción de *Los cuentos de Hoffmann*: ese día, en casa de la familia Zukerkhandl, Mahler conoció a Alma Maria Schindler, hija del fallecido pintor Jakob Emil Schindler, e hijastra —tras segundas nupcias de su madre— del también pintor Karl Moll, uno de los máximos representantes del movimiento «Sezession». Y aquí hay que poner la historia al día.

Los Diarios - 1898/1906 de Alma Mahler son veintidós cuadernos numerados, parte del conjunto total de los manuscritos de Alma, que ella conservó hasta su muerte. A lo largo de su vida sólo había dejado que algunos estudiosos como Donald Mitchell o La Grange —y siempre bajo su ojo inquisidor— les echaran un tímido vistazo, aún a sabiendas de que ella corregía y modificaba los textos una y otra vez según le interesara hacer públicos ciertos escabrosos detalles. Parte de sus diarios son la base de sus libros *Mein Leben*² y *Gustav Mahler, recuerdos y cartas*³. Están escritos con una letra paleográfica, incomprensible casi para cualquiera excepto los íntimos. A su muerte, pasaron a Anna, la única hija superviviente del músico, que también los guardó celosamente. A fines del siglo XX, una de las dos hijas de Anna, Marina Fistoulari-Mahler, autorizó la edición definitiva

2 Todavía hoy la única publicación en español es la inefablemente titulada *Mi vida amorosa*, publicada por Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1962, en traducción de Oswald Bayer.

3 *Gustav Mahler, Erinnerungen und Briefe*. Edición Allert de Lange, Ámsterdam, 1940. Edición inglesa publicada por John Murray, Londres, 1968, 1969 y 1973, en traducción de Basil Creighton. Edición española publicada por Taurus, Madrid, 1978, en traducción de Néstor Mínguez. Acantilado publicó en 2006 una nueva traducción de Isabel Hernández, basada en la reedición del original germano, que desdeña, por ejemplo, el importante prólogo de Donald Mitchell a la edición inglesa.

de esos cuadernos a un musicólogo soberbio, Antony Beaumont, inglés afincado en Suiza⁴.

Tras la lectura del libro se llega a sentir el embrujo del personaje, por utilizar palabras de La Grange, y se pasa a ser «*uno más de los subyugados por los hechizos de Alma Mahler*». Alma empieza su diario el 25 de enero de 1898 y es ya asombroso el nivel de sus conocimientos a esa edad: su desparpajo innato (pinta y dibuja con gracia), su formación, sus gustos, su competencia musical, global y particularizada y, sobre todo, su forma (aunque trate a veces los temas más sórdidos) de escribir, de redactar, que revela a una persona con capacidad de condensación e inteligencia desusada. El elemento más asombroso de todo el texto, amplísimo, es, cómo no, su relación con Mahler, pero lo es sobre todo porque da la vuelta a lo que la propia Alma narró en sus *Recuerdos* y en su autobiografía. Hasta nuestros días, los estudiosos habían bebido de esas dos únicas fuentes a la hora de narrar el encuentro, el enamoramiento y matrimonio posterior de ambos.

A pesar de lo que Alma dijera en sus libros primeros, la vida amorosa de Mahler hasta su matrimonio no había sido precisamente casta. Para desahogar sus instintos, había echado mano de lo que más a mano tenía: cantantes o mujeres casadas, con las que nunca pensó en desarrollar una relación seria. En 1901 mantenía un discreto affaire —él así lo pensaba— con la cantante Selma Kurz, pero del que todo el mundillo cultural vienés hablaba en los cafés.

4 1998, Fischer Verlag, Frankfurt am Main; edición, traducción y notas a cargo de Antony Beaumont.



La historia tradicional del encuentro entre Mahler y Alma cuenta que tuvo lugar en la cena mentada de 1901. En teoría, ella sólo le había visto una vez en la Ópera y él se sintió atraído por ella desde aquel primer encuentro oficial, a partir del cual comenzó a escribirla, a mandarle poemas y a llamarla por el entonces pionero teléfono hasta llegar al famoso paseo nocturno del 28 de noviembre en el que él se declaró. Pero no. Fue ella la que se enamoró de él mucho antes de llegar a conocerlo. Fue Alma la que quedó presa de su influjo, viéndole dirigir, primero en la Musikverein, luego en la Ópera. La primera vez que lo cita en su diario, el 11 de febrero de 1898, aún no había cumplido dieciocho años y fue con motivo del *Sigfrido* de Wagner, advirtiendo que había eliminado todos los cortes de la obra y que a ella no se le había hecho nada larga. Días más tarde, escribió: «*Es mi ídolo, lo admiro, lo respeto, no se deja dominar por el público sino que es él quien impone la norma: tengo que conocerlo*». A partir de ahí, y todo ello combinado con las infinitas historias amorosas intermedias que pasan por Klimt y por Zemlinsky, Mahler es recurrente y, según qué páginas, omnipresente en el diario. Ella asistía a muchos de sus conciertos con la Filarmónica de Viena y anotaba reflexiones sobre cada velada, acudía infinidad de veces a la Ópera para verle trabajar y no paraba de dejarse ver. Había conseguido una postal firmada por él y, en julio de 1899 había vuelto a cruzarse con Mahler en Gosauwille, en un paseo en bicicleta. Pero el encuentro aún no se había producido.

Intentó montar una cena en su casa, pero Mahler no asistió y tuvo un raptó de furia que reflejó en su diario: «*iNo sabes lo que te estás perdiendo, estúpido Mahler, orgulloso asno! Si me conocieras, ¡cambiaría tanto tu vida! Y la mía...*». El último día de 1898, hizo

una anotación bellísima, sobrecogedora, en su cuaderno: «*¡Esperanza, hazme encontrar a alguien que me comprenda instintiva y completamente, que nuestras almas caminen juntas y resuenen a coro, en hermosa armonía. Oh Dios, Naturaleza, eterna, grandiosa, misteriosa, rica en vida y amor... concédeme este único deseo!*». Todavía, en agosto de 1900, confesó a su diario: «*Ayer Lilli prometió presentarme a Mahler el próximo invierno. Iré, desde luego. Hay que aprovechar las oportunidades cuando se presentan*». Por fin, el 4 de noviembre de 1901, tramó la cena con Burckhardt en casa de una de las pocas personas de la sociedad vienesa a las que Mahler respetaba: Berta Zuckerhandl.

El 9 de marzo de 1902, después de tres meses de noviazgo, el compositor y la joven Schindler —21 años menor que él— contrajeron matrimonio, lo que provocó, no sólo una nueva, lógicamente, y decisiva etapa en la vida de Mahler (y en la de su juvenil esposa); también un serio «reajuste» del círculo de allegados al músico. Así, Natalie Bauer-Lechner, hasta ese instante testigo privilegiado del quehacer mahleriano, desapareció literalmente del entorno de su admirado compositor: su libro de recuerdos concluye abruptamente en enero de 1902, tras comentar el estreno vienés de la *Cuarta sinfonía*, con palabras que La Grange reproduce en el primer tomo de su biografía: «*Mahler anunció su compromiso con Alma Schindler hace seis semanas; si tuviera que discutir este hecho, me encontraría en la posición de un médico obligado a tratar, a vida o muerte, a la persona que más amara en el mundo. ¡Queden las consecuencias de esto a cargo del Hacedor Supremo y Eterno!*»



Por su parte, Alma, que en la época de su buscado encuentro con Mahler vivía un intenso romance con otro de los hombres de la «nueva música» de Viena, Alexander von Zemlinsky, escribió en su *Diario* (citado por La Grange y recuperado definitivamente por Beaumont): «Él (Mahler) es el único hombre que puede dar sentido a mi vida, porque supera a todos los que he conocido hasta ahora».

Después del viaje de novios a Rusia, donde Mahler dirigió una serie de conciertos en San Petersburgo y Moscú, la pareja se instaló durante el verano en la propiedad del músico en Carintia. Retomó allí Mahler la partitura de la *Quinta sinfonía*, que completó a lo largo del período vacacional. La presencia «creacional» de Alma —ella misma profesional de la música, aventajada aprendiz de composición— ha parecido evidente en esta obra, desde que ella misma diera a entender tal circunstancia en sus *Recuerdos de Gustav Mahler*: Alma relataría que los pentagramas fueron retocados por Mahler una vez concluida la obra, a raíz del reproche de ella, en el sentido de que el autor había escrito «sólo para la percusión», añadiendo que había copiado en limpio toda la partitura de su marido. Pero el examen del manuscrito (La Grange, Mitchell, Colin Matthews) no presenta grafía alguna que no pertenezca al propio Mahler —de escritura verbal y solfística inconfundible—, y ni siquiera apunta signo alguno de retoque instrumental. Hay que recordar que Alma ha escrito sus libros bastantes años después de que los hechos sucedieran —más de 30 en el caso de los *Erinnerungen* y no menos de 40 en los pasajes de *Mein Leben* relacionados con Mahler—, y siempre de memoria, con lo que resulta comprensible que sus reminiscencias no sean siempre exactas.

Su presencia, en cambio, ha podido alterar el mismo diseño de la tercera y última sección de la *Sinfonía*, que incluye el famoso *Adagietto* para arpa y cuerdas; pero esto último ha sido puesto en tela de juicio por algunos tratadistas, y hasta intérpretes, que advierten, en la cita de dicho *Adagietto* en el tiempo final, una suerte de parodia que no terminaría de cuadrar con las románticas intenciones de «presente amoroso» que a dicho movimiento se atribuyen. Aquí, sin embargo, el testimonio de un músico como Willem Mengelberg, anotado por ende en su propia partitura —que La Grange ha cotejado detenidamente—, debe ser tomado en consideración; el maestro holandés apunta que, tanto Gustav como Alma Mahler, por separado, le indicaron que el *Adagietto* había sido concebido como un «regalo de compromiso» del músico hacia su futura esposa.

Y es que Alma comenzó a ejercer una singular y profunda influencia en el caminar sinfónico de Mahler que va más allá de corregir o no una partitura, o de tener un tema dentro de una sinfonía (caso de la *Sexta*). Ella misma no llegó a advertirlo en primera instancia, aunque pudo percibirlo en las audiciones de las obras interpretadas en los años posteriores a la muerte de Mahler, en traducciones que, como ha narrado, le impresionaron profundamente. Su ascendente hizo que Mahler rectificara el curso de una sinfonía nacida para «acabar mal» y alterada para terminar bien (la *Quinta*), si bien el compositor realizaría ese descenso a los infiernos en la pieza siguiente (la *Sexta*), incluyendo, sin embargo, un tema que retrataba musicalmente a la esposa. También volvería a dar un giro a otra obra sombría (la *Séptima*), en el cuarto tiempo, para rematarla estruendosamente, y concebiría una sinfonía-cantata en la que el impulso creador no sería sino la propia Alma (la *Octava*). Tras pisar el posible itinerario de la ex-



tinción (*La canción de la tierra*, la *Novena*), convertiría también el manuscrito de la última sinfonía (la *Décima*) en cántico de amor desesperado.

Mahler comienza su *Quinta sinfonía* en 1901, en un momento en que él mismo se reconoce un enorme dominio de técnica y poderes: «No habrá en mi obra elementos románticos, o místicos; será la expresión, simplemente, de un poder sin paralelo, de la actividad de un hombre, a la luz del sol, que ha alcanzado su clímax vital». Por primera vez el músico renuncia al programa y pretende sólo la abstracción propia de lo musical. Por lo demás, la obra trata de forma diferente ciertos temas recurrentes, como la muerte, ya analizada, desintegrada, estudiada y excusa para el cuadro del Juicio Final de la *Segunda*, pero presentándola ahora de forma inexorable, letárgica incluso. Es en esta música, la más objetiva y absoluta escrita por Mahler hasta ese instante, donde con más paradójica fuerza aparece un «yo-Mahler», donde el programa narrativo pasa a ser el mismo compositor. Hay una subjetividad que volverá a manifestarse en sus sinfonías con pujanza creciente. Sin auxiliarse en la palabra, sin programa ni trasfondos, hay momentos en los que el diálogo, a veces la discusión y hasta el altercado pasan al soliloquio: la queja nobilísima y solemne de los violonchelos crece amparada por el apagado latir del timbal en el segundo movimiento, el vals se transforma en un monólogo milagroso en el trío del *Scherzo*, la romanza expande el *Adagietto* o la misma *Trauermarsch* (Marcha fúnebre) evoluciona hasta un final misterioso.

De otra parte, como el arranque de la *Sinfonía* expone con transparencia, Mahler se siente, en este instante de su carrera com-

positiva, más heredero de Beethoven que nunca. Fijémonos en el espectacular inicio, tan personal —¡por otra parte!— que ha hecho casi olvidar de dónde viene su inspiración: ¿no son las cuatro notas repetidas de la trompeta —tres corcheas y una blanca— traspunto del motivo inicial de la *Quinta* beethoveniana? Allí, Beethoven, 2/4, tres notas repetidas e intervalo de 3ª menor, con silencio de corcheas entre entradas del motivo; aquí, Mahler, 2/2, tres notas en tresillo y blanca que repite el sonido, con silencio de negra entre apariciones del motivo. El mismo segundo tema del movimiento de apertura, la lírica, elegíaca *Marcha fúnebre* que sigue al motivo de la trompeta y al estallido del *tutti*, toma también su diseño del escueto segundo motivo del *Allegro con brio* de la *Sinfonía* beethoveniana.

Comienza la *Quinta sinfonía* en do sostenido menor, pero las diversas modulaciones con que Mahler trata los temas impiden hablar de una tonalidad específica. El primer movimiento tiene una relativa forma sonata. Esta relatividad se justifica en el hecho de que el segundo movimiento es, en realidad, el desarrollo sinfónico de los temas del primero, curiosa anarquía solamente comprensible en una técnica tan soberbia como la de Mahler. Un solo de trompeta, desembocado en un *fortissimo* del *tutti* orquestal, constituye el primer tema, *pesante*, en donde los instrumentos graves marcan el ritmo del mismo. El segundo tema, contrastado, a cargo de violines y violonchelos, es una melodía derivada del primero a cargo de la tuba y la trompeta. El desarrollo se inicia con una cita del motivo inicial de la trompeta. El número 7 plasma una desgarradora explosión, de aliento fáustico, construida casi toda ella sobre el primer tema, en si bemol menor, resuelta en una re-exposición



de los dos temas fundamentales. Tras ella, en vez de la habitual coda, nos encontramos con un nuevo tema confiado a las cuerdas, que será el centro del movimiento siguiente. Reaparece el motivo de la trompeta, que desemboca en un luctuoso coral de los metales acompañados por las cuerdas. Sobre el *col legno* de los arcos, el motivo de la trompeta se eleva a las regiones agudas, es expuesto por la flauta, y un pizzicato de las cuerdas graves cierra el movimiento. Es muy importante señalar cómo el mismo final de este movimiento anuncia ese lado fantástico y grotesco, altamente imaginativo del compositor, a lo Berlioz, que tanta prepotencia va a manifestar en las dos sinfonías sucesivas, sobre todo en la *Séptima*; no están muy distantes entre sí los respectivos pasajes conclusivos de la *Trauermarsch* de la actual *Sinfonía* y de la primera *Nachtmusik* de la *Séptima*.

El segundo tiempo se construye sobre dos secciones contrapuestas: una tempestuosa, con un importante tema en las cuerdas, y otra serena («suspensión», en la terminología de Adorno), iniciada por las corcheas en terceras de flautas, oboes y clarinetes y sostenida por el tercer tema del primer movimiento, presentado por los violonchelos con soberbia dignidad. El número 9 trae un súbito retorno a la primera sección, que se extingue en citas del clarinete bajo y el fagot. Sigue un desarrollo a solo del tema principal a cargo de los violonchelos, que posteriormente lo recrean en un ritmo de marcha idéntico al del primer movimiento: incluso el segundo tema de éste es expuesto textualmente en el número 15. La primera sección aparece de nuevo, y sobre ella, Mahler, en un alarde contrapuntístico, sitúa el tema de los violonchelos. Tras un pasaje de tremenda intensidad emocional, el autor interrumpe abruptamente el discurso in-

roduciendo una gloriosa fanfarria de los metales en re mayor, con la que parece dominar de modo absoluto los malos presagios, pero su apoteosis no llegará hasta el *Finale* de la obra. Todavía la sección tempestuosa reaparece brevemente antes del final del movimiento. La coda del mismo, sobre trémolos de las cuerdas y terceras del arpa, recoge el motivo de las flautas que evoluciona levemente a través de todo el viento, hasta desaparecer en un arpeggio do-si-la de los bajos y el timbal.

El *Scherzo*, un «a modo de vals» en re mayor, tiene a la primera trompa como instrumento obligado y posee un hermoso trío construido sobre los *pizzicati* de la sección de cuerdas. A todo lo largo del movimiento, de curso extenso, abundante (el más largo *Scherzo* de Mahler), predomina un tono rústico, desenfadado, determinado desde la llamada primera de la trompa, pero violento y contrariado en su repetición. Estructuralmente, hay mucha vecindad entre este *Scherzo* y el *Rondo-Burleske* de la *Novena*. Claramente, este movimiento es el punto conflictivo de una lectura de la *Sinfonía* y son varios los mahlerianos consagrados (a la cabeza de todos el infatigable Klemperer) que renunciaron a interpretar la obra íntegramente por un problema de asimilación de la amplia gama estimuladora contenida en este *Scherzo* cercano al *Ländler*. La base melódica la extrajo Mahler de un poema de *La trompa mágica* que había previsto poner en música para la *Cuarta sinfonía*, «El mundo sin pesadumbre», del que eliminó la letra.

El *Adagietto*, para arpa y cuerdas, en fa mayor, tiene su base liederística en la canción de los *Rückert-Lieder*, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (Me he alejado del mundo), también de 1901, y que,



en su vasta sección de cuerdas y arpa, reflejaba el mundo que Mahler estaba explorando en su nuevo ciclo de canciones. Melodía «abra-zadera» (nomenclatura de Sopena), en ascensión de intensidad, con *portamenti* en la frontera (sin tocarla) de lo cursi, es uno de los más conspicuos «cantos de amor» imaginados por el músico.

El *Finale* es una singular diablura contrapuntística, construida sobre la frase inicial del fagot que recoge la canción del *Wunderhorn*, *Lob' des hohen Verstandes* (Elogio de la Alta Sabiduría). Pensemos en el contraste con el *Ablosung im Sommer* (Consuelo en el verano), el *Lied* que, igualmente, inspirara un movimiento de la *Tercera sinfonía*: en la actual canción, en un torneo de canto entre un rruiseñor y un cuclillo, arbitrado por un asno, éste da vencedor al cuclillo. En el número 2 de la página, los violonchelos inician una fuga en la que son seguidos, en este orden, por los segundos violines, las violas, los primeros violines y los contrabajos, añadiéndose después el resto de los instrumentos. A partir de este *fugato*, un no se sabe si consciente homenaje de Mahler al universo formal de Bruckner, el movimiento se transforma en una sucesión de intercambios antifonales (pregunta-respuesta) entre el tema del *Wunderhorn* y el tema del ciclo de Rückert, base del *Adagietto* precedente. En las páginas finales de la obra, el frustrado coral del segundo tiempo revive con toda potencia, sin nubes que alteren ahora su devenir y horizonte.

La solución al conflicto, en su doble vertiente formal y espiritual, está alcanzada. Estilísticamente, como lo va a ser también la *Séptima*, la *Sinfonía* se resuelve en una dialéctica espiral, concéntrica, pues 4º y 5º movimientos, hilvanados temáticamente, forman la ré-

plica al nudo motívico de 1º y 2º, quedando el *Scherzo* como desarrollo entre un planteamiento y un desenlace. Conceptualmente, la airosa interrelación final entre el *Wunderhorn-Welt* y el *Rückert-Welt* comporta la conciliación de ambos universos en esta primera etapa del periodo medio mahleriano. La *Quinta* es el balance positivo de un combate (tesis); la siguiente sinfonía iba a plantear la antítesis. Pero Mahler, en ese arranque del nuevo siglo, con una nueva vida tejida a su lado, cargado de energía y compartiendo vitalidad con su compañera, difícilmente podía negarse al optimismo.

José Luis Pérez de Arteaga

es musicólogo y comentarista de Radio Nacional



Josep Pons

Director



Josep Pons ostenta el cargo de director principal y artístico de la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE) desde 2003, liderando durante todo este tiempo una gran renovación artística. Actualmente, la OCNE está considerada como un estándar de calidad y programación. Sus próximos compromisos con esta institución incluyen la grabación de nueve CDs hasta 2013 con Deutsche Grammophon, así como diversas giras por 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, la tradición secular y el profundo estudio de la polifonía y la música contemporánea durante esos años marcaron su desarrollo musical e intelectual.

Josep Pons ha sido director artístico 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 junto a Harmonia Mundi France, reflejada en 20 álbumes que han recibido el elogio de la prensa internacional por su contribución a la actualización y renovación de las interpretaciones de la música española; estas grabaciones han sido reconocidas con numerosos premios: Diapason d'Or, CD Compact Award, CHOC Le Monde de la Musique, 10 Repertoire, Timbre de Platin, Télérama, Grand Prix du Disque Charles Cros y Premio de Música Clásica de Cannes.

Como director invitado principal del Gran Teatre del Liceu en Barcelona, 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 *Gaudí* (A. Guinjoan), ambos disponibles en DVD.

Josep Pons es cada día más requerido como director invitado. Ha colaborado, entre otras, con la Orquesta Nacional de Francia, filarmónicas de Róterdam, Tokio y Radio Francia, nacionales de Bélgica y Lyon, sinfónicas de Gotemburgo y de la BBC, Sinfónica Nacional Danesa, Filarmónica Real de Estocolmo, Orquesta de París, Orquesta Gulbenkian, Orquesta del Capitolio de Toulouse y Orquesta de la Suisse Romande.

En la temporada actual tiene programadas nuevas colaboraciones con la Orquesta de París, Orquesta Gulbenkian, Orquesta Nacional de Lyon, Orquesta del Capitolio de Toulouse, Orquesta de la Suisse Romande, Sinfónica de la BBC y Die Deutches Kammerphilharmonie de Bremen, así como su primera presencia con la Filarmónica de Dresde.

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.



Director artístico y titular

Josep Pons

Director emérito

Rafael Frühbeck de Burgos

Violines primeros

Sergey Teslya (concertino)*

Mauro Rossi (concertino)*

Ane Matxain Galdós (concertino)

Jesús A. León Marcos (solista)

José Enuguídos 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

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

Eduardo Carpintero Gallego

Iván David Cañete Molina

Aaron Lee Cheon*

Francisco Martín Díaz

Amador Marqués Gil

Gilles Michaud Morin

Rosa Luz Moreno Aparicio

Federico Nathan Sabetay*

Elena Nieva Gómez

Alfonso Ordieres Rojo

Francisco Romo Campuzano

Roberto Salerno Ríos

Pilar Rubio Albalá**

Violas

Cristina Pozas Tarapiella (solista)

Lorena Otero Rodrigo (solista)*

Emilio Navidad Arce (ayuda de solista)

María Roperó 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

Humberto Armas Armas**

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*



Orquesta Nacional de España

Zsófia Keleti*
José M.^a Mañero Medina
Nerea Martín Aguirre
Susana Rico Mercader*
Carla Sanfélix Izquierdo*
Josep Trescolí Sanz

Contrabajos

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

Arpas

Nuria Llopis Areny

Flautas

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

Oboes

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

Clarinetes

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

Fagotes

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

Trompas

Salvador Navarro Martínez (solista)
Rodolfo Epelde Cruz (solista)

Javier Bonet Manrique (ayuda de solista)
Carlos Malonda Atienza (ayuda de solista)
Antonio Colmenero Garrido
José Enrique Rosell Esterelles
Salvador Ruiz Coll
Pablo Penades Fasanar**

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
Enrique Abelló Blanco**

Trombones

Edmundo José Vidal Vidal (solista)
Juan Carlos Matamoros Cuenca (solista)
Enrique Ferrando Sastre
Francisco Guillén Gil (trombón bajo)
Rogelio Igualeda 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

Piano

Gerardo López Laguna**

Avisadores

Francisco Osuna Moyano (jefe de escenario)
Juan Rodríguez López

* Contratados ONE

** Músicos invitados para el presente programa



CONCIERTOS PARTICIPATIVOS

**VIERNES 10 Y SÁBADO 11
DE JUNIO DE 2011, A LAS 19.30 H**

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA
MADRID

GRANDES COROS DE ÓPERA

Obras de **VERDI, BIZET, BERLIOZ,
MUSSORGSKY, PUCCINI, BEETHOVEN,
MOZART, BORODIN Y GOUNOD**

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
CORO NACIONAL DE ESPAÑA

PARTICIPANTES INDIVIDUALES

DIRECCIÓN: JOSEP PONS

VENTA DE ENTRADAS A PARTIR DEL 26 DE ABRIL

Precio de las localidades: **Zona A: 29 € | Zona B: 22 € | Zona C: 14 €**

ServiCaixa	Taquillas Auditorio Nacional de Música
Por teléfono: 902 33 22 11, mediante tarjeta de crédito, de 8 a 24 h Las 24 horas, por internet, en www.servicaixa.com	Lunes: de 16 a 18 h Martes a viernes: de 10 a 17 h Sábados: de 11 a 13 h Tel.: 91 337 03 07 – 91 337 01 34
 <p>VENTA DE ENTRADAS ServiCaixa 902 33 22 11 servicaixa.com</p>	Red de Teatros del INAEM



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

AGENCIACIÓN NACIONAL
DE CALIDADES
ESCENICAS
Y LA MUSICA



Obra Social
Fundación "la Caixa"

AVISO

RENOVACIÓN DE ABONOS TEMPORADA 2011-2012 ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

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

ABONO COMPLETO (3 CICLOS) (EXCEPTO TRIBUNA CICLO III)	17, 18 Y 19 DE MAYO DE 2011
DOS CICLOS (EXCEPTO TRIBUNA CICLO III)	24, 25 Y 26 DE MAYO DE 2011
CICLO I	31 DE MAYO, 1 Y 2 DE JUNIO DE 2011
CICLO II	7, 8 Y 9 DE JUNIO DE 2011
CICLO III (EXCEPTO TRIBUNA)	14, 15 Y 16 DE JUNIO DE 2011
TRIBUNA CICLO III*	16 Y 17 DE JUNIO DE 2011 (SÓLO EN EL AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA)
FECHAS PARA CAMBIOS (TRIBUNA CICLO III SOLO EN EL AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA)	21 Y 22 DE JUNIO DE 2011
NUEVOS ABONADOS	DEL 28 DE JUNIO HASTA EL 16 DE SEPTIEMBRE DE 2011 (EXCEPTO AGOSTO)
VENTA DE LOCALIDADES SUeltas	A PARTIR DEL 20 DE SEPTIEMBRE DE 2011

ABONADOS DE TRIBUNA CICLO III VIERNES Y SÁBADO*

En el concierto nº 24 (Mahler: *Sinfonía núm. 8*, Ciclo III viernes 1 y sábado 2 de junio de 2012) no se podrán ocupar las localidades de Tribuna (zona C), ya que son necesarias para los coros que intervendrán en ese programa. Por este motivo, a los abonados de Tribuna del Ciclo III, durante el concierto OCNE 24, se les acomodará en otra ubicación distinta de su butaca habitual, previa presentación de la localidad de abono correspondiente a ese día (viernes 1 ó sábado 2 de junio de 2012).

TODOS LOS ABONOS DE TRIBUNA QUE INCLUYAN EL CICLO III (ABONO COMPLETO, 2 CICLOS Y CICLO III) DE LA TEMPORADA 2011-2012 SE RENOVARÁN EXCLUSIVAMENTE EN LAS TAQUILLAS DEL AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA LOS DÍAS 16 Y 17 DE JUNIO DE 2011. EL PERIODO DE CAMBIOS PARA TRIBUNA DEL CICLO III SE REALIZARÁ LOS DÍAS 21 Y 22 DE JUNIO SOLO EN EL ANM.



Equipo técnico

Director técnico

Ramón Puchades

Directora adjunta

Belén Pascual

Gerente

Elena Martín

Asistente a la dirección artística

Federico Hernández

Coordinador de publicaciones/ documentación

Eduardo Villar

Coordinador de proyectos pedagógicos

Rogelio Igualada

Coordinador técnico del CNE

Agustín Martín

Secretario técnico de la ONE

Salvador Escrig

Relaciones públicas

Reyes Gomariz

Comunicación

Adela Gutiérrez

Producción y abonos

Pura Cabeza

Gerencia

Purificación García (Contratación)

Amalia Jiménez (Administración)

María Morcillo (Administración)

Rosario Laín (Cajera pagadora)

María Ángeles Guerrero (Caja)

Secretaría de dirección técnica

Pilar Martínez

Secretarías técnicas

Paloma Medina (Secretaría ONE)

María Jesús Carbajosa (Secretaría ONE)

Rosa Aguilar (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