

Nº19 abril 2012

DOC

DOSSIER

La *Octava* de Antonín Dvořák, por Pablo-L. Rodríguez

Acorde atmosférico, por Eugenio Trías

HABLAMOS CON

Entrevistamos a Marisa Manchado y Enrique Abargues

Un departamento con muchas letras, por Rafael Banús

POSTALES ILUMINADAS

Memoria de «*A la memoria de un ángel*», de Alban Berg



OCNE

ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA

DOC

«Hay en Mahler demasiada nostalgia, demasiados lazos con el pasado, como para hacer de él, sin pensarlo dos veces, un revolucionario que ha desencadenado un proceso irreversible de renovación radical; es lo que han sentido sus primeros adeptos, quienes han estado unidos antes que nada a esta nostalgia: han visto en él el aspecto sentimental, rechazando el lado crítico que debía hacerles sentirse incómodos».

Pierre Boulez: *¿Mahler actual?*, extracto del texto publicado en 1976 en una obra colectiva titulada *Gustav Mahler und Wien*, Belsler A. G. Stuttgart y Zúrich, reproducido en: *Gustav Mahler*, Bruno Walter, Alianza Música, 2007.

Concluye con la *Sinfonía núm. 8, en mi bemol mayor, «De los mil»*, que será dirigida por el maestro Josep Pons, los días 1, 2 y 3 de junio, el ciclo Aniversarios Gustav Mahler, que con motivo de la sucesión de los aniversarios de su nacimiento (1860) y de su muerte (1911), la OCNE ha dedicado al compositor bohemio; serán también interpretadas durante este último trimestre de la temporada la *Sinfonía núm. 7* y *La canción de la tierra*.

Quisiéramos, pues, finalizar este merecido homenaje con unas reflexiones del propio Mahler; pensamientos quizá de despedida de quien era un hombre enfermo pero en cierto modo renacido, y que en palabras de Bruno Walter: «[...] mira la vida con la mano de la muerte posada ya sobre su hombro».

«Hay tantas cosas, demasiadas cosas, que podría decir acerca de mí mismo, que no puedo ni empezar. He sufrido tanto durante estos últimos dieciocho meses (es decir, desde que sabía que estaba enfermo) que apenas puedo contarlos. ¿Cómo podría tratar de describir una crisis tan abrumadora? Veo todo bajo una luz totalmente nueva; soy presa de tales transformaciones que no me asombraría si me encontrara en un nuevo cuerpo (como Fausto en la escena final). Estoy más ávido de vivir que nunca y encuentro la "costumbre de estar vivo" más dulce que nunca. En este momento los días de mi existencia son como los *Libros Sibílicos*¹... Qué absurdo dejarse sumergir por el brutal torbellino de la vida; de mentirse a uno mismo, aunque solo sea un momento, y de mentir a lo que está por encima de nosotros. Pero escribo esto a tontas y a locas porque, ahora mismo, cuando deje esta habitación seré exactamente tan tonto como los demás. ¿Qué es en nosotros lo que piensa? ¿Qué es lo que actúa?».

Gustav Mahler, 1909. Reproducido en *Gustav Mahler*, Bruno Walter, Alianza Música, 2007, pág. 120.

OCNE

⁽¹⁾ Libros proféticos, usados en la antigua Roma para prever el futuro.

dossier
dossier

LA OCTAVA DE ANTONÍN DVOŘÁK:

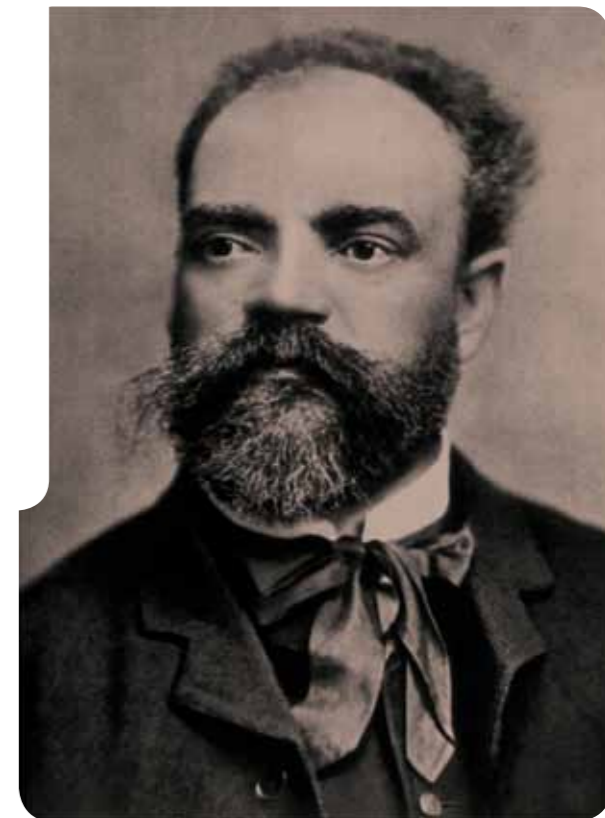
La sinfonía más novedosa

Antonín Dvořák (1841-1904) nació en un pueblecito a orillas del Moldava y, como otros artistas coetáneos checos, pretendió reivindicar su identidad cultural a pesar de haber crecido bajo el dominio político y los patrones germanocéntricos del Imperio austrohúngaro. Buena parte de la producción musical de Dvořák, y en especial sus nueve sinfonías, que escribió entre 1865 y 1893, reflejan esa combinación de elementos de la tradición centroeuropea procedente de la música orquestal de Beethoven, Schubert, Wagner o Brahms con el color melódico local checo.

Ya en las *Sinfonías Primera* y *Segunda* (ambas de 1865) la influencia de Beethoven queda patente en la construcción formal y el diseño temático, que se une al lirismo de Schubert o a diversos efectos wagnerianos. La *Tercera* (1873) es su sinfonía más wagneriana, llena de evocaciones de *Tannhäuser* y *Lohengrin*, y también la primera que estrenó. La *Cuarta* (1874) sigue la estela de la anterior pero deja ya entrever la influencia de los aires populares checos. La *Quinta* (1875) es la primera de sus sinfonías de madurez y también la que evoca más sonos de su Bohemia natal. A través de esta sinfonía y de otras obras como su *Serenata para cuerda*, Dvořák entró en contacto con Johannes Brahms y también con el influyente crítico Eduard Hanslick, ambos miembros de la Comisión Estatal Austriaca de Música.

Dvořák inicia a partir de 1879 una etapa de importantes éxitos en Viena que coinciden con la entrada en el Gobierno liberal austriaco de un sector eslavista que impidió el tradicional dominio exclusivamente pro germano. Esta etapa coincide con la composición, estreno y publicación de sus dos sinfonías más alemanas: la *Sexta* (1880) y la *Séptima* (1885), donde combina dos movimientos iniciales de honda influencia brahmsiana con el uso de danzas eslavas en el *Scherzo* y un *Finale* que funciona como amalgama de lo alemán y lo eslavo. Estas dos sinfonías serían publicadas por Simrock en 1882 y 1885 como *Sinfonías núms. 1 y 2* de Dvořák, la *núm. 3* sería en 1888 la *Quinta* y sucesivamente la *Octava* se publicaría en 1892 como *núm. 4*, y la famosa *Novena «Del Nuevo Mundo»* saldría a la venta como *núm. 5* en 1894; la numeración actual sería adoptada a partir de 1917, en que Otakar Sourek publicó su catálogo del compositor checo.

De todas estas sinfonías, la única que no publicó Simrock en Viena fue la *Octava*. Dvořák la había escrito principal-



mente en su casita rural de Vysoká durante el verano y otoño de 1889 con la intención de hacer algo «diferente de las otras sinfonías, con pensamientos individuales resueltos de una nueva forma». El propio compositor dirigió su estreno en Praga en febrero de 1890 y varios meses más tarde obtuvo un importante éxito en Viena dirigida por Hans Richter. Simrock, mucho más interesado en publicar obras breves y comerciales, ofreció a Dvořák la irrisoria cantidad de mil marcos, por lo que el compositor se la entregó a Novello, que la publicó en Londres en 1892; entre medias la *Sinfonía* se había estrenado en esa ciudad, pero también en Cambridge, con motivo del doctorado honoris causa que había recibido Dvořák en junio de 1891, por lo que se conoce también como «*Sinfonía inglesa*».

Dejando a un lado la popular *Novena*, verdadera culminación del catálogo sinfónico de Dvořák, la *Octava* es su sinfonía más novedosa. Por fin, la ecuación de influencias y elementos folclóricos cohesiona en un resultado verdaderamente personal donde lo sombrío y lo pastoral se imbrican perfectamente con cantos y danzas autóctonas. La clave de la obra está en un impresionante trabajo temático que se combina con un hábil manejo de la variedad rítmica y una gran maestría en el uso del modo y la tonalidad; en la exposición del *Allegro con brio* inicial se suceden hasta ocho temas relacionados unos con otros, alternando modalmente y con una gran variedad rítmica. El *Adagio* tiene la misma estructura rapsódica y habilidad narrativa, al integrar nuevamente todos los motivos. A diferencia de un *Scherzo/Furiant*, Dvořák elige una bellísima *dumka* con una cita en la sección central de su ópera *Los amantes obstinados* (1874). Y el *Finale* vuelve a actuar de síntesis de todo lo anterior al moverse entre la variación, el rondó y la forma sonata.

Pablo-L. Rodríguez

Revista trimestral
Publicación de la Orquesta y Coro
Nacionales de España.
Director técnico: Ramón Puchades

Edición de textos: Rafael Banús
Coordinación editorial y documentación:
Eduardo Villar y Begoña Álvarez
Foto portada: Gustav Klimt, *La virgen* (óleo sobre
lienzo, 1912)
Fotografías: Rafa Martín y Agencias
Diseño: Movedesign
Imprime: Imprenta Nacional del BOE
NIPO: 035-12-015-7
Depósito Legal: M-3532-2006

<http://ocne.mcu.es>



Frank Peter Zimmermann, violín
Josep Pons, director
Alban Berg: Concierto para violín «A la memoria de un ángel»
13, 14 y 15-IV-2012

Frank Peter Zimmermann un ángel del violín

Todas las visitas de Frank Peter Zimmermann a la OCNE han sido un verdadero acontecimiento. Aún se recuerdan, entre otras muchas cosas, su integral de los *Conciertos para violín y orquesta* de Mozart con Josep Pons. Este virtuoso alemán, nacido en Duisburgo en 1965, fue un auténtico niño prodigio que empezó a tocar su instrumento a los cinco años y con diez ya ofreció su primer concierto con orquesta. Desde que finalizase sus estudios con Saschko Gawriloff y Hermann Krebbers en 1983, ha actuado con las orquestas y directores más prestigiosos del mundo y ante los auditorios más exigentes, a los que ha asombrado por su deslumbrante técnica, su extraordinaria musicalidad y la inigualable belleza de su sonido. No en vano acostumbra a utilizar el Stradivarius «Lady Inchiquin», de 1711, que perteneció al legendario Fritz Kreisler. Para su próxima colaboración con la OCNE ha escogido el conmovedor *Concierto para violín «A la memoria de un ángel»*, con el que Alban Berg quiso recordar a la hija de Alma Mahler y el arquitecto Walter Gropius, prematuramente desaparecida a los 18 años. El violinista germano sabrá elevarnos a las más altas esferas con su prodigioso arco en esta obra que mezcla tonalidad y dodecafonía, tradición y modernidad, con suma sabiduría y exquisito gusto.



James Conlon, director
Gustav Mahler: Sinfonía núm. 7
20, 21 y 22-IV-2012

James Conlon una batuta comprometida

James Conlon es uno de los más versátiles y respetados directores de hoy. Ha dirigido prácticamente todas las principales orquestas sinfónicas de Norteamérica y Europa y posee un repertorio de varios cientos de obras orquestales y corales y más de noventa óperas. A través de giras por todo el mundo, una extensa discografía y videografía, apariciones en televisión e intervenciones como artista invitado en diversos programas, es uno de los intérpretes más reconocidos de la música clásica. Director musical de la Ópera de Los Ángeles, el Festival de Ravinia y el Festival de Mayo de Cincinnati, ha estado estrechamente vinculado a la Ópera Nacional de París, la Filarmónica de Rotterdam y a la ciudad alemana de Colonia, donde fue director musical tanto de la Orquesta Gürzenich como de la Ópera. Este neoyorquino, cuyo inagotable dinamismo parece desmentir que ya haya superado la sesentena, es el ejemplo paradigmático del artista norteamericano que busca sus raíces en la tradición europea, como demuestra la programación intensiva de los compositores silenciados por el régimen nazi, y en particular de Alexander von Zemlinsky. En su nueva comparecencia con la OCNE abordará una de las partituras más complejas y misteriosas de Gustav Mahler, la lírica e inquietante *Séptima sinfonía* (Canción de la noche).

Johan Botha es uno de los más grandes cantantes de ópera de hoy y uno de los raros exponentes de tenor dramático de nuestro tiempo. Nacido en Sudáfrica en 1965, estudió canto en Pretoria y debutó en 1989 con *El cazador furtivo* de Weber. Su presentación como Pinkerton en *Madama Butterfly* en la Ópera Bastille de París en 1993 supuso su consagración internacional. Desde entonces ha actuado regularmente en los teatros de ópera más importantes del mundo (La Scala de Milán, Covent Garden de Londres, Liceu de Barcelona, Metropolitan de Nueva York, Lyric Opera de Chicago o los Festivales de Salzburgo y Bayreuth), estando especialmente vinculado a la Staatsoper de Viena desde su presentación en 1996. Su repertorio se extiende desde *Fidelio* de Beethoven hasta *Otello* de Verdi, de *Turandot* de Puccini a *La Gioconda* de Ponchielli, de *Lohengrin* y *Parsifal* de Wagner a *La mujer sin sombra* de Richard Strauss. Este ciudadano austriaco desde 1998, que en 2003 recibió el título de Kammersänger del Gobierno austriaco, aportará su poderosa voz a *Das Lied von der Erde* (La canción de la tierra), la crepuscular sinfonía para voces y orquesta de Gustav Mahler, junto a otra consumada intérprete de estos pentagramas, la contralto sueca Anna Larsson, bien conocida del público de la OCNE.

Johan Botha un tenor heroico para Mahler

Anna Larsson, contralto
Johan Botha, tenor
Josep Pons, director
Gustav Mahler: Das Lied von der Erde (La canción de la tierra)
13, 14 y 15-IV-2012



Kazushi Ono es uno de los directores orientales más afianzados en el mundo occidental. Nacido en Tokio en 1960, estudió en la Universidad Nacional de las Artes de su país antes de ser asistente de Wolfgang Sawallisch y Giuseppe Patanè en la Ópera Estatal de Baviera. Tras ganar el concurso internacional Arturo Toscanini, se le abrieron las puertas de los principales teatros y auditorios del orbe. En su labor como titular de la Filarmónica de Tokio, de 1992 a 1999 (y de la que actualmente es director laureado), ya desarrolló su pasión por la lírica con la programación de numerosas óperas en concierto, con títulos tan variados como *Una tragedia florentina* de Zemlinsky, *El ángel de fuego* de Prokofiev, *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakovich, *Turandot* de Puccini, *Nabucco* y *Don Carlo* de Verdi, *Peter Grimes* de Britten, *Jenufa* de Janáček o *Salomé* de Richard Strauss. También encargó *Silent Cities* de Mark Anthony Turnage y estrenó en Japón las *Sinfonías núms. 8 y 9* de Hans Werner Henze. En 2002 se convirtió en director musical de La Monnaie de Bruselas, tras su aclamado debut con la ópera de Salvatore Sciarrino *Luci mie traditrici*. También ha creado composiciones de Philippe Boesmans o Lorenzo Ferrero. En la actualidad es director musical de la Ópera Nacional de Lyon.

Kazushi Ono caleidoscopio sonoro oriental

Kazushi Ono, director
Enrique Abargues, fagot
Gabriel Fauré: Pelléas et Mélisande (Peleas y Melisande), *opus 80*, suite
Marisa Machado: Concierto para fagot y orquesta (Encargo OCNE)
Piotr Ilich Chaikovski: Sinfonía Manfred, en si menor, opus 58
27, 28 y 29-IV-2012



Jean-Christophe Spinosi, director
Toni García, contrabajo
Wolfgang Amadeus Mozart: *Sinfonía núm. 35, en re mayor, K 385, «Haffner»*
Johann Baptist Vanhal: *Concierto para contrabajo*
Ludwig van Beethoven: *Sinfonía núm. 4, en si bemol mayor, opus 60*
11, 12 y 13-V-2012



Jean Christophe Spinosi nuevos ojos para el repertorio

El francés Jean-Christophe Spinosi, nacido en 1964, es un director en auge. El triunfo de su Cuarteto Matheus, fundado en 1991, llevó al joven violinista a ampliar la formación, y desde entonces recorre los escenarios del mundo como líder del Ensemble Matheus, especializado en música barroca. Ha recibido premios internacionales y es caballero de las Artes y las Letras de su país. Como uno de los principales responsables de la magna Edición Vivaldi de Naïve, ha realizado grabaciones de referencia de títulos prácticamente olvidados del autor veneciano como las óperas *Griselda*, *La fida ninfa* o *La verità in cimento*, con cantantes tan relevantes como Philippe Jaroussky, Sara Mingardo, Jennifer Larmore, Sandrine Piau, Simone Kermes, Marie-Nicole Lemieux o Nathalie Stutzmann, aunque también ha obtenido grandes éxitos con óperas de Rossini como *La pietra del paragone* en el Théâtre du Châtelet en París. Participó asimismo en la banda sonora de la película *María Antonieta* de Sofia Coppola. Las lecturas de este artista apasionado, que creció en una familia de músicos de origen corso, son a veces controvertidas pero nunca aburridas, pues están presididas por un extraordinario sentido del ritmo y una vivencia física de los pentagramas, ya que su única meta es evitar cualquier acercamiento arqueológico al repertorio.

Nacido en Chambéry, en el Sudeste de Francia, en 1976, en el seno de una familia de músicos (sus hermanos son el chelista Gautier Capuçon y la pianista Aude Capuçon), Renaud Capuçon comenzó sus estudios en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París a los 14 años, obteniendo numerosos premios durante sus cinco años allí. Posteriormente amplió su formación en Berlín con Thomas Brandis (concertino de la Filarmónica) y con el gran Isaac Stern. En 1997 fue invitado por Claudio Abbado como concertino de la Orquesta Juvenil Gustav Mahler, puesto que mantuvo durante tres veranos, colaborando igualmente con maestros como Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim o Franz Welser-Möst. A partir de entonces se ha establecido como solista al máximo nivel, en muchas ocasiones formando dúo con su hermano Gautier (con quien ha creado también el Cuarteto Capuçon para cultivar otra de sus pasiones, la música de cámara), en un repertorio que se extiende desde el clasicismo hasta la música contemporánea, de la que ambos son unos auténticos apasionados. También ha realizado giras por todo el mundo junto a su compatriota Frank Braley con las *Sonatas para violín y piano* de Beethoven. Toca el Guarneri del Gesù «Panette» (1737) que perteneció a su maestro Isaac Stern, adquirido para él por la Banca Svizzera Italiana.

Renaud Capuçon el violín elocuente

Renaud Capuçon, violín
Josep Pons, director
Ernest Chausson: *Poème (Poema), opus 25*
Maurice Ravel: *Tzigane, rapsodia de concierto para violín y orquesta*
18, 19 y 20-V-2012



Neeme Järvi, director
Lars Vogt, piano
Antonín Dvořák: *Carnaval, obertura, opus 92*
Ludwig van Beethoven: *Concierto para piano y orquesta núm. 3, en do menor, opus 37*
Antonín Dvořák: *Sinfonía núm. 8, en sol mayor, opus 88, B163*
25, 26 y 27-V-2012

Neeme Järvi un descubridor incansable

El patriarca de una de las familias más activas en el panorama musical de hoy (es padre de los también directores de orquesta Paavo Järvi –una de las jóvenes batutas más destacadas de la actualidad– y Kristjan Järvi, y de la flautista Marikka Järvi), Neeme Järvi nació en Tallin, la capital de Estonia, en 1937. Inició sus estudios en su ciudad natal y los continuó en San Petersburgo bajo la tutela del mítico Evgeny Mravinsky. Sus primeros cargos fueron como director de la Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión de Estonia, la Sinfónica Estatal de Estonia y la Ópera de Tallin. Tras ganar el primer premio en el Concurso Internacional de la Academia Nacional de Santa Cecilia en Roma, fue nombrado director principal de la Sinfónica de Gotemburgo y la Sinfónica de Detroit. También ha sido titular de la Orquesta Sinfónica de New Jersey y la Orquesta de la Suisse Romande. Reconocido por sus interpretaciones del repertorio romántico y del siglo XX, en su catálogo figuran las obras de sus compatriotas Eduard Tubin y Arvo Pärt (cuyo *Credo* estrenó en 1968). Para su regreso a la ONE después de una larguísima ausencia, ha escogido una obra fundamental del sinfonismo romántico, aunque este incansable descubridor de tesoros que tiene en su haber una de las más impresionantes discografías abrirá su concierto con una obra menos difundida del compositor checo.

Nacido en 1970 en Düren (Alemania), Lars Vogt es uno de los pianistas más destacados de su generación. Estudió en la Escuela Superior de Música y Teatro de Hannover y alcanzó la celebridad internacional tras ganar en 1990 el segundo premio en el prestigioso Concurso Internacional de Piano de Leeds, en Inglaterra. En la temporada 2003-04 debutó con la Orquesta Filarmónica de Nueva York y Lorin Maazel en el Avery Fisher Hall, y está especialmente interesado en la música de cámara, habiendo colaborado con la violinista Sarah Chang o el chelista Truls Mørk. Es fundador del Festival Spannungen en Heimbach (Alemania) y mantiene una estrecha asociación con la Orquesta Filarmónica de Berlín, de la que ha sido el primer «pianista en residencia» de su historia, con cuatro programas de cámara y actuaciones en la Sala Philharmonie y en el Festival de Salzburgo con el *Concierto núm. 1* de Beethoven junto a Sir Simon Rattle, quien se refirió a Lars Vogt como «uno de los mayores talentos musicales con los que he tenido el placer de trabajar». Otras orquestas de renombre con las que ha actuado en las últimas temporadas incluyen las sinfónicas de Chicago y Boston, NHK de Tokio, Royal Concertgebouw, Orchestre de Paris, Chamber Orchestra of Europe, Filarmónica de Viena y Staatskapelle de Dresde.

Lars Vogt un virtuoso para Beethoven

Lars Vogt, piano
Neeme Järvi, director
Ludwig van Beethoven: *Concierto para piano y orquesta núm. 3, en do menor, opus 37*
25, 26 y 27-V-2012



Acorde atmosférico

POR EUGENIO TRÍAS

Se celebra este año* una efeméride que atañe al gran músico Gustav Mahler: 150 años de su nacimiento, el 7 de julio de 1860; y casi cien años de su muerte en 1911. Nos lo recordaba a principios de mayo Luis Suñén, en referencia al tardío reconocimiento de este músico. Quisiera sumarme a ese homenaje con una reflexión sobre uno de los momentos más sorprendentes y más creadores de toda su trayectoria. Me refiero al tiempo breve que transcurre entre la *Octava sinfonía* y *La canción de la tierra*.

SI HAY DOS OBRAS de Gustav Mahler que muestran el más afilado contraste son estas: la *Sinfonía «De los mil»* y *Das Lied von der Erde*. Y sin embargo solo las separa un año en su creación (1906 y 1907, respectivamente). Parecen incluso contraponerse de manera brusca en la forma. Pienso, en cambio, que son complementarias en su diferenciada perspectiva.

La *Octava* eleva la Idea Cosmológica a escala de universo: las voces corales, los solistas, la inmensa mole instrumental son soles, estrellas y planetas que danzan, giran, cantan (según apreciación del propio compositor). *La canción de la tierra* desciende a la intimidad de nuestro planeta Tierra. Aquella profesa fe en una salvación genérica: habla a masas humanas, como la *Novena sinfonía* de Beethoven (y su «Abrazaos, Millones»). *La canción de la tierra*, en cambio, descubre la tragedia íntima del sujeto singular. La *Octava* es la más grandiosa de todas las sinfonías; *Das Lied* es la obra más personal (según lúcida apreciación respectiva de su autor).

La *Octava sinfonía* deriva, como dijo un Arnold

Schönberg asombrado y extasiado, de un único pensamiento, plasmado en la frase musical que acompaña al *Veni Creator Spiritus*. Quizás esa tremenda concentración explica lo que Gustav Mahler contaba respecto a su gestación: había sido arrebatado por el Espíritu Creador, de manera que plasmó la *Sinfonía* entera en ocho semanas.

Das Lied von der Erde vive en el presentimiento de una cita inminente con *der Tod*, la muerte, que al final de la obra adquiere carácter de fatalidad. La *Octava* deja la muerte como metonimia. Canta a través de toda la partitura la victoria de la vida sobre la muerte, primero con la urgencia de la petición y súplica, luego –en la segunda parte– como hazaña conseguida.

En la *Octava sinfonía* se pone a prueba lo que se postuló en la *Sinfonía «Resurrección»*. La apelación a la conciencia creyente pasa ahora por el crisol que la purifica. La afirmación rotunda («Resucitarás, pues todo lo que vive ha de morir, pero todo lo que muere tiene que resucitar») solo admite en esa sinfonía la apelación a una fe inequívoca, sustentada en una variante del tema dolorido de Amfortas, en *Parsifal*.

Tanto *Das Lied* como la *Octava* se hallan abocadas a una anagnorisis final, o a un *dénouement* gnóstico que desvele el sentido de la muerte y de la vida; de esta vida y de la vida eterna. Quizás en ese anillo que articula lo percedero con lo eterno puede hallarse el enigmático plano tangente que recorre la vecindad de astros musicales de tan distinta atmósfera, pero tan vecinos en el tiempo, y surgidos de la misma inteligencia creadora.

Transitamos, con solo un año de distancia, del universo que rompe a cantar con soles, planetas y estrellas como secciones instrumentales y corales, tal como Gustav Mahler describe su *Octava sinfonía*, al esplendoroso fresco –

próximo y hogareño en su relativa inmensidad– de la Madre Tierra, que en cada primavera se renueva, y que vive y revive en sus ritmos estacionales. Si la unidad de espacio-tiempo es, en un caso, el Año Luz, en el otro es la rima espacio-temporal del giro entero de las estaciones, y de los signos zodiacales. El gran tema que atraviesa de parte a parte *Das Lied* es la distorsión que la muerte produce, la deformidad que sugiere, el anuncio de su proximidad y la reconciliación con ella. O su vencimiento desde la vida. Y la inexorable ligazón entre ambas, vida y muerte. Esta lleva consigo la extinción del sujeto individual. Aquella sobrevive en el regazo materno en el cual el sujeto es enterrado.

La clave de la obra, igual que sucedió en la *Cuarta sinfonía*, o en la segunda parte de la *Octava*, se halla en la coda final. Solo que aquí esta no es una canción, o un coro místico. Es algo mucho más sorprendente. Es una voz monótona que se ahoga en el silencio inmenso que la circunda. Solo balbucea una suerte de «aom» musical que promueve, como dice el compositor inglés Benjamín Britten, un «acorde atmosférico».

El sonido halla el sentido de la obra en su fusión con la atmósfera y el aura que invade el canto, y que es el tema de la canción: la Tierra, la hermosa Tierra, que se renueva en cada primavera, bajo la luz del cielo azul (como entona la última aria antes de que la eternidad la absorba).

Cuando se consuma la disolución de tonos, voces, instrumentos y armonías, al languidecer ese increíble sexto y último movimiento, la voz de la contralto, a partir de la señal divina que introduce la celesta, desgrana nueve veces, siempre en la misma entonación e intensidad, en una monotonía buscada, la palabra clave, una suerte de concentración de todas las energías telúricas, verbales y musicales: *ewig... ewig... ewig... / eterna... eterna... eterna...*

La obra adquiere toda su complejidad en el inmenso fresco final, que nos relata un atardecer y un crepúsculo de la tierra y de sus habitantes. Todos se encaminan al hogar, al sueño. Ya el borracho en primavera, que no quería perder la condición dionisiaca de su vida onírica facilitada por su perpetua embriaguez, había sentenciado que la vida es sueño. Ahora todos, pájaros, paisajes, hombres, amigos, se encaminan al ocaso: todos quieren descansar, dormir, soñar.

Una música arrebatada, ebria en la belleza del atardecer, celebra el éxtasis de las cuerdas al nombrarse el crepúsculo. La palabra *Dämmer-schein* moviliza la orquesta de cuerda en bel canto apasionado.

Esa melodía dominará el último tramo de la obra, cuando parece entonarse la canción de la tierra en su integridad, y que solo en las palabras balbuceadas del final se consigue completar, en los nueve pronunciamientos sucesivos del *ewig... ewig... ewig...*

Al final se funden la voz que invoca y la tierra invocada. La misma Diosa canta y es cantada. Ella es belleza deseada y deseante, como el Dios de Juan Ramón Jiménez. La belleza, contradiciendo todos los tópicos grecolatinos, no es tan solo –en Mahler– objeto de erótica contemplativa. Es también sujeto de deseo y de amor. Gustav Mahler funde y articula dos tradiciones, como los apuntes y esbozos de la *Octava sinfonía* demuestran: las ideas platónicas del eros creador, *poiético*, se dan cita con la concepción judeo-cristiana del ágape –*caritas*–, o del amor como supremo don del Altísimo, verbo esencial de la propia Divinidad.

* Publicado en *ABC* el 30 de mayo de 2010





© Refa Martín

ENTREVISTA CON MARISA MANCHADO

POR RAFAEL BANÚS

Marisa Manchado (Madrid, 1956) es uno de los nombres más destacados de la composición actual. Después de titularse en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde tuvo como principal maestro a Carmelo Bernaola, entre 1975 y 1977 residió en Italia, donde completó sus estudios de piano, armonía y composición. También se ha formado con Antón García Abril, Luis de Pablo o Brian Ferneough, y fue becada para asistir a los Encuentros de Música Contemporánea de Darmstadt (Alemania) en 1982 y también al curso que Olivier Messiaen impartió en Avignon (Francia) en 1986. De regreso a Madrid, contactó con el mundo del teatro (formando parte, entre otros, del grupo Tábano) para cuyos montajes compuso su música incidental.

Ha sido subdirectora general de Música y Danza del INAEM del Ministerio de Cultura (2007-08), y entre su producción destacan las óperas *El cristal de agua fría* (1994), con libreto de Rosa Montero, por encargo del CDMC, y *Escenas de la vida cotidiana*, con libreto de Elena Montaña, estrenada en el Festival de Otoño de Madrid en 1997. Los próximos días 27, 28 y 29 de abril, la Orquesta Nacional de España y Enrique Abargues estrenarán su *Concierto para fagot y orquesta «Notas para la paz»*, obra encargo de la OCNE.

¿Cómo surgió el encargo?

Enrique Abargues ha tocado muchas obras mías. Yo creo que descubrí el fagot gracias a él, hace varios años. Cuando estudias, es el típico instrumento de madera que cubre la zona de los graves, etc. Pero gracias a él descubrí el timbre, el color. Porque yo creo, a finales del siglo XX y en el siglo XXI, que la composición es básicamente tímbrica. Creo que la armonía está agotada. Luigi Nono, con una de sus últimas obras, el *Homenaje a Carlo Scarpa*, abrió un campo nuevo y de ahí viene Lachenmann..., y también coincide con ese cultivo del silencio de Feldman, que, por otro lado, viene de Cage. De todos esos padres nuestros –o casi abuelos–, venimos todos los demás, a quienes en realidad lo que nos interesan son los tejidos tímbricos, una construcción tímbrica. De manera que hace muchos años, 20 ó 30, le oigo a Enrique una sutileza, una dulzura, una exquisitez en el fagot que yo no había oído. Y desde ese momento me quedé fascinada. Después, ha tocado varias obras mías, la última hace relativamente poco, una obra que nunca se había interpretado en España, sobre unos textos de Marguerite Yourcenar, *Fuegos*, que se ha hecho mucho en el extranjero. Es una obra extraña, en el sentido de que es narrativa poética y poesía, y casualmente fue compuesta cuando murió la escritora, con la que yo había llegado a contactar y a obtener su autorización. En una de las piezas hay un solo de fagot, que es quien realmente dice el texto, porque la gente puede leerlo en el programa pero no se recita ni se canta, y es extremadamente difícil. Y entonces pensé en escribir un solo para él, hace 10 años, que es el germen de la obra actual. Así que puede decirse que confluyó el encargo de la OCNE con mi deseo de escribir un concierto para fagot especialmente para Enrique.

¿Cómo ha sido la composición?

Ha sido una pequeña aventura. Es la primera obra que he hecho «al estilo antiguo». Siempre tengo todo en la cabeza antes de ponerme a escribir. Hay muchos compositores que se sientan delante de la página en blanco, pero yo no. No es mi estilo, ni mi carácter. Yo paseo, me voy al monte... y cuando lo tengo todo en mi cabeza, me siento. Pero digo lo de «al estilo antiguo» porque Enrique tiene su parte con todas las anotaciones desde hace tiempo. De hecho, lo podría tocar de memoria, pero estamos haciendo continuamente pequeñas anotaciones. Aunque me he

prometido a mí misma que en cuanto entregue las «particellas» no toco ni una nota más. No son cambios estructurales ni nucleares, muchas veces son simples errores de copia. Pero una vez que lo hube terminado, a finales de enero, cuando ya tuve la copia editada, pasada a limpio con ordenador, etc., ahí sí que cambié cosas.

¿Ha tenido contacto con el director?

No, pero tengo las mejores referencias. Me alegra saber que está «por la causa», como suele decirse. En su biografía subraya que ha hecho estrenos de Sciarrino, etc, y cuando un director lo resalta, es que está involucrado en la música contemporánea. Tengo confianza en él, y además soy muy intuitiva, y estoy segura de que una hora antes de ensayo nos ponemos de acuerdo en los posibles problemas que puedan surgir.

No es su primera incursión en el género del concierto, ¿verdad?

Tengo una obra que nunca se llegó a estrenar y no la he descatalogado, porque eso lo aprendí de mi maestro Carmelo Bernaola. Se llama *Caminando camino*. Yo viví mucho tiempo en París, y allí descubrí lo que es ser extranjero. Porque yo soy de Madrid, de varias generaciones. Es mi penúltima obra electroacústica, y la hice con una cantora, porque entonces estaba «enganchada» con el flamenco, como muchos otros, sobre todo Mauricio Sotelo, que se volcó con el tema. Yo no tanto; entré, lo conocí y enseguida me retiré. Pero me gustó tanto el asunto de la cantora (pensé incluso en Ginesa Ortega), que de aquella obra que duraba 20 minutos pensé que tenía que extraer una obra para orquesta. Con ella me fui a Roma, con la beca de la Academia de Bellas Artes, donde la terminé. Y es mi primera obra para solista y orquesta. Y luego está el *Doble concierto para dos pianos*, que fue un encargo de la ORCAM. Tengo muchas ganas de que se vuelva a hacer, porque quedé muy contenta con él. Yo atravesaba por un momento muy difícil por la enfermedad de mi marido, que luego murió, y realmente yo estaba tres palmos por encima del suelo. Cuando estás en otro espacio te pasan cosas. Posiblemente lo grabó José Ramón Encinar. Y ahora tengo otro proyecto de un concierto para violín, pero para dentro de tres años. Porque, como he dicho antes, creo que he abandonado definitivamente la electroacústica y cada vez estoy más cerca de los instrumentos tradicionales.

¿Y tener una orquesta a su disposición?

Tener una orquesta delante siempre da mucho miedo, y quien diga lo contrario miente, porque sabemos cómo funcionan las orquestas en el mundo, no solo en España. Son muchos seres humanos juntos, y el todo es mucho más que la suma de las partes. Una orquesta como la ONE es algo muy grande, en el amplio sentido de la palabra. Hay que conocer muy bien cada instrumento, y a poder ser a cada persona que va a tocarlo; hay que conocer muy bien cada sección, y hay que conocer la relación de cada sección con las otras. Y hay que conocer los entresijos de una orquesta, que son iguales en todos lados. Yo he crecido con *Ensayo de orquesta* de Fellini, y ahí me enteré de lo que era una orquesta, de una manera divertida si se quiere, pero muy acertada. Escribir para una orquesta es algo muy grande, y de lo que estoy especialmente feliz es de que he sido muy consciente de escribir para seres humanos que no van a tener muchos ensayos (porque esta es la dinámica de las orquestas en general) y que están muy agobiados de trabajo, porque cada semana tienen un programa diferente y es muy cansado. Por primera vez he sido muy consciente de facilitar las cosas. Aún así, hay muchos «divisi» en la cuerda (hasta cuatro). Pero es una orquesta pequeña, la madera va a dos y he puesto una trompeta en si bemol para que suene un poquito más que en do, un trombón y dos trompas. Lleva celesta, arpa... Es muy tímbrica. Y hay tres ejecutantes de percusión, pero no porque haya mucha, sino porque cada uno tiene que encargarse de un instrumento: timbales, marimba, campanas tubulares, timbaletas, caja... Desde el principio, yo tenía claro que el concierto arrancaba con fagot y marimba.

¿Es mejor trabajar por encargo o cuando a uno le llega la inspiración?

Habitualmente, yo creo que en todas partes, no solo en España, se pueden hacer confluír los deseos con los encargos. Cuando los responsables de la OCNE me hicieron el encargo, yo les propuse un concierto para fagot para Enrique Abargues y les pareció muy bien.

¿Y sobre el título?

Después de darle muchas vueltas, y vuelvo a decir que soy muy intuitiva (yo me dedico a componer por intuición, porque iba para pianista), y aunque no soy economista ni analista política, siento que vivimos un tiempo muy

tremendo y estoy asustada. No creo que estemos en momentos de paz, entendiendo por paz entendimiento, armonía, bienestar, felicidad... Creo que está todo muy crispado, en todo el mundo. Pero Enrique Abargues es un hombre de paz, no hay más que oírle como toca. Yo soy muy «afrancesada», y pienso que en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz está el inicio del timbre. Desde ahí hasta los últimos espectrales. Entonces, yo quería escribir para él una cosa completamente delicada, tímbrica... por eso el empleo de celesta, arpa, los «divisi», los armónicos... Yo quería una cosa pacífica, armoniosa... «bella», en el sentido clásico. Y esto, que es un proyecto antiguo, pero que tiene que ver con la paz, porque tiene que ver con Enrique, con ese sentido de la orquesta de belleza y de armonía, de clasicismo y de paz, se ha juntado con la situación en que vivimos, que pide a gritos esa paz.

¿Y qué otros proyectos tiene en mente?

El más importante, y en que llevo ya mucho tiempo metida, es la ópera *La Regenta*. Un proyecto que viene del año 2002, de un encuentro en la Universidad Menéndez Pelayo con la catedrática Amelia Valcárcel, que es además de Oviedo y una apasionada de la ópera. Le gustó mucho una parte del *Doble concierto*, que se tocó allí, y me propuso que trabajáramos juntas. Y a mí, que me encanta la ópera y que me parece que la obra de Clarín es la gran

«novela-río» española, que todavía no ha sido llevada a la escena lírica, me pareció un proyecto fascinante pero difícil, que ha tenido muchos altibajos. Ya hemos hecho la obertura y el acto I y parte del II, y confío en poder terminarla gracias a una ayuda del INAEM. Yo he crecido con la escena, quería ser bailarina. Si tengo que salvar algo del siglo XX, lo primero que me sale instintivamente es Pina Bausch. Porque es quien lo unió todo: teatro, danza, voz...

Otro de sus grandes éxitos fue la música para la película *Juana de Arco* de Carl Th. Dreyer en el Teatro de la Zarzuela.

Es una lástima que se haya paralizado ese proyecto de acompañar películas mudas con partituras contemporáneas. Fue algo maravilloso, y un encargo parecido a éste. Yo había visto de niña la película gracias a un cine-club que tenía mi padre y me impresionó. Luego, en 1975, yo estoy en Roma cuando se hace un ciclo en homenaje a Pasolini con motivo de su muerte y ésta estaba entre sus películas favoritas. Cuando Encinar me ofreció intervenir en el proyecto, le propuse esta película y aceptó de inmediato. Fue otra composición hecha «en estado de gracia». Mi música surgía prácticamente sola, a medida que transcurría la película e iba viendo los fotogramas, ya iba imaginando las notas. Si tuviera que salvar una película de todo el cine mudo, sería ésta. Es rara, pero maravillosa.





ENTREVISTA CON ENRIQUE ABARGUES

POR RAFAEL BANÚS

Nacido en Buñol (Valencia), Enrique Abargues estudia en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con José Enguádanos, obteniendo el título superior de Fagot. Amplía estudios con uno de los mejores fagotistas del mundo, el alemán Klaus Thunemann, en la Sommer-Akademie Johann Sebastian Bach de Stuttgart, y a los 18 años ingresa como profesor titular de la ONE, en la que es fagot solista desde 1984.

Dedica una especial atención a la música de cámara, formando trío con Juana Guillem y Aníbal Bañados, es miembro del Quinteto de viento «Aubade», y colabora asiduamente con el PluralEnsemble y con las orquestas de cámara Reina Sofía y Villa de Madrid. Los próximos días 27, 28 y 29 de abril, Enrique Abargues será el solista del estreno de la obra encargada de la presente temporada de la OCNE, el *Concierto para fagot y orquesta «Notas para la paz»* de la compositora madrileña Marisa Manchado.

Enrique Abargues, fagot. **Kazushi Ono**, director.
Marisa Manchado: *Concierto para fagot y orquesta «Notas para la paz»* (Encargo OCNE). 27, 28 y 29-IV-2012.

¿Por qué se decidió por el fagot?

No fue una decisión mía, el maestro de mi banda en Buñol (Valencia) iba asignando instrumentos según su necesidad. Un día llegó y me dijo: «Sopla aquí», cogiendo un clarinete. Tras el alarmante pitido prosiguió: «Vale, tú el fagot». Así pues, muchas gracias a Ramón Herrero por acertar en la elección.

¿Cuántos años lleva en la ONE?

He cumplido 30 años en la orquesta el pasado marzo, ingresé con 18.

¿Qué ventajas y qué inconvenientes conlleva estrenar una obra?

Para mí, el poder trabajar con el compositor/a es una gran ventaja, más aún si eres amigo como en este caso de Marisa Manchado. Te ilusiona la idea, y conocer cómo tocas puede sacar mucho de ti a la hora de escribir el concierto. Inconvenientes, pues el no saber realmente hasta el primer día de ensayo cómo suena todo, es lo único.

En este caso, su autora ha pensado expresamente en usted.

Así es. Marisa y yo nos conocemos hace años. Un día, tras haber recibido el encargo, coincidimos en un concierto en el que yo interpretaba una obra de cámara suya y me dijo: «Si te escribo un concierto para ti, ¿lo tocarías?». Y aquí estamos.

¿Por qué hay tan pocos conciertos para fagot (aparte de los de Mozart, Vivaldi...)?

Bueno, están también Weber, Danzi, Hummel, Jolivet, Gubaidulina, entre otros, pero sí es cierto que no tenemos una literatura tan extensa para fagot como para otros instrumentos.

El fagot es un poco el «patito feo» de los instrumentos de viento, con ese sonido tan característico, pero como si fuera un poco gruñón o estuviera casi siempre enfadado.

¿Quién ha dicho eso? El fagot tiene un sonido dulce y muy agradable, a la vez que puede ser ágil y rápido. Es muy polifacético, pudiendo expresar una gran variedad de estados de ánimo. Recordemos solos como el de la *Cuarta sinfonía* de Chaikovski, la *Décima* de Shostakovich, el *Bolero* de Ravel, *La consagración de la primavera*...

¿Cuáles son sus autores predilectos?

Son muchos, pero por enumerar alguno, desde Bach, Beethoven, Brahms hasta Ravel, Mahler, Stravinski...

¿Y sus directores favoritos?

Ahora mismo, directores con los que haya actuado serían Semyon Bychkov y Gustavo Dudamel.

¿Le gusta hacer música de cámara?

Por supuesto, y, sobre todo, siempre que tengo oportunidad de hacerla con amigos con los que disfrutar en común.

¿Le interesa la docencia?

Naturalmente, de hecho fui profesor en los años 90 en el Conservatorio Profesional Adolfo Salazar. Actualmente imparto clases, con carácter privado, a alumnos de grado superior y postgraduados. Al mismo tiempo colaboro con diversas orquestas de jóvenes y doy cursos de perfeccionamiento. Recientemente he estado impartiendo una *master class* en el Conservatorio de Shanghai (China).

¿Quiénes han sido sus maestros? ¿Tiene algún modelo?

José Enguádanos y Klaus Thunemann, quien es una referencia no solo para mí, sino para cualquier fagotista.

El repertorio de fagot no es muy amplio. ¿Ha tenido que recurrir a transcripciones?

Normalmente no, aunque de vez en cuando, como en cualquier instrumento, siempre hay algún arreglo divertido de algo que te apetece tocar.

Antes era habitual que hubiera grupos de instrumentos de vientos que se reunían para serenatas, etc. ¿Por qué ha desaparecido esa práctica?

Todo depende de los ambientes y del momento. En esta época resulta un poco extraño ver algo así. Sin embargo, estoy seguro de que, si vas a algún pueblo de Valencia, todavía encontraríamos actos de este tipo o parecidos.

¿Recuerda algunos momentos especiales (conciertos, giras, etc.)?

Treinta años dan para mucho y haberlos, los ha habido. Por ejemplo, los conciertos inaugurales del Auditorio Nacional, mi primer concierto como solista con la ONE, giras como las de Japón del 87 y 89, la de EE.UU. durante todo el mes de marzo de 2001... Y en todas ellas, con infinidad de anécdotas que recordar.



© Raia Martin

UN DEPARTAMENTO CON MUCHAS LETRAS

POR RAFAEL BANÚS

Eduardo Villar de Cantos y Begoña Álvarez son los responsables de todo el material que publica la OCNE, tanto programas de mano como avances de temporada o volúmenes monográficos sobre compositores o sobre los temas en torno a los cuales gira la temporada de conciertos. «Nuestro trabajo consiste exactamente en hablar primeramente con la dirección, que nos dice todo lo que se publica, y entonces encargamos los artículos», comenta Eduardo. «Desde la llegada de Josep Pons, se ha iniciado una colección de libros, tanto temáticos en torno a la temporada (Viena 1900, Música y Mito, Séptimo Arte...). Antes había un coordinador para cada libro, pero ahora se coordinan directamente desde la dirección técnica de la OCNE, y, además de incluir diferentes artículos sobre temas musicales, literarios, filosóficos o históricos, contienen todos los textos cantados de cada uno de los conciertos. Otra de las publicaciones en forma de libro es el dedicado a la Carta Blanca, centrado en un determinado compositor, y que en este caso sí que están coordinados por un especialista en el autor, que suele ser también, por lo general, el

encargado de redactar buena parte de los textos incluidos en él. Este coordinador nos da las pautas a seguir y suele hacer una primera revisión de todos los materiales. Los libros de la Carta Blanca contienen el programa de los conciertos, tanto sinfónicos como de cámara, así como la información correspondiente a las actividades paralelas que se desarrollan en otros ámbitos fuera del Auditorio Nacional. Igualmente, con la llegada de Josep Pons se puso en marcha el DOC, la revista trimestral que informa de las actividades de la OCNE. Y, recientemente, hemos publicado la Memoria que resume la labor realizada por Josep Pons en sus años al frente de nuestra unidad (conciertos, giras, aniversarios, grabaciones...).

«Hay que decir que, aunque los programas de mano se hayan reducido en la presente temporada, por razones evidentes —puntualiza Begoña—, el espectador interesado puede obtener la misma documentación de antes, a través de nuestra página web; es decir, notas al programa, biografías de los intérpretes, textos cantados y su traducción —salvo en el caso de que no se haya conse-

guido la correspondiente autorización de las editoriales—, así como el equipo técnico y la plantilla de la orquesta y, en su caso, del coro, desde el mismo viernes de la semana correspondiente, el primer día de concierto. Nosotros también nos encargamos de la página web, que está previsto renovar para poder responder a las nuevas exigencias de la tecnología».

«Siempre tenemos que correr con los plazos, porque al final el tiempo se te echa encima —comenta Eduardo—, aunque hemos repartido los trabajos: Begoña se encarga de los programas, del seguimiento semanal, tiene que hablar con las agencias para pedir las biografías actualizadas, las fotos, etc., y yo me quedo más bien con lo que son avances y libros. Además, tenemos que buscar las ilustraciones, pedir permisos de reproducción, etc.». «Es un trabajo muy ágil, muy dinámico —señala Begoña—. La verdad es que se te pasa la jornada sin darte cuenta, y tienes un concepto muy curioso del tiempo, porque como estás trabajando, al menos, con dos semanas de antelación, crees que el concierto de esa semana ya se ha celebrado, cuando no es así. Desde luego, no tienes ni un momento para aburrirte».

Los dos llevan mucho tiempo juntos, lo que ha dado lugar a un perfecto espíritu de equipo entre ellos y también con el resto de departamentos de la OCNE, algo que Begoña considera fundamental. «Me duele encontrar errores de contenido», dice Begoña. «En uno de mis primeros programas cambié una foto, y creo que no se me olvidará en la vida», comenta Eduardo. «Por eso disfruto más en un concierto que no hayamos organizado nosotros, estoy más relajado».

Este madrileño y esta segoviana se conocen desde 1999. Ambos estudiaron Geografía e Historia (Begoña en la Universidad Autónoma y Eduardo en la Complutense), y han pasado por diversas instituciones (Fundación Autor, Ministerio de Obras Públicas...) y realizado numerosos cursos de gestión cultural, documentación, idiomas, pues los dos son inquietos y perseverantes, tienen muchas aficiones y les interesa todo lo relacionado con el arte. «Siempre hay cosas que aprender para tu desarrollo», afirma Begoña, que por las tardes estudia alemán en la escuela de idiomas y en verano procura refrescar el inglés. A Eduardo le encanta la cultura japonesa, tanto medieval como contemporánea. «Pero me gustaría hacer la tesis sobre la relación entre la historia del siglo XVI y el teatro lírico español del XIX», afirma. «He acabado los cursos de doctorado, pero el trabajo no me deja mucho tiempo».

MEMORIA DE «A la memoria de un ángel», de ALBAN BERG

En esta sección orientada a reavivar el recuerdo nos detenemos hoy en una obra singular: el *Concierto para violín y orquesta*, titulado «A la memoria de un ángel» del compositor vienés Alban Berg, que será interpretado por Frank Peter Zimmermann y Josep Pons al frente de la ONE los días 13, 14 y 15 de abril, reanudando el ciclo de abono tras el paréntesis de la Semana Santa. Si no se me escapa alguna otra referencia, ésta será la tercera vez que

Zimmermann toque el *Concierto* de Berg con nuestra orquesta, pues lo interpretó los días 16, 17 y 18 de enero de 1998 con dirección de Walter Weller y más adelante, con Josep Pons, en un concierto extraordinario celebrado en Almería, el 4 de octubre de 2007.



Alban Berg

Como siempre recordamos, esta obra recibió su estreno mundial (estreno póstumo, pues Alban Berg había fallecido poco antes) en el Palau de la Música de Barcelona, el 19 de abril de 1936, en el concierto inaugural del Festival de la SIMC de aquel año, en versión de Louis Krasner y la Orquesta Pau Casals dirigida por Hermann Scherchen. Pues bien, como si este hecho hubiera influido en la futura difusión de la obra entre nosotros, el *Concierto* de Alban Berg es, seguramente, la obra «grande» con mayor presencia en los carteles musicales españoles de todo el repertorio de la Escuela de Viena. Desde luego, esto queda muy claro al repasar la historia de la Orquesta Nacional.

La primera vez que la ONE programó esta obra maestra fue el día 21 de enero de 1955, en concierto dirigido por Ataúlfo Argenta que suponía también –creo yo– la presentación en Madrid de un joven virtuoso del violín: el francés Christian Ferras, quien por entonces contaba 21 años de edad y había sido «bendecido» por grandes músicos de la época como George Enescu, Yehudi Menuhin o



Henryk Szeryng



Leonidas Kavakos

Karl Böhm. La recepción del *Concierto "A la memoria de un ángel"* fue tumultuosa. Así comenzaba la crítica que firmaba Antonio Fernández-Cid en ABC al día siguiente:

«Ha cogido un pentagrama. Una ducha con tinta china. Abrió la llave y nació el *Concierto*». «Ni la música wagneriana tuvo más significación para la historia del arte». «No cabe una entrega mayor, ni un reflejo más admirable de sentimientos». «No hay derecho a que le hagan tocar a este chico una obra tan mala». «El chico, Christian Ferras. La obra, el *Concierto de Alban Berg*. Las frases, unas cuantas, entre las innumerables con que el público recogió sus opiniones, ya divididas antes en el grito de entusiasmo y el pateo categórico. No me parece mal, en contra de lo que muchos opinan, que se defiendan posturas con demostraciones tan contundentes. Lo triste, lo inaceptable, es la indiferencia...».

En la segunda interpretación, ya presenciada por el autor de estas líneas, las cosas fueron más calmadas, con apariencia de «normalidad». Fue los días 4 y 6 de diciembre de 1964, con el prestigioso violinista y profesor Max Rostal en el eje de su carrera y el joven Rafael Frühbeck dirigiendo. Por entonces ejercía la crítica en ABC Federico Sopena, y así se expresaba en ella:

«Esta obra es "de público" en el más noble sentido de la palabra, por su permanente lirismo, por una tensión máxima, pero manejada de tal manera que la misma dulzura es intensidad. No se trata de música "de argumento", sino de una música que está siempre dentro

del mundo del misterio, sostenida por una técnica elaboradísima que permite, sin alardes externos de virtuosismo exterior, mantener una continua vivacidad y contraste. (...) Cuando se dio hace años en el Palacio de la Música, el público reaccionó con cierta hostilidad; en el concierto que comentamos se aplaudió bastante, y ya es un progreso...».

Pero, además de las referidas, son muchas otras versiones del *Concierto* de Alban Berg las que ha programado la Orquesta Nacional a lo largo de los años: con Henryk Szeryng y Franz-Paul Decker (I-1972), Manfred Scherzer y Günther Herbig (X-1978), Gerard Claret y Jacques Mercier (XI-1982), Agustín León Ara y Edmon Colomer (1986), Leonidas Kavakos y Josep Pons (V-1992), Sergey Teslya e Ilan Volkov (III-2005), Christian Tetzlaff y Antoni Ros Marbà (I-2009)...

Una curiosidad, para terminar: como apuntábamos arriba, los maestros Zimmermann y Weller interpretaron con la ONE el *Concierto* de Berg los días 16 y 17 de enero de 1998, por la tarde, y el domingo 18, por la mañana. Pues bien, el mismo viernes 16, por la noche, en concierto del ciclo de Ibermúsica, el violinista Roland Greutter y el maestro Herbert Blomstedt, al frente de la Orquesta Sinfónica de la NDR de Hamburgo, ofrecieron igualmente el *Concierto* «A la memoria de un ángel»... Así pues, la obra sonó en la misma sala del Auditorio Nacional cuatro veces, cuatro, en un lapso de aproximadamente cuarenta y dos horas (¡¡!!).



**María del Carmen
Ruiz Serrano**

Soprano CNE

María del Carmen Ruiz nació en Madrid y estudió en la Escuela Superior de Canto (con María Orán y, posteriormente, con Marimí del Pozo) así como en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Trabajó en la Compañía Lírica Nacional de José Tamayo y en la de Antonio Amengual (como solista), y desde 1979 pertenece a la plantilla del Coro Nacional de España como soprano.

«En estos años de mi etapa en el CNE disfruté trabajando con directores de la talla de Celibidache, Markevitch, López Cobos (inolvidables los conciertos ofrecidos en las Naciones Unidas y en la inauguración del Auditorio Nacional, en 1988), Walter Weller, Frühbeck de Burgos, Odón Alonso, Ros Marbà o Josep Pons, entre otros muchos; he tenido la suerte de viajar por Europa (Bélgica, Alemania, Francia, Austria –Sala Konzerthaus– con J. Pons y en la Votivkirche con Mireia Barrera) y América (EE.UU., Puerto Rico y R. Dominicana); participé en el Funeral de D. Juan de Borbón y en dos bodas de la Familia Real (Infanta Elena en Sevilla y Príncipe Felipe en Madrid)».

«No debería dejar de mencionar a doña Lola Rodríguez Aragón, fundadora –y primera directora– del CNE a quien tanto le debemos todos los componentes del mismo. Después de todos estos años, me queda la satisfacción del trabajo bien hecho y el haber compartido buenos y malos momentos; es triste ver irse a personas a las que he querido y también dejar buenas amistades, pero quisiera recalcar que si en el Coro Nacional hay grandes cantantes, hay todavía mejores personas».



Francisco Guillén Gil

Trombón bajo ONE

Inicia sus estudios en Biar (Alicante), su pueblo natal, y los continúa en Madrid con el profesor de la Orquesta Nacional de España Enrique Ferrando, para posteriormente completar el grado superior en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, lo cual compagina con clases del también miembro de la Nacional Rogelio Igalada. Su contacto con la Orquesta, por tanto, viene de lejos, al adquirir de dos de sus miembros tanto perfeccionamiento técnico como pautas de intachable profesionalidad, además de grandes dosis de ilusión por la música en general y por pertenecer a la Nacional de España en particular, objetivo este último que logra en el año 2000, si bien sus primeras colaboraciones con ella fueron en 1997.

«Pertener a la Nacional me ha posibilitado contactar con directores y solistas de primer nivel, muchos de los cuales han dejado en mí una profunda huella artística y profesional: Gustavo Dudamel, Georges Prêtre, David Afkham, Tugan Sokhiev, George Pehlivanian, Semyon Bychkov, Lang Lang o Frank Peter Zimmermann, por citar algunos».

«Me gustaría destacar el buen momento artístico que vive hoy la ONE, muy renovada gracias a la incorporación de gente joven con mucho talento, reconocido en prestigiosos concursos, lo que sitúa a la Nacional de España como referencia de calidad nacional e internacional».

«En cuanto a mi sección en particular, quiero agradecerles su compañerismo y profesionalidad, gracias a los cuales trabajamos en un ambiente muy grato que me ayuda a tocar cada día con más ilusión y motivación. En definitiva, un placer y un orgullo estar aquí».