

Nº22 marzo 2013

DOC

HABLAMOS CON

Hilary Hahn

DOSSIER

Carta Blanca a Friedrich Cerha

Brahms y el *Concierto para piano y orquesta*: respeto y evolución

Cuatro últimos Lieder de Richard Strauss

Lehár y *La viuda alegre*. Alegría y catástrofe

POSTALES ILUMINADAS

Algunos *Segundos* de Brahms en la historia de la ONE



Revista trimestral

Publicación de la Orquesta y Coro Nacionales de España.

Director técnico: Félix Alcaraz

Edición de textos: Rafael Banús

Coordinación editorial y documentación:

Eduardo Villar y Begoña Álvarez

Foto portada: Hilary Hahn © Peter Miller

Fotografías: Rafa Martín y Agencias

Diseño: Andrés Pérez © La musa está de vacaciones

Imprime: Imprenta Nacional del BOE

NIPO: 035-13-015-1

Depósito Legal: M-3532-2006

<http://ocne.mcu.es>

Hilary Hahn © Peter Miller

Hilary Hahn

Ha pasado ya mucho tiempo desde que esta niña prodigio ofreciese su primer recital, a los 9 años, y fuese lanzada al estrellato mundial en 1995, al interpretar junto a la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara y Lorin Maazel el Concierto para violín y orquesta de Beethoven. En la actualidad, la violinista estadounidense forma parte de la

élite de solistas del violín de las nuevas generaciones. Los próximos días 31 de mayo, 1 y 2 de junio, Hilary Hahn volverá a actuar con la ONE -con la que tocó en 2007 el Concierto para violín y orquesta, opus 36 de Arnold Schönberg, en primera audición-, con el Concierto para violín núm. 4 en re menor, opus 31 de uno de los grandes virtuosos del violín romántico, el compositor belga Henri Vieuxtemps.

POR RAFAEL BANÚS

Su último proyecto discográfico, *Sifra*, es bastante inusual.

Hace alusión a una falla, situada cerca de Reykjavik, que marca la separación entre las placas tectónicas de América del Norte y Eurasia. Es un lugar de una belleza sobrenatural, con unos matices de verde y azul que no encuentras en ninguna otra parte del mundo, y todo el entorno produce una enorme calma y paz en el espíritu. Te sientes insignificante ante semejante poder de la naturaleza.

¿Había trabajado anteriormente con Volker Bertelmann, el artista alemán del piano preparado, más conocido como «Hauschke»?

Nos conocimos hace un par de años, y desde entonces hemos tocado en varias ocasiones, siempre improvisando. Puede decirse que, desde entonces, cada uno de nosotros ha ido madurando gracias a sus propias experiencias. Pero nunca habíamos coincidido juntos en una grabación.

¿Por qué la elección de Islandia?

Nos ofrecieron un estudio de grabación, el de Valgeir Sigurdsson, en el que nos sentimos tan bien que grabamos el disco en un tiempo récord, diez días en total, entre las tomas y el montaje. Teníamos luz natural, y en aquel tiempo estaba la primavera en todo su esplendor. Parecía que el tiempo no pasaba.

¿Por qué la elección de algunos títulos?

La última pieza que grabamos, *Stillness*, hace referencia a la tranquilidad del atardecer, que produjo en nosotros una increíble placidez. *Krakow* es la única pieza que utiliza elementos anteriores a las sesiones de grabación, ya que el resto son improvisaciones, y hace referencia a la inefable melancolía que se respira en esa histórica ciudad polaca. *Halo of Honey* procede de una emotiva canción de Tom Brosseau, que fue quien nos reunió por primera vez en Alemania. Más tarde, después de tocar juntos cinco minutos en San Francisco, nos dimos cuenta de que merecía la pena esta colaboración. *Rift* hace alusión a la poderosa fuerza de la naturaleza desatada. *Adash* es un niño que ama tanto la música que hace marcas en sus CDs para conseguir efectos increíbles. Y así todos...

Le gusta mucho descubrir nuevos horizontes en sus grabaciones.

Sí, me gusta establecer fuertes contrastes, como contraponer el *Concierto para violín* de Chaikovski con el de la compositora contemporánea Jennifer Higdon, ganadora de un premio Pulitzer. Y también dar a conocer obras poco difundidas y que merecen serlo mucho más, como las espléndidas *Sonatas para violín y piano* de Charles Ives, que grabé con la pianista ucraniana, afinada en los EE.UU., Valentina Lisitsa.

Para su nueva actuación con la ONE ha elegido también una pieza poco tocada en los últimos tiempos, el *Concierto para violín núm. 4 en re menor, opus 31* del compositor belga Henri Vieuxtemps.

Es una obra muy hermosa. Henri Vieuxtemps escribió varios conciertos que, en la actualidad, se tocan bastante poco. Pero es una música estupenda, siempre elegante e inspirada. En ocasiones suena como música de cámara, en su diálogo con los demás instrumentos, y otras veces utiliza toda la orquesta para obtener un mayor color. Yo he crecido con esta música, porque mi maestro, Jascha Brodsky, que murió desgraciadamente en 1997, había estudiado con el legendario Eugène Ysaÿe, quien a su vez había llegado a conocer a Vieuxtemps. Por lo tanto, cada vez que toco esta obra es como si se la dedicara a mi maestro.

¿Ha trabajado anteriormente con Jiří Bělohlávek?

Sí, hemos tocado juntos en varias ocasiones. Es un director magnífico y un excelente músico, y siempre es un placer volver a coincidir con él.

¿Se encuentra actualmente inmersa en algún otro fascinante proyecto?

Oh, sí. Se trata de una colección de «bises» que he encargado yo misma a muchos compositores de hoy, desde veteranos como Lera Auerbach, David del Tredici, Krzysztof Penderecki, Einojuhani Rautavaara, Mark-Anthony Turnage, o incluso al español Antón García Abril, hasta nuevos valores como Nico Muhly. Serán 26 piezas, a las que se unirá una más, escrita por Jeff Myers, que resultó ganadora de un concurso y será incluida en el proyecto. La mitad de ellos ya ha sido presentada en una gira de conciertos, y todos serán grabados en mi próximo disco. Con ello quiero unir el virtuosismo del violín con la música contemporánea, aplicando a esta música el mismo rigor y perfeccionismo que a cualquier repertorio y retomando el placer por las pequeñas obras, haciendo que la gente pueda salir de la sala tarareando las melodías o descubriendo a su compositor favorito, como ocurría en el siglo XIX.

Hilary Hahn, violín
Jiří Bělohlávek, director
Henri Vieuxtemps: Concierto para violín núm. 4, en re menor, opus 31
31-V, 1 y 2-VI-2013



Arturo Tamayo, director
Juanjo Guillem, percusión
Gonzalo de Olavide: *Índices*
Friedrich Cerha: *Concierto para percusión y orquesta. Spiegel VI*
Edgard Varèse: *Amériques*
12, 13 y 14-IV-2013

Arturo Tamayo pasión por las vanguardias

De versátil y aventurera ha sido calificada la carrera de Arturo Tamayo, atendiendo a la enorme amplitud y naturaleza de su repertorio. Su actividad entre las salas de concierto y la ópera se extiende desde J. S. Bach hasta Luciano Berio, y desde Mozart a Wolfgang Rihm. Ha demostrado una particular inclinación por la música de hoy, lo que se refleja en una abundante discografía, con especial dedicación a autores como Bruno Maderna, Iannis Xenakis o Maurice Ohana. Nacido en Madrid en 1946, simultaneó sus estudios de Música en el Real Conservatorio con los de Derecho en la Universidad Complutense, y posteriormente se especializó en Dirección de Orquesta en Basilea con Pierre Boulez y en Viena con Witold Rowicki, y en Composición con Klaus Huber y Wolfgang Fortner en Friburgo, donde fue profesor de Música del siglo XX entre 1979 y 1998. Ha actuado como invitado con Orquestas como la Nationale de France, la Accademia Nazionale di Santa Cecilia o las de la Radio de Berlín, Fráncfort, Viena, Stuttgart o Baviera, y las principales agrupaciones españolas, así como los mejores conjuntos de música contemporánea. En 1995 dirigió el estreno en España de *Stiffelio* de Verdi, con Plácido Domingo. En 2002 recibió el Premio Nacional de Música de Interpretación. Nadie más adecuado que él para dirigir el concierto que se inscribe dentro de la Carta Blanca a Friedrich Cerha, en el que también se escucharán obras de Gonzalo de Olavide (de quien es uno de sus máximos valedores) y la colorista *Amériques* de Edgard Varèse.

El francés Christophe Rousset es uno de los mayores especialistas en la interpretación de música antigua con instrumentos de época. Este clavecinista y director de orquesta, nacido en Aviñón en 1961, estudió en París con Huguette Dreyfus y en La Haya con Bob van Asperen. Tras actuar con conjuntos como la Academy of Ancient Music, Musica Antiqua Köln, La Petite Bande o Il Seminario Musicale, adquirió su primera experiencia como director siendo asistente de William Christie en Les Arts Florissants. En 1991 fundó su propio grupo, Les Talens Lyriques, con el que ha alcanzado proyección internacional, tanto en el campo de la ópera y el concierto como en el cine (fue director musical de la película de 1994 *Farinelli*, basada en la vida del famoso castrato). Es profesor de Música Barroca en la prestigiosa Accademia Musicale Chigiana de Siena, y ha obtenido numerosos galardones discográficos por sus vitalistas lecturas. Además, Christophe Rousset ha mostrado una especial predilección por el repertorio español, con sus recuperaciones de óperas de Vicente Martín y Soler en el Teatro Real o el Teatro de la Zarzuela, y, como virtuoso del clave, con las sonatas del «madrileñizado» Domenico Scarlatti. En su concierto –en el que intervendrá el canario Iván Martín, uno de los más destacados nombres del nuevo pianismo español– combinará una de las composiciones más conocidas del denominado Mozart español, el bilbaíno Juan Crisóstomo de Arriaga, con obras emblemáticas del compositor salzburgoés.

Christophe Rousset vitalidad historicista

Christophe Rousset, director
Iván Martín, piano
Wolfgang Amadeus Mozart: *La clemenza di Tito*, obertura, K 621. *Concierto para piano y orquesta núm. 15, en si bemol mayor, K 450*
Juan Crisóstomo de Arriaga: *Los esclavos felices*, obertura
Wolfgang Amadeus Mozart: *Sinfonía núm. 36, en do mayor, K 425 «Linz»*
19, 20 y 21-IV-2013





Nikolaj Znaider, director
Yefim Bronfman, piano
Richard Strauss: *Don Juan*, opus 20. *Der Rosenkavalier*
 (El caballero de la rosa), *suite*, opus 59
Johannes Brahms: *Concierto para piano y orquesta núm. 2*,
en si bemol mayor, opus 83
26, 27 y 28-IV-2013

Nikolaj Znaider del virtuosismo del arco a la batuta

Nacido en Copenhague, en una familia polaco-judía que había emigrado a Dinamarca antes de la II Guerra Mundial, Nikolaj Znaider estudió con el eminente pedagogo ruso Boris Kuschner y desde sus comienzos mostró una especial predilección por los más variados estilos musicales. En 1992, a los 16 años, obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional Carl Nielsen, y en 1997 ganó el prestigioso Concurso Reina Elisabeth de Bruselas. Toca el legendario Guarneri «del Gesù» de 1741 que había pertenecido a Fritz Kreisler, cedido por el Teatro Real de Dinamarca. Su estilo apasionado y sin concesiones ha sido comparado con el del joven Gidon Kremer. Ha cultivado la música de cámara con artistas como Daniel Barenboim (con quien ha grabado los *Tríos con piano* de Mozart, junto con el chelista Kyril Zlotnikov, del Cuarteto de Jerusalén) y es un apasionado de la educación musical (es fundador y director artístico de la Academia Nórdica de Música). Después de haberse convertido en uno de los talentos indiscutibles entre los violinistas de su generación, y sin abandonar esta actividad (como demuestra su reciente registro en vivo de los *Conciertos para violín* de Brahms y Korngold con la Filarmónica de Viena y Valery Gergiev), en octubre de 2010 comenzó su andadura como director al frente de la Orquesta del Teatro Mariinsky de San Petersburgo. En esta nueva faceta podremos apreciarlo en un exigente programa que incluye obras señaladas de Richard Strauss y Johannes Brahms.

Galardonado con varios premios Grammy, el pianista norteamericano Yefim Bronfman pertenece a la élite de los virtuosos del teclado de nuestro tiempo. Su poderosa técnica y sus excepcionales cualidades líricas han sido apreciadas por la crítica y el público de los cinco continentes. En la presente temporada, ha actuado con la Filarmónica de Berlín y Sir Simon Rattle en Berlín, Salzburgo y los Proms, la Orquesta Tonhalle de Zúrich y David Zinman y la Philharmonia de Londres con Tugan Sokhiev, y ha comenzado una residencia de varios años con la Radio de Baviera y Mariss Jansons, que incluye otra de sus especialidades, la música de cámara (ha sido durante muchos años el acompañante oficial del gran violinista Pinchas Zukerman, y actúa regularmente con la mezzosoprano Magdalena Kožená o el flautista Emmanuel Pahud). Además, tocará en el Festival de Pascua de Salzburgo con la Staatskapelle de Dresde y Christian Thielemann, la Filarmónica de Viena y Michael Tilson Thomas y el Ensemble Wien-Berlin. Nacido en Taskent (en la antigua URSS) en 1958, emigró a Israel con su familia en 1973, donde estudió con Arie Vardi en la Academia de Música de la Universidad de Tel Aviv y, ya en los EE.UU., en la Juilliard School, Marlboro y el Curtis Institute, con legendarios pianistas como Rudolf Firkusny, Leon Fleisher o Rudolf Serkin. Se enfrentará a una de las grandes composiciones del repertorio romántico, el *Concierto para piano y orquesta núm. 2* de Johannes Brahms.

Yefim Bronfman un pianista de siempre



Yefim Bronfman, piano
Nikolaj Znaider, director
Johannes Brahms: *Concierto para piano y orquesta núm. 2*,
en si bemol mayor, opus 83
26, 27 y 28-IV-2013



Matthias Goerne, barítono
Josep Pons, director
Franz Schubert: 4 Lieder con orquesta
Richard Strauss: 7 Lieder con orquesta
10, 11 y 12-V-2013

Matthias Goerne el esplendor del *Lied* alemán

El barítono Matthias Goerne se ha convertido en el *liederista* más relevante de la actualidad. Sobre todo tras la reciente desaparición de Dietrich Fischer-Dieskau, uno de sus principales maestros, de quien este cantante, nacido en una ciudad de tan larga tradición cultural como Weimar en 1967 y donde recibió su primera formación musical, aprendió a desentrañar hasta la quintaesencia los textos cantados, con especial hincapié en autores como Schubert, Schumann, Brahms, Mahler o los compositores de entreguerras. Como su ilustre predecesor, es también un consumado intérprete de ópera, a la que aplica ese mismo poder de penetración en la música. Por eso no es de extrañar que haya brillado en particular en los caracteres más atormentados del repertorio alemán, como los protagonistas de *Wozzeck* de Berg, *Cardillac* y *Mathis der Maler* de Hindemith, *Tiefland* de Eugène D'Albert o *Lear* de Aribert Reimann, aunque también ha sabido obtener nuevos matices de figuras como Papageno en *La flauta mágica* de Mozart (con el que debutó en 1997 en el Festival de Salzburgo). Se está adentrando progresivamente en el repertorio wagneriano, desde los papeles líricos como Wolfram en *Tannhäuser* o Kurwenal en *Tristan und Isolde* a los más dramáticos como Amfortas en *Parsifal* (del que ofreció una desgarradora visión en el Teatro Real, donde antes había intervenido en el estreno de *L'Upupa* de Henze), el Holandés o incluso su primer Wotan, a los que también habría que añadir a Orest en *Elektra* de Richard Strauss.

Entre las voces straussianas actuales, la soprano alemana Anne Schwanewilms ocupa sin duda un importante lugar. Como ha señalado la crítica: «La voz, de lírica ancha, es dúctil, está bien emitida y manejada con una técnica muy adecuada y un fraseo bien medido y regulado». Recibió su educación musical en Colonia, teniendo entre sus profesores al célebre bajo germano Hans Sotin. Tras pertenecer a la Ópera de esta ciudad renana hasta 1996, ha actuado como invitada en Hamburgo, Múnich, Bonn, Roma, Berlín, París, Barcelona, Milán, Londres o Chicago, así como en los Festivales de Bayreuth, Salzburgo, Glyndebourne o Santa Fe. La prestigiosa revista *Opernwelt* la eligió «Cantante del Año» en 2002. Es también muy apreciada como recitalista, con especial predilección por la canción francesa, llegando incluso hasta Olivier Messiaen. Aunque su repertorio incluye papeles wagnerianos (Senta, Sieglinde, Guttrune, Elsa) y autores del siglo XX como Franz Schreker (*Die Gezeichneten*), Karol Szymanowsky (*Krol Roger*) o Francis Poulenc (*Dialogues des Carmélites*), tiene una especial inclinación hacia Richard Strauss. No en vano fue escogida para encarnar a la Mariscala de *Der Rosenkavalier* –que también cantó en el Teatro Real de Madrid, donde asimismo asumió el personaje titular de *Ariadne auf Naxos*– para las funciones del centenario del estreno de la obra en la Semperoper de Dresde en 2011. Precisamente del compositor bávaro abordará una de las cimas de la música vocal de todos los tiempos, los *Vier letzte Lieder* (Cuatro últimos Lieder).

Anne Schwanewilms en la mejor tradición straussiana

Anne Schwanewilms, soprano
David Afkham, director
Richard Strauss: Vier letzte Lieder (Cuatro últimos Lieder)
24, 25 y 26-V-2013





Jiří Bělohlávek, director
Hilary Hahn, violin
Jan Václav Hugo Voříšek: *Sinfonía en re mayor*
Henri Vieuxtemps: *Concierto para violín y orquesta núm. 4, en re menor, opus 31*
Piotr Ilich Chaikovski: *Sinfonía núm. 6, en si menor, opus 74, «Patética»*
31-V, 1 y 2-VI-2013

Jiří Bělohlávek un caballero de la batuta

El director checo Jiří Bělohlávek se ha convertido en uno de los favoritos del público madrileño. Desde que un providencial accidente le obligase a cambiar el violonchelo por la batuta, tras sus estudios en el Conservatorio de Praga con Miloš Šádlo, este artista nacido en 1946 se graduó en la Academia de las Artes de la capital checa y posteriormente trabajó durante dos años con Sergiu Celibidache, quien habría de definir profundamente su estilo. Desde hace varias décadas es uno de los maestros más solicitados, tanto en el campo del concierto como en la ópera, con especial atención hacia los compositores de su país. Ha sido titular de la Orquesta Sinfónica de Praga y fundador de la Prague Philharmonia y, entre 2005 y 2012, titular de la Orquesta Sinfónica de la BBC, de la que en la actualidad es director laureado. Ha sido nombrado CBE (Comandante del Imperio Británico) por sus servicios a la música. Es también principal invitado del Teatro Nacional de Praga y ha dirigido varios títulos operísticos en el Festival de Glyndebourne, el Metropolitan de Nueva York o el Teatro Real. Desde esta temporada asumirá la titularidad de la Orquesta Filarmónica de Rotterdam. En su concierto con la ONE presentará la *Sinfonía en re mayor* del bohemio Jan Václav Hugo Voříšek, escrita en 1821, que ha sido comparada con las primeras sinfonías de Beethoven, y cuya invención melódica, propia del Romanticismo temprano, anuncia ya la música de Schubert.

Tras sus comienzos como una de las mejores cantantes especializadas en el repertorio barroco y mozartiano, con sus actuaciones con William Christie, Gérard Lesne o Jean-Claude Malgoire, los horizontes de esta admirable cantante oriunda de Orleáns se han ampliado considerablemente, en particular tras su triunfo como Doña Elvira en *Don Giovanni* de Mozart en el Festival de Aix-en-Provence, en 1998, bajo la dirección musical de Claudio Abbado y la escénica de Peter Brook, que supuso el inicio de su carrera internacional. Sin abandonar al compositor salzburgués, como señalan los papeles de Vitellia (*La clemenza di Tito*), Pamina (*La flauta mágica*) o Fiordiligi (*Così fan tutte*) en los principales escenarios del mundo, ni la tragedia lírica francesa (como ha probado su reciente éxito con *Alceste* de Gluck en la Staatsoper de Viena), ha añadido con fortuna a su catálogo a las protagonistas femeninas de *Pelléas et Mélisande* de Debussy o *Alcina* de Händel, Tatiana de *Eugenio Oneguín* de Chaikovski y hasta Eva en *Los maestros cantores de Nuremberg* de Wagner. Es también muy apreciada como recitalista, con particular afinidad hacia la *mélodie*. Véronique Gens sabrá aportar todo su sofisticado encanto y su *glamour* a los embriagadores sonos de *La viuda alegre* de Franz Lehár, la magistral opereta que reflejó los acordes de una Viena decadente que bailaba despreocupada, antes del Apocalipsis que viviría Europa con las dos guerras mundiales, y que nos ayudarán a terminar la temporada a ritmo de vals.

Véronique Gens una viuda con sofisticado encanto



Véronique Gens (La viuda)
Josep Pons, director
Christopher Maltman (Danilo)
Vanessa Goikoetxea (Valencienne)
Gustavo Peña (Camille)
Franz Lehár: *Die lustige Witwe* (La viuda alegre) (selección)
7, 8 y 9-VI-2013



Carta Blanca a Friedrich Cerha

POR BENET CASABLANCAS DOMINGO
Coordinador de la Carta Blanca a Friedrich Cerha

DESDE LA FECUNDA MADUREZ de sus ochenta y siete años cumplidos, y en su triple faceta de compositor, intérprete y pedagogo, Friedrich Cerha (1926) constituye un referente ineludible de la creación musical europea de nuestra época, desplegando una labor ingente en cada uno de los campos apuntados, lo que le ha valido numerosos reconocimientos internacionales, entre ellos el León de Oro de la Bienal de Venecia por el conjunto de toda su carrera (2006) y el Premio de la Fundación Ernst von Siemens (2012). Músico completo, con un soberano dominio del oficio, hombre de vocación humanista y amplio espectro intelectual, el maestro austríaco contribuyó decisivamente como director a la difusión de la nueva música en los años sombríos que siguieron al fin de la Segunda Guerra Mundial. La fundación del emblemático grupo «die reihe» marcó un hito histórico cuya labor de agitación cultural y de afirmación de una Viena alternativa –con estrenos y reposiciones de los grandes autores del siglo, desde los clásicos de la modernidad a los valores entonces emergentes– tendrá continuidad más tarde con la fundación del festival Wien Modern por Claudio Abbado. Su nombre llegaría inicialmente al conocimiento del gran público melómano por su excelente trabajo en la versión completa de la ópera *Lulu* de Alban Berg, que otorgó gran proyección internacional a su labor pero que a la vez dificultó la difusión de su obra compositiva fuera del ámbito centroeuropeo.

La OCNE ha querido sumarse a estos reconocimientos dedicándole una de sus Cartas Blancas, lo que permitirá a los seguidores de la orquesta y a todos los buenos aficionados deseosos de ampliar sus intereses y sensibilidades, el acercamiento directo a uno de los creadores europeos más importantes, de la mano de este magnífico instrumento que es la Orquesta Nacional de España, y con la participación de distintos solistas, grupos y directores no menos distinguidos. Para este fin, fiel a su compromiso con la realidad viva de la música de nuestro tiempo y atenta a su papel central y dinamizador de nuestra vida cultural, la OCNE ha programado –con la colaboración de distintas instituciones nacionales e internacionales– diferentes conciertos de cámara y sinfónicos, y un atractivo conjunto de actividades. Todo ello se complementa con la edición de un libro disponible on-line, que tiene la ambición de contribuir seriamente al conocimiento de la figura y obra de Cerha, con voluntad de perdurar en el tiempo como libro de referencia en nuestro idioma sobre el maestro y su música. Con ésta son ya nueve las Cartas Blancas organizadas por la OCNE. Se trata

por tanto de una iniciativa felizmente consolidada en la vida musical madrileña, que honra a sus promotores y que ha permitido a las audiencias españolas seguir el pulso de creadores de la talla de Hans Werner Henze, George Benjamin, Henri Dutilleux, Elliott Carter, Sofia Gubaidulina, Cristóbal Halffter, Osvaldo Golijov y Joan Guinjoan, cuya mera enumeración puede llenar de legítimo orgullo a los responsables de la empresa y cuya significación se acrecienta con el paso de los años.

La copiosa producción de Cerha, distinguida por la excelencia de factura y una inequívoca vocación expresiva, abraza todos los géneros, transitando por una pluralidad de territorios técnicos y estéticos, reflejando sucesivamente la diversidad de lenguajes de nuestra época, del elegante perfil neoclásico y clara inspiración popular de algunas piezas tempranas a la integración en un lenguaje de síntesis y muy personal de los mejores hallazgos de la vanguardia, del conspicuo expresionismo de sus obras dramáticas al registro paródico de sus *Art Chansons*, afines al cabaret literario y con una fuerte carga de crítica social, destacando por su ra-



dicalismo y originalidad realizaciones como *Fasce* (1959) o la imponente colección de *Spiegel* (1960/61) para orquesta, cuya concepción visionaria, exploración de vastos campos sonoros, reformulación de los parámetros discursivos y desarrollo de nuevas grafías, lo hermanan estrechamente con Ligeti. Permanecen como hitos de su trayectoria sus obras escénicas –con la ópera *Baal* a la cabeza–, una copiosa producción camerística para todos los formatos, con realizaciones como *Relazioni fragili*, *Curriculum*, *Für K*, o las *Cinco piezas para clarinete, violonchelo y piano*, y que incluye asimismo una espléndida colección de cuartetos de cuerda que ilustran su fascinación por otras culturas, las piezas vocales, como el sobrecogedor *Verzeichnis*, o las basadas en los *Rubaiyat* de Omar Khayyam, los *Lichtenberg-Splitter* para barítono y ensemble, y numerosas páginas orquestales, como *Impulse*, encargo de la Filarmónica de Viena, conciertos y obras sinfónico-vocales, que culminan en el grandioso *Requiem* de 2006. Pero si algo



distingue en su conjunto la trayectoria de Cerha es su irrenunciable libertad creativa, incluso a contracorriente, como en su provocativa *Sinfonía* de 1976, que cuestionaba seriamente el feroz dirigismo darmstadtiano. De todo tendremos cumplida muestra en el rico abanico de obras programadas por la OCNE para la ocasión.

Abrirá la Carta Blanca la actuación el próximo 2 de abril del Cuarteto Stadler, cuyo programa nos permitirá acercarnos al núcleo de la producción camerística del autor, pudiéndose escuchar el *Cuarteto de cuerda núm. 3*, las *9 Bagatelas para trío de cuerda* y los *Ocho movimientos sobre fragmentos de Hölderlin* (con la colaboración de Ulrike Jäger, viola, y Sebestián Ludmány, violonchelo). Le seguirá, el 3 de abril, y ya en el ámbito educativo, tan querido por Cerha, el encuentro con los estudiantes en la Universidad Complutense de Madrid, que evoca la labor pedagógica de nuestro autor y las virtudes que le son

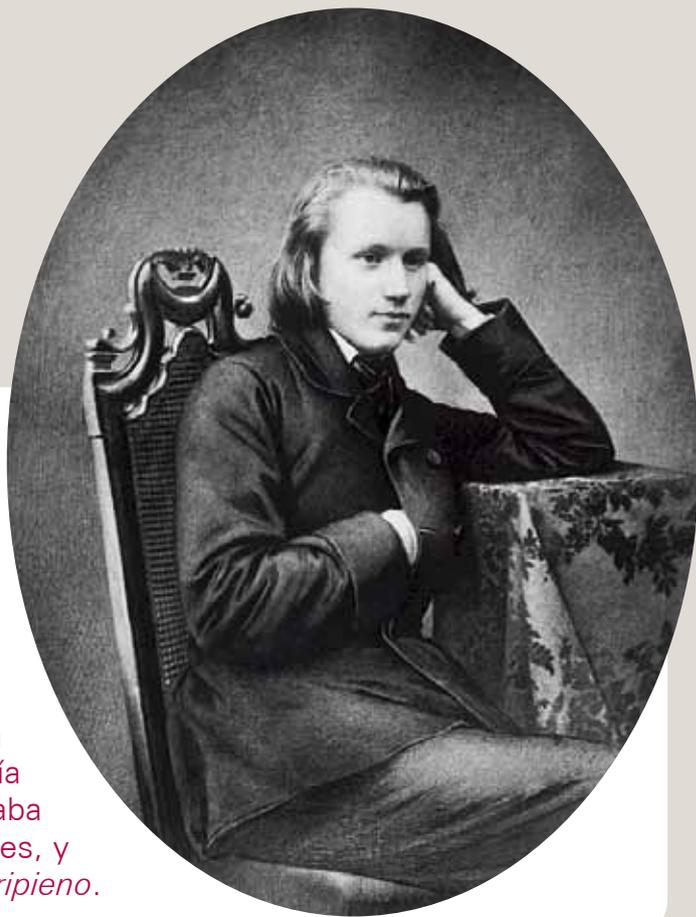
unánimamente reconocidas en este terreno. Para el gran público, la forma más directa de acercarse a las claves esenciales de la vida y la personalidad de Cerha es sin duda la visión del documental *Así es como me gustaría volar*. Por ello es absolutamente recomendable la sesión que tendrá lugar en la Filmoteca Española el 4 de abril. El primero de los dos conciertos orquestales ofrecidos por la ONE, presenta, el domingo 7, con carácter extraordinario y con dirección de Nicholas Collon, un programa vienés que incluye, junto a *Like a Tragicomedy* de Cerha, dos obras muy queridas, las *Piezas para orquesta opus 6* de Webern y la *Sinfonía núm. 9 «La Grande»* de Schubert. La música de cámara tomará el relevo el día 9, cuando un conjunto de músicos de la propia ONE, dirigidos por Arturo Tamayo, interprete las obras *Quellen, Música para trombón y cuarteto de cuerda, Serenata y Bruchstück, geträumt*, para diversas combinaciones instrumentales. Le seguirá, el 10, el concierto en la

Residencia de Estudiantes, con un contenido y formato singulares, cercano a la velada literaria, alternándose la interpretación del *Trio Drei zu null* y los *Cinco movimientos para violín, violonchelo y piano* con la lectura de textos de Thomas Bernhard y de Cerha, que serán leídos por el propio compositor; testimonio de la relación de amistad y de colaboración mantenida por ambos, figuras claves del arte austríaco más crítico y comprometido frente a las inercias conservadoras y provincianas de la sociedad y las instituciones vienesas del momento. Otra ocasión excepcional para conocer las múltiples facetas de Cerha nos la brindará, el 11, la mesa redonda en la Residencia de Estudiantes, que contará con la participación de Susana Zapke, Arturo Tamayo, Álvaro Guibert y David Rodríguez Cerdán, moderada por quien firma estas líneas, y con el privilegio que supone la presencia de Friedrich y su esposa Gertraud Cerha, distinguida clavecinista y musicóloga; sesión abierta al debate y que supondrá sin duda uno de los puntos álgidos de toda la Carta Blanca. Como lo será también el segundo de los programas sinfónicos, a celebrar el 12 de abril (incluido en la temporada de la OCNE y repetido los días 13 y 14), culminando el ciclo. Con Arturo Tamayo en la dirección y con la actuación solista del percussionista Juanjo Guillem, podremos asistir al estreno en España de dos de las obras más significativas de Cerha, como son el *Concierto para percusión y Spiegel VI*, junto a las cuales podremos escuchar *Amériques* de Edgard Varèse, otro de los autores especialmente queridos por Cerha, y la pieza *Índices* de Gonzalo de Olavide. Brillante colofón a dos semanas intensas de inmersión en la música y en la apasionante personalidad humana de uno de los grandes creadores de nuestro tiempo: Friedrich Cerha. ¡Felicidades, Maestro!

Respeto y evolución

POR ARTURO REVERTER

La manera en la que Brahms se enfrentó a la forma concertante difería notablemente de la establecida en el pasado por los grandes maestros de la especialidad, léase Mozart o Beethoven, que todavía, pese a sus planteamientos indudablemente originales, mantenía una separación clara entre el *tutti* y el solista, aunque no pocas veces pudieran recurrir a procedimientos en los que todavía jugaba en cierta medida la estructura de *concerto grosso*. Pero había una clara línea cantabile o protagonista que circulaba sobre los comentarios, en algún caso dialogantes, y sobre las envolventes y estratégicas armonías del *ripieno*.



Brahms va más allá, mucho más allá, por cuanto la forma había venido experimentando una lenta evolución que pasaba por las prospecciones de un Mendelssohn, más clásico, o de un Schumann, al que el hamburgués se sentía tan unido. En las cuatro páginas concertantes brahmianas –dos para piano, una para violín y otra para violín, chelo y piano– brilla fundamentalmente el engarce del material como un todo. En la marea sinfónica se integra la parte del instrumento o instrumentos protagonistas. La complejidad contrapuntística, la intensidad lírica –cercana en ocasiones a la derivada del arte vocal–, la transparente concepción camerística, siempre presente con independencia de los efectivos empleados, la floración temática quedan patentes en esas obras, que si bien no alcanzan casi nunca el equilibrio y poderosa solemnidad de las sinfonías, poseen una relevancia extraordinaria y marcan, edificadas como están, teniendo en cuenta el estilo recuperador y el sentido del reciclado del compositor, con arreglo a los patrones del clasicismo y aun del Barroco, un avance innegable respecto a las últimas grandes creaciones beethovenianas o schumannianas.

La composición del *Concierto núm. 2 en si bemol mayor, opus 83* llevó a Brahms tres años. El músico justificaba la inclusión de un cuarto movimiento, situado en segun-

do lugar, un *scherzo*, porque el primero era «demasiado inofensivo». Curiosa afirmación. En realidad la obra no posee menor grandeza que su hermana, el *Concierto núm. 1 en re menor, opus 15*, nacida a la luz 22 años antes, aunque el clima que genera sea más distendido y lírico. La línea solista está plagada de exigencias técnicas del más alto nivel: acordes masivos, trinos feroces, amplios intervalos y una gran variedad de figuraciones. El estreno tuvo lugar el 9 de noviembre de 1881 en Budapest, con el autor al piano y Alexander Erkel en el podio. Se publicó al año siguiente.

El comienzo del *Allegro non troppo* se hace a través de una característica, discreta y romántica frase de la trompa, que enuncia el tema principal. Estamos en el clima, en episodio parecido, de la obertura de *Oberon* de Weber. El segundo, una melodía lírica no exenta de tensión, aparece en las cuerdas y será continuada por una idea cortante y espinosa, sincopada y anhelante. El piano recupera esos motivos y los elabora fantástica y libremente. El desarrollo se realiza particularmente sobre el pentatónico tema de apertura. Reexposición, animada por figuras de tipo impresionista, y muy concentrada. Larga y dialogante coda. El *Allegro appassionato* en re mayor y 3/4 es el movimiento sorpresa. Aunque es un *scherzo* posee estructura de sonata. Los dos temas iniciales se desarrollan y co-

mentan ampliamente y desembocan, tras una especie de paroxismo sonoro, en un pasaje fugado. Luego tiene lugar una segunda sección donde el compositor juega a los retornos en un ambiente preclásico.

Nada mejor que un *Andante* para relajar la tensión: un movimiento en 6/4 de intenso lirismo protagonizado por un solo de violonchelo, que enuncia una melodía espléndida, una cantilena que habrá de ser posteriormente empleada en el lied *Immer leiser wird mein Schlummer*, núm. 2 de la *opus 105*. La parte media, *Più adagio*, es un instante de absoluta contemplación, uno de los más inspirados del Romanticismo alemán. En el retorno solista de tecla y de cuerda se superponen, lo que nos coloca ante un sui generis doble concierto. Choca un tanto el *Finale*, un encantador *Allegretto grazioso* con estructura de rondó-sonata. En medio de una línea de enorme finura se suceden distintos y amenos episodios, unos líricos y otros con ecos de la música zíngara. El optimismo prima con muy pocas excepciones.

Yefim Bronfman, piano
Nikolaj Znaider, director
Johannes Brahms: Concierto para piano y orquesta núm. 2, en si bemol mayor, opus 83
26, 27 y 28-III-2013

CUATRO ÚLTIMOS LIEDER DE RICHARD STRAUSS:

POR PABLO-L. RODRÍGUEZ

dossier
dossier

Amor y música más allá de la muerte

Richard Strauss (1864-1949) llegó a octogenario más convencido que nunca de su condición de antimoderno; no solo consideró un crimen el uso de la atonalidad, sino que veía a Schönberg o a Hindemith como meros «colocadores de notas». Al final de su vida, el viejo compositor prefirió seguir mirando al pasado; en su mesa de trabajo nunca faltaban partituras de Mozart que leía muchas veces con lágrimas en los ojos. Los años que siguieron al final de la Segunda Guerra Mundial fueron tristes para él a pesar de sus éxitos internacionales como director de orquesta o la presencia cada vez más frecuente de sus óperas en los teatros de medio mundo. En 1948 parecía más obsesionado con la recuperación cultural de una Alemania absolutamente devastada tras la guerra que interesado por seguir componiendo; precisamente ese año emprendió una cruzada epistolar con diferentes autoridades para que la ciudad de Dresde celebrase como se merecía los cuatrocientos años de su Staatskapelle. En abril de ese mismo año su hijo Franz intervino, al ver cómo su padre malgastaba sus últimos años en empresas inútiles, animándole a escribir algunos *Lieder*; los primeros resultados de esa intervención se detectan en abril, cuando Strauss retomó en Montreux la composición de un *Lied* con orquesta que había iniciado en 1946 sobre un poema de Joseph von Eichendorff titulado *Im Abendroth* (En el crepúsculo). El poema presenta a una pareja que, tras una vida larga y azarosa, contemplan juntos la puesta de sol y se preguntan: «Ist dies etwa der Tod?» (¿Es esto quizá la muerte?); Strauss alteró el demostrativo en el poema original «eso» (das) por «esto» (dies) y citó justo al final de ese verso el tema de la transfiguración de su poema sinfónico *Tod und Verklärung* como símbolo de la consumación final del alma tras la muerte.

A esta canción, que Strauss terminó de orquestrar el 6 de mayo de 1948, le siguieron otras tres sobre poemas de Hermann Hesse: *Frühling* (Primavera) concluida el 18 de julio, *Beim Schlafengehen* (Al irse a dormir) finalizada el 4 de agosto y *September* (Septiembre) el 20 de septiembre; e incluso inició ese año otra más basada en *Nacht* (Noche) que quedó simplemente esbozada. En todas ellas, la presencia de la muerte es ubicua de forma más o menos explícita: en la primera se añora el esplendor primaveral desde la madurez, en la segunda el sueño actúa como metáfora de la muerte y en la tercera se representa el otoño de la vida; incluso en la inacabada la noche representa el final de la vida. Sin embargo, en la música de todas ellas la muerte se mezcla de forma natural con el amor hacia el padre, con ese emotivo solo para trompa (el instrumento de su progenitor) al final de *September* y, especialmente, hacia su esposa Pauline en el bellissimo solo para violín (el instrumento que utiliza para representarla en *Ein Heldenleben*) de *Beim Schlafengehen*. La orquestación de cada canción no es simplemente un tapiz sonoro de exuberante belleza, como queda claro al comienzo de *September*, sino que encierra innumerables detalles psicológicos que complementan la parte vocal cuando colorea alguna palabra del poema, como sucede con «Vogelsang» (canto de pájaros) o «Wunder» (milagro) en *Frühling* o «zwei Lerchen» (dos alondras) en *Im Abendroth* que representa con dos flautines trinando; de hecho, el final de esta última canción traslada la interrogación sobre la muerte a la música, terminando en modo

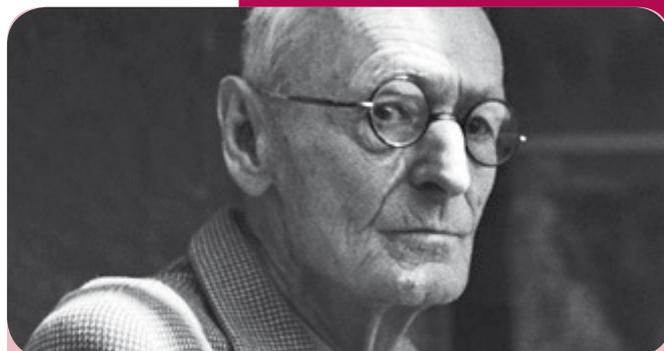
menor con esos trinos disolviéndose en la distancia.

Strauss no planificó ningún orden definido y ni siquiera se planteó estas cuatro canciones como un ciclo; tampoco está claro que pensase en Kirsten Flagstad como solista para su estreno póstumo, que tuvo lugar en Londres el 22 de mayo de 1950 bajo la dirección de Wilhelm Furtwängler. Tanto el nombre de *Vier letzte Lieder* (Cuatro últimos lieder) como el orden de las canciones se debe a Ernst Roth, editor de Boosey & Hawkes, que para su publicación en 1950 se guió más por el contenido de las canciones o el orden creciente tanto de su duración como de la orquestación por encima de los nexos musicales que las unen. De hecho, varias décadas más tarde se demostró que tampoco estas canciones fueron las últimas del compositor; tras la muerte de la soprano Maria Jeritzta en 1982 se descubrió entre sus pertenencias una canción inédita de Strauss para voz y piano sobre un poema de Betty Knobel titulada *Malven* que terminó de componer el 23 de noviembre de 1948 y cuyo manuscrito envió meses más tarde a la soprano con la dedicatoria «A mi querida Maria, esta última rosa». *Malven* (este sí su último *Lied*) fue estrenado en 1985 por Kiri te Kanawa.

Anne Schwanewilms, soprano
David Afkham, director
Richard Strauss: *Vier letzte Lieder*
(Cuatro últimos lieder)
24, 25 y 26-V-2013



Richard Strauss



Hermann Hesse

Alegría y CATÁSTROFE

A medida que la derrota avanzaba y adquiría contornos evidentes, Lehár suplantaba a Wagner. Después de Stalingrado, Adolf Hitler, cada vez más deprimido por las noticias que venían del frente, acostumbraba a escuchar con creciente frecuencia *La viuda alegre*. Así lo relata Frederic Spotts en su admirable libro *Hitler y el poder de la estética*. La noticia es corroborada por los testimonios de Heinz Linge, ayuda de cámara del dictador, y Marlene Exner, cocinera de su cuartel general. Acorralado en su búnker, Hitler terminó por encontrar su mayor consuelo en la escucha de la opereta de Lehár. La circunstancia no deja de ser llamativa en alguien que, como él, había profesado a lo largo de su vida una fanática fe wagneriana. Pese al bagaje apocalíptico que la música de Wagner podía proporcionarle en aquellos momentos, en medio de los bombardeos no sonaban las notas altisonantes del *Crepúsculo de los dioses*. Entre la devastación, con su imperio a punto de hundirse y las tropas aliadas a las puertas de Berlín, Hitler buscaba su refugio último en los vales de Hanna Glawari y Danilo Danilovich.

Todo ello, además de una verdad psicológica, entraña también un valor simbólico. Quizá solo la alegría despreocupada sea capaz de situarse al borde del abismo y mirar directamente la catástrofe a los ojos. Un gran profeta de escenarios apocalípticos, el escritor austríaco Karl Kraus, lo había intuido décadas antes. El fin del mundo podía tener una única banda sonora posible: la opereta. «La opereta –escribe Kraus en *Dichos y contradichos*– presupone un mundo donde la relación entre causa y efecto está suspendida, donde se sigue viviendo alegremente según las leyes del caos [...] La función de la música –disolver el agarrotamiento de la vida y estimular de nuevo el pensamiento, después de haber aliviado su tensión– se une a una irresponsable hilaridad, que nos hace sentir en aquella maraña de confusiones la imagen de todo aquello que está al revés en nuestra realidad».

En opinión de Kraus, la opereta tiene un alto valor educativo y formativo precisamente en virtud de su sinsentido. Solo un género construido sobre personajes absurdos, historias absurdas, escenarios absurdos y convenciones absurdas puede comulgar con nuestra locura diaria. En ese sentido, un título como *La viuda alegre* (para cuyo

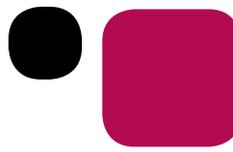


Theater an der Wien

argumento los libretistas Victor Léon y Leo Stein recurrieron a una comedia de Meilhac, *L'Attaché de l'ambassade*) cumple con todos los requisitos del caso. Tenemos un ficticio estado balcánico a punto de quebrar, Pontevedro, con su pintoresca representación diplomática. Tenemos a una mujer hermosa y de bajo linaje, Hanna Glawari, quien de repente se ha vuelto poseedora de una inmensa fortuna gracias a su boda con un próspero banquero que ha tenido el inestimable detalle de dejarla viuda enseguida. Tenemos a un conde enamorado, Danilo Danilovich, capaz de conjugar las razones del corazón con el más sano patriotismo. Entre complicaciones varias e inevitables líos de faldas, al final los dos contraerán nupcias y el estado evitará la bancarrota. Es un relato estrafalario que bien podría adaptarse a nuestra situación actual: banqueros, países en quiebra, dinero que se va al extranjero...

Hay algo en *La viuda alegre* que comulga extrañamente con épocas de crisis. Un músico «de la crisis» como Gustav Mahler sintió desde el primer momento una atracción especial por la opereta de Lehár. Sabemos por Alma que la cantaba y la bailaba en casa; un día fue incluso a una tienda de música para mirar de reojo la partitura y comprobar un pasaje que no recordaba. El movimiento final de la *Séptima* de Mahler incluye, en opinión de algunos comentaristas, una cita disfrazada de *La viuda alegre* (un elemento que la fecha de composición de la sinfonía no avalaría) y otro rastro de la opereta se encontraría también en la «Burleske» de la *Novena*.

Uno puede pensar –y de hecho se ha pensado– que el éxito de *La viuda alegre* reside en buena medida en la vacuidad de su propuesta. Lehár ofrece a su público un entretenimiento edulcorado, lo arropa con el sentimentalismo de un ejercicio consolador que fomenta el escapismo y la evasión. A diferencia de la opereta francesa, que contenía una no disimulada carga de sátira política, la opereta vienesa opta por refugiarse en un mundo aparte con el fin de desviar la atención hacia temas menores, disimulando así la dureza y problematicidad del estado presente, como aquellos músicos que seguían tocando música en el salón del Titanic mientras el barco se hundía. Desde esta perspectiva, *La viuda alegre* sería un



reflejo de la *finis Austriae* no tanto por lo que dice como por lo que pretende ocultar.

La viuda alegre es, por encima de todo, un epítome de la alegría y en ello radica su fascinación por encima de épocas y lugares. Podremos afirmar que se trata de una alegría superficial, enarbolada como mero pretexto. Nada que ver, desde luego, con la alegría beethoveniana de la *Novena sinfonía*. La que nos brinda Lehár es más bien una alegría «cremosa», por decirlo de algún modo, como los pasteles de una tienda de repostería. Sus valeses, sus canciones, sus ritmos en general (cancan, galop, mazurca, polka...), dan cuerpo a un sentimiento calórico antes que espiritual, a un festín sensual que, sin embargo, no deja empachado al oyente. El compositor maneja los hilos de la música con una habilidad que arraiga en la mejor tradición vienesa.

A diferencia de su inmediato antecesor, Johann Strauss hijo, el arte de Lehár es posiblemente más limitado y sin duda menos aristocrático, pero el autor compensa esos límites con una mayor sobriedad. Lehár no «desarrolla», se limita a exponer, pero sabe dominar las transiciones entre un ritmo y otro, lo que le permite encontrar en su

obra una respiración más amplia y flexible. Esto ocurre, por ejemplo, en el *Finale* del Acto I, donde un ritmo de marcha desemboca en uno de polka y finalmente en otro de vals.

Se ha querido trazar, con cierto fundamento, un paralelismo entre *La viuda alegre* y *El caballero de la rosa* de Richard Strauss, estrenado seis años más tarde. Ambos títulos hunden sus raíces en la danza, la utilizan como motor no solo musical sino dramático. Strauss representó la Viena de María Teresa bajo el disfraz históricamente impropio pero artísticamente acertado del vals. Lehár también traslada el vals a un lugar que no le corresponde, París. Pero lo más significativo es que en *La viuda alegre* no hay número musical, incluso el más lírico, que no esté apoyado en un ritmo bailable. El propio Mahler admiraba tanto esta íntima conexión que quiso encargar a Lehár un ballet para la Ópera de Viena (una propuesta que este último declinó cortésmente aduciendo que la opereta le reportaba mayores beneficios económicos).

Fluye por *La viuda alegre* un impulso dionisiaco extraño, algo domesticado y sentimentalón, pero no menos conectado con las vivencias subterráneas del oyente. Nietzsche buscó el antídoto a Wagner y al wagnerismo en la sensualidad mediterránea de la *Carmen* de Bizet. De haber seguido con vida y con razón

tanto como para presenciar el estreno de *La viuda alegre* (30 de diciembre de 1905), tal vez se hubiese entregado de lleno al espíritu de la música de Lehár. En el prefacio de *La gaya ciencia*, el filósofo escribía: «Si los convalecientes necesitamos todavía de un arte, será un arte totalmente diferente —un arte irónico, ligero, huidizo, divinamente sereno—, que arde como una llama brillante en un cielo libre de nubes». Ese arte «irónico, ligero, huidizo y divinamente sereno» bien podría ser el de *La viuda alegre*.

Más adelante Nietzsche escribe: «Para vivir, hace falta quedarse valientemente en la superficie, en la encrespadura, en la epidermis, adorar la apariencia, creer en formas, sonidos, palabras, en todo el Olimpo de la apariencia. Aquellos Griegos eran superficiales... ¡por profundidad!» Hay una superficialidad superior, que alcanza las mismísimas profundidades y lo hace de una manera leve, sin concederles demasiada seriedad. En ese reino se mueve *La viuda alegre*, cuyo maestro de ceremonias viene a entregarnos otro mandamiento fundamental: toda crisis necesita un ejercicio inherente de alegría.

ALGUNOS

Segundos de Brahms en la historia de la ONE

En el último fin de semana de abril, el pianista ruso judío Yefim Bronfman, ciudadano estadounidense desde 1989, interpretará con nuestra ONE el *Concierto para piano y orquesta núm. 2, en si bemol mayor, opus 83* de Johannes Brahms, bajo la dirección de Nikolaj Znaider, violinista y director nacido en Copenhague en el seno de una familia polaca judía. La obra en cuestión, pieza clave del repertorio sinfónico concertante, goza de una larguísima trayectoria en los conciertos de la Orquesta Nacional, a lo largo de la cual han abundado interpretaciones de gran interés.

La versión más antigua de la que encuentro referencia en los programas de la ONE se remonta al año 1949 y tuvo como director al maestro Ataúlfo Argenta, en cuya memoria es de esperar que nuestro ambiente musical lleve a cabo actos de recuerdo durante este año de 2013 en el que se cumplirá (en noviembre) el centenario de su nacimiento. Argenta programó el *Segundo* de Brahms con el pianista holandés Cor de Groot, quien diez años después sufriría una lesión en la mano derecha que le obligó a continuar su carrera tocando exclusivamente obras para la mano izquierda. Aquella interpretación pionera tuvo lugar en el Palacio de la Música de Madrid, el 29 de enero de 1949 y, el siguiente 12 de septiembre, los mismos intérpretes ofrecieron la obra en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián.

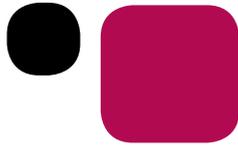
En el Festival de Granada de 1955, el gran pianista francés Robert Casadesus, en el epicentro de su carrera, fue solista del *Segundo concierto* de Brahms junto a la Orquesta Nacional dirigida por Carl Schuricht, el maestro que, en aquellos años, tanto hizo por la calidad sonora de nuestro conjunto y por su buena adecuación al lenguaje brahmsiano. Poco después, ya en la temporada de abono en Madrid, en los días 29 de noviembre y 1 de diciembre de 1957, la Nacional repuso el *Concierto opus 83* y recibió como solista a un veinteañero y deslumbrante pianista

búlgaro que en aquel momento formaba parte del ambiente musical madrileño: Alexis (Sigi) Weissenberg, quien ya había sido aclamado en anteriores temporadas de la ONE al tocar, acompañado por el maestro Arámbarri, los conciertos *Tercero* de Rachmaninov y *Segundo* de Bartók. En su primera interpretación del *Concierto núm. 2* de Brahms con nuestra orquesta, Weissenberg tuvo como batuta acompañante la de Fabian Sevitzyk. Sin embargo, el gran momento de Alexis Weissenberg con el *Segundo* de Brahms estaba por llegar..., y llegó los días 22 y 24 de marzo de 1963, cuando el pianista – fallecido el pasado año – se alió con el genial Sergiu Celibidache para ofrecer una versión de la que cuentan y no acaban quienes tuvieron la dicha de vivirla. En varias ocasiones oí a Federico Sopena referirse con entusiasmo a aquella actuación, y así lo reflejó en su crítica, publicada en *ABC* (26-III-63):

«Weissenberg, con todos los problemas técnicos resueltos de la manera más bella y radiante, hace de esa materia, de eso que a la vista parece casi solo aglomeración de notas, pasión y grandeza



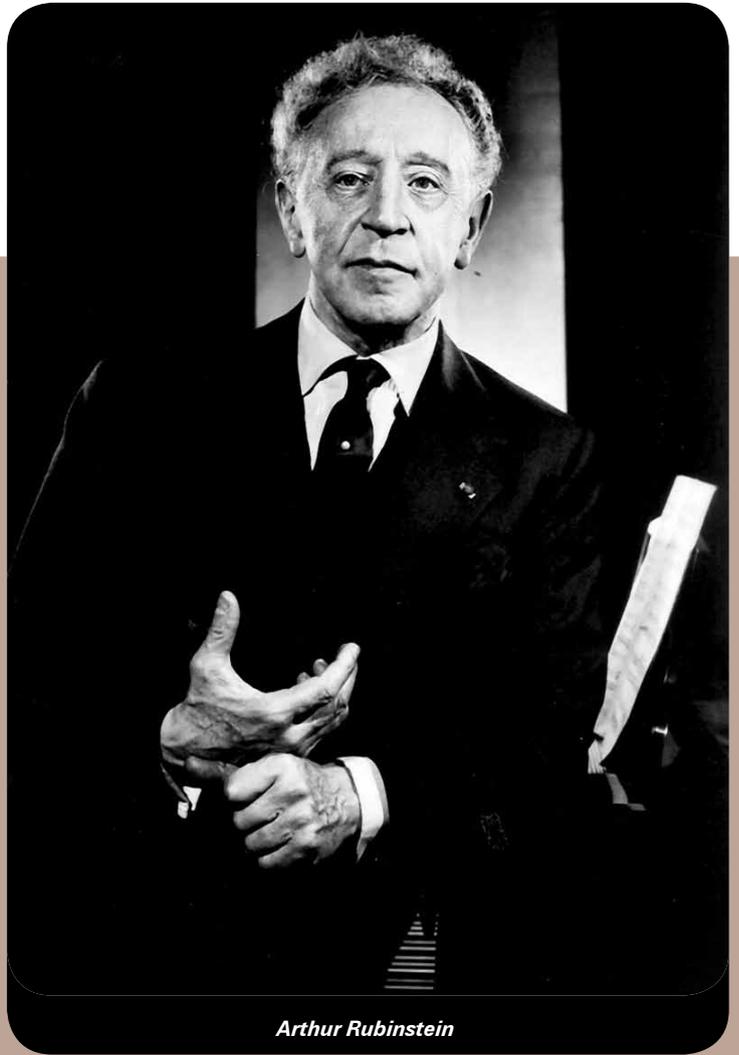
Frühbeck de Burgos



cuando es necesario, lirismo, fraseo de pura canción si el texto lo pide y, en todo momento, con una variedad de planos y de colores en el piano que parece milagro, sostiene y lleva el profundo sinfonismo de esta obra. ¡Qué artista, Dios mío, qué pasión como sin cuerpo, qué ausencia total de retórica, que recogimiento, qué *recreación* desde lo más hondo! Este concierto de Brahms lo tocan los más grandes maestros y yo se lo he oído: Weissenberg está por encima de ellos. Celibidache, que acompañó de manera soberbia, obligando con su técnica a que todos intentaran cantar como el pianista, tuvo un emocionante y repetido gesto de humildad: no querer salir, salir, por fin, para aplaudir, para ser con la orquesta asombrada, con nosotros, con todos, voceros de un entusiasmo sin precedentes...».

En el mismo año de 1963, en mayo y en gira de la ONE por las Canarias, Alexis Weissenberg volvió a tocar el *Segundo* de Brahms, ahora bajo la dirección de Rafael Frühbeck. El maestro Frühbeck de Burgos, en sus años como director titular, programó este formidable *Concierto* brahmsiano en varias ocasiones y con solistas de altísimo vuelo: ya en febrero de 1960 lo había dirigido con Hans Richter-Haaser y, después de 1963, acompañó esta obra al entonces tan deseado Van Cliburn –en concierto extraordinario, el 1 de junio de 1967–, al legendario Arthur Rubinstein –días 24, 25 y 26 de noviembre de 1967–, al joven y brillantísimo André Watts –6, 7 y 8 de noviembre de 1970–, a Paul Badura-Skoda en el Festival de Granada de 1972, a John Ogdon en la Quincena Musical Donostiarra del mismo año, a Géza Anda en la temporada de Madrid (abril de 1974)...

En la mencionada triple actuación de Rubinstein en el Teatro Real, en noviembre de 1967, el genial pianista, a sus ¡80! años de edad, no se conformó con tocar el *Concierto en si bemol mayor* de Brahms, uno de los más exigentes y amplios conciertos del repertorio, sino que, en la primera parte de la sesión, tocó también el *Concierto en la menor* de Grieg. El público, como es natural, se volcó –nos volcamos– en aclamaciones hacia uno de los pianistas –e intérpretes, en general– más grandes y con mayor poder de comunicación del siglo XX. Pero los jóvenes que no éramos abonados y acudíamos a la sesión dominical, parece que tuvimos especial suerte, ya que, según autorizadísimos testimonios, presenciamos la más redonda de las tres actuaciones. El maestro Frühbeck me ha contado experiencias de aquellos días, incluyendo una anécdota que, por simpática e ilustrativa del carácter y del sentido del humor del gran Rubinstein, recordaré aquí sucintamen-



Arthur Rubinstein

te: tras el magnífico concierto del viernes, el maestro Rubinstein, con tantos amigos y admiradores en Madrid, fue invitado a un cóctel y algo debió sentarle mal, pues amaneció el sábado con dolores y trastornos que comunicó a la Orquesta Nacional, ya que era dudosa su actuación aquella misma tarde y con semejante programa doble. Como es natural, se habló enseguida de llamar a un médico, pero, según Rubinstein, mejor que llamar a un médico lo que tenían que hacer era llamar a un pianista... Finalmente, la fortaleza y profesionalidad del maestro se impusieron y, aunque un poco demacrado y falto de energías, acudió al Teatro Real y tocó las dos obras programadas, yendo de menos a más a lo largo de una actuación que el propio Rubinstein consideró «insuficiente». El público, con sus aplausos entusiastas, le hacía salir a saludar una y otra vez en espera de las propinas que Rubinstein siempre ofrecía generosamente a la filarmonía madrileña, desde hacía tantísimos años, pero solista y director habían convenido en que, contrariamente a lo que era natural en los recitales, después de tocar dos conciertos sinfónicos no procedían las propinas a solo, y así se obró en la sesión del viernes. Sin embargo, tras aquel accidentado concierto sabatino y después de varias salidas, Rubinstein dijo a Frühbeck: «Perdona, Rafael, pero hoy sí tengo que dar alguna propina, para que comprueben que no me he muerto todavía...».



Pura Cabeza
Producción y abonos

Nacida en León, Pura Cabeza pertenece actualmente al departamento de producción. «Aunque, cuando yo empecé, a finales del 86, estábamos todavía en el Teatro Real, éramos muy pocos en el *staff* administrativo, 6 ó 7, y todos hacíamos un poquito de todo. Al llegar aquí, al Auditorio Nacional, fue cuando ya empecé a trabajar en producción, donde llevo más de 20 años. La producción ha cambiado mucho en todos estos años, sobre todo con el Proyecto Educativo, y en especial cuando incluye escena, que es para mí la parte más creativa, con la iluminación especial, el vestuario...; además, es muy gratificante, porque los niños son un público muy agradecido». «Hemos pasado de amplificar una guitarra, a cosas realmente curiosas, como tener trapecistas en el vestíbulo con *Fausto*, o lo que fue toda la producción de *La historia del soldado* con actores, bailarines, atrezzo, audiovisuales... Con lo cual, nunca es algo rutinario. Porque, claro, no nos olvidemos de que producción es el cajón de sastre que apaga todos los incendios finales, cualquier necesidad técnica que puede haber detrás de una gira o de un ensayo. Y todas las otras actividades que se han hecho, como conferencias, exposiciones... La Carta Blanca también ha traído consigo otro tipo de producciones». «El ambiente de la OCNE es magnífico. Yo dependo de la directora adjunta, Belén Pascual, una profesional excelente y una compañera estupenda. Y, desde hace unos 7 años, me encargo también de la atención a los abonados y grupos. Cuando se fue la responsable anterior, estábamos a punto de la renovación de abonos de esa temporada, me dijeron que si me podía hacer cargo y dije que sí, y eso me ha dado también una perspectiva diferente, porque se establecen relaciones mucho más cercanas con el público. Por ejemplo, creo que nuestro abonado más joven tiene 7 años, y yo he conocido a su bisabuela». «Me gustaría añadir que tenemos también una magnífica relación con el Auditorio Nacional, sin cuya colaboración no podríamos realizar la mayor parte de nuestras actividades tanto en producción como en la relación con los abonados».



Ariel Hernández Roque
Tenor y jefe de cuerda del CNE

Ariel Hernández llegó al CNE en enero de 2009. «Yo vivía en San Sebastián desde 2004, y estaba trabajando en la Coral de Cámara de Pamplona y el Nova Lux Ensemble que dirigía David Guindano. Y, antes de que aquel proyecto se terminase, me presenté a los exámenes con tan buena suerte que me cogieron. Soy cubano, de un pueblecito en la provincia de Pinar del Río, San Juan y Martínez, y estudié música desde los 10 años. Hice la carrera de Percusión, y, cuando me gradué, en el 98, entré rápidamente en un coro de cámara profesional en La Habana, donde fue creciendo mi interés por el canto, la música coral y vocal». «En San Sebastián entré en contacto con la profesora Almudena Ortega y el pianista Josu Oquiñena, que son mis maestros, mis mentores, mis amigos, mi familia. Ellos son la razón por la cual me dediqué al canto de manera más seria». Es jefe de cuerda de tenores: «Lo que se pretende con nuestra labor es un primer acercamiento a las obras, cuestiones técnicas de empaste, afinación, fraseo, articulación, siguiendo las recomendaciones previas del director, antes de que éste junto a todo el coro y empiece a trabajar, con lo cual ahorras mucho tiempo y se logran mejores resultados». «El ambiente es fantástico. Creo que es un lujo estar aquí. Hay una enorme calidad humana, y, en lo musical, hay proyectos interesantísimos, como las dos *Pasiones* de Bach dirigidas por Ton Koopman. También he disfrutado mucho con maestros como Paul McCreesh o Paul Goodwin. La música antigua me entusiasma. Me encantaría cantar las *Vísperas* de Monteverdi. Por suerte, el CNE hace de todo, desde polifonía hasta repertorio contemporáneo». «Recuerdo con mucho cariño una gira a Toulouse con la *Novena* de Beethoven, dirigida por Josep Pons. Y otra a la Quincena Musical Donostiarra, con *Las golondrinas* de Usandizaga. En los viajes, además, aprecias muchas más facetas de tus compañeros».