

**ORQUESTA Y CORO NACIONALES
DE ESPAÑA**

TEMPORADA 2012 / 2013

DIÁLOGOS

**CICLO II - CONCIERTO 2
26, 27 Y 28 DE OCTUBRE 2012**

Auditorio Nacional de Música
Madrid. Sala Sinfónica



ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Pablo Heras-Casado, director

I

Anton Webern (1883-1945)

Passacaglia, opus 1

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Concierto para violonchelo y orquesta, en do mayor, Hob. VIIb:1

Moderato

Adagio

Finale: Allegro molto

Anne Gastinel, violonchelo

II

Johannes Brahms (1833-1897) / **Arnold Schönberg** (1874-1951)

Cuarteto con piano núm. 1, en sol menor, opus 25

I. Allegro

II. Intermezzo

III. Andante con moto

IV. Rondo alla zingarese

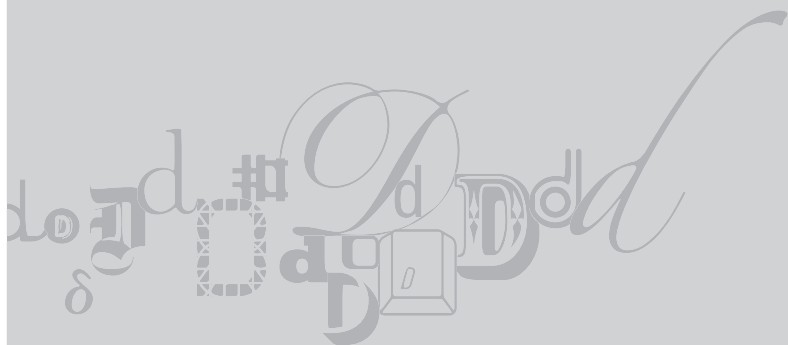
CICLO II – CONCIERTO 2

Viernes, 26 de octubre de 2012, a las 19:30 h	ONE -5246
Sábado, 27 de octubre de 2012, a las 19:30 h	ONE- 5247
Domingo, 28 de octubre de 2012, a las 11:30 h	ONE- 5248

Auditorio Nacional de Música (Madrid)
Sala Sinfónica

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

Duración aproximada de las obras:
primera parte: 40 minutos
descanso: 20 minutos
segunda parte: 50 minutos



El peso de la ley (musical)

Para Anton Webern, la creación artística era una cuestión de leyes. Estas leyes permitían, según Webern, que la música y las demás artes cumplieran con determinados requisitos: orden, inteligibilidad, unidad dentro de la diversidad, organicidad... Las leyes no se quebrantan pero se flexibilizan y adaptan al transcurso del tiempo. Si por un lado cada época marca un progreso con respecto a la anterior (es decir, propone una “Nueva Música” que se diferencia de lo escuchado hasta entonces), por otro lado el espíritu de la “gran música”, sean cuales sean sus rasgos exteriores, muestra unas constantes intemporales. El *ars nova* de Machault, el contrapunto renacentista de Isaac, la polifonía de Bach, la elaboración temática de Beethoven y Brahms son las múltiples manifestaciones de un principio ordenador que en su día supo reflejar la novedad del presente y ahora manifiesta la continuidad de lo eterno. A partir de ahí, Webern sitúa el estructuralismo dodecafónico y el ocaso de la tonalidad en la estela de un discurso sonoro que mantiene profundas similitudes con el pasado. Las afirmaciones contenidas en su ciclo de conferencias *El camino hacia la nueva música* (1933) no dejan dudas al respecto: “La Nueva Música es aquella que nunca ha sido expresada. Entonces la ‘nueva música’ sería lo mismo hace mil años que lo que es ahora, es decir, algo que nos parece que no ha sido expresado nunca. Pero también podríamos decir: sigamos lo que ha ido ocurriendo a través de los siglos y veremos entonces cómo es realmente la Nueva Música. Y entonces, quizá, también sabremos lo que es en la actualidad esa Nueva Música y lo que es música obsoleta. De modo que lo que pretendemos es acercarnos a esas leyes naturales, a fin de ver con mayor claridad qué sucede hoy”.

“Verán, todo lo que ha sucedido en las distintas épocas ha servido únicamente a este propósito”, sigue el compositor, que no es sino “la unidad al servicio

de la comprensibilidad”. Este precepto informa toda la producción de Webern, desde sus composiciones juveniles —aún impregnadas de elementos tradicionales— hasta las radicales formulaciones contenidas en sus piezas tardías. Compuesta en 1908, la *Passacaglia* culmina la etapa de estudio con Schönberg y es al mismo tiempo la primera obra que el músico estimó digna de figurar en su catálogo. La utilización de la forma barroca de la *passacaglia* —una sucesión de variaciones que se despliega sobre un bajo ostinato— sirve para conciliar los principios de la unidad y la variedad, la variación y la elaboración temática. Patente es el modelo bachiano pero también el de Brahms (el último movimiento de la *Sinfonía núm. 4* es también una *passacaglia*). La *Passacaglia* de Webern no oculta cierto aliento posromántico, perceptible en los empastes sonoros y en la persistencia del gesto amplio, destinada a dar paso a una progresiva tendencia aforística. No en vano, con su único movimiento de once minutos de duración, la *Passacaglia* es una de las piezas más largas de todo el catálogo de Webern.

Pero la pieza contiene también semillas de futuro. Algo novedoso se adivina ya en los compases iniciales, a cargo de las cuerdas con sordina en pizzicato, donde se expone el tema de ocho notas sobre el que se construyen las variaciones. Pese a la perceptible orientación tonal del tema (re menor), Webern elude repetir cualquier nota (salvo la última) según un procedimiento que anticipa el principio de “no repetición” de la serie dodecafónica. Asimismo, la disposición interválica de las notas es producto de rigurosas permutaciones de naturaleza pre-serial. A cada nota, además, le sigue en estricta simetría un silencio, ahondando en esa equivalencia entre sonido y silencio que es otro elemento fundamental de la estética weberniana. Si a ello añadimos la transparencia de las texturas orquestales y la evidente sobriedad en el diseño de las líneas horizontales, no resultará difícil intuir ya en esta magistral prueba juvenil el futuro desarrollo del arte de Webern.

A diferencia de lo que ocurre en Mozart, los conciertos de Haydn quedaron pronto eclipsados por su producción sinfónica. En realidad, la mayoría de ellos datan de una época temprana y sólo en contadas ocasiones Haydn sintió la necesidad de volver a este género durante su madurez. En opinión de H. C. Robbins Landon, las razones del escaso interés de Haydn por ese género se deben “a una fundamental incompatibilidad entre la estructura del concierto dieciochesco y el lenguaje musical del compositor, que encontraba esta forma vinculante y no dinámica”. No obstante, incluso en un ámbito quizá menos idóneo para su inspiración, Haydn logró ofrecer muestras puntuales de su genialidad. Es el caso del *Concierto para piano en re mayor* y de los dos conciertos para violonchelo.

Los dos conciertos para violonchelo de Haydn están separados en el tiempo por casi veinte años. El *Primero, en do mayor*, fue compuesto entre los años 1761 y 1765 para Joseph Weigl, talentoso violonchelista de la orquesta del Príncipe Esterhazy. Las disputas entre Weigl y otro violonchelista de la orquesta, Ignaz Küffel, fueron la causa de que ambos abandonasen la corte en 1769 y 1770, respectivamente. Su puesto sería ocupado en 1778 por Anton Kraft, quien permaneció en la orquesta de corte hasta 1790, año en que ésta se disolvió. Para Kraft escribió Haydn en 1783 su *Segundo concierto, en re mayor*. El destino quiso que las dos obras corriesen una suerte muy dispar. El *Concierto en re mayor* adquirió a lo largo del siglo XIX una amplia popularidad, siendo objeto en 1804 de una edición que contribuyó a sembrar dudas acerca de su verdadero autor (algunos pretendieron atribuir la paternidad del concierto al propio Kraft, un extremo que en la actualidad ha sido descartada de manera rotunda). El *Concierto en do mayor*, en cambio, se consideró perdido durante mucho tiempo. Fue sólo en 1961 cuando la partitura fue redescubierta, en forma de copia manuscrita no autógrafa, por el musicólogo checo Oldrich Pulchert en el Museo Nacional de Praga entre los fondos procedentes

del castillo de Radenin. El hallazgo del *Concierto en do mayor* supuso un auténtico acontecimiento debido a la envergadura y al valor de la pieza. Se trata de una obra muy superior a los conciertos que hasta aquel momento Haydn había escrito para el violín y para el teclado. Para empezar, el tratamiento de la orquesta, donde se incorporan a la plantilla oboes y trompas, es más ambicioso: más sinfónico, podríamos incluso afirmar, con un diálogo entre solista y *tutti* mucho más elaborado que en los ejemplos anteriores. El *Moderato* inicial no está exento de un vigor que en algunos momentos adquiere un carácter rudo y campechano. En los pasajes solistas, el violonchelo hace gala de una escritura brillante y virtuosística. El *ritornello* orquestal cita un motivo utilizado por Haydn en la cantata *Destatevi, o miei fidi*, escrita en 1763 con motivo de la onomástica del príncipe. Desconocemos si, con este detalle, el compositor quería lanzar un guiño a su patrono.

Articulado como un verdadero diálogo entre el solista y la orquesta, el *Adagio* presenta un dualismo temático que sigue el modelo de la forma sonata. Ejemplo espléndido del lirismo de Haydn, cuya elegancia, pudor y control la distinguen de la calurosa y contagiosa sensualidad de la melodía mozartiana. Ecos pasajeros del *Sturm und Drang* pueden percibirse en las repentinas modulaciones y en los acentos dramáticos de la parte central, donde el violonchelo cobra un protagonismo absoluto. El *Allegro molto* es el movimiento más original del concierto. Un ímpetu irrefrenable se apodera de este movimiento, donde el solista exhibe una escritura muy ardua sobre todo en el registro agudo del instrumento.



El desarrollo de la música alemana a finales del siglo XIX podría sintetizarse en la contraposición entre las figuras de Wagner y Brahms. Los nombres del uno y del otro eran enarbolados por las nuevas generaciones

de compositores según la orientación estética de cada cual. Si Wagner era el ídolo de los progresistas, Brahms lo era de los conservadores. Los primeros veían en el cromatismo wagneriano una puerta abierta hacia el futuro. Los segundos erigían la música brahmsiana en estandarte de la tradición entendida como preservación académica de las grandes formas musicales y de la sintaxis que las había sustentado durante al menos dos siglos: la tonalidad. En esta diatriba, para muchos no cabía posibilidad de mediación o compromiso; el que estaba a favor del uno había de estar forzosamente en contra del otro.

Estando así las cosas, nos esperaríamos encontrar a Schönberg en el bando de los detractores de Brahms, pero la realidad es bien diferente. En 1933, coincidiendo con las celebraciones por los cien años del nacimiento de Brahms, Schönberg leyó en los micrófonos de la Radio de Fráncfort una conferencia sobre el compositor cuyas ideas generales confluían en 1947 en el célebre ensayo *Brahms el progresista*. El título encerraba una provocación y una revelación incómoda. En opinión de Schönberg, Brahms era un progresista disfrazado y el análisis de su música —un análisis libre de prejuicios— así lo confirmaba. Pero ¿en qué residía esta modernidad? Para Schönberg, el gran logro de Brahms había consistido en concebir la forma musical no como una sucesión de secciones cada una de las cuales caracterizada por una función específica, sino como una unidad orgánica, una “prosa” basada en la variación continua de una idea inicial. Este progresismo se apreciaba también en otros aspectos, como por ejemplo la asimétrica construcción de muchas frases o un léxico armónico más ambiguo de lo que la escucha parece sugerir. La obra de Brahms vivía de manera igualmente profunda las contradicciones, fracturas e inquietudes típicas del presente, pero las comunicaba al oyente de una manera casi subliminal, disimuladas bajo el manto de un talante clasicista. Así que la cuestión no era elegir entre Wagner y Brahms, sino realizar una suerte de fusión entre ambas opciones.

La paradójica enseñanza del “caso Brahms” consistía en la demostración de que la verdadera tradición siempre es progresiva, es un saber perenne cuya validez y sustancia se actualizan constantemente. En este sentido, el respeto a la tradición entendido en los términos correctos no puede ir separado de una actitud de responsabilidad y renovación, y nadie lo entendió mejor que Brahms, quien durante décadas esquivó algunos de los géneros consagrados —la sinfonía y el cuarteto de cuerda— para evitar la confrontación directa con las obras de Beethoven. Hasta que se consideró capaz de crear algo personal en estos campos, Brahms prefirió cultivar plantillas menos cargadas de historia como el sexteto de cuerda o el cuarteto con piano. Este último contaba con antecedentes escasos si bien ilustres: los dos de Mozart (*K 478, 493*) y Schumann (*Opus 44*). Brahms respondió a estos ejemplos con una obra, el *Cuarteto con piano opus 25*, de unas dimensiones descomunales. Quizá demasiado, al menos en lo que respecta al primer movimiento, que los primeros intérpretes (Joachim a la cabeza) encontraron prolijo. Nada que objetar en cambio acerca del cuarto y último movimiento, un *Rondo alla zingarese* cargado de aromas folclóricos que levantó entusiasmos y que es tal vez lo más directamente llamativo de este *Opus 25*.

En 1933, en el citado marco de las celebraciones por los cien años del nacimiento de Brahms, Schönberg acometió la transcripción para orquesta del *Cuarteto opus 25*. Entre las razones con las que el compositor justificaba su arreglo hay algunas curiosas: “Siempre se toca mal esta pieza, porque cuanto mejor es el pianista tanto más fuerte toca y no se oyen las cuerdas”. Es decir, la transcripción actúa aquí como recurso extremo para lograr un equilibrio de texturas que en la versión de cámara a menudo se ve perjudicada por los desajustes entre intérpretes. Al mismo tiempo, Schönberg veía en esta transcripción suya una ulterior posibilidad para promover una mayor difusión de una obra que “se toca rara vez”.

NOTAS AL PROGRAMA

Sus deseos, sin embargo, no se han visto cumplidos. Si en su versión de cámara el *Cuarteto opus 25* de Brahms es una partitura que no goza de excesiva difusión, la versión orquestal de Schönberg es programada con aún menor frecuencia.

Schönberg firma una transcripción que no pretende romper con el estilo de Brahms, aunque la introducción del glockenspiel y el xilófono para definir el color cingaro en el cuarto movimiento del *Cuarteto* abra sugerencias sonoras más cercanas a la Hungría de Liszt. Al anular la dicotomía piano/cuerdas, el discurso sonoro se vuelve más homogéneo, con una densidad polifónica bien distribuida entre todas las voces de la orquesta, lo que realza ese carácter de “prosa musical” que, en opinión de Schönberg, constituía uno de los logros principales del universo sonoro brahmsiano.

Stefano Russomanno

Musicólogo

PABLO HERAS-CASADO

Director



© Sonja Werner

Nombrado en diciembre de 2011 director titular de la Orchestra of St. Luke's, Pablo Heras-Casado ha tenido significativos debuts durante la pasada temporada, incluyendo la Orquesta Filarmónica de Berlín, Sinfónica de la Radio Bávara, sinfónicas de Chicago y Boston, Filarmónica de Róterdam, Orquesta Mariinski de San Petersburgo, Staatskapelle de Berlín y Mahler Chamber Orchestra. Entre sus proyectos operísticos han figurado *Iphigénie en Tauride* con Susan Graham en la Canadian Opera Company y *L'elisir d'amore* en la nueva producción de Rolando Villazón para el Festspielhaus de Baden-Baden. Pablo Heras-Casado ha regresado también con éxito a la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles y a las sinfónicas de Houston y San Francisco.

Pablo Heras-Casado ha realizado giras y grabaciones con la Orquesta Barroca de Friburgo –iniciando así una significativa colaboración con el sello discográfico Harmonia Mundi en grabaciones tanto con esta prestigiosa orquesta de instrumentos originales como con la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara–. Ha sido invitado para una serie de proyectos de nueva música con el Ensemble Intercontemporain, tanto en París como en Lucerna –en esta última por invitación personal de Pierre Boulez para trabajar con él y con Peter Eötvös en el Festival de Lucerna, junto a la Lucerne Festival Academy–. En la pasada temporada se presentó también en el Festival de Salzburgo con el Klangforum Wien.

En la temporada 2012-13 destacan sus debuts con la Royal Concertgebouw, la Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma, la Filarmónica de Nueva York y el Metropolitan Opera House, así como sus nuevas actuaciones al frente de las orquestas sinfónicas de Chicago y San Francisco, la Filarmónica de Los Ángeles y en el Teatro Real de Madrid.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

DIÁLOGOS CON EL CINE

cine

DIÁLOGOS

Domingo 11 de noviembre de 2012, 11:30 h

Auditorio Nacional de Música (Madrid).
Sala Sinfónica

Orquesta y Coro Nacionales de España
George Pehlivanian, director
Ángel Luis Quintana, violonchelo

Tan Dun
*Tigre y dragón, concierto para violonchelo
y orquesta*

Roque Baños
Alatraste, suite de concierto

John Williams
Himno a los caídos de Salvar al soldado Ryan

John Williams
La amenaza fantasma, suite

FECHA DE INICIO VENTA DE LOCALIDADES

13 de junio de 2012

ZONA A	ZONA B	ZONA C
16€	13€	9€

Venta de localidades en el Auditorio Nacional de Música, teatros del INAEM y el Servicio de venta de entradas INAEM (teléfono: 902.22.49.49 y www.entradasinuem.es)

<http://ocne.mcu.es>



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

OCNE

ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA



ANNE GASTINEL

Violonchelo

© Sandrini Expilly

Anne Gastinel empezó a estudiar violonchelo a los cuatro años. A los once fue admitida en el Conservatorio de Lyon, donde obtuvo su primer galardón en 1986, posteriormente siguió sus estudios en el Conservatorio de París. Sus maestros, entre los que destacan Yo-Yo Ma, János Starker y Paul Tortelier, tuvieron una gran influencia en su desarrollo personal y musical, viendo en ella la futura madurez de los grandes intérpretes. Ganó numerosos premios en concursos internacionales (Scheveningen, Prague, Rostropovich) y empezó a actuar por toda Europa, causando en el año 1990 un gran impacto entre el público con su participación en el Concurso de Eurovisión.

Su carrera la lleva a los escenarios más importantes de Europa, Japón, China, Sudáfrica, Brasil, Indonesia, Canadá y Estados Unidos. Ha actuado bajo la batuta de grandes maestros como Yehudi Menuhin, Mstislav Rostropovich y Kurt Sanderling. En sus viajes intercambia ideas y experiencias con los músicos y compositores más relevantes del momento, entre ellos Henri Dutilleux, Emmanuel Krivine, Josep Pons, Vladimir Spivakov, Pinchas Steinberg, Krzysztof Penderecki, Edmon Colomer, Michel Plasson, Yuri Bashmet, Tan Dun, y Michael Schönwandt, y otorga un lugar preferente a amigos y músicos de su propia generación como Claire Désert, Éric Tanguy, Justin Brown, Marianne Thorsen, François-Frédéric Guy, Louis Langrée, Pedro Halffiter, Philippe Cassard, David Grimal, Alain Altinoglu y Nelson Goerner, entre otros.

Sus grabaciones han cosechado durante los últimos quince años las más altas distinciones. En el año 2006, Anne Gastinel fue galardonada con el Victoire de la Musique como solista del año. Es la única intérprete en la historia de este premio que ha ganado las tres categorías de las que se compone: joven talento, mejor grabación y solista del año.

Reconocida unánimemente como la mejor embajadora de la escuela francesa de violonchelo, fue seleccionada para que utilizara durante un año el legendario Matteo Goffriller, el *cello* que perteneció a Pau Casals. Ahora usa un Testore del año 1690, combinando el repertorio estándar de este instrumento con composiciones actuales.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Director emérito

Rafael Frühbeck de Burgos

Director honorario

Josep Pons

Violines primeros

Mauro Rossi (concertino)*
Birgit Kolar (concertino)*
Ane Matxain Galdós (concertino)
Jesús A. León Marcos (solista)
José Enguídanos López (solista)
Salvador Puig Fayos (ayuda de solista)
Miguel Ángel Alonso Martínez
Laura Calderón López
Antonio Cárdenas Plaza
Jacek Cygan Majewska
Kremena Gancheva
Yoom Im Chang
Raquel Hernando Sanz
Ana Llorens Moreno
José Francisco Montón López
Rosa Luz Moreno Aparicio
Mirelys Morgan Verdecia
Elena Nieva Gómez
Rosa María Núñez Florencio
Stefano Postinghel
M^a del Mar Rodríguez Cartagena
Georgy Vasilenko
Krzysztof Wisniewski

Violines segundos

Joan Espina Dea (solista)
Laura Salcedo Rubio (solista)
Javier Gallego Jiménez (ayuda de solista)
Mario Pérez Blanco (ayuda de solista)
Juan Manuel Ambroa Martín
Nuria Bonet Majó
Iván David Cañete Molina
Aaron Lee Cheon*
Francisco Martín Díaz
Amador Marqués Gil
Gilles Michaud Morin
Federico Nathan Sabetay*
Alfonso Ordieres Rojo

Francisco Romo Campuzano

Roberto Salerno Ríos

Virginia González

Virginia González Leonhart**

Pilar Rubio Albalá**

Violas

Cristina Pozas Tarapiella (solista)
Lorena Otero Rodrigo (solista)
María Ropero Encabo (ayuda de solista)*
Virginia Aparicio Palacios
Carlos Barriga Blesch
Roberto Cuesta López
Dolores Egea Martínez
M^a Paz Herrero Limón
Julia Jiménez Peláez
Pablo Rivière Gómez
Dionisio Rodríguez Suárez
Gregory Salazar Haun
Humberto Armas Armas**
Víctor Gil Gazapo**
Lorena Vidal Moreno**

Violonchelos

Miguel Jiménez Peláez (solista)
Ángel Luis Quintana Pérez (solista)
Mariana Cores Gomendio (ayuda de solista)
Salvador Escrig Peris (ayuda de solista)
Enrique Ferrández Rivera
Adam Hunter
Piotr Karasiuk Cisek*
Zsófia Keleti*
José M^a Mañero Medina
Nerea Martín Aguirre
Susana Rico Mercader*
Carla Sanfélix Izquierdo*
Josep Trescolí Sanz

Contrabajos

Jaime Antonio Robles Pérez (solista)
Antonio García Araque (solista)
Ramón Mascarós Villar (ayuda de solista)
Luis Navidad Serrano (ayuda de solista)
Pascual Cabanes Herrero
Pablo Múzquiz Pérez-Seoane

Emera Rodríguez Serrano*
Bárbara Veiga Martínez
Ernesto González Ureña**
Priscila Vela Vico**

Arpa

Nuria Llopis Areny

Flautas

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

Oboes

Victor Manuel Ánchel Estebas (solista)
Robert Silla Aguado (solista)
Ramón Puchades Marcilla
Vicente Sanchís Faus
Rafael Tamarit Torremocha
Juan Manuel García Cano** (corno inglés)

Clarinetes

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

Fagotes

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

Trompas

Salvador Navarro Martínez (solista)
Rodolfo Epelde Cruz (solista)
Javier Bonet Manrique (ayuda de solista)
Carlos Malonda Atienzar (ayuda de solista)
José Enrique Rosell Esterelles
Salvador Ruiz Coll
María Martín Portugués del Toro**
M^a Ángeles Tomás Jiménez**

Trompetas

Manuel Blanco Gómez-Limón (solista)
Adán Delgado Illada (solista)
Vicente Martínez Andrés
Vicente Torres Castellano

Trombones

Edmundo José Vidal Vidal (solista)
Juan Carlos Matamoros Cuenca (solista)
Enrique Ferrando Sastre
Francisco Guillén Gil (trombón bajo)
Rogelio Igalada Aragón
Jordi Navarro Martín

Tuba

Miguel Navarro Carbonell

Percusión

Juanjo Guillem Piqueras (solista)
Rafael Gálvez Laguna (solista)
Pascual Osa Martínez (ayuda de solista)
Félix Castro Vázquez
Pedro Moreno Carballo
Manuel Martínez Muñoz**
Antonio Picó Martínez**

Archivo

Rafael Rufino Valor

Avisadores

Francisco Osuna Moyano (jefe de escenario)
Juan Rodríguez López

* Contratados ONE

** Músicos invitados para el presente programa

PRÓXIMOS CONCIERTOS

CONCIERTO EXTRAORDINARIO - DIÁLOGOS CON EL CINE

11 de noviembre de 2012, 11:30 h

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica

Orquesta y Coro Nacionales de España

George Pehlivanian, director

Ángel Luis Quintana, violonchelo

Tan Dun

Tigre y dragón, concierto para violonchelo y orquesta

Roque Baños

Alatriste, suite de concierto

John Williams

Himno a los caídos de Salvar al soldado Ryan

John Williams

La amenaza fantasma, suite

CICLO III - CONCIERTO 3 - DIÁLOGOS

16, 17 y 18 de noviembre de 2012

Orquesta Nacional de España

Josep Pons, director

Boris Berezovski, piano

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Zauberflöte (La flauta mágica), obertura

Piotr Ilich Chaikovski

Concierto para piano y orquesta núm. 1, en si bemol menor, opus 23

Franz Schubert

Die Zauberharfe (El arpa mágica), obertura, D 644

Arnold Schönberg

Sinfonía de cámara núm. 1, opus 9b



CICLO I - CONCIERTO 4 - DIÁLOGOS

23, 24 y 25 de noviembre de 2012

Orquesta y Coro Nacionales de España

James Conlon, director

Ekaterina Semenchuk, soprano

Raúl Giménez, tenor

Nicolás Cavallier, barítono

Hector Berlioz

Roméo et Juliette (Romeo y Julieta), *opus 17*

CICLO II - CONCIERTO 5 - DIÁLOGOS

30 de noviembre, 1 y 2 de diciembre de 2012

Orquesta y Coro Nacionales de España

Giovanni Antonini, director

Joan Espina, violín

Ane Matxain, violín

María Hinojosa, soprano

María Espada, soprano

Marta Infante, contralto

Rodrigo Álvarez, bajo

Johann Sebastian Bach

Concierto de Brandemburgo núm. 3, en sol mayor, BWV 1048

Johann Sebastian Bach

Concierto para dos violines en re menor, BWV 1043

Francesco Geminiani

La folia

Antonio Vivaldi

Magnificat, RV 610-611

Localidades a la venta

Más información en: <http://ocne.mcu.es>

EQUIPO TÉCNICO

Directora adjunta

Belén Pascual

Gerente

Elena Martín

Asistente a la dirección artística

Federico Hernández

Coordinador de publicaciones y documentación

Eduardo Villar

Coordinador de proyectos pedagógicos

Rogelio Igualada

Coordinador técnico del CNE

Agustín Martín

Secretario técnico de la ONE

Edmundo Vidal

Relaciones públicas

Reyes Gomariz

Comunicación

Adela Gutiérrez

Producción y abonos

Pura Cabeza

Gerencia

Purificación García (Contratación)

Amalia Jiménez (Administración)

María Morcillo (Administración)

Rosario Laín (Cajera pagadora)

María Ángeles Guerrero (Caja)

Secretaría de dirección técnica

Pilar Martínez

Secretarías técnicas

Paloma Medina (Secretaría ONE)

María Jesús Carbajosa (Secretaría ONE)

Marta Álvarez (Secretaría CNE)

Documentación

Begoña Álvarez (Documentación)

Mercedes Colmenar (Biblioteca)

Isabel Frontón (Documentación CNE)

Archivos OCNE

Victoriano Sánchez

Rafael Rufino