



PROGRAMA DE SALA CONCIERTO 18

DIRECTOR
SIR SIMON RATTLE

ORQUESTA
SINFÓNICA
DE LONDRES

EL LAGO ROSA

*Obra financiada por Resonate, una iniciativa de la Fundación PRS en conjunto a la Asociación de Orquestas Británicas, la señal Radio 3 de la BBC y el Boltini Trust

Concierto grabado en abril del 2018

“Cuando escuchen *El lago rosa* y el final de la décima, se darán cuenta que ambas obras están en una especie de región trascendente que sólo se revela cerca del final del viaje.” Sir Simon Rattle

TIPPETT:

PROGRAMA:

TIPPETT *EL LAGO ROSA**
MAHLER COMP. COOKE *SINFONÍA N°10*

1991 - 93

MICHAEL TIPPETT

*EL LAGO ROSA,
UNA CANCIÓN
SIN PALABRAS
PARA ORQUESTA*

PROGRAMA / TIPPETT: EL LAGO ROSA

EL LAGO RETBA EN SENEGAL



medio rápido -

El lago comienza a cantar: lento - rápido -

La canción del lago se hace eco desde el cielo: lento
- rápido - medio lento -

El lago en pleno canto: lento - medio lento - medio
rápido - medio lento -

La canción del lago deja el cielo: lento - rápido -

El lago se canta a sí mismo para dormir: medio lento
- medio rápido

En Senegal, en el noroeste de África, un poco al noreste de la capital, Dakar, hay un lago rosado, separado del océano Atlántico sólo por una estrecha línea de dunas de arena. Llamado el lago de Retba, contiene un alga (*dunaliella salina*) que produce un pigmento rojo capaz de absorber la luz. Michael Tippett vio este lago reluciente en noviembre de 1990, dos meses antes de cumplir 86 años, con sus aguas que brillaban con un inquietante color rosa polvoriento.

Tippett, que para entonces era aclamado como uno de los principales compositores del país y disfrutaba de un verano indio de asombroso vigor y creatividad, había prometido a Colin Davis y a la Orquesta Sinfónica de Londres una pieza de algún tipo para las celebraciones de su 90 cumpleaños.

De pie junto al lago Retba, comenzó a imaginar *El lago rosa*. "Una canción sin palabras para orquesta", para nada algo tan burdo como una representación sónica del lago, sino un intento de capturar en música la interacción salpicada entre el agua, la luz y el color, y trazar su progresión desde el amanecer hasta el anochecer.

La composición no comenzó hasta agosto de 1991. La degeneración macular y las cataratas habían dejado a Tippett casi ciego. Los primeros siete minutos de *El lago rosa* le llevaron alrededor de ocho meses, y sufrió mucho de agotamiento y depresión. Luchó, pero finalmente su leal asistente y casi tocayo, Michael Tillett, fue llamado a sentarse junto al compositor al piano y tomar dictado. Tippett recuperó fuerza suficiente para terminar *El lago rosa* con su propio puño y letra el 22 de abril de 1993.

La partitura posee, en todos los sentidos, una imaginación fértil y un detalle exquisito. El conocimiento de las circunstancias de su composición hace que parezca un logro notable, quizás sin precedentes. Las dificultades físicas no habían obstaculizado el poder creativo de Tippett, ni su determinación de explorar nuevos mundos

con cada pieza que pasaba. En sus 60 años de carrera, su música ha ido y venido de un fértil lirismo a una violencia que fragmenta. Los oyentes no pueden evitar escuchar *El lago rosa* como el “canto del cisne” del compositor, y el propio Tippett sabía que sería su última obra importante. Sin embargo, en muchos sentidos la pieza es más aventurera que conclusiva, y aunque exuda una rica belleza de ocaso, utiliza técnicas e instrumentos que añaden nuevos colores a la paleta de su compositor. Sumatoria del retorno del Tippett tardío al lirismo de sus obras tempranas, *El lago rosa* posee, sin embargo, un clima único.

LAS CANCIONES DEL LAGO

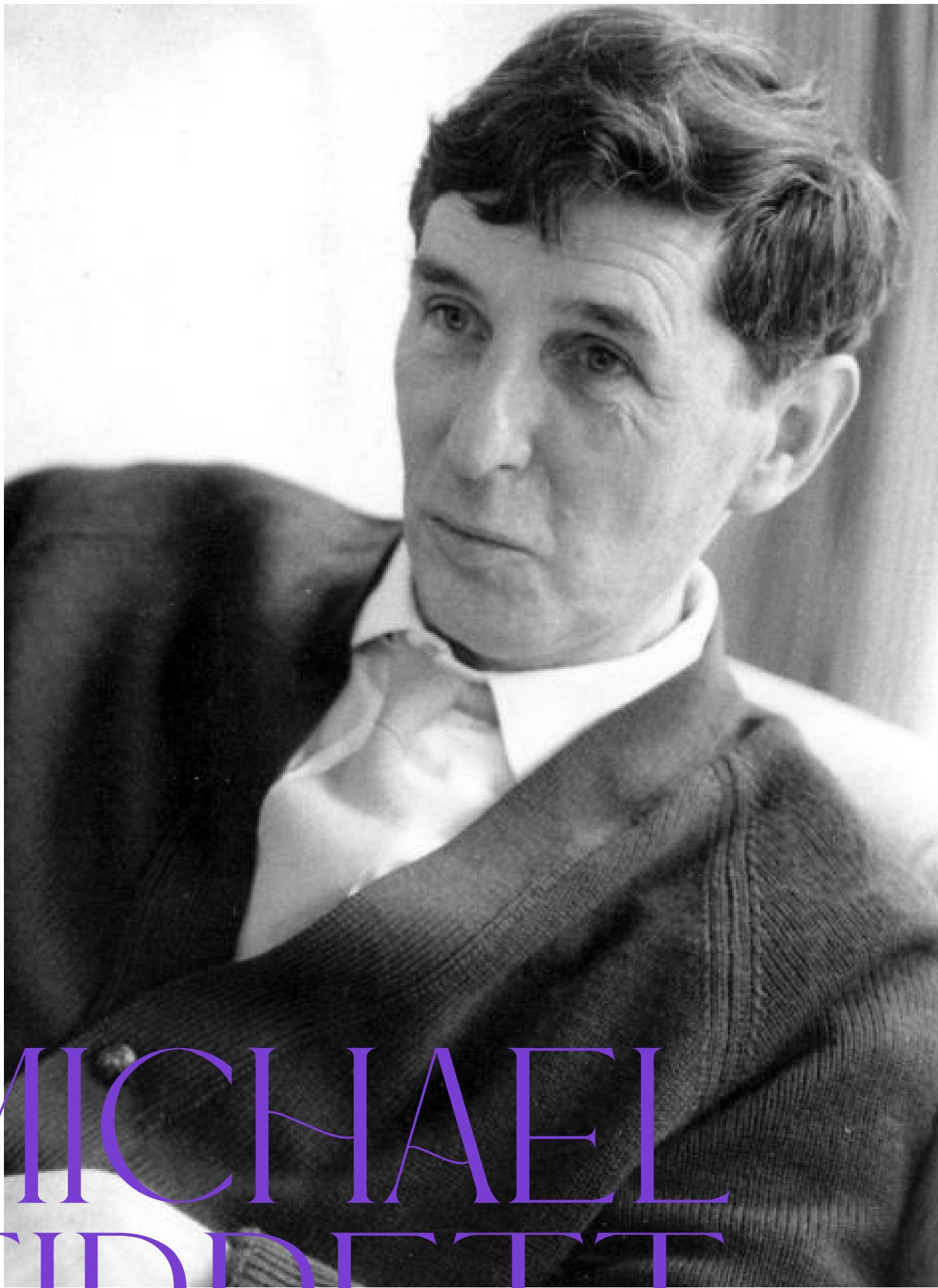
A través de *El lago rosa* hay cinco “Canciones del lago”, con una lírica exuberante, de orquestación densa pero de alguna manera también translúcida. Al mismo tiempo, son desarrollos, pues cada canción es una variación que refleja y refracta los motivos de la primera: una anhelante novena mayor, primero ascendente y luego descendente; un rizo de notas introducido durante un pasaje wagneriano para los cornos sobre un murmullo de alta mar en Mi bemol (la

primera nota de *El anillo*), como si Retba se hubiera fusionado con el Rin. Flotando al centro del lago rosa está “El lago en pleno canto”, con bandadas de cuerdas al vuelo, que bajan en picada y se zambullen, iluminadas por un resplandor de mediodía evocado con los bronces.

Las cinco canciones se incrustan en un mosaico de fondo, hecho de azulejos musicales que contrastan entre sí y que se evidencia en interludios tejidos de retazos que dan bote por la orquesta entre los cinco lagos de canción. Muy contrastados con las canciones, estos interludios despliegan bloques de sonido sin desarrollar en combinaciones de instrumentos tanto sobrios como imaginativos que citan ocasionalmente obras anteriores de Tippett, como por ejemplo el grueso remolino de cuerdas en once partes de su ópera *El rey Príamo* (1958-61). Las canciones hacen uso de la imitación canónica, con instrumentos que reflejan o hacen eco unos de los otros. Los interludios se empecinan por la heterofonía: dos instrumentos tocan la misma línea simultáneamente, y mientras uno se atiene a la melodía, el otro la tiñe con ondas de ornamento.

Las cinco canciones y los cinco interludios están encuadrados por una introducción y una coda. En su música tardía, Tippett se mostró siempre ansioso por sacar del ensueño a los oyentes. Si bien *El lago rosa* no se enfurece contra la muerte de la luz, tampoco se deja ir suavemente. Su rala coda, que recicla restos de la introducción, surge con chorros de arpa que se disuelven repentinamente en chirridos de los vientos. El último hipo acuoso de los bronces está indicado en la partitura no como un estallido, sino como un chapoteo.

El estreno de *El lago rosa*, el 19 de febrero de 1995, fue parte de una temporada de la Orquesta Sinfónica de Londres titulada *Tippett: Visiones del paraíso*. Cuando empezó la ovación tras el final del concierto y un frágil Tippett, ya nonagenario, fue ayudado a subir al escenario, un grupo de músicos apodados ‘los interruptores’, que en ese momento solían interrumpir conciertos para protestar contra la supuesta cacofonía de la música contemporánea, gritaron entonces: “¡No son del paraíso, son visiones del infierno!”. Estos “interruptores” estaban, según su líder, “abucheando por la belleza”. Con *El lago rosa*, fueron ellos los que quedaron en ridículo.



MICHAEL TIPPETT

1905 - 98

Michael Tippett nació el 2 de enero de 1905 en el seno de una familia de fortuna inestable y políticamente comprometida (su madre fue encarcelada por defender la votación femenina), pero relativamente poco musical. De niño, y tal vez también de adulto, fue algo así como un perenne forastero, un adelantado en desacuerdo a las creencias y tabúes de su época.

Tippett fue aclamado como un compositor de talla e importancia internacional, pero su carrera fue lenta y su originalidad tardó en desarrollarse. Tras sus estudios en el Royal College of Music, siguió casi una década de ambiciosa música amateur acompañada por su participación en la política de izquierda. De 1940 a 1951 tuvo un puesto como director musical en el Morley College del sur de Londres. Al estallar la guerra, la política trotskista de Tippett dio paso a un pacifismo comprometido y, en agosto de 1943, tras negarse a cumplir las condiciones de su exención del servicio de guerra como objetor de conciencia, cumplió una condena de tres meses de reclusión en Wormwood Scrubs.

Obras como su *Cuarteto de cuerdas N° 1* (1934-35) y el *Concierto para doble orquesta de cuerdas* (1938-39) mostraron por primera vez su

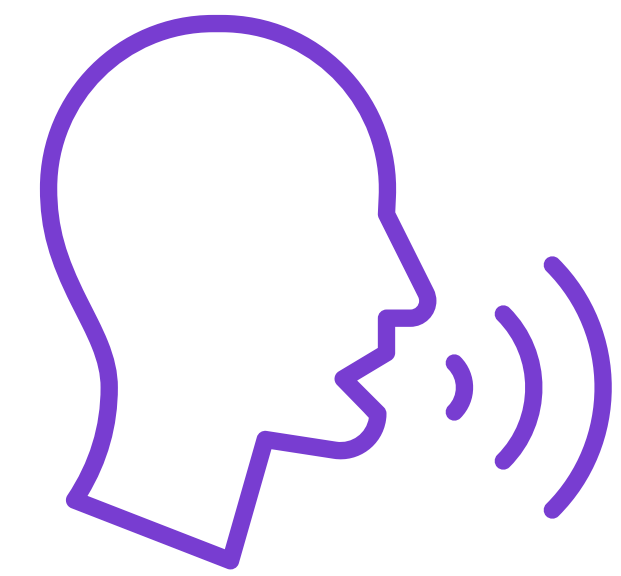
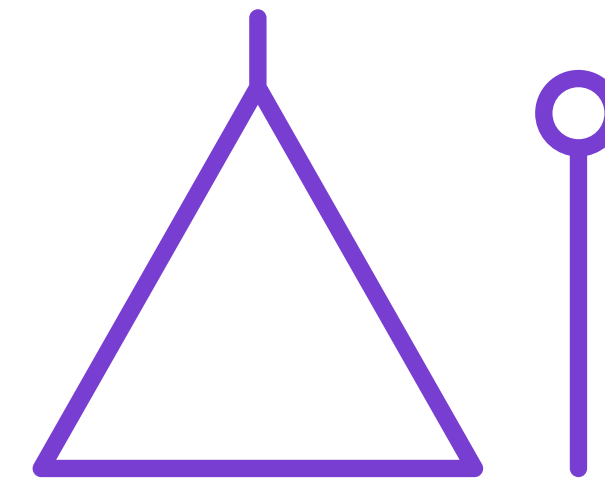
originalidad, el seductor galope rítmico y el lirismo de blues característico de su madurez como compositor, ganada con tanto esfuerzo. En 1944, Benjamin Britten, que se había convertido en un amigo cercano, ayudó a organizar el estreno del oratorio de Tippett *Un niño de nuestro tiempo* (1939-41).

El éxito del oratorio pareció disiparse la década siguiente cuando la primera ópera de Tippett, *El matrimonio de mediodía* (1946-52), fue recibida con desconcierto y desagrado. El fracaso del estreno de su Segunda sinfonía, en 1958, sólo aumentó la sospecha de que su música no lograría encontrar su audiencia. Pero una nueva generación más joven de intérpretes empezó a ofrecer estas piezas recién acuñadas a un público fresco, que pronto se mostró devoto, y Tippett empezó a tener un éxito considerable. La reina lo nombró caballero en 1966. Tras la muerte de Britten en 1976, Tippett quedó sin competencia para el título de “el más importante compositor vivo de Gran Bretaña”, galardón al que se dedicó durante un verano de dos décadas en el que gozó de producción energética sin pausa. Su carrera fue una constante auto-reinvención. El lirismo de sus composiciones tardías vino tras un período de mosaicos violentos y fragmentados,

entre los que destaca su ópera homérica *El rey Príamo* (1958-61), que evoca las destrucciones de la guerra. Su tercera ópera, *El jardín de los nudos* (1966-69), está enlazada con jazz y guitarra eléctrica, mientras que su *Sinfonía N° 3* (1970-72) se centra tanto en Beethoven como en el blues como medios para el consuelo espiritual y emocional.

Gran parte de la música tardía de Tippett aún no se ha afianzado en el repertorio, pero la Compañía de la Ópera de Birmingham reavivó, en abril del 2015, su cuarta ópera, *Rompe el hielo* (1973-76), re-imaginando con emoción esta obra para el siglo XXI. Una última ópera, *Año nuevo* (1985-88), permanece sin grabar y aguarda nuevas puestas en escena. Tras cumplir 80 años, galardonado como miembro de la Orden del Mérito, Tippett produjo un puñado de últimas obras luminosas: un arreglo musical a gran escala del *Bizancio* de Yeats (1989-90); el último de sus cuartetos de cinco cuerdas (1990-91); y *El lago rosa* (1991-93), que coronó una carrera de 60 años que, como la de todos los innovadores, ha sido recibida con tanta consternación y como júbilo. El compositor murió a los 93 años de edad, en enero de 1998.

Perfil del compositor por Oliver Soden



1910

GUSTAV MAHLER COMP. COOKE

SINFONÍA
Nº 10 EN FA
SOSTENIDO
MENOR

1. Adagio
2. Scherzo
3. Purgatorio
4. [Scherzo]
5. Finale

“VIVIR POR TI! ¡MORIR POR TI!” GUSTAV MAHLER



La muerte de Gustav Mahler en 1911, a la temprana edad de 50 años, fue una completa sorpresa para muchos. Apenas el año anterior, el estreno de su colosal y celestial *Octava sinfonía* había sorprendido al mundo musical de habla alemana al darse cuenta de que Mahler no sólo era un gran director, sino también un compositor extraordinariamente original. Este era el triunfo que Mahler había anhelado toda su vida; sin embargo, sólo tendría unos lamentables meses para disfrutarlo. Cuando se escucharon por primera vez las dos últimas obras completas de Mahler, la *Novena sinfonía* y la "Canción-Sinfonía" *Das Lied von der Erde* (La canción de la Tierra), muchos oyeron una nota de despedida en su música. Sumado a la noticia de que la salud de Mahler había sido precaria durante algún tiempo, todo empezó a tener sentido. Mahler había visto venir su propio final y lo había anticipado en sus dos últimas obras maestras.

Pero la situación no fue tan simple. El diagnóstico de una lesión cardíaca, hecho en 1907, no era necesariamente una sentencia de por vida. Cuando Mahler empezó a recuperarse, y al mismo tiempo luchó por aceptar la muerte de su querida hija María, se lanzó de nuevo a su carrera doble de

director y compositor con tanta energía como siempre. El golpe mortal llegó casi seguro en ese verano de 1910, cuando Mahler descubrió que su adorada esposa y musa Alma, a la cual había cantado con tonos casi religiosos en su *Octava sinfonía*, tenía una aventura con el apuesto, brillante y joven arquitecto Walter Gropius. Aunque Mahler y Alma fueron capaces de conciliarse, la conmoción afectó físicamente al compositor. El corazón de Mahler finalmente cedió al año siguiente.

Poco después de la muerte de Mahler llegó la noticia de que durante ese fatídico verano había estado trabajando en una *Décima sinfonía*. ¿Hasta dónde había llegado con ella? ¿Se podía interpretar alguna de sus partes? Las respuestas eran tentadoras: el primer movimiento, un Adagio sustancial, estaba más o menos completo, y otro, un extraño y siniestro movimiento titulado "Purgatorio", era ciertamente salvable. Estos fueron sucesivamente estrenados, y el Adagio causó una gran impresión, en parte dado a que sus sorprendidas armonías disonantes y su intensidad casi expresionista lo acercaban, más que nada de lo que había escrito antes, a las imaginaciones salvajes de los radicales vieneses como Arnold Schoenberg y Alban Berg. Pero de los otros tres movimientos que

tenía planeados, todo lo que aparentemente quedaba era una desesperada y enredada masa de bocetos. ¿Era esta confusión en sí misma un reflejo del estado mental de Mahler en ese momento? En estas páginas había exclamaciones verbales desgarradoras para Alma, Dios o el destino: "¡El Diablo baila conmigo!" "¡Sólo tú sabes lo que significa! En el último gran suspiro de la *Sinfonía*, Mahler había inscrito su apodo cariñoso para Alma: "¡Almschi!

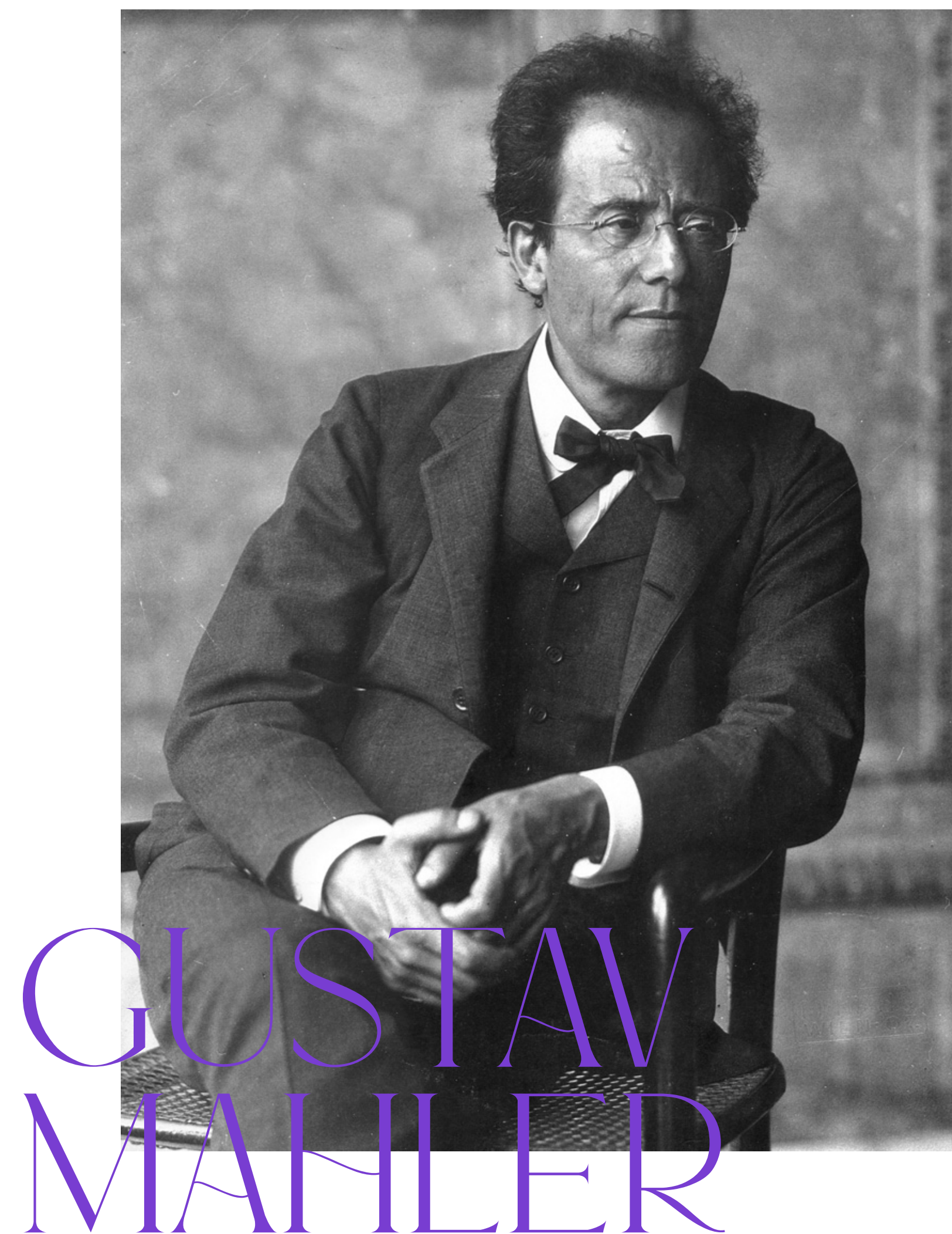
Durante años, la mayoría de los expertos insistieron en que el segundo, cuarto y quinto movimientos de la *Décima sinfonía* eran irrecuperables. Entonces, el musicólogo inglés Deryck Cooke se puso a analizar el material más de cerca. Se dio cuenta de que Mahler se había acercado más de lo que nadie pensaba a terminar la Sinfonía. Después que Cooke estableciera el orden de los bocetos, pudo verse que las melodías, armonías, contrapuntos y colores orquestales importantes estaban indicados con bastante claridad para prácticamente la totalidad de la obra. Cooke se dispuso a producir lo que llamó una versión "interpretativa" de los bocetos, sin implicar necesariamente una versión "completada" de la sinfonía. Cooke siempre insistió en que sólo quería dar una idea del estado que la Sinfonía había alcanzado al momento de la muerte de Mahler, y no especular sobre cómo podría haber sido en su forma final.

La "Versión de Interpretación" de Cooke fue una revelación. Lo que demostró fue que la *Décima* estaba en camino de volverse una de las sinfonías más audaces, conmovedoras y magníficamente estructuradas de Mahler. Mientras que gran parte de la misma hacía eco de su *Novena sinfonía* y *Das Lied von der Erde*, el final en particular sugería que el compositor transitaba a un nuevo territorio espiritual. No cuesta imaginar que el fantasmagórico y desarraigado tema de las violas sin acompañamiento con que comienza el primer movimiento evoca la voz de un hombre que acaba de regresar del abismo. Eventualmente -tras mucha aspiración torturada y música de baile sarcástica y desinflada- llega un clímax catártico, con una inmensa disonancia por acumulación y una dolorosa nota de trompeta alta sostenida. Sin embargo, la coda trae consuelo, y con ella la música más cálida y estable hasta ahora.

El Scherzo que sigue nos presenta la música de baile de Viena, la ciudad natal de Mahler, y también de la campiña austriaca, pero sujeta a una exuberante deconstrucción rítmica que podría incluso haber impresionado a Stravinsky. El Scherzo termina con un recrudecimiento magnífico que culmina con una gran exclamación de gozo. ¿Simboliza quizás el retorno triunfal de la vida? Sin embargo, viene luego un Purgatorio embrujado, con indudables gritos de dolor en su sección central.

Después, el segundo Scherzo nos lleva de vuelta a la embriaguez de pesadilla del primer movimiento de *Das Lied von der Erde*. En las páginas de los bocetos de este movimiento encontramos muchas de esas agonizantes exclamaciones a Alma antes citadas.

Luego, la transformación del Scherzo en el Finale deviene en uno de los pasajes más inspirados e impresionantes de Mahler: apagados golpes de tambor, separados por largos silencios "muertos", con inquietantes y fragmentarios sonidos en la profundidad de los bajos. Apparently, esto parcialmente evoca una procesión fúnebre para un joven bombero que Mahler y Alma presenciaron en Nueva York. Sin embargo, la *Sinfonía* sobrevive a esta visión de la nada abismal. Un maravilloso largo solo de flauta da una primera señal de que la vida retorna, y su canto se reanuda con creciente fervor. Una agitada sección media, que culmina con el recuerdo de la disonancia del clímax del primer movimiento, no logra arrasar la manera en la *Décima sinfonía* es "una grande, sola canción", en palabras del propio compositor. Del sincero último suspiro anotado con "Almschi" emerge un exquisito himno al amor que culmina la sinfonía. Puede que el amor no sea, como dice la Biblia, "fuerte como la muerte", pero mientras aún respire, Mahler parece decirnos que aún hay esperanza.



1860 – 1911

Las primeras experiencias musicales de Mahler fueron influenciadas por las bandas militares y los cantantes folclóricos que pasaban por la posada de su padre. Recibió clases formales de piano de músicos locales, dio su primer recital en 1870 y, cinco años más tarde, se inscribió en el Conservatorio de Viena.

Después de la graduación, Mahler subsistió como profesor, tras lo cual empezó a trabajar como director de orquesta. Luego de una sucesión de puestos, culminó con el cargo de director residente y luego director principal de la prestigiosa Ópera de Viena. Las exigencias de la dirección y administración de la ópera le obligaban a restringir la composición para los meses de verano. Trabajando durante sus

vacaciones en la campiña austriaca, completó sus nueve sinfonías, además de una serie de elocuentes y a menudo conmovedoras canciones.

Una campaña antisemita en la prensa vienesa amenazó el puesto de Mahler en la Hofoper, tras lo cual aceptó en 1907 una invitación para convertirse en Director Principal de la Ópera del Metropolitán. En 1911 contrajo una infección bacteriana y regresó a Viena. Cuando murió, unos meses antes de cumplir 51 años, Mahler acababa de terminar parte de su *Décima sinfonía* y trabajaba aún en bosquejos para otros movimientos.

Perfil del compositor por Andrew Stewart

Andrew Stewart es un periodista y escritor musical independiente. Es el autor de 90 años de la LSO y contribuye a una amplia gama de publicaciones especializadas en música clásica.

SIR SIMON RATTLE



DIRECTOR MUSICAL ORQUESTA
SINFÓNICA DE LONDRES

**“RATTLE CONDUCE CON CELO MISIONERO,
COMO SI CREYERA CADA NOTA”, THE TIMES.**

Sir Simon Rattle nació en Liverpool y estudió en la Real Academia de Música. De 1980 a 1998, fue director principal y asesor artístico de la Orquesta Sinfónica de la ciudad de Birmingham y fue nombrado director musical en 1990. El 2002, asumió como Director Artístico y Director Principal de la Filarmónica de Berlín, cargo que mantuvo hasta el final de la temporada 2017/18. Se convirtió luego en Director Musical de la Orquesta Sinfónica de Londres a partir de septiembre del 2017.

Sir Simon realiza regularmente giras por Europa, América del Norte y Asia, y mantiene desde hace mucho tiempo vínculos con las principales orquestas del mundo. Inicialmente trabajó estrechamente con la Filarmónica de Los Ángeles y la Orquesta Sinfónica de Boston; recientemente ha trabajado también con la Orquesta de Filadelfia y la Ópera del Metropolitan. Sir Simon es un artista principal de la Orquesta del Siglo de las Luces y patrono fundador del Grupo de Música Contemporánea de Birmingham.

Sir Simon Rattle fue nombrado caballero en 1994. En los Honores de Año Nuevo del 2014 recibió la Orden al Mérito de Su Majestad la Reina de Inglaterra.

Créditos: Ranauld Mackechnie



Sobre la Orquesta Sinfónica de Londres

La Orquesta Sinfónica de Londres (LSO) se estableció en 1904 y, desde entonces, tiene un espíritu único. Como colectivo musical, se basa en la propiedad artística y la colaboración. Con un sonido propio e inimitable, la misión de la LSO es llevar la mejor música al mayor número de personas. La LSO ha sido la única Orquesta Residente en el Centro Barbican de la ciudad de Londres desde que este abrió sus puertas en 1982, dando 70 conciertos sinfónicos cada año. La orquesta trabaja con una familia de artistas que incluye algunos de los más grandes directores del mundo: Sir Simon Rattle como Director Musical, los principales directores invitados Gianandrea Noseda y François-Xavier Roth, y Michael Tilson Thomas como Director Laureado.

A través de su programa LSO Discovery, es pionera en la pedagogía musical, ofreciendo experiencias musicales a 60.000 personas

cada año en su centro de educación musical LSO St Luke's en Old Street, como también en diversos lugares de Londres oriental y más lejos.

La LSO se esfuerza por adoptar las nuevas tecnologías digitales con el fin de ampliar su alcance: con la formación en 1999 de su propio sello discográfico LSO Live fue pionera en una revolución de la grabación de música orquestal en vivo. Con una discografía que abarca muchos géneros e incluye algunas de las grabaciones más icónicas jamás realizadas, la LSO es ahora la orquesta más grabada y escuchada del mundo, llegando regularmente a más de 3.500.000 personas en todo el mundo cada mes a través de Spotify y otros medios. La orquesta continúa innovando a través de asociaciones con empresas tecnológicas líderes en el mercado, por ejemplo con iniciativas digitales como LSO Play. La LSO es una empresa creativa de gran éxito, siendo el 80% de toda su financiación auto-sustentada.



Sobre Fundación CorpArtes

Somos una fundación privada sin fines de lucro que nace en 2002. Desde los inicios, nuestro objetivo es ser un aporte real en el proceso de democratización y consolidación del capital cultural de Chile, buscando potenciar el derecho de cada persona a participar en actividades culturales de calidad en nuestro país. Anualmente ofrecemos una programación artística, cultural y educacional que incluye exposiciones de arte contemporáneo, espectáculos de artes escénicas, conciertos de orquestas y músicos nacionales e internacionales, y un festival de cine: SANFIC. El sello de todas nuestras actividades ha sido siempre la excelencia

y el amplio alcance, logrando convocar a un público diverso, que abarca a todas las generaciones.

Entendiendo el arte como un medio para potenciar el desarrollo del pensamiento crítico de las personas, contamos con un Área de Educación y Mediación dedicada a promover el acceso a experiencias artísticas, el desarrollo de habilidades y fomentar la curiosidad en las personas mediante diversas actividades de educación y mediación en torno a la programación. A su vez, realizamos actividades de extensión con el objetivo de proyectar y difundir los contenidos de la programación en las distintas regiones de nuestro país.

