

Diego Naser y la Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta: entre Ravel y Mahler

Luis Ernesto Gómez / Carlos Ernesto Bello
09/03/2025



Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta junto al director Diego Naser en el CNASPM, en Caracas (marzo, 2025).

El 09 de marzo de 2025, en la sala Simón Bolívar del Centro de Acción Social por la Música tuvimos la oportunidad de presenciar el concierto de la Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta con un repertorio de dos obras contrastantes, *Le Tombeau de Couperin* (1917-1919) de Maurice Ravel y la *Sinfonía no. 1 "Titán"* (1888) de Gustav Mahler, bajo la batuta de maestro Diego Naser, director uruguayo, formado en Alemania.

Las obras

En la primera obra, propia de un estilo impresionista y neoclásico, con una orquestación ligera y de dimensiones temporales moderadas, se puede apreciar "las delicadezas del sonido, del arco, de los matices diversos, los colores de la orquesta". La segunda obra, de grandes dimensiones, en tiempo y en orquestación, de gran complejidad melódica, "resulta un desafío musical que pone en evidencia un sonido bien logrado de la orquesta y la construcción de una unidad discursiva destacable, propia de las demandas de la obra", según lo indica Naser en una entrevista previa para El Sistema (Naser, 2025).

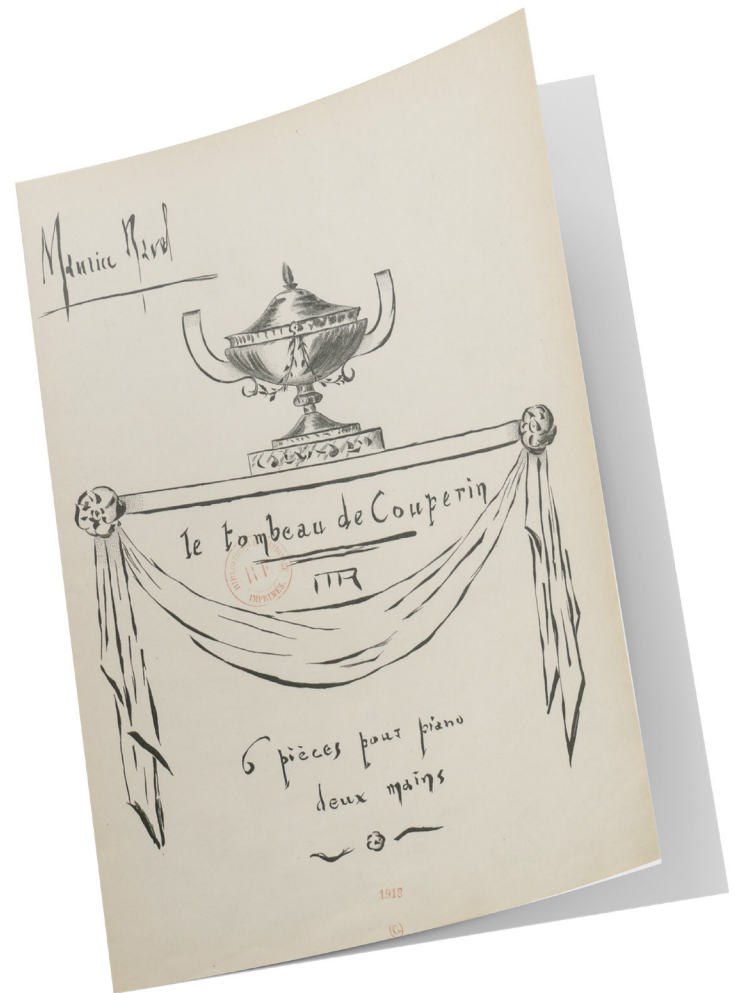
Maurice Ravel (1875-1937) brinda su homenaje al compositor barroco François Couperin (1639-1679), quien fue organista de la Capilla Real del rey Luis XIV y además fue muy conocido por su obra para clavecín. La palabra *Tombeau* francesa, traduce literalmente "tumba", "sepulcro", la cual, en el caso que nos ocupa, no tiene un significado tétrico, sombrío, macabro o lúgubre per se, sino más bien, reviste una intención de honra, homenaje, deferencia, ofrenda a alguien que ya falleció, en recuerdo de, *in memoriam* a, un artista o personaje ya desaparecido, al tiempo que lamenta simbólicamente

su pérdida¹. Compuesta en 1917, Ravel retoma la vieja costumbre barroca francesa² de escribir *Tombeaux* diseñando una suite de danzas para piano, en seis movimientos (I. Prélude, II. Fugue, III. Forlane, IV. Rigaudon, V. Menuett, VI. Toccata), de los cuales cuatro fueron orquestados por el propio Ravel, dos años después. Los movimientos faltantes (*Fugue* y *Toccata*) fueron orquestados por Zoltan Kocsis en años posteriores. En este concierto pudimos apreciar estrictamente los cuatro movimientos que orquestó el compositor. *Le Tombeau* de Ravel no se propone una música en un tono elegíaco, su homenaje se manifiesta mayormente en la forma adoptada de las danzas que eran comunes en el barroco y composiciones para clavecín que Couperin escribía.

Al respecto, el propio Ravel (1938) admite que “*en realidad, el homenaje está dirigido menos al propio Couperin que a la música francesa del siglo XVIII*”. La claridad, la elegancia y la ornamentación, que lo vinculan con los compositores del barroco francés, nos muestran a un Ravel de corte neoclásico o mejor aún, neobarroco.

Otro punto interesante es que la obra (en su primera versión para piano), fue terminada justo antes de finalizar la Primera Guerra Mundial, y se propuso que cada movimiento fuera dedicado a un amigo caído en los campos de batalla, donde Ravel hizo servicio militar. Afortunadamente, Ravel enfermó y tuvo que darse de baja de forma temprana, por lo que aprovechó el tiempo para finalizar la obra. Conviene destacar que la pianista Marguerite Long, estrenó la obra en su primera versión para piano en 1919. A su vez, la *Toccata* final fue dedicada a la memoria del capitán Joseph de Marliave, musicólogo y expositor de Long. La versión orquestal estuvo inédita hasta 1920 en los Concerts Pasdeloup a cargo de Rhené-Baton. Ambos estrenos se realizaron en París (Mahúgo, 2019).

Si bien esta obra guarda dentro de sí un homenaje a compañeros y amigos fallecidos durante la guerra, la sonoridad que predomina durante la pieza no nos



Portada de la edición de su “*Tombeau de Couperin*”, 1917, diseñado por el propio Ravel

remite auditivamente a un evento tan catastrófico como un conflicto bélico o la pérdida de un amigo. Los hechos bélicos quizás nos harían pensar más en sonoridades cercanas a lo fúnebre, haciendo uso de tonalidades menores, y con estos tiempos quizá más lentos, abogando por una cierta solemnidad y sobriedad. Por el contrario, la atmósfera que transmite Ravel es mucho más viva y dinámica, quizá buscando celebrar más la vida y la amistad de los homenajeados que su propia partida o la guerra en sí misma; aun así tampoco nos remite a una obra jocosa.

¿Por qué razones Ravel no orquestó los seis movimientos, dejando por fuera la *Fuga* y la *Toccata*? Al respecto, Faure (2021) se aventura a esbozar razones basadas en el respeto a una pureza barroca históricamente informada. La fuga por su espíritu imitativo natural para instrumentos de una misma familia pierde la familiaridad tímbrica en la

¹ Esto es muy similar a la intención que se manifiesta, en el campo de la poesía, en *Le tombeau* de Edgar Allan Poe o *Le tombeau* de Charles Baudelaire o de Stepan Mallarmé, o volviendo al repertorio musical, *Homenaje, Le tombeau* de Debussy (1920) o en *Pour le tombeau* de Paul Dukas (1935) de Manuel De Falla. Por otro lado, Mahúgo (2019) menciona curiosamente que el *Tombeau* musical como obra de honra incluye “tanto para personas vivas como para aquellos ya enterrados en su propia tumba”.

² Algunos compositores del barroco francés que escribieron *Tombeaux* para laúd y clavecín fueron Jacques de Gallot, André Cardinal Destouches, Johann Jakob Froberger, Nicolas Hotman, Charles Mouton, entre otros.

heterogeneidad de la orquesta: *“las piezas polifónicas durante el barroco suelen ser ejecutadas por consorts de violas da gamba, consorts de flautas, ensambles de voces o un instrumento de teclado como el órgano o el clavecín”*. En el caso de la *Toccata* barroca, esta era destinada a un instrumento polifónico (teclado o cuerda pulsada) para la demostración de su virtuosismo con un carácter improvisatorio. En el caso de la pieza de Ravel, las notas repetidas como elemento de virtuosismo no representan una dificultad especial en los instrumentos orquestales por lo que “el carácter atlético de la pieza se vería afectado”. Esto no implica, de ningún modo, que la obra pretenda perseguir un purismo barroco, sino al contrario, la obra es considerada por muchos, como “una síntesis entre tradición e innovación” (Chen-Yi, 2013).

Ahora bien, refiriéndonos a los cuatro movimientos de la versión orquestal, tenemos el *Preludio*, lúcido en su brevedad, que nos sugiere un carácter vivo y lleno de elegancia, en pulso ternario y pleno de ornamentos. La *Forlane*, sin menoscabo de su carácter de danza galante, guarda cierta melancolía y expresividad en su sonoridad, sin dejar de lado la belleza melódica. De igual manera tenemos el *Menuet*, con una sonoridad más reservada, íntima y con cierta delicadeza y moderación. Por último, tenemos el *Rigaudon*, que nos remite a una danza con cierto carácter vivo y festivo, a 2/4, de gran energía, con momentos de un notorio virtuosismo y con un brillo particular, que no desentona con los movimientos anteriores, sino que se une a ellos como un elemento más de este homenaje musical y que es, quizá, junto con el *Preludio*, la otra sección más dinámica de la obra (Faure, 2021; Chih-Yi, 2013; Sordelli, 2022).

Por otra parte, la *Sinfonía no. 1* de Gustav Mahler, subtitulada “Titán” nos permitió adentrarnos en un mundo sinfónico complejo, pero inspirado y descriptivo de la naturaleza; canto del cuco, melodías breves y entrecortadas en maderas que recuerdan a pájaros, llamadas de cornos que convidan a la cacería, tal vez por ello, Gerard Von Westerman, según comenta Pérez De Arteaga (1986), denomina a esta obra como una «Naturesymphonie». Uno de los títulos del primer movimiento, indica «Wie ein Naturlaut», como un sonido de la naturaleza. Los primeros esbozos datan de 1884, finalizada en 1888, a sus 28 años, y

estrenada en Budapest, un año después. Fue compuesta y estrenada inicialmente como un poema sinfónico a dos partes (*Symphonische Dichtung in zwei Teilen*). Molero Maza (2023) nos confía que *“en una revisión posterior, realizada a principios de 1893, eliminó el Andante (Blumine)... En aquella ocasión se dio un ‘tinte programático’ a la obra, convirtiéndola en una especie de poema sinfónico, con el subtítulo ‘Titán’. Mahler incluso escribió un programa que sugería que la música describía la obra «Titán» del escritor Jean Paul Richter, en la que el personaje principal se esfuerza por llevar una vida apasionada, noble y heroica”*. Posteriormente, Mahler, rebautizó la obra con el título *Sinfonía no. 1* en re mayor en la publicación de 1899, a secas, sin la palabra «Titán», haciendo varias revisiones, incluso eliminó un movimiento de la original sinfonía programática y rehuyó luego del carácter narrativo de la obra. El devenir histórico hizo que el símbolo titánico se mantuviera a pesar de la eliminación por parte del compositor.

Según lo desarrolla Molero Maza (2023), la *Sinfonía no. 1* de Mahler, que en sus primeros años fue un poema sinfónico, no tuvo buena acogida de la crítica. Lo reafirma Walter (1941): *“la primera Sinfonía de Mahler había tenido dos audiciones bastante intrascendentes, una en Budapest y otra en Hamburgo. La crítica y el público estaban algo desconcertados, sin mostrar mucho entusiasmo ni a favor ni en contra de esta música... Mahler no despertó una atención notable como compositor hasta 1894, cuando su Primera Sinfonía fue escuchada de nuevo en Weimar, por iniciativa de Richard Strauss”*.

El primer movimiento comienza en un estado de suspensión, por una nota pedal de La en armónicos, en la sección de cuerdas, un efecto «extraño y mágico» de 61 compases, sobre el que instala un Tema de cuartas, de ritmo lento y regular (Tema de la naturaleza) y este es respondido por una fanfarria de clarinetes; al principio lejana, pero que luego toman las trompetas. También aparece allí un gesto melódico, breve y repetitivo, el canto de un pájaro (el cuco) que conduce al «tema del caminante» (el mismo del 2do *lied* del ciclo *Canciones del caminante (Lieder eines fahrenden Gesellen)*, expuesto por violoncellos y contrabajos, aquí ya se evidencia una vinculación concreta del sinfonismo-lied que marcó la producción de Mahler.

Según nos afirma, nuevamente, Molero Maza (Op. Cit.), Willem Mengelberg, quien escribió un texto para el primer Festival Mahler, y además dirigió todas las obras de este compositor, expresa: “*El lied está en el corazón, en la esencia misma, de todas las sinfonías de Mahler*”. Esto se puede cotejar al escuchar ambas obras, por ejemplo, en las que el célebre tema de la segunda canción (‘Esta mañana caminé por el campo’) es incluido como el tema central del primer movimiento de la sinfonía. Este tema-caminante recalca a una nueva manifestación del pedal inicial y luego, el tema es retomado adquiriendo, gradualmente, dinamismo a medida que recorre las diferentes secciones de la orquesta, alternando con el canto del pájaro y otras melodías, hasta que finalmente es interpretada por toda la sección de metales. El motivo de la canción se desarrolla mediante variaciones de color, dinámica y orquestación. La sección «infernial» del *Finale* también se insinúa en esta sección, creando una «oscuridad aterradora», que sobreviene con rapidez y fuerza, que es interrumpida tres veces, por golpes de cuartas de los timbales (Pérez de Arteaga, 1986; Rubio, 2014; Walter, 1958).

El segundo movimiento presenta un *ländler*, (danza folklórica originaria de Landler, Austria, considerada como antecesora del vals), presentado como un *scherzo*; ésta dibuja una melodía de tipo popular. Este tema, descrito por August Beer (1888), según hace llegar Mitchell (1995), en una crítica del estreno: «nos lleva a la posada del pueblo...», nos presenta «una auténtica danza campesina, una pieza llena de un realismo sano y natural, con bajos zumbantes y tarareantes, violines chirriantes y clarinetes chillones al son de los cuales los campesinos bailan sus "saltos"»³. Dicho tema despliega solemnidad y cierto tinte dramático en ciertos desarrollos. Luego, un solo de corno, conduce hacia el trío contrastante, un grácil tema valseado con protagonismo de maderas y cuerdas. Más tarde, se exhibe la fuerza inicial, la melodía campesina, bailable y alegre, cargada del esplendor orquestal.

El tercer movimiento, comienza con un *ostinato* de dos notas del timpani y un solo de contrabajo, que cita el muy conocido tema infantil, *Frère Jacques*, presentado de forma variada en modo menor como una marcha fúnebre a cargo del contrabajo solo, el

cual es respondido por un gesto melódico corto del clarinete. El movimiento estuvo titulado en su versión original de 1883, «Ein Totensmarch in Callots Manier» (Marcha fúnebre a la manera de Callot). De esta manera, el momento musical tiene una referencia a la colección de cuentos “*Fantasías a la manera de Callot*” de E.T.A. Hoffmann. A su vez, las imágenes fantásticas en las narraciones de Hoffman fueron inspiradas por los trabajos del grabador francés Jaques Callot (1592-1635), a la vez que Mahler relaciona la narrativa de Hoffman al grabado de Moritz von Schwind (1804 -1871) «Wie die Thiere den Jäger begraben» (Cómo los animales entierran al cazador). Todos estos símbolos constituyen la búsqueda descriptiva del movimiento y se enlazan con un segundo tema doliente, de corte judío (o al estilo húngaro al decir de Beer), muy expresivo, atajado por una breve marcha de banda. En la sección central, a manera de trío, aparece un tema entresacado de ciclo del caminante de la última estrofa de la cuarta canción «Die zwei blauen Augen von meinem Schatz» (*Los dos ojos azules de mi amada*). Luego, todos los dos primeros temas se retoman de forma entrelazada, finalizando suavemente con el tema infantil y los golpes suaves del timbal de dos notas (Pérez de Arteaga, 1986; Mitchell, 1995; Rubio, 2014; Walter, 1958).

El cuarto movimiento, «*Stürmisch bewegt*» (Tormentosamente movido), cuyo título programático era *Dall' Inferno al paradiso*, nos sugiere una clara alusión a Dante, que se reafirma en su diálogo con Liszt. El compositor usa la tonalidad de fa menor para simbolizar el infierno, en contraste con la distante tonalidad de re mayor que representa “el paraíso”. Comienza de forma estruendosa, proponiendo una primera sección, llena de dramatismo y violencia, con un complejo de temas infernales. Tras ese momento impetuoso, el ambiente se relaja con un segundo tema lírico y tranquilo a cargo de los violines, pasando a un dibujo musical de una escena pacífica, sugiriendo el paraíso. Más adelante, vuelven los momentos feroces del infierno, debatiendo con el tema victorioso en do mayor. Luego, se retoman materiales de los movimientos anteriores, temas del caminante, así como se incorporan dos citas variadas de Liszt (de la *Sinfonía Dante*) y una de Wagner (una variación rítmica del tema del Grial de *Parsifal*). El tema victorioso dialoga con el tema coral en re mayor (“paraíso”), que se asemeja al tema de

³ La traducción es nuestra.

cuartas del primer movimiento. Todos estos temas con sus símbolos se intensifican para un final apoteósico, donde el héroe abandona el mundo infernal, entre fanfarrias y temas triunfantes.

La interpretación y los momentos del concierto

Si nos atrevemos a meditar sobre el logro de una interpretación idónea de un repertorio sinfónico llevada a cabo por un director, podríamos argumentar que ésta va de la mano, en primera instancia, de un conocimiento profundo de la música, fruto de su estudio previo. En segundo lugar, la interpretación puede consolidarse con el grado de confianza y seguridad que el director logra con la orquesta y viceversa: esta permite el combustible para una energía mutua en continua retroalimentación que recae en gran medida tanto en la cercanía, comunicación, exigencia y compromiso que el director cultiva con la agrupación; como también en el deseo de la propia agrupación por responder artísticamente, es decir, el interés que ésta finalmente deposita en la visión estética a seguir de quien toma las riendas de la dirección musical. En el caso de Diego Naser, el trabajo que ha realizado desde hace varios años con las orquestas de El Sistema (Orquesta Sinfónica Simón Bolívar y Orquesta Juan José Landaeta, en 2019, 2023, 2024, 2025) materializa esta cohesión vital, que, de una manera muy natural y fluida, se ha ido afianzando, con cada ensayo y concierto. A nivel de sonoridad fue notorio también el gusto y el disfrute de la orquesta por el repertorio interpretado; también a nivel visual, se notó en el gesto y expresión en los rostros de los instrumentistas, esa complicidad tan necesaria entre orquesta y director.

Es así como se pudo apreciar en la primera parte del concierto en la que se interpretó *Le Tombeau* de Ravel, que la orquesta respondió con fidelidad a un gesto limpio y claro de Naser, abriendo paso a unas dinámicas bien logradas, permitiendo apreciar el espectro de la armonía recurrente y textura característica de Ravel, compositor que, si bien es del siglo XX, mantiene una estabilidad tonal vinculada con un lenguaje que no rechaza el pasado, sino que más bien se vincula con él, logrando un lenguaje consonante y cordial, pero estéticamente diferenciado, en comparación con las sonoridades tonales provenientes del romanticismo y épocas anteriores.

Ahora bien, la interpretación de la *Sinfonía no. 1* de Mahler, representante del postromanticismo en el programa del concierto, se apreció vigorosa y enérgica; comparada con la obra anterior, había una intención desafiante en la dirección y la ejecución de la orquesta, con un mayor orgánico instrumental. Si bien la obra puede sugerir heroicidad, patente –entre otras cosas– en el uso del equipamiento instrumental de 8 cornos, 4 trompetas y 3 trombones; también hay delicadeza y nobleza en ella. Es así como Mahler propone una diversidad de intensidades e intenciones, bien entendidas por Naser y sonoramente logradas por la práctica orquestal. Leonard Bernstein (1960) ha señalado, en su serie de *Conciertos para jóvenes*, esa intensidad emocional y contraste existente en la obra de Gustav Mahler:

“Cuando Mahler se pone triste, es una tristeza absoluta. Es inconsolable, como el llanto de un niño. Y cuando está feliz, está feliz como un niño. Esa es la clave de su rompecabezas. Es como un niño. Sus sentimientos son extremos y exagerados como los sentimientos infantiles... Este es el gran secreto que encierra. Luchó toda su vida para lograr expresar los sentimientos puros y desbordantes de la infancia... como la inspiración al observar la naturaleza, sobre todo en primavera, cuando te exalta la belleza. La música de Mahler está llena de esos sentimientos, y de los sonidos de la naturaleza, como pájaros, cornos de caza y murmullos del bosque. Todo forma parte de su idea de belleza, una belleza infantil”.

Bernstein no pudo describir mejor la intensidad emotiva, extrema, honda, de Mahler y su complejidad psicológica, un “hombre dividido, mitad hombre, mitad niño”, dilema que se resolvería en su obra con una autenticidad impecable.

Volviendo a la interpretación, las partes solistas, por ejemplo, la del contrabajo en el tercer movimiento de esta sinfonía, denotaron no solo un manejo óptimo de las capacidades técnicas de los instrumentistas, sino

una comprensión artística por parte de la orquesta al entender su rol acompañante ante estos pequeños, pero protagónicos solos. De igual manera, el manejo de estos segmentos por parte del maestro Naser sugirió una visión lógica de tiempo e intensidad, al darles su tiempo y su espacio de ser escuchados y ejecutados con claridad.

Finalmente, el mundo colorido de texturas y armonías elegantes, propio de la obra de Ravel y un mundo ambivalente en significados propio de Mahler fueron expuestos por Naser y la Orquesta Juan José Landaeta, de una manera convincente, fidedigna y coherente, que no dejó de prender al público, con la demostración de un gesto sin exageraciones, solvente técnicamente, y de una sonoridad bien lograda. Este concierto nos prueba la vigencia artística y discursiva que siguen conservando estos compositores, así como también la validez, la identidad, el dinamismo novedoso y propio que puede aportar una impetuosa orquesta integrada por una juventud, que más allá de la edad, quiere dar lo mejor de sí.

REFERENCIAS

- Bernstein, L. (1960) 8 - *¿Quién es Gustav Mahler? Por Leonard Bernstein - Conciertos para jóvenes*. [Video]. YouTube. El Arte de la Música. (2017, 3 de septiembre). [Video realizado el 07 de febrero de 1960 en el Carnegie Hall de Nueva York] <https://www.youtube.com/watch?v=PKPI5yqjwBI>
- Chih-Yi, Ch. (2013). *Synthesis of tradition and innovation: A study of Ravel's Le Tombeau de Couperin*. Doctoral Thesis. Jacobs School of Music. Indiana University
- Faure, J. (2021). *Le Tombeau de Couperin de Ravel Desde la obra para piano hasta la obra para orquesta*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, Conservatorio de Música. Bogotá, Colombia.
- Mahúgo, Y. (2019). *La tumba de Couperin. Un singular homenaje de Ravel al barroco francés*. Excelentia: música & arte, N°. 6, 2019, págs. 66-73
- Mitchell, Donald (1995). *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*. First published 1975 Faber & Faber London Reprinted in paperback 1995. New edition 2001 The Boydell Press, Woodbridge
- Molero Maza, A. (2023). *La Sinfonía núm. 1 'Titán' de Gustav Mahler*. Revista Digital Melómano Digital. <https://www.melomanodigital.com/sinfonia-num-1-de-mahler/>
- Naser, D. (2025, 8 de marzo). *Diego Naser - Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta*. [Video]. YouTube. Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta. <https://www.youtube.com/watch?feature=shared&v=p2MVCV53zcoA>
- Pérez de Arteaga, J. (1986). *Mahler*. Biblioteca Salvat de Grandes Biografías. España, Salvat Editores.
- Ravel, M. (1938), *Esquisse autobiographique*, avec une introduction de Roland-Manuel, La Revue musicale, décembre 1938, p. 15-23 ; dernière réédition avec variantes in Maurice Ravel, L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens, édition établie, présentée et annotée par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur Éditeur, 2018, n°2588 p. 1437-1441. Disponible en: <https://deze.org/sources/id/65549/>
- Rubio, R. (2014). *Parámetros interpretativos en la Sinfonía no 1 de Gustav Mahler*. Trabajo de Grado: Maestría en Dirección Sinfónica. Facultad de Artes. Conservatorio de Música. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Sordelli, C. (2022). Ambigüedad funcional, estética y conceptual en *Le tombeau de Couperin*. En Actas publicadas. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. , XI Jornadas de Sociología de la UNLP: Sociologías de las emergencias en un mundo incierto. Universidad Nacional de La Plata. Argentina: Ensenada, Provincia de Buenos Aires.
- Walter, B. (1941). *Gustav Mahler*. Dover Books on Music Dover Publications, 2014.