

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXIV - Nº 239 - Marzo 2009 - 7 €

MARC
MINKOWSKI
BACH EN
COMPOSTELA

DOSIER

Franz Joseph **Haydn**
200 años

ENCUENTROS

Thomas **Hampson**

ACTUALIDAD

Daniel **Hope**
Esa Pekka **Salonen**
Hans-Jürgen
Syberberg

REFERENCIAS

Margarita en la rueda
de **Schubert**



0 778402 134807 00239

"BRILLIANT OPERA COLLECTION"

BRILLIANT CLASSICS

BRILLIANT OPERA COLLECTION

**RAMEAU
ANACREÓN
LE BERGER FIDÈLE**

Yvonné Genty
Annick Massis
Ruyter van Pelt
Tobias Flietz

Les Musiciens du Louvre
Marc Minkowski

ANACREÓN
Thierry Félix
The Shepherd of Bacchus
Veronique Gens
Rodrigo del Pozo
Annick Massis

LE BERGER FIDÈLE
Veronique Gens
Soprano
Les Musiciens
du Louvre
Marc Minkowski

GÜNTER REICH
Louis Devos
Eva Csapo
Elfriede Obrowsky
Roger Lucas
Richard Salter
Ladislav Ilavsky
Werner Mann
Sinfonieorchester des
Österreichischen
Michael Giele

BRILLIANT OPERA COLLECTION

**SCHUBERT
MOSES UND ARON**

Thomas Borch
Lutz Hübner

Andreas Krumpholtz
and Symphonieorchester
Wolfgang Sawallisch

BRILLIANT OPERA COLLECTION

**BERLIOZ
BÉATRICE ET
BÉNÉDICT**

Yvonne Minton
Plácido Domingo
Léona Cotrubas
Therese Strohmann

Orchestre de Paris
Daniel Barenboim

Béatrice
Yvonne Minton
Bénédict
Plácido Domingo
Léona Cotrubas
Nadine Denize
John Macurdy
Roger Soyer
Diétrich Fischer-Dieskau
Orchestre de Paris
Daniel Barenboim

EDITH MATHIS
Christine Weidinger
Carol Wyatt
Thomas Moser
Eberhard Büchner
Norbert Ortl
Hermann Frey
Robert Holl
Symphonieorchester des
Österreichischen
Rundfunks
Julius Ruell

BRILLIANT OPERA COLLECTION

**SCHUBERT
DIE FREUNDE
VON SALAMANKA**

Eugen Maros
Tatjana Moroz
Hermann Prey
Kurt Böhmer
Kurt Böhmer

Andreas Krumpholtz
and Symphonieorchester
Tatjana Morozovskaya

BRILLIANT OPERA COLLECTION

**DONIZETTI
ANNA BOLENA**

Beverly Sills
Patrick Kinn
Robert Linn
Stuart Burrows
Robert Linn

John Neschling
London Symphony Orchestra
Julius Ruell

Anna Bolena
Beverly Sills
Enrico VIII
Paul Plishka
Giovanna Sembrat
Shirley Verrett
Lord Rochester
Robert Lloyd
Lord Percy
Stuart Burrows
Patricia Kern
Robert Tear
John Alldis Choir
London Symphony
Orchestra
Julius Ruell

DEBORAH VOIGT
Natalie Dessay
Anne Sofie von Otter
Ben Heppner
Albert Dohmen
Klaus Florian Vogt
Michael Howard
Angela Liebold
Ian Thompson
Staatskapelle Dresden
Giuseppe Sinopoli

BRILLIANT OPERA COLLECTION

**RICHARD STRAUSS
ARIADNE
AUF NAXOS**

Deborah Voigt
Ben Heppner
Natalie Dessay
Anne Sofie von Otter

Staatskapelle Dresden
Giuseppe Sinopoli



Magníficos intérpretes, compositores universales y excelentes grabaciones que encontrará en el catálogo de Brilliant Classics



Scherzo

AÑO XXIV - Nº 239 - Marzo 2009 - 7 €

2	OPINIÓN		Una obra precursora: las óperas	
	CON NOMBRE PROPIO		Arturo Reverter	114
6	Daniel Hope		Inventor del cuarteto de cuerda	
	Barbara Röder		Miguel Ángel Marín	120
8	Esa-Pekka Salonen		Haydn visto por los españoles	
	Asier Vallejo Ugarte		José Carlos Gosálvez Lara	124
10	Hans-Jürgen Syberberg		Unos cuantos discos	
	David Rodríguez Cerdán		Claire Vaquero Williams	128
12	AGENDA			
18	ACTUALIDAD NACIONAL		ENCUENTROS	
			Thomas Hampson	
			Franco Soda	136
44	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		ANIVERSARIO	
			Edgar Allan Poe	
58	ENTREVISTA		Blas Matamoro	142
	Marc Minkowski		EDUCACIÓN	
	Ana Mateo		Pedro Sarmiento	148
64	Discos del mes		JAZZ	
			Pablo Sanz	150
65	SCHERZO DISCOS		LA GUÍA	154
	Sumario			
113	DOSIER		CONTRAPUNTO	
	Franz Joseph Haydn		Norman Lebrecht	160

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Pierre Élie Mamou, Olivier Fourés, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Juan García-Rico, Carmen Dolores García González, José Carlos Gosálvez Lara, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Miguel Ángel Marín, Santiago Martín Bermúdez, Leticia Martín Ruiz, Joaquín Martín de Sagaminaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Ana Mateo, Erna Metdepenninghen, Beatriz Montes, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Miguel Ángel Nepomuceno, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Barbara Röder, David Rodríguez Cerdán, Ignacio Sánchez Quirós, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Franco Soda, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Reinmar Wagner.

Traducciones:

Rafael Banús Irusta y Blas Matamoro (alemán) - Enrique Martínez Miura (italiano) - Barbara McShane (inglés)
Juan Manuel Viana (francés)

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:
por un año (11 Números)

España (incluido Canarias) 65 €.
Europa: 100 €.
EE.UU y Canadá 115 €.
Méjico, América Central y del Sur 120 €.

Esta revista es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos.



SCHERZO es una publicación de carácter plural y no pertenece ni está adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

Esta revista ha recibido una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2008.

EL ESTRENO DE JUAN JOSÉ

Los españoles sabemos cómo este país se come a sus criaturas, qué mala sangre destila a veces y cómo al final hay que fiar en el tiempo la consideración del talento verdadero mientras el que no lo es campa por sus respetos. En Pablo Sorozábal han confluído todas nuestras invariantes más o menos castizas. En vida gozó el favor del público, elevó la zarzuela a su cumbre, la dejó en el punto en que casi, casi se convertía en eso que llamamos un musical. Sacó a las tablas nuestra música popular, se hizo urbano en *La del manojo de rosas*, se fue a Rusia con *Katiuska* y hasta tentó y convenció a Pío Baroja para que le ayudara en una de sus obras maestras: *Adiós a la bohemia*. También intentó la ópera con *Juan José* pero esa tentativa se quedó en nada por razones bien distintas, no la menor su propio orgullo, propio del artista que era, de su carácter absolutamente inasequible al halago y a la componenda. Nos gustará más o menos su obra pero la persona, que se las hubo de ver, además, con un régimen del que abominaba y que le miraba siempre con sospecha —bien justificada desde su mezzquino punto de vista—, con tanta que procuró hacerle la vida imposible. Ese régimen sabía que en el músico vasco lo popular podía ser enormemente peligroso y lo mejor era ningunearle, aprovechar su cansancio y que estuviera callado. Tanto que se le impidió estrenar en Madrid, al frente de la Filarmónica, la *Séptima Sinfonía* de Shostakovich.

Al cierre de este número de SCHERZO ya se habrá estrenado, en San Sebastián primero y en Madrid días después, *Juan José*, la ópera, el “drama lírico popular” rematado por su autor en 1968 —veinte años antes de morir— basado en la obra teatral del mismo título del dramaturgo Joaquín Dicenta (1862-1917). Recordemos que *Juan José* se programó en 1979 para darse en el Teatro de la Zarzuela de Madrid pero, apenas iniciados los ensayos —hay testimonios del propio autor y de su nieto Pablo Sorozábal Gómez— el músico retiró la obra por desacuerdos con los gestores del coliseo y, según señala Javier Suárez Pajares en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* del ICCMU: “por más que la política española había cambiado diametralmente, Sorozábal volvió a toparse, en el inmovilista ambiente musical, con una con-fabulación en su contra que impidió el estreno de la composición. Eran él y sus principios contra la Dirección General de Música y sus intereses”.

Sólo Miguel Roa, director musical del Teatro de la Zarzuela, y Mario Gas —con el apoyo de Andrés Ruiz Tarazona— se interesaron después por estrenar *Juan José*. Según cuenta el nieto del compositor, la imposibilidad de que cupiera la orquesta en el foso del Teatro Español hizo imposible el intento. Ahora es Musikene y su director José Luis Estellés quien finalmente han conseguido el estreno con el compromiso —imprescindible para la familia, y eso hay que agradecerle— de su grabación discográfica simultánea. Pero *Juan José* no habrá llegado del todo hasta nosotros mientras no pise las tablas de un teatro, sea éste el Real, la Zarzuela o cualquiera de los muchos que organizan en España magníficas temporadas de ópera. Sorozábal, además, debiera estar por encima de cualquier mezzquindad, de esas apelaciones al escalafón o al estrenito foráneo que tientan tantas veces a algunos de nuestros compositores a la hora de postularse en los carteles. Una ópera no es tal hasta que no se representa plenamente. Y Pablo Sorozábal no se merece seguir esperando.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Philippe Gontier

Edita: SCHERZO EDITORIAL S.L.
C/Cartagena, 10. 1º C
28028 MADRID
Teléfono: 913 567 622
FAX: 917 261 864
Internet: www.scherzo.es
E mail:
Redacción: redaccion@scherzo.es
Administración: revista@scherzo.es

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

Director: Luis Suñén

Redactor Jefe: Enrique Martínez Miura

Edición: Arantza Quintanilla

Maquetación: Iván Pascual

Fotografía: Raía Martín

Secciones

Discos: Juan Manuel Viana

Educación: Pedro Sarmiento

Jazz: Pablo Sanz

Libros: Enrique Martínez Miura

Página Web: Iván Pascual

Consejo de Dirección: Javier Alfaya, Manuel García Franco, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Pérez Adrián, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Arturo Reverter

Departamento Económico: José Antonio Andújar

Departamento de publicidad
Cristina García-Ramos (coordinación)
cristinaramos@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es
DOBLE ESPACIO S.A.
primerespacio@teleline.es

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

GRAFICAS AGA
Depósito Legal: M-41822-1985
ISSN: 0213-4802

Scherzo Editorial, S. L., a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de Scherzo-Revista de música, o partes de ellas, sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

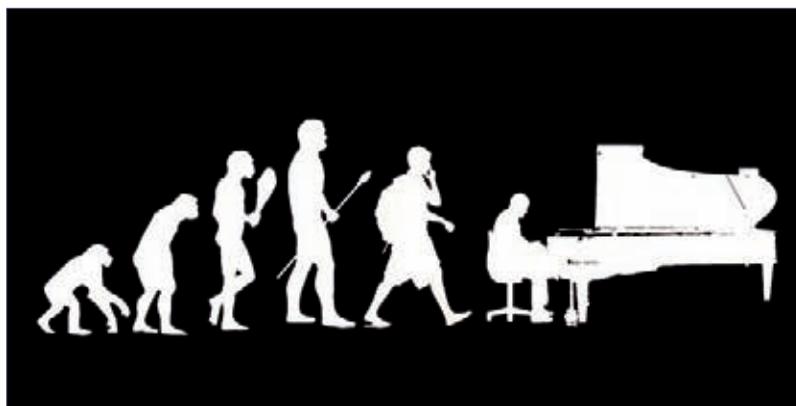
Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de Scherzo-Revista de música, precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

© Scherzo Editorial S.L.

Reservados todos los derechos.

Se prohíbe la reproducción total o parcial por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabados, o cualquier otro sistema, de los artículos aparecidos en esta publicación sin la autorización expresa por escrito del titular del Copyright.

La música extremada LOS ORÍGENES



En este año de celebraciones darwinistas se calienta el debate sobre los orígenes de la música y su posible función evolutiva. El propio Darwin, que una vez lamentó no haber dedicado a disfrutar la música tanto tiempo como hubiera debido, reflexionó que algo muy innato y muy crucial para la especie debía de contenerse en ella, ya que era tan universal como el lenguaje, aunque careciera de la obvia utilidad práctica de éste. Como Rousseau, Darwin creía que la música habría precedido al lenguaje, y que el hechizo que ejerce está vinculado a los sonidos con que algunas —no muchas— especies de animales se llaman entre sí en el cortejo y el apareo. Como los pájaros, como los gibones, como las ballenas, los humanos se seducen entre sí con las armas del canto, y un sonido bien articulado y poderoso es una declaración y una prueba del vigor orgánico de una posible pareja, aunque no sea una ventaja inmediata para la supervivencia, como en el caso, que a Darwin lo intrigaba tanto, de la cola del pavo real. Los biólogos evolucionistas urden toda clase de comprobaciones estadísticas que los legos observamos con asombro: el profesor Geoffrey Miller, de la Universidad de New Mexico, biólogo y aficionado al jazz, ha establecido empíricamente que la productividad de los músicos tiende a corresponderse con el arco de su potencia sexual, y un discípulo suyo parece haber elaborado tablas semejantes para los cantantes pop y para los compositores del siglo XIX.

En razón de su cualidad propiciatoria del cortejo erótico Darwin observó que la música tiende a despertar en nosotros más sentimientos placenteros que desagradables: nos induce a la ternura y no al odio, a la serenidad y no a la ira. Otros biólogos aducen un efecto

no de atracción sexual, sino de cohesión de un grupo. Que el grupo pueda ser un coro de madrigalistas o un pelotón de matones de las SS, un pandilla de *booligans* o un conjunto rociero, es un indicio de esa ambigüedad fundamental que está en el corazón de la música y que probablemente es la causa profunda de que nos importe tanto, quedándose siempre en una zona de misterio a la que no llegan las explicaciones, igual que tampoco pueden llegar las búsquedas de la arqueología a esos orígenes vocales y acústicos de los que no quedan huellas materiales. Se puede especular, con todo el furor de los debates académicos, si un cierto trozo de hueso exhumado en un yacimiento de neandertales era o no una flauta, pero nadie podrá saber qué melopeas emitían nuestros antecesores en una época en la que tal vez no habían inventado las palabras, o de qué modo la resonancia de los pasos o los golpes de una piedra contra otra adquirieron para ellos patrones significativos de sonido.

Otro darwinista, Dennis Dutton, en *The Art Instinct*, asocia sutilmente la necesidad de la música, como la de los relatos, al impulso de dar forma y sentido a la experiencia del tiempo, y por lo tanto enraizarnos en el mundo: memoria inmediata y expectativa de lo que está a punto de suceder hacen inteligible la secuencia de las cosas. Ningún otro arte, observa Dutton, con la excepción de la poesía, admite el regreso constante a la misma obra. En su capacidad inagotable de reconocimiento sin tedio y sorpresa sin desconcierto o confusión la música propone el mejor modelo para la vida: el sueño de que en nuestra fugacidad hay una consoladora permanencia.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

CONTRA LA RESIGNACIÓN

Todos y todas ustedes recordarán, quizás no relacionándolos inmediatamente con su autor, aquellos versos famosos: “Procure siempre acertalla/el honrado y principal/pero si la acierta mal/defendella y no enmendalla”.

Son versos de Guillén de Castro, si no me equivoco, y de su drama *Las mocedades del Cid* para ser más exactos. Me parece que nunca leí la obra aunque Guillermo Díaz Plaja nos decía en su más que digna *Historia de la Literatura*, que se estudiaba en el bachillerato superior, que esa obra del escritor valenciano había sido libérrimamente utilizada por Pierre Corneille para escribir una de las piezas clásicas del teatro francés: *Le Cid*.

Clásicos aparte, recuerdo también que los versos citados los leí por entonces —allá por 1955— en un ensayo de Ortega y Gasset, un pensador que junto con Unamuno fue el maestro secreto de mi adolescencia. Siempre me han impresionado esos versos, tanto que aún me los sé de memoria. Me impresionaban, estoy seguro, por lo que tienen de insensatez. Ese “defendella y no enmendalla” es uno de los “mots d’ordre” de la vida española para nuestra desgracia, en mi opinión. Ese “empecinarse en el error”, como diría un moralista católico, nos ha acompañado a lo largo y a lo ancho de nuestra historia como una especie de consigna que atraviesa los siglos y forma

parte del legado de cada generación.

Ciertamente está ahí, sigue acompañándonos. No hay más que mirar a nuestro alrededor.

De vez en cuando se hace público el disparate de algún político o de algunos de esos “líderes de opinión” también conocidos por mediáticos. Errores culpables que parecen un desafío a la sensatez, que se convierten en una especie de descarada burla al sentido común. ¿Cuáles son los secretos pasillos y despachos ocupados por seres anónimos que en última instancia controlan nuestra vida pública? ¿De dónde vienen, a dónde van? Sin duda a cumplir un propósito, a servir a intereses que al cabo de cierto tiempo se descubre que no eran tan secretos.

¿Cuántas veces desea uno que alguien en este país tenga la dignidad de dimitir para evitar que los ciudadanos y ciudadanas de a pie sintamos, además de otras muchas cosas, eso que llamamos coloquialmente vergüenza ajena? En nuestra vida cultural sería muy saludable que se extendiera la cultura —perdón por la repetición— de retirarse a tiempo. Despejaría el aire y se vería mejor. Así al menos no tendríamos que ser abonados hasta el final a la resignación y el pesimismo.

Javier Alfaya

CARTAS AL DIRECTOR

EL “MUNDO ESTÁ AL REVÉS”

Sr. Director:

Nunca imaginé que SCHERZO iba a caer en los mismos prejuicios que saturan el mundo de la ignorancia. El señor Pablo Sanz escribe, en el número 238 de la revista, una nota sobre un saxofonista israelí, Gilad Atzmon, y ataca, de paso cañazo (como se dice en Argentina) al Estado de Israel, supuestamente autor en la Franja de Gaza de “cientos y cientos de palestinos muertos a los que ya nos les quedan lágrimas para empapar su sangre y su dolor”. El autor de la nota no quiere hablar desde la verdad de los acontecimientos sino desde su ignorante mirada, es decir, calla o no sabe —lo que es grave cuando uno hace un comentario político— que Israel hace ocho años que es atacada por Hamás con cohetes que caen en ciudades israelíes cercanas (tengo amigos muy queridos en Ashkelón que desde hace ocho años viven la mitad de su tiempo en su casa y la otra mitad en búnkeres protectores). Mi lucha por un Estado Palestino junto al Estado Judío no comenzó oyendo a Atzmon tocar el saxo sino en 1969, en París, en el Congreso Internacional de la Izquierda por la Paz en Medio Oriente que organizaron Sartre y Simone de Beauvoir y al que asistieron personalidades como Italo Calvino, Arnold Wesker, Günter Grass, Vladimir Jankelevitch, Joan Baez, Clara Malraux, Max Frisch, Emmanuel Lévinas, Yves Montand y muchos más (entre ellos, yo, naturalmente) en el que se decidió luchar por la existencia de dos estados (el judío y el palestino) en fronteras seguras y reconocidas. Mi opción por la existencia de un estado palestino, entonces, no es cosa de la *progresía* de hoy sino de muchos años de lucha y compromiso. Pero de allí a clamar por un dolor que a todos nos golpea haciendo al Estado de Israel único culpable de lo que está sucediendo en Gaza es desvirtuar la realidad y quedar prendido de viejos prejuicios antisemitas que no ayudan en nada a la solución pacífica del conflicto. El “mundo está al revés” (cosa

que afirma el articulista) pero sobre todo porque los que podrían ponerlo al derecho (pensadores, intelectuales, ensayistas, críticos musicales) prefieren el daltonismo político y ceder al viejo y oscuro anhelo de ejercer un antisemitismo “justificado” que no les produzca mala conciencia. De verdad, lamento que SCHERZO —una revista que llevo leyendo hace muchos pero muchos años— permita también estas arbitrariedades. Lo saludo atentamente.

Arnoldo Liberman

LA VERDAD DE LA DUDA

Estimado señor Liberman:

Vaya por delante que lamento cualquier muerte violenta que se produzca en cualquier rincón del mundo, aunque en mi artículo sobre el saxofonista israelí Gilad Atzmon no queda, al parecer, suficientemente claro. Y como, si me permite, tampoco en su respuesta queda suficientemente claro. Al margen de los posicionamientos ideológicos que cada uno pueda tener, legítimos todos, lógicamente, el artículo se hacía eco de la última actualidad de este gran drama histórico y humano mediante la voz musical de este saxofonista, “independientemente de las causas que lo estimulen o generen”. Por supuesto rechazo y repugno cualquier acción terrorista de Hamás, algo que al parecer tampoco queda claro, pero la noticia, en estos días, sin duda viene marcada por el terrorismo de Estado israelí. También usted lo puede discutir. En ningún momento pretendí hacer Historia —más allá de la reciente actualidad—, porque, entre otras cosas, no me tiembla la mano al reconocerle mi posible ignorancia en éste y otros muchos asuntos —uno está instalado permanentemente en la verdad de la duda. Pero lo que no podré reconocerle nunca es mi falta de humanidad ante las víctimas de uno y otro pueblo, o la de Gilad Atzmon, que además de numerosos amigos tiene familia en aquella desgarrada tierra. Eso sí, lo que le reconozco sinceramente es que en algo debí equivocarme en el artículo cuando ha generado una carta-respuesta tan agresiva. Le aseguro que todavía lo estoy lamentando, mientras sigo buscando mi error.

Pablo Sanz

Musica reservata

L'ÉDIFICE IMMENSE DU SOUVENIR

Cuando nada subsiste de un pasado antiguo, tras la muerte de los seres, tras la destrucción de las cosas, solos, más frágiles pero más vivaces, más inmateriales, más persistentes, más fieles, el olor y el sabor permanecen aún largo tiempo, como almas, recordando, aguardando sobre la ruina de todo el resto, sustentando sin doblarse sobre su gotita casi impalpable el edificio inmenso del recuerdo.

El célebre pasaje de *Du côté de chez Swann* constituye uno de los más penetrantes análisis jamás escritos acerca de los mecanismos de la memoria. ¿Quién, al contacto ocasional de un sabor o un aroma, no ha revivido una escena muy lejana en el tiempo, una escena feliz o dolorosa profundamente hundida en el alma con una intensidad y una certeza que se creían perdidas para siempre? La facultad evocativa del olfato y del gusto es, ciertamente, mucho más poderosa que la de la vista. Pero ¿qué sucede con el oído?

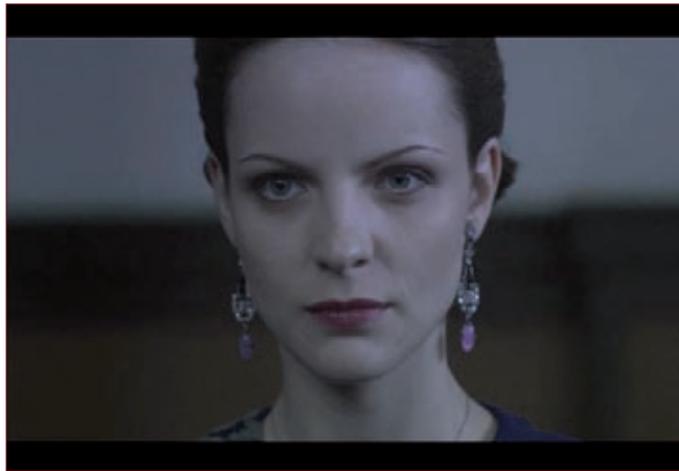
La realidad es que ciertas músicas pueden poseer una capacidad rememorativa igual, o más poderosa aún, que el olfato, músicas cuya capacidad para trascender el tiempo e instalar el ayer en el hoy es igualmente irresistible. Son músicas que se dirían perdidas, músicas que tuvieron una presencia destacada tiempo atrás y a las que la actualidad arrinconó hace décadas, músicas a las que, justamente por el poco valor que —tal vez con injusticia— se les concediera antaño, regresan investidas de una majestad y cargadas con un bagaje de recuerdos que toma la memoria por sorpresa y la somete, indefensa, al dictado de la remembranza. Músicas más poderosas cuanto más olvidadas: la, así llamada, *cancción ligera* tiene, a tal efecto una competencia evocativa poderosísima, sobre todo si su retorno se efectúa en una grabación contemporánea a su vigencia, un testimonio erosionado por el tiempo y, por lo mismo, infinitamente poroso para las múltiples vivencias que se creyeron desterradas: la música fílmica trabaja en ese registro.

Pero la sinergia entre música e imagen es un camino de doble sentido: aquélla puede invocar regiones dormidas de la memoria, pero, a su vez, está investida por ésta con una significación que la música, en sí misma, no podría articular. Como la palabra en el canto, la imagen fotográfica inscribe una denotación que la música, de suyo, desconoce, pero a la que a partir de ese instante magnifica y proyecta en un ámbito de significación que crece y se agiganta según progresa su transcurso. Músicas sin otros horizontes que la abstracción instrumental se convierten así en verdaderos heraldos de sentido, en irrefragables agentes del recuerdo.

Acaba de estrenarse un film de excepcional interés en el que la función de la música es capital para establecer, no ya su tiempo ficcional, sino un punto de vista político acerca del mismo: *Hoy no se fía, mañana sí* (título que recoge un lema antaño habitual en las más humildes tiendas al por

menor, cuyo doble sentido es una lacerante metáfora de la época en que se desarrolla el relato) es la más descarnada y menos complaciente descripción de los terribles años del franquismo jamás rodada entre nosotros. La degradación de la condición femenina, la infamia policial, la complicidad devastadora del catolicismo institucional, la miseria de las relaciones humanas y la sordidez de la sexualidad furtiva son mostradas con una crudeza desusada y aterradora. Apoyados en unos actores excelentes —Carolina Bona realiza una labor insuperable gracias a una mirada de excepcional intensidad— los enunciados de la cinta son tan violentos como su enunciación: Francisco Avizanda, guionista y director, no sólo ha realizado un impagable trabajo de documentación y recreación de ambientes, sino que ha enfrentado al espectador con un texto de incómoda violencia narrativa que asume con orgullo su deuda con Robert Bresson o

André Delvaux: planos fijos, escasísimos y casi imperceptibles movimientos de cámara, ausencia casi absoluta de planos generales, definición de los espacios mediante el montaje. Las descripciones de la tortura o la sexualidad resultan atroces justamente por hallarse confinadas en el fuera de campo (se viene a la memoria la memorable escena de la autopsia de *L'homme au crâne rasé*) o por mostrarse desde el punto de vista de las víctimas, cual sucede en la



secuencia del burdel. Film incómodo, de un rigor formal sin parangón en cuanto hoy se hace, es una cinta carente de psicologismo cuyas figuras se definen por un obstinado presente en el que se mueven sin otro horizonte que la mera supervivencia a cualquier precio.

La banda sonora de este retrato feroz de los más negros días de la dictadura (el film se desarrolla en 1953) se nutre de músicas pretéritas entre las que los pasodobles se cobran la parte del león. Más allá de su función castrense o taurina o de su empleo como baile popular, esas marchas que comienzan en modo menor para pasar al mayor en la sección de *trío* comparecen en magníficas versiones de la Banda Municipal de Madrid dirigida por Enrique García Asensio: Avizanda ha elegido la mayor parte de ellas entre el acervo de José María Martín Domingo (1889-1961), director durante los años de la posguerra de esta misma agrupación que el próximo julio cumplirá su primer centenario y con la que realizó una labor excepcional (y cuyas simpatías políticas eran bien conocidas: fue autor de un poema sinfónico para banda titulado *El sitio del Alcázar toledano*). Asociadas en el film a imágenes del infortunio, la traición y la indignación, estas opulentas piezas regresan con una pregnancia y una fuerza evocativa inusitada para afirmar con singularísima oportunidad que quienes no recuerdan su historia (o pretenden olvidarla) son los más firmes candidatos para repetirla.

José Luis Téllez

CON NOMBRE PROPIO

Una agitada fantasía

DANIEL HOPE

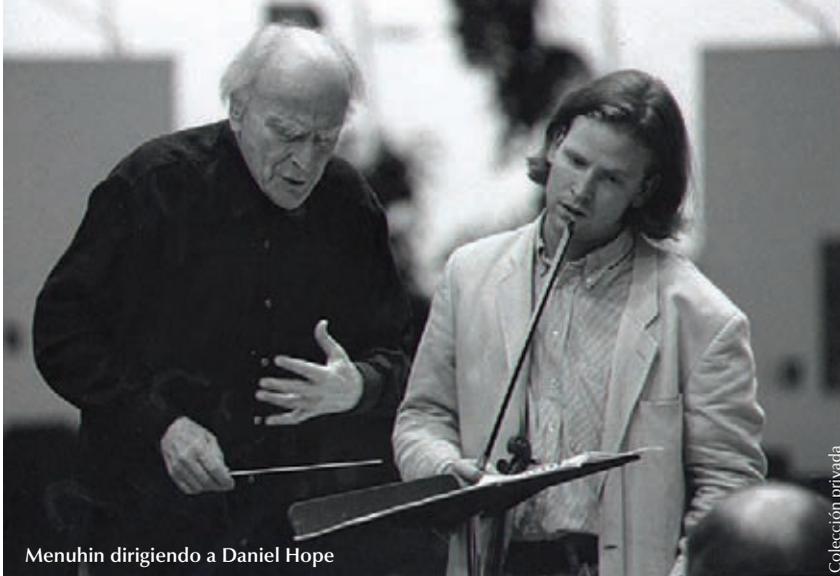


Felix Broede

Cargado de energía, creativo, incansable, helo aquí de nuevo dispuesto a revolver y a descubrir. Daniel Hope es capaz de arrebatarnos de su encanto a quien ha entusiasmado con su juego, su placer vital, su peculiar manera de viajar como un descubridor por las cosas de la música y la poesía. Transita con gusto, hasta con pasión, de un siglo a otro. El violinista, nacido en 1974 en Duban, Sudáfrica, partió, curioso y desprevenido, hacia las huellas de su familia. Sobre tal asunto ha escrito una movida biografía: *Pieza familiar. Una búsqueda de huellas*.

Hope se entiende a sí mismo como administrador cultural. El ahijado espiritual y musical del gran humanista y vir-

tuoso del violín Yehudi Menuhin trabaja en las actuales conmemoraciones del doble centenario del nacimiento de Felix Mendelssohn, una figura luminosa. Prohibido por el nazismo, se trata de un notable e infravalorado compositor por descubrir. En su breve vida — Mendelssohn sólo vivió 39 años — creó unas obras de increíble colorido y radiante fuerza, con una actitud similar a la de Hope. Mendelssohn trabajó sobre unas épocas olvidadas, recuperando a Bach en sus conciertos. Se ocupó de él religiosamente y en su propia música de cámara, que los intérpretes ejecutan a menudo con gusto, se aprecia una espumeante alegría de vivir. Su pimpante y placentera energía se contagia a los músicos. De muchas de sus



Menuhin dirigiendo a Daniel Hope

Colección privada

piezas camerísticas se desprenden, en libre torbellino, hondas y luminosas partículas. Su octeto para cuerdas, que Daniel Hope une al *Concierto para violín en mi menor* en un mismo CD, parece de una plumosa levedad, conducido por una vitalidad palpitante. Pero también las sinfonías juveniles de Mendelssohn y el breve *Concierto en re menor* demuestran la maestría de este compositor algo menospreciado. En su *Quinteto* y en su *Sexteto* se despiertan auténticos primores.

Daniel Hope es un torbellino de ideas. Cuando la Filarmónica de Colonia le propuso programar un concierto, organizó un homenaje a la memoria de Menuhin que duró tres días. Con su mentor Menuhin no actuó en menos de 60 conciertos. En 1999 se presentaron en Colonia y en Düsseldorf. Poco después murió el gran violinista.

Hope guarda su recuerdo como una leyenda. Se dedica con todo a la herencia musical de su mentor y maestro. Como un monumento, está preparando una reconstrucción de sus legendarios trabajos musicales en común con motivo de los diez años de la muerte de Menuhin.

Así también resuena la reconstrucción del histórico concierto de cámara del 4 de agosto de 1957 ideado y ejecutado por cuatro únicos músicos unidos por la amistad: el violinista Yehudi Menuhin, el compositor Benjamin Britten al piano, el tenor Peter Pears y el chelista Maurice Gendron, que sirvió de base para el Festival Menuhin de Gstaad. Este concepto del concierto fue novedoso y similar, en cierto modo, a la cultura del salón decimonónico. Hope no puede ignorar que, entre sus proyectos poético-musicales, siempre está Menuhin como Espíritu Rector. Hope administra una rica herencia y crea inspirado, con animosa pasión. En honor a Menuhin toca los dobles conciertos de Bach y Vivaldi, interpretados junto a Lorenza Borrani. La *Sonata para violín solo* de Béla Bartók, *Echorus* de Philip Glass (1995) para dos violines solistas y orquesta de cuerdas o el *Duetto* de Ste-

ve Reich (1993) para dos violines solistas y conjunto de cuerdas, son obras dedicadas a Menuhin o que fueron encargos suyos. Hope y Borrani encarnan una nueva interpretación de Vivaldi. El virtuoso del violín se dedica a conciertos desconocidos de Vivaldi para violín y orquesta, que testimonian un ímpetu poderoso y una íntima sutileza. En su próximo CD, el artista cumplirá un viaje por la música del primer barroco.

Como lema para la última sesión del Festival Menuhin, Hope ha elegido éste: *East meets West*. El violín en Occidente y Oriente, sus raíces indias y el amor del lejano Oriente por las improvisaciones inspiraron a Hope con Gaurav Mazumdar, un discípulo magistral de Ravi Shankar, para hacer música juntos. ¿Quién no recuerda el intercambio entre esos dos grandes artistas, Menuhin y Shankar, que duró felices años?

Personalmente, Hope siempre guarda una relación emocional con sus programas. Puede contar historias, fantasmas sentimentales de distintas culturas y artes que se entretejen.

La historia del soldado de Stravinski también fascina ahora a Hope, desde hace unos diez años. A fines de febrero de 1999 conoció Nueva York esta obra extraordinaria. Hope ama especialmente este clásico fuertemente poético, rítmicamente reluciente. Oculta en él hay una óptima y congenial unión entre palabra y música. Con el actor Klaus Maria Brandauer, nominado para el Oscar, Hope ha trabajado una peculiar lectura. Han concluido que lo mejor no era confiar los personajes a mimos sino dar todos ellos a un solo actor, Brandauer, que recita, mima, danza y actúa. Esta extraordina-

ria producción, titulada *War and pieces*, se vale asimismo de la obertura para *Egmont* de Beethoven.

Jan Müller-Wieland, que fue alumno de Hans Werner Henze, compuso a pedido de Hope una reelaboración de dicha obertura, especial para esta función, donde Beethoven y Stravinski se muestran en plan cabaretero y jazzístico, mezclados con poemas antibélicos de Heinrich Heine y el gran monólogo de *Egmont Viva la guerra* de Goethe.

A través de la música, la poesía gana en vivencia y sentimiento. La música inspira al pensamiento y la meditación. Da espacio a la poesía, donde la palabra puede actuar, según dice Hope. En la participación artística con Brandauer hay momentos en los que el violín habla y el texto canta. Brandauer crea desde un inconmensurable fondo. Actúa como un instrumento sonoro y de mágico colorido, lleno de tonalidades y sombras.

El proyecto de Hope para *War and pieces* surge de su corazón y arde en su alma como la serie de conciertos de Theresienstadt. Con Anne Sofie von Otter, Bengt Forsberg y otros renombrados artistas, consagrará el violinista un amplio recorrido mundial durante 2009 a los olvidados compositores muertos en aquella ciudad, Gideon Klein, Erwin Schulhoff, Hans Krása. Ya lo había iniciado Hope con un concierto benéfico contra el olvido, en Berlín, bajo el lema de *Qué pasó*. El artista políticamente comprometido quiere

estimular la memoria. En especial le ha tocado la historia de Gideon Klein quien, con sus 25 años, fue un auténtico motor de insurgencia en aquellos oscuros tiempos. Impulsó a los hombres a componer y a interpretar la música, no a encargar obras. Una historia demente ahogó la esperanza. Hope escuchó por casualidad un trío de Klein en la radio, entre otras composiciones de músicos olvidados. Le dispensó momentos de gran esperanza.

Hope parece una fuente de inagotables ideas. Un artista en la agitación de la fantasía, el amor a la música, a la poesía y a los hombres en movimiento. Alguien que realiza y recobra la esperanza en el arte.

Barbara Röder

Traducción: Blas Matamoro



En un gran océano

ESA-PEKKA SALONEN



El cambio ya anunciado en la Orquesta Filarmónica de los Ángeles deberá traer consigo una lenta revolución cultural para la que, en sus diecisiete años al frente, Esa-Pekka Salonen ha dejado el camino abierto. En la línea de grandes comunicadores como Michael Tilson Thomas y Leonard Bernstein, el músico finlandés ha demostrado su compromiso social al acercarse a minorías a veces marginales que en otras latitudes parecen no tener siquiera derecho a conocer este mundo. La pelota queda ahora en el tejado de Gustavo Dudamel, venezolano y por tanto latino, que llevará a California repertorios sudamericanos a la espera de que su talento lo aúpe a la cima del espacio directoral de su tiempo y de que su carisma atraiga a la amplia comunidad hispana y a ese público joven que es desde luego la gran esperanza, en realidad la única, que le queda a este arte.

Podemos evocar, pues viene al caso, la primera juventud de Salonen. Por ejemplo, aquel momento decisivo en su vida que fue la audición de la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen, una obra que iba mucho más allá de la música de Rossini, Mozart y Beethoven que había sonado siempre en su casa. Aquello era otra cosa. Tenía poco que ver también con Sibe-

lius, el mayor referente musical de su tierra, a sus ojos un autor de otro tiempo. Su aversión hacia él fue poco a poco llegando a mayores, debido en parte a causas ideológicas, llevándolo incluso a sumarse a los ataques de Adorno contra su música. Al poco de superar los veinte años, en la transición de los setenta a los ochenta, el joven estudiante de trompa, dirección y composición tomó la decisión de escapar de Finlandia en busca de una cultura en la que, en sus palabras, “Sibelius no estuviese presente en cada molécula del oxígeno musical que respiraba”, y así llegó a Italia, donde en las clases de Niccolò Castiglioni encontró una libertad hasta entonces desconocida. Y fue en una vieja librería de Milán donde Salonen entendió a Sibelius, al encontrar en una partitura de su *Séptima Sinfonía* unas dimensiones musicales que nunca antes había sido capaz de ver. La música no era un río, como él había pensado, sino un gran océano. Todo un universo se iba abriendo ante el joven compositor.

Tal vez por ello Salonen buscó refugio en la dirección de orquesta, una faceta que hasta entonces había preferido mantener en un segundo plano. A mediados de los ochenta alcanzó la titularidad de la Orquesta Sinfónica de la Radio

Sueca y fue nombrado director principal invitado de la Orquesta Philharmonia. El conflicto entre el compositor y el director empezaba a ser importante, algo que no cambió cuando, en los noventa, Salonen se puso al frente de la que sería, y probablemente así pase a la historia, la orquesta de su vida, la Filarmónica de Los Ángeles, que entonces ni siquiera tenía un sitio entre las llamadas *Big Five*, a saber: Nueva York, Chicago, Filadelfia, Cleveland y Boston. Sus logros como director han sido muchos y muy importantes, pero bastará recordar su contribución a la consolidación del Auditorio Walt Disney, su valioso legado discográfico para Sony, su renovación del repertorio y, como decíamos arriba, su compromiso social y su proximidad al público minoritario de los barrios marginales.

Las Canarias lo vieron con la orquesta angelina hace poco más de diez años. No ha venido mucho más a España, salvo a algunas grandes capitales. En marzo, dentro del proyecto *Ciudad de sueños: Viena 1900-1935* volverá a Barcelona y a Madrid con la Orquesta Philharmonia, de la que es titular desde esta misma temporada. Los programas, naturalmente, girarán en torno a autores vinculados a la Viena de principios del siglo pasado, como son Mahler, Zemlinsky y Schoenberg.

¿Y dónde queda el compositor? A pesar de los silencios, nunca ha dejado de estar ahí. Como músico comprometido con su tiempo, Salonen siempre miró hacia adelante para poder caminar hacia sí mismo. Hoy es un artista libre que hace la música que quiere y en la que cree. No oculta sus preferencias, que recorren todo el siglo XX y llegan hasta nuestros días. Su página web nos ofrece un retrato muy completo del músico, de su forma de pensar, de su vida y de su obra. También el disco nos ayuda a conocer y entender al artista. Una preferencia personal es el DVD de la ópera *L'amour de loin* de la finlandesa Kaija Saariaho con puesta en escena de Peter Sellars. Pero en esto de la música no hay nada como el vivo, y ahí estará Salonen en marzo para, por si hiciera falta, volver a demostrarlo una vez más.

Asier Vallejo Ugarte

Orquesta Philharmonia. Director: **Esa-Pekka Salonen**. **Barcelona**. Palau. 17-III-2009. Zemlinsky, Schoenberg. **Madrid**. Auditorio. 18, 19-III-2009. Mitsuko Uchida, piano. Schoenberg, Mahler.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

En CD

LUTOSLAWSKI: *Concierto para orquesta*. OBRAS DE HUSA Y LIGETI. FILARMÓNICA DE LOS ÁNGELES. **DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7105.**

SALONEN: *Concierto para piano y otras obras*. YEFIM BRONFMAN, piano. FILARMÓNICA DE LOS ÁNGELES. **DG 477 8103.**

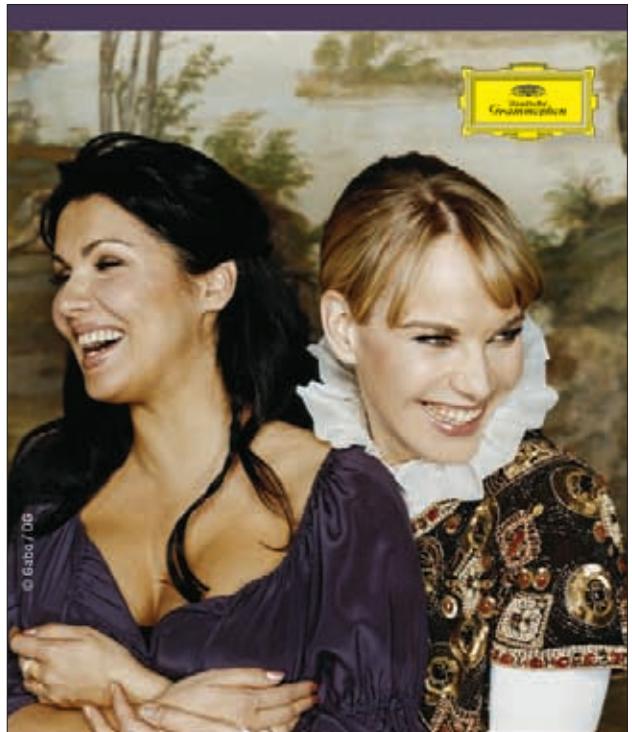
SHOSTAKOVICH: *Suite de La Nariz y otras obras*. FILARMÓNICA DE LOS ÁNGELES. **DG 477 7348.**

SIBELIUS/SCHOENBERG: *Conciertos para violín*. HILARY HAHN, violín. SINFÓNICA DE LA RADIO SUECA. **DG 477 7346.**

STRAVINSKI: *La consagración de la primavera*. OBRAS DE MUSORGSKI Y BARTÓK. FILARMÓNICA DE LOS ÁNGELES. **DG 477 6198.**

En DVD

SAARIAHO: *L'amour de loin*. GERALD FINLEY, DAWN UPSHAW, MONICA GROOP. PETER SELLARS. ÓPERA NACIONAL DE FINLANDIA. **DG 00440 073 4026.**



BELLINI:
I Capuleti e i Montecchi
 Anna Netrebko
 Elina Garanča
 Joseph Calleja
 Wiener Singakademie
 Wiener Symphoniker
 Fabio Luisi



2CD 0028947780311

Una nueva versión de *I Capuleti e i Montecchi* grabada en condiciones de estudio durante las actuaciones en directo ofrecidas en el Konzerthaus de Viena en abril de 2008.

El soberbio elenco encabezado por una Giulietta (Netrebko) de sonido aterciopelado y gran dominio de la técnica del *piangere cantando*, y por un enérgico Romeo (Garanča) de fabulosos agudos y exquisita elegancia, es excelentemente conducido por la batuta de Fabio Luisi.

En los duettos las voces de Netrebko y Garanča se entremezclan prodigiosamente.

Si deseas más información:
 clasico.jazz@universalmusic.es

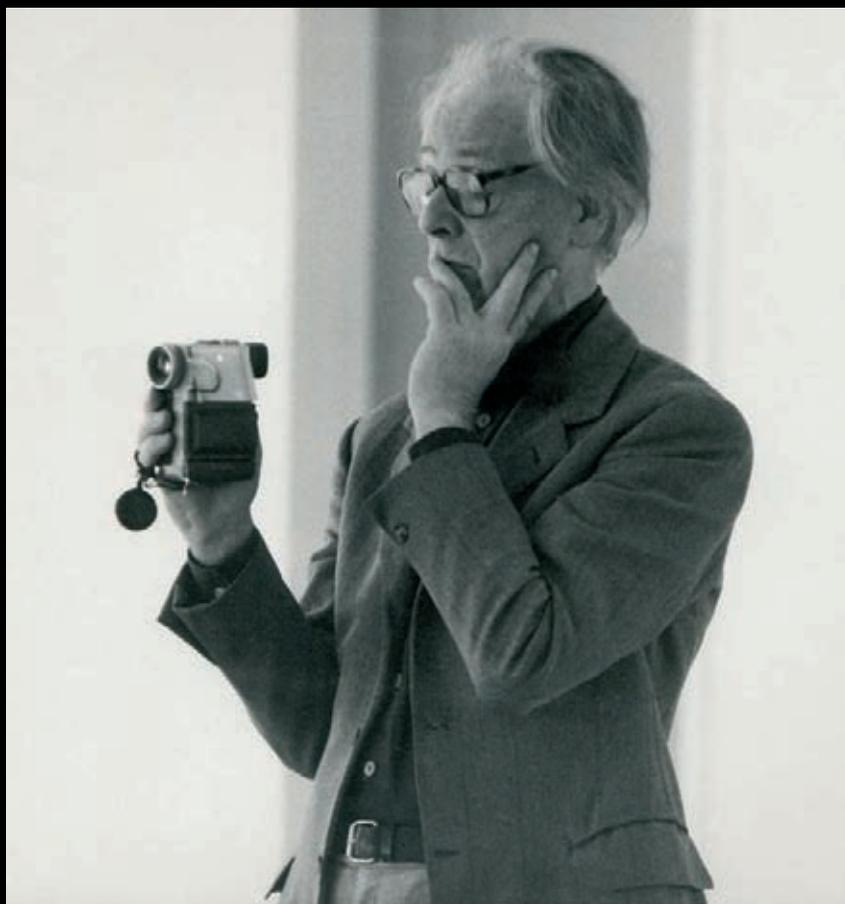


www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

La *Gesamtkunstwerk* cinematográfica

HANS-JÜRGEN SYBERBERG



No cabe duda de que Hans-Jürgen Syberberg (1935) ha sido el más controvertido, acaso con Herzog y Fassbinder, de los directores del Nuevo Cine Alemán. Doctorado en Literatura e Historia por la Universidad de Múnich, Syberberg nace a la sombra de Griffith, Eisenstein, Stroheim y de los expresionistas, aunque siempre se haya declarado hijo artístico de Wagner y Brecht. La castigadora crítica de su país nunca le perdonará su cine, si bien en Francia y en otros pagos europeos se le considera —acaso con justicia— como uno de los grandes directores de todos los tiempos. Sus películas, no obstante, rara vez asomarán por las filmotecas del mundo.

La generalidad de la obra de Syberberg parte de una crítica filosófica en clave antipositivista de la Historia contemporánea y de sus degeneraciones (el nazismo, la cultura de masas, la banalización del gusto) que se configura, muy en la línea de Adorno, por vía de la deconstrucción de las formas de representación institucionales y en cuya estética caben todas las posibles, con tal de que denuncien o contraven-

gan la ideología que encierran aquellas: un “escándalo estético”, en sus propias palabras, que configura un mundo audiovisual donde se amalgaman la teatralidad, el absurdo, lo surreal y lo grotesco.

Si bien el cine de Syberberg se afianza por entero en el concepto de la *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total) y habida cuenta de que, en muchos casos, se propone (contraculturalmente) desde la inversión de los roles audiovisuales (en Syberberg el sonido esculpe la imagen, y no al contrario) a partir de la cláusula wagneriana, hay en su filmografía unas cuantas películas que se dicen desde la melomanía, y no sólo desde la pretensión operístico-sonora de su ambicioso lenguaje.

La primera de ellas, si dejamos de lado, por cuanto ya se ha dicho, el empleo diegético o incidental del repertorio musical (en *Karl May – En busca del paraíso perdido* [1974] y en *Hitler, una película de Alemania* [1977] y al margen de las explícitas alusiones musicales, suenan Mahler, Chopin, Gounod, Bach, Mozart o Haydn, entre otros), sería *Ludwig, réquiem por*

un rey virgen (1972), primer jalón de su “Trilogía Alemana” y gran ditirambo sobre Luis II de Baviera y la historia alemana (Wagner, por cierto, aparece como un enano hermafrodita) su primera, aunque impura, investiva musical: en ella el “rey loco”, infatuado por el arte y la gloria, prefigura la era de masas, la industrialización y la polución entre fonaciones, cortinajes intertextuales y alucinadas ideaciones audiovisuales surcadas por el monumentalismo wagneriano.

Tras ella rodaría dos películas que forman su verdadero corpus músico-melómano, de jaez wagneriano y wagnerista: *Winifred Wagner y la historia de la casa Wahnfried de 1914 a 1975* (1975), una larga entrevista en blanco y negro con la nuera de Richard Wagner (y esposa del hijo de éste, Siegfried) donde la hagiográfica admiración de Winifred por Hitler (que supuso todo un escándalo para la regia familia de Bayreuth) se transfigura, sobre los acordes del *Idilio de Sigfrido*, en formidable documento sobre la enajenación ideológica; y *Parsifal* (1982), acaso su película más recordada: una reconstrucción (¿sublimación?) gigantista de la homónima ópera wagneriana (sustentada en una nueva grabación confiada al director suizo Armin Jordan al frente de la Orquesta Filarmónica de Montecarlo y al canto de Yvonne Minton, Reiner Goldberg y Robert Lloyd, entre otros) colmada de alusiones metamusicales y que, en su pretensión de trascenderla, deriva en una mirada ecuménica sobre la cultura europea. Tras ella, finalmente, rodará *La noche* (1984-85), suerte de canto luctuoso a los fantasmas de Alemania y oda final a su admirado Wagner, que se eleva sobre un monólogo nocturno y los sonos bachianos de *El clave bien temperado*.

David Rodríguez Cerdán

FILMOGRAFÍA SELECCIONADA

Ludwig, réquiem por un rey virgen (Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König, 1972).

Winifred Wagner y la historia de la casa Wahnfried de 1914 a 1975 (Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975, 1975).

Parsifal (Parsifal, 1982).

La noche (Die Nacht, 1984).



teatroalhambra

teatro Central

Música Contemporánea | 09

XX JORNADAS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE GRANADA

CICLO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE SEVILLA

LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG

Obras de I. Xenakis, O. Adamek, R. Cendo.

25 DE FEBRERO GRANADA

LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG / COMPAÑÍA DE DANZA MICHÈLE NOIRET

Les Arpenteurs
Coreografía: Michèle Noiret,
Música: François Paris

27-28 DE FEBRERO SEVILLA

CHAMP D'ACTION Red Shift

Obras de K. Saariaho, P. Niblock,
L. Vierk y C. Baroni

3 DE MARZO GRANADA

4 DE MARZO SEVILLA

META4 STRING QUARTET

Obras K. Saariaho, B. Ferneyhough,
K. Penderecki y K. Hakola

10 DE MARZO GRANADA

11 DE MARZO SEVILLA

PHILIP JECK

Música electrónica

24 DE MARZO GRANADA

25 DE MARZO SEVILLA

* en colaboración con Zemos 98

JUAN CARLOS GARVAYO, JUANJO GUILLEM, GREGORIO JIMÉNEZ

Púlsar, un homenaje a Stockhausen

31 DE MARZO GRANADA

1 DE ABRIL SEVILLA

TALLER SONORO

Obras de J. Álvarez, J.M. López López, E. Mendoza y P. Criton

12 DE MAYO GRANADA

13 DE MAYO SEVILLA

KLANGFORUM WIEN

Dir. Pablo Heras Casado

Obras de B. Furrer, H-P Kyburz, C. Camarero y de alumnos de la Cátedra de Composición Manuel de Falla

22 DE MAYO SEVILLA

23 DE MAYO GRANADA

ZAHIR ENSEMBLE

Dir. Juan García Rodríguez

Obras de J.Adams, J. M. Sánchez Verdú y J.M. López López

9 DE JUNIO GRANADA

SOLISTAS DE SEVILLA + PILAR JURADO

Dir. Miguel Ángel Gris

Obras de F. Donatoni, J.M. Sánchez Verdú, A. Aracil, P. Jurado y M. A. Gris.

10 DE JUNIO SEVILLA

Curso de estética y apreciación de la música contemporánea
En colaboración con la Universidad de Granada y la Universidad de Sevilla

ABONOS DISPONIBLES

Información y suscripciones:

TEATRO ALHAMBRA

Molinos, 56 • 18009 Granada // 958 028 000
info.teatro.alhambra@juntadeandalucia.es

TEATRO CENTRAL

José Gálvez, 6 (Isla de la Cartuja)
41092 Sevilla // 955 037 200
central.info@juntadeandalucia.es

Un proyecto de:



En tu reserva/venta telefónica deberás indicar si tienes algún tipo de bonificación. Para que estos descuentos sean efectivos debes presentar la tarjeta acreditativa correspondiente al recoger tu entrada.

Dávila y Pérez Senz

COMPOSITORES CATALANES DE HOY

La Obra Social de Caixa Catalunya ha publicado *Compositors d'avui*, un libro cuyo subtítulo de “Guía de la música contemporánea a Catalunya” explica perfectamente su contenido. Los autores —Ana María Dávila y Javier Pérez Senz— han elaborado un muy útil, conciso y graciosamente editado prontuario que recoge la biografía y la obra —con discografía y bibliografía cuando procede— de un buen número de compositores nacidos en Cataluña o ligados a la vida musical catalana, por orden alfabético, de Joan Albert Amargós a Joan Vives. Una lista que revela, como señala Alex Susanna en el prólogo de la obra, “la amplitud, riqueza y vitalidad de un sector en el que conviven generaciones y estéticas muy diversas”.



Ana María Dávila y Javier Pérez Senz. **Compositors d'avui**. Quadern de Nexos, 1. Barcelona, Caixa Catalunya, 2008.

VII Festival Internacional de Música

ZAMORA: UN PÓRTICO INTENSO

El Pórtico de Zamora es, a la Semana Santa, lo que su nombre indica: un festival que recuerda que en torno a esas fechas hay mucha música que oír y que una de las mejores opciones para empezar es, precisamente, acudir a la hermosa ciudad castellano-leonesa o, si se vive en ella, gozar de esta exquisita oferta anual. La programación del Pórtico, intensa y concentrada, se abrirá el día 20 con el *Stabat Mater* de Pergolesi a cargo de Esfera Armoniosa, el grupo que dirige Mike Fentross, con las voces de Roberta Invenizzi y Sonia Prina. Y concluirá el domingo 29 con un programa titulado *Soles barrocos* a cargo de Le Paladins dirigidos por Jérôme Correas. El resto de la programación mantiene similar altura. El 21, la *Pasión según san Mateo* de



VII Festival de Música Pórtico de Zamora. 20/29-III-2009. www.porticozamora.es

Meder —toda una recuperación— con Die Kölner Akademie. El 22, el sorprendente Pulcinella Ensemble, dirigido por la imaginativa Ophelie Gaillard ofrecerá las *Lecciones de tinieblas* de François Couperin. El 27, Andrea Marcon y el Ensemble de la Orquesta Barroca de Sevilla

negociarán “motetes virtuosos” de Vivaldi con la soprano María Espada. Sonatas de Bach el 28 por el violagambista Fahmi Alqhai y el clavecinista Alberto Martínez Molina y, ese mismo día, los *Responsorios* de Tomás Luis de Victoria con Tenebrae dirigidos por Nigel Short.

En el Centro de las Artes Escénicas y de la Música Histórica **VUELVE PARTENOPE DE VINCI**

Dentro de su temporada inaugural, el Centro de las Artes Escénicas y de la Música Histórica, con sede en León, ofrecerá —en Ponferrada y León primero y en Nápoles después— el estreno en tiempos modernos de *Partenope* de Leo Vinci, una ópera extraordinariamente característica del periodo barroco del virreinato de Nápoles, ciudad en la que se estrenó en 1725. Precisamente a la virreina de entonces, la Duquesa de Medina de las Torres, le dedicó su libreto —inspirado como su título indica en la fundación de la

ciudad— Silvio Stampiglia.

Con esta exhumación escénica se ofrece un ejemplo magnífico de gran espectáculo lírico napolitano, incluyendo junto a la ópera el intermedio cómico, en este caso consistente en piezas de Domenico Sarro en las que los personajes bufos hacen parodia y en ocasiones hasta burla de la acción dramática seria.

Los intérpretes de esta *Partenope* garantizan unos resultados a la altura de la propuesta. Cantantes como Sonia Prina, Pino de Vittorio o Maria Grazia Schiavo serán dirigidos por Antonio Florio

al frente de su magnífica Capella della Pietà de' Turchini. La puesta en escena correrá a cargo de Gustavo Tambascio con escenografía de Ricardo Sánchez Cuerda, coreografía de Yolanda Granada y figurines de Jesús Ruiz basados en la iconografía conservada de la época.

Con esta coproducción con el Festival Teatro Italia Napoli, el CAEMHIS inicia una relación especial con las instituciones culturales de Nápoles y de la región de Campania dentro de los convenios suscritos con ellas por el Ministerio de Cultura de España.



Vinci, *Partenope*. Ponferrada, Teatro Bergidum, 14-III-2009. León, Auditorio, 17-III-2009. Nápoles, Teatro di San Carlo, 25-VI-2009. Pina, Schiavo, De Vittorio. Capella della Pietà de' Turchini. Director musical: Antonio Florio. Director de escena: Gustavo Tambascio.

VIII Musika-Música

BACH EN BILBAO

Vuelve un año más —y son ya ocho ediciones— Musika-Música. Durante cuatro días —del 5 al 8 de marzo— el Palacio Euskalduna de Bilbao acoge a un plantel de intérpretes de primera fila, esta vez en torno a la obra de Johann Sebastian Bach. Un público variopinto, en el que hay aficionados de toda la vida y primerizos que se acercan con la confianza que da la naturalidad del procedimiento —y lo económico de las entradas— acudirá a la cita con la música del genio. La Sinfónica de Bilbao —Paul Daniel—, Concerto Köln, Sinfonia Varsovia —Jean-Jacques Kantorow—, el Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne —Michael Corboz—, La Veneziana —Carlo Cavina—, el Ricercar Consort —Philippe Pierlot—, la Akademie für Alte Musik Berlin —Daniel Reuss— o Das Neue Orches-

ter —Christoph Spering— figuran entre los grupos que irán a Bilbao. Los clavecinistas o pianistas se llaman, por ejemplo, Iván Martín, Luis Fernando Pérez, Judith Jáuregui, Javier Perianes —magníficas apuestas siempre en Musika-Música por los músicos españoles—, Boris Berzovski, Alexandre Tharaud, Pierre Hantaï o Andreas Staier. Ahí estarán un par de violonchelistas nuestros como Asier Polo o Adolfo Gutiérrez Arenas, los violinistas Alejandro Bustamante —atención a este joven talento—, François Fernandez o Régis Pasquier, cantantes como Carlos Mena y ese gran laudista que es Eduardo Egüez. Y muchas más cosas, naturalmente. Entre ellas las orquestas y los coros de los conservatorios tocando gratis en el vestíbulo del Euskalduna mientras las cuatro salas —bautizadas este año Eisenach, Leipzig, Cöten y Wei-

Musika-Música Bilbao 2009

Bach is Back!

Palacio Euskalduna Jauregia
BILBAO
Martxoak 5, 6, 7, 8 Marzo

Bilbao. Palacio Euskalduna, 5/8-III-2009. Musika-Música.

mar— están a pleno rendimiento. Y rodeándolo todo ese ambiente tan especial que se respira. Los que lo han probado repetirán y,

quien no lo conozca, que no lo dude. Musika-Música bien merece un paseo hasta el Euskalduna o todo un viaje a Bilbao.

Colección Musicalia

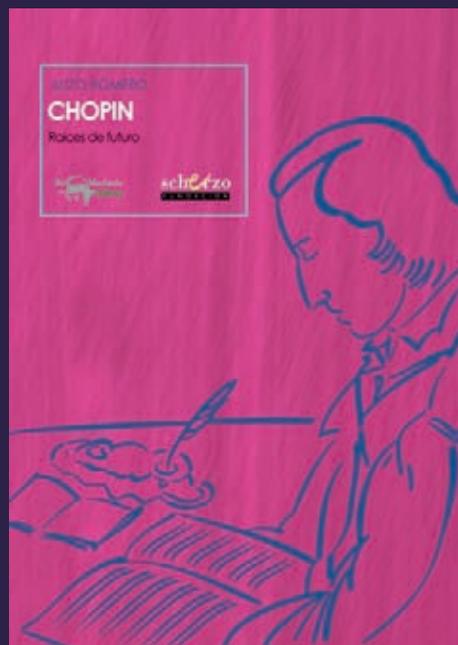
TODO CHOPIN POR JUSTO ROMERO

Con prólogos de Joaquín Achúcarro y Zubin Mehta, aparece estos días en la colección Musicalia, que publican conjuntamente la Fundación Scherzo y Antonio Machado Libros, *Chopin. Raíces de futuro*, de Justo Romero. El autor, colaborador habitual de estas páginas desde hace muchos años, es pianista de formación —discípulo de Ramón Coll, Aldo Ciccolini, Ángeles Rentería y Esteban Sánchez—, crítico riguroso y hombre informado, y todo ello lo vierte con excelente estilo en esta guía para navegantes en el mar de la vida y la obra de uno de los epítomes del romanticismo musical y vital. El volumen reúne una biografía del compositor polaco junto con el análisis pormenorizado de su catálogo y la discografía correspondiente a cada uno de sus títulos valorada críticamente. Erudición y amenidad expositiva conforman, así, una de las obras mejores aparecidas en los últimos años sobre Chopin y una aportación fundamental a la bibliografía española sobre el músico.

Estreno y nuevo disco

INFATIGABLE GARRIDO

Tomás Garrido (Arnedo, 1955) no para en sus múltiples facetas de compositor, estudioso del patrimonio musical español y director. El 15 de marzo, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, dentro del ciclo *Maestros y discípulos*, se estrena en España —el 15 de febrero fue el estreno mundial en la Filarmonía de Varsovia dentro del Festival Forum Lutoslawski— de *Sonata "Et lux perpetua..."* por Magdalena Makowska, violín, y Katarzyna Wasiak. La obra de Garrido fue merecedora del primer premio del Concurso Lutoslawski de 2006. También se acaba de editar el libro-CD que contiene la interpretación del *Oficio y Misa de difuntos* de Mariano Rodríguez de Ledesma (Prames), que Garrido —la persona que más ha hecho por la recuperación de este compositor romántico español— dirige a la Sinfónica de Madrid, el Coro Matritum Cantat y la Schola Gregoriana. La cuidada edición contiene un extenso artículo del propio Garrido, quien en la actualidad avanza en la preparación del catálogo de la obra de Rodríguez de Ledesma.



Justo Romero, *Chopin. Raíces de futuro*. Madrid, Fundación Scherzo-Antonio Machado Libros, 2008.

Otorgado por la Sinfónica de Chicago

JESÚS TORRES, PREMIO MILLENIUM



Jesús Torres (Zaragoza, 1965) ha obtenido con su obra *Poética*, para trío con piano y clarinete, el premio Millenium Chamber Players que cada año otorgan los músicos de la Orquesta Sinfónica de Chicago y al que se presentaron en su última edición más de trescientas piezas. El jurado estuvo formado por Augusta Read Thomas, Kyung Mee Choi, Bernard Rands y George Flynn, y manifestó en su comunicado final las dificultades para elegir al ganador. Jesús Torres recibirá como premio un encargo de una

obra de cámara para los músicos de la Orquesta Sinfónica de Chicago. David Adamcyk y Miguel Villanueva recibieron sendas menciones especiales del jurado y las menciones honoríficas fueron para Clifton Callender, Amos Elkana, Massimo Lauricella, Ned McGowan y Todd Tarantino. *Poética* es una obra dividida en cinco movimientos basados en diferentes textos de poetas alemanes —Novalis, Hölderlin, Rilke, Trakl y Celan—, y fue estrenada en 2007 por el Trío Arbós y el clarinetista José Luis Estellés.

En el Ciclo de Grandes Intérpretes
FELLNER O LA SOBRIEDAD

Till Fellner es uno de los pianistas preferidos del recientemente retirado Alfred Brendel, un artista, por cierto, no demasiado dispuesto a citar nombres. El público del Ciclo de Grandes Intérpretes, que organiza la Fundación Scherzo y patrocina el diario *El País*, conoce bien a Fellner, su característica sobriedad, su especial honddura para enfrentarse con el repertorio clásico y romántico. Esta vez, el magnífico pianista alemán vuelve con un programa exigente dedicado —como ya hiciera Elisabeth Leonskaia en su recital del pasado mes de enero— enteramente a Beethoven: las *Sonatas n.ºs 1, 2, 3 y 23 “Appassionata”*. Una formidable ocasión para encontrarnos con un pianista, a la vez, joven y maduro para quien la tradición es un punto de partida y un territorio siempre a explorar.

Madrid. Auditorio Nacional. 10-III-2009. Till Fellner, piano. Obras de Beethoven.



Música en la Red
DELICIAS OPERÍSTICAS
www.handelmania.com

La ópera, como veíamos el mes pasado, no está reñida con el sentido comercial. Tampoco con el del humor. Hay páginas web dedicadas al género de nuestros amores que van más allá de ese sentido del humor para dirigirse directamente al más feroz de los sarcasmos. Ya irán pasando por esta sección. Otras recogen en algunas de sus rincones aquellos testimonios de la ferocidad del paso del tiempo o simplemente de esas locuras que jalonan el arte escénico musical. Pero no sólo de eso se nutre la página que traemos este mes a colación: *handelmania.com*, que no es el rincón del haendeliano, como podría pensarse, sino una fuente inacabable de delicias operísticas de toda laya.

El recibimiento no puede ser más disuasorio, pues la página de entrada es tan cutre como tantas dedicadas a la música clásica, a la que le va a pasar con su imagen como con la de las cosas taurinas, que se van a consumir en su propia y rancia salsa. La dirección de correo de su responsable —que responde al nombre de Charlie, así, sin más— ya es toda una declaración de principios: *placido21@aol.com*, en homenaje ya se imaginan ustedes a quien. Pero no se aflijan pues ya ahí se nos anuncian nada menos que diez mil posibilidades de escuchar a nuestros ídolos y a otros que lo serán seguramente

menos. Entramos a los *podcasts* y allí están, dispuestos a ser bajados a nuestro mp3, una cantidad enorme de testimonios operísticos de primera clase en una página —menos mal— muy bien diseñada. Por ejemplo: cantantes que se pueden escuchar desde la primera fila y cantantes que no se pueden escuchar desde ninguna fila, las divas del verismo, doce reinas de la noche, un homenaje a la gran Lotte Lehmann o diez versiones seguidas de la escena de la partida de póquer de *La fanciulla del west* de Puccini. Los vídeos tampoco tienen desperdicio, de Raina Kabaivanska a Diana Soviero —estos días alrededor de *Suor Angelica*. La sección *mad!* se dedica a lo que su nombre indica pero no sólo a interpretaciones ridículas sino a momentos absurdos o a detalles pintorescos —por ser suaves—, así Jon Vickers en un *Tristán* en Dallas diciéndole “shut up!” al público que no paraba de toser. O Franco Bonisolli pidiendo agua en Hamburgo antes de enfrentarse al primer do agudo en el *Di quella pira* de *El trovador* verdiano.

Naturalmente, los fetichistas tienen su lugar con las fotos, es de suponer, del propio Charlie con sus ídolos. Las secciones “particulares” están dedicadas a Zinka Milanov, Virginia Zeani y Regina Resnik —le gustan a Charlie las voces bravas

Del Liceu al Palau

EL LICEU QUE VIENE

Un saludable equilibrio entre gran repertorio, clásicos del siglo XX y creación actual, y la presencia de grandes divos y valores emergentes en el panorama lírico internacional hacen de la temporada 2009-2010 del Gran Teatre del Liceu una de las más completas y seductoras de los últimos años. La inauguración tendrá lugar el 1 de octubre con el estreno liceísta de *L'arbore di Diana*, de Martín y Soler —montaje coproducido junto al Teatro Real, dirigido musicalmente por Harry Bicket y escénicamente por Francisco Negrín— y en total se ofrecerán 11 óperas, una zarzuela, tres espectáculos de danza, cinco conciertos y cinco recitales.

Dos estrenos en España destacan en el cartel: *El rey Roger*, de Szymanowski, una coproducción con el Festival de Bregenz, con Scott Hendricks y Anne Schwanewilms en el reparto y dirección de Josep Pons, que se incorpora como principal director invitado del Liceu; e *Hypermusique Prologue*, del joven compositor catalán Hèctor Parra, que verá la luz el próximo 15 de junio en París y supondrá el debut liceísta del Ensemble InterContemporain. La obra de Parra, compositor en residencia de investigación del IRCAM de París, se inspira en la teoría sobre la existencia de una quinta dimensión oculta en el universo, formulada por la famosa físico teórica y catedrática de Harvard Lisa Randall, autora del libreto.

Vuelven al coliseo obras del gran repertorio que llevan décadas de ausencia, como *Il trovatore* (Armiliato-Deflo), con nada menos que 19 funciones y varios repartos, en los que figuran Fiorenza

Cedolins, Krassimira Stoyanova, Marco Berti y Roberto Frontali; *Tristán e Isolda* (Weigle-Pickover/Los Angeles) con escenografía de David Hockney, con Deborah Voigt, Peter Seifert y Bo Skovhus; *El caballero de la rosa* (Boder-Laufenberg/Ópera de Dresde) con Martina Serafin, Ofelia Sala, Sophie Koch, Franz Grundheber y Stephen Milling; y la reposición del bellissimo montaje de Defló de *La dama de picas*, con dirección de Boder y las voces de Ben Heppner, Ewa Podles, Elena Zaremba, Emily Magee y Ludovic Tézier.

Destacan los debuts de Ivor Bolton, Christof Loy y la soberbia Diana Damrau en un montaje de *El rapto en el serrallo* procedente de La Monnaie y Fráncfort, y de Laurent Pély, con una nueva producción de *La hija del regimiento* que el Liceu proyecta llevar de gira, con Juan Diego Flórez y Patricia Ciofi. Sólo figura una ópera en versión de concierto en la temporada, *El jugador*, de Prokofiev, con la OBC dirigida por Alexandre Anissimov. Y, por fin, zarzuela: *Doña Francisquita*, en el montaje de Luis Olmos, con Miquel Ortega en el foso y las voces de José Bros, Mariola Cantarero y Milagros Martín. La temporada cuenta con tres compañías de danza —Royal Ballet y English Ballet y el debut de Sasha Waltz—, cinco conciertos, entre ellos el *War Requiem*, de Britten, un programa Vivaldi a cargo de Magdalena Kozená y la Orquesta Barroca de Venecia dirigida por Andrea Marcon, y, cinco recitales, a cargo de Montserrat Caballé. Felicity Palmer, Felicity Lott, Joyce DiDonato y Christine Schäfer.

Javier Pérez Senz

EL MUNDO EN UN ESPEJO



Entre el 17 de diciembre de 2008 y el 15 de febrero de 2009, el Teatro Fernán Gómez de Madrid expuso la muestra dedicada al escenógrafo checo Josef Svoboda (1920-2002). Bocetos, proyectos, fotografías y maquetas, envueltos en la penumbra y con músicas ambientales oportunas (a mí me tocó la obertura de *Tannhäuser*), más una escenografía de *La traviata* —el jardín del segundo acto— donde podíamos entrar, sentarnos y duplicarnos en un gigantesco espejo, dieron cumplida cuenta de la magna obra svobodiana.

Heredero del maestro Tröster, Svoboda, siempre actuando con directores de escena a su altura como Radok, Herltzka y Strehler, consiguió concitar las vertientes de las vanguardias del siglo XX —expresionismo, cubismo, surrealismo— en un tablado que, más allá de lo estrictamente escenográfico, exigió una reforma de planos mecánicos, relación proscenio-platea y hasta del conjunto del edificio teatral que se puede llamar, sin temor a exageraciones, un nuevo teatro.

Su obra cuantiosa, que sólo interrumpió la muerte, cubrió todos los géneros del teatro hablado, el cine y la ópera. En este campo fue capaz de convertir *Rigoletto* en una función experimental, en proponer dos puestas de *I pagliacci* inspiradas en la pintura italiana de avanzada en tiempos de Leoncavallo, mezclar escaleras con alturas de planos variables que permitían componer incontables soluciones con las masas, mezclar elementos sólidos y traslúcidos, llevar *Los cuentos de Hoffmann* a la pesadilla gótica de un film alemán mudo, servir a Wagner con un simbolismo geométrico, todo sin perder jamás la noción de ambiente, de modo que el espectador supiera siempre en qué punto de la alucinación estética se lo había situado. Tras ver la exposición, cualquiera de nosotros pudo haber recordado huellas svobodianas en espectáculos de diversa firma y llegado a la conclusión de que, felizmente, vivimos en la era svobodiana, aun sin olvidarnos de Appia, Preetorius y Gordon Craig.

Blas Matamoro

ARTE SACRO

Febrero y marzo de 2009



XIX FESTIVAL | 2009

Arte Sacro

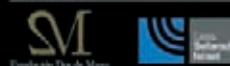
DEL 15 DE FEBRERO AL 28 DE MARZO

Organiza:

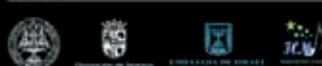


www.madrid.org

Coproducen:



Colaboran:



Patrocina:



Sanu Africa (Ballet de Senegal)

Compañía de Alboury Dabo

Torrejón de Ardoz - Teatro Municipal José María Rodero

1 de marzo - 20.00 horas

Precio: 10 € (mayores de 65 y Carnet Joven 5 €)

Danzas de Brasil: candomblé y capoeira

Fernandinho Marconi

Madrid - Teatros del Canal - Sala B

1 de marzo - 19.30 horas

Precio: 6 € y 10 €

Estreno mundial

Cantos para la oración

Coro de Voces Graves de Madrid

Juan Pablo de Juan, director

Madrid - Parroquia-Santuario de María Auxiliadora

6 de marzo - 20.45 horas

Spiritual (Música española actual)

Nuevo Ensemble de Segovia

Flores Chaviano, director

Madrid - Ateneo de Madrid

7 de marzo - 19.00 horas

Liturgia gregoriana

Beatae Mariae Virginis

Schola Gregoriana Cvm Ivbillo

Santos Carmelo Santamaria, director

Madrid - Parroquia del Inmaculado Corazón de María

9 de marzo - 20.00 horas

250 aniversario de la muerte de Haendel

Grupo Zarabanda

Álvaro Marías, director

Madrid - Iglesia de la Concepción Real de Calatrava

11 de marzo - 20.00 horas

Surrexit Dominus

Schola Gregoriana de Madrid

(Schola Femenina)

Francesco Ercolani, director

Madrid - Iglesia de San Antonio de los Alemanes

13 de marzo - 19.00 horas

El alma femenina de la canción hebrea

Ahuva Batz, voz

Alcalá de Henares - Teatro Salón Cervantes

14 de marzo - 19.00 horas

La Cabrera - Centro Comarcal de Humanidades Cardenal

Gonzaga Sierra Norte

15 de marzo - 12.30 horas

Precio: 6 € (mayores de 65 y Carnet Joven 3 €)

Madrid - Centro Cultural Paco Rabal-Palomeras Bajas

15 de marzo - 19.00 horas

Precio: 6 €

Madrid - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

17 de marzo - 19.30 horas

Con el patrocinio de Casa Sefarad Israel y la colaboración de la Embajada de Israel

Estreno en España

Mozart canta el Réquiem por la muerte de Bach

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Heribert Breuer, director

Madrid - Iglesia de Santa Teresa y Santa Isabel

16 de marzo - 20.45 horas

Ubi est Christus? (Teatro y música en directo)

Alia Mvsica

Miguel Sánchez, director

Madrid - Iglesia-Santuario de Ntra. Señora del Perpetuo Socorro

18 de marzo - 20.30 horas

Estreno en la Comunidad de Madrid

La Creación, de Franz Joseph Haydn

Orquesta Sinfónica Verum - Coral Kantorei

Coral Luigi Boccherini

Coral Polifónica de Collado Villalba

Pascual Bonillo, director

Madrid - Iglesia de San Jerónimo El Real

21 de marzo - 20.30 horas

Patrocinado por la Federación Coral de Madrid

La Misa de San Nicolás

de Franz Joseph Haydn

Orquesta y Coro de San Jerónimo El Real

M^a Ángeles Calahorra, directora

Madrid - Iglesia de San Jerónimo El Real

23 de marzo - 20.00 horas

Lamentaciones de Miércoles, Jueves y Viernes Santo

de Mariano Rodríguez de Ledesma

Conmemoración de la Guerra de la Independencia

Orquesta Sinfónica de Madrid

Coro Matritum Cantat

Tomás Garrido, director

Madrid - Iglesia-Santuario de Ntra. Señora del Perpetuo Socorro

24 de marzo - 20.30 horas

Lidón y Doyagüe: compositores en la Guerra de la Independencia

Orquesta La Grande Chapelle

Albert Recasens, director

Madrid - Real Parroquia de San Ginés

25 de marzo - 20.00 horas

Recuperación musicológica y estreno mundial

En coproducción con la Fundación 2 de Mayo "Nación y Libertad"

In honorem Beatae Mariae Virginis

Coro de Niños de la Comunidad de Madrid

Félix Redondo, director

Madrid - Iglesia de San José

26 de marzo - 20.45 horas

Officium defunctorum

Coro Tomás Luis de Victoria

Antonio Peces, director

Getafe - Catedral de Getafe

27 de marzo - 20.00 horas

Misa Tu es vas electionis

de Cristóbal de Morales

Cantoría Hispánica

José Hernández Pastor, director

Torrelozanes - Teatro Bulevar

28 de marzo - 20.00 horas

Precio: 12 € (mayores de 65 y Carnet Joven 6 €)

Estreno en tiempos modernos

Programación sujeta a cambios

INFO 012 / 91 580 42 60 / 91 720 82 24
www.madrid.org

Nunca es tarde...

UNA FÓRMULA ETERNA

Gran Teatre del Liceu. 3-II-2009. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*. Sarah Connolly, Jordi Domènech, Franz-Josef Selig, Miah Persson, Maite Beaumont, Ruth Rosique, Marisa Martins. Orquesta Barroca del Gran Teatre del Liceu. Director musical: **Harry Bicket**. Director de escena: **David Alden**. Coproducción de Bayerische Staatsoper de Múnich y la Welsh National Opera.

BARCELONA Trescientos sesenta y seis años después de su estreno en Venecia, *L'incoronazione di Poppea* ha llegado al Liceu con todos los honores. Nunca es tarde si la dicha es buena, suele decirse. En este caso, más que tarde ha sido una eternidad pero el resultado puede calificarse de positivo. Un teatro como éste tenía que tener en su repertorio un título así. Caben, sin embargo algunas consideraciones previas. ¿Es el lugar adecuado para ofrecer en su pureza una obra barroca? ¿Se canta hoy como se hacía en la primera mitad del siglo XVII? En ambos casos la respuesta es no. Pero hay más: no tenemos constancia de que la música que oímos sea toda de Monteverdi, porque en aquella época las obras eran muchas veces colectivas, al menos parcialmente, con añadidos, cortes y cambios a conveniencia: autores como Cavalli, Ferrari, Sacconi o quizás incluso Laurenzi pudieron meter baza en la partitura. Tampoco sabemos si lo que se estrenó en 1643 fue exactamente lo que ahora hemos escuchado; seguramente, no. Y en cuanto a los cantantes, era costumbre asimismo que, salvo los caracteres bien individualizados (en este caso, Poppea, Nerone, Ottavia, Ottone, Seneca y, según cómo, Drusilla), unos pocos se repartieran todos los demás papeles dadas sus apariciones intermitentes. Pero estamos en el siglo XXI y el mundo ha cambiado mucho, también la ópera. Ahora los *divos* son los directores de escena, cada vez más alérgicos a atenerse a la época originariamente concebida por los autores.

Tenemos la gran suerte, sin embargo, de que el libreto de Gian Francesco Busenello, de gran calidad, es la



Miah Persson y Sarah Connolly en *L'incoronazione di Poppea*

columna vertebral de la obra y en él se tratan cosas eternas, de ahí la supervivencia de este título. Porque eterna es la amoralidad, a la que con frecuencia se confunde equivocadamente con la inmoralidad; la ambición de poder; la utilización del sexo para llegar a él; la envidia; los celos; las traiciones; las venganzas; la codicia... Y, en definitiva, la mediocridad y el patetismo del género humano. La dirección escénica de David Alden resulta eclécticamente confusa; nos da la impresión de que en su voluntad de transmitirnos la idea de atemporalidad y perennidad, se le ha ido la mano en acumular elementos en exceso heterogéneos y no siempre acertados, aunque también con algún hallazgo. La escenografía de Paul Steinberg, esquemática y sin complicaciones, resulta funcional y suficiente. Y el vestuario de Buki Shiff, fantasioso en general y descarrilado a veces. Harry Bicket acertó plenamente en la dirección

musical, al frente de una Orquesta Barroca del Gran Teatre del Liceu *ad hoc* (un concertino, dos violines, un viola, un violonchelo, un contrabajo, clave y órgano positivo, tres tiorbas, un arpa barroca, viola da gamba y *lirone*, dos flautas de pico). La ópera veneciana del XVII era para cantantes. En este estreno liceísta, la mayoría de ellos hicieron lo que pudieron con más o menos fortuna. A destacar por sus cualidades vocales, su buena línea y su atinado hacer en general, a la mezzosoprano Sarah Connolly (Nerone), a la soprano Miah Persson (Poppea), a la mezzosoprano Maite Beaumont (Ottavia) y al contrateno Jordi Domènech (Ottone). Lástima que en el bajo Franz-Josef Selig su poderosa voz no tenga adecuada respuesta de su irregular línea de canto, pues lo que su personaje (Seneca) nos dice es del mayor interés y de total vigencia.

José Guerrero Martín

Temporada de la OBC

INYECCIÓN DE ENERGÍA

Barcelona. Auditori. 6-II-2009. Tabea Zimmermann, viola. Sinfónica del Gran Teatre del Liceu. Director: Michael Boder. Obras de Schumann, Bartók y Lutoslawski.

El Liceu y el Auditori dicen adiós a demasiados años de absurdo distanciamiento gracias a un acuerdo de intercambio artístico cuyo primer fruto ha sido el regreso de la Orquesta del Liceu como formación invitada en la temporada de la OBC tras cuatro años de ausencia. Por su parte, la OBC devolverá la visita la próxima temporada ofreciendo en el Liceu, donde no actúan desde 2003, una versión de concierto de *El jugador*, de Prokofiev. Michael Boder, titular de la formación liceísta, y debutante en la plaza, ha realizado un trabajo de admirable solidez y amplitud de miras para la ocasión, logrando notables resultados con un programa

difícil y sin concesiones, integrado por la *Renana*, de Schumann, el *Concierto para viola*, de Bartók, y el *Concierto para orquesta*, de Lutoslawski. Nadie puede negar el excelente olfato que viene demostrando Joan Matabosch, director artístico del Liceu, a la hora de fichar un director musical, porque Boder, al igual que sus antecesores en el cargo, Sebastian Weigle y Bertrand de Billy, es un profesional plenamente solvente tanto en el campo operístico como en el sinfónico. La planificación de la *Renana* fue modélica en su pulso interno, bien fraseada, rica en matices y defendida por una orquesta entregada que fue a más a lo largo del programa. Sensacional la



TABEA ZIMMERMANN

Marco Borggreve

viola Tabea Zimmermann, mostrando sereno lirismo y explosivo virtuosismo en la obra de Bartók. La orquesta arropó a la solista con un

acompañamiento cálido y preciso y evidenció su extraordinario potencial en la exuberante obra de Lutoslawski. Boder, que sabe lo que puede pedir a su orquesta, aprovechó las cualidades de la plantilla liceísta, y, aunque no pudo maquillar del todo las limitaciones en algunas secciones, dejó bien claro que están en el buen camino para elevar el listón de calidad. Un muy buen concierto, y, de paso, una inyección de energía sinfónica, algo que siempre les sienta de maravilla a los músicos que se ganan la vida en el foso de un teatro de ópera.

Javier Pérez Senz

Calidad y popularidad

UNA OBRA MARAVILLOSA

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 17-II-2009. Ricarda Merbeth, soprano; Ildikó Komlósi, mezzosoprano; Christopher Ventris, tenor; Ante Jerkunica, bajo. Coro y Sinfónica del Gran Teatre del Liceu. Coro Intermezzo. Director: Jirí Kout. Dvorák, *Réquiem*.

Cada vez que oigo esta obra maravillosa, de tanta calidad e inspiración, me surge la pregunta del porqué no se interpreta más, como ocurre con otras partituras tan inspiradas como ésta, pero que gozan de mayor popularidad. Quizá la respuesta venga de su complejidad, donde su autor consigue grandes momentos de contemplación lírica, a los que se une un cierto misticismo, pero también encontramos brillantes explosiones de fervor. La versión estuvo dirigida por Jirí Kout, que consiguió un buen nivel de la orquesta del teatro, conjuntada y con un válido nivel expresivo, una cuerda densa y transparente, de bello sonido, unas maderas seguras y un metal controlado y regular. El planteamiento enérgico



Bonini

co resaltaba la fe popular, con detalles grandilocuentes, sin olvidar el sentido dramático. El protagonista fue una vez más el coro, reforzado

con el grupo Intermezzo, que consiguió una prestación muy musical, llena de contrastes, cohesionada y brillante en los momentos de

fuerza y matizada en los más delicados.

El cuarteto vocal estaba integrado por la soprano Ricarda Merbeth de bello timbre, homogéneo y brillante, salvo en el grave que quedaba algo mate, con una línea musical muy cuidada, la mezzosoprano Ildikó Komlósi, interesante en el registro central y grave, pero con momentos en que la voz presentaba una cierta oscilación, el tenor Christopher Ventris, con un instrumento brillante y seguro y el bajo Ante Jerkunica, que impresionó por una voz penetrante, hermosa en todos los registros y un buen estilo, lo que permite suponer una importante carrera, si profundiza en su arte.

Albert Vilardell

Temporada de Ibercamera

EL OFICIO DE HACER MÚSICA

Barcelona. Auditori. 9-II-2009. Viviane Hagner, violín; Amanda Forsyth, violonchelo. Royal Philharmonic Orchestra. Director: Pinchas Zukerman. Obras de Elgar, Brahms y Chaikovski.

Las grandes orquestas inglesas no defraudan. Pueden no tener un buen día, pero nunca bajan el listón de calidad porque, en el noble oficio de hacer música, logran notables resultados sin necesidad de invertir muchas horas en los ensayos. Lo acaba de demostrar la Royal Philharmonic Orchestra en la temporada de Ibercamera bajo la dirección de Pinchas Zukerman. Abrieron la velada con una deliciosa pieza de Elgar, la *Serenata en mi menor, op. 20*, que, dada su rica tradición elgariana debería haber sonado a gloria, pero se quedó en una insípida ejecución a beneficio de inventario. Vino después un Brahms que encierra una sabia mezcla de virtuosismo, lirismo y pasión romántica, el *Doble Concierto para violín y violonchelo en la menor, op.*



PINCHAS ZUKERMAN

Paul Labelle

102, pero aquí ya resultó claro, por si quedaban algunas dudas tras las piezas iniciales, que la calidad de la orquesta iba a ser lo único realmente destacable de la velada. Ni el director de orquesta —el Zukerman director milita

varios peldaños por debajo del Zukerman virtuoso del violín y la viola— ni la violinista Viviane Hagner y la violonchelista Amanda Forsyth, fueron más allá de la rutina. La violinista, al menos, acreditó un sonido de gran belle-

za y una solvente técnica, algo que no puede decirse de la ruda y gris actuación de Forsyth.

Como el nivel de la orquesta ya es bueno en su velocidad de crucero, en la obra que cerraba el programa, la febril e implacable *Cuarta Sinfonía* de Chaikovski, se alcanzaron buenos momentos —hay que ver lo bien que tocan estos tipos— pero Zukerman no acabó de sacar provecho de tan formidable conjunto. Las orquestas inglesas, decíamos, nunca defraudan, pero una cosa es cumplir con solvencia un compromiso y otra muy distinta convertir un buen concierto en un concierto memorable. Para eso, hace falta ir algo más allá del trabajo bien hecho. Así que, otra vez será.

Javier Pérez Senz

Música de cámara de Palau 100

BARTÓK LATENTE

Barcelona. Petit Palau. 5-II-2009. Cuarteto Hagen. Obras de Beethoven, Bartók y Mendelssohn.

Quizá no sea del todo inapropiado proponer una hermenéutica de las versiones del Cuarteto Hagen dio del *Cuarteto n.º 5, en la mayor, op. 18, n.º 5*, de Beethoven, del *Tercero, Sz. 85*, de Bartók, y del *Segundo, en la menor, op. 13*, de Mendelssohn, a partir de la interpretación del más moderno, difícil y complejo de los tres, el de Bartók. El Cuarteto Hagen dio aquí muy justa cuenta de la pureza en la individuación de las voces sin perjuicio de la densidad del conjunto, de la atención a los aspectos contrapuntísticos, de la concentración que exige la complejidad de esta obra. Pagó, por así decir, un precio inevitable, una manera expresionis-

ta un tanto descarnada, “seca” —probablemente potenciada por la acústica, seca (esta vez sin comillas), de la sala de cámara del Palau. En Bartók en general, en su música de cámara en especial y, de forma todavía más concreta, en este *Tercer Cuarteto*, el más breve y quizá el más concentrado de los seis, ese precio es un buen precio, queremos decir, que conviene a las características de lo interpretado y resalta sus cualidades. Pero ocurrió como si aquella manera interpretativa hubiera estado desde bastante antes incorporada a los intérpretes, es decir, desde el momento en que se enfrentaron a las otras dos partituras, no sólo —lo que hubiera sido como la explica-

ble prolongación de una tensión interpretativa— al Mendelssohn que vino después, sino, paradójicamente, al Beethoven que antecedía. Y resulta que a ese Beethoven casi de juventud, con rasgos todavía galantes y haydnianos (es aun del siglo XVIII, de 1799 para ser exactos) y al desde luego ya romántico cuarteto de Mendelssohn, una obra de expresión amable (aunque la sombra, inalcanzable, de los últimos cuartetos de Beethoven gravite sobre ella, como se nota en la técnica de su composición; hecho que, por cierto, subrayó legítimamente la perfecta interpretación del Hagen), a esas dos obras, pues, quizá convenga mejor una lectura menos severa y menos parca

con la expresión melódica, más generosa en el fraseo, quizá incluso (no sé si esto herirá a oídos puristas) con algún *rubato*. El caso es que, según avanzaba la interpretación del cuarteto mendelssohniano, estas maneras fueron siendo halladas y desarrolladas, siempre con austeridad, por los intérpretes —ya habían aparecido en el diálogo entre violín y violonchelo del primer movimiento—, hasta llegar a la brillantez del último movimiento con unas fermatas del primer violín magníficas, esto último, sobre todo, algo perfectamente conciliable con lo que podríamos llamar la latencia de Bartók.

José Luis Vidal



CONSORCIO DE SANTIAGO
CULTURA E PATRIMONIO

IV FESTIVAL DE MÚSICAS CONTEMPLATIVAS

7.8.9.10.11. ABRIL-2009 // SANTIAGO DE COMPOSTELA

MARTES 7 ABRIL 22:30 h.
LA VENEXIANA e I CANTORI GREGORIANI
(Italia)
Claudio Cavina, director
Vespro della Beata Vergine 1610: Claudio Monteverdi
Igrexa de San Francisco

MÉRCORES 8 ABRIL 20:30 h.
MÚSICA ANTIQUA ROMA
(Italia)
Ricardo Minasi, director
G.H. Haendel - Relixioso
Igrexa do Convento do Carmen

MÉRCORES 8 ABRIL 22:30 h.
ENSEMBLE FARIDA MUHAMMAD ALI
& IRAQUI MAQAM
(Iraq)
Música maqam de Iraq; poesía mística
da tradición persa e árabe
Claustro do Convento de San Francisco
(Hotel - Monumento San Francisco)

XOVES 9 ABRIL 20:30 h.
NASSIMA AND GROUP
(Alxeria)
O espírito sufi, voz de amor
Capela Real do Hostal dos Reis Católicos

XOVES 9 ABRIL 22:30 h.
LE BAROQUE NOMADE e CORO CAPELA
DA CATEDRAL DE SANTIAGO
(Francia - España)
Jean-Christophe Frisch, director
Vêpres à la Vierge en Chine
Igrexa de San Martiño Pinarío

XOVES 9 ABRIL 00:30 h.
NICOLAU DE FIGUEIREDO & JUAN MANUEL QUINTANA
(Clavicémbalo e Viola da Gamba)
(Brasil - Arxentina)
Música meditativa para o tempo de Paixón
Igrexa de San Frutuoso

VENRES 10 ABRIL 20:30 h.
SCHOLA DA CAPELA IMPERIAL DE VIENA
(Austria)
Cornelius Pouderoijen, director
Cantos gregorianos
Igrexa do Convento
de Santa Clara

VENRES 10 ABRIL 22:30 h.
GHADA SHBEIR
(Libano)
Paixón e Resurrección:
Cantos siríacos en arameo
Capela Real do Hostal dos Reis Católicos

VENRES 10 ABRIL 00:30 h.
BOMBAY JAYASHRI RAMNATH
(India)
Cantos carnáticos
Igrexa de San Agustín

SÁBADO 11 ABRIL 20:30 h.
A FILETTA
(Córcega)
Jean-Claude Acquaviva, director
Cantos sacros da tradición corsa
Igrexa das Ánimas

SÁBADO 11 ABRIL 22:30 h.
MÚSICA FIATA KÖLN & CAPELLA DUCALE
(Alemania)
Roland Wilson, director
Requiem - Missa e Motetes
pro Defunctis: Johann Rosenmüller
Igrexa de San Agustín

ENTRADA GRATUITA
AFORO LIMITADO

www.consorcio-santiago.org



Bilbao no puede con *Carmen*

DESDE UNA VENTANA

Palacio Euskalduna. LVII Temporada de la ABAO. 14-II-2009. Bizet, *Carmen*. Natascha Petrinsky, Marco Berti, Latonia Moore, Teddy Tahu Rhodes. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Bilbao. Director musical: Patrick Davin. Director de escena: Arnaud Bernard. Producción de la Ópera Nacional de Finlandia.

BILBAO Es *Carmen* una ópera enormemente popular, lo cual hace que el público siempre sepa qué quiere (o espera) escuchar y también qué quiere (o espera) ver. En el cuarto acto, sin ir más lejos, la gente piensa en la plaza de toros, en la actividad de los vendedores, en el paseillo, en una gran fiesta, en mucho color, mucha vida o, al menos, en algo parecido. En la puesta en escena que nos ocupa, firmada por Arnaud Bernard, Carmen y Escamillo lo escuchan todo desde los aposentos del torero, echados en la cama o asomados a una ventana para ver lo que sólo ellos ven. El planteamiento puede ser válido desde un punto de vista intelectual, pero volvemos de nuevo al desacuerdo entre la creatividad del artista, el respeto al libreto y el gusto del, digamos, gran público. Tampoco la idea de subir y bajar el telón reiteradamente para los cambios de escena nos pareció demasiado acertada, por cortante, innecesaria e ineficaz. A pesar de algunos aciertos parciales, como el cuidado movimiento de las masas o la lograda ambientación de la taberna de Lillas Pastía, la búsqueda a toda costa de la originalidad entendida como condición hizo que algunas personas se sintiesen, inevitablemente, un poco huérfanas de *Carmen*.

Pero no hay que desviar la atención de lo que fue de lejos lo más decepcionante de la noche: la dirección musical de Patrick Davin, destemplada por norma, rutinaria, plana, gris y en verdad falta de fuelle. Los coros y los cantantes se las vieron para seguirle y la orquesta bilbaína rindió en sus manos muy lejos de su nivel habitual. Tal vez se tratase de una mala noche, pues sabemos



Moreno Esquivel

Natascha Petrinsky y Marco Berti en *Carmen* de Bizet en el Euskalduna de Bilbao

que el belga es un músico muy capaz de hacer cosas importantes, pero lo de esta *Carmen* fue lamentable. En cuanto a las voces, hay que apuntar que Sonia Ganassi y Marcello Giordani cayeron hace no mucho del cartel para poner a prueba los reflejos de una asociación a la que ya nada parece cogérle de sorpresa. Así las cosas, la mezzo austriaca Natascha Petrinsky tardó en encontrarse en el papel de Carmen, en parte por la presión de los nervios y en parte porque el temperamento de la gitana parecía escapársele por momentos. Pero a partir de la canción bohemia del segundo acto empezó a aparecer la gran cantante que es.

El físico juega a su favor y domina la escena con descaro, con lo que se dio unos aires de devoradora de hombres del todo adecuados para la faena. Marco Berti es antes el contrabandista degenerado en monstruo que el hombre sencillo de sentimientos nobles. Es cierto que canta un poco con el piloto automático encendido, pero sigue una línea de canto y tiene además una voz hercúlea, expansiva y soleada que corre con fluidez por la sala. La maravillosa Latonia Moore fue una Micaela de efusivo vuelo poético, doliente y emotiva, en línea con las mejores sopranos líricas que la anteceden; casi está de más decir que fue la gran

trionfadora de la noche. El neozelandés Teddy Tahu Rhodes se vistió de torero de Granada para lucir un modelado cuerpo de macho faldero a la vez que voz sólida en el centro y engolada en la zona alta, más o menos a partir del re. Muy en su sitio estuvieron los contrabandistas de Manel Esteve y Jon Plazaola, uno o varios puntos por encima de los demás secundarios, pero ni ellos ni quienes los rodeaban consiguieron levantar el vuelo en esta ópera que, a estimar también por lo visto hace seis temporadas, parece estar bajo los influjos de algún mal de ojo en esta ciudad.

Asier Vallejo Ugarte

Teatro Arriaga

RAREZAS

Bilbao. Teatro Arriaga. 31-I-2009. Henze, *Elegy for young lovers*. Giuseppe Altomare, Roberto Abbondanza, John Bellemer, Talia Or, Christa Ratzenböck, Isolde Siebert. Sinfónica de Bilbao. Directora musical: **Gloria Isabel Ramos**. Director de escena: **Pier Luigi Pizzi**. 6-II-2009. Haydn, *L'infedeltà delusa*. Eduarda Melo, Ina Kringelborn, Iain Paton, Julian Prégardien, Thomas Tatzl. Le Cercle de l'Harmonie. Director musical: **Jérémie Rhorer**. Director de escena: **Richard Brunel**.

En sólo una semana el Teatro Arriaga nos ofreció dos títulos del todo inhabituales en este país. A la vista está que se trata de óperas bien distintas, y no sólo porque medien entre ambas dos siglos largos. *Elegy for young lovers* nos habla de unos personajes muy oscuros hospedados en un mismo hotel que mueven todas sus pasiones hacia una durísima tragedia; *L'infedeltà delusa* es naturalmente todo lo contrario, un enredo de amores y disfraces con final feliz que anticipa casi en cada compás al Mozart del *dramma giocoso*.

Para empezar por lo mejor, vaya el elogio a la labor de Gloria Isabel Ramos en la obra de Henze, capaz de sacar el máximo partido de la orquesta bilbaína para sostener en todo momento una tensión que parece no acabar nunca y para seguir con diligencia a unas voces que tienen en esta ópera una papeleta de aúpa. Por cierto que la resolvieron con

Escena de *Elegy for young lovers* de Henze



mucha dignidad, si bien es preciso recordar la tremenda ira interior que decidió Giuseppe Altomare para el poeta Gregor Mittenhofer y la gran relevancia que dio Isolde Siebert a Hilda Mack, una mujer que espera a su marido desaparecido cuarenta años atrás en la montaña, con una primera visión verdaderamente sobrecogedora, aunque es verdad que la voz apareció más bien cansada y las notas de la zona alta sonaron bastante destempladas. Ellos y los demás artistas se plegaron bien al magnífico libreto de Wystan H. Auden y Chester Kallman

dentro de una puesta de Pier Luigi Pizzi que se vale de unos pocos medios para llevar toda la crudeza del drama al centro mismo de la escena.

Peor suerte corrió la farsa musical de Haydn, en parte porque los jóvenes cantantes que la protagonizaban aún tienen las voces por llenar y su arte de canto puede todavía crecer. Sólo la soprano portuguesa Eduarda Melo dejó en Vespina ciertas frases de altura, al margen de que fuera en las tablas la única en crear un personaje realmente creíble. El francés Jérémie Rhorer llevó a la



Escena de *L'infedeltà delusa*

orquesta Le Cercle de l'Harmonie con buen pulso y verdad idiomática, aportando desde el foso un aliento de vitalidad que se entendió bien con el nervioso y urgente dinamismo que Richard Brunel pedía en escena. Lo que no escapa a nadie es que el mejor Haydn no está en sus óperas. Pero claro, era tan grande que todo se lo perdonamos.

Asier Vallejo Ugarte

Sociedad Filarmónica

SU GRACIA Y SU SALERO

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 24-I-2009. Elina Garanca, soprano. Orquesta de Cámara de Basilea. Director: **Karel Mark Chichon**. Obras de Mozart, Haydn y Mendelssohn.

Dentro de su breve gira por algunas capitales españolas, Elina Garanca obtuvo en la Sociedad Filarmónica bilbaína un triunfo de los que dejan huella. Mucho tuvo que ver en ello el londinense de origen gibraltareño Karel Mark Chichon (el maridísimo, diría alguno), que además de asistirla con amoroso mimo echó fuerza y emotividad a raudales en la *Sinfonía n.º 88* de Haydn y en la *Italiana* de Mendelssohn. Plena de áni-

mo y temple sonó en todo momento la Orquesta de Cámara de Basilea, incluso en el intermedio de *La boda de Luis Alonso* que vino de propina. Pero si la sala presentaba un lleno inhabitual era porque allí estaba la mezzo letona. No cantó mucho, pero sí lo suficiente para demostrar que todo en ella es extraordinario. Para los nostálgicos, he aquí una voz como las de antes: llena, maleable, densa, pastosa, esmaltada y cálida en toda la

tesitura, con una coloración muy particular en el centro, toda una rara avis dentro de su cuerda. Como cantante sabe hilar fino, matizar con clase, sortear las agilidades y decir el texto con una autoridad idiomática de primera. Su recital fue un manual de canto mozartiano en toda regla, con apabullantes lecturas de páginas como *Come scoglio* de *Così fan tutte* o *Parto, parto* de *La clemenza di Tito*, antes de llevarse al público de calle con el brío vocal dis-

puesto en la romanza de las carceleras de *Las hijas del Zebedeo* de Chapí, donde estuvo verdaderamente exultante. Qué despliegue de medios. Cuando se trata de Garanca, entre el disco y el directo media un mundo. Su radiante belleza y su simpatía hicieron el resto para que la noche fuese inolvidable como pocas. Y tiene treinta y pocos años; ¿será la gran mezzo de nuestro tiempo?

Asier Vallejo Ugarte

Festival de Música de Canarias

EN TORNO A CLIFFORD

Tenerife. Auditorio. 26/31-I-2009. Filarmónica de Gran Canaria. Sinfónica de Tenerife. Orquesta de Filadelfia. Orquesta de la SWR de Baden-Baden und Freiburg. Directores: José de Eusebio, David Atherton, Christoph Eschenbach, Michael Gielen.

CANARIAS La recuperación de *Henry Clifford* de Albéniz (Liceo, 1895) ha sido una de las propuestas más interesantes. Aun en versión concertata, hemos podido apreciar su buen ensamblaje, las influencias wagnerianas y de la Schola Cantorum parisina, las atmósferas a lo Weber y las filigranas a lo Mendelssohn, los *concertati* verdianos, los vigores straussianos; y escasos aromas hispánicos. También los algo facilones efectos descriptivos y los momentos innecesariamente alargados propios de un todavía inmaduro operista.

José de Eusebio, que ha puesto al día unos pentagramas que ya grabara en 2002, consiguió buen empaste de los eficientes conjuntos de la Filarmónica de Gran Canaria, reforzados con el Coro de Cámara del Palau de Barcelona, gobernó con firmeza, con sentido narrativo, aunque dejó desamparadas a unas voces poco boyantes. El tenor John MacMaster, opaco y esforzado, hizo lo que pudo en un parte verdaderamente inclemente. Con mayores o menores aciertos estuvieron a su lado como protagonistas Ana María Sánchez, María Rey Joly, Larissa Diadkova y David-Wilson Johnson.

Se reducen los encargos. En esta edición se ha estrenado el hecho a la madrileña afinada en Tenerife Raquel Cristóbal, que con el título *Spectra sonoris* ha construido una extensa composición sin aparente estructura interna, en la que se manejan con habilidad texturas, volúmenes, planos y timbres. En la música, que no desprecia el aspecto melódico, hay una intensidad lumínica muy atractiva, junto a no pocas reiteraciones, ciertas ingenuidades y abuso de notas pedal. Nos



Un momento del concierto de la OFGC con *Henry Clifford* de Albéniz en el Festival de Canarias

pareció excelente la interpretación de la Orquesta de la SWR al mando del espartano Gielen, que atendió bien a las estupendas hermanas Labèque en el magnífico *Concierto para dos pianos* de Berio y dibujó una bien organizada y medida *Sinfonía n.º 4* de Chaikovski.

Más brillante la mítica Orquesta de Filadelfia, que cumplió las expectativas a las órdenes de un Eschenbach práctico y escasamente fino, sin lirismo en la *Sinfonía n.º 9* de Schubert y que dio prestancia sonora y cierta turbulencia —aún mayor por el inopinado desmayo de un contrabajo— a la también *Sinfonía n.º 9* de Bruckner. Los metales hicieron un gran trabajo, asimismo notable en una bien trabada y un tanto retórica composición de Matthias Pintscher (1971): *Osiris*. Impecable Leonidas Kavakos en el difícil y maravilloso *Concierto n.º 2* para violín de Bartók: seguro, afinado, vigoroso y musical.

Atherton es un maestro conocedor de la música del siglo XX; sólido y competente. En un programa Stravinski edificó con solvencia

Petruschka, con intención acentual aunque sin gracia ni inventiva tímbrica. Buen acompañamiento a la exqui-

sita Viktoria Mullova en el *Concierto para violín*.

Arturo Reverter

Estreno de *Danzario* de Panfili

VIRTUOSISMO

Tenerife. Auditorio. 5-II-2009. Yolanda Auyanet, soprano; Jorge de León, tenor; Nancy Fabiola Herrera, mezzosoprano; Marina Pardo, mezzosoprano; Gustavo Peña, tenor; Alberto Fera, bajo; Augusto Brito, barítono; Pedro Sanz, cantaor; Pablo Sáinz Villegas, guitarrista. Coro y Filarmónica de Gran Canaria. Director: Pedro Halffter. Obras de Bernstein y Falla. 11-II-2009. Filarmónica Nacional de Hungría. Director y piano: Zoltán Kocsis. Obras de Haydn, Beethoven, Bartók y Kodály. 14-II-2009. Martha Argerich, piano. Orchestra Dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Director: Antonio Pappano. Obras de Panfili, Beethoven y Shostakovich.

La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por Pedro Halffter, en su tercera participación en el Festival, fuera de abono, ofreció un programa conformado por dos obras para escena bien diferenciadas: *West Side Story* —selección de cuatro números musicales— de Leonard Bernstein y la ópera de Manuel de Falla *La vida breve*. La orquesta se mostró

sugerente en el colorido y vigorosa en la transmisión de los ritmos latinos del *Mambo* y *Cha-cha* de *West Side Story*, cediendo el protagonismo a las voces en los posteriores momentos musicales seleccionados: *Maria*, *Tonight* y *Somewhere*. Por un lado, el bello timbre del tenor Jorge de León mostró facilidad en los agudos y por otro, la excelente soprano Yolanda Auyanet abordó de forma

Fin de fiesta

BUEN TRABAJO

Santa Cruz de Tenerife. Auditorio. 12-II-2009. Filarmónica Nacional de Hungría. Director: **Zoltán Kocsis**. Obras de Haydn, Kurtág y Strauss. 13-II-2009. **Christian Tetzlaff**, violín. Orquesta de la Academia de Santa Cecilia. Director: **Antonio Pappano**. Obras de Ligeti, Brahms y Bartók.

Se cerraba el Festival de Canarias de este año con dos orquestas que no figuran entre las de la primerísima fila europea pero que han demostrado, al mando de sus titulares, cómo se pueden hacer las cosas cuando hay calidad, entrega, autoestima y ganas de ascender en el escalafón. Las dos son orquestas con personalidad, algo menos refinada la húngara, con solistas de muchos quilates —concertino, corno inglés, clarinete— la italiana. Ambas gobernadas por dos músicos de primera clase que las han trabajado a conciencia. Zoltán Kocsis ha ido demostrando que su paso por el podio no es un capricho de pianista a la búsqueda de aplausos aparentemente más fáciles de obtener sino la decisión de un artista de cuerpo entero. Su *Sinfonia*



ANTONIO PAPPANO

Canetti-Clarke

nía n° 97 de Haydn tuvo impulso y fuerza expresiva y jugó a fondo la carta de una cierta rusticidad en el Minuetto y el Allegro assai, excelentemente expuestos. Los *Messages* de Kurtág se dijeron con la delicadeza que

piden y *Aus Italien*, con lo que tiene de creación frustrada, se sostuvo en el criterio de la batuta, que parece amarla especialmente.

Antonio Pappano ha hecho de su formación romana una gran orquesta

que hace olvidar la clásica indisciplina latina. Hubo sabor en el primerizo *Concierto rumano* de Ligeti —deudor de Bartók y que no anuncia el futuro de la obra de su autor— y el acompañamiento a ese fabuloso violinista que es Christian Tetzlaff —tan exacto técnicamente como carente de cualquier afectación— en el *Concierto* de Brahms rayó a gran altura. La orquesta mostró su excelente calidad en el *Concierto para orquesta* bartokiano y se metió al público en el bolsillo: la *Obertura de "La fuerza del destino"* verdiana —donde Pappano demostró lo enorme director de ópera que es— y el final de la *Danza de las horas* de *La Gioconda* de Ponchielli.

Luis Suñén

exquisita el rol de María, con elegancia en su presencia escénica y en su fraseo, ductilidad en su voz y dominio de los graves, intervención acogida con una ovación de aplausos. En la segunda parte, los marcados contrastes sonoros de Orquesta y Coro de la Filarmónica determinaron la intensidad dramática de *La vida breve*. Con corrección cumplieron los cantantes cada uno de los roles correspondientes, destacando, por un lado, el cálido tono oscuro de la interpretación vocal de Nancy Fabiola Herrera con el que afrontó, cautivando y convenciendo al público, su segura y extrovertida Salud, y por otro, la pasión del cantante hondo en la interpretación del cantaor Pedro Sanz acompañado por Pablo Sáinz Villegas a la guitarra.

El virtuosismo, el equilibrio sonoro entre las distintas secciones y el control de la dinámica caracterizaron



Kata Martín

MARTHA ARGERICH

las interpretaciones de la Orquesta Filarmónica Nacional de Hungría con Zoltán Kocsis en la dirección. En la primera parte del concierto del día 11, la orquesta reducida y un enfoque historicista de la *Sinfonía n° 95 en do menor* de Joseph Haydn hizo prevalecer el carácter sombrío de esta sinfonía próxima

a una nueva estética, mientras que las marcadas articulaciones y acentos y el dominio de la sonoridad, patente en la extraordinaria conexión entre piano y orquesta, dejó una interpretación del *Concierto para piano y orquesta n° 4 en sol mayor* de Beethoven cercana a lo clásico. Zoltán Kocsis afrontó con soltura y maestría el piano solista y la dirección de la orquesta, dominando sin fisuras esta doble tarea. En la segunda parte del concierto, el virtuosismo de los músicos de la orquesta se puso de manifiesto tanto en la *Suite de danzas para orquesta* de Béla Bartók como en las *Danzas de Galánta* de Kodály.

El último concierto del Festival, un programa formado por *Danzario*, obra del joven compositor Riccardo Panfili, con la que pretende y consigue ironizar musicalmente sobre los roles y la competitividad en nuestra

sociedad, el *Concierto n° 1 para piano y orquesta* de Beethoven, interpretado magistralmente por Martha Argerich con una fascinante recreación de la tensión dramática, exquisita sensibilidad y perfecto equilibrio con la orquesta —extraordinaria la gama de matices desplegada por la orquesta en todas las obras interpretadas— y la *Sinfonía n° 5* de Shostakovich, en una versión compacta, dinámica y brillante, bajo la batuta de Antonio Pappano al frente de la Orchestra Dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, consiguió aplausos entregados, satisfacción y un abierto reconocimiento de un público en pie encantado con los sucesivos bises ofrecidos por la magnífica formación, verdadero broche de oro de la XXV edición del Festival de Música de Canarias.

C. D. García González

Ciclo de la Orquesta de Córdoba

DIFERENCIA ENTRE AFICIÓN Y PROFESIÓN

Gran Teatro. 22-I-2009. **José I. Giner**, fagot. Orquesta de Córdoba. Director: **Amos Talmon**. Obras de Verdi, Mozart y Schumann. 5-II-2009. **Jan Fiser**, violín; **Tomas Jamnik**, violonchelo. Orquesta de Córdoba. Director: **Petr Vronsky**. Obras de Brahms y Sibelius.

CÓRDOBA La diferencia de resultado ha distinguido a los conciertos quinto y sexto de la temporada 2008-2009 de la Orquesta de Córdoba sobre la base fundamentalmente de las características de sus respectivos directores. En el caso Amos Talmon, quedó patente que, desde la pose previa al primer ataque de esa excelente pieza de concierto que es la *Obertura de "La fuerza del destino"* de Verdi, su técnica de dirección iba a discurrir por derroteros instalados más en una apasionada afición que por un adecuado control de la textura, el timbre y la dinámica del sonido, quedando así estos aspectos más dependientes de la determinación de la orquesta que de las indicaciones del maestro israelí. Esta situación quedó resaltada en el *Concierto para fagot y orquesta*

K. 191 de Mozart, en la que José I. Giner, primer fagotista de la orquesta, asumió el control de su interpretación, concertando con sus compañeros con espontánea eficacia, especialmente en el Andante ma adagio, donde el solista traspasó con sentimiento y emoción los matices misteriosos de la tímbrica del instrumento. Sin duda fue el momento más relevante de su actuación y el de mayor musicalidad de toda la velada que se completaba con la *Sinfonía n.º 4 op. 120* de Schumann, obra mayor en exigencias de conducción, y que desde el pódium no fue interpretada más allá de una mera lectura técnica.

En el caso del concierto dirigido por el maestro checo Petr Vronsky, fue todo un acierto su invitación por la formación cordobesa, dado el gratificante fruto artístico



TOMAS JAMNIK

Supraphon

dentos y, en definitiva, una ascunción coherente del mensaje del autor. En el intrincado *Concierto para violín, violonchelo y orquesta op. 102* de Brahms facilitó el lucimiento de los solistas, en especial Tomas Jamnik, dada la extraordinaria técnica, precisa afinación y profunda musicalidad de este jovencísimo checo que está llamado a ser una gran figura. En la *Sinfonía n.º 1, op. 39* de Sibelius, Vronsky transitó por sus pentagramas con la sobria autoridad que dimana de un gesto claro y preciso, haciendo que la orquesta brillara en todas sus secciones. Su principal percusionista, Cristina Llorens, se erigió en una de las claves de una interpretación que llevó al público a un cerrado y prolongado aplauso.

José Antonio Cantón

Mendelssohn con la OSG

EL AÑO DE MENDELSSOHN

Palacio de la Ópera. 23, 24-I-2009. **Elena de la Merced**, soprano; **Maite Arruabarrena**, mezzosoprano; **Agustín Prunell-Friend**, tenor; **Luis Esnaola**, violín; **José Núñez**, piano. Coro de la OSG. Cor Madrigal. Sinfónica de Galicia. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Mendelssohn. 30-I-2009. **Gérard Caussé**, viola. OSG. Director: **Jakub Hrusa**. Obras de Urrutia, Hindemith y Rimski-Korsakov. 6-II-2009. OSG. Director: **Alberto Zedda**. Obras de G. Gabrieli, Cherubini, Malipiero y Schubert. 13-II-2009. **Rudolf Buchbinder**, piano. OSG. Director: **Pablo González**. Obras de Del Puerto, Schumann y Dvorák.

LA CORUÑA En el segundo centenario del nacimiento de Mendelssohn la OSG revisa sus cinco sinfonías y algunas otras partituras notables. Los días 23 y 24 se programó la *Segunda Sinfonía "Canto de alabanza"*. Bajo la batuta concertadora y apasionada de Víctor Pablo Pérez, la OSG logró una preciosa versión con la colaboración de tres acertados cantantes y de los coros de la Sinfónica y Madrigal. El primer día, se completó el programa con una discreta versión de la juvenil *Sinfonía n.º 1*; el segundo, con el *Doble Concierto*,

donde los jóvenes Esnaola y Núñez fueron adecuados intérpretes. Otro joven, el director Hrusa, fue aclamado en una *Scheherazade* para el recuerdo. Con el gran violista Caussé, hizo un magnífico concierto de Hindemith. La obra de Urrutia, *Gerok*, es sobre todo un ejercicio instrumental que es lo que viene premiando de preferencia la AEOS.

Alberto Zedda, muy querido y admirado en esta ciudad, hizo un programa *italiano* (incluido el Schubert de la *Tercera Sinfonía*) que entusiasmó al público: la interesante *Sinfonía Sacra*, de

Gabrieli, la *Sinfonía Elegiaca* de Malipiero (un descubrimiento), la inhabitual y correcta de Cherubini, en re mayor, y la de Schubert, pura delicia. El joven director, Pablo González, posee una notable mezcla de precisión y flexibilidad. Gustó mucho su versión de la *Séptima* de Dvorák que, siendo muy estimable, tuvo algunos excesos de violencia. Excelente labor concertadora en Schumann, donde Buchbinder dejó constancia de su excepcional calidad como pianista.

La Compañía Lírica de Zarzuela de Madrid, que diri-

ge Félix San Mateo, trajo *Katiuska*, *La del soto del parral* y un programa doble con *La verbena de la paloma* y una pequeña antología. Al parecer, estas compañías están viviendo huérfanas de subvenciones y de cualquier clase de apoyo. Así, es imposible, aunque la buena voluntad y el entusiasmo obren milagros. El público coruñés tiene tal hambre de zarzuela que llenó el Teatro Colón en todas las funciones, disimula defectos y aplaude con verdadero entusiasmo.

Julio Andrade Malde

Ópera de Cámara de Varsovia

EL DISCRETO ENCANTO DE LO MODESTO

Teatro Villamarta. 7-II-2009. Janáček, **Jenufa.** Marta Wylomanska. Krzysztof Machowski, Mateusz Zajdel, Gabriela Silva, Eugenia Rezler, Julita Mirolawska, Andrezej Klimczak. Coro de la Ópera de Cámara de Varsovia. Sinfonietta de Varsovia. Director musical: **Rubén Silva.** Director de escena: **Jitka Stokalska.**

JEREZ Desde que una pandilla de intelectualoides de medio pelo decidiera conjurarse para hacer del teatro cantado campo expedito para sus tropelías, éste inició un curioso proceso de desnaturalización y mistificación: así, hasta la historia más burda, simple y rutinaria se convertía, por obra y gracia de la inquieta “varita” del ingenio de tal o cual *régisseur*, en “una aguda reflexión sobre...”, “un grandioso fresco a través del cual se analizan...” y en ese plan. De este modo, lo que muchas veces no era sino una grata historieta sublimemente sencilla se demudaba en un insufrible tostón empachado de pretensiones, una soberbiamente estomagante “castaña” en suma.

De ahí que cada vez se me antojen más de admirar esas pequeñas compañías centroeuropeas que, con toda la obligada modestia de sus escasos medios, haciendo a menudo de la necesidad virtud, se esfuerzan por frecuentar y servir a diestro y siniestro el repertorio más o menos al uso con una literalidad tan humilde como decorosa.

No se ha de esperar de ellas, obvio es decirlo, figuras de relumbrón, de esas que habitualmente sirven como reclamo, ni espectaculares despliegues escenográficos de los que concitan un mudo asombro entre el público, ni, en fin, (¡y a Dios gracias!) esos desmadres del ingenio de que antes hablabamos, paridos por la mente calenturienta de un director de escena arteramente ávido, cual árbitro tarjetero, de robarle todo el protagonismo a quienes en verdad deberían ostentarlo.



RUBÉN SILVA

La Ópera de Cámara de Varsovia nos proponía una lectura minimalista de *Jenufa*, fundamentalmente en razón de la parvedad de sus medios escénicos: apenas una suerte de tapiz con flecos, unos pocos peldaños que conducen a una puerta que separa el escenario del “exterior” (es ésta una de esas obras que apelan constantemente a la imaginación del público, forzado a aventurar lo que sucede fuera del escenario) y poco más. “¿Y es que acaso habría de necesitarse más?”, dirá, conmigo, más de uno.

El elenco canoro, digno pero discreto; esto es, tan distante del brillo como del batacazo. Sobresalieron, tal vez, la *Jenufa* de Wylomanska —lejos de los tintes ácidos, encarnada con honesta profesionalidad y actoralidad veraz, más sin cargar en absoluto las tintas— y la más encendida Kostelnicka de Gabriela Silva, poniendo tal vez un punto más de carne en el asador. El boliviano Rubén Silva dirigió aseadamente a una agrupación, la Sinfonietta de Varsovia, a tono con lo demás, es decir, sobre ese mismo filo en el que se hallan pulcritud y discreción.

Ignacio Sánchez Quirós



harmonia mundi

Brockes-Passion

Una obra maestra de Telemann



RENÉ JACOBS



AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN
RIAS KAMMERCHOR

Para J.S. Bach esta Pasión que describe el martirio y la muerte de Jesús para redimir al mundo del pecado representaba el modelo absoluto: René Jacobs hoy la rescata y le insufla una nueva vida.

Birgitte Christensen, Lydia Teuscher, *sopranos*
Marie-Claude Chappuis, *mezzo-soprano*
Donat Hávár, Daniel Behle, *tenores*,
Johannes Weisser, *baritono*

www.harmoniamundi.com/telemann2009

Centro Nacional de las Artes Escénicas y Músicas Históricas con de León

UNA INICIATIVA NECESARIA

León. Auditorio. 4-II-2009. Antiphonarium. Director: **José Luis Basso**. Obras de Victoria, Guerrero, del Enzina y Flecha. 6-II-2009. Hespèrion XXI. Director: **Jordi Savall**. *Encuentros de músicas de fuego y ayre*.

LEÓN La música renacentista y barroca, instrumental y coral, tanto española como colonial y de los reinos de España hasta el siglo XVIII, estará presente en las actividades del Centro Nacional de las Artes Escénicas y Músicas Históricas con sede en León, que ha iniciado su programación en el Auditorio con seis conciertos, que se extenderán de febrero a abril.

Uno de los proyectos más ambiciosos, musicalmente hablando, de los realizados en las últimas décadas en nuestro país, es el llevado a cabo por el Ministerio de Cultura en León con la creación del Centro Nacional de las Artes Escénicas y Músicas Históricas, gestionado por el INAEM y que tendrá su sede oficial en el teatro Emperador de la capital, adquirido para tal fin por el propio Ministerio hace unos meses. Hasta la rehabilitación del edificio que tardará unos dos años y medio será el Auditorio Ciudad de León el que albergue la totalidad de los conciertos programados. El coordinador del Centro en el primer periodo del proyecto será el director de escena argentino Gustavo Tambascio, y nombres como Jordi Savall o Teresa Berganza se han barajado para formar parte del patronato, aunque hasta la fecha nada está ulti-

mado en este sentido.

Uno de los fines del Centro Nacional de las Músicas Históricas será recuperar la música de ese periodo inventariarla, estudiarla e interpretarla, a la vez que se desarrollarán talleres, seminarios, conferencias y conciertos. Según manifestó el propio Ministro, "Por el Centro pasarán algunos de los grandes intérpretes y estudiosos de este campo", y añadió "que no sólo será objeto de estudio la música histórica española, sino toda la música que ha tenido relación con la historia de España, de manera que estará presente la cultura musical de otros países, como Italia, Flandes o Hispanoamérica". Aunque el centro es de carácter nacional, César Antonio Molina insistió en que "será un centro internacional y tendrá una amplia repercusión en todo el mundo". Asimismo, indicó que esta iniciativa se realizará en colaboración con otras instituciones como el Ayuntamiento de León, la comunidad autónoma, el Conservatorio Profesional de Música y el Auditorio Ciudad de León. "Esto no ha existido antes, dijo, aunque debería haber existido siempre. Abarcará hasta el siglo XIX, aunque no impedirá que pueda avanzar en el tiempo en un futuro. Servirá para ahondar en la investigación y difusión de algunos de

nuestros grandes músicos".

Seis serán las actuaciones que desde el 4 de febrero pasado al próximo 29 de abril podrán verse en León, Nápoles y El Escorial, con una serie de grupos, voces, y representaciones líricas que serán el punto de arranque del Centro, en el que también se contempla la creación de una orquesta residente para los programas que se llevarán a cabo tanto en León como en todo el territorio nacional y el extranjero. El coro Antiphonarium, creado ex profeso para el Centro, ofreció su primer concierto el 4 de febrero a las ordenes del director invitado José Luis Basso, responsable del Coro del Gran Teatro del Liceo, a la espera del nombramiento del que será titular del mismo en León. Obras de Victoria, Guerrero, del Enzina y Mateo Flecha "el Viejo", fueron las que sirvieron para la inauguración del programa entre cuyas voces pudimos escuchar una vez más la de Sonsoles Espinosa, esposa del Presidente del Gobierno, miembro igualmente del Coro de la Capilla Real de Madrid, que será la agrupación que cerrará esta preprogramación el 29 de abril en el Auditorio leonés. Hespèrion XXI con Jordi Savall, fue el segundo de los conciertos presentados que tuvo

como título *Encuentros de músicas de fuego y ayre*, un proyecto en el que se pone de manifiesto, de manera lúdica, gozosa y sorprendente, el trayecto que ciertas músicas ibéricas hicieron de la Antigua Hesperia al Nuevo Mundo. El día 8, en Nápoles, en el Centro de Musica Antica de la Pietà de Turchini, el 13 en León, y el 9 de febrero en El Escorial, López Banzo y su grupo Al Ayre Español con las sopranos Raquel Andueza, y Marta Hinojosa interpretaron *Las Cuatro Cantatas al Santísimo* de José de Nebra y dos obras para teclado atribuidas al compositor Diego Xaraba y Bruna. El 14 de marzo en el teatro Bergidum de Ponferrada será el preestreno de la ópera de Leo Vinci *Partenope*, con la Orquesta de la Capella della Pietà de Turchini dirigida por Antonio Florio y dirección escénica de Gustavo Tambascio, el 17 será el estreno en el Auditorio de León y el 25 de junio en el Teatro San Carlo de Nápoles. El 16 de abril, el Ensemble Elyma, dirigido por Gabriel Garrido, presentará *Fiesta criolla, América sacra y profana* en el Auditorio y la Capilla Real dirigida por Óscar Gershensohn cerrará este ciclo el día 29 de abril con la *Liturgia de la Diáspora*.

Miguel Ángel Nepomuceno

XI CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLÍN "VILLA DE LLANES"

22, 23 y 24 de agosto de 2009

XXII CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA

Llanes - Asturias
Del 17 al 31 de Agosto de 2009

Violín: *José Ramón Hevia, Sergei Fatkoulina, Anna Baget, Aitor Hevia*, Cibrán Sierra**

Viola: *Ashan Pillai, Dénes Ludmány**

Cello: *Aldo Mata, Helena Poggio**

Cámara juvenil (duos, trios...): *David Hevia*

Orquesta: *José Ramón Hevia*

*Cuarteto: *Cuarteto Quiroga*

Asociación de Músicos de Asturias

C/ Monte Gamonal, 21-6° D, 33012 Oviedo. España

Tel: 985 08 46 90 / 985 25 62 87. Web: www.llanesmusica.com e-mail: mateoluces@telecable.es

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES



Estreno mundial de la nueva ópera de Balada con libreto de Arrabal

LA PRESTANCIA DE UNA MÚSICA

Teatro Real. 13-II-2009. Balada, **Faust-bal**. Ana Ibarra, Gerhard Siegel, Tómas Tomásson, Stefano Palatchi, Cecilia Díaz. Director musical: **Jesús López Cobos**. Director de escena: **Joan Font**. Escenografía y figurines: Joan Guillén.



Javier del Real

Ana Ibarra en *Faust-bal* de Leonardo Balada en el Teatro Real de Madrid

MADRID Fernando Arrabal ha escrito una suerte de parábola, de aproximación pánica al mito fáustico, que combina el trazo grueso y la frase retórica, de una poesía discutible y, a ratos, críptica, en la senda del absurdo o de ese postsurrealismo tan del gusto del literato. Por la acción, movida con cierta fantasía por Font, pululan esqueletos ambulantes, vistosas Amazonas y personajes arquetípicos. Todo transcurre en un futuro tirando a cutre, al estilo de una película de Alex de la Iglesia y pensado como una modesta *Metrópolis* de Lang. Los rasgos humorísticos están ausentes pese al tono astracanesco.

La anécdota básica acaba siendo a la postre la desbo-

cada y violenta pasión amorosa de Margarito, un tirano de guardarropía, por Faust-bal, una hermosa mujer, “última esperanza de la humanidad”; lo que conduce a una hecatombe final. No nos parece que el meollo resida, como se he dicho, en la críptica y ampulosa frase puesta en boca de la bella: “¿Cuál es la duración y cuál es el fin/ en el estar y en el ser?/ Que la bondad hija de la ciencia/ sea madre de la ventura”. Nada de lo escuchado y visto, ni siquiera la presencia de un Dios-mujer más bien ridículo nos lleva por ese trascendente camino.

El actual eclecticismo de Balada consigue una partitura muy estimable, aunque muchos de sus planteamientos nos parezcan hoy —

incluso en una época de tantas vueltas atrás— más bien pasados de moda y de rosca. Encontramos efectos diversos tratados por un artista de gran oficio con rasgos de inspiración. Consonancias y acordes perfectos conviven con disonancias, significativos intervalos, aparentes aleatoriedades, melodismo claro, aires de danza —hasta valeses—, murmullos, estruendos fortísimos y un magnífico trabajo tímbrico y rítmico, con abundante empleo de los *ostinati*, que nos retrotraen a veces a la consistencia granítica de un Orff o de un primario Stravinski. Es muy sugerente la recurrente cita del *Cant dels ocells*, que caracteriza las cuitas del personaje de Faust-bal.

El producto final nos lle-

ga de manera directa por el seguro y eficiente trabajo de López Cobos, que resaltó los efectos y los efectismos y dibujó con claridad las tramas sinfónicas. Firme el coro, en especial el femenino en los cánticos salmodiados interiores. Expresiva y con momentos de bello lirismo Ana Ibarra. El tenor Siegel, magnífico Mime en Bayreuth, masculló el español y abusó de sonidos en la gola, pero cantó sin desgañitarse. Algo calante, pero vigoroso, el Mefistófeles de Tomásson. Palatchi, con ciertas aperturas en las notas más graves, dio prestancia a Dios y Cecilia Díaz, como Amazona, con voz oscura y presente, no estuvo totalmente exacta de afinación.

Arturo Reverter

Alan Curtis dirige una excelente versión de concierto de la ópera de Haendel

TOLOMEO EN CHIPRE

Madrid. Teatro Real. 14-II-2009. Sonia Prina, Karina Gauvin, Klara Ek, Romina Basso, Andrew Foster-Williams. Il Complesso Barocco. Director: Alan Curtis. Haendel, *Tolomeo, re d'Egitto* (versión de concierto).

Tras las representaciones de *Tamerlano* e *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, el Teatro Real ha seguido conmemorando los 250 años de la muerte de Haendel con *Tolomeo*, la última ópera compuesta para la Royal Academy of Music de Londres en la temporada por falta de cantantes adecuados. Este *dramma per musica*, estrenado en el King's Theatre de Haymarket el 30 de abril de 1728, cuenta con un texto de su libretista habitual, Nicola Francesco Haym, extraído a su vez de la obra homónima de Carlo Sigismondo Capeci que sirvió de base a Domenico Scarlatti para su magnífico *Tolomeo e Alessandro, ovvero La coro-*

na disprezzata, estrenado en Roma en 1711 y que pudimos escuchar en Madrid hace unos meses a estos mismos intérpretes, dentro del ciclo *Los Siglos de Oro*.

La historia trata del exiliado rey de Egipto, Ptolomeo IX, que ha sido alejado del trono por su cruel madre, Cleopatra III, a favor de su hermano menor, Alessandro, y se ha refugiado en Chipre disfrazado de pastor. A la isla también llegan su esposa Seleuce, que va en busca de su marido y es cortejada por el rey Araspe, y el propio Alessandro, superviviente de un naufragio y enamorado de la hermana del rey, la princesa Elisa, que a su vez ha fijado sus ojos en cierto

pastor... Al final, todo se arreglará y Tolomeo y Seleuce regresarán a Egipto, tras la muerte de Cleopatra, y recuperarán el merecido trono.

La partitura (escrita únicamente para cinco voces y orquesta) es una curiosa combinación de deliciosa pastoral y apasionante ópera seria, con una música excelente. No en vano fue compuesta para tres de las mejores gargantas de la época, el legendario castrato Francesco Bernardi (Senesino) y dos divas que competían entre sí, las sopranos Francesca Cuzzoni y Francesca Bordoni-Hasse. Pues bien, la interpretación ofrecida, en la que coincidían bastantes elementos de la reciente grabación

discográfica para Archiv, estuvo a la altura de las circunstancias. Tanto Alan Curtis como su conjunto, Il Complesso Barocco, hacían su presentación en el coliseo madrileño, y brindaron una ejecución luminosa y contrastada, en la que el quinteto solista (integrado por las voces graves de Sonia Prina y Romina Basso como los dos hermanos rivales, con las que alternaron las luminosas Karina Gauvin en Seleuce y Klara Ek en Elisa, completando acertadamente el quinteto el bajo Andrew Foster-Williams como el tiránico Araspe) resultó de una absoluta homogeneidad.

Rafael Banús Irusta

Ciclo de la ORCAM

ARAÑAZOS Y ZARAGATAS

Madrid. Auditorio Nacional. 12-I-2009. Jean Claude Pennetier, piano; Jean Geoffroy, percusión. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: José Ramón Encinar. Obras de Debussy, Ducol y Haydn. 22-I-2009. Alexandrina Pendatchanska, soprano; Natalia Gavrilan, mezzo; David Alegret, tenor; Alex Esposito, bajo. Coro y ORCAM. Director: Alberto Zedda. Rossini, *Petite messe solennelle*. 9-II-2009. Pedro Carneiro, percusión. ORCAM. Director: Santiago Serrate. Obras de Toldrá, Nin-Culmell, Oliveira y Haydn.

Para quien firma, en el primer concierto la guinda se puso al principio, y eso nos dejó el paladar ansioso de mayores sensaciones. Para empezar, Encinar hizo una interpretación delicada, llena de esmero sonoro, de *La plus que lente*. El estreno absoluto del francés Bruno Ducol, *Une griffure de lumière* (Un arañazo de luz) que nos lleva por medio de una escritura intrincada y sutil a través de cinco episodios en los que tienen mayor protagonismo la percusión y el piano. Muy elaborada, sin duda, al no tener desarrollos temáticos y con una duración bastante dilatada, termina haciéndose farragosa. En su insistente repaso de sinfonías de Haydn por Encinar al frente de su orquesta, le tocó esta

vez el turno a la *Sinfonía n.º 91 en mi bemol mayor*, cuya interpretación a lo largo de sus cuatro movimientos, quedó un tanto gris, al no alcanzar la articulación ni el fraseo las cotas de incisividad y ligereza para transportarla hasta cotas más deseables.

Indiscutible el maestro Zedda en su labor de investigación musicológica y como experto en la obra del cisne de Pésaro, sus maneras directoriales han sido siempre un tanto toscas, aunque rebosa entusiasmo. Con todo, su labor al frente de los conjuntos de la Comunidad fue buena, logrando con preciosismo el *fugato* después de la exposición en el *Kyrie* de modo excelente por el coro, pero en otros momentos se acudió más bien al brochazo hiperso-

no, echándose de menos mayor contención y empaste. En cuanto al cuarteto vocal, con buena línea, estuvo más bien justo, aunque puede mencionarse a Esposito en el *Sanctus*, y la buena exposición en el *Miserere*, sustituida la soprano anunciada, por la búlgara Pendatchanska. El público aplaudió al final de la obra con la devoción habitual.

Buen sabor nos dejó Santiago Serrate por sus buenas maneras directoriales y el logro, de un fraseo cohesionado y un sonido con mayor transparencia que en otras ocasiones. Desarrolló un programa en cuya primera parte contrastaba el tradicionalismo de Toldrá en el intermedio de *La filla del marxant*, con las más avanzadas *Diferencias* de Nin-

Culmell. No digamos ya con el lenguaje de *Casiopèia*, estreno absoluto cuyo autor es el portugués João Pedro Oliveira, obra que nos sume en sonidos intergalácticos de muy compleja elaboración instrumental con el protagonismo de un solista de percusión (con múltiples manos Carneiro) en misión prácticamente protagonista, pero que adolece de una excesiva duración. En la segunda parte, la *Sinfonía n.º 90 en do mayor* de Haydn, cuidada, ágil, bien fraseada, y zaragatera en el Finale, porque la zaragata aún aumentó por la intervención aplaudidora del público en esos falsos finales motivados por el *ritornello* al que el autor nos somete.

José A. García y García

Una variante lejana del original

CHUECA-FUSIÓN

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 31-I-2009. Chueca y Valverde, **La Gran Vía... esquina a Chueca**. Loles León, Enrique Ruiz del Portal, Milagros Martín, Karmele Aramburu, Carlos Heredia, Pepín Tre, Sabina Puértolas, Marco Moncloa, Tony González, Noelia Pérez, Antonio Torres. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **Miguel Roa**. Director de escena: **Paco Mir**.

Grato recuerdo nos dejó la última visita que hizo *La Gran Vía* — temporada 97/98— en las tablas del Teatro de la Zarzuela. Ahora nos llega una nueva producción, nuevo y merecido homenaje al maestro Chueca, cuyo título — acertado para la naturaleza del espectáculo presentado por Paco Mir— anunciaba una variante de la obra original, que como podía hacer nos pensar no es, ni por asomo, la revista concebida en principio para el verano de 1886. Y es que la chispa de Chueca, el garbo con que los diferentes números de la obra se funden, los tipos magistralmente creados por Felipe Pérez y González que hicieron de *La Gran Vía* el éxito mayor que hasta entonces había contemplado el género chico, uno de los más arrolladores de todos los tiempos, está muy parcialmente reflejado en esta nueva puesta escénica, eficaz, con decorados que de manera realista muestra la arteria principal de la capital y coreografía, vestuario e iluminación colorista que aporta lujo a sus cuadros. En líneas generales, *La Gran Vía*, como muchas revistas, es una obra liberal y muy crítica, aunque esa crítica sea a veces ambigua o bivalente. Sabemos que Chueca pensaba en la obra como algo típicamente madrileña y que sufrió a lo largo del tiempo diversas modificaciones, debido a muy variadas circunstancias, entre otras cosas porque sus autores la concibieron con una constante necesidad de actualizarse, no en vano es una revista de actualidades, incorporando en cada momento las últimas novedades sociales o políticas. Es exactamente el espíritu de un género cuyo atractivo principal era esa compli-



Escena de *La Gran Vía... esquina a Chueca* en el Teatro de la Zarzuela

cidad de la noticia con el público.

El contenido musical de *La Gran Vía* apenas alcanza la media hora, si bien el día

de su estreno, la función, que comenzó a las ocho y media de la tarde no terminó hasta la una de la madrugada de tanto repetir números. La

recreación de esta obra puesta en pie por Paco Mir tiene una base de espectacularidad; a los números musicales de la partitura original se han añadido otros correspondientes a obras del propio Chueca tales como: *Los arrastraos*, *La alegría de la buerta*, *El año pasado por agua*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *De Madrid a París* o el tango de *Las zapatillas*, todos ellos presentados con una animada y buena dirección del maestro Miguel Roa. Parte de los textos originales ha sido modificada, no en vano es obra que siempre se prestó a las circunstancias de cada momento. Sin embargo, la propuesta no es tan eficaz como cabría esperar. Si la música sirve para la vivacidad de situaciones, el libreto transformado, aun manteniendo su gracia en algunas ocasiones, pierde la frescura del original y se escapa de la realidad cotidiana, en este caso por su poca crítica social, cayendo en el tópico y en el chiste fácil y superficial. Destacar la presencia en el escenario de los artistas-cantantes del género como Milagros Martín, siempre chispeante en su canto y en su gesto. Marco Moncloa, como Caballero de Gracia, figura que da una cierta unidad a la trama o Antonio Torres como Policía de Seguridad. No tan afortunada la intervención de una gran artista como Loles León en su doble papel de actriz y cantante, así como Carlos Heredero como Concejal, algo desmadejado, que sustituye al Paseante en Corte de la pieza original.

El espectáculo tiene luz, color y animación, suficientes para provocar el éxito popular.

Manuel García Franco

XII JORNADAS DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA CÓRDOBA 2009

marzo/abril

Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco

Fecha	Grupo
20/03	● Marcelo de la Puebla
21/03	● Trino Zurita
27/03	● Sonartensemble
28/03	● Carolina Alcaraz y Ensemble Música Viva
29/03	● Javier Riba y Cuarteto de La Habana
02/04	● Orquesta de Córdoba, Dir: José Luis Temes

Todos los conciertos empezarán a las 20,00 horas

CÓRDOBA 2016

AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA

JARA E TRINER

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA RAFAEL OROZCO

Siglos de Oro

VOCES Y TECLAS

Madrid. Capilla del Real Monasterio de Santa Isabel. 22-I-2009. The Sixteen. Director: Harry Christophers. Obras de Dias Melgás y Gutiérrez de Padilla. 7-II-2009. Herman Stinders, clave. Obras de Ortiz, Peraza, Bruna, Cabezón, Nebra, Scarlatti, Soler, Lidón e. a.

El curso del presente año de Siglos de Oro se ha iniciado con dos conciertos sumamente interesantes. El primero, a cargo de The Sixteen y su director, Harry Christophers, miraba a dos de las zonas menos atendidas de la polifonía, la música portuguesa —tan ligada por todos conceptos a la española—, encarnada en varias composiciones de Diogo Dias Melgás, y la colonial, representada en este caso por la labor en Méjico de Juan Gutiérrez de Padilla, probablemente uno de los compositores novohispanos mejor conocidos. Christo-

phers alternó piezas de ambos autores, ofreciendo siempre versiones expresivas y técnicamente cuidadas, con momentos especialmente intensos en la *Lamentação de Quinta-feira* del autor lusitano. Al emplear esta vez un grupo bastante nutrido —dieciocho voces, más bajón, arpa, tiorba y órgano—, Christophers se movió mucho más por la espectacularidad y la brillantez que por el recogimiento y la meditación, pero fue con todo una espléndida sesión de polifonía. La acústica de la iglesia no benefició a la sonoridad del clave de Stinders. Realizó

el intérprete un recorrido por la música española para tecla del siglo XV al XVIII. Si algunas músicas han sido difundidas en versiones más brillantes —la *Danza alta* de De la Torre, que Savall toca con nutrido instrumental— y otras probablemente cobran mayor plenitud al órgano (Peraza, Bruna...), lo cierto es que Stinders defendió convincentemente su propuesta, cuyos mejores réditos se dieron seguramente en las músicas dieciochescas de Scarlatti —formidable el *Ejercicio K. 215*—, Nebra, Soler y Lidón.

Enrique Martínez Miura



H. CHRISTOPHERS

Rafael Martín

Ciclo de la ORTVE

LA HORA RADIANTE

Madrid. Teatro Monumental. 30-I-2009. Ana Korondi, soprano; Ana Häslér; mezzosoprano; Jean-Pierre Furlan, tenor. Coro y Sinfónica de Radio Televisión Española. Director: Arturo Tamayo. Obras de Busoni, González Acilu y Mahler. 6-II-2009. Julia Sophie Wagner, soprano; Lothar Odinius, tenor; Nathan Berg; bajo. OCRTVE. Director: Helmuth Rilling. Haydn, *La Creación*.

Arturo Tamayo planteó un programa coherente y sin asomo de obras trilladas, de la mano de Busoni, Mahler y Acilu. Agradecemos en lo que vale antes de detenernos en la *Berceuse elegiaca* de ese gran pianista y compositor que es Ferruccio Busoni. Cabe constatar que en la práctica casi nunca era tan osado como lo fue en sus escritos teóricos. Poco importa. Esta emotiva miniatura la encaró Tamayo respetando su temblor, la incandescencia de sus temas, la amalgama tan bella de los timbres que abraza hasta el último compás. La ORTVE puso en ella toda la delicadeza a su alcance. Después vino el estreno de la *Segunda Sinfonía* de Acilu, reveladora de un aliento poderoso, así como de una forja concienzuda de sus materiales. Auténtica *work in progress*, la



HELMUTH RILLING

pieza fue desplegando su tímbrica acerada (el flautín y las flautas a menudo eran dardos), sus insistentes trazados rítmicos, la calidad ferruginosa de muchos retazos de su caligrafía. Lástima que el siempre competente Tamayo defraudara un poco en una obra que a priori le iba como anillo al dedo y que los músicos no recrearan con más mimo el ancho tramo final, a

todas luces insistente, y que sonó algo machacón. En otros momentos fueron obvios los nexos de la composición con el expresionismo, estética nada ajena al autor, que cuando imperó tornó aquella más cercana y accesible.

Sólo la hondura cada vez mayor de Helmuth Rilling, constatada en cada nueva visita, podía depararnos una

visión tan reveladora de *La Creación* de Haydn, en la que todo tenía un aroma fresco y nuevo, como si no la conociéramos. Se generaba tal sensación por contraste con su absoluto dominio de la obra, que ilustró con destreza y cantó con júbilo, hasta exprimir todos sus afectos. La ORTVE respondió con un contundente sentido dramático, audible en el bellísimo barniz de sus graves, en la elegancia de cada subrayado. El coro, puro y homogéneo, sonó siempre con plenitud y nunca con saturación, y entre los solistas la suficiencia general fue rebasada por el tenor Lothar Odinius, insuperable orfebre en cada recitativo. En resumen, una velada de triunfo para todos, con aplausos atronadores para Rilling y el coro.

J. Martín de Sagarmínaga

Temporada de la OCNE

ENTRE LO POÉTICO Y LO BÉLICO

Madrid. Auditorio Nacional. 25-I-2009. Christian Tetzlaff, violín. Orquesta Nacional de España. Director: **Antoni Ros Marbà**. Obras de Montsalvatge, Berg y Schubert. 6-II-2009. **Olga Pasichnyk**, soprano. ONE. Director: **Marc Minkowski**. Obras de Chaikovski, Bernstein y Górecki. 14-II-2009. OCNE. Concerto Italiano. Director: **Rinaldo Alessandrini**. Vivaldi, *Juditha triumphans*.



ANTONI ROS MARBÀ

El juego del hamburgués Tetzlaff (1962) es menos ostentoso que el de Repin, su línea menos refinada que la de Shaham, su sonido menos caudaloso que el de Bell, pero muestra dominio técnico, homogeneidad tímbrica y un sentido de la frase muy ajustado. Cualidades que, junto a una palpable veta emotiva y un interesante *rubato*, le permitieron brindarnos una interpretación sensible y lírica del *Concierto* de Berg.

Ros atendió solícito, sensible a esa emoción, su ayuda, que tuvo estupenda respuesta orquestal, ya apuntada en la *Desintegración morfológica de la Chacona de Bach* de Montsalvatge y corroborada en una singular *Sinfonía n.º 8, "La Grande"*, de Schubert, tocada con 55 músicos, aireado lirismo a lo Bruno Walter y estimable transparencia. Echamos a faltar el establecimiento de un norte rítmico más férreo. Minkowski es director más vigoroso y restallante, lo que demostró en una más bien gruesa *Obertura 1812* de

Chaikovski y en unas *Danzas de West side story* de Bernstein a las que les faltó mayor sentido del balanceo. La más bien tediosa *Sinfonía n.º 3* de Górecki tuvo buena ejecución y una participación notable de la soprano Pasichnyk.

El oratorio vivaldiano —seguramente falto de ensayos— fue expuesto con estilo y energía por Alessandrini, que contó con algunos instrumentos de época —tiorbas, violas de gamba y de amor, ésta tañida con finura por Emilio Moreno—, afinados muy alto. No nos pareció uno de los mejores días del coro por el discutible empaste y las desigualdades de ataque. De las cinco solistas vocales, por encima, la contralto Sara Mingardo, de volumen precario pero de impolutos estilo y dicción. A seguir la soprano lírico-ligera María Hinojosa. Muy floja, caprina y desafinada, Laura Polverelli, en el capital cometido de Judith.

Arturo Reverter

PIANO **21**

KATSARIS PLAYS BEETHOVEN

P21 014-A
BEETHOVEN, PIANO CONCERTO NO. 3, SONATAS NO. 31 & NO. 12

It is absolutely clear that pianist and conductor strongly inspire each other.
Pianowereld (The Netherlands)

Katsaris's performance is so beautiful that I almost forget I'm listening to the concerto once the piano solo part begins...
The Record Geijutsu Disc Review (Japan)

Divine moment.
Fono Forum (Germany)

P21 001
BEETHOVEN, THE CREATURES OF PROMETHEUS • WORLD PREMIERE RECORDING

[...] the immediacy and sensitivity of the interpretation ensures that the listener's interest is sustained throughout, enhanced by a recording of exceptional depth and warmth of sound.
International Piano Quarterly

[Katsaris] does play brilliantly and almost makes one forget that this is originally a work for orchestra. [...] the recorded sound is tremendous: bright, detailed, and very robust.
American Record Guide

www.cyprienkatsaris.net
You may stream the complete catalogue of PIANO 21 on www.cyprienkatsaris.com

DISTRIBUTOR UK: CODA DISTRIBUTION LIMITED
DISTRIBUTOR USA: bi Bellman International Corp.

Liceo de Cámara

MADURACIÓN

Madrid. Auditorio Nacional. 29-I-2009. Cuarteto Casals. Obras de Haydn y Mendelssohn.

Ha sido reconfortante comprobar que la prestación del Cuarteto Casals en su última cita con obras de Haydn en el Liceo de Cámara mejoraba considerablemente la precedente (el *Op. 33*). Los tres cuartetos de la *Op. 71* que formaban la parte del león del programa resultaron equilibrados y plenamente clásicos. Hubo alguna sonoridad metálica y hasta leves problemas de entonación del primer violín en los finales, movimientos que por lo demás ganarán seguramente en picardía con los años, pero la entrega general y el noble, comunicativo fraseo en los tiempos lentos compensaron con creces esos escollos. Apasionada versión —sobre todo por los sensa-



cionales tiempos extremos— del *Cuarteto en la menor op. 13* de Mendelssohn, que evidenció la proximidad de esta música con la del legado de los últimos cuartetos beethovenianos. La interpretación de esta obra se vio potenciada por la entusiasta labor de

Vera Martínez, cuya presencia en el primer atril suele notarse favorablemente. Unas palabras sobre la inexplicable ausencia de notas en los programas de mano sobre determinadas obras, caso de este cuarteto de Mendelssohn o, algo antes, de los tríos de

Chaikovski o Schumann. En el concierto se entregaba una cartulina con la sola mención de obras, autores e intérpretes, en tanto que el libro-programa, con el desde luego magnífico y pormenorizado trabajo de Miguel Ángel Marín sobre el cuarteto de Haydn y el más genérico de Stephen Plaistow sobre Brahms, Ligeti y de nuevo Haydn, ignora estas músicas. A todas luces, un retroceso en el nivel de información que el organizador facilita al oyente, bastante incomprendible además en una serie que se caracteriza precisamente por demandar de sus asistentes un esfuerzo intelectual continuo.

Enrique Martínez Miura

En marcha *musicad* hoy 2009

LÍNEAS MAESTRAS

Madrid. Auditorio Nacional. 17-I-2009. Frances-Marie Uitti, violonchelo; Stefano Scodanibbio, contrabajo. Obras de Scelsi. 27-I-2009. Ensemble Recherche. Obras de Parra y Grisey. 28-I-2009. Ensemble Recherche. Obras de Murail, Mendoza, Hurel, López López y Dufourt. 11-II-2009. Cuarteto Arditti. Scelsi, *Cuartetos*.

Las principales líneas conductoras del ciclo *musicad* hoy de este año recién empezado han sido presentadas en sus primeros conciertos: Giacinto Scelsi, uno de los nombres más importantes e independientes del pasado siglo XX y la corriente espectralista francesa y sus ramificaciones que llegan, por ejemplo, a nuestro país.

El personalísimo e inclassificable carácter de la música de Scelsi (1905-1988) quizá sólo exige una condición indispensable para el acercamiento a ella, la presencia en el concierto de unos intérpretes magistrales, como fue en el concierto protagonizado por Frances-Marie Uitti, violonchelista que trabajó habitualmente con el compositor, y Stefano Scodanibbio. La obra que daba título al

concerto, *Las tres edades del hombre*, escrita para violonchelo solo nos sirve para conocer los años de más intenso trabajo de Scelsi, desde los cincuenta hasta casi los setenta. En esta obra, de gran virtuosismo, entramos en contacto con la búsqueda de sonoridades de Scelsi y algunos recursos como la microtonalidad. *Wo-Ma n° 2*, *Mantram* y *Le réveil profond*, buscaron la mayor versatilidad posible en el contrabajo, que Scodanibbio superó técnicamente para centrarse en la expresión. La obra para ambos instrumentos, alrededor del sonido sol en diferentes afinaciones, genera una densa atmósfera, casi hipnótica.

Uno de los conciertos más esperados del ciclo, como demostró la sala completamente llena, ha sido el

de la integral de los *Cuartetos* de Scelsi, interpretados por el Cuarteto Arditti en un concierto inolvidable para todos los presentes en la sala. Desde la monumentalidad del *Primer Cuarteto*, de 1944, en el que nos presenta su visión esencial y libremente melódica del atonalismo, hasta la concreción esencial del quinto, que nace y se desarrolla a partir de un único sonido, pasamos por un universo creativo en el que el *pathos* y la representación de los afectos cobra vida a través de un estudio del sonido y la técnica de la cuerda frotada sorprendente. El Arditti demostró una vez más por qué continúa a la cabeza de la música contemporánea.

Los dos conciertos del Ensemble Recherche nos llevaron hasta la escuela espec-

tralista francesa, el primer programa, en el que se contrapusieron las obras de Hèctor Parra, uno de los compositores españoles que está llevando una carrera internacional más interesante, afincado en París, y la monumental *Vortex temporum* de Gérard Grisey que entraron en un interesante diálogo de cómo la nueva escuela ha sabido asimilar cuestiones de los espectralistas sin perder su personalidad. En esa misma línea, el segundo concierto, mucho más ecléctico, nos mostró las obras de Elena Mendoza y José Manuel López López, ¿quizá podamos empezar a hablar de una escuela franco-española? Si existe, está sin duda dando frutos más que interesantes.

Leticia Martín Ruiz

Ciclos de Grandes Voces y de Lied

DOS Y DOS

Madrid. Teatro Real. 23-I-2009. Ben Heppner, tenor. Sinfónica de Madrid. Director: Eric Hull. Obras de Weber, Beethoven y Wagner. Teatro de la Zarzuela. 26-I-2009. Kate Royal, soprano; Christine Rice, mezzo; Roger Vignoles, piano. Obras de Purcell, Mendelssohn, Brahms, e.a. 16-II-2009. Matthias Goerne, barítono; Eric Schneider, piano. Obras de Schubert.

Hace medio siglo —desde Vinay, Aldenhoff y Suthaus— que no se oye un tenor heroico similar a Heppner, por no irnos a los tiempos canónicos de Melchior, Volker y Lorenz. Un tenor con un centro ancho y baritonal, un grave suntuoso y un agudo broncíneo, todo saneado por una briosa técnica y asentado sobre una musicalidad directa y plena. Así se mostró el cantante canadiense en un programa a prueba de balas: Max, Florestán, Sigmundo, Walter, Lohengrin. Tristán en su abrumador delirio y, de poste, “Tuyo es mi corazón” de la lehariana *El país de las sonrisas*, cuya segunda mitad fue gentilmente cantada en castellano. Hull condujo con mera corrección a una orquesta que se oyó débil de cuerdas, tanto en timbre como en afinación, exceptuando el preludio y final tristanescos, leí-

dos con una creciente dosis de alucinación y una densidad sin sombras.

A otro mundo nos llevaron Royal y Rice, con un programa de dúos mechado de alguna canción para voz sola. Lozanas y frescas sonaron las dos cantantes, diríase que cantarinas si no fuera pleonasmismo. Cercanas de timbre, especularon con las pequeñas diferencias y se pasearon, autorizadas, por un menú de números infrecuentes y exigencias muy diversas de estilo. Un Purcell triunfante, luego melancólico y luego irónico fue sucedido por el contenido sentimentalismo de Mendelssohn y cinco Brahms que por sí mismos constituyeron lo mejor de la velada. Una segunda parte latina pasó del clima elegantemente sensual de Gounod y Lalo a la franca diversión y el canto desenfadado del último Rossini. Vignoles supo alter-



BEN HEPPNER

Javier del Real

nar estilos y exhibió su buena sonoridad y su fraseo atento, en especial durante las respuestas, las introducciones y los posludios.

En cuanto a Goerne, más que conocidas son sus cualidades de intérprete y su que- rrencia schubertiana, demostrada en Madrid con la integral de los ciclos pertinentes. En esta ocasión brindó una miscelánea donde la variedad de matices en una larga lista

de canciones firmadas por Schubert (23 en total) sólo puede eludir reiteraciones y monotonías en manos de un artista como Goerne. Su voz, que se ha agravado ricamente, es capaz de aliviarse y aclararse sin perder timbre ni afinación y ensancharse hasta el más patético *vibrato*, sin perder jamás el sentido de la frase y la ligazón del sonido. Meditación, contemplación, paisaje, celebración de la naturaleza, nostalgia de amor, el Arpista y Mignon, todo desfiló con la minucia magistral del cantante en una suerte de caleidoscopio schubertiano, la muestra en miniatura de toda su producción cancioneril. En cuanto a Schneider, baste decir que fue la réplica pianística de su compañero. Cuando la voz callaba, Schubert seguía cantando, allí, desde el teclado.

Blas Matamoro

Temporada del CDMC

VIRTUOSISMOS CONTEMPORÁNEOS

Madrid. Auditorio del MNCARS. 19-I-2009. Horacio Lavandera, piano. Obras de Ye, Adès, Willi, Panisello, Bernal y Posadas. 26-I-2009. Cuarteto Arditti. C. Halffter, *Cuartetos*.

El programa presentado en el CDMC por el joven pianista argentino, afinado en España, Horacio Lavandera, estuvo marcado por la enorme dificultad, que fue asumida con la mayor naturalidad por el pianista, incluso en momentos provocados por el azar como un fortuito apagón durante la interpretación de *Ballade* de Xiaogang Ye, que no detuvo a Lavandera. Una primera parte en la que nos mostró tres formas diferentes de asumir la contemporaneidad en diferentes partes del mundo, el lenguaje de oriente actualizado por Xiaogang Ye, la personal búsqueda de sono-

ridades y neomelodismo de Thomas Adès y el atonalismo expresionista de Herbert Willi. En contraposición, el personalísimo lenguaje de tres compositores hispanos, el argentino Fabián Panisello, que ha revisitado los estudios para piano, siguiendo la línea creada por Ligeti, la juventud de Alberto Bernal, en el estreno de la noche (*De la deconstrucción de un cluster*), en una obra que utilizaba un término tan utilizado en la actualidad y tan diverso como la deconstrucción, y el piano hermanándose con la electrónica, y viceversa, en la obra de Alberto Posadas, *Memoria*

de “no existencia”. Un concierto magistral, de la mano del que ya es mucho más que una promesa, Horacio Lavandera.

Sólo una semana más tarde, frente a la juventud se presentó la madurez del Cuarteto Arditti, un grupo liderado por el violinista que le da nombre que lleva más de treinta años a la vanguardia musical. En este caso en un programa monográfico dedicado a Cristóbal Halffter, uno de los decanos de la composición contemporánea, que demostró no sólo seguir activo sino seguir evolucionando en su lenguaje, como pudimos ver en el

monumental *Cuarteto n° 7* que ocupó toda la segunda parte del concierto, compuesto el año pasado, tras la interpretación del n° 3 y n° 6. Cada uno de estos cuartetos exige un máximo interpretativo a los músicos, sobre todo en las cuestiones agógicas. El concierto concluyó con un emotivo homenaje de los músicos al compositor presente en la sala y a su esposa, interpretando el tercer movimiento del *Primer Cuarteto*, compuesto en 1954 y que nos recordó la línea stravinskiana de los primeros años de Halffter.

Leticia Martín Ruiz

XV Ciclo de Música Contemporánea

DECIDIDO APOYO A LA CREACIÓN

Teatro Cánovas. 9, 14, 23, 26, 28-I-2009. Orquesta Joven de Andalucía. Orquesta Filarmonía de Madrid. Orquesta de Córdoba. Filarmonía de Málaga. Directores: **Michael Thomas, Pascual Osa, Lorenzo Ramos y José Luís Temes.** Víctor y Luis del Valle, piano. Cuarteto Iris. Grupo de Percusión Aeó. Obras de Castillo, De la Cruz, García Abril, García Román, Gil Valencia, C. Halffter, Hindemith, Lutoslawski, Martynciow, De Pablo, Prieto, Reich, Ribas Taléns, J. L. Turina y Zárate.

MÁLAGA La Orquesta Filarmonía de Málaga, fiel a su cita anual con la creación musical, en el XV Ciclo de Música Contemporánea ha querido hacer un recordatorio de las anteriores ediciones encargando la composición de nuevas obras a cinco de los compositores que fueron objeto de monografías a lo largo de la historia del ciclo. La coincidencia de sus estrenos, que ocuparon el concierto de clausura a cargo de la orquesta bajo la dirección del reciente Premio Nacional de Música José Luis Temes, significó todo un acontecimiento cultural de primer rango por la valía de los maestros que, con la significación adicional que supuso su presencia, elevaron la trascendencia del acto.

Éste se abrió con la obra *Epitafio para el sepulcro de Juan del Enzina* de Cristóbal Halffter, ya estrenada en León el pasado año. Es un curioso lamento musical a modo de *tombeau* con un trío invertido, dada el agitado y dinámico pasaje central en contraste con las partes extremas, en memoria del gran poeta y polifonista de nuestro renacimiento. La velada siguió con *Veredas del tiempo*, una evocación de Claudio Prieto en torno a la ansiedad y rebeldía propias de la juventud, destacando en su discurso una inherente plasticidad que lleva a pensar en una posible adaptación escénica. *La commedia dell'arte* de José Luis Turina es toda una destilación sonora propia de su forma de componer, caracterizada siempre por el sentido y la elegancia en la combinación instrumental que, en este caso, realza con clara intención descriptiva los distintos episodios de la arlequinosa



Claudio Prieto, José Luis Turina, Luis de Pablo, Antón García Abril y José García Román en Málaga

aventura amorosa. Un emocionado recuerdo a la joven Sophie Scholl, mártir del nazismo, ha sido el motivo ideológico de la trascendente composición de José García Román, *Die weisse Rose*. La carga dramática de su profunda belleza, en la que se contraponen las fuerzas del mal, los instrumentos graves, a la liberación espiritual de la protagonista personificada en las frecuencias agudas, supone el mantenimiento de un continuo contraste de gran tensión emocional sólo relajado con una prolongada alusión a las campanas y una reconciliadora cita final de J. S. Bach, que deja una sensación de consuelo y esperanza. La jocosa obra de Luis de Pablo *Co le tromme in bocca* sirvió de zigzagante diferencia respecto al anterior autor, manteniendo desde su paródico sonido, realizado en un final sarcástico, la atención del auditorio. Según el autor, en *Lumen*, composición de Antón García Abril dedicada a sus hijas y que cerraba este singular programa, la música tiende a convertirse en la luz interior que

debe inspirar siempre el sentido de nuestras vivencias. El maestro Temes mostró sus mejores calidades con la Filarmonía, superando incluso el buen trabajo registrado en un más que interesante CD publicado con el mismo contenido y orquesta de este concierto.

En referencia a otros momentos destacados del ciclo cabe mencionarse a la Orquesta Joven de Andalucía, que demostró delicadeza en el *Nocturne of Red Water* de José Zárate y entrega en el sólido *Concierto para orquesta* de Lutoslawski bajo la precisa dirección de Michael Thomas. Pascual Osa dejó una buena impresión con Orquesta Filarmonía de Madrid en *De Angelis* de García Román y *Punto de encuentro* de J. L. Turina. Excelente Lorenzo Ramos al frente de la Orquesta de Córdoba en *Impresiones* madrileñas de Zulema de la Cruz y en el estreno de *Suite imaginaria* del granadino Francisco Gil Valencia, obra de corte didáctico lejos de pretensiones vanguardistas. Enormemente atractivo fue el

recital de los hermanos Del Valle interpretando al siempre sugerente Ligeti y un más que interesante estreno absoluto, *Les bruixes* del valenciano Ribas Taléns. Un voluntarioso Cuarteto Iris dio paso al espectacular Grupo de Percusión Aeó que con *Music for Pieces of Word* de Reich y *Sweet Swaff* de Martynciow entusiasmó al público, cada vez más presente en esta cita de *Málaga Contemporánea*, título con el que la Filarmonía ha querido realzar su decidido apoyo a la música de nuestros días propiciando once estrenos absolutos en un ciclo que ha contado con la presencia de hasta cinco orquestas, dos recitales, tres grupos, una coral, así como un concierto en familia, así como tres mesas redondas con la participación, entre otros especialistas, de los compositores que dieron contenido al concierto de clausura, además de Tomás Marco, cuya obra está llamada a protagonizar monográficamente una futura edición.

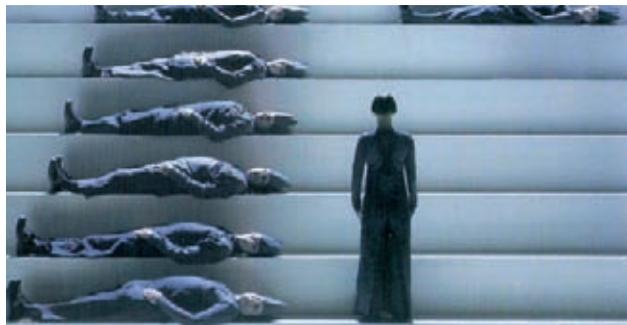
José Antonio Cantón

XXVI Festival de Teatro de Málaga

UN ORFEO POSTMODERNO

Teatro Cervantes. 16-I-2009. **Operation: Orfeo**, música de Holten, Cage y Gluck. Baiba Berke, Lisbeth Sonne Andersen. Coro de la Radio Letona. Director musical: **Kaspar Putnins**. Director escénico: **Kristen Dehlholm**.

Considerada como una ópera visual en tres movimientos, *Operation: Orfeo* se ajusta a los postulados postmodernos convertidos en referentes de la diversidad de orientaciones que la creación escénica ha experimentado en las tres últimas décadas. El dramaturgo danés Kristen Dehlholm ha reconceptualizado el original espectáculo creado en 1993, modificando y avanzando en la fusión de teatro y ópera mediante efectos visuales, montaje artístico y música dentro de una construcción y reconstrucción del espacio del proscenio y una calculada duración del tiempo de la acción. El resultado se ve impregnado, desde la primera indicación de entonación del director musical al coro, de una magia que deja al público prendido y absorto en el encantamiento órfico de sonido e imagen. Los doce cantantes, estructurados en una clara formación renacentista, imprimen una



extraordinaria fuerza a la composición que se sucede utilizando obras de tres compositores: Bo Loteen, que sigue un esquema melódico-tonal, John Cage, en pasajes de su obras *Hymns and variations* y *The wonderful widow of eighteen springs* y una "ineludible" cita del aria *Che farò senza Euridice?* de Gluck como elemento conceptual catalizador del mensaje de esta ópera, una de las citas obligadas del pasado XXVI Festival de Teatro de Málaga.

El descenso de Orfeo al mundo invisible del Hades

está simbolizado en una escala infinita donde se desarrolla la acción con acentuada lentitud, modificándose sólo por las exigencias de distribución de las voces. Los movimientos de la bailarina cargan de significación el contenido de los textos aplicados a tres momentos bien diferenciados del argumento: la oscuridad en la que se ve envuelto el protagonista a su llegada al mundo invisible de los muertos, el advenimiento de la luz en su vuelta a la vida y, por último, tras la momentánea pérdida de Euridice, la liberación de ésta

del mundo de las tinieblas. El libreto del danés Ib Michael, basado en versos fúnebres tibetanos y en pasajes sobre el legendario poeta tracio, carga de significación narrativa el espectáculo.

La belleza de una extraña combinación musical, enormemente sugestiva por la calidad vocal de la solista y coro, muy bien conducidos por Kaspar Putnins, y eficazmente tratada en una cuidada amplificación electrónica del sonido por Troels Bech Jensen, se fundía con inquietante perfección con el montaje escénico ideado para generar con sugerente simplicidad la sensación infinita de espacio y tiempo, elementos psicológicos esenciales en la percepción de la belleza que indudablemente posee esta ópera que se ve realizada por la cita de Gluck, concluyendo así de manera balsámica la creciente tensión acumulada en su desarrollo.

José Antonio Cantón

Ciclo de Grandes Conciertos

INTERESANTE ESTRENO

Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas. 21-I-2009. **Natalia Gutman**, violonchelo. Royal Philharmonic Orchestra. Director: **Israel Yinon**. Obras de Dotti, Schumann y Vaughan-Williams.

MURCIA La admiración que profesó Hans-Peter Dotti (Coblenza, 1952) por la gran violonchelista rusa Natalia Gutman le ha llevado a dedicarle una obra orquestal, *Scherzo fantástico*, cuyo estreno absoluto se ha producido en esta cita del Ciclo de Grandes Conciertos del Auditorio de Murcia con esta actuación de la Royal Philharmonic. El maestro Yinon ha conectado con la idea del compositor alemán, imprimiendo en todo momento la intensidad que pide esta pieza, sustentada en un continuado ejercicio

cromático, sólo interrumpido con una parte central de marcado carácter lírico, en el que se insertan apuntes diatónicos que hilvanan su discurso musical. El intenso temperamento de este director hebreo favoreció el descubrimiento de la complejidad de esta partitura, que exige un gran virtuosismo orquestal.

El *Concierto para violonchelo y orquesta en la menor op. 129* de Schumann fue la carta de presentación de Natalia Gutman con la Royal. Su técnica de arco es verdaderamente prodigiosa, hecho que le permite hacer que su

sonido sea profundamente cálido y enormemente emocional, como quedó reflejado en el sensual *Langsam* central, donde la Gutman expandió la delicadeza de su musicalidad para afianzarse en el elocuente movimiento final, que supuso un definitivo encuentro con esta difícil obra, en una interpretación que fue siempre de menos a más. Las dos piezas de Bach pertenecientes a sus monumentales suites, que interpretó como bis, dejaron constancia de la verdadera dimensión artística de esta consagrada figura del violonchelo.

La vehemencia sonora surgió con la *Sinfonía n.º 4 en fa menor*, de Vaughan-Williams, que se presentaba por vez primera en el auditorio murciano. La inquietante personalidad musical del maestro Israel Yinon, últimamente con una destacada carrera en Alemania, supo plegarse al poso del saber colectivo de la orquesta que, salvo pequeños desajustes de atención al director en algunas entradas, dejó constancia del sólido depósito de esta obra en su repertorio.

José Antonio Cantón

Gran dirección musical de Paolo Arrivabeni

UN BAILE CON PATEO

Teatro Campoamor. 22-I-2009. Verdi, *Un ballo in maschera*. Giuseppe Gipali/Marc Heller, Ángel Ódena/Javier Franco, Amarilli Nizza/Camen Solís, Elena Manistina/Mabel Ledo, Beatriz Díaz/Fabiola Masino, Enrique Sánchez Ramos, Iván García, Elia Todisco, Charles dos Santos, Jorge Rodríguez Norton. Coro de la Ópera de Oviedo. Oviedo Filarmonía. Director musical: **Paolo Arrivabeni**. Directora de escena: **Susana Gómez**.

OVIEDO Los pateos son uno de esos acontecimientos extraordinarios, bastante desagradables y también difíciles de ver en el mundo de la ópera. En Oviedo ya van dos esta temporada, uno gordo en *El barbero de Sevilla* y otro todavía más sonoro, que fue el que se llevó el último título de la LXI Temporada de Ópera del Campoamor. *Un ballo in maschera* de Verdi fue la obra elegida para que Susana Gómez, por así decir, una artista de la casa, debutase en la temporada. El punto de partida fue relativamente atemporal y, por momentos, bastante aparente de ver en lo estético. Pero hubo aspectos fuera de lugar, otros que distraían de la acción, otros que confundían la dramaturgia y, otros —el movimiento escénico— convencionales cuando no confusos. Gómez acabó por perder la adecuada perspectiva de la historia, y puso a la maga Ulrica en una clínica, mostrando lo que parecía ser un aborto, con niño ensangrentado a la vista. Convirtió el baile de máscaras del último acto en una discoteca donde Superman, Batman y finalmente el Zorro matan a Riccardo, que disfrazado de un Elvis Presley color dorado no sabía si debía morir, bailar, reír o llorar, lo mismo que el público.

Lo mejor de la producción fue la dirección musical de Paolo Arrivabeni, un director de gran talento y carácter, que supo reconducir a la Oviedo Filarmonía hacia el buen camino sonoro. Arrivabeni ofreció una versión equilibrada, muy bien articulada y ponderada en volúmenes y, además, exquisita en el trato con los cantantes.

Beatriz Díaz y Elena Manistina fueron las mejores



Escena de *Un ballo in maschera* de Verdi en el Teatro Campoamor

cantando. Díaz deslumbró en escena, cantando mientras bailaba, bailando mientras cantaba, en posiciones incómodas e incluso gratuitas respecto de la acción, dominando del todo el registro agudo y saltarín del personaje, y aportando su dulce y delicado timbre. Se hizo con el control absoluto de la escena en los números concertantes, donde su voz destacaba por encima de las demás. Elena Manistina fue una Ulrica de primera. Estuvo espléndida en *Re dell'abisso*, llena de la profunda y misteriosa expresividad que emana de su personaje. Amarilli Nizza caracterizó a Amelia con participaciones de hermosa factura, quizás

algo necesitadas de calidez y de un vibrato más elegante. Giuseppe Gipali —Riccardo— no terminó de cuajar. Es un tenor de gran seguridad técnica, fraseo refinado y elegante pero exageradamente frío. Dio la impresión de no estar presente en la obra. Ángel Ódena fue un Renato de gran voz y atractivo timbre. Dejó su sello de calidad durante toda la obra por su fuerte fuste dramático. Enrique Sánchez Ramos fue un Silvano nada sobrado de recursos. Iván García y Elia Todisco cumplieron con holgura como Samuel y Tom, al igual que Charles dos Santos y Jorge Rodríguez Norton.

Del segundo reparto gus-

tó sobre todo Carmen Solís, que mostró un precioso estilo entre cálido y expresivo que le fue bien al personaje. Marc Heller fue un Riccardo discreto. Sus insuficientes condiciones técnicas oscurecieron bastante su participación. Javier Franco configuró un Renato refinado y elegante en lo lírico, de muy notables condiciones vocales. Mabel Ledo fue una Ulrica de interés, por su timbre y condiciones líricas, pero le faltó temple en la interpretación de su aria principal. Fabiola Masino cantó y actuó con gusto y discreción. El Coro de la Ópera tuvo una gran participación.

Aurelio M. Seco

Ciclo de la OSE

PENDERECKI SE MOSTRÓ CLÁSICO

Auditorio Kursaal. 29-I-2009. Radovan Vlatkovic, trompa. Sinfónica de Euskadi. Director: Krzysztof Penderecki. Obras de Penderecki y Mendelssohn.



Santiago Torralba

KRZYSZTOF PENDERECKI

SAN SEBASTIÁN La presencia en el Kursaal de uno de los grandes compositores aún vivos, como es el caso del polaco Krzysztof Penderecki, dirigiendo a la OSE supuso un agradable encuentro, sobre todo teniendo en cuenta el estreno a nivel estatal de su nuevo *Concierto para trompa y orquesta "Winterreise"* escuchado previamente sólo en Taipei, Tokio y Osaka. El encuentro musical, evaluado en su integridad, presentó sorpresas y decepciones casi a partes iguales. Penderecki logró un óptimo resultado, logrando que la orquesta mostrase todos los detalles sonoros ante sus propias obras, pero después desatendió su dirección de manera evidente ante la *Tercera Sinfonía* de Mendelssohn.

De natura sonoris, breve obra por su duración, supuso un viaje en el tiempo y una clara muestra de las concepciones ligadas a la *avant-garde* del polaco, conceptos que ha dejado ya de lado, a juzgar por el estilo neorromántico y bastante melódico presentado en el magnífico *Concierto para trompa y orquesta "Winterreise"*, partitura que fue ejecutada de modo realmente destacable por el solista Radovan Vlat-

kovic, mostrando una expresividad y técnica muy depuradas. Virtuoso sin duda alguna, como demostró a modo de bis interpretando *Appel interstellaire* —de *Des Canyons aux Étoiles*— de Olivier Messiaen.

Penderecki suena en cualquier caso en esta obra diferente a lo acostumbrado, da la sensación de haberse rendido ante lo clásico. La orquesta sonó en general estupenda, brillante, redonda. Por ello, no cabe entender la causa que posteriormente hiciera que el polaco apenas se limitase a marcar el *tempo* a lo largo de la *Escocesa* de Mendelssohn. Tal fue así, que habiendo comenzado el todo orquestal más o menos de manera acertada el Andante con moto, el desaguado fue evidente y notorio en el Vivace non troppo, con innumerables desajustes en las cuerdas. Hubo un buen intento de reconducir la cosa con las bellas frases de los chelos en el Adagio, pero ni por esas se logró levantar el posterior Allegro maestoso assai que sonó moribundo. Ocasión perdida, que en cualquier caso, no quitó el buen sabor de boca de lo escuchado durante la primera parte.

Íñigo Arbiza

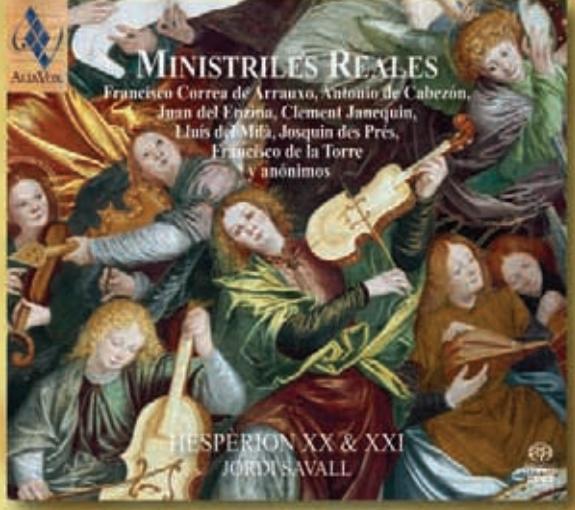


MINISTRILES REALES

Francisco Correa de Arauxo, Antonio de Cabezón,
Juan del Enzina, Clement Janequin,
Lluís del Milà, Josquin des Prés,
Francisco de la Torre
y anónimos

HESPÈRION XX & XXI

JORDI SAVALL



**Música instrumental de los Siglos de Oro
Del Renacimiento al Barroco 1460 - 1690**

En esta nueva propuesta sobre el repertorio de los **MINISTRILES REALES**, podemos escuchar, reunidas ahora por primera vez formando un "corpus" independiente, desde las primeras obras instrumentales, "Danzas Altas", "Basses dances" y Fantasías, procedentes de los Cancioneros Musicales de los Siglos de Oro, hasta los Tientos, "Batallas", Glosados y Diferencias de finales del siglo XVII. Estas obras han sido seleccionadas y agrupadas en función de un concepto musical contrastado y respetuoso del espacio musical de cada obra, que ponen en evidencia el nacimiento y desarrollo espléndido de un nuevo arte, el de "las músicas para tañer". Un arte que, gracias a su originalidad, belleza y gran variedad de formas y estilos, fundamenta y consigue en pocos años la plena independencia del repertorio instrumental del Renacimiento y del Barroco.

JORDI SAVALL

ALIA VOX
Distribución España
diverdi.com

ALIA VOX - Apdo. Correos, 113
08193 - BELLATERRA
www.alia-vox.com

Reparto de nuevas estrellas

UN FAUSTO CASI EN SU PUNTO

Palau de les Arts. 2-II-2009. Gounod, **Fausto**. Vittorio Grigolo, Erwin Schrott, Gabriele Viviani, Vittorio Prato, Natalia Kovalova, Ekaterina Gubanova, Annie Vavrille. Director musical: **Frédéric Chaslin**. Director de escena: **David McVicar**.



Erwin Schrott en *Fausto* de Gounod en el Palau de les Arts de Valencia

VALENCIA Esta multi-coproducción (Londres, Montecarlo, Lille, Trieste) de *Fausto* se estrenó a mediados de los años ochenta en el Covent Garden, donde se ha repuesto hace apenas cinco. Abunda en ideas brillantes. Los pocos efectos especiales son eficaces y están realizados de manera impecable. Por diseño y confección, el vestuario cumple con los objetivos que se propone. Siempre atractiva, la escenografía es variada o lo parece. Las más de cincuenta personas que en algunos momentos coinciden sobre la escena producen sensación de multitud sin amontonamiento. La coreografía resultó algo más irregular o no grata para todos los gustos en todo el transcurso de

la representación.

El elenco de cantantes incluía unas cuantas voces jóvenes o en su primera madurez con muchas posibilidades ante ellos de convertirse en grandes nombres de sus respectivas tesisuras. Erwin Schrott fue un poco más aplaudido que los demás, seguramente porque, salvo un par de pasajeros baches (en el rondó del *Becerro de oro*, donde el timbre adoleció de cierta opacidad, y en la *Serenata*, donde se le oyó menos de lo esperado), mostró un dominio inteligente de su instrumento y del personaje a cuyo servicio lo puso.

Como toda la función, Fausto y Margarita también estuvieron casi en su punto, con algunos números de

sana competencia entre ellos. Compartieron como principal virtud la de evitar la sensación de exhibición para la galería en que tantas figuras han incurrido antes que ellos, para por el contrario tener como principal meta la credibilidad dramática. Ambos bien dotados de notables potencia y redondez, en el debe de Natalia Kovalova sólo cupo anotar algunos afilamientos del timbre en los agudos, aunque no en los más extremos. Con todo, fue de lamentar que uno de los escasos números que se cortaron fuera su aria *Si le bonheur*. Más regular en general, a partir de un nivel muy alto Vittorio Grigolo fue incluso de menos a más. Curiosamente, quizá el concertante

final no tuvo tanto refinamiento como hasta entonces los tres protagonistas.

En los papeles menores nadie desentonó. No obstante, a la mezzosoprano Ekaterina Gubanova se la percibió más cómoda con las melodías que en el recitativo, y al barítono Gabriele Viviani sólo le faltó algo de fuerza en la muerte de Valentín.

Frédéric Chaslin extrajo gran partido de un coro sobre el que apenas exageró cuando antes del estreno lo calificó de "el mejor que he oído en mi vida" y una orquesta que se distinguió por la flexibilidad y la constancia en la respuesta tensa y precisa que se le exigió de principio a fin.

Alfredo Brotons Muñoz

MADRID, 2009

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

14

Organizado por la
FUNDACIÓN SCHERZO,
con el patrocinio
del diario **EL PAÍS**
y la colaboración del
Ministerio de Cultura (INAEM)
y la Fundación Hazen-Hosseschrueders

www.scherzo.es

ORGANIZA:

schерzo
FUNDACIÓN

PATROCINA:

EL PAÍS

4

TILL FELLNER

CONCIERTO

piano

Martes, 10 de marzo
19:30 horas

L.V. BEETHOVEN

Sonata nº 1 en fa menor, op. 2, nº 1

Sonata nº 2 en la mayor, op. 2, nº 2

Sonata nº 3 en do mayor op.2, nº 3

Sonata nº 23 en fa menor, op. 57, «Appassionata»

5

GRIGORI SOKOLOV

CONCIERTO

piano

Martes, 19 de mayo
19:30 horas

L.V. BEETHOVEN

Sonata nº2 en la mayor op.2, nº2

Sonata nº13 "Sonata quasi una fantasia" en mi bemol mayor op.27, nº1

F. SCHUBERT

Sonata en re mayor op. 53 D 850

6

MURRAY PERAHIA

CONCIERTO

piano

Martes, 2 de junio
19:30 horas

BRAHMS

Variaciones sobre un tema de Haendel

RESTO PROGRAMA A DETERMINAR

Sobre obras de Mozart, Beethoven y Bach

7

NELSON FREIRE

CONCIERTO

piano

Martes, 30 de junio
19:30 horas

J. S. BACH - A. SILOTI

Preludio en sol menor, BWV 535

J. S. BACH

Fantasia cromática y fuga en re menor, BWV 903

R. SCHUMANN

Kinderszenen, op. 15

C. DEBUSSY

Children's Corner

F. CHOPIN

Balada nº 3 en la bemol mayor, op. 47, KK 679-687

Nocturno (a determinar)

Scherzo nº 2 en si bemol menor, op. 31, KK 505-509

AUDITORIO NACIONAL
DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA



MINISTERIO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

Ciclo de la Orquesta de Valencia

DOS ÉXITOS MUY DISTINTOS

Valencia. Palau de la Música. 23-I-2009. José María Gallardo de Rey, guitarra. Orquesta de Valencia. Director: **Enrique García Asensio**. Obras de Turina, Bacarisse, Gallardo del Rey y Rimski-Korsakov. 13-II-2009. **Yefim Bronfman**, piano. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub**. Obras de Strauss, Hindemith y Brahms.

En el *Concierto inaugural de las Jornadas conmemorativas del centenario de la muerte de Francisco Tárrega* no sonó ni una sola nota compuesta por el maestro de Villarreal. José María Gallardo del Rey (Sevilla, 1958) tocó la parte solista del *Concertino* de Bacarisse en una ejecución arruinada por una inclemente amplificación de la guitarra, y el *Concierto de L'Eliana*, obra compuesta por el intérprete seguramente teniendo en cuenta ese condicionamiento y en muchos de cuyos doce minutos de duración lleva al terreno de la música ligera.

La velada había comenzado con *La procesión del Rocío* y terminó con el *Capricho español*. En ambas



YEFIM BRONFMAN

Dario Acosta

páginas sobró de estruendo lo que, salvo por algunas intervenciones individuales (de clarinete, flauta, trompa, arpa), faltó de sutileza. Todo se recibió con calurosos aplausos.

Mucho más justificado se antojó el enorme éxito cose-

chado por Yefim Bronfman, la Orquesta de València y su titular Yaron Traub en un *Segundo* de Brahms iniciado con un estupendo solo de trompa a cargo de María Rubio. El pianista estadounidense produjo un fraseo por igual elocuente con indepen-

dencia de la distancia entre las notas y las indicaciones de velocidad e intensidad prescritas en la partitura. El director israelí guió un acompañamiento en general muy matizado y el movimiento lento extraordinariamente enriquecido con otros inspirados solos, esta vez debidos al violonchelista Mariano García.

Antes, en su primera interpretación por la orquesta de la juvenil *Serenata para 13 instrumentos de viento* de Strauss y en el estreno en Valencia de la *Música de concierto para metales y cuerdas* de Hindemith, la calidad de las versiones había sido también muy alta.

Alfredo Brotons Muñoz

Stravinski, Sibelius...

ESTRELLAS

Auditorio. 18-I-2009. **Alexei Volodin**, piano. Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Director: **Valeri Gergiev**. Obras de Rachmaninov y Stravinski. 22-I-2009. Coro Masculino Académico de Finlandia. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Ari Rasilainen**. Obras de Sibelius. 4-II-2009. **Paul Lewis**, piano. Mahler Chamber Orchestra. Director: **Daniel Harding**. Obras de Mozart. 5-II-2009. **Tatiana Vassilieva**, violonchelo. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Krzysztof Penderecki**. Obras de Penderecki y Mendelssohn.

VALLADOLID Unos aspectos curiosos del extraordinario concierto de Gergiev y la Orquesta del Mariinski. El maestro dirigió con batuta, no utilizó pódium, inmerso entre los instrumentistas y no hizo pausa alguna entre los tiempos. Versiones personalísimas de gran fuerza y brillantez. Extraordinario Volodin en el *Tercero* de Rachmaninov. Una visión extraordinaria de las dinámicas en *La consagración*. Tres regalos, Glinka, Liadov y Rimski con un entusiasmo rotundo del público.

Sibelius. Después de unas versiones discretas de *Karelia* y *Finlandia* (con coro masculino), fue estupenda la

de *Kullervo*. Este poema de juventud, con un tercer tiempo sensacional, fue interpretado por dos solistas solventes, un coro excepcional que cantó de memoria y una orquesta concernida e idiomática muy bien conducida por un especialista.

Después de un concierto discreto del grupo de viento Moonwinds con Lluna, excesivamente monótono, vino Sharon Bezaly con London Baroque, demostrando que es verdaderamente una flauta de oro, con versiones perfectas de Bach y Blavet. La nueva visita de Daniel Harding mostró su personalidad dirigiendo a Mozart sobre todo en una *Júpiter* de *tempo* lento, salvo en el último. Un



VALERI GERGIEV

Harald Hoffmann

magnífico pianista y una obrera de Boulez muy profesional pero limitada.

Por último, Penderecki, que demostró una vez más que es un magnífico compo-

sitor y que dirige bien, con su peculiar gestualidad, sus propias obras. Precioso Adagio de *El paraíso perdido* y profundidad y hondura en el *Largo para violonchelo y orquesta*, en el que el instrumento solista dialoga continuamente con el conjunto en una sucesión ininterrumpida de adagios (como en el último cuarteto de Shostakovich) de profunda emoción. Una meditación continuada que la solista expuso con buen sonido y estupenda expresión. La *Sinfonía "italiana"* tuvo una versión simplemente discreta, aunque la orquesta cumplió con suficiencia.

Fernando Herrero

XIV Temporada de Grandes Conciertos de Otoño

EN TABLAS

Auditorio. 27-I-2009. **Jonathan Biss**, piano. London Philharmonic Orchestra. Directora: **Marin Alsop**. Obras de Brahms, Strauss y Stravinski.

ZARAGOZA Empezado como sonata para dos pianos, mudado en sinfonía, concluido como concierto para piano y orquesta, el *Primero* de Brahms no es sinfonía, ni concierto al uso de la época —con orquesta meramente acompañante—, sino más bien sinfonía con piano *obligato*. El piano es agonista, que no protagonista, cuya pugna con la masa orquestal ha de finir en tablas: por la fuerza parigal de los contendientes; no porque ambos enerven su empeño... como sucedió esta vez. Corteses, renuentes a la victoria, solista y directora acordaron tablas, pero el pacto conllevó la transacción. La orquesta cedió parte de su fuerza e incluso evidenció algún leve desajuste, y el pianista, como



si estuviera tocando un concierto de Chopin, reservó sus bazas —precioso sonido, articulación bien definida,

capacidad *cantabile*, caudal sonoro de mediana cuantía— para el lírico movimiento central, pero distó en los

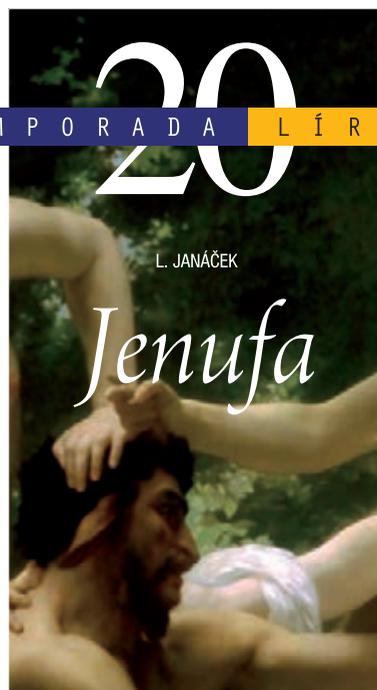
extremos de poner en el asador la carne precisa para alcanzar el necesario tono épico.

Tras la pausa en cambio no cabía transacción. Alsop era la única responsable y se volcó. En *Till Eulenspiegel*, de Strauss, derrochó garbo, picardía y hasta impuso un apropiado punto canalla que, junto a la transparente y expresiva prestación orquestal, depararon una versión de poderoso atractivo. Por fin, la finura agógica y la rica paleta cromática consiguieron en la *suite* stravinskiana de *El pájaro de fuego* tanto la atmósfera feérica de unos pasajes como la desatada violencia de otros. Gran ovación, aunque insuficiente para un bis.

Antonio Lasierra



27 DE FEBRERO / 1 DE MARZO DE 2009



8 / 10 DE MAYO DE 2009



26 / 28 DE JUNIO DE 2009

Sueños burgueses

SOFÁS VOLADORES

Deutsche Oper. 18-1-2009. Strauss, *Die Ägyptische Helena*. Ricarda Merbeth, Robert Chafin, Laura Aikin, Ewa Wolak. Director musical: Andrew Litton. Director de escena: Marco Arturo Marelli.



Marcus Lieberenz

Laura Aikin como *Helena egipciaca* de Richard Strauss en la Deutsche Oper de Berlín

BERLÍN Marco Arturo Marelli ha “desvestido” a la strausiana *Helena egipciaca*, convirtiéndola en un drama matrimonial burgués. De la mitología se ha pasado a la pelotera conyugal con pataleos, escándalo y uso de amenazantes pistolas. Menelao aparece como un hombre traumatizado que vuelve de la guerra con el insuperable agobio de la culpa por haber matado a Paris. En un mudo prelude ya recuerda la escena en que la rubia Helena, presa en un campo, es codiciada por él y otros militares. Todos en uniforme, la agujonean y la aplastan con su maquinaria de guerra. A menudo la imagen retorna y en el proscenio aparece un paisaje posterior a la batalla, caótico, sembrado de restos, donde rueda un lecho sobre un fondo de palmeras tronchadas o quemadas.

La hija del rey de Egipto, Aithra, acude en auxilio de la pareja, transformándose

el lugar en una suerte de prostíbulo oriental con niñas vestidas de seda que saben consolar con sus cuerpos a los soldados que retornan y que dirigen sus miradas hacia vestidos transparentes y botas laqueadas (vestuario: Dagmar Niefind). Entre mezquitas y minarettes, Aithra reparte elixires de olvido que conducen a un reino embrujado. La burguesa Helena se transforma en una gran dama rubia, con vestido dorado y abrigo de blanca pelleja. Un film mudo muestra jinetes en el desierto, la mágica atmósfera se torna azul y morada, surrealistas sofás vuelan por el aire chocando con los minarettes.

Lo visual de Marelli es opulento. Vocalmente, la función no lo fue tanto. Ricarda Merbeth cantó con solidez a la protagonista pero abusando de una tensión de diva seductora que redundó en cierto timbre chi-

riante. El extremo agudo, a veces, careció de firmeza. Robert Chafin tiene la tesitura de Menelao pero su agudo tenoril es algo sordo y carece del necesario brillo metálico. Lo mejor de la noche fue la Aithra de Laura Aikin, con su juego sutil y una voz de soprano plateada y reluciente. Ewa Wolak lució sus imponentes medios de contralto en Muschel.

Al final, un segundo brebaje despierta a Helena de su sueño. Se despoja de sus atavíos y vuelve a ser la esposa burguesa de siempre, con su marido y su niño. Andrew Litton condujo a una brillante y sonora orquesta con dominio soberano, con grandiosa sensualidad y hechiceros desmanes de conjunto. Supo tratar con graciosa mesura los momentos estruendosos de la obra y evitar el éxito jubiloso del final.

Bernd Hoppe

Thielemann en su elemento

RESPLANDOR DE VOCES Y DE ESPEJOS

Festival de Invierno. 25-I-2009. Strauss, *Der Rosenkavalier*. Renée Fleming, Diana Damrau, Sophie Koch, Franz Grundheber, Franz Hawlata. Filarmónica de Múnich. Director musical: **Christian Thielemann**. Director de escena: **Herbert Wernicke**.

BADEN-BADEN Con la reposición de *El caballero de la rosa* en puesta de Herbert Wernicke (Salzburgo, 1995) se ha inaugurado el Festival de Invierno que celebró sus diez años en la Estación Antigua de la Corte. Dirigió la Filarmónica de Múnich Christian Thielemann, uno de los mayores especialistas strausianos. Desplegó un auténtico torrente orquestal en el preludeo, extendió bajo el monólogo de la Mariscala una exquisita alfombra y remató la obra con el terceto final, envuelto en mágicas sonoridades que suspendieron el tiempo. La cima de la noche la compu-

sieron tres voces maravillosas —Renée Fleming, Diana Damrau y Sophie Koch—: una vivencia de la cultura lírica. En la presentación de la rosa, Damrau dio a Sophie todo el regocijo, la tensión y la estupefacción de la muchacha deslumbrada por su primer amor, cantando con una voz de plata como la rosa que se le ofrecía. Koch, un Octaviano de frac y chistera, bajó sus escalones como un astro de revista musical y cantó su andrógina parte con energía, un agudo vibrante y, en su caso, con dulces acentos de enamorado. Fleming, una Mariscala más risueña de lo habitual, aristocráticamente bella y

elegante, vestida de ensueño, triunfó con su gloriosa vocalidad mezclada con un coloquial registro medio, en el primer final y, en el terceto, con su *crescendo* dominante. Jane Henschel completó el elenco de las mujeres, con una Annina pletórica y brillante. Franz Grundheber cantó su Faninal con potencia y autorizado diseño actoral. Franz Hawlata fue un Ochs con *knickerbockers* de cuero. Desilusionó algo, pues su voz poderosa y agradable mostró limitaciones en ambos extremos. Evitó la caricatura y su Barón tuvo negligencia y señorío de ricacho habituado a mandar. En el Tenor Italiano, Jonas

Kaufmann, con esmoquin y trinchera, rodeado de fotos como una estrella de hoy, mostró un centro ensanchado hacia lo gutural, a la vez que un agudo heroico, resplandeciente y aplomado.

La puesta de Wernicke renovó sus virtudes. La sala con paredes móviles de espejo y el suelo brillante, evocó al rococó vienés, concluyendo en una alameda otoñal, de melancólico señorío. El Moro se transformó en un Pierrot (Uli Kirsch) con máscara negra que, al final, troca la rosa plateada por otra roja y, murmurando, corre el telón.

Bernd Hoppe

Semanas Strauss

TEATRO DENTRO DEL TEATRO

Berlín. *Deutsche Oper.* 8-II-2009. Strauss, *Ariadne auf Naxos*. Violeta Urmana, Ruxandra Donose, Jane Archibald, Roberto Saccà. Director musical: **Jacques Lacombe**. Director de escena: **Robert Carsen**.

Berlín ha reproducido la puesta en escena de Robert Carsen para Múnich de *Ariadna en Naxos*, trabajo inteligente que suscitó en la capital una tormenta de entusiasmo. La obra empieza con una secuencia muda, una sala de ensayo recubierta de espejos donde los bailarines se ejercitan. Los diseños son de Peter Pabst. El Mayordomo (Matthias Bundschuh) es un pálido prototipo de gerente, sin nada de aristocratismo vienés, que controla los ensayos. El Compositor, una Ruxandra Donose con modestos medios pero bello y cálido color, al final del Prólogo, entrega al director de orquesta Jacques Lacombe su partitura y observa la representación hasta el final, incluida la mezcolanza de lo serio y lo grotesco.

Este juego del teatro dentro del teatro es lo que



Jane Archibald como Zerbinetta en *Ariadne auf Naxos* de Strauss

Strauss persiguió y está subrayado por Carsen al exponer la obra sin interrupción entre Prólogo y Acto. En éste reaparecen los bailarines, mientras Ariadna, oculta en su cueva, espera vestida de negro. Los danzantes miman su historia sobre una coreografía de Marco Santi. Entonces aparecen los come-

diantes, algunos travestidos para acentuar su comicidad (Simon Pauly, Jörg Schörner, Roland Schubert, Paul Kaufmann), en actuación placentera hasta cuando Zerbinetta, de pie sobre un piano, coquetea con el público. La encarna Jane Archibald, brillante en su comprometida parte y secundada por un

coro de hermosos *boys* de discoteca. Un destape va de propina.

Violeta Urmana canta su protagonista con un suntuoso y femenino registro medio y un impetuoso instrumento de soprano dramática, capaz de llevarnos al Reino de los Muertos como hacia un lugar colmo de maravillosos misterios, aunque su agudo, a veces, no sea todo lo excelente que se espera. La rodean, con buenos medios, las ninfas (Burcu Uyar, Nicole Piccolomini, Martina Weischenbach). Roberto Saccà hace un Baco de imponente registro medio y sugestiva autoridad, aunque cabe pedirle un agudo menos metálico. Lacombe condujo la orquesta logrando un sensual flujo de sonidos que, no obstante, bajó prudentemente su volumen en los recitativos.

Bernd Hoppe

Máscaras y parodias

FOLLÓN EN TRES PISOS

Berlín. Staatsoper. 15-II-2009. Gounod, **Faust**. Marina Poplavskaia, René Pape, Charles Castronovo, Roman Trekel, Andreas Bauer. Director musical: **Alain Altinoglu**. Director de escena: **Karsten Wiegand**.

Karsten Wiegand ha puesto en la Ópera del Estado *Faust* de Gounod. Desde el comienzo, todo sorprende. Fausto no es un viejo caduco sino un joven bello y atractivo. Mefisto nada tiene de diabólico sino que se presenta como un jovial burguesito vestido de monje y sentado ante una mesa junto a un telón metálico. Tras el pacto, que evidentemente no incluye el rejuvenecimiento, se marchan a un casino.

Margarita pulula vestida de pez y se echa luego en una cama. El Demonio hace de animador, se vale de un micro portátil y dirige el follón a golpes contra el equipo de sonido. Tras una pausa, el escenario muestra un espacio desierto con un horizonte plateado. Margarita

pasea, muy embarazada y sola, entre gente que sale de comprar en un *shopping* y habla por teléfonos móviles. La imagen triste de la abandonada mujer se refuerza cuando llega una tropa de soldados cojos, borrachos y espasmódicos. Enseguida reaparece ella, ensangrentada y llevando en brazos al recién nacido, al cual estrella contra una pared. Grita, estalla una bomba y todo queda a oscuras, salvo un rastro de sangre. Esta secuencia es de gran efecto, igual que el duelo donde Mefisto inyecta una droga a Valentín que se desmorona mientras Fausto lo ultima con sadismo. En el cuadro de la cárcel, Margarita se arrastra pegada al muro y se abre las venas. La segunda mitad parece hecha por otro equipo. Muerta la

muchacha, el telón metálico se levanta y deja ver una mesa opípara rodeada de gente vestida de gala, parodia de la Última Cena y de resultado apoteósico.

Marina Poplavskaia cantó indisputada pero lució su dramatismo cuando cuadraba y mostró exquisitos *pianissimi* en la escena del jardín. Brilló en el vals de las joyas y se enterneció en la suave dúo de amor. Economizando la voz, equilibró su malestar con su temperamento. También estaba aquejado René Pape en Mefisto, quien se disculpó en la pausa. Despachó la serenata con vigor satánico y puso su sensibilidad animalésca en el final. El protagonista fue Charles Castronovo, de hermosa prestancia y un instrumento de ancho cen-

tro, impulsivo y metálico, un agudo algo débil y un estilo más italiano que francés. En Valentín, Roman Trekel expuso una línea solvente y de finos recursos, sobresaliendo en la patética secuencia de la muerte. Andreas Bauer (Wagner) y Rosemarie Lang (Marta) mostraron ricos medios y excelente canto. Deficitaria, Silvia de la Muela en Siebel. Triunfadoras musicales fueron las masas: el coro de la casa (Eberhard Friedrich) y la Orquesta de la Capilla Estatal berlinesa, que Alain Altinoglu dirigió con riquísimo colorido y pasión, mimando los detalles, en especial durante el tétrico vals, la impetuosa marcha y la atmósfera sombría del calabozo.

Bernd Hoppe

Salida de la nada

SOLEDADES EN LAS HONDAS TINIEBLAS DEL ALMA

Fráncfort. Oper. 25-I-2009. Strauss, **Arabella**. Anne Schwanewilms, Britta Stallmeister, Robert Haymard, Alfred Walte, Helena Döse. Director musical: **Sebastian Weigle**. Director de escena: **Christof Loy**.

FRÁNCFORT Stefan Weigle, el nuevo Director General de la Ópera de Fráncfort, ha mostrado su amor al pretérito, a la finura y el colorido orquestales de Strauss reponiendo *La mujer sin sombra* y *Salomé*. Ahora toca el turno a *Arabella*, estrenada en Dresde en 1933, en plena época oscura y en presencia de notables nazis.

La puesta en escena de Christoph Loy empieza y termina en la nada. Las figuras salen de sus cajas negras, a las cuales volverán al final. Las habitaciones están construidas con tabiques blancos y en ellas ocurren destinos, conversaciones y amoríos. El espacio se agranda o achica gracias a la luz que penetra por las ventanas, al fondo. Son como el símbolo de la

claridad/oscuridad que alterna en los corazones de los protagonistas. En la Viena de 1860, Arabella se casará o será casada según los designios del padre, que administra el patrimonio familiar, y la madre, que oscila entre el crédito y la cartomancia. Su hermanita Zenka, una suerte de muñeca bonita, completa la pareja de muchachas casaderas. Entre lujosos bailes, se oponen un exterior aparente y una interioridad hambrienta de verdad. Estas constelaciones íntimas, estos vínculos anímicos, estos complejos revelados son los que muestra Loy en su puesta. En ella predomina lo psicológico sobre lo social. Su visión es austera y desprovista de adornos. Nos muestra la Viena perpetua del Biedermeier, diseñada por

Strauss y su orquestación de labrado cristal. Weigle lo ha subrayado dirigiendo la Orquesta del Museo de Fráncfort, rica de colorido y negativamente entonada con los diseños escénicos de Herbert Muraier, todos en blanco y negro.

Según se me alcanza, Arabella y Zenka sueñan. El libretista se ha centrado, interrogante, en el rol de la mujer: dónde ambas chicas dejan de soñar, hallan su autenticidad y comparan el ideal de lo viril con la realidad de los varones. La puesta de Loy aplica este esquema también a Mandryka, el héroe boscoso y solitario, que persigue a una mujer ideal, una suerte de ángel. Mandryka es un extraño en la sociedad vienesa, se asimila a ella pero

no pierde su inocencia.

Anne Schwanewilms pertenece a las grandes straussianas y lo demostró desde el dúo del primer acto junto a la Zenka de la bella y delicada Britta Stallmeister, aclamado por el público. Robert Haymard empezó mostrando a una Mandryka demasiado rígido pero fue mejorando en el transcurso. Suelto y con momentos de hondura, Alfred Walter compuso al padre. Helena Döse desilusionó en Adelaida. Elemer fue Peter Marsch, tenor estridente.

“Vamos a dormir. Nada pasará aquí”. Así acaba la comedia. Fráncfort suma otro tesoro. Una gran noche para Strauss, para Hofmannsthal, para la ciudad de Goethe.

Barbara Röder

Gira europea de la orquesta sevillana

LA ROSS EN VIENA

Konzerthaus. 10-II-2009. Los Romeros. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Director: **Pedro Halffter.** Obras de Falla, Moreno Torroba, Rodrigo y Ravel.

VIENA Entre el 9 y el 23 de febrero pasados, la Sinfónica de Sevilla hizo la gira más importante de sus 18 años de historia, un recorrido por doce ciudades centroeuropeas para tocar en algunos centros neurálgicos de la producción musical de nuestro tiempo, como la Sala Beethoven de Stuttgart, la Tonhalle de Zúrich, la Ópera Antigua de Fráncfort, el Teatro del Príncipe Regente de Múnich o la Sala Grande de la Konzerthaus vienesa, donde el conjunto sevillano actuó con lleno absoluto el día 10. La gira

de la ROSS sirvió también como homenaje para el cuarteto de guitarras de origen español y residencia en California Los Romeros, que en 2010 cumple medio siglo de vida con dos de sus miembros fundadores (Pepe y Celín) aún en activo.

Agotador programa de casi tres horas el presentado por Halffter a un público vienes que respondió con notable calidez. Lo abrió una *Suite n.º2* de *El sombrero de tres picos* que se ha convertido en una especialidad del director madrileño, que conduce esta música con una

fuerza y un vigor que va en continua progresión hasta la desatada y exuberante *Jota* final. Los Romeros tocaron dos de las obras de las que son dedicatarios, el *Concierto Ibérico* de Moreno Torroba y el *Concierto Andaluz* de Rodrigo, música de moderado interés, pero interpretada con elegancia y buen gusto y muy bien recibida por los vieneses. Tras una *Rapsodia española* más destacada por el equilibrio y la claridad que por el color, lo mejor de la noche vino en un *Bolero* soberbio, mucho más preciso e intenso que en la reciente

interpretación que el conjunto había ofrecido de la obra en Sevilla, con una medidísima calibración de las progresiones dinámicas y un control bastante adecuado del ritmo, que casi consigue el ideal perseguido por Ravel: que el *crescendo* no se convierta además en un *acelerando*. Hemorragia de propinas ante un público entusiasmado (*Boda de Luis Alonso*, *Batalla imperial* de Cristóbal Halffter y *Farandole* de Bizet) y amplia satisfacción de la delegación hispalense.

Pablo J. Vayón

Nueva etapa

DRAMA COSACO

Vlaamse Opera. Chaikovski, *Mazeppa*. 7-II-2009. Nikolai Putilin, Mikhail Kit, Tatiana Pavlovskaja, Viktor Lutsiuk, Leandra Overmann. Director musical: **Dimitri Jurowski.** Directora de escena: **Tatjana Gürbaca.**

AMBERES Para inaugurar su cargo de intendente de la Vlaamse Opera, el suizo Aviël Cahn eligió *Mazeppa* de Chaikovski, una ópera que nunca se ha puesto en Bélgica y la primera de un ciclo de óperas del compositor que Cahn tiene proyectado con la joven directora de escena alemana, Tatjana Gürbaca. Considerada en Alemania como un gran talento, también es una experta en el *Regietheater* alemán con sus conceptos rígidos, interpretación agresiva y uso de símbolos irritantes. Por supuesto, traslada la acción desde su contexto histórico hasta hoy (¿no hay aún hoy día problemas entre Ucrania y Rusia?) y añade referencias a Abu Ghraib y Guantánamo, la Rusia comunista y los asesinatos políticos. Utiliza para la acción unos sencillos decorados (de Klaus Grünberg) que tienen un aspecto pobre y desvinciado en las primeras escenas, pero que se transforman en

un comedor al estilo soviético para la escena de la ejecución. No hay bailes del gopak sino unos niños haciendo gimnasia. El intermezzo sinfónico, *La batalla de Poltava*, que describe la guerra que el ucraniano Mazeppa pierde, parece tener otro sentido como puede tenerlo también la escena después del intermezzo cuando se levanta el telón para ver a Liubov, la mujer del ejecutado Kochubei, destrozando el comedor.

En ese contexto discutible, Tatjana Gürbaca supo mover al coro e inspirar a los cantantes para conseguir unas convincentes y conmovedoras interpretaciones. La Vlaamse Opera contrató a cuatro de los personajes principales del Teatro Mariinski que conocen muy bien la obra. Nikolai Putilin es hoy el intérprete más importante para hacer de Mazeppa y tiene el aspecto físico y la autoridad necesarios para el papel y una



poderosa voz de barítono. Mikhail Kit fue su digno rival Kochubei, el cariñoso padre de Maria, un hombre de honor y fuerza que cantó su dolor y desesperación con voz de bajo expresiva y refinada. Tatiana Pavlovskaja dio a Maria juventud, si no mucha distinción; su voz de soprano es fuerte pero a veces estridente. El tenor

Viktor Lutsiuk cantó con claridad y flexibilidad el papel de Andrei, el infeliz amante de Maria. La interpretación dramática más poderosa fue la de Leandra Overmann como Liubov, sobre todo en la escena en la que juega con las emociones de su hija para que salve a su padre. Milcho Borovinov (Orlik), Thorsten Büttner (Iskra) y Vesselin Ivanov (un cosaco borracho) formaron parte de ese reparto de alto nivel. El Coro de la Ópera flamenca y su nuevo director Yannis Pouspourikas merecen mucho elogios por su excelente trabajo: una gran presencia dramática y vocal y un sonido impresionante.

La Orquesta Sinfónica de la Vlaamse Opera también parece haber recobrado su antigua energía, color y fuerza expresiva y Dimitri Jurowski dirigió espléndidamente esta emocionante interpretación.

Erna Metdepenninghen

Quinta ópera de Boesmans

UN GRAN ÉXITO PARA YVONNE

Ópera Garnier. 24-I-2009. Boesmans, *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Dörte Lyssewski, Paul Gay, Mireille Delunsch, Yann Beron, Victor von Halem, Hannah Esther Minutillo. Les Jeunes Solistes. Klangforum Wien. Director musical: **Sylvain Cambreling**. Director de escena: **Luc Bondy**. Decorados: Richard Peduzzi. Vestuario: Milena Canonero.

PARÍS Con aclamaciones que el Palais Garnier no conocía desde hace décadas para un estreno mundial, concluyó la primera representación de la quinta ópera de Philippe Boesmans, *Yvonne, princesse de Bourgogne*. Dirección de escena y escenografía, reparto vocal y orquesta de foso, todo ha sido seleccionado entre lo mejor que hoy puede encontrarse en materia de teatro lírico. Fiel de Mortier, que le encargó sus dos primeras partituras escénicas, *La Passion de Gilles* (1983) y *La Ronde* (1993), mientras su sucesor en La Monnaie de Bruselas, Bernard Foccroulle, le encomendaba *Wintermärchen* (1999) y *Julie* (2005), sin duda su obra maestra, Philippe Boesmans (1936) ha optado para este encargo de la Ópera de París, en coproducción con la Ópera de Bruselas y el Festival de Vie-

na, por una obra en francés.

El libreto de Luc Bondy, asistido por Marie-Louise Bischofberger, se basa en la obra epónima de 1938 del polaco Witold Gombrowicz. Una obra que tiene como protagonista a una mujer sin atractivos, Yvonne, venida de no se sabe dónde. A su alrededor, una corte, un rey, una reina, su hijo Philippe y un chambelán. Tratada como un monstruo, Yvonne ve cómo el príncipe, por puro capricho, solicita su mano, lo que provoca la estupefacción de la corte hasta que el rey decide ahogarla con una espina de pescado, muriendo para alivio de todos. El texto francés provoca una música más fluida y transparente que en las anteriores óperas de Boesmans, concebidas en alemán. "He trabajado mucho en torno a las convenciones francesas, dice Boesmans. Con estos perso-



Escena de *Yvonne, princesse de...*

najes arquetípicos, mis referencias son evidentemente Debussy, sobre todo su recitativo, Massenet, Offenbach y la tradición francesa". También se encuentra en *Yvonne* el espíritu madrigalesco y la huella de Richard Strauss.

En el magnífico marco constituido por la dirección de actores de Bondy, los decorados de Richard Peduzzi y los figurines de Milena Canonero, ex-colaboradora de Kubrick, el papel titular, que sólo se expresa brevemente en el segundo acto, aparece encarnado de manera soberbia por la extraordinaria actriz alemana Dörte Lyssewski. Mireille Delunsch brilla como reina poetisa abandonada por su marido, a cargo de un destacado Paul Gay. Yann Beron es un príncipe grotesco y Victor von Halem un enfático Chambelán, mientras Les Jeunes Solistes de Rachid Safir representan los papeles secundarios a la perfección. En el foso, Sylvain Cambreling extrae con ímpetu sonoridades ardientes al Ensemble Klangforum Wien.

Bruno Serrou

Puro divertimento

REGRESO SIN BOATO DE AUBER A PARÍS

París. Opéra Comique. 2-II-2009. Auber, *Fra Diavolo*. Kenneth Tarver, Sumi Jo, Antonio Figueroa, Doris Lambrecht, Marc Molomot. Les Éléments. Le Cercle de l'Harmonie. Director musical: **Jérémy Rohrer**. Director de escena: **Jérôme Deschamps**. Decorados: Laurent Peduzzi. Vestuario: Thibaut Welchlin. Iluminación: Rémi Nicolas.

Todos los habitantes de la región parisina pronuncian cada día el nombre de Auber, ya que está ligado a una de las estaciones de la red exprés regional que comunica la periferia con el centro de París, a dos pasos del Palais Garnier. También es conocido de los cinéfilos gracias al dúo de actores cómicos americanos Stan Laurel y Oliver Hardy, por su parodia filmica *The Devil's Brother* (1937). Precisamente con esta obra, en su versión original de *Fra Diavolo*, alternada con la proyección del famoso filme, Jérôme Deschamps ha logrado el regreso de Daniel Fran-

çois Esprit Auber, hoy olvidado casi por completo como compositor a pesar de sus treinta y siete óperas.

Esta ópera cómica fechada en 1830, el año en que Berlioz componía su *Sinfonía fantástica*, obra innovadora que se sitúa a enorme distancia de la partitura mucho más conformista de su antepasado, procuró abundantes noches de gloria a la Salle Favart hasta 1907, con más de 900 representaciones. Esta historia de bandidos, aristócratas ingleses atracados y matrimonios apañados convertida en libreto por Eugène Scribe a

partir de las auténticas aventuras de un tal Michele Pezza, llamado Fra Diavolo, que acabó colgado en 1806 en Nápoles, no se presta a la metafísica sino al divertimento, y es ahí donde triunfa.

Jérôme Deschamps ha evitado oportunamente toda interpretación y adaptación al gusto de la actualidad, optando por una lectura fiel al original, literal y sin incursiones en el mal gusto. De una soltura impresionante, la formidable soprano coloratura coreana Sumi Jo da vida a una maliciosa Zerline que acaba casándose con un Lorenzo muy bien cantado

por Antonio Figueroa, mientras Doris Lambrecht encarna a una trepidante Milady. En el papel titular, Kenneth Tarver se impone por su timbre luminoso y su elegante fraseo, que compensan algunos agudos tirantes. Pero es en el foso donde se sitúa el secreto del éxito de este espectáculo. La dirección ágil de Jérémie Rohrer rinde fiel tributo a esta música ligera, encantadora y espontánea, captando toda su delicadeza, al tiempo que la orquesta, Le Cercle de l'Harmonie, otorga a la partitura su impulso justo.

Bruno Serrou

Canto a la naturaleza

SIGFRIDO DE CÓMIC

Ópera du Rin. 30-I-2009. Wagner, **Sigfrido.** Lance Ryan, Colin Judson, Jason Howard, Oleg Bryjak, Jyrki Korhonen, Alexandra Klose, Jeanne-Michèle Chardonnet, Malia Bendi Merad. Filarmónica de Estrasburgo. Director musical: **Claus Peter Flor.** Director de escena: **David McVicar.** Decorados y vestuario: Rae Smith.

ESTRASBURGO La Ópera del Rin continúa con Sigfrido el *Anillo* wagneriano producido por el escocés McVicar que dio comienzo en 2007. Una *Tetralogía* que se revela paulatinamente como un verdadero logro, una inmensa epopeya que mezcla leyenda, metafísica y aventura en clave de cómic. Las imágenes se suceden a un ritmo desenfrenado, las sorpresas se acumulan, la dramaturgia subyuga. Siguiendo al pie de la letra las indicaciones escénicas de Wagner, McVicar, gracias a los decorados evocadores de Rae Smith, canta magníficamente a la naturaleza, al bosque y a sus habitantes.



Alain Kaiser

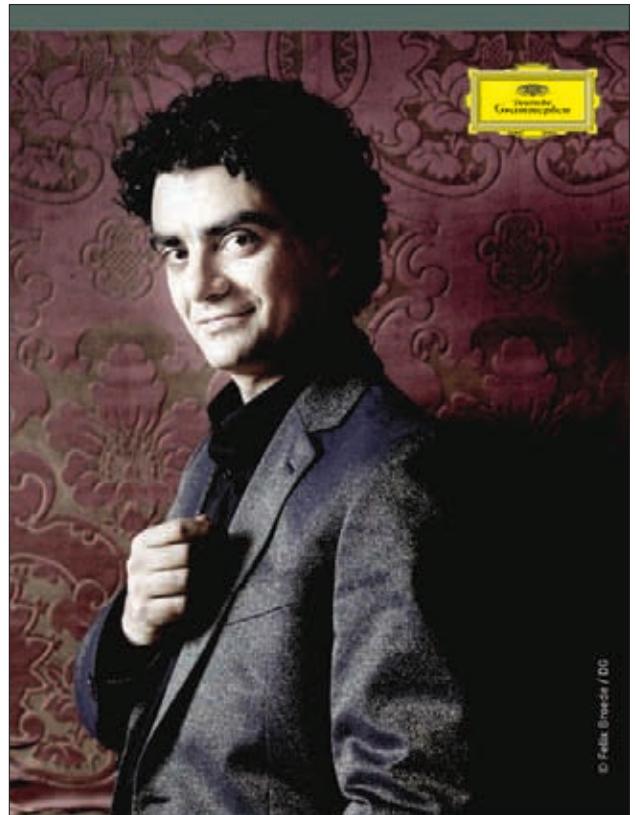
En este suntuoso libro ilustrado trascendido por una dirección de actores viva y precisa que insufla a cada personaje su profundo individualismo, cada uno de ellos evoluciona como un ser auténtico, desde el pánico del sinuoso Mime (extraordinario Colin Judson) cuando Wotan/El Viandante (un elegante Jason Howard, aunque de voz algo falta de negrura) deja sin respuesta los enigmas que le propone hasta la desolación del mismo Viandante apelando al ocaso de los dioses y dejando marchar a Sigfrido (el sólido y resistente tenor canadiense Lance Ryan) hacia la roca donde duerme Brunilda (decepcionante Jeanne-Michèle Chardonnet, de voz prematuramente gastada). El resto del reparto (Alberico de Oleg Bryjak, Erda de Alexandra Klose, Fafner de Jyrki Korhonen, Pájaro de Malia Bendi Merad) se sitúa en las mismas cimas.

La particularidad de este *Anillo* reside en el hecho de que, si su continuidad está

asegurada por el equipo de cantantes y la escenografía, el director de orquesta cambia a cada entrega. Tras la decepción suscitada por Gunther Neuhold en *El oro del Rin* de 2007, el éxito llegó gracias a Marko Letonja en *La walkyria*. Con *Sigfrido*, Claus Peter Flor se interna poco a poco en la jornada más camerística de la *Tetralogía*. Abordando el primer acto con circunspección, su lectura clara y ligera se libera en el segundo para inflamarse en el tercer acto que concluye con un ardiente dúo entre Brunilda y Sigfrido. Lástima que el foso del teatro estrasburgués no permita disponer del número de cuerdas requeridas por la partitura, creando así desequilibrios con los vientos, no siempre delicados ni precisos.

Habrà que esperar hasta 2011 para descubrir el final de este *Anillo* iniciado por Nicholas Snowman y que seguirá con su sucesor en la dirección de la Ópera del Rin, el belga Marc Clameur.

Bruno Serrou



© Felix Erbes / D/S

HÄNDEL: Arias

Rolando Villazón
Gabrieli Players
Paul McCreech



0026947780571
Edición limitada de lujo.
discolibro CD + DVD

Rolando Villazón nos sorprende con un original homenaje a Händel en el que descubrimos su habilidad para la coloratura y una equilibrada interpretación guiada por el rigor historicista de los Gabrieli Players y Paul McCreech.

Como ya se hiciera en tiempos de Händel, Villazón incluye algunas arias para *castratti* como "Dopo notte" de *Ariodante* y "Ombra mai fù" de *Serse*, transportadas para voz de tenor y que el artista encuentra "tan divertidas de cantar que son irresistibles".

También podemos escucharlo interpretando a Bajazet de *Tamerlano*, uno de los papeles de tenor más interesantes del repertorio händeliano.

Si deseas más información:
clasico.jazz@universalmusic.es



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

De Prokofiev a Glass

LOS HÉROES PERDIDOS

Ópera. 22-I-2009. Prokofiev, **El jugador.** Lance Alexander Teliga, Kristine Opolais, Misha Didyk, Marianna Tarasova, Eberhard Francesco Lorenz, Andrew Schroeder, Maria Gortsevskaya, Vasili Efimov, Jean-François Gay. Director musical: **Kazushi Ono.** Director de escena: **Grzegorz Jarzyna.** 23-I-2009. Glass, **En la colonia penitenciaria.** Stephen Owen, Stefano Ferrari, Gérald Robert-Tissot, Nicolas Hénault, Mathieu Morin. Músicos de la Orquesta de la Ópera de Lyon. Director musical: **Philippe Forget.** Director de escena: **Richard Brunel.**

LYON Desde la llegada de Serge Dorny, la Ópera de Lyon programa un minifestival temático dentro de su temporada. Tras los ciclos Janáček y Offenbach en 2005, Kurt Weill en 2006, seis obras breves bajo el título *Amor sospecha* en 2007 y, en 2008, cuatro producciones inspiradas en el teatro japonés, con el estreno de *Lady Sarasbima* de Peter Eötvös, se ha propuesto una trilogía titulada *Héroe perdido*: el héroe condenado por la sociedad; el héroe loco de amor; el héroe arrebatado por sus propias pasiones.

La edición 2009 ha pre-

sentado obras raras pero representativas de su época. Esta vez han sido *El jugador* de Prokofiev, *Le vin herbé* de Martin y *En la colonia penitenciaria* de Glass. Tres obras que forman una especie de síntesis del siglo pasado, un itinerario insólito pero rico en enseñanzas.

El primero de estos héroes perdidos es Alexei, jugador impenitente al que perderá su pasión. *El jugador* recurre más a la dinámica del lenguaje y la vivacidad de los diálogos que al canto. Kazushi Ono sobresale en esta obra, de la que enfatiza su modernidad y capacidad

expresiva. La orquesta resplandece, convirtiéndose en verdadero *partenaire* de un reparto sin mácula, que incluye a Kristin Opolais, Pauline sensual, y Misha Didyk, Alexei insolente y despreocupado. Sobre los decorados realistas y funcionales de Maciejewska que sitúan la acción en la actualidad, el polaco Jarzyna se revela como un excelente director de actores.

Estrenada en 2000 en Seattle y presentada en Lyon en su estreno francés, *En la colonia penitenciaria*, ópera de cámara de Philip Glass inspirada en Kafka, está escrita

para dos cantantes, dos actores y quinteto de cuerdas con contrabajo. Obedeciendo al principio de la repetición, cada escena se encadena sin transiciones ni variaciones. La obra se hace larga, pero debe destacarse la destreza de los miembros de la orquesta, dirigidos por Philippe Forget, y la calidad del reparto, con Stefano Ferrari a la cabeza. Reducida al mínimo, con la máquina de tortura en el centro, la escenografía de Dell'Aiera sirve hábilmente a la puesta en escena simple pero eficaz de Richard Brunel.

Bruno Serrou

Estreno de una ópera de David Sawyer

CICATRICES

Opera North. 16-I-2009. Sawyer, **Skin Deep.** Geoffrey Dolton, Janis Kelly, Heather Shipp, Amy Freston. Director musical: **Richard Farnes.** Director de escena: **Richard Jones.**

LEEDS Era un encargo que hizo la Opera North al compositor David Sawyer y al escritor Armando Lannucci, hombre de un sentido agudísimo del humor y responsable de la mejor de la comedia británica de hoy. Para su primer libreto, aprovechó una sátira sobre la malvada belleza, en colaboración con el cambiante Sawyer (n. 1961) y el director Richard Jones. La acción está situada en una clínica suiza que dirige el mundialmente famoso cirujano Doktor Needlemeier. La amante del Doktor quiere que le quite una fea cicatriz de la cara para estar guapa, mientras la mujer del Doktor se está sometiendo a su propio *lifiting*, cosa que hace anualmente al llegar su cumpleaños. Todo se convierte en una tragedia burlona, aprovechando ideas que van des-

de las de la antigua mitología hasta las de Wagner, con ricos y necios pacientes muriéndose por falta de un elixir mágico que está compuesto por los deshechos de residuos quirúrgicos y trozos amputados de cuerpos humanos. Estoy de acuerdo, esa parte es repugnante.

Skin Deep desconcierta, irrita y asquea, y a veces tiene gracia, pero no está perdida del todo, porque casi nunca aburre. Sin embargo, tampoco le deja a uno encantado o aterrorizado. Llamar "opereta" a la pieza no la favorece en absoluto, ya que la propia palabra da a entender que tendrá un final feliz. Y en lugar de eso, *Skin Deep* termina en la oscuridad, más a lo Samuel Beckett que a lo *gemütlich* Lehár.

La interpretación, dirigida musicalmente por Richard Farnes, fue energética, provo-



Janis Kelly en *Skin Deep* de Sawyer

cativa y estuvo bien cantada. Geoffrey Dolton, que cantó el papel del zalamero Needlemeier, y Janis Kelly, como

la mujer del Doktor, sacaron el máximo partido de unos personajes totalmente nulos. Los conjuntos, algunos intentando presentar un caos al estilo Rossini, son a veces flojos, y la puesta en escena podía ser más alocada y subversiva. La coreografía de Linda Dobell y los decorados de Stewart Laing —unos chalets suizos de azúcar glasé rosado— eran entretenidos.

La orquestación de Sawyer, con una serie de campanas y percusión afinada, es hermosa y sutil, pero es demasiado atenta y sumisa al texto. Es esa misma tensión entre el lenguaje y la música, intentando abrumarse mutuamente, es lo que da vida al teatro cantado. Con un poco de liposucción, a lo mejor hay tiempo de rejuvenecer a *Skin Deep*.

Fiona Maddocks

Estreno británico de *Die Tote Stadt*

VOLUPTUOSIDAD

Royal Opera House Covent Garden. 27-I-2009. Korngold, *Die Tote Stadt*. Stephen Gould, Nadja Michael. Gerald Finley, Kathleen Wilkinson. Director musical: Ingo Metzmacher. Director de escena: Willy Decker.



Nadja Michael y Stephen Gould en *La ciudad muerta* de Korngold

LONDRES El público británico ha sentido desde hace mucha fascinación por la vehemente *Die Tote Stadt* que tuvo su estreno británico en la Royal Opera House recientemente, ¡sólo noventa años después de que fuera escrita! La producción expresionista atenuada, con decorados de Wolfgang Gussmann y dirigida musicalmente por Ingo Metzmacher, fue vista por primera vez en Salzburgo y Viena en 2004, y luego en San Francisco, Ámsterdam y Barcelona. Uno de los escollos que tienen los teatros de ópera a la hora de ponerla —pasamos por alto el esnobismo profundamente arraigado que existe hacia un compositor que terminó sus días en Hollywood— son las dificultades que hay a la hora de elegir el reparto. El tenor heroico casi siempre está en escena, apurando a la orquesta con su agudo tono y emoción durante todo el tiempo, mientras la soprano, que tiene un papel doble, debe tener una voz segura en un ambicioso registro. En esta producción, un regordete Stephen Gould, sólido en su obsesión, y una fibrosa Nadja Michael —reciente Salome en el Covent Garden— merecen una medalla

por sus esfuerzos y aguante, a pesar de la gran tensión de ambos papeles. La fuente de Korngold es la novela poética de Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*. La psicología sumerge el arte en aguas profundas: Paul está obsesionado por su mujer muerta, Marie. Se encuentra con una bailarina, Marietta, que se parece a Marie. Asesina a la bailarina con una reliquia de los cabellos de su mujer, luego se despierta de lo que no fue más que una morbosa pesadilla, y vuelve una vez más a su consoladora idea fija. Aparte de unos pasajes un tanto tediosos, la partitura tiene urgencia straussiana, y calor y melodía puccinianos. La comprensión analítica de Metzmacher y la interpretación enérgica y lucida de la orquesta de la Royal Opera, con brillo adicional, gracias al órgano, los cencerros, la máquina de viento y las estridentes trompetas fuera del escenario, dieron verdadera voluptuosa musicalidad, en lugar de la pesadez que algunos esperaban. Escucharla fue una experiencia gratificante en lugar de una de expiación.

Fiona Maddocks

JOHANN SEBASTIAN BACH
MISA EN SI MENOR, BWV 232
VERSIÓN PARA DIEZ SOLISTAS

LES MUSICIENS DU LOUVRE-GRENOBLE
MARC MINKOWSKI

¥ 5145 (2 CD + LIBRO)

www.naiveclassique.com
www.diverdi.com

Cavalli recuperado

EFECTOS VISUALES

Het Muziektheater. 23-I-2009. Cavalli, *Ercole amante*. Anna Bonitatibus, Veronica Cangemi, Anna Maria Panzarella, Willeke te Brummelstroete, Johannette Zomer, Umberto Chiummo, Tim Mead, Marlin Miller, Jeremy Ovenden, Luca Pisaroni, Mark Tucker. Concerto Köln. Director musical: **Ivor Bolton**. Director de escena: **David Alden**. Decorados: Paul Steinberg. Vestuario: Constance Hoffman.

ÁMSTERDAM Es fácil entender por qué fue elegido el compositor más prolífico de la ópera veneciana del siglo XVII —en lugar de un músico florentino— para escribir una ópera para celebrar el matrimonio del rey francés Luis XIV, nieto de María de' Medici, con la infanta María Teresa. Con su mezcla de elementos serios y comedia, la ópera veneciana estaba más cerca de los gustos franceses, pero con todo el tardío estreno de *Ercole amante*, el 7 de febrero de 1662, fue un fracaso, al menos por lo que respecta a Francesco Cavalli. Su estilo musical, el idioma italiano, la acústica y el ruido de la maquinaria del enorme nuevo teatro no agradaron al público y el éxito de la tarde fue para Lully, que había conseguido incluir su música de ballet y también para el Rey que tomó una parte activa en estos bailes.

La música de Cavalli mereció mejor suerte, aunque su partitura carece de la viveza y la variedad dramática de sus óperas venecianas. Para los festejos y el ambiente teatral escribió una ingeniosa ópera heroica en cinco actos, llena de elementos alegóricos en lugar del humor directo que conocemos de sus otras obras. Además, el desmesurado espacio del escenario le llevó a colocar a grandes coros y varios músicos de la orquesta en primer término durante toda la ópera, incluso durante los recitativos.

Para la Ópera de los Países Bajos, David Alden había diseñado una producción cinemascópica con abundancia de decorados de Paul Steinberg en un intento de recrear el ambiente alegórico y festivo del estreno. Había tal cantidad de sorpresas visuales que muchas veces la



Veronica Cangemi y Luca Pisaroni en *Ercole amante* de Cavalli

historia en sí pareció más bien insignificante, y es cierto que el libreto alegórico de Francesco Buti ofrecía

muchas posibilidades para exageraciones escénicas. En algunos momentos, este gran espectáculo parecía que dejaba a un lado la música, cosa que podía haber sido el caso en los tiempos de Cavalli.

Claramente, los cantantes disfrutaron durante la obra, sobre todo el barítono Luca Pisaroni que tenía el papel principal. Retrató a Hércules (le ayudó algo el ridículo vestuario que le puso Constance Hoffman) como un hombre débil en lugar de un héroe. Se convirtió en un mero instrumento en las manos de la diosa Juno, cantada con gran autoridad por la mezzo Anna Bonitatibus que actuaba como una especie de titiritero de este drama alegórico. Veronica Cangemi (Iole) y Jeremy Ovenden (Ilo) hicieron los papeles de dos encantadores amantes jóvenes y otras notables interpretaciones fueron las de la soprano Anna Maria Panzarella (Deyanira) y los tenores Marlin Miller (Licco) y Tim Mead (Paggio).

Con Ivor Bolton dirigiendo al Concerto Köln, *Ercole amante* (ofrecida en la edición crítica de Álvaro Torrente) se convirtió en una demanda para que se interprete más música de un compositor que ha sido menospreciado desde hace mucho, a pesar del hecho de que *Ercole amante* carece un tanto de enfoque dramático y la ingenuidad de las óperas venecianas de Cavalli. Después de una tarde larga pero entretenida, sólo se puede preguntar si no sería mejor cortar un poco la partitura. Por muy interesante y a veces fascinante que sea esta música, la elocuencia y la tensión dramática de toda la obra podrían ser más potentes si fuera más corta.

Paul Korenhof

**XXXIX CONCORSO
INTERNAZIONALE
PER CANTANTI
TOTI DAL MONTE**

Teatro Comunale TREVISO
22-27 de Junio 2009

39º Concurso Internacional para cantantes
"Toti Dal Monte" para papeles en

LA VERA COSTANZA
Dramma giocoso en tres actos
Música Franz Joseph Haydn
Libreto Francesco Puttini y Pietro Travaglia

La ópera se representará en el Teatro Real de Madrid,
en el Teatro Comunale de Treviso,
en la Ópera de Rouen Haute-Normandie,
en el Teatro Nacional de la Ópera de Sofía,
en el Stadtheater Regensburg y
en la Ópera Royal de Wallonie de Liège

Las solicitudes de participación tendrán que llegar antes
del lunes día 8 de junio de 2009

FONDAZIONE CASSAMARCA
Mostri Musici ponte dominorque Naoni

Teatri S.p.A. Piazza San Leonardo 1 - 31100 Treviso (TV) - Italy
Phone +39 (0)422-513315 Fax +39 (0)422-513306
teatrispa@fondazionecassamarca.it - www.teatrispa.it

BELLUSSI
PRODOTTO DA VALDOBBIATE

Vuelta al *bel canto*

UN ABSURDO POR OTRO

Ámsterdam. Het Muziektheater. 4-II-2009. Bellini, *I puritani*. Mariola Cantarero, Fredrika Brillembourg, John Osborn, Gregorio González, Scott Hendricks, Riccardo Zanellato, Daniel Borowski. Filarmónica de los Países Bajos. Director musical: **Giuliano Carella**. Director de escena: **Francisco Negrín**. Escenografía: Es Devlin. Vestuario: Louis Désiré.

Después de dos décadas de tener olvidadas todas las operas serias de Rossini, Bellini y Donizetti, la Ópera de los Países Bajos ha decidido probar suerte con ellas. Sin embargo, para una producción seria de una ópera de *bel canto*, hace falta tomar en serio esta forma de arte, aunque al parecer el interés principal hoy día es cómo se puede dar a un libreto "irracional" una lógica dramática. La conversión de *Norma* en una nueva versión de cine de Hollywood llevó a un fracaso aceptablemente interesante.

Un director de escena al que se pidió que arrojara una nueva luz sobre *Lucia di Lammermoor* resolvió el problema de la escena de locura al hacer de Miss Lucy una loca desde siempre. Y ahora, en cuanto a Francisco Negrín, al intentar dar sentido a los acontecimientos dramáticos de *I puritani*, le salió todo al revés. Convirtió la escena de la locura de Elvira en una especie de súplica para que todos crean exactamente lo que ella cree. Negrín lo hace hurgando en su papel de prometida de un traidor, y así su locura no llega hasta el final de la ópera, después de que le han matado a su amado Arturo (el final feliz de la partitura es incluso más ridículo y al parecer es algo totalmente prohibido para los directores de escena modernos). Los gigantes metálicos decorados de Es Devlin, estuvieron cubiertos con braille durante la primera parte de la ópera y durante la segunda de palabras escritas pertenecientes a la escena de la locura. Negrín nos mostró unos verdaderos puritanos ingleses del siglo XVII, al mismo tiempo introdujo a Arturo durante el coro inicial, media hora antes de que su llegada sea oficialmente anunciada, así



John Osborn y Mariola Cantarero en *I Puritani* de Bellini

que cantó la parte del tenor durante la plegaria de la primera escena. Al parecer, Negrín quiso dar lógica a un error en la partitura. (Bellini quiso que la voz del tenor

formara parte del cuarteto, pero no la presencia física del cantante), pero se olvidó de explicar cómo un noble católico podría tomar parte en una ceremonia protestante.

En la ópera estamos acostumbrados a cierta carencia de sensatez, pero es asombroso que un director de escena intente resolver ciertos absurdos creando otros.

Por lo que respecta a la música, el joven norteamericano John Osborn hizo una excelente interpretación como el elegante Arturo y cantó un casi impecable *bel canto* (¡con un fa agudo!). Se escuchó una integridad musical similar en las suaves líneas *legato* del bajo Riccardo Zanellato en el papel del paternal sir Giorgio. Menos extraordinario fue el barítono Scott Hendricks. Cantó de forma insegura y descuidada, y en su estilo trató a Bellini como si fuera un desconocido compositor verista. En el papel de Elvira, Mariola Cantarero mostró gran sensibilidad por el *bel canto*, pero durante la primera noche cantó con voz insegura y por encima del pentagrama su timbre fue demasiado agudo para una heroína romántica. El director musical Giuliano Carella mostró sensibilidad hacia el adecuado estilo y su simpatía por la voz humana se reveló en su delicada dirección orquestal. Su interpretación merece una atención especial porque ha usado la nueva edición crítica en la segunda parte de *terzetto* del primer acto (la *mezzo* Fredrika Brillembourg cantó exquisitamente) y la *caballeta* original para soprano y tenor al final. Para Francisco Negrín esta última fue un problema añadido, ya que habían disparado a Arturo en ese momento. Su solución de colocar a Elvira desvariando delante del telón y los demás, incluyendo a Arturo ya muerto, detrás, no fue el momento más convincente de esta más que discutible producción.

DIGITALIZE SU COLECCIÓN DE MÚSICA



Servidor de Música
SONATA

DISEÑADO POR
Y PARA AMANTES
DE LA MÚSICA

Fácil de usar. Pantalla táctil
100% silencioso
Seguro (discos redundantes)*
Soporte para música clásica
Capacidad interna de hasta
4500 CDs en calidad CD
Precargado con su música*

*Opcional

Desde 1.400€

DIGIBIT

www.digibit.es
Telf: 91 533 42 50

Paul Korenhof

Tercer montaje italiano de la ópera de Gruenberg

EMPERADOR CARIBEÑO

Teatro delle Muse. 23-I-2009. Gruenberg, **The Emperor Jones**. Nmon Ford, Mark Milhofer. Director musical: **Bruno Bartoletti**. Director de escena y decorados: **Henning Brockhaus**.

ANCONA Compuesta en 1930-31, *The Emperor Jones* de Louis Gruenberg (1884-1964), aun usando un texto célebre de Eugene O'Neill de 1920 y a pesar de haber tenido un gran éxito en su estreno, dirigido por Tullio Serafin en el Metropolitan de Nueva York en 1933, es una ópera rarísima, que ha sido del máximo interés escuchar en Ancona en la velada de apertura de la temporada: era la tercera producción en Italia, después de las de Roma (1952) y Palermo (1964). Pertenecen a la ópera norteamericana, de la que *The Emperor Jones* puede considerarse uno de los primeros ejemplos de relieve, el interés por un gran texto teatral y la multiplicidad de lenguajes con los que se construye la música en

dos actos (que juntos duran poco menos que *Salome* o *Wozzeck*). Siguiendo de cerca el drama de O'Neill (con el añadido de breves textos para un coro, algunos cortes y una significativa modificación al final), Gruenberg hace asistir a la caída gradual del protagonista, un afroamericano que, escapado de los Estados Unidos después de dos homicidios, ha logrado hacerse "emperador" de una isla caribe, donde oprime a los indígenas hasta que una rebelión le obliga a la huida. La seguridad que ostenta al comienzo del coloquio con un mercader de esclavos blanco viene a menos durante la fuga nocturna por la selva, cuando se le aparecen a Jones los fantasmas de los que ha asesinado, perdiéndose y volviendo

al punto de partida, donde no le queda más que matarse antes que caer en manos de los rebeldes. El rito chamánico realizado por unas brujas parece haberlo cambiado y con el suicidio Jones diríase que logra la plenitud interior. Un batir de tambores acompaña obsesivamente la fuga por la selva, y Gruenberg evoca pesadillas, angustias y ritos tribales de convincente eficacia. La danza final de las brujas, que señala a Jones como víctima sacrificial, supone la culminación de un crescendo de tensiones, creado con lenguajes diversos, entre laceraciones expresionistas y evocaciones tribales. En la parte vocal, impresiona la frecuente alternancia entre la declamación (con algunas aperturas cantables), el *Sprechgesang* de

Schoenberg (que Gruenberg amaba) y el simple *parlato*. El espectáculo de Ancona ha sido muy notable, con un protagonista, el autorizadísimo Nmon Ford, que ha supuesto una auténtica revelación (aunque demasiado joven y guapo para el papel de Jones, pero estupendo). Lo secundó bien en el primer acto Mark Milhofer. La dirección de Bruno Bartoletti, al frente de la Orquesta Filarmonica y el Coro Lírico marquienses, dibujó con gran precisión los personajes y las tensiones del lenguaje de Gruenberg, la dirección de Brockhaus recurrió a una eficaz estilización, con sabio y determinante uso de las luces.

Paolo Petazzi

Apreciable montaje de *Peter Grimes*

A LA INGLESA

Teatro di San Carlo. 25-I-2009. Britten, **Peter Grimes**. Brandon Jovanovich, Janice Watson, Pavlo Hunka. Director musical: **Jeffrey Tate**. Director de escena: **Paul Curran**.

NÁPOLES En el bellissimo Teatro di San Carlo, reabierto después de la restauración, se ha iniciado con suerte la nueva temporada, más bien reducida a causa de las deudas, con un apreciable montaje de *Peter Grimes* de Britten. El éxito de este espectáculo ha confirmado que ahora hasta en Italia Britten es acogido como uno de los clásicos del siglo XX, de manera particular en el caso de su primera obra maestra, cuyo estreno en Londres en 1945 señala la fecha del renacimiento del teatro musical inglés. Un fuerte carácter nacional y una impronta personalísima se reconocen en el eclecticismo de Britten, bastaría recordar, entre otros, además del color global de la ópera, la



intensidad evocadora de los célebres interludios marinos y de manera particular la originalidad y la fuerza expresiva de la declamación que define la vocalidad del protagonista y sus grandes monólogos. En Nápoles, Brandon Jovanovich ha sido un intérprete admirable, con una bella voz lírica, que definió su personaje por medio de

una inicial valiente seguridad y luego una alucinada desorientación. Junto a esta interpretación, el otro punto de fuerza del *Peter Grimes* de Nápoles ha sido la dirección de Jeffrey Tate, que confirió intensa evidencia a todos los aspectos de la compleja partitura, bien secundado por la estupenda labor de la Orquesta del San Carlo, de la

que es titular. En conjunto, adecuado el reparto, aunque no superaran un buen nivel medio los otros intérpretes principales, Janice Watson (Ellen) y Pavlo Hunka (Balstrode). La dirección de Paul Curran, con decorados esenciales de Sergio D'Osimo, se atuvo a una eficaz sobriedad: la producción procedía de Trieste, pero esta vez el vestuario de Madeleine Boyd ambientaba la ópera en época de su composición (1944-45) y no en el XIX. La sobriedad de Curran evitaba los riesgos del abocetamiento, pero se hubiera podido desarrollar de otras formas que también superasen un naturalismo que resulta inapropiado para *Peter Grimes*.

Paolo Petazzi

Hugo de Ana narra una antigua fábula

CISNES EN VUELO

Teatro Massimo. 24-I-2009. Wagner, *Lohengrin*. Zoran Todorovich, Martina Serafin, Sergei Leiferkus, Marianne Cornetti. Director musical: **Günter Neuhold**. Director de escena, decorados, vestuario, luces: **Hugo de Ana**.

PALERMO En el *Lohengrin* que ha abierto la temporada del Teatro Massimo de Palermo, la profesionalidad de Günter Neuhold y la calidad de buena parte del reparto garantizaban un éxito musical de seguro nivel. Bajo la sólida guía del director austriaco, la orquesta ha ofrecido una respuesta discreta y el coro (reforzado por el Orpheus de Sofía) se defendió con dignidad. Se apreciaron particularmente las protagonistas femeninas. Marianne Cornetti, como una agresiva Ortrud, y Martina Serafin, como una sensibilísima Elsa, aunque con algunas dificultades en los agudos que no se le notaron en la *Genoveva* de Schumann interpretada en Palermo en 2006. Un Lohengrin de timbre luminoso y fresca vocal pareció Zoran Todorovich, que hubiéramos deseado menos inclinado al gusto italiano, mientras que el tiempo ha comprometido en parte los medios de Sergei Leiferkus, discontinuo Telramund, pero bastante autori-

zado. Inadecuados Bjarni Thor Kristinsson (Heinrich) y Joachim Seipp (el Herald). El espectáculo de Hugo de Ana exaltaba la componente fabulosa de *Lohengrin*, jugando sus mejores cartas en las escenas fundamentalmente estilizadas, con estructuras evocativas esencializadas, cuya fascinación radicaba en la iluminación, como en el nocturno segundo acto o el empleo de columnas de cristal. La dirección, no obstante, parecía convencional y el espectáculo no evitaba el

riesgo de una cierta trivialidad ilustrativa, con excesivos detalles, como la llegada del cisne anunciada por el paso de cisnes en vuelo y, en el primer acto, con el añadido de una breve proyección de un paisaje montañoso que parecía aludir al lugar de proveniencia, a Montsalvat. Con todo, parte de la fantasía del escenógrafo ofreció fascinantes sugerencias al *Lohengrin* de Palermo (en coproducción con Génova).

Paolo Petazzi

Eco-ópera

PLANETA AZUL

Teatro Nazionale. 30-I-2009. Bregovic, *The Blue Planet*. Helga Davis, Hendrik Aerts, Dory Sánchez, Moni Ovadia, María del Pilar Pérez Aspa. Brigata Sinfonica. Escenografía: Annette Mosk. Directores de escena: **Saskia Boddeke** y **Peter Greenaway**. Vestuario: Marrit van der Burgt. Iluminación: Luca Lisci.

ROMA Después de la anti-*Aida* de Robert Wilson, ópera que simboliza de la renovación revolucionaria en la programación de la que es artífice el nuevo director artístico, el compositor Nicola Sani, se ha escenificado una de las cuatro óperas contemporáneas de la temporada 2009: *The Blue Planet*, en su primera interpretación teatral. La ópera ha sido concebida por la pareja —aun en la vida— Saskia Boddeke y Peter Greenaway con música de Goran Bregovic. Ópera comprometida, tiene una fuerte carga de denuncia. Gira sobre temas ambientales ligados al derroche del agua, bien precioso. La trama se inspira en un tema bíblico, el primer diluvio universal según Gilgamesh pero en una lectura original, la mujer de Noé no quiere embarcar en el Arca para salvarse, porque mantiene que es inútil preservar la especie y darle otra oportunidad al ser humano... para que destruya otra vez el



Escena de *The Blue Planet* de Goran Bregovic en el Teatro Nazionale de Roma

planeta. Cederá al fin por amor filial. Provocativo es el encuentro de Noé (Moni Ovadia), retratado como un borracho, con un Dios femenino (María del Pilar Pérez Aspa).

La eco-ópera es un oratorio multimedia en ocho cuadros, en el que conviven la música en directo, el canto, el teatro, el cine y la realidad virtual en 3D. Seis son las

pantallas sobre las que se proyectan las bellas imágenes. El momento más impresionante se da al comienzo, cuando las ballenas se entrelazan con el canto *zen* en el líquido elemento. Sobre la escena, con mucho de piscina, los estupendos Hendrik Aerts y Dory Sánchez, los hijos de la pareja bíblica, chapotean repetidamente en el agua entre una evolución

gimnástica y otra. Los cinco instrumentistas ejecutan una música que pasa de protagonista a acompañante. Bellísima la voz de Helga Davis que funciona como banda sonora de todo el espectáculo en vídeo. La obra se volverá a ver en el Teatro Valli de Reggio Emilia el 21 y el 22 de marzo.

Franco Soda

Nueva ópera de Luigi Mosca

KOKOSCHKA EN EL DIVÁN

Teatro Olímpico. 15-I-2009. Mosca, **Freud, Freud, I love you.** Alda Caiello, Luigi Petroni, Roberto Abbondanza. Ensemble Algoritmo. Director musical: **Marco Angius.** Director de escena: **Piero Maccarinelli.**

ROMA La Academia Filarmónica Romana ha recuperado su tradición contemporánea, que estaba un poco adormecida, con el estreno de *Freud, Freud, I love you* de Luigi Mosca, en realidad un scherzo musical en un acto sobre libreto de Gianluigi Melega, encargo de la propia institución y realizado en coproducción con Artisti Riuniti. La sesión fue posible gracias a la colaboración con el Forum Austriaco de la Cultura. Como obertura y pórtico de la ópera, un programa exclusivamente instrumental titulado *Berggasse, 19, una velada en casa de*

Freud, durante la cual se tocaron músicas coetáneas del padre del psicoanálisis, composiciones de Alma y Gustav Mahler, Alban Berg y Anton Webern. El pintor Oskar Kokoschka, frenético por el abandono de Alma Mahler, deambula por las calles de Viena de la mano de una muñeca con la imagen de Alma. Fragmentos de vida trasladados al libreto: el atormentado pintor le pide ayuda al Doktor Freud para arrancársela del pensamiento. La enfermera Euridice sostiene que pase la convalecencia escuchando nanas... Con estas premisas, la operita no

puede ser sino bufa. Ni Mosca ni Melega se privan de poner en ridículo a estos monstruos sagrados de la cultura de comienzos del siglo XX. Los personajes son todos caricaturas como de programa cómico televisivo de los años cincuenta y sesenta. Tienen al menos los autores la virtud de la síntesis, pero incluso los treinta minutos de duración parecen demasiados, porque todo es un continuo irritante, un juego de *tempi* vertiginosos, infernales. El *parlato* acelera y acelera, hasta que pierde inteligibilidad, en ausencia de sobretítulos, convirtiéndose

en puro fonema. Se prefiere el ritmo, muy sincopado, a la melodía, aun en la línea de canto. Estupendos los cantantes, también como actores. Concisa la dirección de Piero Maccarinelli, sobre una escena casi sin decorados, pero con vestuario de Guillermo Mariotto para la casa Gattinoni. La primera parte de la velada fue la mejor, pese al público ruidosísimo que impidió que se crease la atmósfera de escucha íntima que las piezas interpretadas demandaban y a la que unas luces amortiguadas hubieran ayudado.

Finura contra vigor

RENACE LA CIUDAD MUERTA

Teatro La Fenice. 23-I-2009. Korngold, **Die tote Stadt.** Stefan Vinke, Solveig Klingelborn, Stephan Genz, Christa Mayer. Director musical: **Eliahu Inbal.** Director de escena, decorados y vestuario: **Pier Luigi Pizzi.**

VENEZIA En Venecia, la temporada de la Fenice se ha abierto con *Die tote Stadt* (1920), la ópera que Erich Wolfgang Korngold compuso a los veintitrés años y que permanece como su mejor obra y su mayor éxito. Después de los triunfos de 1920 a 1933 y luego de decenios de olvido, *Die tote Stadt* ha vuelto a los escenarios con notable frecuencia a partir de los años setenta, pero en Italia en los últimos decenios sólo ha sido producida en Catania y Spoleto. La propuesta veneciana, por lo tanto, ha sido insólita y de gran ambición y relieve, en primer plano los cuatro protagonistas vocales, la dirección de Eliahu Inbal y la escenografía, vestuario y dirección de Pizzi. La producción ha sido la mejor entre las (demasiado numerosas) firmadas por Pizzi en los últimos meses: la ópera está ambientada en la época de la composición, con una elegante escena fija en la parte



Escena de *La ciudad muerta* de Korngold en La Fenice de Venecia

interior del escenario, la casa de Paul, con muebles y almohadones negros. El negro dominaba también la parte posterior, cubierta de agua, que se reflejaba en un gran espejo inclinado, con efectos oníricos de mágica sugestión indiscutiblemente pertinentes. Sobre el agua se perfilaban las visiones de Brujas, los juegos de máscaras del segundo cuadro y otros momentos diversos de la acción. La finura con la que Pizzi definía las atmósferas

fúnebres y oníricas de la *Tote Stadt* (con un subrayado grotesco quizá discutible en la procesión del tercer cuadro) no encontró plena correspondencia en la dirección de Inbal, que captaba con seguridad algunos aspectos de la magistral escritura orquestal de la ópera, pero estaba inclinada a un vigor excesivo, no inmune a los riesgos de una extroversión retórica: como si hubiera querido subrayar una componente "hollywoodense", anticipadora de la que

sería, con gran éxito, la fase norteamericana de la carrera de Korngold como autor de música filmica. Quedaron así en la sombra diversos aspectos de la ecléctica partitura, en la que convergen las lecciones de Strauss, Zemlinsky, Schreker, Mahler y hasta la opereta vienesa: en la suntuosa decoración se admira entre otras cosas la fascinante paleta de colores, entre refinados encantos y suspensiones oníricas. El vigor de Inbal parecía obligar a los cantantes a forzarse (pero son partes imposibles, no extrañas a las vocalidades de Puccini y Mascagni), eobre todo en el caso del, con todo, válido Stefan Vinke (Paul). Solveig Klingelborn se desempeñó bien en el arduo papel de Maria/Marietta, y admirables fueron la mezzosoprano Christa Mayer (Brigitta) y el barítono Stephan Genz (Frank/Fritz).

Paolo Petazzi

Philipp Stölzl presenta un inteligente *Holandés errante*

SENTA EN EL SALÓN

Theater. 18-I-2009. Wagner, *El Holandés errante*. Alfred Walker, Liang Li, Kirsi Tiihonen, Thomas Piffka, Rita Ahonen, Karl-Heinz Brandt. Director musical: Friedemann Layer. Director de escena: Philipp Stölzl. Decorados: Philipp Stölzl, Conrad Reinhardt. Vestuario: Ursula Kudrna.

BASILEA Un salón burgués del siglo XIX con una biblioteca y un enorme cuadro de un paisaje marino en una tempestad. Aquí crece la pequeña Senta, hundiéndose en el novelesco mundo de los cuentos y leyendas que lee por la noche a la luz de las velas. La niña va convirtiéndose en una joven mujer, cada vez más enfrascada en esas fantásticas historias en las que sueña con el Holandés y decide convertirse en la redentora de este pobre condenado.

El mundo de ilusión de Senta se hace tan fuerte que expulsa de allí a la realidad. En el cuadro, su padre se convierte en el capitán de un barco, que se encuentra con la espectral nave con sus velas rojas como la sangre. Los marineros fantasmas bajan del velero como si fueran zombies, causando el terror entre las sirvientas de la casa. En cualquier caso, así es como lo ve Senta. Y cuando su padre, por avaricia, le presenta un viejo saco lleno de dinero, ella se cree que es



Escena de *El Holandés errante* de Wagner en la Ópera de Basilea

su prometido, contra lo que los desesperados intentos de su novio Erik por hacerle entrar en razón resultan completamente inútiles.

Esta visión funciona a las mil maravillas gracias a la dirección de escena llena de ideas, fantasía e inteligencia de Philipp Stölzl. Al mismo tiempo, la experimentada batuta de Friedemann Layer

propuso una lectura animada, llena de colores y de emociones, en la que siempre destacó el impulso romántico de la partitura del joven Wagner. Contó para ello con un equipo vocal plenamente entregado, empezando por la soprano finlandesa Kirsi Tiihonen en una Senta más poderosa que preocupada por el matiz (aun-

que plenamente entregada a la visión neurótica de su personaje), al igual que el Holandés del barítono norteamericano Alfred Walker. Excelentes tanto el rotundo Daland del bajo Liang Li como el Erik bellamente cantado por el tenor Thomas Piffka.

Reinmar Wagner

Christof Loy monta una ambiciosa *Dama de picas* que no convence plenamente

CONFLICTO EN LA CASERNA

Stadttheater. 31-I-2009. Chaikovski, *La dama de picas*. Inna Los, Eva Gilhofer, Katja Starke, Juremir Vieira, Roman Ialcic, David Maze, Carlos Petruzzello, Andrzej Hutnik. Director musical: Andrei Yurkevich. Director de escena: Christof Loy. Decorados y vestuario: Herbert Muraier.

ST. GALLEN Estamos en una guarnición de costumbres muy relajadas, en la que el soldado Hermann presta sus servicios. La longitud de los cabellos no corresponde a la del ejército suizo. Además, encontramos pocas armas y elementos defensivos, y la mente de los militares no está tan preocupada en mantener la seguridad del país sino en pensar en mujeres y en el juego.

El, en general, inteligentemente concebido montaje

de Christof Loy convence ante todo en la magnífica disposición de los numerosos personajes secundarios y en la renuncia a toda fantasmagoría, que anida únicamente en la mente del protagonista. Y aquí es precisamente donde más falla la producción, pues no logra transmitir escénicamente el delirio del soldado. Para ello, el tenor Juremir Vieira es un actor excesivamente limitado. Tampoco consigue la soprano moldava Inna Los

reflejar acertadamente los nerviosos estados de Lisa, con lo que las escenas entre ambos perdieron buena parte de su impacto.

Además, el cantante brasileño tampoco parece tener la madurez necesaria para abordar el papel. Le faltaron tanto los apasionados colores del amante como los tonos del jugador enloquecido, y a veces incluso el necesario volumen para imponerse sobre la orquesta. Esto no se le pudo achacar a la direc-

ción musical de Andrei Yurkevich, quien supo encontrar una acertada combinación entre el caluroso lirismo de las cuerdas y los penetrantes y agresivos acentos del metal.

Al menos, Inna Los convenció vocalmente con sus bellos tonos y su cuidadoso fraseo. Junto a ella, Roman Ialcic como Tomski, David Maze como Ieletski y Katja Starke como Polina completaron con solidez el elenco.

Reinmar Wagner

MARC MINKOWSKI: “ERA EL MOMENTO DE GRABAR BACH”



Philippe Gonter

Marc Minkowski nos recibe en Madrid durante su semana de conciertos con la Orquesta Nacional. No es la primera vez que dirige esta agrupación y para esta ocasión, bajo el lema *Poder, Guerra y Paz* ha elegido un programa ecléctico compuesto por la *Obertura 1812* de Chaikovski, las *Danzas sinfónicas de West Side Story* de Bernstein y la *Sinfonía de los lamentos* del polaco Górecki. La conversación transcurre entre risas y esa suprema educación de la que siempre hace gala el director francés. Asume su etiqueta de “barroco”, a pesar de que jamás ha querido pertenecer a un grupo concreto, jamás ha querido encasillarse o ponerse límites. Y es que, si hay que buscar un adjetivo que describa su personalidad, ese bien puede ser “curioso”. Minkowski busca, escucha discos, escucha a otros colegas, conoce, sabe y no para de buscar, de probar fórmulas diferentes hasta encontrar la correcta. Tal vez sea su mezcla de instinto, curiosidad y sabiduría la que le ha llevado a dirigir algunas de las mejores orquestas del mundo y a la titularidad de Sinfonía Varsovia, una de las agrupaciones europeas de mayor reputación por la que, antes que él, pasaron nombres tan indiscutibles y esenciales en la historia de la música del siglo XX como Yehudi Menuhin o Krzysztof Penderecki. Pero también ha llegado ahora a grabar a Bach, cuya *Misa en si menor* —se publica en estas fechas.

Desde su última entrevista para SCHERZO su carrera ha sufrido una serie de cambios sustanciales. Uno de ellos es el cambio de casa discográfica. De Deutsche Grammophon, nada menos, a Naïve. ¿Por qué este cambio? ¿Era un riesgo pasar de una gran casa a un sello más pequeño?

Digamos que Naïve es una pequeña gran casa. En Francia es muy conocida y tiene una cierta importancia. Su variedad es además enorme. Han grabado con Marianne Faithfull, Carla Bruni, Pierre Perret, artistas de otro tipo que, creo, son esenciales para una discográfica, porque muy a menudo la música ligera ayuda a mantener la clásica. Siento también que ellos y yo estamos en la misma vía, lo que me parece importante, incluso si no es esencial, para trabajar y preparar a fondo los proyectos; y sobre todo están dispuestos a asumir riesgos que una gran discográfica no se puede permitir, como, por ejemplo, mi proyecto de Santa Cecilia que ya está preparado y que saldrá en unos meses. En este proyecto, hay tres obras de gran dimensión: dos odas y una misa. Las *Odas a Santa Cecilia* son de Purcell y de Haendel, y la *Misa "Santa Cecilia"*, de Haydn. Son tres obras de cincuenta minutos cada una, escritas por compositores muy diferentes de los que celebramos este año su aniversario. Es algo muy especial y no es fácil encontrar un editor con el valor de llevar algo así al disco. Incluso con la integral de las *Sinfonías "Londres"* de Haydn, que haremos el próximo junio, pasa algo parecido. Cuando hablaba de ello con una gran casa me encontraba siempre con problemas. Un disco de Haydn era el símbolo del riesgo comercial y la respuesta era siempre la misma. En Naïve poseen, como le digo, el valor de asumir ciertos riesgos y me escuchan. Además me gusta que el disco sea un objeto que sirva tanto para escuchar como para contemplarlo, en un momento en que con Internet todo se convierte en algo más impersonal. Para mí, tener un objeto bello, con ilustraciones hermosas, como hacen pequeños editores o algunos artistas que se publican a sí mismos, es importante y he encontrado personas que me escuchan y que están abiertas a ideas diferentes.

Su primer disco con ellos es estéticamente muy bello.

Sí, es cierto. Era el primero y creo que sabían que para mí era muy importante. Tuvieron hacía mí ese gesto artístico enorme.

También desde 2006 su carrera como director invitado en orquestas, digamos, modernas se ha afianzado notablemente. Su repertorio es ahora muy amplio.

Bueno, digamos que hace ya unos diez años que estoy haciendo esto, pero es cierto que ahora se ve más. En

mi formación musical hay tres siglos y medio de música, y la verdad es que me gusta toda ella. Nunca he querido ceñirme a un momento concreto de la historia, nunca he querido constreñirme. Por ejemplo, me encanta poder hacer ahora Bach porque me hizo conocer todo un mundo dentro del barroco y es un compositor para mí esencial que, hasta el momento, apenas he tocado. No quiero pararme, ni tener que renunciar a lo que amo. Creo que todo forma parte de mi curiosidad natural. Hará ahora unos diez años que dirigí mi primera ópera de Wagner y, sin embargo, curiosamente, he dirigido mi primer Rossini escénico, *Cenerentola*, tan sólo hace unos meses. Había trabajado antes otras obras de compositores tan cercanos a él como Meyerbeer o Boieldieu, pero sin embargo, no Rossini. A veces hay compositores a los que uno se acerca en contadas ocasiones sin que exista un motivo concreto para ello. No se sabe muy bien por qué. He empezado también a dirigir música contemporánea. El primero fue Philip Glass, después, hace seis o siete años vino John Adams, que me gusta mucho. En general, me gusta la música tonal e, insisto, me encanta John Adams. Lo he dirigido, por cierto, también en Valladolid. Me gustan Górecki, Penderecki...

¿Ha dirigido ya alguna obra de Penderecki?

Sí, con Sinfonía Varsovia, mi nueva orquesta con la que puedo experimentar muchas cosas. En cualquier caso, de él sólo he hecho su *Agnus Dei*, una obra breve y magnífica escrita inicialmente para coro y transcrita después para orquesta. Espero poder interpretarlo más.

Eso es algo que también ha cambiado desde su última entrevista. Usted es ahora el nuevo titular de Sinfonía Varsovia, una orquesta en la que le han precedido nombres como Menuhin o Penderecki. ¿Qué espera de esta nueva posición? ¿Cuál es su objetivo con esta orquesta?

Principalmente, encontrar el repertorio correcto para ellos y para mí. Hace poco hemos tocado música americana de Gershwin y Bernstein. Les va perfectamente. Me gustaría poder llevarlos hasta Bruckner, un compositor que conocen muy mal. Hemos hecho también Beethoven recientemente, un repertorio que estoy comenzando a dirigir con Les Musiciens du Louvre y al que nos vamos adaptando cada vez mejor. Pero lo más interesante es poder hacerlo con Sinfonía Varsovia, porque ellos tienen ya esta tradición. Es una orquesta muy flexible, una orquesta sinfónica que posee una textura que describiría, casi, como la propia de una orquesta de cámara. A veces digo de ellos que son la versión del Este de la Orquesta de Cámara Europea

¿Cambia mucho la forma de acercarse a una obra cuando se parte de instrumentos de época o cuando se hace con instrumentos modernos?

No, realmente. Sinfonía Varsovia es una orquesta que viaja mucho, toca en muchos festivales y creo que su flexibilidad le ha granjeado una enorme reputación. A solistas como Nigel Kennedy o Albrecht Mayer les encanta tocar con ellos. En lugares como Nantes, durante *La Folle Journée*, tocan con todo el mundo y en todas partes. Así que, insisto, son absolutamente flexibles y adaptables.

¿Piensa llegar con ellos también a Wagner?

Wagner es un poco especial. Necesita ser reconsiderado. No digo con ello que deba aligerarse, pero sí repensarse. Creo que hay que volver a trabajarlo y despojarlo de muchos de los problemas de ejecución de los que adolece hoy día. Y es verdad que me interesa especialmente poder hacerlo con Les Musiciens du Louvre porque con los instrumentos antiguos se descubren cosas maravillosas en el balance, en el equilibrio con los cantantes o en el color. Cuando hicimos *Carmen* completa, y lo digo así porque después en el disco aparecen los extractos; cuando la tocamos en París fue toda una revolución y eso es lo que me gustaría hacer también con Wagner. Mahler sí es un compositor que le iría bien a Sinfonía Varsovia, pero todo el mundo hace Mahler hoy en día, así que puede que espere un poco. No quiero precipitarme.

¿Nota mucho la diferencia de trabajar con una orquesta no estable, como Les Musiciens du Louvre, a hacerlo con una orquesta de plantilla fija como Sinfonía Varsovia o aquellas a las que acude como invitado?

Digamos que hoy por hoy todo es más complicado con las orquestas de músicos *free-lance*. Ya no se puede hacer lo que se quiere, pero es verdad que siguen siendo grupos muy flexibles. En el caso de Sinfonía Varsovia, no es difícil adaptarse, porque, como le digo, son también muy flexibles. Es cierto que en América, en Cleveland, por ejemplo, las reglas, los sindicatos, pueden llegar a extremos alucinantes, de una pesadez inimaginable. Pero cuando uno se pone a trabajar con ellos, los músicos le ofrecen el cien por cien de su profesionalidad. Todo el mundo está ya preparado desde el primer ensayo al mil por ciento. Cada violinista, incluso en los últimos atriles, es un virtuoso que se siente orgulloso de formar parte de una de las mejores orquestas del mundo y no son, al menos perceptiblemente, arrogantes. Porque en otras grandes orquestas europeas, como algunas alemanas, por poner un ejemplo, la arrogancia puede ser tremenda. En este caso, en Cleveland, respeto por completo las reglas

sindicales, las comprendo. Lo que no puedo respetar, si pienso en ciertas orquestas europeas, es que la rigidez de sus reglas sea cada vez más perceptible y, sin embargo, su profesionalidad vaya desapareciendo. Los profesores no sienten ninguna amenaza sea cual sea su estatus individual. Para ellos un ensayo es el momento de estudiar la obra, de situarse, individualmente y en el conjunto, y encuentro que esto no es aceptable.

¿Se han convertido en todopoderosos y han olvidado que forman parte de un grupo?

Sí. Esto se ve en todas las orquestas. Hay personas muy preparadas que llegan al primer ensayo con su parte bien estudiada, otros que tienen un gran talento y no necesitan prepararse, y otros que creen que tienen un gran talento y que hacen cualquier cosa. Sí, creo que hay que hacer sonar la alarma en las grandes orquestas porque esta situación no puede durar eternamente. Sobre todo durante una crisis financiera. Sobre todo cuando hay una serie de orquestas de plantilla no estable que son cada vez más conocidas y reputadas. Diría que Sinfonía Varsovia está entre estos dos tipos de orquesta, porque tienen asignado un salario mínimo y el resto se compone de primas en función de los conciertos que tocan o las giras que hacen. Además hay un buen número de músicos extra que completan la plantilla en función del repertorio. Creo que todo esto ayuda a que siga siendo una orquesta flexible y mantenga una cierta frescura.

¿Su trabajo le obliga también a ser un poco psicólogo? ¿Cómo aborda a estos profesionales que piensan que tienen un talento que no poseen? ¿Cómo se enfrenta a problemas que pueden ser mayores si se abordan de la forma equivocada?

Hay que ser psicólogo, ciertamente, pero es también muy importante tener confianza. En uno mismo y, sobre todo, en los demás.

Hay un momento en su carrera en el que se abre todo un abanico de grandes orquestas en todo el mundo que lo invitan a dirigir. ¿Cómo llega hasta ahí un director que, aunque ya sé que no le gustan las etiquetas, es conocido por sus grabaciones de música barroca esencialmente?

La verdad es que no lo sé muy bien, porque no tengo tras de mí toda una oficina de *marketing* que se dedique a promocionarme o a intentar venderme. Creo que fueron mis grabaciones las que mejor hablaron de mí y constituyeron mi mejor tarjeta de visita. Después, a base de hacer conciertos tal vez diferentes, la bola de nieve se fue haciendo cada vez más grande y la gente comenzó a interesarse por lo que hacía. Hay un evidente factor de suerte, sin duda.

¿Piensa que tuvo algo que ver esa, digámos-

le, moda o corriente de invitar a directores que se habían orientado más al repertorio barroco para trabajar con las orquestas modernas y aportarles una nueva forma de aproximarse al repertorio?

Creo que este efecto de la moda me benefició, sí. Pero creo también que la gente sabe que soy capaz de montar un programa suficientemente complejo en un lapso de tiempo determinado.

Usted tiene una relación excelente con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. ¿Tiene más proyectos con ellos?

Sí, tenemos varios proyectos. Me gustaría seguir haciendo Bruckner con ellos. Es una orquesta que tiene elementos muy buenos, mucho potencial y muchas ganas de mejorar. Y tienen, además, una sala maravillosa.

¿Por qué cree que ha llegado ahora el momento de grabar la música de Bach?

Era el momento. Me siento maduro para ello. Hasta ahora sentía que podía decir más cosas con la música de Haendel o de Rameau. Me sucede algo parecido con Mozart. Lo hacemos en concierto, tocamos sus óperas, pero hasta hace dos años no me atreví a grabarlo. Es verdad que habría podido comenzar antes, pero hay tantas grabaciones de Bach o de Mozart que consideré que valía más esperar un poco hasta estar completamente seguro. Bach lo había tocado muchísimo con Philippe Herreweghe y como para todos los músicos, también para mí es una especie de cima y para llegar a la cima hay que estar seguro de poder llegar. Se presentó además la ocasión con el Festival de Santiago de Compostela. A todo esto se sumaba la circunstancia de que en los últimos años las investigaciones parecen indicar de forma indiscutible que Bach nunca contó con un coro a su disposición, sino con algunos solistas. Y este punto de vista que no me hubiera convencido demasiado en el pasado, cobraba fuerza ahora y me interesaba sobremedida si era capaz de encontrar las voces adecuadas y la acústica justa para llevarlo a cabo. Entonces tenía sentido. La pequeña iglesia de Santo Domingo de Bonaval es maravillosa, tiene una acústica sensacional. La primera impresión que tuvimos al llegar allí, con esas voces que son todas líricas y flexibles con un repertorio muy amplio y muy variado, fue grandiosa. Nunca lamentamos no haber contado con un coro. Lo que teníamos era lo justo, como cuando se escucha Bach al piano o al clave, con Glenn Gould, Gustav Leonhardt o Scott Ross. Se tiene la impresión de estar dentro de un enorme universo. Y lo mismo pasa si escuchamos a un violinista o a un violonchelista tocar la *Chacona* o una suite para chelo. La sensación no es necesariamente de intimidad, sino que se

siente también una especie de polifonía genial y enorme. Creo que de este modo obtuvimos el resultado que Bach podría haber imaginado.

¿Y cómo eligió a cada uno de estos solistas? ¿Qué color, que características vocales buscaba en ellos?

No tenía una idea demasiado estricta, pero sí sabía que buscaba cantantes con voces relativamente grandes, relativamente timbradas y a un tiempo muy transparentes y flexibles. Y sobre todo esto era esencial en las dos sopranos, porque si la voz superior no funciona, todo el edificio se derrumba. Joanne Lunn viene de la música antigua, estaba en el coro de Gardiner y es una soprano muy ligera especializada en la música litúrgica. Sin embargo, en su voz hay ya una redondez que no se encontraba forzosamente hace diez años en cantantes con su tipología vocal. Lucy Crowe posee esa cultura inglesa de la música de conjunto pero canta Mozart, Donizetti... sin haber perdido esa capacidad de mezclarse en un coro. Si pensamos en Nathalie Stutzmann, estamos hablando de una voz con mucho color, de una voz pesada, muy timbrada. Había cantado ya de niña el *Agnus Dei* con Karajan y para ella cantar los coros de la *Misa en si menor* era fantástico y revolucionario. Creo que cuando un cantante adora cantar Bach, adora cantarlo todo, incluidos los coros. Terry Wey, el contratenor, tiene una voz mucho más ligera que se mezcla a la perfección con la de Nathalie. Para el *Quoniam* buscaba una voz de bajo que pudiera ir bien con la trompa y los fagotes, y tuve la suerte de encontrar a Luca Tittoto que tiene esta característica y que, además, adora la música de conjunto. Me gustaría señalar que en esta grabación hay dos antiguos niños cantores, muy célebres en su momento. Terry Wey pertenecía a los Niños Cantores de Viena y en YouTube pueden encontrarse sus interpretaciones de lieder de Schubert, que son fabulosas. Parece Elly Ameling. El otro niño cantor es Christian Immler que, como contralto, cantó con Harnoncourt o con Parrott. Conocen la música de Bach a la perfección. Fue estupendo poder contar con ellos en este grupo porque, de alguna manera, aportaban la tradición.

¿Qué quiere decir usted cuando afirma que hay algo de sinfónico en la música de Bach?

Bach es esencialmente polifónico. Y sinfónico, sí. Si escuchamos la *Chacona* para violín tenemos la impresión de que hay una orquesta. Pasa también con algunas fugas de las *Partitas*. Es increíble que Bach con un único instrumento pueda lograr crear esa sensación de inmensidad.

¿Ha cambiado su visión de Bach desde los tiempos en que lo tocaba como fagotista?

Creo que el haberlo tocado me ha dejado un sentido del ritmo que me parece imprescindible para esta música. Por eso me gustan tanto las *Variaciones Goldberg* de Gould, por su sentido rítmico. He vuelto a tocar el fagot últimamente, después de quince años, para un concierto de música de cámara en el que tenía que interpretar una sonata a trío de Bach. De alguna manera, volví a ser consciente de hasta qué punto el sentido del ritmo es, como digo, esencial.

¿El tamaño del coro determinó también el tamaño de la orquesta?

No demasiado, porque hubiera podido optar por un quinteto de cuerda. No se sabe a ciencia cierta cuántos músicos tocaban cada parte. Me decidí por tomar la cuerda mínima para que el sonido fuese orquestal y cuatro primeros violines me parece que es el mínimo que garantiza esta textura.

¿Y el uso del órgano y del clave?

Se hizo bastante in situ. Afortunadamente, cuento con Francesco Corti que es un continuista excelente. En la *Oda a Santa Cecilia* de Haendel improvisó un magnífico solo de órgano y era el responsable también de los continuos al fortepiano en *Cenerentola*. Francesco toca los tres instrumentos de un modo soberbio y creo que es un solista que dará que hablar en un futuro no muy lejano. Gracias a su presencia, podíamos probar qué era lo que funcionaba mejor en cada momento. Esto era para mí muy interesante porque, según parece, Bach disponía de claves en las iglesias y tenía curiosidad por saber cómo sonaban. La primera vez que dirigí la *Misa en si menor* lo hice sin este instrumento y para esta ocasión necesitaba comprobar cuál era el efecto. Algunos colegas míos usan el clave para todo y en todo momento. Eso me pone muy nervioso. Encuentro que el clave en la música de Bach tiene una presencia rítmica muy invasora y deben elegirse bien los momentos en los que interviene. Ayuda para hacer contrastes y, sobre todo, ayuda a las personas que lo rodean a ser más rítmicos, más transparentes o más líricos, según haga falta.

Usted es un músico con un fuerte instinto. ¿Le sucede a menudo que los músicos esperen de usted un compendio de musicología y que queden decepcionados ante alguien que no va a hacer apología de ello?

Soy un musicólogo diletante. Una parte de mí me impele a hacer algo de musicología, pero detesto tanto los músicos que son demasiado teóricos, que lo saben todo pero no tienen nada que decir, como los que se niegan a saber o se hacen los interesantes por hacer justo lo contrario de lo que saben. Esto me molesta profundamente y hay muchos de estos últimos, diría que cada vez más, en la música barro-

ca. Creo que hay que ser uno mismo, ser natural. Hay que ser respetuoso con el compositor, acercarse a la musicología para comprender lo que el compositor quería. Precisamente Andrew Parrott y Joshua Rifkin han trabajado durante años y años para mostrarnos sus teorías indiscutibles. Pienso que si se ama la música de Bach, se debería escuchar primero el discurso de estos musicólogos y después ser uno mismo. Ellos nos ayudan a respetar la música de Bach.

Ha comenzado por la Misa en si menor. Supongo que esto se lo habrán preguntado ya muchas veces pero ¿por qué su primer

Bach es precisamente una de sus obras más complejas?

Tal vez por el latín, que me hace sentirme más cercano a esta obra. Por otro lado la toqué muchísimo en su día y la conozco bien. Las *Pasiones de san Juan* y *san Mateo* son para mí más complejas. Puede que a otros les suceda justo al contrario, pero para mí es así. La *Misa* me es mucho más próxima. **¿Y las cantatas?**

Hemos hecho cantatas alguna vez, pero lo cierto es que lo que más me interesa son estas enormes catedrales. **Usted dice de sí mismo que tiene alma de pedagogo.**





Michel Garnier

aprendí muchas cosas y también me di cuenta de que quería enseñar. Veía a sus alumnos y sentía ganas de aconsejarles sobre tal o cual aspecto. Cuando he tenido ocasión he trabajado también con orquestas de jóvenes y la experiencia es estupenda.

Hay algo que he leído sobre usted y que me ha llamado mucho la atención. Usted afirma que admira profundamente a Gardiner y a Harnoncourt pero que, sobre todo este último, le produce una gran irritación. ¿Por qué estos dos sentimientos tan opuestos?

Porque Harnoncourt me hizo, prácticamente, descubrir los instrumentos antiguos con los conciertos que ofrecía en París cuando yo era un adolescente. Venía con el *Concentus Musicus* y recuerdo incluso haberle visto tocar el violonchelo, así que hace bastante tiempo de esto. Le he visto después verter toda su inspiración en el repertorio sinfónico. Es alguien a quien he seguido toda su trayectoria, que encuentro apasionante, tiene una serie de ideas preconcebidas, tantas ideas preconcebidas y algunas de ellas me parecen admirables, como esa violencia increíble. Lo escucho a menudo en Salzburgo, cuando estoy por allí; la última vez fue no hace un par de semanas y encuentro siempre una negrura, una voluntad de convertirlo todo en... negro. No encuentro una palabra mejor que esta, la verdad. Y en alguien a quien admiro tanto eso me enerva. En cualquier caso es su elección y siempre ha mantenido su personalidad, que es algo que todos debemos hacer. Cuando hace óperas de Mozart, como *Don Giovanni* o *Figaro*, tiene ideas preconcebidas muy interesantes pero difíciles de escuchar. Me gusta ir a escuchar a mis colegas o a mis ídolos, no sólo para que muevan algo en mí, sino también para apreciar su trabajo. A veces las ideas preconcebidas tienen una fuerza tal que no lo consigo.

A usted le gusta escuchar, ir a conciertos de otros colegas y diferentes tipos de música. ¿Escucha música en su casa más allá de la que su trabajo le impone? ¿Tiene tiempo para escuchar música?

Escucho mucha música para trabajar y también para mí. Me gusta mucho escuchar a los directores de principios del siglo XX, de los inicios de la historia del disco como Fritz Reiner, Toscanini, Stokowski o Furtwängler. Algunos más raros como Scherchen o Leibowitz que tienen cosas muy interesantes. Además me gusta escuchar cosas muy diferentes como Pink Martini, que por cierto también graba para Naïve. Me relaja muchísimo. A veces me gusta la música de Cristina Pluhar y L'Arpeggiata. Es una música que no forma parte de mi repertorio y que encuentro muy seductora. Con todo el respeto del

mundo, la escucho como si fuera música ligera. Empiezan a interesarme algunos intérpretes de jazz. Hay un pianista polaco al que he acompañado algunas veces con Gershwin y que ha grabado muchos discos de jazz muy personales. Se llama Leszek Mozdzer. Tocó conmigo en Valladolid la *Rhapsody in Blue* y fue un gran éxito. Me gusta escuchar lo que hace; es un tipo de pianista cercano a Chick Corea, por ejemplo.

¿Y la voz? Usted es un director eminentemente vocal. Si pienso en usted, pienso en Mireille Delunsch, en Magdalena Kozená, en la voz como forma máxima de expresión. ¿Qué le atrae tanto de la voz, comparada con la música instrumental?

No sabría responderle. Es como preguntarme que por qué respiro.

Viéndole además trabajar con cantantes es evidente que se divierte.

Con la edad cada vez menos. No sé. Es así. ¿Por qué tengo el pelo gris? ¿Por qué respiro? ¿Por qué amo la voz? No puedo contestar. Sí puedo decirle que para mí es importante intentar encontrar un equilibrio entre la música sinfónica y la lírica, y también es cierto que en estos dos últimos años he hecho muchísima música sinfónica. Esto se debe a ciertos problemas de índole artístico-política que me han alejado de mis proyectos operísticos. Gracias a ello, he tenido más tiempo para dedicarme al repertorio sinfónico y para poder trabajar con diez, quince orquestas que me han invitado. Así que a menudo dirijo obras sinfónicas; a veces hago venir a un cantante para una obra vocal, pero en estas temporadas en que he podido disponer de más tiempo he descubierto un buen número de conciertos. Es verdad que mis dos primeras experiencias como director fueron vocales. Una era *Dido y Eneas*, de Purcell, con un coro *amateur* que me pidió que les dirigiera; y la otra, *Acis y Galatea*, de Haendel. Esto era más o menos en 1982 y estas óperas me mostraron mi vocación y me llevaron a lo que hoy soy. Puede que también porque cuando era joven quería ser actor y este era mi camino natural. En el futuro no dejaré de hacer ópera y espero encontrar el medio de hacerla de un modo más personal. Esto es lo que me gustaría.

¿Hacerla de un modo más personal en todos los sentidos?

Sí. Me gustaría poder concebir las óperas de una forma más global. Con los directores de escena se adquieren compromisos, se llega a acuerdos casi constantemente y a la larga resulta fatigoso. **A la hora de poder desarrollar sus proyectos operísticos, ¿le afecta la crisis económica que nos sacude?**

No lo noto demasiado, afortunadamente.

Ahora mismo no dispongo de mucho tiempo para eso, pero es verdad que cada vez que me hablan de un proyecto pedagógico lo hacemos y veo que marcha bien. Voy a empezar a impartir unas clases magistrales de dirección de orquesta en Grenoble dentro de un programa educativo de Les Musiciens du Louvre. Lo he hecho ya en Buenos Aires y fue una experiencia muy placentera. También he estado presente en los cursos de uno de los grandes maestros de la enseñanza de la dirección, como es Jorma Panula. Allí

XIV CICLO
*Los Siglos
de Oro*



MARÍA BAYO, soprano
MACIEJ PIKULSKI, piano

Isaac Albéniz
Selección de canciones de
los ciclos *Seis baladas*, *Rimas de Bécquer*, *To Nellie*
y otras canciones en lengua inglesa y francesa

Sábado, 18 de abril de 2009, a las 20.00 horas

TEATRO DE LA ZARZUELA

Calle de Jovellanos, 4. Madrid

PRECIOS Y VENTA DE LOCALIDADES:

Las localidades se podrán adquirir a partir del **18 de marzo de 2009** en las taquillas del Teatro de La Zarzuela, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala), mediante el sistema de venta telefónica llamando al número **902 33 22 11** (de 9.00 a 24.00 horas) y en la página de Internet www.servicaixa.com.

Precio de las localidades: 15 y 20 euros.

www.fundacioncajamadrid.es



PATRIMONIO NACIONAL

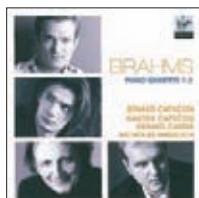


CAJA MADRID
FUNDACIÓN

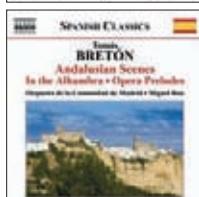
LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE MARZO



La distinción de **DISCOS EXCEPCIONALES** se concede a las novedades discográficas que a juicio del crítico y de la dirección de la revista presenten un gran interés artístico o sean de absoluta referencia.



BRAHMS: Cuartetos con piano. RANAUD CAPUÇON, violín; GAUTIER CAPUÇON, violonchelo; GÉRARD CAUSSÉ, viola; NICHOLAS ANGELICH, piano. 2 CD VIRGIN 519310 2. Pg. 81



BRETÓN: Escenas andaluzas. Preludios de "Guzmán el bueno", "La Dolores" y "Los amantes de Teruel". Sardana de "Garín". En la Alhambra. ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID. Director: MIGUEL ROA. NAXOS 8.572076. Pg. 81



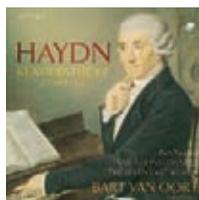
CHAPÍ: Fantasía morisca. Sinfonía en re menor. ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID. Director: JOSÉ RAMÓN ENCINAR. NAXOS 8.572195. Pg. 82



FAURÉ: Requiem op. 48. Cinqe de Jean Racine op. 11. SANDRINE PIAU, STÉPHANE DEGOUT. MAÎTRISE DE PARIS. ACCENTUS. MIEMBROS DE LA ORQ. NACIONAL DE FRANCIA. Directora: LAURENCE EQUILBEY. NAÏVE V 5137. Pg. 84



GRIEG: Sonata para violonchelo y piano en la menor op. 36. Piezas líricas (selección). Allegretto en mi mayor. Intermezzo en la menor. EMMANUELLE BERTRAND, violonchelo; PASCAL AMOYEL, piano. HARMONIA MUNDI HMC 901986. Pg. 86



HAYDN: Piezas para teclado. BART VAN OORT, fortepiano. 5 CD BRILLIANT 93770. Pg. 87



MENDELSSOHN: Concerto para violín en mi menor op. 64. Tríos con piano nº 1 en re menor op. 49 y nº 2 op. 66. LEONIDAS KAVAKOS, violín y director. CAMERATA DE SALZBURGO. PATRICK DEMENGA, violonchelo; ENRICO PACE, piano. 2 CD SONY 7 433033. Pg. 92



MESSIAEN: Préludes pour piano. La Bouscarle. L'Alouette Lulu. Ile de Feu I & II. PIERRE-LAURENT AIMARD, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7452. Pg. 93



PERGOLESI: Misa de San Emidio. A. SCARLATTI: Misa per il Santissimo Natale. CONCERTO ITALIANO. Director: RINALDO ALESSANDRINI. NAÏVE OP 30461. Pg. 94



PUJOL: Música para el Corpus. SCHOLA ANTIQUA. Director: JUAN CARLOS ASENSIO. LA GRANDE CHAPELLE. Director: ALBERT RECASENS. LAUDA Lau 007. Pg. 95



SCHUMANN: Obras para piano. WOLFRAM SCHMITT-LEONARDY, piano. 2 SACD BRILLIANT 93772. Pg. 97



STRAUSS: El caballero de la rosa. CLAIRE WATSON, KARL RIDDERBUSCH, BRIGITTE FASSBAENDER, LUCIA POPP, BENNO KUSCHE. CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA ESTATAL DE BAVIERA. Director: CARLOS KLEIBER. 3 CD ORFEO C 581 083 D. Pg. 99



VIVALDI: Conciertos RV 234, RV 273, RV 565. Sonata RV 63. Aria "Sovvente il sole" de Andromeda liberata. DANIEL HOPE, violín; ANNE SOFIE VON OTTER, mezzosoprano. ORQUESTA DE CÁMARA DE EUROPA. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7463. Pg. 100



VIVALDI: La fida ninfa. SANDRINE PIAU, VERÓNICA CANGEMI, MARIE-NICOLE LEMIEUX, LORENZO REGAZZO, PHILIPPE JAROUSKY, TOPI LEHTIPUU, SARA MINGARO, CHRISTIAN SENN. ENSEMBLE MATHEUS. Director: JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI. 3 CD NAÏVE OP 30410. Pg. 100



JERUSALÉN. La ciudad de las dos paces: la paz celestial y la paz terrenal. MONTSERRAT FIGUERAS, MUWAFAK SHANIN KHALIL, YAIR DALAL, RAZMIK AMYAN, MARC MAUILLON, BEGOÑA OLAVIDE, LLUIS VILAMAJÓ, voces. AL-DARWISH. LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA. HESPÈRIEN XXI. Director: JORDI SAVALL. 2 SACD ALIA VOX AVSA9863 A+B. Pg. 104

schetzo DISCOS

Año XXIV – nº 239 – Marzo 2009



De Boëly a Mantovani CON ACENTO FRANCÉS

Son muchas las novedades discográficas que hacen hincapié en el repertorio francés, y no siempre para servir las páginas más familiares. Así, con ocasión del 150

aniversario de la muerte de Alexandre Boëly, acaecida el 27 de diciembre de 1858, Christophe Coin ha grabado una muestra de su olvidada música de cámara junto al Cuarteto Mosaïques y el Ensemble Baroque de Limoges en su sello Laborie (Diverdi).

También en este repertorio, el Trío Wanderer con Antoine Tamestit a la viola anuncian una nueva grabación de los *Cuartetos con piano* de Gabriel Fauré en Harmonia Mundi, al tiempo que Timpani incorpora a su atractivo catálogo tres novedades sin concurrencia: las obras para piano a cuatro manos de Florent Schmitt a cargo de Christian Ivaldi y Jean-Claude Pennerier, una selección de piezas de Maurice Emmanuel con el Cuarteto Stanislav y el pianista Laurent Wagschal y el *Cuarteto n.º 2* y el *Quinteto con piano* de Jean Huré por el Cuarteto Louvigny y Marie-Josèphe Jude. Por su parte, Fuga Libera (Diverdi) presenta un recital camerístico raveliano que incluye sus tres obras maestras: el *Trío con piano*, la *Sonata para violín y violonchelo* y la *Sonata para violín y piano*. Sus intérpretes, los miembros del Trío Dali.

Recién editado el doble álbum consagrado a Satie por Alexandre Tharaud (Harmonia Mundi), cuya crítica pueden leer en este mismo número, son las hermanas Labèque quienes, en su sello KML, recrean la obra pianística del excéntrico músico de Honfleur.

En el terreno vocal, el contratenor Philippe Jaroussky en compañía del pianista Jérôme Ducros abandona su repertorio habitual —el barroco— para consagrar un disco a la *mélodie* francesa. Su título, *Opium*, y su editor Virgin. El tenor Yann Beuron y Billy Eidi (piano) dedican disco en Timpani a Fauré, el mismo autor que, con su ciclo vocal *La Chanson d'Ève*, centra los contenidos del próximo registro de la mezzosopran Karine Deshayes, que prepara también una integral de las canciones de Duparc con Stéphane Degout al piano (edita Zig-Zag Territoires). Fuga Libera lanza al mercado un original recital de páginas corales de Franck, Delibes, Fauré y Pierné por La Chorale. Concluyendo este apartado, las canciones con orquesta de Jean Cras verán la luz en Timpani —la discográfica que ha rehabilitado la memoria del gran músico bretón— a cargo de Ingrid Perruche, Philippe Do, Lionel Peintre y la Orquesta de Bretaña.

El mismo sello anuncia la culminación del ciclo sinfónico Ropartz (*Sinfonía n.º 3*, grabada antaño por Plasson en EMI, con la Orquesta de Nancy y Sebastian Lang-Lessing) y el primer volumen de una integral Debussy (*El mar, Imágenes, Preludio a la siesta de un fauno*) por Emmanuel Krivine y la Filarmónica de Luxemburgo.

Y para terminar, tres entregas de música contemporánea: la primera versión en CD (ya hubo una previa, editada en DVD por DG) de *L'Amour de loin*, ópera de la finlandesa afincada en París Kaija Saariaho, a cargo esta vez de Kent Nagano (Harmonia Mundi), *San Francisco de Asís* de Messiaen en DVD con Rodney Gilfry y dirección de Ingo Metzmacher (publica Opus Arte) y un trío de conciertos para violonchelo —compuestos por Amy, Schoeller y Mantovani— que defiende Jean-Guihen Queyras en Harmonia Mundi.

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Con acento francés... 65

ENTREVISTA:

Leonidas Kavakos. J.A.L. 66

REFERENCIAS:

Schubert: Margarita en la rueca. A.R. 68

ESTUDIOS:

Hyperion: El Chopin de Garrick Ohlsson. F.R. 70

Deshevov: Hielo y acero. S.M.B. 71

Mendelssohn: Sinfonías, cuartetos, piano.

J.A.G.C. 72

REEDICIONES:

Brilliant: Edición Rachmaninov. R.O.B. 73

BBC Legends. E.P.A. 74

Telarc. J.A.G.C. 75

Edición Haydn en Harmonia Mundi. D.A.V. 76

Tahra. E.P.A. 76

Testament. E.P.A. 77

DISCOS de la A a la Z 78

DVD de la A a la Z 108

NEGRO MARFIL. P.E.M. 111

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS 112

LEONIDAS KAVAKOS: LA ÉTICA Y LA MÚSICA

A Leonidas Kavakos (Atenas, 1967) le delatan sus orígenes. No por su aspecto, que podría obedecer al de ciudadano de cualquier país mediterráneo. La clave está en la cultura: cita a Platón, Fidias o Praxíteles como si formasen parte de su entorno familiar, para hacerlos partícipes de la asignatura que le ha tocado defender en la vida: la música, ese arte apadrinado por Euterpe, la musa *del espíritu contento* nacida en la mente de algún antepasado suyo hace tres mil años. Al referirse al filósofo, apunta la ética que deberían abrazar quienes han elegido el camino por el que él transita. Si invoca a los patriarcas de la escultura y la arquitectura, lo hace para defender —como su tocayo espartano en las Termópilas— personales ideas de la proporción y la forma: esa armonía total que requiere a la partitura, de la que quiere extraer su sonido ideal. Amante de nuestro país, donde adora sobre todas las cosas el jamón, las pasadas semanas se ha dado un auténtico baño de españolidad, mostrándose en sus múltiples facetas. Como violín invitado, en el largo paseo con que Eschenbach decía adiós a la Orquesta de Filadelfia; haciendo música de cámara, en el triple banquete brahmsiano junto a Leonskaia; ejerciendo como docente, en las clases magistrales de la Escuela Reina Sofía de Madrid y, por fin, fundiendo a esas actitudes la de director-solista, frente a la Camerata Salzburg, de la que es titular desde hace dos temporadas, y con la que acaba de grabar para Sony, en forma de doble disco, un homenaje a los dos siglos del nacimiento de Mendelssohn.



Yannis Bourmias

¿Cuándo empezó a grabar?

Mi primer disco fue, en 1988, el de los *Caprichos* de Paganini en un pequeño sello italiano, poco antes de mi participación en el Concurso que lleva el nombre del compositor.

¿El que más premios le ha reportado es el de Sibelius?

Naturalmente, porque era la primera vez que se grababan las dos versiones que existen del concierto. Ese es de 1991.

¿Cómo es su relación con el disco?

Grabar es un capítulo muy delicado en la vida de un músico. Un disco puede ser una joya; un punto de referencia. Pero también significar tu muerte en la música. En mi opinión, se debe grabar algo cuando tienes claro que el resultado será, no digamos que tu versión definitiva, pero sí con la que puedes convivir bastantes años. No lo digo sólo por respeto a la música y contigo mismo. Pienso en el respeto al público. Desgraciadamente, lo que ocurrió en los años 80, que ha acabado por el exterminio casi total del

mercado del disco, es que en aquel momento muchas compañías —prácticamente todas— decidieron apostar por la promoción de carreras a través de las grabaciones, fichando a gente joven —cuyo talento no cuestiono, pero demasiado inmaduros por su edad—, inundando el mercado con un disco tras otro, reforzándolos con bonitas fotografías o lo que fuese. Ahí está el origen del problema. Nadie puede engañar al público, porque el arte es algo real, y la verdad es única: aunque a veces se muestre con distintos rostros, en el fondo es una sola, y no puedes confundir a la audiencia. Por supuesto que puedes decir voy a comprar un disco de Callas, porque es un punto de referencia, o el concierto de Shostakovich por Oistrakh, que es también referencial. Lo mismo podría decir de las sinfonías de Beethoven, o *La traviata*, de Kleiber por idéntica razón. Lo que no me interesa es comprar un disco de quien sea, que apareció hace tres años y toca muy bien el violín o el piano. Puedo ir a escucharle a un concierto,

pero no veo por qué voy a comprar una grabación suya. Para mí un disco es algo que nace después de un largo proceso de reflexión y de trabajo. **¿En cuántas ocasiones había tocado el Concierto de Mendelssohn antes de grabarlo?**

Diría que más de un centenar, modificando una y otra vez. Si escuchase cómo lo tocaba hace una década, sería de un modo totalmente distinto a cómo lo entiendo hoy. De cinco años aquí, mi interpretación es más o menos la misma. Probablemente cambie un poco de tiempo en tiempo, porque yo también voy cambiando. Lo que puedo decir es que la que acabo de grabar es una versión de la que me siento satisfecho. En contra de lo que dicen muchos artistas, soy de los que escucho mis discos. Me gusta hacerlo, porque me siento responsable de ellos. No me apetece grabar sólo porque el nombre de Kavakos sea un poco más famoso. Me gusta poder decir cuando aparece un disco mío, que eso es exactamente lo que había llegado a pensar acerca de la pieza. Estaré encantado con

todos los que estén de acuerdo conmigo, pero soy honrado con todos aquellos que se gasten el dinero en mi disco. No estoy haciendo alarde de cómo toco, sino exponiendo mi punto de vista personal de la obra.

¿Cómo se siente la Camerata con Mendelssohn?

Muy bien, porque es un compositor cuyas sinfonías hemos tocado mucho; en abril haremos *El sueño de una noche de verano* y por supuesto, el *Concierto para violín*, que me parece maravilloso por el diálogo que establece, sobre todo en el último movimiento, entre el solista y los instrumentos de viento: una especie de maravilloso torneo. Lo hemos interpretado muchísimas veces, porque a pesar de tratarse de una obra que no es fácil tocar sin director, nos resulta cómodo hacerla. La Camerata se identifica con Mendelssohn, y en lo que a mí respecta diría que en este compositor imagino una versión romántica de Mozart, con quien veo muchos puntos de contacto. Sobre todo, en sus respectivas etapas de juven-

tud: hasta que Mendelssohn cumplió los 19 años. En obras suyas como el *Concierto para violín*, la obertura de *El sueño de una noche de verano* o la *Sinfonía "de la Reforma"*, no sobra ni una sola nota. Su música va fluyendo por sí misma, y surge sin esfuerzo, igual que la de Mozart, por la naturalidad que encierra. Con la mano en el corazón puedo afirmar también que algunas obras de Mendelssohn, igual que otras de Beethoven, desde el punto de vista de la aproximación, pueden ser tan maravillosas, si no más, para la Camerata que algunas de las grandes obras para orquesta del repertorio, con las que una orquesta de cámara establece una aproximación distinta.

El segundo disco del álbum lo ha dedicado a música puramente camerística del compositor. ¿Tiene preferencias?

Ninguna. Estamos hablando de sus dos tríos, al primero de los cuales Schumann colocó al mismo nivel que el de Beethoven en si bemol mayor, *Archiduque*, o al de Schubert en mi bemol, que son dos de las grandes piezas maestras en ese formato. Cualquiera de los tríos podrían considerarse tan grandes como el concierto, respetando las diferencias que existen entre estas obras.

Y usted dónde se siente más a sus anchas, ¿como director-intérprete o como parte dialogante de un grupo de cámara?

Tampoco encuentro diferencias. Soy un músico y tanto cuando dirijo como cuando toco en una gran orquesta o en un grupo de cámara es lo mismo. Nada cambia, porque en un caso y otro, mi líder, a quien obedezco, es a la partitura. Tanto me da si se trata de una partitura *grande* o una *pequeña*. Ambas son importantes por igual. En lo que a mí respecta, soy exactamente el mismo entre los miembros de una orquesta tocando y dirigiendo al tiempo, que cuando formo parte de un trío, o un grupo de cámara en general.

Especialmente si comparte música con la violinista Hanna Weinmeister y el chelista Patrick Demenga, sus dos compañeros más habituales en estas lides.

Definitivamente lo son. Aunque en el disco, donde sí está Demenga, al haber solo un violín, el tercero es el pianista Enrico Pace. Desde hace tres años, cuando toco música de cámara, sea donde sea, Hanna y Patrick están conmi-

go. Encajamos muy bien, porque compartimos idénticos puntos de vista. De ese modo podemos ensayar de un modo maravilloso, y conseguir resultados homogéneos, lo importante en música de cámara.

Para llegar a esa comodidad, ¿qué le pide a una gran orquesta y a sus colegas camerísticos?

A una orquesta le puedo exigir, a unos compañeros en la de cámara, no, porque la evolución en este caso tiene un carácter más colectivo. En lo que a mí respecta, el modo de aproximarme al proceso de elaboración de la música se asienta en dos potentes pilares. Uno son las armonías, y como las notas se distribuyen en ellas; su estructura, su progreso, los colores que emanan. El otro puntal son los ritmos, no entendidos en los términos de *tempo*. Me refiero al ritmo con el valor con que se contemplaba en la antigua Grecia. Desde esa óptica, el ritmo, que para mí tiene la idea de algo que fluye, significa también proporción y analogía. Estoy refiriéndome al aspecto fundamentalmente métrico tal como entonces se concebía. Ahí están las columnas, donde puedes encontrar, siguiendo los órdenes arquitectónicos, el ritmo jónico, el dórico o el corintio. Aunque no se trate del ritmo en el sentido en que hoy utilizamos el término en música, sino en el de proporción, analogía y forma. Esas son las bases de las que parto a la hora de elaborar la música que, sin ese sentido de las armonías y del ritmo, no es tal. Pero el ritmo, tristemente, hoy, incluso en los conservatorios, se aprende como algo estático: el resultado de aplicar un metrónomo. Si en un conservatorio le preguntas a los jóvenes alumnos qué es el ritmo, puedo asegurar que el 95 por ciento darán como respuesta que es "1, 2, 3, 4..." y eso no es para nada ritmo. ¡Es una catástrofe!

Sobre todo, pensando en la melodía...

...que para mí es lo más difícil de plantearse. La melodía, por lo general, es algo muy cantarín, muy abierto; hasta la menor melodía puede ser susceptible de prolongarse en el tiempo. Todo esto tiene que funcionar desde el punto de vista rítmico, y me estoy refiriendo a la idea que tengo del mismo. Es para mí lo más difícil en la música. Por eso me siento tan feliz cuando encuentro gente que coincida en esas apreciaciones. Ese es

mi punto de partida. Por dar un ejemplo, aunque sea un poco específico: si tengo un do natural, la misma nota la puedo dar con diez, doce o un millón de acordes distintos: do mayor, menor, en séptima, en octava, en quinta, en tercera, disminuido o aumentado, disonante... así sucesivamente. Y ese do es distinto cada vez. No lo puedes tocar siempre del mismo modo. Eso es lo que yo llamo el talento de las notas: algo muy especial que aprendí de mi maestro FÉRENC RÁDOS. Me decía "tienes que tocar siempre la nota apta". Me parece fantástico que una nota pueda tener talento: quiere decir algo; no está puesta ahí por nada. Es capaz de expresarse, y no puedes reprimirla. En eso consiste su talento, y es una gran verdad. Cuando conozco a las personas con que trabajo, las cosas resultan más sencillas, porque sé que comprenden ese tipo de aproximación a la música al que me refiero. A partir de ahí no debo esperar que todas las obras vayan por tal o tal camino para obtener un resultado maravilloso. Tengo que decir que cuanto más maduro, más fuerte es mi convicción a este respecto.

En el tiempo que pasó con Rádós tal vez surgió el embrión del Kavakos director.

Definitivamente, aunque la idea llegó más tarde. Cuando estudié en Indiana con Gingolt era otra cosa. Cada vez que tocaba para él se sentía feliz, porque amaba el violín y porque aseguraba que yo lo hacía muy bien. En año y medio tuve que tocar para él todo el repertorio. Cuando iba a su clase, me dejaba para el último, y luego pasábamos juntos tres o cuatro horas. Me decía: "toca esto para mí, ¿quieres?". Si comentaba que no lo había ensayado, insistía en que no importaba. Y yo lo hacía. Luego él ponía alguna grabación y discutíamos sobre ella... todo era perfecto. En el caso de Rádós, a quien en cierto modo no le importaba hasta qué punto tocaba bien el violín, se preocupaba por los resultados de la música. La experiencia era totalmente distinta. De él aprendí no a aplicar únicamente el punto de vista de quien toca el violín, puesto que su instrumento es el piano, sino el de todos los músicos. Así se desarrolló en mí la necesidad de dirigir.

Se confiesa un enamorado de la enseñanza, a la que podría dedicarse cuando deje de tocar,

o al menos cuando descienda ese nivel superior al centenar de conciertos por temporada. ¿Qué transmitirá de su experiencia propia?

Hoy por hoy es muy difícil dar respuesta a esa pregunta. Dejemos que pasen treinta años y lo haré. Si lo pienso en este momento, diría que quiero transferirles en primer lugar la idea de la ética en la música: lo que decía Platón de interpretar el espíritu del poeta y no sus palabras. Y el espíritu en la vida es, claramente, la ética. Hay que tener una especie de aproximación moral a las artes. Algo que hoy se echa en falta, y parece inevitable que así sea, porque todo es como un *show business*. Pero el público entiende qué es la ética, y es lo que le conmueve. Puedes llegar a emocionar a la audiencia con un increíble virtuosismo dos, tres, cuatro veces. Pero si no proyectas ese tipo de ética, creo que todo se ha acabado. Eso es lo que pretendo transmitir un día, al margen de si el violín se toca así o así. Eso no es lo importante. O sí lo es, pero por encima de todo está el hecho de pensar en la presencia del artista en la sociedad. Ese papel político que las artes deberían tener hoy. Un ejemplo de ello es lo que ha hecho Gergiev con el Teatro Mariinski. Él tenía exactamente el tipo de gobierno adecuado y recibió la ayuda precisa de ese gobierno cuando le hizo ver el tesoro cultural que allí tenían: música de aquellos compositores increíbles, que hicieron su hogar en San Petersburgo... Todo eso había que exportarlo. De ese modo, el arte ha ocupado en Rusia un papel primordial y ahora es uno de los aspectos más representativos del país. ¿Qué podría representar mejor a Grecia que las esculturas de Fidias o Praxíteles? En Madrid, en el Museo del Prado te vuelves loco con la belleza y la estética de los artistas representados. Si vas en Barcelona al Museo Picasso y ves todo lo que hacía en sus comienzos... ¡qué formas tan perfectas, que increíble técnica! Es emocionante. Esa clase de personas son los verdaderos líderes. No los políticos, que nunca dicen la verdad. Lo que ocurre es que hoy, dedicarse al violín, y por extensión a cualquiera de las artes se ha reducido a un simple trabajo. Para mí esa es la verdadera desgracia de nuestros días.

Franz Peter Schubert

MARGARITA EN LA RUECA

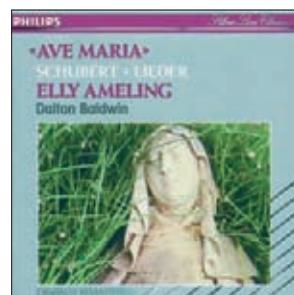
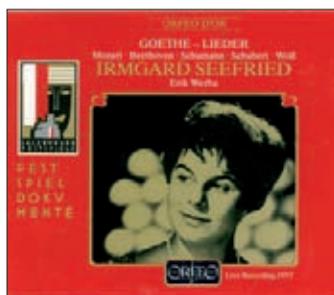
Antes de entrar en el habitual estudio comparativo, hagamos un breve análisis de esta extraordinaria música, compuesta por un Schubert de 17 años. Parece mentira que sea de su mano un lied tan intenso y profundo, tan desolado, que va mucho más allá que los escritos por músicos como Zelter, Spohr o Loe-we sobre el mismo poema de Goethe, perteneciente al primer acto de *Fausto*. La tensión dramática de la pieza es ominosa y determina una suerte de pánico —como señalaba Maurice Beaufils—, de pavor, de autodestrucción. Schubert siguió al pie de la letra el texto original de ocho cortas y punzantes estrofas y superpuso tres planos: el marcado por un “pedal fúnebre” (así lo define Brigitte Massin), una especie de *leitmotiv* de ritmo fracturado; igualmente en el piano, un doble grupo de seis semicorcheas móviles que evocan el incesante movimiento de la

desconocida, la primera canción alemana moderna”.

Hay en torno a unas cincuenta grabaciones de esta pieza. Estudiamos algunas de las más relevantes. Empezaremos hablando de Elisabeth Schwarzkopf, que es sin duda la campeona y de la que aún se pueden localizar tres o cuatro recreaciones cimeras. Por razones de espacio marginamos la última de 1973 con un buen Geoffrey Parsons (EMI), en la que el arte es elevado y la voz se escucha tan agostada, y nos detenemos en otras dos de distintas épocas. La primera es de 1948 (Testament) y hasta hace poco no se había difundido. El pianista es el siempre efusivo, poético y humanista Gerald Moore, que aquí sirve perfectamente a la emocionada voz de una todavía joven soprano, que nos sorprende en principio por lo cálido de la expresión en una exposición diáfana, natural y aparentemente espontánea,

una imaginaria lista de las más logradas, la campeona. Al lado de la soprano estaba un eximio pianista, Edwin Fischer, que consigue en mayor medida que otros resolver elegantemente esa dificultad que deriva de hacer *sempre legato* el ondulante *ostinato* en semicorcheas de la mano derecha y al tiempo respetar el *sempre staccato* de la mano izquierda. La voz está en sazón, con un atractivo toque meloso, y ataca en una audible y suave media voz con tono recogido y mesurado. Se la escucha cómoda en la zona superior. Sobre un piano delicado y sensible, la intérprete va entrando poco a poco en un mundo alucinado con un tono confesional y alterado al tiempo, en magnífica ascensión hacia el terrorífico sol agudo en “Kuss”, que es cortado rápidamente, sin respetar prácticamente el prescrito calderón. La frase, concluida así, no deja de tener un toque más certero y

nos y a veces mozartianos: la suiza Lisa Della Casa. Su interpretación mejor de este lied figura en un recital salzburgués de 1957 (Orfeo). Su acompañante, Arpad Sandor, no es muy allá, la verdad —le resulta difícil tocar *legato*—, pero no evita que la voz y el arte, tan operísticos y teatrales de la cantante, brillen con fulgor, en una aproximación de menor rigor estilístico pero dotada de gran interés. Lo tiene la forma en la que esboza las primeras frases, que concluyen en el primer final de periodo en la palabra “nimmermehr” (“jamás”), dibujada con una inconspicua media voz, en un pianísimo evanescente. El tono es en toda la canción íntimo, confidencial y se mantiene así todo el tiempo, con irrisaciones muy atractivas. El sol⁴ de “Kuss” es sólido, vibrado e intenso, con una “u” que parece una “o”. Los la⁴ del final son espléndidos y llegan tras una hermosa escalada. La



rueca y que promueve una angustia infinita: una pavorosa metáfora musical; la voz, que canta sola y desamparada, que grita cada vez más alto. Una canción variada, que maneja, sin embargo, un solo tema enormemente trabajado.

Hay un primer punto culminante al final de la séptima estrofa en la frase “Und ach, sein Kuss” (“Y, ¡ay!, su beso”). Aquí Schubert hizo justicia al aserto de Goethe: “La música” —dijo en cierta ocasión el poeta a Wilhelm Humboldt— “es la pura irracionalidad y la palabra solamente tiene que ver con la razón”. La pieza establece definitivamente la independencia del lied como forma musical usando el poema como pretexto. En este sentido, *Margarita en la rueca* es, como dijo Richard Heuberger en 1902, “la primera composición de una forma todavía

sin artificios. Canto por derecho sin especial matización. Hay un expresivo y discreto temblor en la voz alada, incorpórea, pero firme. Los agudos suenan a gloria; ese sol⁴ de “sein Kuss”, por ejemplo, mantenido lo justo para respetar el solicitado calderón de blanca con puntillo. En la repetición, en ese angustioso balanceo, apreciamos todo el arrebatado incontinente, enérgico y apasionado. Los dos la⁴ de la parte final son esplendorosos y el cierre, con la repetición de la frase inicial, “Meine Ruh’ ist hin, mein Herz ist schwer!” (“¡Se fue mi sosiego, me pesa el corazón!”), resulta conmovedor.

La segunda de estas otras dos recreaciones data de 1951 (EMI) y es quizá la mejor, la más equilibrada, la más profunda y la más esbelta y espiritual; probablemente sería, en

punzante, más escalofriante. La secuencia postrera, en la que se repiten las palabras “an seinen Küssen vergehen sollt” (“Y besarle como yo quisiera”), es volcánica, desbordante y apasionada dentro de una musicalidad sin tacha. Es maravillosa la manera en la que Schwarzkopf concluye su inmersión en este drama, con esa frase trémula “Se fue mi sosiego, me pesa el corazón”: con una expresión entre desesperada y resignada, con un leve suspiro: toda la vibración del deseo, de la expectativa amorosa están en esas palabras y esa música.

Hablamos ahora de una grabación protagonizada por una soprano cuya carrera corrió a veces en paralelo con la de Schwarzkopf, aunque era más joven, y que fue también como ella una excelente servidora de personajes straussia-

frase de cierre es recogida, pero no tiene la penetración de la de Schwarzkopf de 1951.

Del mismo año y también del Festival de Salzburgo es la grabación de Irmgard Seefried (Orfeo). Estamos no ante la mujer ya hecha de Schwarzkopf, llena de finuras, o a la mujer sufriente y soñadora de Della Casa, sino ante la joven ingenua, desprotegida, pura. La voz es clara y angélica, natural, casi sin impostación. El piano, en este caso de Erik Werba, está muy presente y apoya bien la expresividad de la cantante, que rara vez penetra al principio en lo más negro y trágico de la música. Pero va evolucionando magistralmente su exposición, sombreando y coloreando muy bien el sonido, modificando el acento. Te desarma por su hermosura la forma en la que dice la frase “seine Mundes

Lächeln”, en particular esta última palabra (“sonrisa”), pero el drama está ahí, en los compases siguientes y en el ascenso, muy bien realizado, sin perder esmalte, al sol⁴, no sobrado pero sí intenso. El silencio inmediato es sobrecogedor, como la lenta reanudación del teclado (muy bien Werba). La voz se va desplegando hasta situarse en todo lo alto en los tramos finales del lied. En los la naturales agudos, muy válidos, la cantante se ayuda de ligerísimos portamentos. En el cierre Seefried acentúa especialmente la palabra “Herz” (“corazón”).

Seefried es la joven ingenua y la soprano de la que enseguida hablamos es la niña, la jovencita en periodo de crecimiento que sabe, no obstante, sentir y vivir el drama. Nos referimos a Elly Ameling, la de 1975, año en el que grabó, con Dalton Baldwin, una de las grandes versiones (Philips), indudablemente mejor y más sentida y emocionada que la que registrara años atrás con Jörg Demus. Ya en los primeros versos notamos una especial vibración, un acento por momentos



kopf, es la de la gran contralto Kathleen Ferrier (Decca), de la que, considerando su exquisito arte, su emotividad, su lirismo trascendente, se podía haber esperado algo más. De momento, choca bastante el *tempo*, poco más de tres minutos, que hace que la canción se nos pase en un suspiro. La pianista, discreta, era una de sus habituales acompañantes, Phyllis Spurr. Ferrier nos muestra a la fémina en trance en tono de poética confesión, sin aspavientos. Todo desarrollado, como corresponde al tipo vocal, dos tonos por debajo de lo escrito, por lo que el sol⁴ de “Kuss” es un re⁴, lo que priva de luz y de intensidad al definitivo instante. Toda la parte postrera está inteligentemente planteada y nos vemos envueltos en el maravilloso tinte oscuro de la voz, tan densa y pastosa. Curiosamente, no nos sentimos impregnados, como sí sucedía en otras recreaciones, de la esperada emoción. Porque Ferrier no se nos muestra en ningún instante verdaderamente desvalida.

Otra voz grave, ésta posterior, la de Brigitte Fassbaender



desesperado, de una mujer todavía mocita pero conocedora ya del sufrimiento, que tiene el subrayado de un teclado magnífico y lleno de detalles. La soprano lírico-ligera holandesa no duda en realizar algún que otro portamento expresivo. Es muy hábil la manera en la que Ameling va dosificando las dinámicas hasta alcanzar el fatídico sol⁴, emitido con propiedad y mantenido correctamente. Es evidente que en esta interpretación la soprano benefició la expresión, el temblor, en perjuicio de la pureza del sonido; por eso algunas notas no son tan bonitas y tersas; como los la naturales, que restallan emotivamente, casi desesperadamente. El *tempo* —casi cinco minutos— es bastante más lento que el de otras versiones.

De 1948, como la primera interpretación de Schwarz-

(EMI), que canta en el mismo tono, nos decepciona en mayor medida en su grabación de 1974, en la que cuenta con la colaboración desde el teclado de Erik Werba. La mezzo adopta una expresión mesurada, cautelosa, contenida. En un *mezzoforte* nada variado. La voz, espléndida, suena plena en centro y primer agudo, pero no muestra prácticamente claroscuros ni realiza la esperada progresión dinámica de crecimiento hacia el sol⁴, que es aquí un re, rotundo, dramático, penumbroso, bien mantenido en el calderón. No cabe duda de que la dicción es muy buena, de notable nitidez. Con todo, como decimos, a Fassbaender le falta el toque de genio. Su interpretación acaba pareciéndonos exenta de valores emotivos, alejada de la alucinación.

Ésta existe, aunque de for-

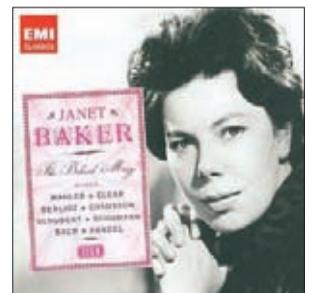
ma quizá un tanto grandilocuente, en dos interpretaciones que debemos señalar, ya que no dejan de tener curiosos y aun muy musicales valores. La primera es ya antigua, pues fue grabada en 1929 por la soprano *spinto* italiana Dusolina Giannini (EMI), que para la ocasión estuvo acompañada nada menos que por el notable Michael Raucheisen. El comienzo, en *mezzoforte*, es por derecho, sin ambages, dejando oír el timbre carnoso, penetrante y pleno de la voz. De esta forma la progresión dinámica, de piano a *forte*, queda marginada. Pero es muy agradable escuchar un instrumento semejante, tan envolvente y timbrado, bien empleado. Exquisiteces, las mínimas, por supuesto. Giannini mantiene en exceso, a pleno pulmón, un extraordinario sol agudo en “Kuss”, que queda así proclamado a los cuatro vientos. El ascenso al la⁴ es igualmente operístico, con calderones inventados. Curiosamente, el otras veces riguroso Raucheisen se lo permite.

La segunda interpretación es mucho más moderna, de



hasta el estallido de dos soberbios la naturales agudos. El trémulo cierre redondea una muy solvente interpretación.

Antes de concluir queremos hacer referencia a dos versiones de la gran mezzo inglesa Janet Baker, muy estimables, pero que no llegan a lo inefable expresado en alguna de las comentadas hasta aquí. De 1970 es la primera, en la que interviene Moore (EMI). Es rapidita. El aire es pretendidamente juvenil y la exposición algo plana. Falta algo de vibración, de intensidad, de urgencia emocional, aunque la media voz es excelente. En el largo ascenso final echamos de menos un poco más de arrebato, bien que los agudos finales, sendos soles bemol —canta un tono y medio bajo—, estén emitidos con soltura. La segunda interpretación (Philips) es diez años posterior. La voz es menos fácil, tiene menos luz, es más densa y oscura y parece a veces un tanto forzada. El tono es más serio, el de una mujer más hecha madura. El pianista, Parsons, le da a la pieza un aire más balanceante, menos fluido. A tener en



1996 (Decca) y en ella resplandece, con sus irisaciones metálicas de soprano lírica plena, la voz de Renée Fleming, asistida por Christoph Eschenbach. Pese a sus notables valores, la importante versión se nos antoja un punto prosaica, sin ese toque poético de otras, a lo que contribuye sin duda la labor algo sosainas del pianista. El timbre es rico, suntuoso, carnoso y la soprano no desperdicia estas virtudes para realizar un canto pleno, dotado de inflexiones que indican temor, inquietud, hasta pavor. No tiene Fleming problemas en la zona aguda, que despliega con total suficiencia y aun exceso, como sucede en ese sol⁴, mantenido exageradamente durante muchos compases. Las dinámicas están bien graduadas y contribuyen a forjar una repetición matizada y paulatinamente creciente

cuenta la manera como la cantante cambia el registro a partir de la frase “sein hoher Gang” y, de un piano bien calibrado, crece paulatinamente al *mezzoforte* y al *forte*, en muy buen efecto dinámico, hasta el bien mantenido y vibrante fa agudo de “Kuss”. En la sección de cierre emite dos buenos soles bemol timbrados y plenos; pero nunca se desborda, guarda siempre una elegante compostura.

Otras interpretaciones que podrían haber sido estudiadas son las de Marjana Lipovsek, que se muestra raramente emotiva (Orfeo), Gundula Janowitz, cristalina y musical (DG), Mitsuko Shirai, inteligente y refinada (Capriccio), Christa Ludwig, sobria y suntuosa (EMI), Barbara Bonney, matizada y fina (Teldec).

Garrick Ohlsson

REDESCUBRIENDO A CHOPIN

**CHOPIN: Obras completas.**

GARRICK OHLSSON, piano. EWA PODLES, contralto; LEILA JOSEFOWICZ, violín; CARTER BREY, violonchelo; ELIZABETH MANN, flauta. FILARMÓNICA DE VARSOVIA. Director: KAZIMIERZ KORD.

16 CD HYPERION 44351/66 (Harmonia Mundi). 1989-2000. 1153'. DDD. PE

Chopin. Hablar de Chopin a estas alturas como compositor resulta incuestionable, sus aportaciones al instrumento y a la historia de la música en sí son suficientes y convierten cualquier presentación en algo innecesario. Al igual que pasa en Salzburgo con Mozart (y en tantos otros lugares con sus autores más eminentes), en Varsovia y de hecho en toda Polonia, si no se interpreta a bien a Chopin no se considera a un pianista como completo. Es más, allí se supone eje fundamental de la escuela romántica del piano en detrimento de Schubert, Brahms o Schumann. No entraremos en debates musicológicos sobre cuál es la importancia objetiva del autor que tan bien supo fusionar el espíritu del folclore polaco con el lirismo francés más galante, pero es de justicia tener presente que sin ninguna duda se trata de uno de los autores referenciales dentro de la historia del piano. Las grabaciones que aquí nos ocupan son las referidas de Garrick Ohlsson. Ante todo apuntar para quien no lo recuerde que Ohlsson nació en Nueva York en 1948 y fue el primer pianista norteamericano en ganar el Concurso Chopin de Varsovia en 1970 (además de otros galardones). La integral ahora presentada por Hyperion no es otra que la ofrecida en su día por Arabesque: colección elaborada entre los años 1989-2000 y realizada en la ciudad de Nueva York, con la única

excepción de los dos compactos en los que interviene la orquesta (volúmenes trece y catorce, con los conciertos y las obras orquestales), que fueron grabados en su día en Varsovia con su Filarmónica bajo la dirección del mítico Kazimierz Kord.

El Chopin de Ohlsson en general es sobresaliente, su cualidad más visible es su respeto hacia la naturalidad de la música. Se trata de una integral bastante regular, con algún altibajo pero que en conjunto se disfruta porque el nivel interpretativo es alto. El pianista, que siente suya la música y con comodidad ilustra todas las páginas del compositor de Zelazowa Wola, imprime un carácter melódico-poético cultivado básicamente a través del sonido y de los *tempi*; discurre con fantasía por las partituras y proporciona emoción ponderada, sin exageraciones ni amaneramientos: es un tocar por lo general equilibrado que piensa en la forma además del detalle. En este sentido sorprende Ohlsson, su punto de vista es personal y busca el encuentro con la música con franqueza y sinceridad; más bien cálido y evocador, es un Chopin lírico e inspirado que ilumina a través de la riqueza tímbrica del intérprete, quien hace "cantar" al instrumento con maestría, serenidad y sobriedad. En este Chopin más bien circunspecto, los *rubati* son sensatos y aportan aquella pequeña variación de *tempo* anhelada. Resulta imposible hablar de todas las obras, por lo que sugerimos un repaso a algunas de ellas. Los *Estudios* de Ohlsson son poderosos, sin nada que envidiar a cualquier otra versión, se presentan vivos y originales. El artista, que hace gala de sus cualidades técnicas y exhibe un tocar dinámico y nítido, comprende sobradamente la importancia de éstos y la finalidad bien concreta que tiene cada uno de ellos; en estas interpretaciones el calificativo de *estudio* parece el menos apropiado ya que Ohlsson respira música en cada compás. Los veloces respetan la lógica humana (a favor de la música) y se presentan equilibrados y con un discurso imaginativo. Los *Nocturnos* en manos del solista son reposados y dedican espe-

cial atención al cuidado sonoro de cada frase. El timbre es siempre esmerado y concienzudo, así como el uso del pedal, que no abunda más de lo estrictamente necesario. Las partes centrales de algunos de ellos son contrastadas sin excesos pero con carácter. En todos ellos reina el lirismo fruto del gusto que tenía Chopin por el *bel canto*. No está de más recordar las palabras de su alumno Karol Mikuli, que Ohlsson comprende y asume en su tocar: "Bajo sus dedos, cada frase musical sonaba como un canto, con tal claridad que cada nota tomaba el significado de una sílaba, cada compás el de una palabra, cada frase el de un pensamiento. Era una declamación ajena a todo *pathos*, al mismo tiempo sencilla y noble". Las sonatas bajo la óptica de este intérprete combinan la proporción con el ímpetu y la fogosidad. El sonido del artista es siempre ancho y poderoso, cuidado y generoso; ésta es otra característica de su traba-

casi sentirse cómo Ohlsson baila al ritmo que él mismo se impone. Y todo esto insistimos a través de un sonido constantemente elaborado mediante equilibrio y firmeza. De las *Polonesas* y las *Mazurcas* emana el espíritu del folclore polaco más auténtico (compagina bien ritmo y pedal), aquel que exhibe carácter recio y tenaz conciliado con una gran gama de sensibilidades. Ohlsson alude en éstas últimas al carácter nostálgico y evocador de las partituras, a su fuerza más natural y consigue unas versiones rotundas y decisivas. Los conciertos bajo la mirada del pianista quizás no sean de lo mejor que ofrece, pero sí respiran cordura y emoción. Las versiones del norteamericano son templadas (sin ampulosidad o grandilocuencia) y hacen gala de una articulación dinámica y de un timbre transparente (especialmente en los *Larghetto*). Su marcado carácter lírico-épico hacen que a pesar de lo dicho valga la pena escuchársele. Es un



Rafael Martín

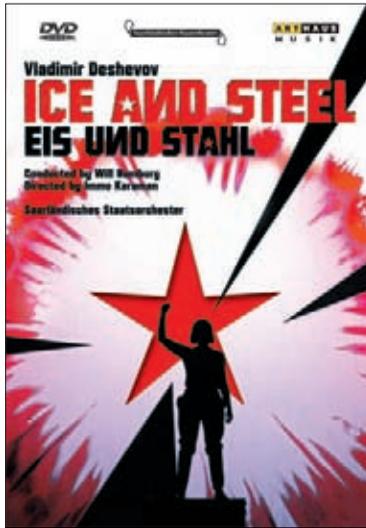
jo: nunca es duro o áspero con el teclado y sí en cambio tiene aliento y consistencia con un timbre que siempre es amable y noble. Los *Preludios* son otra de las perlas que contiene el cofre; novedosos por su fantasía y arrolladores por su galanura, muestran a un pianista imprevisible (pero sumamente respetuoso con el papel) que disfruta cantando donde no se acostumbra, o que atrasa sorprendentemente los *tempi* a favor del fraseo nítido y clarividente. Al igual que los *Valses*, en los que la comodidad (no técnica sino musical) es la base del planteamiento, y en donde parece

cofre por lo general muy completo que nos insta a escuchar a un Chopin vivo (delicado y sin caramelo) que busca la evocación a través de un fraseo fresco y ceñido a la estética romántica entendida como algo noble y de gran fuerza emotiva. Ohlsson se perfila como un intérprete de estilo singular y lúcido, que dotado de una técnica indiscutible se pasea por las obras con tesón y libertad, aquel que prima una perenne intimidad manifiesta con una extraordinaria riqueza de expresiones y matices. Altamente recomendable.

Emili Blasco

Will Humburg

PETROGRADO, 1921-1930



DESHEVOV: Hielo y acero.

ANNA TONIEVA (Musia), IEVGENI TARUNTSOV (Dimchenko), HIROSHI MATSUI (Comandante Hertz), ALGIRDAS DREVINSKAS (Senka), OXANA ARKAIEVA (Natalia), OTTO DAUBNER (Labasin, Dalai).

ÓPERA DEL ESTADO DE SARRE. Director musical: WILL HUMBURG. Director de escena: IMMO KARAMAN. Coreografía: FABIAN POSCA. Director de video: BROOKS RILEY.

ARTHAUS 101 323 (Ferysa). 2007. 96'.

PN

Desde la ópera de Saarbrücken nos llega una auténtica sorpresa, y no sabemos a quién se le puede haber ocurrido. Se trata de una ópera estrenada en 1930 y que no tuvo ningún éxito, *Hielo y acero*, de un compositor conocido entonces y pronto olvidado, incluso en vida, Vladimir Deshevov. No verán referencias sobre él casi en ninguna parte, y apenas si aparece mencionado una vez en alguna de las biografías de compositores como Prokofiev o Shostakovich. Tampoco aparece su nombre (ni siquiera el nombre) en *Soviet composers and the development of Soviet music*, de Stanley D. Krebs (1970). Sí aparece en el *Grove*, pero con escasísima información. Nació Vladimir Mijailovich Deshevov en San Petersburgo en 1889 y murió en la misma ciudad, que para entonces se llamaba Leningrado, en 1954. No fue un músico perseguido, pero sí malogrado por las circunstancias adversas. Su formación final fue tardía, entre otras cosas porque participó en la primera gran

guerra. Revolucionario convencido, compuso varias obras para la escena (óperas y ballets) y más tarde mucho para el cine, donde pasaba inadvertido. Su ópera *Hielo y acero* (*Liod i Stal*) hubiera sido imposible un par de años después, y aun así, le creó problemas. Podemos decir que *Hielo y acero* es un producto estético de la época de la NEP, o nueva economía política, un producto no sabemos si típico de cuando los distintos movimientos de izquierda discutían, se combatían entre sí, a veces

con sectarismo, antes de que Stalin se hiciera con todo el poder y hubiera "orden" en las masas, en los sindicatos y en la intelectualidad.

Con un libreto de otro comunista inquieto, Boris Lavreniov, esta ópera pone en escena una gran cantidad de personajes que tienen al menos una pequeña parte cantada, además de un coro del que surgen una buena parte de ellos. Hay unos diez personajes que destacan, pero sobre todo cinco, y en especial la revolucionaria Musia, el marino Dimchenko y el militar Hertz. Pero sus cometidos no son demasiado amplios, y es el colectivo, la masa, los marineros, los obreros, los militares quienes de veras protagonizan esta obra. Que trata, nada menos, que de la rebelión de los marineros de Kronstadt en 1921, ahogada en sangre por el Ejército Rojo y su jefe supremo, Lev Trotski. La ópera dura apenas hora y media, y casi un tercio está dedicado al primer acto, que nos muestra el funcionamiento del mercado negro en Petrogrado debido a la penuria del momento, al descontento, hambre y sufrimiento del pueblo, a las intrigas de los inconformistas de izquierda y de derecha. El dinamismo de esta escena es impresionante y se sirve de una música que usa muy poco los temas populares (todavía se los considera "reaccionarios", todavía no son los tiempos de la imposición de óperas "cancioneras"), incluso los ridiculiza, y echa mano de todo tipo de ruidos.

Esos ruidos serán mayores en la escena siguiente, el acto de la fábrica, en la que unos obreros se van a poner en huelga por la escasez de alimentos y el fracaso del suministro por parte de los bolcheviques. Son los tiempos del maquinismo, de la investigación y registro fonográfico de los ruidos y voces de la calle. Sólo al final del acto segundo se nos anuncia la rebelión de Kronstadt. Es decir, Deshevov y Lavreniov utilizan casi la mitad de la ópera como prólogo al enfrentamiento. Esto es, contextualizan la rebelión de Kronstadt, dejan discutir y pelearse a unos y otros, dar sus razones y hasta la ira de su causa o su queja, y los dejarán todavía más en el cuadro del acto tercero en que las diversas fuerzas rebeldes discuten entre sí en la isla. No es, pues, una obra doctrinaria. Comprendemos las simpatías que despierta en los autores una muchacha del komsomol como Musia, pero no por ello parecen darle la razón. Y mucho menos se la dan a los elementos anarquistas (el marinero Dimchenko), social-revolucionarios, burgueses, zaristas, eclesiásticos, reaccionarios, provocadores, etc. Pero es una ópera en la que se plantea la defensa de la revolución, supuestamente amenazada por la rebelión, como una operación puramente militar, sin elementos ideológicos de ningún tipo, sin doctrina, sin "ejemplaridad", sin lo que se llamará "realismo socialista". Ya decíamos que esta ópera habría sido impensable muy poco después.

En cierto sentido, estamos ante una partitura vanguardista, pero hoy acaso no se podría considerar tal. Eso sí, se trata de una ópera que sigue siendo novedosa, sorprendente en su ausencia de tramas en las que participen personajes individuales claramente protagónicos. Es un título insólito, que había dormido durante casi ochenta años hasta que lo ha despertado la Ópera del Sarre con este montaje espléndido de Immo Karaman, que juega muy bien con esa masa siempre en movimiento, hasta la escena victoriosa final que es de una ambigüedad que tuvo que levantar ampollas incluso en esa época anterior al Gran Terror. Y esa ambigüe-

dad, esa ausencia de maniqueísmo, impregna toda la ópera. Por su parte, Karaman se vale de la perspectiva que hoy tenemos, y convierte a la heroína que ha hecho volar el fortín de los rebeldes en una de esas muchas estatuas que fueron derribadas cuando cayó el comunismo soviético.

Musicalmente, la obra tiene un valor indiscutible, pero limitado. Teatralmente, es una acción constante, una discusión constante, una pelea y una batalla constante, con disparos, homicidios, linchamientos, explosiones, de todo. Y más que un recitativo *cantabile* continuo es un *parlato* musical permanente. Destacan, claro está, las voces de Anna Tonieva e Ievgeni Taruntsov, pero no son las únicas. A un reperto tan amplio no se le puede pedir grandes virtuosismos, ni los necesita. El larguísimo reparto es de una dignidad sorprendente, y la concertación por parte de Will Humburg es un trabajo de envergadura. Humburg deja en ocasiones la orquesta en un segundo plano, para seguir el desarrollo de la dialéctica solistas-coro; pero a veces la hace hablar, gritar, intervenir, con auténtico acierto. Los detalles de la puesta en escena de Karaman son numerosos, y Brooks Riley, lógicamente, no puede acudir a todos ellos en su filmación.

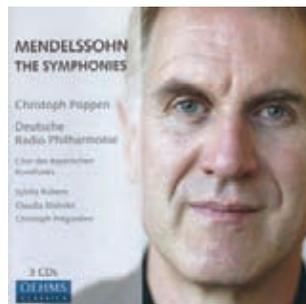
No sabemos si esta ópera ha vuelto para quedarse, siquiera mínimamente, en los repertorios, o al menos en el interés de tales o cuales teatros que gusten del experimento, de la novedad, del redescubrimiento. Creemos que el rescate merecía la pena, a la vista de los resultados musicales y escénicos. E insistimos: es un tipo de ópera de una época muy determinada, pero sin que ello quiera decir que sus códigos y componentes hayan caducado. Hay que verlo con ojos históricos, de cuando mucha gente creía en la Revolución y otros sencillamente la padecían o se oponían a su degeneración visible. Como cuando vemos a Violeta, a Katia o a Manon sufriendo por cosas que hoy día no las harían sufrir tanto. *Hielo y acero* es otra de esas obras que nos hacen ver que el pasado es algo vivo y palpante.

Santiago Martín Bermúdez

schetza

Christoph Poppen, Cuarteto Pacifica, Dana Protopopescu

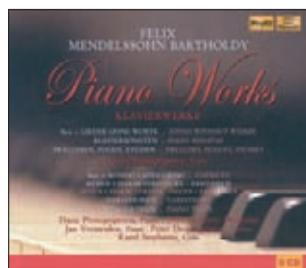
DE MÁS A MENOS

**MENDELSSOHN: Sinfonías.**

SYBILLA RUBENS, CLAUDIA MAHNKE, sopranos; CHRISTOPH PRÉGARDIEN, tenor. FILARMÓNICA DE LA RADIO ALEMANA SAARBÜCKEN-KAISERSLAUTERN. Director: CHRISTOPH POPPEN. 3 CD OEHMS OC 709 (Galileo MC). 2006-2007. 186'. DDD. **PN**

**Cuartetos de cuerda. CUARTETO PACIFICA.**

3 CD CEDILLE CDR 90000082 (Gaudisc). 2002-2004. 215'. DDD. **PN**



Obras para piano: Romanzas sin palabras. Sonatas. Preludios y Fugas. Estudios. Rondó Caprichoso. Siete Piezas características. Fantasías. Variaciones. Tríos op. 49 y op. 66. DANA PROTOPESCU, piano. TRÍO FLORESTÁN. 8 CD PROFIL PH08027 (Gaudisc). 1995-97. 590'. DDD. **PN**

En estas tres integrales Mendelssohn los resultados van de más a menos. La caja dedicada a las *Sinfonías* nos deparará la agradable sorpresa de escuchar a una orquesta entregada en cuerpo y alma para lograr unos resul-

tados ciertamente notables. A continuación, las aseadas lecturas de los *Cuartetos* ofrecidas por el joven conjunto norteamericano no lograrán, sin embargo, refrendar el halo glamuroso que el lanzamiento trae de fábrica desde el otro lado del Atlántico. Concluiremos nuestro estudio con una decepcionante visión del corpus pianístico completo cuya mayor virtud —su precio— a duras penas conseguirá aumentar su interés.

El sello Oehms nos presenta, en tres discos, las cinco *Sinfonías* a cargo de una orquesta y un director poco relevantes fuera de su propio ámbito regional. En lo relativo al conjunto sinfónico, éste es el resultado de la fusión reciente de las dos orquestas que desglosan el larguísimo nombre. Fusión de plantillas que, aun pudiendo ser —como cabría sospechar— debida a razones de viabilidad económica, ofrece como resultado un conjunto más que digno. Unas buenas maderas, una cuerda sin refinamiento deslumbrante pero homogénea y cálida, y un acertado equilibrio de masas nos dejan versiones en general elogiables por su solvencia. En cuanto a los méritos hechos por la batuta, éstos tienen como principal baluarte el hecho de lograr mantener el interés del oyente a lo largo de cinco obras cuyo valor es desigual. El apellido Poppen, ignoto para la mayoría, nos demuestra ser sinónimo de seriedad y rigor.

Por llevar a un orden, escogamos la cronología según la cual vieron la luz las propias obras. En la juvenil *Sinfonía n.º 1* se deja notar la influencia de Weber, de Schubert e, incluso, de Haydn o Beethoven. La versión acierta al jugar en ambos Allegros —inicial y final— la carta de la vivacidad de pulso y el nervio. Ese gran arco mantiene la obra en pie, relajándola suficientemente en el Andante y agitándola sensiblemente en el Menuetto —opción de la versión original, frente al Scherzo de la edición posterior.

El sobrenombre de *La Reforma* conecta a la *Sinfonía n.º 5* con el contenido conmemorativo que impulsó su composición. Mendelssohn utilizó en su último movimiento el famoso tema luterano *Ein feste*

burg, siendo consecuente en el uso de una escritura que prioriza la verticalidad coral y el rigor contrapuntístico frente a la fresca melódica que caracteriza mucha de la producción del compositor. La batuta del maestro alemán acierta, de nuevo, al conseguir una respuesta orquestal densa, planteando la obra con un semblante grave pero sin llegar al dramatismo. Muy atento en el cuidado del fraseo, conjuga la solidez arquitectónica que vertebra la partitura con el respiro de humor controlado del Vivace y la calidez humanizada del Andante.

La *Italiana* cuenta aquí con ciertos méritos orquestales —virtuosismo de las maderas o precisión rítmica general en la tarantella del Presto, por ejemplo— e interpretativos —ligereza del Andante y el Moderato, por ejemplo— que, sin embargo, se ven neutralizados por la apelmazada sonoridad general y la falta de presencia de graves en la toma. Una *Cuarteta*, por tanto, menos ilusionante que lo escuchado hasta ese momento.

El nivel remonta de nuevo con la *Segunda*. Una sinfonía-cantata que lleva el título *Canto de alabanza*, goza de una toma sensiblemente superior en relieve, sin duda por el cambio de sala de grabación al que obligan las mayores dimensiones de la plantilla sinfónico-coral. En los tres movimientos iniciales, idóneo como el que más; al llegar a la ampulosidad hueca del gran segmento vocal, cuenta con la buena labor del coro y la, aún mejor, de Prégardien y Mahnke. A diferencia de éstos, Rubens no está a la altura, con un instrumento engolado y poco capaz en el registro grave.

Llegados a la última sinfonía, la *Tercera*, Poppen demuestra tener en ella su ojo derecho. La interpretación rastrea al milímetro la partitura, rebuscando en cada rincón aquello que le puede hacer cobrar vida. Tras la detalladísima introducción, el Allegro nos deja escuchar, con perfecta claridad orquestal, el juego instrumental desde ese primer diálogo clarinete/violines I. La garra del pulso motor y una dinámica bien calculada producen un fraseo idóneo. La

naturalidad con la que llega el segundo tema —sin forzar ese *ritardando* artificioso que en tantas otras ocasiones se mete con calzador en, apenas, medio compás— es otro de los elementos que distinguen positivamente su lectura. Lástima que la breve recapitulación no sea todo lo precisa que debiera. En el Vivace, la orquesta se hace acreedora del aplauso por la precisión virtuosista con la que resuelve la engañosamente amable apariencia de la página. La batuta sabe forzar las posibilidades técnicas de la centuria alemana hasta el límite, sin traspasar la línea que delimita el control perfecto. Tras ello, la tersura cantabile del Adagio, reposada justamente para equilibrar el estallido nervioso del Allegro vivacísimo final. Se trata, en definitiva de una versión que, reconozcámoslo, logra hacerse oír en un terreno plagado de grandes interpretaciones.

El Cuarteto Pacifica firma una integral que viene avalada por los máximos honores concedidos por la crítica norteamericana. El conjunto estadounidense no carece de méritos pero, siendo objetivos —y, créanme, que no es por ponernos estupendos— no es para tanto. Muestran ciertos elementos de estilo y funcionamiento interno que denotan, cuando menos, falta de cuidado. Entre ellos, dos fundamentales: la falta de uniformidad en los criterios estéticos y técnicos de ambos violines, y una afinación-entonación manifiestamente mejorable en muchos momentos. Amén de esto, la sonoridad del conjunto resulta endeble, blandengue incluso en ciertas ocasiones, y su gama dinámica tan corta que se reduce a un estrecho espacio entre el *mp* y el *mf*. Ya, en un tercer plano, los gustos del oyente pueden no juzgar reprochable la manera en la que el violín 1 recurre al abuso de portamentos innecesarios, más por salir del paso en saltos comprometidos que motivados por una justificación estilística.

El *Op. 12* resulta, en líneas generales, plano y anodino, sacrificando además, sin ningún por qué, la articulación escrita. Tan sólo la *Canzonetta* goza aquí de un cierto encanto.

El *Op. 13* nos deja mejor

sabor de boca, al menos en alguna de sus partes. Pese a su pobre dinámica, la flexibilidad agógica que asumen desde el primer momento embellecerá un fraseo cuyo mayor interés se encuentra, curiosamente, en la página menos agradecida de todas: la fuga del Adagio. Ya en el Presto final, el buen gancho que augura el trémolo inicial se nos queda en nada frente a los irritantes y caprichosos *ritardandos* con los que rompen el impulso motriz.

Flácido comienza el *Op. 44, n.º 1* por el poco nervio del arco del violín 1 para, a continuación, enfocar con ñoñería el diatonismo ingenuo del Menuetto y traducir los marcados *espressivo* con empalago dulzón. Mejor el Presto, reboante de adrenalina. ¿Por qué no la derramaron antes?

En la segunda obra de ese *Op. 44* todo marcha a la perfección desde el comienzo del Allegro assai hasta que, justo al entrar en el desarrollo, pierden tensión inexplicablemente y no consiguen una direccionalidad estructural clara hasta

la conclusión. En el Scherzo hay nervio e impulso rítmico, pero ni rastro del juego dinámico que tan jugoso puede llegar a resultar aquí. Nuevo naufragio dinámico en el movimiento final: rutinario, bien tocado, pero ni por asomo el mórbido Agitato exigido sobre el papel.

El mejor resultado se halla, sin duda, en el *Op. 44 n.º 3*. Las agilidades de arco que requiere se adaptan bien a las cualidades de los cuatro jóvenes instrumentistas y, con base en ello, la lectura es precisa e impecable. Convincente el Scherzo, el trazo juguetón concluye felizmente en el Molto allegro.

Como la otra cara de la moneda, en el oscuro *Op. 80* no alcanzan a extraer toda su densidad. No hay suficiente decisión para ahondar en un mayor calado del arco contra el cordaje. Tampoco se concede importancia a los reguladores, como en el pasaje inicial, cuyos veinticuatro compases acaban sonando postizos. El resultado es una lectura melódica adecuada para otras piá-

nas pero no precisamente para ésta.

Globalmente, como decíamos, una integral no mal ejecutada pero a años luz de la altura a la que han colocado el listón otros conjuntos.

Dana Protopopescu, a precio económico, se mete entre pecho y espalda todas las obras pianísticas del compositor alemán. Aparte del mérito que supone sobrevivir a tal indigestión, no podemos sino concluir su valoración lamentando la mediocridad de sus lecturas. Su técnica es correcta, pero no sobresaliente y —¡ay, qué ingrato es Mendelssohn en eso!— para que muchas de las páginas puedan levantar el vuelo es necesario que la aportación del mecanismo del intérprete sea extraordinaria. Las *Romanzas sin palabras* o lo que es lo mismo, el plato fuerte, gozan de claridad y un cierto gusto en el cantabile pero adolecen de una rampolna concepción agógica. Tampoco encontraremos imaginación ni individualización en las piezas, con lo que el resul-

tado final se convierte en un todo igual a sí mismo, cuaderno tras cuaderno.

En el disco dedicado a las tres *Sonatas* nos aburriríamos soberanamente, de no ser por la perplejidad con la escucharemos traducir algún Presto cual si de un Allegro comodo se tratase. En el ocupado por los *Preludios y fugas* el resultado es igualmente grisáceo. Incluso en obras como esas *Piezas para niños op. 72* lo infantil se ñoñifica hasta lo parvulario. La lista sería interminable, abundando en intentos frustrados de hacer volar unas piezas que necesitan mucha más inspiración y dotación técnica de la que es capaz la bienintencionada pianista rumana.

Concluyendo el cofre, se nos regalan los dos maravillosos *Tríos op. 49 y op. 66* en lecturas del Trío Florestan. Bien tocados, fogosos, ágiles y expresivos pero tan mal equilibrados que el chelo parece estar tocando en la habitación de al lado. Una lástima.

Juan García-Rico

Brilliant

TODO RACHMANINOV



Después de sus “todo Brahms”, “todo Beethoven”, “todo Bach”, “todo Mozart”, “todo Chopin” y “todo Haydn”, le llega el turno ahora a Sergei Vasilievich Rachmaninov, del que Brilliant nos ofrece una caja con 31 CDs (9013, distribuidor: Cat Music), más el CD ROM con el clásico folleto, un artículo de Julian Haylock sobre la obra de Rachmaninov de unas 30 páginas en varios idiomas, entre ellos el español, en formato pdf, por un precio de orillo: apenas 50€, o lo que es lo mismo, menos de 2€ por disco. Interpretaciones como poco dignas y en algunos casos notables, por lo que

puede ponerse poca objeción a una serie que es muy completa y se nos ofrece regalada. Interesante versión la de los *Conciertos para piano* y *Rapsodia sobre un tema de Paganini* por Earl Wild, brillantísimo y muy romántico aunque en tanto acelerado en ocasiones y quizá, para quien esto firma, demasiado proclive a la espectacularidad. Cuenta con la estupenda contribución de la Royal Philharmonic con nada menos que Horenstein al frente. Estupenda, sin pero alguno, la efusiva, hermosa versión de las *Sinfonías* por Rozhdestvenski (Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS, Sinfónica de Londres, tomas modernas que suenan muy bien). Lo es también la de las obras corales a cargo del Coro Académico de Ucrania y, especialmente, del Coro de la Sinfónica Estatal de la URSS, que a las órdenes de Polianski se luce en la *Liturgia de San Juan Crisóstomo*. Notable también la lectura de los *Lieder* con participación de voces distinguidas como la de Sergei Leiferkus, o la *Música de cámara* con el Trío Borodin y

Daniil Shafran. Hay también cosas que, sin llegar a lo sobresaliente, tienen interés (y más a este precio), como las intervenciones de Nikolai Luganski (*Études-tableaux*) y Garrick Ohlsson (*Transcripciones*). Otras cumplen con suficiencia, como las óperas (a cargo de Roman Kofman, Valeri Polianski, Igor Buketoff y Andre Christiakov), y parte de la obra para piano (*Sonatas, Preludios, Variaciones*, a cargo del cubano-americano Santiago Rodríguez, que se desempeña con brillantez y virtuosismo, en unas lecturas románticas y apasionadas, con buena cantidad de músculo pero sin demasiado refinamiento tímbrico). La cosa culmina sin embargo en tres discos que pueden catalogarse como auténticas joyas. El CD 29 contiene el *Concierto n.º 2* por el propio Rachmaninov con Stokowski (la legendaria grabación de 1929 que ya comenté con admiración cuando la publicó RCA), más el *Concierto n.º 3* por Horowitz con Albert Coates al frente de la Sinfónica de Londres, en una temprana pero estupenda

interpretación grabada en 1930. El CD 30 reproduce el memorable registro —editado en su día en un monográfico Richter por Melodía— que Sviatoslav Richter realizara en 1951 y 1969 de los *Conciertos n.º 2 y n.º 1* respectivamente, con acompañamientos de Kondrashin y Agarkov. Y para completar la tarta, un último CD para el que sobran comentarios: contiene interpretaciones de Horowitz (*Preludio op. 23, n.º 5*; 1930), Richter (*Preludios op. 32, n.ºs 1, 2, 6, 7, 9, 10 y 12*; 1967), Gilels (*Daisies op. 38, n.º 3, Vocalise, Preludios op. 3, n.º 2; op. 23, n.ºs 2, 10 y 15; op. 32, n.º 11*; 1977) y Vladimir Sofronitzki (*Momentos musicales op. 16, n.ºs 3 y 5; Études-tableaux op. 33, n.ºs 2, 4-6 y 8, 1946-51*). El resumen es sencillo: los admiradores de Rachmaninov no deben dudar, si quieren hacerse con toda su obra. Es una buena manera de tener el corpus completo del ruso, aunque luego busque uno determinadas interpretaciones mejores de algunas obras. El chollo está abierto.

Rafael Ortega Basagoiti

BBC Legends

CONCIERTOS EN VIVO

Nuevo lanzamiento del sello BBC Legends al que se le ha asociado ahora Medici Arts (distribuidor: Diverdi) con nueve CDs en los que hay de todo, aunque siempre con un nivel medio excelente, como suele ser patente en este sello. Los comentamos por orden de importancia a juicio del autor de estas líneas.

En primer lugar, un profundo y expresivo *Réquiem alemán* de Brahms en un concierto tomado en el Usher Hall de Edimburgo el 26 de agosto de 1976, con dirección de Carlo María Giulini e intervención de Cotrubas, Fischer-Dieskau, el Coro del Festival de Edimburgo y la Filarmónica de Londres (BBCL 4246-2). El *Réquiem* en manos de Giulini es cálido, intenso y excelentemente construido, de especial tratamiento y exposición de los textos en su unción y fervor, aunque el notable coro no esté a la altura del Wiener Singverein, más refinado e idiomático y que grabó con el propio Giulini una versión posterior para DG, pero que curiosamente no alcanzó la intensa expresividad de éste. Impecables tanto la orquesta como los solistas. A destacar la construcción de la imponente fuga del final del tercer movimiento, la beatífica y pastoral belleza del nº 4, de un emotivo lirismo, o el fervoroso e interiorizado final. Por tanto, una magnífica recreación, de las mejores que hoy se pueden encontrar en la discografía (con permiso de Celibidache —EMI—). No se la pierdan.

Extraordinario también el recital que Sviatoslav Richter dio en el Royal Festival de Londres el 8 de julio de 1961, o sea, su presentación británica, y que nos es ofrecido íntegramente en este CD (BBCL 4245-2). El pianista tocó Haydn (*Sonata nº 44*) y Prokofiev (*Sonatas nºs 2 y 8*, *Leyenda op. 12*, nº 6 y *Diez Visiones fugitivas*, op. 22). Lo que era previsible se cumple en la escucha del CD: impecable sentido del estilo en ambos autores, rutilante sonido en las obras de su compatriota, tanto en los pasajes de bravura como en los reposados (escúchese el *Andante sognando* de la *Octava Sonata*, que Richter toca con un lirismo que no es entera-

mente real, hecho que ya nos había demostrado en alguna que otra versión de esta obra), por no hablar de los contrastes, la nostalgia expresiva, la complejidad técnica que es obviada cual si se tratase de simples ejercicios, el penetrante espíritu satírico o su sentido dramático de la estructura. Un impresionante recital del posiblemente más grande de los pianistas modernos. El sonido de retransmisión radiofónica de 1961 quizá acusa un tanto el paso del tiempo, una cuestión menor al lado de la profunda musicalidad del registro.

El siguiente CD contiene dos interpretaciones beethovenianas de Rudolf Serkin tomadas en el Royal Festival Hall el 13 de mayo de 1968 (*Sonata Hammerklavier*) y 16 de junio de 1971 (*Sonata op. 110*) (BBCL 4241-2). Su concepto no difiere de sus grabaciones de estas mismas obras en estudio (Sony), prevaleciendo sobre todo su concepto intelectual sin que la frescura de la inspiración quede apartada. Las recreaciones no sufren ninguna concesión al manierismo ni al romanticismo superficial. Su discurso libre, simple y limpio, producto de una inmensa concentración, hacen de estas interpretaciones dos cumbres beethovenianas. A destacar las impecables construcciones de las fugas finales de ambas sonatas, pero también el profundo lirismo de algunos pasajes (tiempo lento de la *Op. 106*) que quedarán como recuerdo imborrable en la mente de todos cuantos lo escuchan.

En el siguiente nos encontramos con Rozhdestvenski dirigiendo Shostakovich:

el estreno en occidente de la *Duodécima Sinfonía* con la Philharmonia (4 de septiembre de 1962), más la *Sexta* y tres bises con la Sinfónica de la BBC (14 de agosto de 1981) (BBCL 4242-2). Nada que añadir a la probada competencia, idioma y absoluta efectividad de Rozhdestvenski como

director de Shostakovich, y aunque la *Sinfonía nº 12*, "El año 1917", no esté entre las más conseguidas de su creador, el maestro ruso le echa ganas y convicción a raudales en una interpretación brillante e intensa en la línea de su propia versión con la Orquesta del Ministerio de Cultura de la URSS (Melodiya-BMG). Excelente también la versión de la *Sexta*, muy dramática, pero también con las suficientes dosis de acidez y sarcasmo, acompañada por dos bises de Johann Strauss II más el popular *Tabiti Trot* (Té para dos) de Vincent Youmans (orquestrado por Shostakovich) que enloquece literalmente al público de los Proms. Indispensable para seguidores del gran compositor soviético.

Excelente traductor de las últimas obras de Mahler (*Novena*, *Canción de la Tierra*,

Décima), no conocíamos ninguna de las primeras *Sinfonías* dirigidas por Kurt Sanderling, ya que él mismo decía — recuerdo haberlo leído en alguna entrevista— que el Mahler de los primeros años no le satisfacía ni le interesaba. Contradiéndose a sí mismo, aquí tenemos otro desmentido (el anterior fue su estupenda versión de los *Lieder eines fahrenden Gesellen* con Hermann Prey) con una notable versión de la *Cuarta* tomada en los estudios de la BBC de Manchester el 17 de abril de 1978 con la Sinfónica de la BBC del Norte y la actuación de Felicity Lott en el cuarto movimiento (BBCL 4248-2). Aunque la orquesta no está entre las de primera fila y a la notable Felicity Lott le falte ese último punto de ingenuidad infantil que tiene que tener el Lied del cuarto movimiento (aparte su dicción alemana, que en esos años dejaba que desear), la versión en su conjunto es una buena muestra de la claridad, lógica y objetividad que siempre caracterizaban todas las versiones de este estupendo músico, aunque seguimos pensando que en otros autores (Brahms, Shostakovich) el talento de Sanderling brillaba más y mejor. Una intensa y



dramática obertura del mozartiano *Don Giovanni* completa este registro. Finalmente, recordemos que el pasado 19 de septiembre el maestro cumplió nada menos que 96 años, desde aquí le deseamos que cumpla muchos más.

A partir de aquí, como decíamos al principio, siempre dentro de un evidente nivel de calidad, el interés baja algo, aunque seguramente los registros que reseñamos también tendrán su público. En primer lugar, un disco de Solti dirigiendo Beethoven y Wagner (BBCL 4239-2): la *Heroica* con la Sinfónica de Londres tomada en el Royal Festival Hall el 30 de enero de 1968, sigue la línea interpretativa de sus versiones ya conocidas de los discófilos (la de 1959 con la Filarmónica de Viena y la de 1972 con la Sinfónica de Chicago, ambas en Decca), esto es, brillante, impulsiva, técnicamente perfecta y algo contundente y superficial. El Wagner, con la colaboración de Birgit Nilsson en la muerte de Isolda, de canto perfecto aunque algo distanciado, como si fuese un instrumento más de la orquesta antes que la heroína wagneriana, tiene más interés que el Beethoven, y Solti se encuentra más a gusto en este lenguaje más específicamente operístico. Por cierto, sensacional la Orquesta del Covent Garden en este Prom del 6 de septiembre de 1963 en el Royal Albert Hall.

Del extraordinario pianista húngaro Géza Anda (1921-1976), de quien Furtwängler decía que era un "trovador del piano", nos llega este CD con dos *Conciertos* de Mozart (*K.*

451 y 453, esto es, los n.ºs 16 y 17) con la English Chamber Orchestra tocando y dirigiendo el propio Anda en grabaciones de 1968 y 1975, más el *Segundo* de Béla Bartók en el que es acompañado por Pierre Boulez y la Sinfónica de la BBC en una grabación de 1973 (BBCL 4247-2). Como en el caso de su compatriota Ferenc Fricsay, dos de los compositores favoritos de Anda eran Mozart y Bartók, y aquí nos lo encontramos interpretándonos con la misma energía, elegancia y convicción, llamando la atención especialmente la partitura bartokiana, en la que el piano, un *primus inter pares* en relación a la orquesta, igual que en el caso del *Segundo* de

Brahms, nos ofrece el brillo, precisión y evocación del particular idioma bartokiano en una magistral exposición. Buena dirección de Boulez, más preocupado por la claridad que por el idioma.

De Janet Baker cantando *La canción de la Tierra* ya teníamos una legendaria grabación radiofónica con George Szell, además de otra con Bernard Haitink que, evidentemente, ensombrecen esta digna y profesional recreación con Raymond Leppard y la Sinfónica de la BBC del Norte grabada en el Free Trade Hall de Manchester el 22 de febrero de 1977 (la crítica británica defiende a capa y espada este registro —cfr. *The Penguin*

Guide to Compact Discs—). El CD se completa con la *Rapsodia para contralto* de Brahms con Adrian Boult y la Sinfónica de la BBC en un registro del 6 de noviembre de 1968 (BBCL 4243-2). En suma, indicado especialmente para seguidores de la gran cantante británica. Finalmente, de Rostropovich nos llega una interpretación del straussiano *Don Quijote* con Malcolm Sargent y la Sinfónica de la BBC en un Prom del 25 de agosto de 1964, completado con el *Segundo Concierto* de Haydn con la Sinfónica de Londres en un registro tomado en el Royal Festival Hall el 1 de julio de 1965 (BBCL 4240-2). Rostropovich tenía muy buenos regis-

tros del poema de Strauss (con Kondrashin, Rozhdestvenski o Karajan, por citar sólo a unos pocos), y este que se reseña, a pesar de la deslumbrante prestación del chelo, no alcanza las virtudes de aquéllos. Perfecta recreación del *Concierto* de Haydn.

En suma, Giulini, Richter, Serkin, Rozhdestvenski y Sanderling, merecen profunda atención sin que por ello haya que dejar de lado a Solti, Anda, Baker y Rostropovich. En cualquier caso, importante lanzamiento de la serie BBC Legends que siempre nos descubre atractivos conciertos en vivo del pasado reciente.

Enrique Pérez Adrián

Telarc

PRECISIONES Y EXCELENCIAS

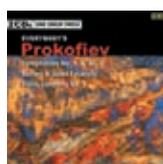
Se reeditan discos de Telarc (distribuidor: Índigo) en álbumes dobles, dedicados a *Sinfonías* de Beethoven de ellos, bajo la batuta de Christoph von Dohnányi al frente de la Orquesta de Cleveland. En el primero (2 CD-80730) encontramos una *Sinfonía "Heroica"* en cuya interpretación, si hubiera que resumirla en una palabra, lo haríamos en "precisión". Es una versión que queda un tanto rígida, pero en la que no pude negarse la autoridad de la batuta ni la calidad de la orquesta (tampoco la calidad de la grabación está a la altura de las actuales). Viene acompañada por la *Fantasia Coral*, esta vez dirigiendo Seiji Ozawa a la Sinfónica de Boston y el Coro del Festival de Tanglewood en una buena versión con el concurso inestimable de Rudolf Serkin en el piano. En el otro CD tampoco la grabación favorece una *Obertura Leonora n.º 3* que resulta francamente desvaída en el arranque, aunque luego se entone. Lo que sí es muy destacable es la interpretación que —como en *Leonora*— hacen de la *Sinfonía Pastoral* los de Cleveland y Dohnányi, esta vez con una grabación que les hace bastante justicia.

El otro disco de este doble recoge una excelente *Novena* beethoveniana y una *Sinfonía n.º 4* algo nerviosa, pero con la claridad de planos propia de este director y esta orquesta. Es David Zinman (2 CD-80732) quien dirigiendo la Sinfónica de Baltimore nos da un

Chaikovski rotundo, algo heterodoxo, con un tiempo último de la *Cuarta Sinfonía* a una velocidad que pone a prueba a la disciplinada orquesta. Su *Romeo y Julieta* del mismo autor es contundente y muy correcto. Se nota la condición de que la orquesta, aunque buena, no es de las de primerísima fila. Completa este doble CD una restallante y plena Sinfónica de Londres en una *Quinta Sinfonía* del ruso que se beneficia del buen entendimiento de la música rusa, entre otras, de quien se pone a su frente: André Previn. En este disco están también Zinman y la Orquesta de Baltimore acompañando con buena línea al pianista Horacio Gutiérrez, pleno de medios, quedando —tal vez por el equilibrio de la grabación— muy peculiar, aunque bello, el tiempo lento del *Concierto n.º 1 para piano y orquesta*, también de Chaikovski.

Los *Conciertos para piano y orquesta n.ºs 1 y 2 de Brahms* están muy bien servidos por los dedos de Horacio Gutiérrez (2 CD-80734) a quien acompaña André Previn dirigiendo a la Royal Philharmonic Orchestra, quienes hacen muy bien las *Variaciones sobre un tema de Haydn*. Como *adendum* se integran el *Intermezzo en la mayor* y la *Balada en sol menor*, de las *Seis piezas op. 118* del hamburgués, registradas en directo a Lang Lang, que hace gala de su pianismo pleno en técnica.

Los protagonistas del



doble con música de Prokofiev (2 CD-80739) son el pianista Jon Kimura Parker,

que logra con acompañamiento de Previn y la Royal Philharmonic, una versión irrefutable —en estos dos discos de sonido espléndido— del *Concierto para piano y orquesta n.º 3* del maestro ruso. Yoel Levi y la Orquesta Sinfónica de Atlanta deslumbran en sus interpretaciones de las *Sinfonías n.ºs 1 y 5*, logrando Levi también unos extractos excelentemente tocados, de *Romeo y Julieta*, al frente de la Orquesta de Cleveland en esta ocasión.

De Rachmaninov figuran en esta reedición (2 CD-80737), los *Conciertos para piano n.ºs 2 y 3* en versión de Horacio Gutiérrez, otra vez triunfante de la prueba, acompañado por Lorin Maazel, que dirige la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. La interpretación del popular *Concierto n.º 2* queda algo falta de garra por parte de la dirección: no así la de su hermano. En la *Sonata n.º 2 en mi bemol menor* (edición revisada de 1931) Lang Lang —grabado otra vez en directo y magistralmente— despliega su envidiable arte con una riqueza dinámica, digitación y toque ejemplares. Nuevamente Gutiérrez, esta vez con David Zinman y la Sinfónica de Baltimore, hacen una *Rapsodia sobre un tema de Paganini* detallada y en

carácter, como lograda queda la *Vocalise* que acompañan estos efectivos a Sylvia McNair.

Como representante de la música inglesa, tenemos a uno de sus más conspicuos compositores que alcanzó su madurez en el siglo XX, Vaughan Williams (2 CD-80738). Ni que decir tiene que su música se eleva ejemplarmente en manos de André Previn dirigiendo a la Royal Philharmonic Orchestra. Nos dejan versiones excelentes de las *Sinfonías n.ºs 2 y 5*, de la *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* y de *The Lark Ascending* con el concurso de Barry Griffiths al violín. También en estos dos discos la *Fantasia sobre Greensleaves*, con Leonard Slatkin al frente de la Saint Louis Symphony Orchestra.

No podía faltar el divino Mozart, que está representado por sus *Conciertos para piano y orquesta n.ºs 17, 20, 22 y 24* (2 CD-80733). En ellos John O'Connor realiza unas deleitosas interpretaciones con el buen respaldo de la Scottish Chamber Orchestra que dirige sir Charles Mackerras. Ya se sabe que el australiano hace un Mozart claro y nervudo, de buena calidad, como se acredita en los dos discos (2CD-80735) de extractos correspondientes a las óperas *Don Giovanni* y *Las bodas de Figaro*, que canta con más que competencia un elenco en que, si acaso, cabría destacar a Felicity Lott y Nuccia Focile.

José Antonio García y García

Harmonia Mundi Edición Haydn 1809-2009

PAPÁ CUMPLE 200 AÑOS

Recientemente Harmonia Mundi presentó la *Edición Haendel*. También en el 2009 se recuerda el segundo centenario del fallecimiento de la de la otra "gran hache" de la música, Haydn, y para conmemorarlo, el sello francés le dedica una colección que según anuncian se nutrirá también de novedades discográficas, aunque por el momento arranca con seis reediciones. Se le añade un doble libro-disco titulado *A Haydn celebration* (HMX 2968302.03) que contiene variados fragmentos de algunos de los hitos fonográficos de su catálogo respecto al maestro de Rohrau. Todos ellos, igual que en la precedente *Edición Haendel*, se ofrecen en presentaciones cuidadas al máximo, dentro de prácticas y elegantes cajitas de cartón, con los textos completos en todas las obras, además de amplios libretos con artículos y fotografías.



En el punto álgido de esta primera entrega está sin duda el doble CD con el oratorio *Las estaciones* (HMX 2961829.30) en la fabulosa grabación que en 2004 realiza-

ron Marlis Petersen, Werner Güra, Dietrich Henschel, el Coro de Cámara RIAS y la Orquesta Barroca de Friburgo dirigidos todos por un inspiradísimo René Jacobs. La transparencia, riqueza de matices y el juego de contrastes de coro y orquesta resultan proverbiales. Si a ello sumamos el compromiso expresivo y la calidad de unos solistas brillantes, refinados y de gran presencia, el resultado de la versión no podía ser otro: excepcional. Sobresaliente es también el disco en la que la misma Orquesta Barroca de Friburgo, dirigida ahora por Gottfried von der Goltz, acompaña a Andreas Staier al fortepiano en los *Conciertos Hob. XVIII n.ºs 4 en sol mayor y 11 en re mayor*; un CD que incluye también el *Concierto para fortepiano, violín y cuerdas Hob. XVIII n.º 6* (HMX 2961854); grabación de 2004 de intensos y ágiles diálogos de solista y orquesta, sobre la base de una perfección técnica indiscutible. Por tercera vez, la Orquesta Barroca de Friburgo muestra sus credenciales como una de las grandes formaciones de instrumentos originales, ahora con la dirección de Petra Müllejans en un registro de 2001 con las tempranas *Sinfonías n.º 6 "La*

mañana", n.º 7 "El mediodía" y n.º 8 "La tarde" (HMX 2961767); nuevamente brillo orquestal, precisión y un discurso variado y colorista definen estas lecturas. En cuanto a los *Tríos con piano Hob. XV: 18-23* (HMX2968298.99), un doble CD grabado en 1990 y 1992 por Patrick Cohen (fortepiano), Erich Höbarth (violín) y Christophe Coin (violonchelo), nos ofrecen un equilibrio y protagonismo compartido entre los tres, que redundan en beneficio de un discurso que fluye con naturalidad, delicado y firme a la vez. No podía faltar tampoco, tratándose de Haydn, una muestra de su más que extensa aportación al cuarteto de cuerda: en este caso, los *Op. 64 n.º 5 "La alondra"*, *Op. 76 n.º 2 "Las quintas"* y *Op. 77, n.º 1 "Lobkowitz"* (HMX2961823), en versiones del Cuarteto de Jerusalén grabadas en 2003; este todavía joven cuarteto hace gala de una gran penetración, y de un estilo en el que la intensidad expresiva no perjudica la belleza de un sonido ciertamente hermoso. Por último, tenemos una propuesta de 2001, con menor competencia discográfica que las anteriores: Cantatas para la Casa Esterházy (HMX

2961765): *Destatevi, o miei fidi*, *Hob. XXIVa:2*; *Al Tuo arrivo felice*, *Hob. XXIVa:3* y *Qual dubbio ormai*, *Hob. XXI-Va:4*, completadas con la *Sinfonía n.º 12*. Sunhae Im y Johanna Stojkovic, Max Ciollek, el Conjunto VokalEnsemble Köln y la Capella Coloniensis de la WDR dirigidos por Andreas Spering en las cantatas y por Nicholas Kraemer en la sinfonía, son sus intérpretes. Destaca la buena labor del conjunto, con intervenciones magníficas de las voces solistas; lecturas vibrantes y festivas, como corresponde al carácter de las obras.

Comienza pues con buen pie esta *Edición Haydn*, que anuncia ya sus próximos lanzamientos: para la primavera de 2009, reediciones de las *Sinfonías n.ºs 91 y 92*, y *Escena de Berenice* con Bernarda Fink, Orquesta de Friburgo y Jacobs; *Conciertos para chelo* con la misma orquesta, Jean-Guihen Queyras y Petra Müllejans y varias *Sonatas para piano* con Alain Planés. Se anuncian también las últimas *Sonatas para piano* en nueva grabación del propio Planés. Buenos augurios, pues.

Daniel Álvarez Vázquez

Tahra

REEDICIONES HISTÓRICAS

Furtwängler en primer lugar (3 CD Tahra Furt 2002-2004. Distribuidor: Diverdi) con un miniciclo Beethoven —*Tercera, Quinta, Sexta, Séptima y Octava*— con la Filarmonía de Berlín tomado entre los años 1947 y 1953 ya publicado en otras ocasiones en otros sellos (en el propio Tahra y también en Deutsche Grammophon), pero ahora reeditado con un sonido más limpio. Las versiones son profundas, exaltadas, de vertiginoso fraseo, desbordantes y rigurosas desde el punto de vista formal, un documento imprescindible de la música de Beethoven que no hay que perderse bajo ningún concepto. El libreto nos cuenta (francés e inglés) la vuelta de Furtwängler a Berlín tras su proceso de desnazificación y los comentarios de la prensa berlinesa des-

pués de su primer concierto el 28 de mayo de 1947.

Después destaca un doble álbum protagonizado por el Cuarteto Italiano interpretando *Cuartetos* de Boccherini (*Op. 39, n.º 3*), Haydn (*Op. 76, n.ºs 2 y 4*, y *Op. 3, n.º 5*) y Beethoven (*Cuarteto de las arpas*) (Tahra Tah 647-648) en grabaciones hechas entre 1953 y 1956. Ya es conocido de sobra este famoso cuarteto, activo durante 35 años tras su creación en 1945, protagonista de las mejores grabaciones dedicadas a *Cuartetos* de Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy y Ravel en sus célebres registros Philips, y viajeros incansables que dieron alrededor de tres mil conciertos por todo el mundo, siempre en su primitiva formación (Paolo Borciani, Elisa Pegreff, Piero Farulli y Franco Rossi). Las versiones hacen

gala, cómo no, de una técnica espléndida, tanto individual como de conjunto, respeto riguroso a todo lo escrito y un equilibrio envidiable entre canto italiano y profundidad de pensamiento alemán. El encuentro del Cuarteto Italiano con Furtwängler en un hotel en agosto de 1951, en el que el director les acompañó en el *Quinteto, op. 34* de Brahms, fue decisivo para su desarrollo posterior en cuanto a la profundidad de la música. El siguiente es un homenaje a Karel Ancerl (1908-1973) en el centenario de su nacimiento, una rara grabación del *Réquiem* de Mozart con la Filarmonía checa (Orquesta de la Filarmonía de Praga, reza el título del CD) hecha en el Festival de Montreux el 14 de mayo de 1966 (Tahra Tah 660). La versión, bañada de

humanidad y lirismo, si bien sin ningún matiz romántico, puede sorprender por su claridad y emoción. Una gran interpretación impecablemente realizada y con adecuados coros y solistas (Giebel, Soukoupova, Jelden y Rehfuß). También tiene mucho interés el doble álbum protagonizado por Edith Farnadi y Hermann Scherchen interpretando los conciertos de Liszt (*Primero y Segundo*), Bartók (*Segundo y Tercero*) y Rachmaninov (*Segundo*) en grabaciones de principios de la década de los cincuenta con la Orquesta de la Ópera de Viena (Tahra Tah 3007-3008). Conocíamos a la pianista húngara Edith Farnadi (1921-1973) por un viejo registro LP Heliodor con los dos *Conciertos* de Chaikovski, también acompañada por Hermann Scherchen, y que podí-

an haber sido publicados en este álbum para completar las grabaciones de este extraordinario binomio. Aunque no ha sido así, merecen conocerse el brillo, poder, precisión, espectacular virtuosismo, ataques fulgurantes y exquisita delicadeza del piano de Farnadi, memorablemente acompañado por Scherchen y la orquesta vienesa. Los dos de Bartók, especialmente, merecen un lugar destacado en la discografía de estas obras.

Finalizamos con dos álbumes de dos grandes directores: Pierre Monteux y Hans Rosbaud. El primero contiene *Fiestas* (el segundo de los *Nocturnos* de Debussy) y la *Novena* de Schubert (Tahra Tah 659), mientras que el segundo está dedicado enteramente a Mahler con la *Primera Sinfonía* y

La canción de la tierra (2 CD Tahra Tah 657-658). Monteux interpreta una excelente traducción de la *Novena* de Schubert en una grabación hecha en 1956 en el Conservatorio de Moscú durante una gira de la Sinfónica de Boston, una recreación importante, pues sólo se conservaban dos interpretaciones schubertianas de este director (una *Incompleta* con la Filarmónica de Viena y fragmentos de *Rosamunda* con la Concertgebouw). El CD se completa con *Fiestas*, procedente de un viejo registro de 1944 con la Filarmónica de Nueva York. El atractivo álbum de Rosbaud se abre con una *Primera* de Mahler con la Filarmónica de Berlín grabada en la Escuela Superior de Música el 8 de noviembre de 1954, con un extraordinario sentido de la

arquitectura y una claridad de texturas orquestales ejemplar (la orquesta berlinesa en esos años prácticamente no tocaba Mahler). Varios meses más tarde, concretamente el 18 de abril de 1955, Rosbaud interpretó *La canción de la tierra* con la Sinfónica de la Radio de Colonia, la versión que ahora comentamos, caracterizada esencialmente por el fuerte temperamento intelectual de la batuta, mucho más evidente que cualquier consideración expresiva. De los dos extraordinarios solistas, a destacar especialmente el alucinado y visionario Haefliger.

En suma y a juicio del firmante, imprescindible Furtwängler y muy atractivo álbum del Cuarteto Italiano. Del resto, los conciertos de Farnadi-Scherchen, especialmente los



dos de Bartók, merecen particular atención.

Enrique Pérez Adrián

Testament

KARAJAN, OISTRAKH, BJÖRLING

Dos conciertos de los últimos años de Karajan (1985 y 1988), un recital de David Oistrakh acompañado por Vladimir Yampolski en Bucarest (1958) y un álbum del tenor sueco Jussi Björling con 26 arias, lieder y canciones grabadas en distintos años de su vida (1929, 1930, 1931, 1936, 1945 y 1952), constituyen el pequeño pero sustancial lanzamiento del sello británico Testament (distribuidor: Diverdi) que comentamos en las líneas que siguen.

Los dos conciertos de Karajan y la Filarmónica de Berlín fueron grabados por los micrófonos de la BBC en el Royal Festival Hall de Londres el 27 de abril de 1985 (*Cuarta* de Beethoven y *Una vida de héroe* de Strauss, SBT 1430) y el 5 de octubre de 1988 (*Noche transfigurada* de Schoenberg y *Primera* de Brahms, SBT 1431), con magníficas tomas de sonido y proverbiales ejecuciones de los berlineses que dejaron boquiabierto al respetable del Royal Festival Hall y dejarán de idéntica forma a todos cuantos tengan la fortuna de escuchar estas grabaciones. A gusto del firmante, la página de Beethoven en manos de Karajan y su orquesta es demasiado retórica y grandilocuente, y el poema straussiano, una de las especialidades de la casa, está impecablemente tocado, aunque haya exceso de contundencia y algo de tosquedad

(cfr. el *Campo de batalla* —escuchen el mismo fragmento por Clemens Krauss, Celibidache, Reiner o Kempe—). El otro concierto, sin embargo, es impecable, con una *Noche transfigurada* de lo más bello que se puede encontrar en cualquier discografía (aún recordamos los que se la oímos aquí en Madrid en 1975), y una *Primera* de Brahms que siempre fue obra favorita del salzburgués. Como decimos, imprescindible este último concierto a pesar del conocidísimo repertorio. En ambos CDs, documentados y curiosos comentarios de estos dos conciertos firmados por Richard Osborne, uno de los biógrafos más cualificados en la figura del famoso director.



El recital de David Oistrakh y Vladimir Yampolski en Bucarest el 20 de septiembre de 1958, sin publicar anteriormente y por tanto novedad en la discografía del gran violinista, contiene obras de Schumann, Franck, Szymanowski y Ravel (SBT1442). La *Fantasia* del primero (arreglada por Kreisler) era novedad en los recitales de Oistrakh, mientras que la célebre *Sonata* de Franck la tocaba habitualmente, tanto en conciertos en vivo como en los estudios de gra-

bación (recuerden sus famosas versiones con Richter), consiguiendo aquí una de sus recreaciones más logradas. Los *Mitos* de Szymanowski (curiosamente, el primero de ellos, *La fuente de Aretusa*, parece una continuación de la *Sonata* de Franck) se cuentan entre los tesoros posrománticos más exigentes para los violinistas de primera fila, y Oistrakh, como era previsible, deslumbra en sus tres traducciones. El virtuosismo de la raveliana *Tzigane*, finalmente, encuentra en el mecanismo perfecto del gran artista al violín idóneo para tocar esta obra en vivo sin el menor roce ni desfallecimiento. Sonido monofónico de calidad y artículo de Tully Potter en los tres idiomas acostumbrados. Muy recomendable.

El magnífico CD dedicado a Jussi Björling (1911-1960) (SBT 1427), un fenómeno vocal entre la cuerda de tenor, es una preciosa antología de casi ochenta minutos de duración con varias de las arias y canciones más famosas de su repertorio en grabaciones excelentemente reprocesadas por Historic Masters, en donde hasta las viejas incisiones de 78 rpm nos suenan en este CD como si se tratase de registros modernos. Su belleza tímbrica, sólida técnica y facultades naturales para el canto, nos son ofrecidas generosamente en este CD, en donde además de cancio-

nes populares suecas y otras llevadas con frecuencia a los estudios de grabación por los tenores más famosos (*Mattinata* de Leoncavallo, *Torna a Surriento* de Curtis, *Ideale* de Tosti), encontramos páginas de Bizet, Schubert, Brahms, Liszt, Wolf, Grieg y Sibelius, deslumbrantemente cantadas, a veces fuera de estilo (Schubert), otras de indiscutible acierto (Strauss, Grieg, Sibelius), y siempre con admirables entrega y cálida convicción, a pesar de que oído todo seguido dé cierta sensación de monotonía. Para los interesados, pueden encontrar más información en www.jussibjorlingsociety.org, www.borlange.se/jussibjorling o en la biografía titulada *Jussi* escrita por Anna-Lisa Björling y Andrew Farcas y publicada por Amadeus Press. El libreto viene con dos artículos (sólo en inglés) firmados por Richard Copeman y Stanley Henig, uno sobre el tenor protagonista de este registro y otro sobre la reconstrucción técnica de las grabaciones. Imprescindible para amantes del canto o expertos vocales.

En suma, cuatro excelentes publicaciones de las que al menos tres de ellas (segundo concierto de Karajan, recital de Oistrakh y las arias y canciones de Björling) merecen toda su atención.

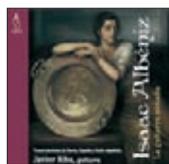
Enrique Pérez Adrián

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

ALBÉNIZ:

Evocación. El puerto. Almería. Capricho catalán. Cuba. Granada. Pavana. Serenata española. Preludio. Tango. JAVIER RIBA, guitarra.
TRITÓ TD0050 (Diverdi). 2008. 51'.
DDD. **PN**



La música de Albéniz interesa lógicamente a los guitarristas por sus características, a pesar de ser genuinamente pianística si nos referimos a las obras contenidas en este compacto. Con todo, precisamente por esas características que la hacen ser como es, sobre todo por esa evocación de lo popular, no es ningún disparate llevarla a la guitarra. Muy pronto, aún en vida del autor, ya se realizaron transcripciones para guitarra que complacieron al propio autor. Así, a las ya clásicas de Tárrega y Llobet, vienen a sumarse en el presente programa las nuevas realizadas por Javier Riba, que se encarga de interpretarlas con su buen hacer habitual. Como toda transcripción bien hecha, en estas no cabe añorar los originales pianísticos y suenan genuinamente guitarrísticas de modo que este repertorio se justifica por sí solo. Las versiones de Riba se circunscriben a la tradición, más cerca de lo universal que de lo folclórico pero sin caer nunca en la asepsia. Riba conoce la música de Albéniz y, como todo intérprete serio de su legado, subraya su universalidad sin cargar demasiado las tintas en el color local aunque sin negar la importancia de la evocación del elemento popular tiene en esta música. Tenemos así un Albéniz eminentemente lírico y elegante, estilizado, nada excesivo en ningún sentido y sumamente claro. La excelente técnica de Riba permite apreciar toda la riqueza de tan hermoso repertorio y

cabe destacar su capacidad para hacer cantar la guitarra y su claridad de líneas, todo ordenado y nítido. Este Albéniz sereno es uno de los Albéniz posibles, también está el *salonnier*, el del virtuosismo arrollador y el de la expresividad apasionada, pero aquí tenemos este y convence plenamente.

Josep Pascual

BACH:

Preludios y fugas n.ºs 2 y 4 de El clave bien temperado I y n.ºs 6, 9 y 20 de El clave bien temperado II. BACH-BUSONI: Chacona en re menor (arr. de la Partita BWV 1004 para violín). BACH-LISZT: Preludio y fuga en la menor (arr. del BWV 543 para órgano). BACH-RACHMANINOV: Preludio en mi mayor (arr. de la Partita BWV 1006 para violín). HÉLÈNE GRIMAUD, piano. DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN. Director: FLORIAN DONDERER. DEUTSCHE GRAMMOPHON 002894776248 (Universal). 2008. 76'.
DDD. **PN**



Hélène Grimaud se lanza al abordaje de Bach. ¿Resultados? Pues —sin entrar en bizantinas consideraciones organológicas o estilísticas— depende de gustos.

En primer lugar, es un guiño interesante la organización del repertorio escogido como viaje tonal cromático ascendente, distribuyendo indistintamente originales bachianos y arreglos. Es en estos últimos donde la pianista francesa obtiene mejor nota. La *Chacona* de Busoni —por así decirlo— resulta fresca, menos recargada de lo habitual, lo cual es de agradecer. Algo por el estilo ocurre con el *BWV 543* de Liszt, aligerado y buscando deliberadamente su lado más transparente, o con el *Preludio* de la *Tercera*

Partita según Rachmaninov.

En los originales a solo, Grimaud no aporta elementos distintivos dignos de mención especial. Es un Bach correcto y ortodoxo, que mira con claridad hacia Fischer y Richter, pero sin alcanzar esas cotas. Hay su poquito de intimismo —*Preludio en do sostenido*—, su poquito de preciosismo tímbrico buscado con la sordina y algunas puntitas de un pedal muy leve —*Preludio y fuga en la menor*—, su miazita de inventiva en los sorprendentes mordentes diatónicos —*Preludio y fuga en re menor*—, y su puntito de atrevimiento —*Preludio en do menor*— doblando octava por iniciativa propia —olé, olé. Ninguna de estas cosas es nueva, por otra parte, y el resultado se escucha con agrado.

Peor lo tiene para recibir el aplauso en el *Concierto BWV 1052* con un piano en primer plano que relega absolutamente el papel orquestal. Lectura prosaica, carente de contrastes dinámicos, con pérdidas de pulso —5, 3'33"—, tediosamente edulcorada en el *Adagio* y apenas atractiva por el mínimo juego tímbrico de los ecos en su *Allegro* final.

Juan García-Rico

BACH:

Misas brevis BWV 234 y BWV 235. EUGÉNIE WARNER, soprano; MAGID EL-BUSHRA, contratenor; EMILIANO GONZÁLEZ-TORO, tenor; SYDNEY FIERRO, barítono. PYGMALION. Director: RAPHAËL PICHON. ALPHA 130 (Diverdi). 2007. 62'.
DDD. **PN**



La misa como género musical no era exclusiva del culto católico, pues en el culto protestante siempre se admitió el uso litúrgico de la llamada *missa*

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

- N** Novedad absoluta que nunca antes fue editada en disco o cualquier otro soporte de audio o vídeo
- H** Es una novedad pero se trata de una grabación histórica, que generalmente ha sido tomada de un concierto en vivo o procede de archivos de radio
- B** Se trata de grabaciones que ya han estado disponibles en el mercado internacional en algún tipo de soporte de audio o de vídeo: 78 r. p. m., vinilo, disco compacto, vídeo o disco vídeo digital

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

- PN** Precio normal: cuando el disco cuesta más de 15 €
- PM** Precio medio: el disco cuesta entre 7,35 y 15 €
- PE** Precio económico: el precio es menor de 7,35 €

brevis, cantada a varias voces y con el mismo texto latino de la iglesia romana, pero incluyendo solamente las partes correspondientes al *Kyrie* y el *Gloria*. Bach compuso cuatro de estas misas breves luteranas (*BWV 233* a *236*) y otra misa breve más es el núcleo inicial de lo que, tras sucesivas agregaciones, acabaría constituyendo la llamada *Misa en si menor BWV 232*. Todas son obras en las que recurrió a la técnica de la parodia, entendida como reutilización con diferente texto de materiales musicales anteriores, propios o ajenos, método profusamente utilizado durante el período barroco. En el caso de las misas, Bach recurrió a temas procedentes de sus cantatas y ello podría interpretarse, tal como escribió Domingo del Campo en su delicioso libro *La cantata del café*, desde “el irrenunciable anhelo de perdurar de una música escrita para una concreta ocasión, dándole acomodo en otras composiciones y asegurando así nuevas ejecuciones”.

Puesto en duda su valor hasta época reciente, ocultas a la sombra de la gigantesca *Misa en si menor*, la escucha de la excelente versión ofrecida de dos de ellas, la *BWV 234 en la mayor* y la *BWV 235 en sol menor*, por el joven conjunto Pygmalion da una buena oportunidad al oyente de comprobar una vez más que en el catálogo de Bach no existen obras menores. A mayor abundamiento, el disco se completa con lo que puede considerarse una novedad, el motete *Der Gerechte kommt um*, escrito a cinco voces y con orquestación semejante a muchos coros introductorios de sus cantatas a partir de otro *a cappella* compuesto por Johann Kuhnau, su predecesor en Leipzig. Sin número de catálogo, se ha encontrado en el manuscrito de un *pasticcio* en el que se inscriben partes de distintos compositores, debido a su alumno y yerno Johann Christoph Altnickol.

Confiemos en que Alpha complete la edición de las otros dos misas luteranas y el *Sanctus BWV 237*, obras bastante olvidadas por los grandes directores. Entre tanto, recomendar esta supuesta primera mitad, a cargo del estupendo joven director Raphaël Pichon y su destacable conjunto vocal e instrumental Pygmalion. También a buen nivel las voces solistas, en particular la soprano Eugénie Warner y el tenor Emiliano González-Toro.

José Luis Fernández

Fritz Näf

EL CARL PHILIPP VOCAL

C. P. E. BACH: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.

Magnificat. MONIKA MAUCH, soprano; MATTHIAS REXROTH, contratenor; HANS JÖRG MAMMEL, tenor; GOTTLLOB SCHWARZ, bajo. MADRIGALISTAS DE BASILEA. L'ARPA FESTANTE. Director: FRITZ NÄF. CARUS 83.412 (Diverdi). 2008. 63'. DDD. **PN**

La obra de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) viene siendo objeto de revalorización discográfica a través de algunas integrales de sus obras instrumentales, algunas (la protagonizada por el clavecinista húngaro Miklós Spányi, por caso) modélicas y de las que en SCHERZO se viene dando cuenta de manera regular. Del catálogo vocal se conocía mucho menos hasta que en 1999 se descubrieron en Kiev los archivos de la Singakademie zu Berlin.

Este disco lo integran sendas primeras grabaciones mundiales de dos de esas páginas. El *Magnificat*, compuesto en Leipzig en 1749, refleja un dominio

asombroso de medios monumentales que agotan las posibilidades del lenguaje barroco al servicio de la expresión de un optimismo desbordante en los coros. Sobre todo el inicial en concreto, reutilizado en el penúltimo (*Gloria patri*), pero también el conclusivo (una grandiosa fuga) merecen figurar entre los números emblemáticos de un compositor cuyo ascenso en el Olimpo musical ahora sí se antoja imparable. Siempre combinando sabiamente los estilos heredados con los rasgos novedosos, los números concertantes alternan el virtuosismo extremo (*Quia fecit*, para tenor; *Fecit potentiam*, para bajo) con el tono meditativo (*Et misericordia*, para soprano, contratenor y coro; *Suscepit Israel*, para contratenor).

La cantata de Navidad *Die Himmel erzählen*, de 1773-74 es sólo un punto menos impresionante tanto en los números corales como en el resto, donde destacan la doble utilización de la misma música y el mismo texto para bajo y tenor



(con un recitativo puente) y el dúo para soprano y contratenor *Also hat Gott*, éste caracterizado por un melodismo de extraordinario refinamiento.

Las interpretaciones se ajustan a una muy convincente concepción estilística. El cuarteto solista se muestra muy equilibrado, si acaso con el bajo Gottlob Schwarz como figura más destacada por su atractivo timbre y la calidez de su expresión. El coro resulta algo espeso (sus textos cuestan de entenderse), pero Fritz Näf lo mueve, lo mismo que a la orquesta, con una vitalidad contagiosa.

Alfredo Brotons Muñoz

BEETHOVEN:

Sonata para violín y piano n.º 9 "A Kreutzer". RAVEL: Sonata para violín y piano en sol mayor. BARTÓK: Danzas populares rumanas Sz. 56 (transcripción de Zoltán Székely). SAY: Sonata para violín piano op. 7. PATRICIA KOPACHINSKAIA, violín; FAZIL SAY, piano. NAÏVE V5146 (Diverdi). 2007. 67'. DDD. **PN**



El pianista y compositor turco Fazil Say nos propone una *Sonata* dividida en cinco miniaturas sin vanguardia y con elementos jazzísticos, y a veces vagamente pop o, aún más, vagamente “orientales”. Pasan por aquí inspiraciones diversas, no aplastantes, sino impulsos creativos, como acaso Piazzolla y la nueva escritura de música de películas. Es un bello cierre, de corte muy occidental, para un recital en el que Say acompaña a la excelente violinista moldava Patricia Kopachinskaja en tres excelencias del repertorio, como la exquisita *Sonata* de Ravel, las miniaturas rumanas de Bartók (en transcripción de Szé-

kely) o ese monumento bello y lleno de vida que es la *Sonata a Kreutzer*.

Desde hace unos años, Kopachinskaja y Say forman un dúo que abarca buena parte del repertorio para ambos instrumentos. En este CD demuestran una gran conjunción y un entendimiento hondo y de muy bella musicalidad de estas obras indiscutibles del acervo cultural de Occidente (porque si Bartók no es occidental, ¿qué es?) El sonido de ambos es muy original, de una continuidad de frase que arrastra la escucha, y al tiempo de una analítica muy rigurosa. Por destacar algo, adviértase la maestría sin alharacas virtuosísticas y la originalidad de exposición de fragmentos muy conocidos como las bellísimas variaciones de la *Kreutzer* o como los *Blues* de Ravel, y el casticismo sentido y poco habitual de danzas como el Zapateado (Andante) o el Baile de Bucium (Molto moderato) de la secuencia bartókiana. Una belleza que no se agota en esos fragmentos. Un dúo excelente y un repertorio indiscutible, con la propina de una bella secuencia del propio Fazil Say.

Santiago Martín Bermúdez

BEETHOVEN:

Concierto para piano y orquesta n.º 4 en sol mayor op. 58. Quinteto para piano, oboe, clarinete, fagot y trompa en mi bemol mayor op. 16. FRANÇOIS-FRÉDÉRIC GUY, piano. FILARMÓNICA DE RADIO FRANCE. Director: PHILIPPE JORDAN. NAÏVE V 5148 (Diverdi). 2008. 60'. DDD. **PN**



Un nuevo tanto para el pianista francés, que modela, frasea y dice sobre un sonido siempre adecuado y con una sensación general de ligereza, adecuación y maestría, logrando una interpretación de este concierto que no es una más y merece toda la atención. Sin intentar descollar por parte de la orquesta, le acompaña equilibradamente Jordan, y si la impactación sobre el paladar auditivo es de buen plato, la guinda la pone el pianista.

Infrecuente acoplamiento en el disco con el *Quinteto op. 16*, escrito diez años antes que el *Concierto n.º 4*. La obra se ha emparentado, desde el punto de vista musicológico, con el mozar-

tiano *Quinteto para piano y viento K. 452*, y atenido a las normas del clasicismo, es una obra muy bien perfilada, con cambios en cuanto a la posible referencia de un quinteto para viento. La interpretación es de garantía, sin que los primeros atriles de la orquesta francesa hagan echar de menos a ninguna agrupación aún más especializada. Ireprochables esos músicos cuyos nombres figuran en la carpeta del disco con todo merecimiento.

José Antonio García y García

BELLINI:

La straniera. PATRIZIA CIOFI (Alaide), MARK STONE (Valdeburgo), DARIO SCHMUNCK (Arturo), ENKELEJDA SHKOSA (Isoletta). CORO GEOFFREY MITCHELL. FILARMÓNICA DE LONDRES. Director: DAVID PARRY. 2 CD OPERA RARA ORC 38 (Diverdi). 2007. 141'. DDD. **PN**



La labor que está realizando Opera Rara, desde hace muchos años, sólo merece elogios. Su trabajo es de una gran profesionalidad, interés y dedicación y nos ha permitido conocer obras olvidadas, en versiones que destacan por la profundidad que se proponen las partituras, incluyendo fragmentos habitualmente olvidados, como se puede comprobar con esta, creo, primera versión comercial de *La straniera*, si se compara con las diferentes versiones en vivo que figuran en la discografía de la obra. Además los álbumes están completados con el texto y un estudio que enmarca las características y vicisitudes de ella. Esta versión está dirigida, como es bastante frecuente en estos registros, por David Parry, que sabe adentrarse en el estilo, acompañar a los cantantes y crear versiones de una interesante continuidad, al frente de la brillante Orquesta Filarmónica de Londres y del musical y cohesionado Geoffrey Mitchell Choir. Encontrar intérpretes para este repertorio no es fácil y en esta ocasión destaca la presencia de Patrizia Ciofi, que domina las características del bel canto con un fraseo cuidado, una técnica muy segura y un canto contrastado, al servicio de una voz, que si no es impactante, sí es suficiente. Junto a ella la expresiva Enkelejda Shkosa, con una prestación profunda, junto a los correctos Dario Schmunck y Mark Stone.

Albert Vilardell

BERLIOZ:

La belle voyageuse. La captive. Le jeune pâtre breton. Zaide. Sara la baigneuse. Tristia. Chant sacré. Hélène. Le ballet des ombres. LAURA AIKIN, soprano; LANI POULSON, mezzosoprano. VOKALENSEMBLE DE LA SWR DE STUTTGART. SINFÓNICA DE LA SWR DE BADEN-BADEN Y FRIBURGO. Director: SYLVAIN CAMBRELING. HÄNSSLER CD 93.210 (Gaudisc). 2003, 2007. 62'. DDD. **PN**



Ni aquellas, ni pesadillas, ni visiones apocalípticas... El Berlioz vocal presente en este disco nos trae el romanticismo más pastoril y exótico, que mira a las brumas irlandesas, a los baños orientales y a la España de pandereta, y que sólo en su aproximación a Shakespeare se tiñe de dramatismo. Son obras, no obstante, de un indudable encanto, en las que el compositor francés, tan dado a los excesos y audacias, muestra su cara más refinada, otorgando todo el protagonismo a la melodía y acompañando ésta con una instrumentación sutil pero no por ello menos coloreada. Como en *Chant sacré*, donde reclama cuatro clarinetes, dos de ellos bajos, para crear un color especial. O en *Hélène*, en la que un cuarteto de trompas y un oboe se unen a las cuerdas y los timbales para dar pie a una atmósfera cinegética.

Después de una espléndida grabación dedicada a las oberturas de concierto, Sylvain Cambreling prosigue aquí su trabajo sobre la música de Berlioz, y lo cierto es que estamos ante un disco para disfrutar por el cuidado, el gusto y la elegancia, no exenta de ironía, que la batuta transmite a estas composiciones. Las dos solistas se defienden con corrección, aunque su dicción francesa sea francamente mejorable, lo que resta perfume a las páginas que abordan. Por lo demás, sólo preguntarse por qué no se incluyen los textos del tríptico coral *Tristia* cuando se ofrecen los del resto del programa, en el original francés y en su traducción alemana. Vale que en la última de sus partes, la *Marcha fúnebre para Hamlet*, la parte cantada se reduce a un único "Ah!", pero las otras dos presentan algo más de letra... Fuera de eso, un disco precioso.

Juan Carlos Moreno

François Benda

ANTE TODO, LA MÚSICA

BRAHMS: Obras completas para clarinete. FRANÇOIS BENDA, clarinete. THE BENDA MUSICIANS. 2 CD GENUIN GEN 88127 (Gaudisc). 1988-1990. 111'. DDD. **PN**



El clarinetista François Benda y el grupo de músicos que le acompañan bajo el nombre de The Benda Musicians forman parte de una de las familias musicales más antiguas de Europa y de la que todos recordamos al célebre violinista y más que interesante compositor Frantisek Benda (1709-1786) y a su hermano Jiri Antonin Benda (1722-1795), este último figura señera en la evolución del teatro musical alemán y por ello admirado por todo un Mozart. En el momento de realizarse estas grabaciones que presentamos hoy —1988 y 1990— el patriarca de la familia era Sebastian Benda (1926-2003), gran pianista como podemos comprobar en este programa Brahms e instigador de la reunión familiar de talentos The Benda Musicians que secunda al extraordinario François que es quien se erige en protagonista. Este doble compacto pertenece a la colección Artist Consort del sello Genuin, una colección basada en el máximo nivel de exigencia artística y técnica al margen del mercado y sus "leyes", planteada desde el principio como iniciativa independiente contro-

lada por músicos, François Benda entre ellos. Al nivel de excelencia musical se le suma un equivalente técnico en lo que a la grabación se refiere, en este caso que nos ocupa contando con el experto Josef Kamykowski, y una cuidada edición. Discos así son realmente ejemplares, auténtico modelo a seguir, y así las cosas tenemos una integral de la obra para clarinete de Brahms que ya debemos considerar como referencial. El que suscribe ignora si ya se había publicado antes entre nosotros —han pasado veinte años desde que se grabara— pero para la mayoría, quizá para todos, es una novedad, y es de esas novedades que no pueden dejarse pasar. El clasicismo romántico de Brahms está expresado aquí con nobleza y sensibilidad, poderoso y lírico, íntimo y grandioso... un Brahms auténtico y genuino.

Josep Pascual

BRAHMS-SCHOENBERG:

Cuarteto con piano op. 25.

BRAHMS-BERIO: Sonata para clarinete op. 120, nº 1. KARL-HEINZ STEFFENS, clarinete. ORQUESTA ESTATAL FILARMÓNICA DE RENANIA. Director: DANIEL RAISKIN. CPO 777 356-2 (Diverdi). 2006-2007. 62'. DDD. **PN**



Hace poco comentábamos en estas mismas páginas la versión que Jun Märkl hacía para el sello MDR de la "quinta sinfonía" de Johannes Brahms, o lo que es lo mismo, de la arrebatadora orquestación firmada por Arnold Schoenberg del *Cuarteto con piano op. 25* del maestro hamburgués. Se trata de un arreglo que está conociendo una inusitada popularidad, y como

muestra esta nueva versión, debida a Daniel Raiskin, que se completa con otra transcripción, la realizada por Luciano Berio de la *Sonata para clarinete y piano op. 120, nº 1*. Son dos formas diametralmente opuestas de entender el arte de la orquestación, pues el trabajo de Schoenberg, a pesar de sonar a puro Brahms en muchos de sus pasajes, es un dechado de fantasía, que no duda en recurrir a instrumentos que el creador de *Un Réquiem alemán*, siempre tan austero, ni habría soñado usar, entre ellos el recurrente xilófono. Berio, en cambio, se muestra más comedido, nada añade que pueda sonar a extemporáneo, acentuando si cabe la calidez clasicista de la partitura. Raiskin matiza ésta, la cuida, apoyando en todo momento al solista. En el *Cuarteto con piano*, en cambio, saca a relucir su lado más "ruso", de ahí una lectura impulsiva, muy racial

Renaud Capuçon, Gautier Capuçon, Gérard Caussé, Nicholas Angelich

DELICIAS MELANCÓLICAS



BRAHMS: Cuartetos con piano.

RENAUD CAPUÇON, violín; GAUTIER CAPUÇON, violonchelo; GÉRARD CAUSSE, viola; NICHOLAS ANGELICH, piano.
2 CD VIRGIN 519310 2 (EMI). 2007.
128'. DDD. **PM**

Los músicos reunidos para la grabación de los tres cuartetos con piano del compositor hamburgués forman parte de lo más selecto de la interpretación brahmsiana actual, como ya han demostrado juntos o por separado numerosas veces. Ya desde la nobleza del inicio del Allegro del *nº 1* se percibe que

estamos en otra dimensión; un desarrollo que acumula tensión hasta el límite y un piano cristalino redondean esta parte como pocas veces se ha escuchado. Desasosegante, repleto de claroscuros el Intermezzo, en tanto que se alcanza lo heroico en la sección central del Andante; al retomarse la parte precedente, los músicos la exponen con una ternura extraordinaria. El fulgurante Finale, con una coda verdaderamente febril, pero sin que se pierda nunca la claridad, cierra esta versión impar. En el melancólico Allegro non troppo que abre el *Segundo*, el piano expone una seductora línea



cantable, que se contagia de inmediato a las cuerdas. La fusión de timbres está especialmente conseguida. Los ejecutantes se lanzan a fondo a la tristeza insondable del Poco adagio, fraseándolo con delec-

tación. La pasión domina tanto el brioso Scherzo como el deslumbrante Finale. El muy distinto, singularísimo en su pesimismo *Tercero* alcanza un dramatismo único en el Allegro non troppo, donde incluso alguna moderada aspereza se pone al servicio del efecto principal. Un vivísimo Scherzo desemboca en un Andante donde rige más un lirismo lacerante que una función de reposo. En el Finale, oímos al Brahms más "progresivo". Dos discos impresionables para cualquier amante de la música de cámara.

Enrique Martínez Miura

Miguel Roa

AQUÍ ESTÁ

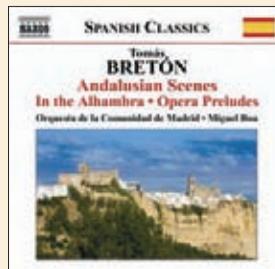


BRETÓN: Escenas andaluzas. Preludios de "Guzmán el bueno", "La Dolores" y "Los amantes de Teruel". Sardana de "Garín". En la Alhambra.

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID. Director: MIGUEL ROA.
NAXOS 8.572076 (Ferysa). 2004-2005.
64'. DDD. **PE**

Fíjense en el programa de este compacto; no dirán que no habían soñado nunca con un disco así. Pues aquí lo tenemos. ¡Y menudas versiones! Una perla. Roa, expertísimo y comprometidísimo con la música española, se pone al frente de la extraordinaria Orquesta de la Comunidad de Madrid para traernos un puñado de maravillas salidas de la pluma de aquel grandísimo músico que fue Bretón, cuyo legado parecía seguir siéndonos vedado más allá de la genial *La verbena de la Paloma*, *La Dolores* y poco

más. El pintoresquismo, el alhambriismo o el casticismo nunca fueron mal empleados por los grandes compositores, como Bretón y Chapí, sino que se amoldaron prudentemente a un cierto colorido hispánico, a veces teñido de cierto exotismo orientalizante, dando lugar a una música de innegable originalidad e indiscutible calidad. Basta escuchar este programa para darse cuenta, pero es que además hay otras influencias, que llegan no sólo del previsible y casi perceptivo italianismo y del inevitable clasicismo romántico de Mendelssohn y sus seguidores como también del wagnerismo. A las referencias al folclore andaluz y aragonés, tan habituales en la música española de la época, sobre todo en el mundo de la zarzuela del que Bretón fue principalísimo exponente, encontramos aquí la famosa —por muy nombrada pero no tanto por escu-



chada— sardana de la ópera *Garín* que es una auténtica maravilla. Pero es muy difícil destacar en este interesantísimo programa un fragmento por encima de otro ya que, ¿qué podríamos decir de los magistrales —no es una exageración— preludios de *Guzmán el bueno* y *Los amantes de Teruel*? En fin, no hay excusas para perderse este auténtico hito de la discografía de Bretón que ya es una referencia ineludible.

Josep Pascual

ejemplar de órgano ibérico datado en 1761 y al que una cuidadosa restauración llevada a cabo en 1996 ha devuelto sus características originales.

Podemos disfrutar plenamente de su sonido en el soberbio recital de obras de Juan Bautista Cabanilles grabado por el organista holandés León Berben, que da un amplio recorrido por tientos, tanto plenos como partidos, pasacalles y un par de formas más características del gran músico valenciano. Espléndido sonido en un instrumento absolutamente adecuado para ello, que permite disfrutar desde la audacia contenida en el *Tiento LIII de falsas* hasta el más tradicional y espectacular *Tiento XIV partido de clarines*.

Para que nada falte, unas claras y documentadas notas del organista y catedrático Miguel Bernal Ripoll sobre la obra de Cabanilles, completadas con las características del soberbio órgano de Atau. Y cosa rara en editoras foráneas, el texto español original traducido a otros idiomas. Además, quien posea un lector de SACD puede disfrutar de otro tiento añadido como propina, llegando a los 88' de duración, aunque con los 79' que dura en un lector de CD tampoco es precisamente para quejarse. En conclusión, una edición que posee todos los motivos de hacer recomendable un disco, con un particular valor añadido para los melómanos españoles, no tanto por el compositor, que es universal, como por el instrumento utilizado.

José Luis Fernández

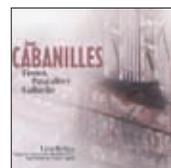
schetzo 81

y contrastada, en la que el *tempo* es también sensiblemente más rápido que en la lectura de Märkl, sobre todo en el fulgurante Rondo alla zingarase que cierra la obra. La orquesta no es prodigiosa, pero tampoco Raiskin está para muchos detalles en este caso. El resultado, en todo caso, es seductor, perfectamente complementario con la versión de MDR.

Juan Carlos Moreno

CABANILLES: Tientos, Pasacalles y Gallardas.

LÉON BERBEN, órgano.
AEOLUS AE-10671 (Gaudisc). 2007. 79'.
SACD. **PN**



El sello alemán Aeolus presta una especial atención a la grabación de obras para órgano y un vistazo a su catá-

logo depara alguna que otra sorpresa, como la edición en dos discos de la obra completa que para este instrumento escribió Jesús Guridi interpretada por Esteban Elizondo. Pues bien, la atención de la editora germana se ha parado ahora en el órgano de la iglesia parroquial de San Martín en Atau, una pequeña localidad de Guipúzcoa situada en las estribaciones de la Sierra de Aralar. Se trata de un clásico

Nicholas Achten

OTRO ORFEO ANTES DEL ORFEO

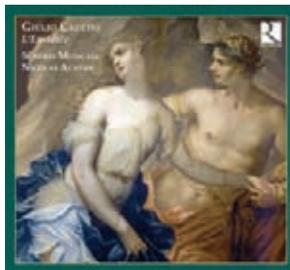
CACCINI: L'Euridice.

NICHOLAS ACHTEN (Orfeo), CÉLINE VIESLET (Euridice), MAGID EL-BUSHRA (Tragedia, Dafne), MARIE DE ROY (Ninfa, Venus), LAURENCE RENSON (Ninfa, Proserpina), REINOU VAN MECHELEN (Arcetro, Caronte), OLIVIER BERTEN (Tirsi, Aminta, Plutón). SCHERZI MUSICALI. Director: NICHOLAS ACHTEN. RICERCAR RIC 269 (Diverdi). 2008. 80'. DDD. **PN**

Para las bodas de Enrique IV de Navarra y María de Médicis, Jacopo Peri escribió una *Euridice* con libreto de Ottavio Rinuccini que viene considerándose habitualmente la primera ópera de la historia íntegramente conservada, aunque no debe olvidarse que para la misma ocasión Giulio Caccini había escrito otra obra sobre el mismo libre-

to, que además se imprimió antes que la partitura de Peri, por lo que bien podría reivindicar puesto histórico preeminente. Lo cierto es que de la obra de Peri había ya una grabación (sello Arts), pero la de Caccini no se había registrado hasta este trabajo sorprendente de un jovencísimo conjunto, que encabeza el barítono y tiorbista Nicholas Achten, quien asume el rol protagonista a la vez que toca su instrumento y dirige.

Estructurada en un prólogo, tres actos y cinco escenas, la obra de Caccini está escrita, como la de Peri, en riguroso estilo recitativo, con números corales cerrando cada escena, y artísticamente está lejos aún de la magistral fusión de géneros y la flexibilidad dramática que logró Monteverdi con su *Orfeo*,



pero hay en Caccini, con respecto a Peri, una mayor cercanía al canto, un contenido más decididamente melódico, lo que hace la audición de la obra un auténtico placer para los amantes de este estilo de declamación casi continua. A ello contribuye una interpretación extraordinaria a cargo de un equipo de jóvenes cantantes apenas conocidos y un continuo instrumen-

tal de cinco miembros, que incluye arpa triple, bajo de viola, lirone, un par de claves, órgano, laúd, guitarra y dos tiorbas. Todo suena homogéneo, coherente y muy teatral, lleno de pequeños detalles ornamentales o armónicos que refuerzan la retórica de las palabras. Voces frescas, claras, a las que todo se les entiende y que todo lo entienden desde el servicio a la expresión. No muy grande ni timbrada la voz de Achten, pero elegante en el fraseo y rica en matices siempre. Algo más inflexible parece la voz del contratenor El-Bushra, mientras que el muy joven tenor Van Mechelen es un prodigio de naturalidad, dulzura y buen gusto. Muy interesante.

Pablo J. Vayón

CHAIKOVSKI:

Serenata para cuerda en do mayor op. 48. GRIEG: Suite "Holberg" op. 40. MOZART: Serenata n.º 13 en sol mayor K. 525. SOLISTAS DE MOSCÚ. Director: YURI BASHMET. ONYX 4037 (Harmonia Mundi). 2008. 68' DDD. **PN**



Fraseo de auténtica orquesta de cámara, contrastes dinámicos excepcionales:

exquisitez en las interpretaciones de estos rusos de larga y feraz andadura en lo musical. Se pone a su frente el célebre violista Bashmet y obtiene detalles verdaderamente de excepción. La *Suite de los tiempos de Holberg* tiene un tratamiento tan inmejorable que cuando finaliza, el deseo es volver a escucharla una y otra vez. En Mozart yo no diría que haya cabida para serios reparos, pero es un Mozart distinto por articulación y donde Bashmet mantiene el pianísimo, perfectamente trenzado por otra parte, cuya escucha nos llega nítida y acariciante, pero ¿es demasiado persistente ese tratamiento en pianísimo? Pero muy valorable, de todos modos: es otra manera de hacer esta conocida serenata, sin duda. Cuando llegamos a Chaikovski, aquí están los rusos para convencernos con su arte de que esta podría ser la mejor música jamás escrita.

José Antonio García y García
scherzo

José Ramón Encinar

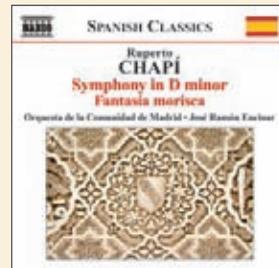
QUEREMOS MÁS



CHAPÍ: Fantasía morisca. Sinfonía en re menor. ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID. Director: JOSÉ RAMÓN ENCINAR. NAXOS 8.572195 (Ferysa). 2007. 57'. DDD. **PN**

Será por el centenario, por lo que sea, pero el caso es que la música de Chapí está conociendo una revalorización y una difusión que innegablemente merece y que en más de un caso, como el que hoy nos ocupa, nos llega en versiones de auténtico lujo, cuidadas en extremo y concediéndole así la atención que merece que es mucha. La primera mitad del programa está consagrada a la ya conocida —pero nunca como hasta ahora en lo que a calidad se refiere— *Fantasía morisca*, inscrita en el alhambriismo del que Chapí participó moderadamente ya que nun-

ca llegó a las vulgaridades ni al efectismo de otros. Pero Chapí también sabía atraerse a un público amplio, aunque siempre con dignidad, y para demostrarlo bastaría la irresistible belleza de la *Serenata* —tercer movimiento. Viene después la *Sinfonía en re menor*, una especie de equivalente en Chapí de lo que es la *Sinfonía en do mayor* en Bizet, por forma, afectos, estética e incluso por los motivos que llevaron a su creación. Chapí, como Bizet, conocía bien los moldes clásicos y tomó de ellos el modelo por la vía del clasicismo romántico de raíz mendelssohniana tan en boga en la época. Chapí, además, manifiesta una influencia evidente del sinfonismo beethoveniano y hay apuntes que colorean de cierto espíritu popular esta composición deliciosamente clásica que



merece mayor atención que la que se le ha dispensado hasta la fecha. Encinar al frente de la estupenda Orquesta de la Comunidad de Madrid garantiza versiones de calidad para este repertorio del máximo interés. Muy fieles al estilo de ambas obras, las interpretaciones son de una coherencia fuera de toda duda y se impone la recomendación más entusiasta. Ahora, queremos más...

Josep Pascual

CHOPIN:

Sonata para piano n.º 3 en si menor op. 58. 3 Mazurcas. 3 Valses. Barcarola en fa sostenido op. 60. Gran Vals brillante en mi bemol op. 18. Balada n.º 4 en fa menor op. 52. INGRID FLITER, piano. EMI 5 14899 2. 2008. 76'. DDD. **PN**



Otro, otra en este caso, de los pianistas aupados de algún modo por su célebre compatriota Martha Argerich, Ingrid Fliter ofrece un muestrario Cho-

pin, con obras de peso y de no fácil ejecución. Efectivamente, su decir al teclado es musical y elegante, pero algo falta. No va más allá, y nos va dejando a lo largo de la escucha, el poso de que está todo y bien dicho, pero falta la vía en la que el intérprete asume el mensaje del

compositor. Es un Chopin aséptico, donde la personalidad, cualquier tipo de personalidad interpretativa brilla por su ausencia.

Además de la *Sonata n.º 3*, tenemos *Mazurcas*, *Valses*, la *Barcarola* y la *Balada* que se hacen constar en el encabezamiento. ¿Un mal Chopin? No. Un Chopin poseído por la asepsia, por la buena construcción y la buena ejecución. Según lo que prefiera cada cual.

José Antonio García y García

CRAS:

Sonata para violonchelo y piano. Trío para violín, violonchelo y piano. Largo para violonchelo y piano. PHILIPPE KOCH, violín; ALEKSANDR JRAMUSHIN, violonchelo; ALAIN JACQUON, piano. TIMPANI 1C1151 (Diverdi). 2008. 71'. DDD. **PN**



Hubo un tiempo en que Jean Cras no existía. Ya saben lo que quiero decir con esto.

Que había desaparecido, que el olvido se lo había tragado. Francia tenía tantos y tantos compositores que podía dejar algunos de ellos en un rincón, abrumados (ocultos en la bruma, eso es) por nombres gigantescos como los de Fauré, Ravel y, sobre todo, Debussy. Según algunos manuales, podemos prescindir de Ravel, incluso. Y entonces cabe preguntarse: ¿qué quedaría de Cras? Es que, según los manuales ahí de modernidad, el aportador que fue Debussy (además de aportador, fue genial) debería permitirnos prescindir de la hojarasca restante de la selva francesa. Por favor, ¿qué haríamos sin Ropartz, sin Magnard, que son de la otra escuela, del bando contrario? ¿Qué haríamos sin Jean Cras? Eso deben de preguntarse en Timpani, que sigue, que insiste, que saca un CD tras otro con música de Jongen, de Pierné, de todos esos músicos inspirados, frescos, vivos, del pasado. (El pasado es vida, aunque no siempre. El presente lo es a veces). Después de diversas grabaciones con obras de Cras, tanto orquestales como vocales y de cámara, y sobre todo del impresionante *Polifemo*, una ópera bella y penetrante como pocas, le toca el turno ahora a estas piezas para trío con piano o para chelo y piano. Cras, marinerito yo diría más que Rimski y más que Roussel, compositor de

Howard Shelley

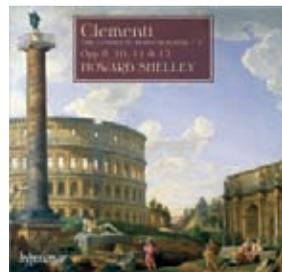
FANTASÍA Y LÓGICA

CLEMENTI: Sonatas para piano completas. Vol. 2.

HOWARD SHELLEY, piano.
HYPERION 67717 (Harmonia Mundi).
2008. 138'. DDD. **PN**

Si recientemente hablábamos del primer volumen de esta serie protagonizada por Clementi y el pianista Howard Shelley como algo novedoso (discos que nos descubrían los encantos de dichas sonatas con unas interpretaciones frescas y ligeras), no queda más que confirmar que en este segunda entrega las perspectivas quedan colmadas y reafirmadas de la mano del susodicho artista. Muzio Clementi (1752-1832) nació en Roma pero se trasladó a Inglaterra con 14 años de la mano de un mecenas rico que quería invertir en el talento del joven músico. A la pronta edad de 20 años, Clementi no sólo se

había convertido ya en un conocido virtuoso del piano, director de orquesta y compositor, sino que, además, era un inteligente hombre de negocios; de hecho fue uno de los pocos músicos de su época con talento para ganar dinero, que además hizo fortuna con la venta de pianos y partituras musicales. Shelley aborda el repertorio preso de una estética detallista y unas calidades sonoras variadas. Su Clementi ostenta fantasía y un fraseo grácil (a veces etéreo), una lógica abrumadora y unos cálidos matices transmisores de elegancia y exquisitez. La elocuencia va unida a la transparencia y la intensidad a la fuerza persuasora. A excepción de la *Toccata op. 11, n.º 2* y el *Op. 10, n.º 2*, todas las sonatas constan de tres movimientos, la forma clásica rápido-lento-rápido, donde



el pianista ilustra con delicadeza los diferentes climas propuestos en la partitura. Las obras muestran ya una escritura elaborada, donde la imaginación y el virtuosismo se hacen imprescindibles con un estilo galante y refinado. Shelley las modela con un sonido cristalino y una técnica impecable. Excelentes versiones que invitan y de qué modo.

Emili Blasco

talento y de formación, francés sin renegar del aire que llegaba del otro lado del Rin y que aventaban en el Hexágono los discípulos de Franck; Cras, en fin, tiene un hondo sentido del camerismo que lo sitúa entre aquellos aires del otro lado del gran río y el equilibrio de ligereza y mesura propio de la dulce Francia; y, en medio, no quiere decir en el mismo río, nadando entre dos aguas, sino en ambas orillas, agua él mismo, pesca generosa su obra, música de bellezas inmediatas y honduras que valen para la melancolía tanto como para el encanto y el canto mismo. Así, la *Sonata para chelo y piano* de 1901, un equilibrio en el que acaso venza la gravedad; relativa, claro. Así, el *Trío* de 1907, podría haber sido una obra de la que Ernest Chausson se hubiese sentido orgulloso, pero para entonces hacía casi ocho años que había fallecido. Entre Debussy y Ravel, por un lado, y Franck-Chausson, por otro, este *Trío* es un hito en la producción de un auténtico autodidacta que nació rodeado de música y de músicos. Entre ambas obras de envergadura y alcance, una más breve, en un solo movimiento, el *Largo para chelo y piano*, de 1903. Situados en ese principio de siglo que para el mundo es promesa (que se incumplirá) y que para Cras es el comienzo de su primera madurez, estas tres piezas de cámara nos aportan nueva pers-

pectiva para este creador de sonidos que surcó mares y fatigó instrumentos. Alain Jacquon, presente en las tres obras, en estos ocho movimientos, arropa y acompaña a Philippe Koch al violín, y a éste y a Khrumuchin en el *Trío*. Un recital delicado, expresivo también; siempre virtuoso en cuanto a cumplir las indicaciones de un aliento y un alcance amplios que las partituras exigen de manera no explícita. Un nuevo logro de Timpani para la música francesa.

Santiago Martín Bermúdez

DUFAY:

Triste plaisir. LENA SUSANNE NORIN, contralto; RANDALL COOK, viola de arco; SUSANNE ANSORG, fidel.
RAUM KLANG RK 2208 (Diverdi). 2002.
72'. DDD. **PN**



En el otoño de la Edad Media y acogiendo al nombre del gran Guillaume Dufay — aunque también hay obras anónimas, de Binchois, Grenon y Vide— los músicos clasman una instantánea del arte cortesano borgoñón. Canciones trazadas en toda su dimensión poética por medio de una mirada arcaizante, en la intimidad de la confesión personal y sin alardes de técnica de canto. Un universo

que se puede mover entre lo rústico y lo refinadamente aristocrático, pero que está siempre cargado de una sinceridad evidente. Lo áspero de la sonoridad instrumental contribuye al efecto evocador del canto. En *Je languis en piteux martire* —del propio Dufay— asistimos a un momento único por su hipnotismo dolorido, poco menos que al nacimiento de la música como expresión subjetiva. Es cierto que existe el riesgo de la monotonía si se escucha el disco de una sola vez, pero en pequeñas dosis, las canciones revelan toda su individualidad.

Enrique Martínez Miura

DURUFLÉ:

Réquiem op. 9. Prélude sur l'Introït de l'Épiphanie. Fugue sur un thème Henri Rabaud. 4 Motets sur des thèmes grégoriens op. 10. Chant donné en hommage à Jean Gallon. Méditation pour orgue. Messe "Cum Jubilo" op. 11. MAGID EL-BUSHRA, contratenor; PETER HARVEY, barítono; MARK CHAUNDY, tenor; MARTIN FORD, órgano. THE CHOIR OF MAGDALEN COLLEGE, OXFORD. ENGLISH SINFONIA. Director: BILL IVES. HARMONIA MUNDI HMU 807480. 2005. 75'. DDD. **PN**

Para encontrarse con una tradición de este tipo de belleza (la belleza de este *Réquiem*, de estas piezas sacras, de esta música ínti-



ma, introspectiva y basada en la fe) no es preciso ir tan lejos como el Medievo o el Renacimiento. Cualquiera aficionado que escuche estos Duruflé creará hallarse en un mundo que ya frecuentó Gabriel Fauré, el de su propio *Réquiem*, y en especial el de aquella maravilla que es el *Pie Jesu*. El *Réquiem* es una obra de primera madurez que Duruflé revisa en varias ocasiones, y que se convierte así en obra de madurez plena: desde 1947, primera versión, hasta 1961, versión final (pequeña orquesta, más, claro está, coro, solistas y órgano). La lectura de Bill Ives con el Coro del Magdalen de Oxford y el apoyo instrumental de English Sinfonía, con esos solistas, en fin, tiene un sonido tan de "intimidad en el templo" que se alcanza un clima de espiritualidad profunda sólo con la escucha del disco; es como para ponerse de rodillas, y que me perdonen los escépticos. Duruflé penetra en ti sin necesidad de iracundias o llantinas; la prueba es que prescinde del *Dies Irae*, pero acentúa el *Domine Jesu Christe* y el *Libera me*.

El *Réquiem op. 9* es la estrella de este disco, pero no es lo único ni siquiera lo más destacado, porque lo que viene a continuación es una secuencia de cantos sacros muy bellos y también, como el *Réquiem*, muy penetrantes en determinadas ocasiones de espiritualidad más viva. Los breves y bellos solos de órgano del *Preludio* y de la *Fuga* no sólo sirven para demostrar el magisterio del espléndido Martin Ford, sino como interludio instrumental entre la misa de difuntos que acabamos de escuchar y los *Motetes a cappella*, del mismo modo que a la jubilosa *Misa* final le precede una *Meditación* para órgano. Raras veces recibimos en este mercado ubérrimo un disco con obras de Duruflé. Y menos aún las escucharemos con tan bella, devota y espiritualísima traducción sonora. O traducciones. Porque son varias. Para escuchar a solas, tal vez. Sin parásitos. Ya me entienden. Belleza, bellezas.

Santiago Martín Bermúdez



DVORÁK:
Sinfonía nº 9 "Del Nuevo Mundo". SCHUMANN:
Konzertstück para cuatro trompas y orquesta en fa mayor op. 86.

DAVID GUERRIER, ANTOINE DREYFUSS, EMMANUEL PADIEU, BERNARD SCHIRRE, trompas. LA CHAMBRE PHILHARMONIQUE. Director: EMMANUEL KRIVINE. NAÏVE V 5132 (Diverdi). 2008. 60'. DDD. **PN**



Ya es sorprendente que nos llegue otra (otra más) *Sinfonía del Nuevo Mundo* de la que haya que cantar excelencias. Es el caso, desde luego, y viene adornada con ese halo de una orquesta romántica con instrumentos originales como es La Chambre Philharmonique. Sí, ya sería bastante como para recomendar el disco. Pero el aficionado se diría: caramba, ¿otra *Nuevo Mundo*? ¿Esto qué va a ser? Y sin embargo, resulta que ese Dvorák viene acompañado por una rareza, una verdadera obra oculta; no inédita, pero sí escondida por el dispositivo solista que reclama. Es la *Pieza para cuatro trompas*, ni una menos, y orquesta sinfónica, obra de madurez de Schumann, que deja entrever por esas cuatro trompas que se trata de una obra reclamada por alguien, no diremos encargo, no diremos de circunstancias. Digamos que se la reclamaron al genio, y las notas del CD explican las circunstancias, no vamos a repetir las. Otra cosa es que salgamos tan satisfechos de un concierto como éste, que al revés de lo que sería normal en una velada, termina por la pieza concertante (¿concertante?). En fin, es un acoplamiento inesperado, entre lo muy conocido y lo contrario, con cuatro solistas espléndidos, una orquesta que se nos jura de otros sonidos (acaso se note de vez en cuando) y un director de nervio, de garra, de fuerza. Un concierto romántico con todas las de la ley, aunque podamos creer que no es la trompa el instrumento más adecuado para lo romántico. Y, sin embargo, aquí está Schumann... y el recuerdo de Brahms.

Santiago Martín Bermúdez

FOERSTER:
Conciertos para violín nº. 1 y 2 opp. 88 y 104. IVAN ZENATY, violín. SINFÓNICA DE LA BBC. Director: JIRÍ BELOHLÁVEK. SUPRAPHON SU 3961-2 (Diverdi). 2007. 65'. DDD. **PN**

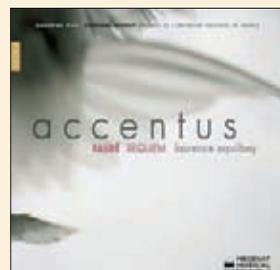
Laurence Equilbey

CASI INVISIBLE



FAURÉ: Requiem op. 48. Cantique de Jean Racine op. 11.

SANDRINE PIAU, soprano; STÉPHANE DEGOUT, barítono. MAÎTRISE DE PARIS. ACCENTUS. MIEMBROS DE LA ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA. Directora: LAURENCE EQUILBEY. NAÏVE V 5137 (Diverdi). 2008. 41'. DDD. **PN**



Los viejos del lugar recordamos una versión del *Réquiem* de Fauré allá por 1977, en plena transición. Era con la Orquesta y el Coro Nacionales de España y dirección de Celibidache. Total, nada. Fue uno de los grandes acontecimientos musicales en varios años. Sobrecogía aquella espiritualidad tensa que te penetraba hasta el fondo. Y la espiritualidad de esta obra proviene del melodismo bello e intenso que se desenvuelve en gamas bajas, con raras crestas, con escasos estallidos. La discografía ha dado unas cuantas referencias de este título esencial que, como decíamos del *Réquiem* de Duruflé (del que acaso sea antecedente en cuanto a estilo, inspiración, sensibilidad), prescinde del *Dies Irae*, tan caro a los románticos como Verdi o como Dvorák, y acentúa la secuencia *Pie Jesu, Agnus, Libera me*, para concluir *In Paradisum*.

El logro o el fracaso de una versión del *Réquiem* de Fauré está, pues, en dar esa lentitud lírica cargada de dramatismo latente, poco menos que invisible. En dar ese canto bello y doliente que nunca gesticula. Si esto es teatralidad, es una teatralidad ajena a lo que estaba vigente en el momento mismo de Fauré, que es la primera de las voces que no sigue ni la heterodoxia ultrarromántica de Berlioz ni la ortodoxia de belleza tan innegable como a veces (a menudo) rígida de Franck y lo que será la Schola. Puede que la memoria exalte la vivencia aquella de 1977, pero la escucha repetida de este fonograma que comentamos no nos traiciona, ni mucho menos. Estamos ante algo por el estilo, algo semejante a aquello, y también a lecturas fonográficas que nos han cautivado, como las de Frémaux, Inghelbrecht, Nadia Boulanger, Marriner, Herreweghe, y más, desde lue-

go. Aunque acaso no ante algo semejante, sino ante algo equivalente, como ese mágico y conmovedor *Pie Jesu* en que Sandrine Piau es un alma que habla con los ángeles (puesto que éstos son intercesores antes Dios), como ese maravilloso *Libera me* en que la masculinidad delicada de la voz de Stéphane Degout pide la libertad de todos los hombres y olvida los castigos.

El magisterio de esa espléndida directora que es Laurence Equilbey lleva a un equilibrio que es belleza, que es espiritualidad profunda, que es más intuición de lo sagrado que dolor por la muerte. Se une este CD a éxitos indiscutibles de Equilbey y Accentus como *Figure humaine*, de Poulenc; las *Obras corales* de Schoenberg; y también otras Misas de difuntos, como los de Brahms o Dvorák y la de un compositor cercano, inmediato, Pascal Dusapin.

Tras el *Réquiem*, que por su intensidad y belleza conmovedora no requiere compañía, pero que dura relativamente poco para lo que admite un CD, Equilbey y Accentus nos regalan el breve *Cántico de Jean Racine*, obra temprana con texto del trágico del Gran Siglo, aunque en rigor se trata de una versión rítmica y rimada, en alejandrinos, de los tiempos en que Racine se proyectaba en Port-Royal. No sobra ni desmerece, e incluso nos suena bastante a ese Fauré maduro que cantara con tanta serenidad la Misa de difuntos. Pero el *Réquiem* es demasiada página como para no ensombrecer lo que se le acerque. En fin, este CD encierra un tesoro, una lectura extraordinaria de una página bellísima, con una propina que no sobra, ni mucho menos.

Santiago Martín Bermúdez



Josef Bohuslav Foerster fue muy longevo (1859-1951). Su vida transcurrió entre los

últimos años de plomo del sistema Bach y el estallido del proceso Slansky. En medio, dos guerras mundiales, la caída del imperio, la independencia checoslovaca, la revolución, las grandes crisis económicas, todo eso. Foerster nace en un mundo sonoro que se basa en una gran seguridad en sí mismo. Eso se advierte en los dos conciertos violinísticos que ofrece este CD. El primero es claramente discípulo, epígono del gran concierto para violín (e incluso para piano) del siglo XIX, desde Beethoven a Brahms; y, sobre todo, con la referencia de Chaikovski e incluso de Dvorák. Lo estrenó el virtuoso Jan Kubelik, el padre de Rafael, en 1910, y tiene relación íntima con una ópera que componía por entonces Foerster, *Invictos*, cuyo protagonista era un compositor y violinista que acaso haya compuesto la obra "a medias" con el maestro checo.

El *Segundo Concierto* es poco posterior, aunque no lo concluyó Foerster por completo hasta más mediada la década de los veinte. Seguimos estando en el mundo de la tradición, aunque también en una sensibilidad dramática tardorromántica. Aun así, hay un toque de sensibilidad moderna en este discurso plenamente diatónico, y acaso haya que buscarlo en la necesidad de trascender el del *Op. 88* y sus "alrededores". Después del todo, en los "alrededores" del *Segundo* está *Eva*, la ópera que de veras ha permanecido de entre las compuestas por Foerster. Estamos, pues, ante dos obras bellas de una sensibilidad que se escapa, que se acaba, que sobrevive en el espíritu de muchos compositores, pero que en su crepúsculo no siempre puede dar tanta vida como en estas dos muestras líricas, dolientes y virtuosísticas. Los checos Zenaty y Belohlávek se lucen, el primero con su gran capacidad de solista, con esta orquesta inglesa (estamos, además, en el Barbican) que ha acompañado en todos los repertorios, y que ahora acompaña la aventura de Zenaty con estas dos obras checas poco conocidas y de gran altura artística.

Santiago Martín Bermúdez

Gruppo Seicento

FONTANA COMPLETO

FONTANA: Sonatas. Vol. II.

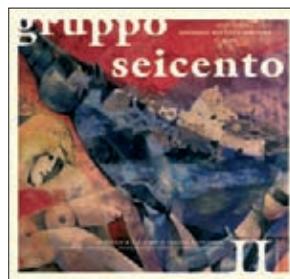
GRUPPO SEICENTO.

ARSIS 4201 (Diverdi). 2005. 52'. DDD.

PN

Por razones editoriales que se me escapan, Arsis publica el segundo volumen de las *Sonatas* de Fontana (*n.ºs 1, 13, 5, 3, 6, 10, 18, 11 y 17*, por orden de aparición en el CD) interpretadas por el Gruppo Seicento dos años después del primero, pese a que las grabaciones se hicieron a la vez. Poco cabe añadir ahora a lo que ya dije del primer CD (SCHERZO de abril de 2007). El Gruppo Seicento está formado por tres jóvenes solistas chilenos (el vio-

linista Raúl Orellana, el flautista Ricardo Simian y el guitarrista y laudista Eduardo Figueroa), tres músicos italianos (el violinista Marco Piantoni, el fagotista Vincenzo Onida y el clavecinista y organista Davide Merello) y el violagambista sevillano Rami Alqhai, y toca esta deliciosa y siempre sorprendente música con una pasión, una viveza, una exuberancia ornamental y una fluidez soberbias. Hay elegancia y transparencia, variedad en las combinaciones tímbricas y una luminosidad mediterránea magníficamente equilibrada entre el arrebatado más febril y dionisiaco y el lirismo más delicado. Se ha hecho



esperar, pero el disco completa un acercamiento a la música de Fontana que sólo encuentra parangón en la integral de Monica Huggett para Virgin diez años más antigua.

Pablo J. Vayón

Michael Riesman

VUELTA DE TUERCA

GLASS: Music in Twelve

Parts. THE PHILIP GLASS ENSEMBLE.

Director: MICHAEL RIESMAN.

4 CD ORANGE MOUNTAIN MUSIC

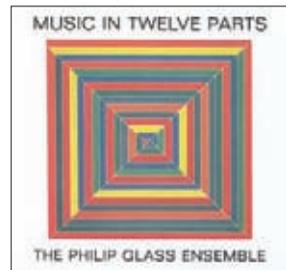
OMM 0049 (Harmonia Mundi). 2008.

204'. DDD. PN

Según la literatura al uso, serían cuatro las obras capitales del minimalismo: el *Trio de cuerda* (1959) de LaMonte Young, el *Piano Phase* (1965-66) de Reich, el *In C* (1964) de Riley, y la *Music in Fifths* (1969) de Glass. Alguien podría disentir, y con razón. Resulta muy duro hacer una afinación tan taxativa debido a las dificultades que el minimalismo presenta al juicio estético, pero si nos atenemos a la mera especulación constructiva, pocas dudas caben, en lo que respecta a Glass, sobre el importe estético de la *Música en quintas*; no obstante, y he aquí el problema, resulta mucho más significativa, por cuanto tiene de torsión o de deriva, la música que nos ocupa (¿cómo la *Music with Changing Parts*?). En este caso, a Glass no le escuece (él mismo lo reconoce) el rubro minimalista: de hecho, toda la música que precede a la *Música en doce partes* (1971-1974) lo es, aunque admitamos la ya aburrida precisión glassiana de que, tras ella, su música no es minimalista, sino una "música de estructuras repetitivas", lo que en honor a la verdad no es lo mismo (la repetición es una de

sus manifestaciones, y no su condición *sine qua non*).

Music in Twelve Parts es tanto una sublimación del minimalismo glassiano como su apuesta: obras como *600 Lines*, *How Now*, *Music in Similar Motion*, precursiones teóricas de un lenguaje en rápido desarrollo, confluyen en ella dando como resultado una obra superior (¿el *Arte de la fuga* glassiano?) cuya perfección lógico-formal ha de mutar necesariamente en otra cosa: dentro de la exquisita enunciación algebraica (las adiciones aritméticas, las inflexibles disposiciones rítmicas, la expresión sintética) se proyecta una línea de fuga que rompe el dogmatismo hacia nuevos designios estructurales. En ella, por tanto, coexisten discretamente dos mundos en instinto divorcio: el mundo protominimalista conocido (el ritualismo, el instrumental indigente, la escuadra y el cartabón, lo improvisatorio) y el mundo repetitivo por conocer (la liberación especulativa, la anchura del pentagrama, la elongación melódica). La pieza se basa en un concepto modular: cualquiera de las doce partes existe conjunta o separadamente del resto. Doce partes motorizadas por pulsos hipnóticos y regulares que exigen a los intérpretes (vientos a tres, teclados a tres, vocalista) un fondo atlético y una disposición que remite al canto qawwali, a los



derviches o a las extenuantes jornadas de las tribus rifeñas: la ascesis social, el rito compartido, la liberación del yo.

Han transcurrido dieciséis años desde la grabación canónica (Nonesuch, 1993). En ella, tras haber paseado esta música por medio mundo, Glass y su Ensemble revisarían esta obra disyuntiva aduciendo razones de madurez y perspectiva. Ahora, Glass factura la tercera gran lectura de este ciclópico tratado (cuatro horas, ahí es nada) desde una mayor plasticidad expresiva y una visión más dinámica de los tiempos: el resultado es una lectura suelta y vigorosa, más transgresora y lúdica que la de sus previas encarnaciones; y así lo es debido al virtuosismo y a la empatía acumulados por el ya provento efectivo (la banda original casi al completo), esplendente en esta enésima vuelta de tuerca de tamaño obra maestra.

David Rodríguez Cerdán

HAENDEL:

Sento brillar. Arias para Carestini. VESSELINA KASAROVA, mezzosoprano. IL COMPLESSO BAROCCO. Director: ALAN CURTIS. RCA Red Seal 886977318712 (Galileo MC). 2008. 64'. DDD. **PN**



Otro recital haendeliano, en este caso a cargo de la mezzosopranista búlgara Vesselina Kasarova, voz oscura, ancha, de generoso y atractivo registro grave, muy característica de las cantantes eslavas, que se pasea por arias de *Ottone*, *Arianna in Creta*, *Il pastor fido*, *Ariodante* y *Alcina* destinadas en origen al *castrato* Giovanni Carestini o asumidas por él en reposiciones de algunas de estas óperas. El comienzo es francamente desconcertante, un *Dove sei* de *Ottone* cantado lentísimo, con línea inestable, afinación dudosa y una muy apreciable falta de homogeneidad en el color. Más limpio, claro y elegante resulta el otro fragmento de la misma obra (*Un disprezzato affetto*), con unas agilidad bien resueltas, aunque con el mismo problema en el color, y es que en general la voz de Kasarova suena colocada casi siempre muy atrás, con habituales entubamientos y un *vibrato* excesivo, que por momentos roza lo tremolante. En el recitativo acompañado y arioso de *Arianna in Creta*, el fraseo de Kasarova resulta además demasiado afectado, mientras que la aria (*Bella sorge la speranza*) está llevada otra vez a un *tempo* muy lento. Más ágiles resultan las dos arias de *Il pastor fido*, si bien la oscuridad del timbre en este caso no las favorece. Aunque con algunos apuros, la difícil coloratura de *Con l'ali di costanza* de *Ariodante* resulta convincente, mientras que *Scherza, infida* suena curiosamente muy ligera, sin la hondura de otras interpretaciones, muy personal en el terreno ornamental, pero otra vez algo afectada en el fraseo, sobre todo en el *da capo*. Las dos arias de *Alcina* que cierran el disco son acaso las más conseguidas. En *Mi lusinga il dolce affetto*, el uso de los reguladores resulta siempre muy expresivo, mientras que en *Verdi prati* la lentitud extasiante de la interpretación consigue, ahora sí y pese al ocasional engolamiento, transmitir su sentido de bucólica serenidad. Acompañamiento algo rígido y sin especial brillo de Alan Curtis y su grupo.

Pablo J. Vayón

Emmanuelle Bertrand, Pascal Amoyel

UN MANJAR



GRIEG: Sonata para violonchelo y piano en la menor op. 36.

Piezas líricas (selección).

Allegretto en mi mayor.

Intermezzo en la menor.

EMMANUELLE BERTRAND, violonchelo; PASCAL AMOYEL, piano.

HARMONIA MUNDI HMC 901986.

2008. 75'. DDD. **PN**

Vaya, de inicio, un aplauso a los responsables de la toma sonora, por la manera en la que resuelven los muchos momentos realmente espinosos acústicamente que contiene este disco. Dicho esto, entremos en el comentario de este registro excepcional. Abriremos boca con unos aperitivos deliciosos, transcripciones de algunas de las *Piezas líricas*, ricos en los múltiples aromas que Bertrand extrae al chelo y la sutileza con la que Amoyel condimenta. Son bocaditos, y así hay que entenderlos, pero con una variedad tonal y emocional que los convierten en deleite. Y tras el minimalismo sensorial, el plato fuerte. La *Sonata op. 36* que

nos presentan es puro ardor y pasión. El escarceo fugitivo que se inicia con el chelo desafiante ante ese piano en tresillos — ¡sin gota de pedal! — da lugar a una persecución en la que el teclado recogerá el guante y comenzará una lucha encarnizada del más puro arrebatado romántico. Bertrand exhibe un timbre homogéneo y bellissimo, tanto en la profundidad como en la tirantez del agudo, con un arco que es nervio en los trémolos y seda en el cantabile. Su control del peso en el *permanebuco* le permite una infinita variedad anímica, desde de la inocencia incorpórea del *bariolage* a la garra indómita en los pasajes al talón. No le va a la zaga el piano al lucir espectacular su poderío o su delicadeza, según corresponda en cada caso. Ambos convierten su diálogo en un juego de traición y seducción mutua gracias a un fraseo libérrimo que esconde un *rubato* sensual. Su comprensión métrica tiende a una vivacidad que llega a transformarse en vendaval imposible, obligando en alguna ocasión al



truco perdonable —corcheas del piano, cc. 408 y 412 del *Allegro agitato*. En el *Andante*, la asombrosa gama dinámica proporciona todo un universo de matices, desde el *pp* inicial hasta el *fff* del clímax, con un resultado emocionante. El *Allegro conclusivo* nos deja un inolvidable bloque central para desembocar en un final vertiginoso.

El *Intermezzo en la menor* y media docena más de las *Piezas líricas*, son postres livianos y exquisitos. Viertan un chorro de buen oporto en su mejor cristal y disfruten este manjar. Por puro placer.

Juan García-Rico

HAENDEL:

Israel en Egipto. LAURA ALBINO, EVE RACHEL MCLEOD, JENNIE SUCH, sopranos; JENNIFER ENNS MODOLO, mezzosoprano; PETER MAHON, contratenor; NILS BROWN, BUD ROACH, tenores; JASON NEDECKY, SEAN WATSON, bajos. ARADIA ENSEMBLE. Director: KEVIN MALLON. 2 CD NAXOS 8.570966-67 (Ferysa). 2008. 119'. DDD. **PE**



Situado en el mismo punto de partida del oratorio como género, el año 1739, *Israel en Egipto* resultó en su día una vía muerta: demasiados coros o demasiadas pocas arias y números concertantes frente a la ópera. Haendel, sagaz empresario además de genial compositor, se dio cuenta de inmediato y trató de "salvar los muebles" omitiendo la primera parte (procedente de una música funeraria en honor de la reina Carolina) y añadiendo al resto las canciones e intermedios instrumentales (léase conciertos para órgano sobre todo) que el público demandaba. De todos modos, la fortuna de la obra no cambió

hasta que los coros de aficionados que proliferaron en el siglo XIX rescataron lo que para ellos constituía evidentemente un filón. Naturalmente, la discusión sobre cuál de las versiones posibles es preferible no tiene respuesta. Gardiner, por ejemplo, optó en sus dos grabaciones (años setenta y ochenta) por la versión bipartita, pero sin ninguna inserción, sino completando el segundo disco con páginas corales sin relación ni entre sí ni con el resto. La mayoría, sin embargo, se ha decantado por el original en tres partes. Tal es el caso de este álbum doble.

Sea como fuere, *Israel en Egipto* es una composición esencialmente coral, una faceta que en esta versión se resuelve de manera irregular. En las lamentaciones iniciales y luego en la celebración de la huida o en toda la tercera parte, los veintiocho coristas transmiten tensión emotiva, profundidad expresiva y una rica plasticidad: justo lo que de repente se echa a faltar en la secuencia de las plagas, que se relatan con una asepsia, un distanciamiento absolutamente contraindicados. Un bache por cierto al que no escapa la por lo demás también

muy correcta orquesta, de donde se deduce que gran parte de la responsabilidad ha de achacarse al director Kevin Mellon. En cuanto a las arias y concertantes, el tenor Bud Roach y el bajo Sean Watson brillan por encima de los demás, que no pasan de discretos. Recomendación, pues, sólo parcial.

Alfredo Brotons Muñoz

HAENDEL:

Parnaso in Festa. DIANA MOORE, mezzo; CAROLYN SAMPSON, LUCY CROWE, REBECCA OUTRAM, sopranos; RUTH CLEGG, contralto; PETER HARVEY, bajo. CHOIR OF THE KING'S CONSORT. THE KING'S CONSORT. Director: MATTHEW HALLS. 2 CD HYPERION CDA 67701/02 (Harmonia Mundi). 2008. 132'. DDD. **PN**



El aniversario haendeliano nos depara esta sorpresa inaugural, la que se anuncia como primera grabación de un oratorio de plena madurez que había caído en el olvido. No es posiblemente

una de las más grandes realizaciones en el género de su autor, pero contiene arias y conjuntos de indudable calidad. La interpretación resulta algo desigual, añorándose el nivel haendeliano del King's Consort de los grandes trabajos gobernados por su malhadado fundador. Sampson aporta la dulzura de su timbre, si bien llega al registro más alto con dificultad —*Nel spiegar*— y Harvey está muy convincente en su Marte compuesto a la manera de un Polifemo ennoblecido, pero Moore no tiene un timbre muy agradecido. Crowe, como Orfeo, incurre en una clara caída de la línea (*Spira al sen*). Outram (Calliope) tampoco está deslumbrante, como prueba el aria *Sempre aspira*. Lo mejor se da en los coros, que elevan el nivel desde *Già vien da lui*. Halls consigue una apreciable claridad contrapuntística en *S'accenda pur*. Se alcanza incluso la brillantez en el coro *O quanto bella gloria* y la *Sinfonia* que abre la tercera parte, entonándose mucho más la interpretación desde la mitad de la segunda parte del oratorio.

Enrique Martínez Miura

C. HALFFTER:

Música para uno y dos pianos.

ALBERTO ROSADO, piano; JUAN CARLOS GARVAYO, piano.
VERSO VRS 2063 (Diverdi). 2007. 67'.
DDD.



La fantasía halffteriana encuentra probablemente su cauce más natural en la orquesta. Sin embargo, dos de los pianistas más comprometidos con la música contemporánea, Rosado y Garvayo —que interviene en *Formantes* y *Espacios no simultáneos*—, revalorizan al límite estas partituras por medio de sus idiomáticas, ricas e incisivas lecturas. El recorrido es sumamente ilustrativo, desde la dodecafónica, pero no sin resonancias bachianas, *Introducción, fuga y final* de 1959 al fragmento *El juguete olvidado* de 2007. En *Cadencia*, Rosado evidencia el aprovechamiento del mundo del teclado, en tanto que en *Ecós de un antiguo órgano* el lenguaje pianístico surge explosivo, dotado de nuevas posibilidades. Muy elocuente el efecto nostálgico obtenido por Rosado en *El ser humano muere solamente cuando lo olvidan*, con el contraste de la cita de *Córdoba* de Albéniz en el seno del estilo halffteriano. El nada teatral final resulta de impli-

caciones casi trágicas. *Espacios no simultáneos*, por su parte, roza lo orquestal gracias a la enérgica contribución de ambos pianistas. Dos sensacionales versiones con estructura interna diferente, permitida por su carácter de móvil, de *Formantes* —no lejana del Boulez de finales de los cincuenta— abren y cierran el importante registro.

Enrique Martínez Miura

HAMMER:

Sonatas para viola da gamba.

HAMBURGER RATSMUSIK. SIMONE ECKERT, viola da gamba.
CHRISTOPHORUS CHR 77303
(Diverdi). 1999. 76'. DDD.



Cuando en 1741 nació Franz Xaver Hammer, la viola da gamba era un instrumento ya en desuso en casi toda Europa, pero como aún era la aristocracia la regidora de los destinos artísticos, no faltaban entre sus componentes algún que otro nostálgico o algún que otro extravagante. Ello posibilitó la supervivencia durante algún tiempo de virtuosos y compositores de obras para este instrumento representativo de un glorioso pasado y cuyo caso más conocido es el de Carl Friedrich Abel, alumno del viejo Bach y socio de su hijo Johann Christian en la organización de conciertos en Londres, aunque Abel no fue, naturalmente, el único.

En 1771, Hammer pasó a trabajar como violonchelista al servicio de Nicolás I Esterházy en Eisenstadt, donde trabó amistad con Haydn y conoció a Anton Lindl, virtuoso del baryton, un curioso instrumento derivado de la viola da gamba al que era aficionado apasionado el príncipe Nicolás. Unos años más tarde pasó a trabajar para la corte de Mecklembourg, en cuya biblioteca se conservan cinco sonatas para viola da gamba: tres de ellas llevan el título de *Sonata à viola da gamba con violoncello* y las otras dos el de *Sonata à viola di gamba* sin más. Las tres primeras son sin lugar a dudas de la época de Eisenstadt por su notable coincidencia con otras de Lindl, y las otras dos son probablemente de 1786, por lo que pueden representar seguramente las postreras escrituras para el instrumento.

La violagambista Simone Eckert y el grupo Hamburger Ratsmusik, en el que destaca la violonchelista Dorothee Palm,

Bart van Oort

MISCELÁNEO HAYDN



HAYDN: Piezas para teclado.

BART VAN OORT, fortepiano.
5 CD BRILLIANT 93770 (Cat Music).
2007-2008. 314'. DDD.



El objeto de esta publicación son todas las piezas para teclado de Haydn no catalogadas como sonatas. El primer CD incluye series de variaciones; el segundo, danzas; el tercero, una miscelánea; el cuarto, los arreglos para reloj musical y los que el propio compositor hizo de algunas de sus obras en otros géneros (sinfonías, cuartetos, tríos y la ópera *La vera costanza*); el quinto, *Las siete últimas palabras*. Bart van Oort (Utrecht, 1959) emplea una copia de un Anton Walter de hacia 1795 de sonido dulce y muy estable, con un muy apreciable rango dinámico.

El holandés es un consumado especialista en la música del compositor austriaco, lo cual demuestra con unas interpretaciones cristalinas y cuajadas de detalles. De pulsación siempre nítida, *tempi* de irreprochable lógica y fraseo flexible y elegante, Van Oort consigue dar relieve y sentido a una miscelánea de piezas de irregular valor musical. Especialmente interesantes resultan en sus manos los sencillos minuetos y las danzas alemanas, que suenan ligeros y galantes, encantadora e intrascendentemente rococós, pero magníficamente individualizados mediante leves toques de color o de juegos con la agógica. En las series de variaciones, *la Fantasía Hob.XVII: 6*

es también formidable por una hondura que no desdeña su cercanía romántica, tanto en el muy dramático final. El contraste con la chispeante y ornamental *Arietta Hob.XVII: 2* que le sigue en el CD resulta muy expresivo y bien significativo de la distancia estilística y temporal que separa ambas piezas.

El *patbos* de *Las siete últimas palabras* está estupendamente atrapado, desde la misma *Introducción*, que se abre con un poderoso acorde en *forte*, hasta el torrencial terremoto final, con un muy adecuado tratamiento, entre medias, del carácter de cada sonata: así, el inicio de la III (la que corresponde a las palabras "Mulier, ecce filius tuus") resulta de una exquisita dulzura, mientras que en la V ("Sittio") los contrastes dinámicos están estirados al máximo y la VI ("Consummatum est") suena oscura y desolada. Un precio sin competencia termina por convertir esta colección en absolutamente recomendable para cualquier haydniano que se precie.

Pablo J. Vayón

han grabado estas cinco sonatas de Hammer, acompañadas de un Adagio y allegro para viola da gamba solo de Abel, en cuya escritura permanece mucho más el lenguaje del período barroco que en las de Hammer, ya imbuidas de la estética del clasicismo, a pesar del arcaizante uso de un instrumento ya olvidado. El disco se escucha con agrado y representa una aportación al conocimiento de la evolución de la música del siglo XVIII, aunque sea en un aspecto un tanto marginal.

José Luis Fernández

HAYDN:

Tríos para Nicolaus Esterházy.

Rincontro.
ALPHA 128 (Diverdi). 2007. 71'. DDD.



Estos tríos son una pequeña muestra del centenar largo que Haydn escribió para la viola *baryton* de su patrón y suenan aquí en su versión para violín, viola y violonchelo, legítima en tanto avalada por el autor y en tanto gozosa y

radiante de resultados. Son obras breves y concisas que comprenden, en esos movimientos “tan simples y tan inspirados” de los que nos habla Dominique Muller, deliciosos trazos de la inagotable genialidad haydniana, una de las pocas capaces de hacer tanta música con sólo tres voces, como es el caso.

Unos pocos compases bastan para admirar la formidable limpieza del sonido del Rincontro, un pequeño conjunto formado por lo más selecto del Café Zimmermann que ya maravilló al mundo del disco con su anterior trabajo, que fue el primero, dedicado a los cuartetos de Franz Xaver Richter. La capacidad de los músicos de llenar cada nota y de dar color a cada frase es sencillamente portentosa. Los minuets, que cierran en la mayoría de los casos las obras, se benefician de un sentido del humor que los acerca inevitablemente al universo del Scherzo, mientras los movimientos lentos se cantan con un fraseo denso pero fluido, a veces incluso emotivo, como en el Adagio del *Hob. XI:85*. Tampoco falta virtuosismo en las partes más animadas, expuestas siempre con una transparencia de primer orden. Y la propina, los cuatro minutos del *Adagio en re mayor*, parece pedirnos en su amable lirismo que volvamos de nuevo al principio, pues una audición parece poco para disfrutar de todas las modulaciones, los reguladores y las sonoridades que revela una y otra vez este disco.

Asier Vallejo Ugarte

HENZE:

Ein kleines Potpourri aus der Oper “Boulevard Solitude”. Sonatina aus dem Märchen für Musik “Pollicino”. Carillon, Récitatif, Masque. Toccata mística. Drei Tentos. Sonatina para flauta y piano. Neue Volkslieder und Hirtengesänge. ENSEMBLE DISSONANZEN. Director: CLAUDIO LUGO. MODE 202 (Diverdi). 2006. 64'. DDD. **Ⓝ** PN



Para Hans Werner Henze, cada obra no se agota en sí misma, sino que puede ser el punto de partida de nuevas composiciones. *Ein kleines Potpourri aus der Oper “Boulevard Solitude”* (2000), para flauta, vibráfono, arpa y piano, y *Sonatina aus dem Märchen für Musik “Pollicino”* (1979), para violín y

piano, son dos muestras de escribir y venir sobre músicas ya escritas y reinventadas en nuevos formatos. Qué duda cabe, Henze es básicamente un compositor teatral y orquestal, pero no por eso su música de cámara deja de concentrar aquellas características que han hecho de él uno de los grandes compositores del siglo XX. En primer lugar, su comunicabilidad, su búsqueda de un lenguaje que, sin renegar de la modernidad, entronca con la tradición. Y, unido a ello, su eclecticismo, que le lleva a abordar diferentes estilos y formas, recreándolos libremente, como es el caso del neoclasicismo *alla* Hindemith de la *Sonatina para flauta y piano* (1947) o de las canciones folclóricas de *Neue Volkslieder und Hirtengesänge* (1996), radicalmente transformadas en el marco de una compleja estructura de armonías y contrapuntos. Por último, podríamos añadir su sensibilidad tímbrica, que lleva a Henze a plantear las más variopintas combinaciones instrumentales, como la integrada por mandolina, arpa y guitarra en *Carillon, Récitatif, Masque* (1974), de sonoridades italianizantes. Todo eso puede apreciarse en este disco a la perfección: un Henze desprovisto de dogmatismos, que reivindica el placer de la escucha frente a tanto experimentalismo estéril. En fechas de composición, en tipología de obras y en plantillas instrumentales, el programa es de lo más variado. Y las versiones, irreprochables, luminosas, próximas. Un trabajo excelente.

Juan Carlos Moreno

HINDEMITH:

Die junge Magd. TOCH: Die chinesische Flöte. RUTH LANGE, contralto; ELFRIDE TRÖTSCHEL, soprano; ARNO BIRR, flauta. ORQUESTA DE CÁMARA DE LA STAATSKAPELLE DE DRESDE. Directores: JOSEPH KEILBERTH, HANS LÖWLEIN. HÄNSSLER CD PH07043 (Gaudisc). 1948-1949. 55'. ADD/Mono. **Ⓝ** PN



En 1948, Dresde todavía era una ciudad en ruinas. Una ciudad, empero, que pugnaba por salir adelante, por renacer de sus cenizas empezando por la reconstrucción de sus símbolos, el primero de ellos, la Ópera. Y si los artistas de esa institución tenían que participar en un partido de fútbol contra un equipo de la prensa para

recaudar fondos para los repari- trabaos, pues se participaba... La grabación de estas obras nació precisamente en ese período de efervescencia social y artística que dominó al Dresde de posguerra. Una época, además, que revivió compositores y partituras prohibidos en la Alemania nazi, como los dos ciclos vocales que podemos escuchar aquí, *Die junge Magd*, de Paul Hindemith, y *Die chinesische Flöte*, de Ernst Toch. Del primero existe un registro en Wergo, pero el segundo es una auténtica primicia. Escrita en 1922 para soprano y catorce instrumentos sobre poemas de Hans Bethge, el mismo que proporcionó a Mahler el material de su *Canción de la Tierra*, es una obra que seduce por su misterio y poder de evocación, sin caer en falsos exotismos de postal. Tanto en este caso como en el de Hindemith, las interpretaciones son de un interés histórico incuestionable, a lo que se añade su calidad artística, con dos cantantes que formaban parte de la compañía estable del teatro y dos directores entregados a su labor con profesionalidad y exquisito trazo. Por si faltaba algo, la restauración de las grabaciones es espléndida —a pesar de los años que acumulan, suenan estupendamente— y el cuadernillo que acompaña al disco es todo un lujo, por la información (en inglés y alemán) y por el valor testimonial de las fotos reproducidas. Muy recomendable.

Juan Carlos Moreno

HOMILIUS:

Oratorio de Navidad. JACOBI: Der Himmel steht uns wieder offen. CHRISTIANE KOHL, soprano; ANNETTE MARKERT, contralto; MARCUS ULLMANN, tenor; TOBIAS BERNDT, bajo. SÄCHSISCHES VOCALENSEMBLE. VIRTUOSI SAXONIAE. Director: LUDWIG GÜTTLER. CARUS 83.235 (Diverdi). 2007. 58'. DDD. **Ⓝ** PN



La música de Homilius aquí recoge y supone un claro retroceso frente a la riqueza contrapuntística de Bach o Zelenka. Su *Oratorio de Navidad* opta por una ligereza melódica que puede colocarlo entre las maneras rococó y la mera sencillez de naturaleza casi folclórica. Los intérpretes aciertan a comunicar esa alegría sin problemas, aunque la modestia de las intervenciones solistas pone en entredicho algunos

números, caso de *Nein Hirten, nein*. Elegante la exposición de *Fürchtet euch nicht*. El timbre de la soprano queda muy comprometido en *Kind, ich liebe dich*. Los intérpretes sacan adelante con gracia la cantata de Christian August Jacobi, un compositor del que sólo se conserva una decena de obras. Es interesante comprobar que en su música sí que aparece algún moderado eco de la influencia de los trabajos de Bach en el género. Así y todo, el melodismo vuelve a imponerse globalmente. Destaca ahora la labor del tenor, aun si su pronunciación alemana resulta especialmente dura. Disco discreto pero que no carece de puntos atractivos, sobre todo por lo que respecta al desacostumbrado repertorio.

Enrique Martínez Miura

HOSOKAWA:

Tabi-bito. Sen VI. Die Lotoblume. ISAO NAKAMURA, percusión. SINFÓNICA DE LA WDR DE COLONIA. Directores: KEN TAKASEKI Y RUPERT HUBER. STRADIVARIUS STR 33818 (Diverdi). 2006. 52'. DDD. **Ⓝ** PN



Al contrario que Takemitsu, que trataba en tono impresionista los colores de la naturaleza a los que se inspiraban sus obras, Toshio Hosokawa (n. 1955) acude a las formas del arte japonés una vez que tiene perfilada la pieza según el canon occidental. Hosokawa es un compositor japonés que piensa como un europeo, de hecho, ha confesado en alguna ocasión haber tomado conocimiento del arte de la caligrafía tradicional de su país y de la música de Gagaku solamente a partir de muestras y festivales de carácter étnico celebrados en Berlín. De la dulzura y el timbre refinado de Takemitsu apenas queda nada en Hosokawa, cuya personalidad se ha forjado sobre todo en el ámbito alemán, cerca de autores importantes en la modernidad como Huber o Fernyough. Es por tanto la suya una mirada más típica del etnomusicólogo que del que lleva dentro la esencia del arte del propio país. En este programa se observa claramente esta disposición de Hosokawa. El concierto para percusión y orquesta que es *Tabi-bito* (“El viajero”) casi cae más del lado de cómo organizaba un Maderna el material del concierto con solista que del de la influencia japonesa. El plan for-

Thierry Fischer

LA GRANDEZA DE HONEGGER

HONEGGER: Horacio victorioso. Concierto para violonchelo. Preludio, fuga y postludio. Cantata de Navidad. ALBAN GERHARDT, violonchelo; JAMES RUTHERFORD, barítono. CORO NACIONAL DE LA BBC DE GALES. NIÑOS DEL CORO DE TEWKESBURY ABBEY. SCHOLA CANTORUM. DEAN CLOSE SCHOOL CHAMBER CHOIR. ROBERT COURT, órgano. ORQUESTA NACIONAL DE LA BBC DE GALES. Director: THIERRY FISCHER. HYPERION CDA 67688 (Harmonia Mundi). 2007-2008. 76'. DDD. 

De las cuatro obras que ofrece esta pequeña antología de Honegger (que compuso bastante, y no se le puede antologar así como así), dos son tempranas, una es tempranísima y otra es de la madurez final. No importa la distancia temporal entre *Horace*, el *Concierto de violonchelo* y *Prélude*, por una parte, y la *Cantata de Navidad*, por otra. El estilo de Honegger está hecho desde el principio, y una de las características más evidentes para los que conocen siquiera un poco su mundo, sus amistades y ese grupillo en que se le introdujo sin que él lo consintiera, el Grupo de los Seis, advertirá que su voz es muy propia, totalmente alejada de los postulados de algunos de esos compañeros azarosos de grupo musical. No es que le molestara ser uno de los Seis, es que desde el principio se opuso a la música mueble, a la

ligereza y la levedad como fórmula antirromántica. No es extraño que Honegger componga muy pronto una partitura del alcance y la ambición de *El Rey David*. Este *Horacio victorioso* (1921) podría ser antecedente suyo. Se compone de nueve movimientos, uno solo de los cuales no es miniatura. Dramatismo, descripción, ballet, "sinfonía mimada" (así la denomina el compositor), esta obra descrece de las exaltaciones románticas pero continúa en esa sensibilidad sonora. La técnica aplicada a la descripción sinfónica o dramática se sirve de la tradición, pero acude a procedimientos concretos muy sabios; por ejemplo, el breve episodio fugato para dibujar un combate.

Horacio no puede negar el origen teatral, mientras que *Preludio, fuga y postludio* lo logra sin grandes problemas, aunque no hay que olvidar que esta obra que estrenó Ansermet con la Suisse Romande proviene de *Amphion*, una pieza para Ida Rubinstein escrita por el compositor suizo a finales de los años veinte. Cuánta sabiduría sinfónica — no ya teatral— hay en este tríplico de 12 o 13 minutos. De esa misma época, los cuatro movimientos del *Concierto para violonchelo* de 1929 forman un conjunto muy bello y muy breve, que no llega a 17 minutos. Encargo de Maurice Maréchal, da la impresión de



que empieza con uno de esos bailables de las boites respetables de entreguerras, pero opta muy pronto por un lirismo que se mueve entre la música ligera, que pronto se convertirá en poco menos que un género debido a la difusión cinematográfica de esta "manera", y la poética cantabile que el más romántico de los instrumentos impone con su línea y su discurso. Atención a esa cadenza del tercer movimiento, casi dos minutos que son obra del dedicatario, Maurice Maréchal, y que conducen al estallido del Allegro tripartito final.

En fin, la *Cantata de Navidad* de 1953 (Honegger falleció en 1955, a los 63 años, ya muy disminuido), destinada a Basilea y Paul Sacher, es todo un monumento. Puede sorprender que un canto de navidad contenga un *De profundis*, pero en esta obra final Honegger mezcló alegrías y terrores, voces infantiles y adultas, sinfonismo y camerismo vocal del solista (barítono), además de los idiomas latín, francés y alemán. De

todo, y el resultado no es heteróclito, sino equilibrado, un mensaje de paz de quien estaba a las puertas de la muerte y dejaba atrás la más cruenta de las guerras.

Es muy bello este disco galés en que el suizo Thierry Fischer dirige o acompaña a un buen plantel de artistas, como el magnífico violonchelista Alban Gerhardt; como el excelente Rutherford, voz de la *Cantata*; como esos conjuntos adultos o infantiles y esa orquesta de radio en tan excelente forma. Fischer da sentido a esta música de su enorme compatriota que, pese a la distancia de años (la propia *Cantata* incluye material bastante anterior), se mueve siempre entre el lirismo, la desolación y algún concreto estallido dramático. Como si la sonrisa estuviera aquí fuera de lugar. Aunque no lo estén ni la confianza poética ni la inocencia expresada por los niños. Fischer relata todo esto como un bello legado, un testamento del compositor al que presenta como uno de los grandes de su tiempo. La excelencia de su dirección culmina, claro está, en la sobrecogedora manera en que dirige coros e instrumentos en la *Cantata*. La causa de Honegger, pese a su abundante discografía, no está sobrada de monográficos como éste, por su altura y por su comprensión de letra y de espíritu.

Santiago Martín Bermúdez

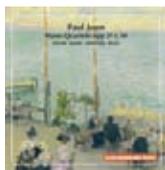
mal, claro es, no sigue el esquema europeo de las alternancias y es que se prefiere aquí un repliegue de la música hacia zonas más ambiguas, en donde se privilegia la intensidad del instante, desapareciendo la dialéctica secular de los opuestos, tan cara a Occidente, pero eso es algo que Hosokawa, más que saberlo por sus orígenes, lo ha estudiado escuchando a Cage y su planteamiento del continuo musical. *Sen VI* pertenece a su muy cuidado y refinado catálogo de obras para solistas, del que ya Col Legno ha dado algunas muestras, pero donde brilla especialmente este registro, y es por lo que merece la pena la escucha, es en el tema de cierre, una sorprendente pieza para coro y percusión de atmósfera quieta, pétreo, titulada *Die Lotosblume*, con versos de Heine y que quiere ser un homenaje a

Schumann. Todo un bloque de sonidos sin aparente direccionalidad que parecen evocar páginas como el *Lux aeterna* de Ligeti. Tal vez sólo el título ("la flor de loto") sea lo auténticamente japonés aquí.

Francisco Ramos

JUON:
Cuartetos con piano opp. 37 y 50. OLIVER TRIENDL, piano; DANIEL GAEDE, violín; HARIOLF SCHLICHTIG, viola; PETER BRUNS, VIOLONCHELO. CPO 777 278-2 (Diverdi). 2006. 62'. DDD. 

Nacido en Rusia, hijo de suizo y de rusa de origen alemán, formado en Moscú y Berlín, y fallecido en la suiza Vevey, Paul Juon (1872-1940), o Pavel Fedorovich Juon, es un caso excepcional en



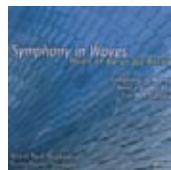
la historia de la música rusa por su cosmopolitismo. Fue discípulo de Rachmaninov, pero eso no dice nada acerca de su estilo: frente al hiperromanticismo del creador de *Aleko*, Juon buscó la vinculación con la tradición romántica más clásica, con Brahms como modelo, sin por ello dejar de lado una sensibilidad inefablemente eslava que acompaña sus mejores partituras. Entre ellas el *Cuarteto con piano n.º 2 op. 50*, que el músico compuso en 1912 en memoria de su esposa, una obra hermosa, de tono intimista, que se estructura en los cuatro movimientos tradicionales, aunque su contenido y su espíritu huyan de cualquier convencionalismo para ceder la

plaza a la pura expresividad. Más libertad formal se encuentra en el cuarteto anterior, el *Op. 37*, escrito en 1907 y subtítulo "Rapsodia". La lectura de la novela *Gösta Berling*, de Selma Lagerlöf, fue la que inspiró su composición, de ahí la fantasía que impregna toda la obra y que en ella no sea difícil encontrar ecos nórdicos, más concretamente de un Grieg. Las dos composiciones merecen ser saboreadas lentamente. No es una música que impacte en una primera audición, sino que hay que profundizar en ella, penetrar en sus secretos e incógnitas, sobre todo en el caso del *Op. 50*. Vale la pena, y con una interpretación tan solvente como la que nos ofrece CPO todo es siempre más fácil.

Juan Carlos Moreno

KERNIS:**Newly Drawn Sky. Too Hot Toccata. Symphony in Waves.**

GRANT PARK ORCHESTRA. Director: CARLOS KALMAR. CEDILLE CDR 90000 105 (Gaudisc). 2008. 64'. DDD. **PN**



Aaron Jay Kernis es uno de esos compositores a los que se les ve el plumero. Es inquieto, quiere ser muchas cosas, pero por mucho que lo intenta no consigue desmarcarse de la segunda fila. Su estética, aunque apreciable, resulta previsible: les pisa la sombra a Adams, Corigliano y Wuorinen, pero también refacciona el cromatismo al estilo europeo. No obstante, por mucho que se esconda tras unos planes postseriales, de alza académica, Kernis no deja de ser hijo (renuente, pero hijo) de la fecunda y actualísima escuela sensualista, transversal, antiburguesa y sincrética de John Adams (negación de la diferencia: todo en el mismo saco). En lugar de llevar a su consecuencia natural (la disipación y el quilombo estéticos) esta idiosincrasia silenciada (como hacen sus colegas de generación Danielpour o Dougherty), opta por racionalizar banalmente sus notas, acaso con el fin de que le tomen en serio. Tal vez sea mucho suponer, pero lo que resulta evidente, a juzgar por este programa de Cedille, es que las alquimias de Kernis no funcionan; en cualquier caso, no suponen un orden nuevo, sino una simple refundición de lo bueno y ya conocido.

Kernis escribe las piezas que nos ocupan de acuerdo con esta línea posmoderna, postserial y neominimalista, ordenando con oficio, pero sin genio, fórmulas de probada solvencia. En 1989 compondrá la confusa *Symphony in Waves* según una ingenua (por irrealizable) justificación estética (bajo la intuición universalista de Mahler ambiciona la síntesis fraternal del minimalismo —el título lo dice casi todo— y el neoserialismo) que no se corresponde con su materia final: hay en ella, a resultados de estos frustrados maridajes, momentos de alto voltaje (primer y tercer movimientos) enredados en una conflagración de formas. Más coherente, mejor dirigida, se antoja la *Too Hot Toccata* (1996), en la que (por una vez) abraza sin prejuicios, pero también sin excesiva brillantez, algunas formas semina-

les de la música americana (el jazz, el bluegrass, el bebop). No obstante, son dos vías que no caen en saco roto: a través de ellas obra en el arco de diecisiete minutos de *Newly Drawn Sky* (2005) un lenguaje de consonancias y disonancias más integral, más hermoso, engarzado en la joda rítmica americana.

Carlos Kalmar y la Grant Park Orchestra firman la música de Kernis con irreprochable entusiasmo, aunque a veces podría pedírseles una mayor resolución: su ejecución es briosa, la potencia desplegada es suficiente, pero cuando el pentagrama se endurece suenan poco convencidos, poco empastados. No obstante, se trata de una buena lectura que consigue espejear lo ancho y lo largo del pentagrama.

David Rodríguez Cerdán

LANDINI:

A Laurel for Landini. GOTHIC VOICES. ANDREW LAWRENCE-KING, arpa medieval. AVIÉ AV2151 (Gaudisc). 2008. 68'. DDD. **PN**



Pese a que de los históricos Gothic Voices que dirigiera Christopher Page apenas queda el tenor Leigh Nixon, el conjunto sigue con sus postulados de interpretación de la música medieval: voces solas con la ocasional participación de algún instrumento de cuerda pulsada, como el arpa de Andrew Lawrence-King, que era también habitual en la anterior etapa del grupo. En este caso, el recorrido es por la música del gran maestro del *ars nova* italiano, Francesco Landini, del que se ofrecen madrigales, *ballatas* y *caccias*, contextualizados con laudas anónimas, un madrigal de Niccolò da Perugia y un *lied* de Oswald von Wolkenstein, construido como *contrafactum* de la *ballata* landiniana *Questa fanciull' Amor*.

Voces claras, naturales y radiantes, ágiles para el canto melismático, dulces en las piezas monódicas. Las interpretaciones resultan así límpidas, elegantes, cristalinas, equilibradas y bien matizadas, pero lejos de la intensidad expresiva y la bella aspe- reza que con esta música han conseguido otros conjuntos, muy especialmente, Alla Francesca y Mala Punica, que incorporan instrumentos y explotan sus contrastes sin ese recato de

pretensiones casi virginales que muestra aquí el muy distinguido conjunto británico.

Pablo J. Vayón

LANG:

Drei goldene tiger. Der feste hirt und das weisse kaninchen. The book of serenity. Die goldenen tiere. KLAGFORUM WIEN. Director: JOHANNES KALITZKE. KAIROS 0012862KAI (Diverdi). 2008. 66'. DDD. **PN**



En el fetichismo por el sonido, que es una de las características que marcan la música de nuestro tiempo, la aportación del austriaco Klaus Lang (n. 1971) es realmente singular. A pesar de gustar del mantenimiento del sonido, del quietismo y de las dinámicas suaves, el estilo de Lang no remite directamente a los que pudieran ser, en un principio, sus modelos, esto es, Cage o los ultraminimalistas americanos, toda vez que, en su discurso, Lang no procede por secuencias independientes (no hay valor del sonido aislado), sino que, simplemente, desprovee a su música de todo tipo de adornos, dejándola en una especie de sombra o fantasma de ella misma. Es una operación de acsesis que tendría que ver más con la que llevara a cabo alguien como Ustvolskaia, pero la violencia subyacente a todas las obras de la rusa no es tampoco lo que persigue Lang. En todo caso, es la suya una sorprendente apuesta que deja al receptor y al analista casi sin respuestas para situarlo estéticamente. Está claro que con Lang estamos frente a otro caso de compositor interesado en el comportamiento de las células más ínfimas del sonido y en la ausencia de tensiones. Es en esta calma donde piezas como *Drei goldene tiger*, de 2006, para cuarteto, o *The book of serenity*, para ensemble, se colocan muy cerca de la serena propuesta de un autor como Arvo Pärt, por muy extraña que pueda parecer esta similitud. Hay en Lang ese mismo gusto por la lenta progresión de un material mínimo, sostenido en frágiles notas, casi a punto de extinguirse e, igualmente, existe un mismo tono de melancolía y sentido de pérdida que es lo que transmite la música del estonio. En este punto, hay que tener en cuenta que el primer disco de Lang llegado a nos-

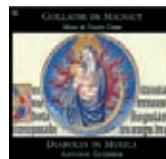
otros (sello Col Legno) contenía una *Misa* sobre la cual el mismo autor señalaba que su intención no era “colmar el espíritu de pensamientos e imágenes, sino volverlo vacío y pobre”.

Extraña y particular forma de misticismo, las obras de este CD no pasan inadvertidas, pues siempre se tiene la sensación de que quien las ha compuesto maneja de manera muy sutil los hilos que las vertebran, tanto da que la pieza se llame *The book of serenity*, con sus cuatro niveles sonoros que nunca llegan a colisionar y su tono procesional o *Drei goldene tiger*, cuyo pulso imperturbable y la aparición de un leit motiv en el piano enlazan, efectivamente, con las contemplativas piezas de Pärt, aunque sin llegar a su tono beatífico.

Francisco Ramos

MACHAUT:

Misa de Notre Dame. DIABOLUS IN MUSICA. Director: ANTOINE GUERBER. ALPHA 132 (Diverdi). 2007. 61'. DDD. **PN**



Antoine Guerber y su Diabolus in Musica reconstituyen una misa marial votiva completa al estilo de las que preparaban los hermanos Guillaume y Jean de Machaut para los oficios sabatinos en la catedral de Reims. El común es el de la *Misa de Notre Dame* de Machaut y el propio, en canto llano, corresponde a una misa de estas características extraída de un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Reims. Dos motetes anónimos dedicados a la virgen y extraídos del *Codex Ivrea* y uno de un tal Philippe Royllart, incluido en el *Codex Chantilly*, completan la propuesta.

Diabolus in Musica utiliza equipos distintos para la polifonía a cuatro voces de la *Misa* de Machaut (a voz por parte, salvo en el final de *Ite missa est* en que entra todo el grupo) y para el canto llano. Hay en esta interpretación una evidente intención de enfatizar la gravedad de la música de Machaut, de sonar de forma muy compacta, sin líneas claramente separadas y definidas. No se encuentra aquí el perfecto y hermosísimo perfilado que logró Dominique Vellard con su Ensemble Gilles Binchois (Harmonic Records), sino algo más cercano al rudo y muy expresivo planteamiento de un Marcel Pérès (Harmonia Mundi), aunque

el conjunto de Guerber no lleva al extremo la exuberancia ornamental del Ensemble Organum (en especial en el canto llano, que suena aquí intenso y directo, pero austero). No significa eso que falte claridad en las líneas polifónicas, pero sí que su direccionalidad no es siempre regular, hay frecuentes interferencias entre unas y otras voces, que se superponen y que parecen cambiar de sentido, lo cual es especialmente apreciable en *Gloria* y *Credo*, que tienen como referencia los *conductus* del siglo XIII, el primero de ellos además con un énfasis muy marcado hacia las voces graves. En las partes isométricas de la *Misa*, como en los motetes, las voces del grupo parecen en cambio expandirse y alejarse unas de otras, chisporrotear en los juegos ornamentales con mayor agilidad, cruzándose con una libertad tan exquisitamente medida y programada que parece improvisada. Versión pues muy particular de esta obra crucial en el desarrollo de la música en Occidente, recia, compacta, intensa, de una expresividad a la vez honda y grave.

Pablo J. Vayón

MAHLER:

La canción de la Tierra. STUART SKELTON, tenor; THOMAS HAMPSON, barítono. SINFÓNICA DE SAN FRANCISCO. Director: MICHAEL TILSON THOMAS. SACD AVIÉ 821936-0019-2 (Gaudisc). 2007. 63'. DDD. **PN**



lectura aceptable, siempre dentro de los actuales parámetros de calidad, con una orquesta excelente, un director ya acostumbrado a este lenguaje (ya sólo le falta la *Octava* para completar su ciclo Mahler) y unos solistas irrepochables, sobre todo el tenor, que puede con todo, ya que Hampson (sublime liederista mahleriano con Bernstein) se limita aquí a solfear una obra que lo que menos pide es técnica —se da por supuesta—, mejor en el *Solitario en otoño* que en la *Despedida*. Así pues, todo está en su sitio y no hay nada especialmente llamativo, ni en un sentido ni en otro, nada tampoco “detrás de las notas”. Una versión gris, insustancial y desangelada que puede interesar a los seguidores de Hampson o Tilson Thomas, o bien para los que quieran una *Canción de la Tierra* con barítono

en vez de mezzo o contralto, siempre teniendo en cuenta que Fischer-Dieskau (con Kletzki y Bernstein) logró ir bastante más allá que el protagonista de este registro. Nuestra enhorabuena para Stuart Skelton.

Enrique Pérez Adrián

MARKEVICH: Obras orquestales completas.

Vol. 1: Partita. Le paradis perdu. MARTIJN VAN DEN HOEK, piano; LUCY SHELTON (Eva), SARAH WALKER (La Vida), JON GARRISON (Satán). CORO DE CONCIERTOS DE HOLANDA. FILARMÓNICA DE ARNHEM. Director: CHRISTOPHER LYNDON-GEE. NAXOS 8.570773 (Ferysa). 1997, 1999. 76'. DDD. **PE**



Por nacimiento y por educación, el compositor Igor Markevich (1912-1983) pertenece a la generación siguiente al Grupo de los Seis. Llegado a París a los dos años desde Kiev, su educación es francesa, y su caso como creador es muy parecido a otros. Por ejemplo, el de Roger Dersormière que, como Markevich, fue primero compositor y pronto un director cada vez más estimado y cotizado, con una carrera que pronto se decantó más por la interpretación que por la creación. La diferencia de edad con respecto a Stravinski (30 años más joven) no impidió que Diaghilev tratara de convertirlo en su sucesor, y quién sabe qué habría sucedido si el empresario ruso no hubiera muerto en 1929, cuando Markevich, niño prodigio, tenía sólo 17 años. Markevich compone durante unos pocos años. Es prometedor, y crea obras como esta pieza concertante que permite oír muchas influencias y que sin embargo es una obra personal, la *Partita*, de 1931 (tiene 19 años, caramba). Y va más allá de la promesa con *El Paraíso perdido*, de 1934, casi una hora de una música rica e inspiradísima, compuesta en unos años en los que la relación del compositor y director con la Marie-Laure de Noailles hace las delicias de no pocos melómanos mundanos. El propio Markevich lo cuenta a su manera en sus memorias, *tre et avoir été*. Rompen más o menos cuando el estreno de esta obra monumental, y él se casa con Kira, hija de Váslav Nijinski.

El texto de este oratorio o cantata apela a Milton, desde luego, pero no sigue ni su espiri-

tu, ni su letra, ni tiene su nivel literario, claro. Puede tener gracia a veces, la gracia del humor no consciente, involuntario. Pero la música lo redime todo. Personajes: Eva (“por qué me has abandonado”, dice, como Cristo en la cruz, hay que ver), la Vida y Satán. Éste es un tenor, como en *El Diluvio* de Stravinski; esto no quiere decir nada, sólo que sabemos que Stravinski quiso ponerle al diablo voz eunucoide, mientras que Markevich tal vez le buscó sinuosidades que iban poco con la voz grave, viril. Al menos, lo puso en aprietos por la tesitura a veces demasiado aguda. Es decir, no están tan lejos el uno del otro; pero la idea primera es del joven Markevich. Que, con el tiempo, será uno de los grandísimos directores stravinskianos.

No es posible ni necesario dar demasiados detalles de este oratorio. Es una obra no sabemos si maestra, pero sí de enorme interés. Acaso no para escucharla en casa de una sola vez, sino en dos o tres acercamientos. Hay elementos líricos, dramáticos, evocaciones impresionistas, timbres que suenan a Stravinski, tradición sinfónico-coral que trata de no caer nunca en el romanticismo, rico color orquestal, atrevimientos vocales. Hay un poco de todo lo que un compositor ha de ser a mediados de los años 30. Por desgracia, o acaso no, Markevich dejó de componer unos cuantos años después, poco antes de empezar la segunda guerra mundial. A partir de ahora, no compongo, se dijo y le dijo a todos. Y así fue. Tal vez por eso es una de las grandes batutas del siglo. Lo admitiera Stravinski o no (el viejo era no sólo un genio, sino una persona a veces mezquina), la versión (o versiones) de *La consagración de la primavera* por Markevich es de lo mejorcito que hay. Este CD nos trae dos obras de lo que será integral de Naxos de la obra orquestal del maestro. Por el momento, Christopher Lyndon-Gee hace una entrega espléndida en cuanto a concepto y dirección, y consigue sorprendernos con estas obras desconocidas y ocultas. El pianista holandés Martijn van den Hoek impone con perfección a todo el conjunto la línea de la *Partita*, que no es una obra para virtuoso de grandes cualidades, pero sí para un instrumentista con la delicada musicalidad de Hoek. Jon Garrison, el tenor, hace lo que puede con esa línea “satánica” con que le tortura Markevich. La Vida la mima y la da con lo que se diría gran exactitud la mezzo Sarah Walker. Eva luce en la línea bella y cálida de la soprano Lucy Shelton, que se

permite sus ocasionales agilidades. Conjuntos vocales e instrumentales holandeses de excelente nivel.

Santiago Martín Bermúdez

MEDTNER:

Cuentos y poemas. YANA IVANILOVA, soprano, VASILI SAVENKO, tenor; BORIS BEREZOVSKI, piano. MIRARE MIR 059 (Harmonia Mundi). 2007. 61'. DDD. **PN**



Curiosa es la deriva histórica de Nikolai Medtner (1880-1951). De origen alemán, nació

en Rusia, donde alcanzó fama de brillante pianista. La Revolución de 1917 lo obligó al exilio, primero en Berlín, donde había estado en 1908, diversas ciudades europeas, los Estados Unidos y, finalmente, un suburbio de Londres. Acaso molesto por la notoriedad de algunos colegas (Rachmaninov, fiel al destierro, Prokofiev, con sus vaivenes respecto a la URSS), pensó los inconvenientes del peregrinaje cuando, en 1948, fue fundada una Asociación Medtner destinada a la difusión de su obra. Favorecido por un mecenas hindú, logró grabar obras para piano y canciones, éstas nada menos que con Elisabeth Schwarzkopf. En 1958, su viuda aceptó retornar a Rusia, donde el gobierno solventó la edición de sus obras completas, terminada en 1965.

Aparte de la extrañeza propia del exilado, el compositor cultivó cierta agresiva distancia respecto al arte de su época. Para él, después de Wagner no se había compuesto nada que valiese la pena y Joachim era el último director de orquesta estimable. Juzgaba a Strauss una cabeza de cerdo, a Busoni un ignorante en materia de composición y rehusó la ayuda de Schreker, primero porque desconocía su música y luego porque la conocía demasiado. Lo de Reger era pura decadencia y lo de Prokofiev, nada de música. Poco lo consolaron las admiraciones de Rachmaninov y Horowitz.

Medtner es un compositor efectivamente ligado a la tradición, si por tal se entiende Chaikovski y Grechaninov, por ejemplo. Por ello, nada alejado del academicismo soviético, valga la paradoja. En estas obras (canciones para voz y piano, cuentos para piano solo) lo pone de manifiesto. Sus apoyos literarios

son sólidos (Goethe, Puchkin, Uhland, Heine, alternando alemán y ruso) pero sus resultados no pasan de cumplidos ejercicios de redacción comprometidos con un tardío romanticismo. No es desagradable recorrerlos pero suenan a *chase déjà connue*.

La ejecución es de excelencia, sobre todo por el pianista, de un suntuoso timbre, arresto en el fraseo y honda intención expresiva. Vocalmente, el bajo se impone por su caverna y el lúgubre y seductor terciopelo de sus registros. La soprano es correcta. El conjunto, un documento de valor justamente documental.

Blas Matamoro

MONTEVERDI:

Vespro della Beata Vergine. LA PETITE BANDE. Director: SIGISWALD KUJIKEN. 2 CD CHALLENGE CC72311 (Diverdi). 2007. 86'. DDD. **PN**



Kujiken propone aquí una visión reducida, poco menos que de música de cámara

de las *Vísperas*. Incluso su labor dice haberla limitado a la estimulación de sus compañeros, adoptando una posición de *primus inter pares* y no la de un director en sentido tradicional. La lectura aporta una luminosidad y una claridad innegables, pero en otros aspectos queda lejos de la grandiosidad y solemnidad que uno imaginaría para San Marcos de Venecia. Algunas decisiones, como el *tempo* parsimonioso aplicado a *Domine ad adjuvandum me*, reducen sensiblemente el efecto de la música. Por otro lado, el nivel de virtuosismo monteverdiano de los cantantes no pasa de discreto —óigase, por ejemplo, al tenor en el “Gloria Patri” del *Dixit Dominus*— o en el *Nigra sum* o a todos los participantes del *Duo Seraphim*. Movimientos como el *Laudate Pueri* o el *Lauda Jerusalem* tienen escaso nervio. Lo mejor se da probablemente en las intervenciones instrumentales, tanto en la *Sonata Sopra Sancta Maria* como en varias partes del *Magnificat*, sobre todo en el *Sicut locutus* o en el *Sicut erat* final, donde parece adoptarse al fin un cierto aire de majestuosidad. Los amantes de la obra no dejarán de interesarse por este personal acercamiento, bien que a muchos de ellos pueda defraudarles.

Enrique Martínez Miura

Leonidas Kavakos

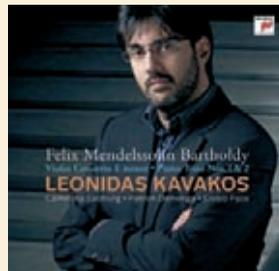
GRAN HOMENAJE



MENDELSSOHN:
Concierto para violín en mi menor op. 64. Tríos con piano nº 1 en re menor op. 49 y nº 2 op. 66. LEONIDAS KAVAKOS, violín y director. CAMERATA DE SALZBURGO. PATRICK DEMENGA, violonchelo; ENRICO PACE, piano. 2 CD SONY 7 433033 (Galileo MC). 2008. 84'. DDD. **PM**

No podía empezar mejor el año Mendelssohn, pues esta versión del *Concierto para violín* debe situarse a la altura de las mejores de la fonografía. Kavakos emplea una orquesta de reducidas dimensiones que favorece la extraordinaria transparencia de una lectura que obviamente potencia el lado más clásico de la partitura, aunque no sin introducir el necesario factor de la emotividad; es decir, una verdadera definición de la encrucijada estilística de

Mendelssohn. Kavakos tiene un sonido de belleza inatracable, que se pone al servicio de un lirismo admirable en el Allegro molto appassionato, de una luminosidad especial. Sensacional la cadencia. En el Andante, se impone una delicada línea cantable hasta concluir con un poético efecto de alejamiento final. La claridad es máxima en el Allegro molto vivace, donde Kavakos responde de sobra a los efectos acrobáticos y ligeros sin perder un ápice de musicalidad. Importante revalorización también de los *Tríos*, que ahora miran más al romanticismo: el Molto Allegro del *nº 1* suena prebrahmiano, con trémolos que no están lejos tampoco de la fuerza trágica del *Cuarteto op. 80* del propio Mendelssohn. Kavakos, Demenga y Pace hacen asimismo justicia al lied del Andante, la vivacidad del



Scherzo y el sentido del ritmo del Finale. Ya en el *Segundo*, la interpretación potencia una convincente proximidad con Schumann e imprime fuego a las ráfagas del teclado. El Andante es de nuevo una tierna cantilena; el Mendelssohn más fantástico sale a la luz en el Scherzo, en tanto que el último tiempo comunica auténtica pasión.

Enrique Martínez Miura

MOZART:

Cuartetos con flauta K. 285, K. 298, K. Anh. 171, K. 285a. Concierto para flauta en sol mayor, K 313. YOSHIMI OSHIMA, flauta. CUARTETO KOJIAN. CAMERATA PRAGA. Director: PAVEL HULA. PRAGA PRD/DSD 250255 (Harmonia Mundi). 2007-2008. 79'. SACD. **PN**



Un disco en el que el buen resultado de la flauta no encuentra un nivel parejo en el cuarteto. Oshima luce un sonido luminoso, generado sobre recursos técnicos amplios y variados, con un vibrato dosificado que evita el tan frecuente dulzor meloso. Incluso la imaginación que aplica en muchos pequeños detalles —pasajes *da capo* y alguna fermata gratuita pero llena de encanto— realiza el interés de sus intervenciones. Interpretativamente, el carácter de las obras está plasmado suficientemente pero realizado por una cuerda de escasa pureza instrumental, incapaz de una dinámica rica o una agógica que escape de la monotonía. El sonido del Kojian es mediocre. El equilibrio de líneas adolece de falta de uniformidad y cuerpo en la mayoría de las páginas, con un primer violín de sonoridad quebradiza y en ocasiones famélica —cc. 17 a 28 del Allegro del *K. 285*— y un chelo timorato en calidad tonal y

Pierre-Laurent Aimard

PARENTESCOS



MESSIAEN:
Préludes pour piano. La Bouscarle.

L'Alouette Lulu. Île de Feu I & II. PIERRE-LAURENT AIMARD, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7452 (Universal). 2008. 60'. DDD. **PN**



Escribo esto conmovido todavía por un concierto de Aimard en el Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo. Entreveraba Aimard al Bach de *El arte de la fuga* con Carter y Schoenberg, para concluir con el *Op. 110* de Beethoven. Una maravilla. Y el público se entusiasmó con una propina, que era Carter, un Carter saltarín, una vanguardia llena de musicalidad, viva y ajena al adocenamiento (no ya academicismo, no) de tanta “creación” contemporánea. Y ahora nos llega este espléndido recital Messiaen, el Messiaen juvenil y raveliano de los *Preludios*, expuestos con una claridad y una mesura magistrales; pero también el del *Catálogo de pájaros* y los *Estudios de ritmo*. Y aquí vemos el parentesco

nada desdeñable de las invenciones de Carter con las frases y rítmicas de los hermanos pájaros. Es el mismo Aimard que salta y lo hace con musicalidad honda, sugerente, envidiable. El repertorio de este pianista no es infinito, pero sí lo bastante amplio como para que podamos hablar de versatilidad, de profundo conocimiento de los grandes ciclos y autores, así como de parte de lo mejor que puede darnos lo contemporáneo. Como este Messiaen, una muestra bella y significativa. Acaso adelante de todo un ciclo. Ojalá.

Santiago Martín Bermúdez

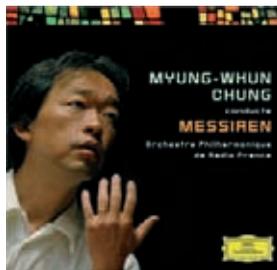
Myung-Whun Chung

HUMILDAD Y OPULENCIA

MESSIAEN: Trois petites Liturgies de la présence divine. Couleurs de la Cité céleste. Hymne pour grand orchestre. FILARMÓNICA DE RADIO FRANCE. Director: MYUNG-WHUN CHUNG. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7944 (Universal). 2008. 68'. DDD.  **PN**

Myung-Whun Chung, uno de esos directores con gran experiencia de foso y de sinfónica que, sin embargo, son discutidos y contestados en cuanto a su valía como batuta, como maestro, como artista, llega con este CD a un punto culminante de su ciclo orquestal Messiaen. Y después de *Éclairs sur l'au-delà* o la *Turangalila*, ahora le toca el turno a obras menos conocidas. Las *Tres pequeñas liturgias* son piezas muy bellas del final de la segunda guerra. *Couleurs* (1964) es una muestra breve, de 17 minutos, que bien puede considerarse una pieza concertante para piano (ese piano saltarán de Messiaen y los hermanos pájaros) y orquesta, esa orquesta de variados y ricos

colores tan de nuestro compositor, y en este caso además lleva los colores en el propio título. Es una obra tan bella como la que más, pero con un toque de humildad frente a la opulencia de las grandes obras orquestales de este gran músico cuyo centenario acabamos de celebrar. En el juvenil *Himno* (1933) ya está presente el Messiaen maduro, aunque no del todo reconocible; sí lo es si aceptamos jugar con ventaja: ¿por qué no? Unas veces con una orquesta (Bastilla, por ejemplo) y otras con una diferente, como ahora, la de Radio Francia, Chung avanza poco a poco un ciclo que empezó a comienzos de los 90, todavía en vida de Messiaen, y que ha merecido los elogios de Yvonne Loriod. Esta nueva entrega indica que cuando concluya tendremos un ciclo de referencia. Y podemos preguntarnos por qué, por ejemplo, Cambreling ha podido concluir su ciclo de manera tan rápida, mientras que el de Chung no tiene las



mismas oportunidades. Por la fecha de grabación (abril y julio de 2008) puede sospecharse que se trata de conciertos conmemorativos del centenario. Por el momento, saludemos este tríptico de sonidos ricos, de colores múltiples, en un caso con el concurso de una excelente pianista, Catherine Cournot (*Couleurs*); en otro con las voces blancas y penetrantes de la Escolanía de Radio France, junto con solistas de categoría (Jourdain, Hartmann-Claverie) como apoyo poco menos que concertante.

Santiago Martín Bermúdez

interpretación con guitarra sola o acompañada por una variedad de instrumentos, desde los más populares de percusión a otros más cortesanos como el violín o el arpa, pues su interpretación, nada fácil en cualquier caso para el instrumento solista, puede inclinarse hacia lo cortésano o hacia lo popular.

David Murgadas se inclina en este disco por unas versiones más populares que académicas y su guitarra barroca se acompaña por una diversidad de instrumentos que van desde el violín, el flautín o la dulzaina en algunos casos y a la gaita o castañuelas en otros, con la correspondiente percusión en casi todos ellos.

En conclusión, para no perderselo y pasarse una hora deliciosa entre fandangos, jácaras, folías, tarantelas y demás bailes, en los que se ofrece además una visión complementaria de otras anteriormente disponibles a cargo de otros guitarristas barrocos como Paul O'Dette o Rolf Lislevand en versiones que también están acompañadas por otros diversos instrumentos.

José Luis Fernández

ORFF:

Carmina Burana. LAURA CLAYCOMB, soprano; BARRY BANKS, tenor; CHRISTOPHER MALTMAN, barítono. CORO DE NIÑOS DE Tiffin. CORO Y SINFÓNICA DE LONDRES. Director: RICHARD HICKOX. CHANDOS CHSA 5067 (Harmonia Mundi). 2007. 60'. DDD.  **PN**

alicorto en la asunción de protagonismo, que deja desguarnecido al resto del conjunto —trío del K. 298, por ejemplo.

El nivel del disco mejora algo con la lectura del *Concierto en sol mayor*, contando con la buena labor que antes apuntábamos para la flauta de Oshima. El rendimiento orquestal es bueno, bajo la dirección de un Pavel Hula que demuestra más habilidad en el podio que en el primer atril del cuarteto.

Juan García-Rico

MUFFAT:

Conciertos I-VII de Auserlesene Instrumentalmusik. HOLLAND BAROQUE SOCIETY. Director: MATTHEW HALLS. CHANNEL CCS SA 27408 (Harmonia Mundi). 2007. 64'. DDD.  **PN**



Los doce *concerti grossi* de esta colección de Georg Muffat fueron publicados en

1701, cada uno con un título latino, que pretende caracterizarlo. La Holland Baroque Society es un conjunto joven (fundado en 2005 por intérpretes muy jóve-

nes) que se presenta discográficamente con los siete primeros de la serie, que llevan por títulos *Bona nova*, *Cor vigilans*, *Convalescentia*, *Dulce somnium*, *Seaculum*, *Quis hic?* y *Deliciae Regnum*. Matthew Halls, el clavecinista que ha tomado temporalmente y en ausencia de Robert King el mando de The King's Consort, es el encargado de dirigir musicalmente un trabajo en el que domina la robustez del sonido más que la sutileza. Hay notable intensidad, una acentuación muy marcada y un empaste muy apreciable en esta interpretación, en la que el concertino (que forman los violinistas Lidewij van der Voort y Judith Steenbrink y el violonchelista Thomas Pitt) marca su terreno con cierta timidez ante el peso de un *ripieno* no demasiado extenso (cinco violines, dos violas, chelo, contrabajo) pero compacto y denso, que en cualquier caso se aligera con una muy elegante gracia aérea en gavotas, gigas y minuetos.

Pablo J. Vayón

MURCIA:

Obras del Códex Saldívar. DAVID MURGADAS, guitarra barroca. LA MÀ DE GUIDO LMG 2085 (Gaudisc). 2008. 52'. DDD.  **PN**



Pocas cosas se saben de la vida de Santiago de Murcia. Nació probablemente en Madrid en 1682, realizó estudios de guitarra con Francisco Guerau, fue maestro de guitarra de María Luisa de Saboya, probablemente viajó a Nápoles formando parte del cortejo de Felipe V y posteriormente a México por su cuenta, sin que quede rastro del lugar ni de la fecha en que murió. Fue en este país donde en 1943 encontró el historiador y musicólogo Gabriel Saldívar un manuscrito autógrafo conteniendo la colección más interesante de obras para guitarra de Santiago de Murcia que ha llegado hasta nosotros. Lleno de bailes de todo tipo, desde aquellos con orígenes europeos transformados por las culturas autóctonas, como las folías, canarios, fandangos o tarantelas, hasta otros cuyos orígenes se encuentran en la costa occidental de África, caso del zarambeque o el cumbé, una extraordinaria mezcla de influencias que dan a las obras recogidas en el célebre códice su gran diversidad y amenidad. Por otra parte, su contenido es susceptible de

Muchos pensamos que *Carmina Burana* es una obra sobrevalorada y quien suscribe cree que hay al menos una composición de características similares pero muy superior que merecería mayor popularidad y reconocimiento; esa composición es *Les noces* de Stravinski, cuya grandeza e influencia uno ve felizmente reconocida en el artículo que acompaña esta grabación que firma Mervyn Cooke. ¡Por fin ya somos más de uno! Pero *Carmina Burana* sigue atrayendo a público y músicos. Su primitivismo deliberado puede resultar atractivo pero termina cansando, y sus enunciados musicales, que parecen sujetos de fugas que no van a ninguna parte, siguen hartando a aquellos que, por gusto o a la fuerza, la hemos escuchado en incontables ocasiones. Y, curiosamente, un músico serio

digno de todo reconocimiento, Richard Hickox, se despidió del mundo de los vivos con una versión grabada en directo de esta composición de Orff, si es que éste es su último disco que, hasta la fecha, lo es. Una carrera inquieta, un repertorio amplísimo que da cuenta de un músico cuya multiplicidad de intereses sólo puede compararse a su talento para abarcarlos con dignidad y a menudo con brillantez, termina con *Carmina Burana*... No hace justicia a Hickox. Pero, claro está, no es una mala versión; con Hickox a la batuta con cualquier obra en el atril eso es imposible. Los efectivos corales y orquestales cumplen sobradamente y los solistas, como es habitual en versiones de calidad de esta obra y esta lo es, hacen lo que pueden que ya es mucho. Preferimos recordar al Hickox director de óperas, al defensor poco menos que ideal del gran repertorio británico, al sensatísimo e irresistible barroco que lleva dentro, al exquisito clásico, al gran director coral... Ese sí que merece un lugar de honor en la historia de la dirección de nuestro tiempo.

Josep Pascual

PALESTRINA:

Priego alla Beata Vergine.

CORVINA CONSORT. Director: ZOLTÁN KALMANOVITS. HUNGAROTON HCD 32497 (Gaudisc). 2007. 69'. DDD. **PN**



La última recopilación de sus obras que Palestrina alcanzó a ver publicadas fueron los *Madrigali spirituale a cinque voci*, editados en Roma a principios de 1594 por Francesco Coattino unos meses antes de la muerte del entonces maestro de capilla de la Basílica de San Pedro. La edición consta de dos libros, siendo el segundo de ellos un conjunto de treinta madrigales espirituales titulado *Priego alla Beata Vergine*. Compuestos en riguroso estilo polifónico, se agrupan según los ocho modos antiguos de tonalidad en cuatro partes: *protus* (1 al 10), *deuterus* (11 al 16), *tritus* (17 al 23) y *tetardus* (24 al 30). El autor de los textos poéticos, conjunto de alabanzas y ruegos a la Virgen que van siguiendo la Letanía de Loreto, aunque en idioma italiano, que por algo se trata de género madrigalístico, es desconocido. Si bien en sus años juveniles Palestrina hizo algún inten-

to en el campo de los madrigales profanos, los pocos de su autoría los escribió con el seudónimo de Gianetto y estos madrigales espirituales del final de su vida poco tienen que ver con el desarrollo del género que en Florencia, en la propia Roma o en Mantua estaban llevando a cabo los compositores que darían paso a una nueva era musical, pues su dedicación a la Iglesia era absoluta, a pesar de no haber recibido más que las órdenes menores. La Iglesia romana como institución ha sido siempre cualquier cosa menos innovadora y no digamos en la época del Concilio de Trento.

El disco se completa con dos versiones distintas de las *Litanias de Beata Vergine* compuestas por Palestrina, una a cinco voces y otra a seis voces, que no fueron editadas en vida del compositor y cuyos manuscritos se conservaron en los archivos de la Capilla Pontificia y de la Basílica de San Pedro, respectivamente. En el cuadernillo figura la indicación "primera grabación mundial", pero no se dan más explicaciones.

El conjunto húngaro Corvina Consort está formado por siete voces (dos sopranos, mezzo, dos tenores, barítono y bajo), que se combinan según las exigencias de las distintas partes. No alcanza la perfección de los conjuntos más reputados en este repertorio, ingleses o no, pero su calidad es suficiente para dar interés a este disco, pues aunque no se tratara de una primera grabación, lo que no estamos en condiciones de confirmar, tampoco hemos encontrado otras.

José Luis Fernández

PENDERECKI:

Concerto grosso nº 1 para tres violonchelos y orquesta. Largo para violonchelo y orquesta.

Sonata para violonchelo y orquesta. IVAN MONIGHETTI, ARTO NORAS, RAFAL KWIATKOWSKI, violonchelos. FILARMÓNICA NACIONAL DE VARSOVIA. Director: ANTONI WIT. NAXOS 8.570509 (Ferysa). 2007. 74'. DDD. **PE**



Tres reconocidos violonchelistas — de los cuales al menos los dos primeros no necesitan presentación— se ocupan de dar vida a la parte del concierto del *Concerto grosso nº 1* de Penderecki, Antoni Wit al frente de la siempre competente orquesta polaca de la que es

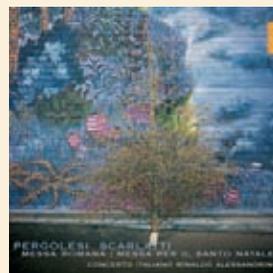
Rinaldo Alessandrini

MISAS RARAS



PERGOLESI: Misa de San Emidio. A. SCARLATTI: Misa per il Santissimo Natale.

CONCERTO ITALIANO. Director: RINALDO ALESSANDRINI. NAÏVE OP 30461 (Diverdi). 2008. 58'. DDD. **PN**



La *Misa de Navidad* de Alessandro Scarlatti fue escrita en 1707 en el tradicional estilo policoral y concertante del siglo XVII. La *Misa de San Emidio* de Pergolesi pertenece al género de las misas breves — por ofrecer sólo *Kyrie* y *Gloria*, y no por su extensión, que es considerable— y fue escrita tras el terremoto que asoló Nápoles en 1731. Se la conoce como *Misa romana* porque la obra fue interpretada en Roma en 1734. Han quedado de ella tres versiones manuscritas, la primera, para solistas, coro a cinco voces y orquesta. El estilo, que es capaz de aunar patetismo, lirismo y exuberancia ornamental, identifica bien a su autor.

Vibrante interpretación de Alessandrini y su grupo, de una intensidad en los ataques y los acentos que es perfectamente compatible con la dul-

zura de los pasajes más líricos, como ese delicioso *Domine Deus* de la obra de Pergolesi, y con la claridad de los planos sonoros, que es extraordinaria incluso en el *Gratias agimus tibi* de Scarlatti, escrito para nueve partes independientes. Coro de solistas y equipo instrumental no grande, pero de sonoridad amplia, bien perfilada, con relieve, envolvente en los momentos de cierta majestuosidad y afilada, brillante y exuberante en los pasajes solistas y más virtuosísticos (ese *Laudamus te* scarlattiano, lleno de melismas). Repertorio poco transitado y de gran atractivo en interpretaciones intensas y palpitantes. Un disco del máximo interés.

Pablo J. Vayón

titular se encarga de dar el relieve que merece la siempre espectacular escritura orquestal de Penderecki. En el *Largo*, el solista es Noras y en la *Sonata* es Kwiatkowski, de modo que versiones de lujo para un programa de interés variable, con música heterogénea pero indiscutiblemente de excelente factura. El *Concerto grosso nº 1*, de 2000, es demasiado extenso, a ratos errático por no decir verborreico, efectista a menudo y de una superficialidad que por momentos resulta pasmosa e indigna de Penderecki a pesar de lo muy a fondo que se emplean los intérpretes, que elevan esta música muy por encima de lo que es. El *Largo*, de 2003 —encargo nada menos que de Rostropovich, quien lo estrenó junto a Ozawa al frente de la Wiener Philharmoniker— también es, como dice su título, largo, muy largo, demasiado, aunque su clima elegíaco y contemplativo se preste a cierta efusión lírica que da lugar a momentos de serena belleza. Pero lo mejor, con diferencia, es la sensacional *Sonata* con que

termina este disco que, llegados a este punto ya parecía interminable. Obra de 1964 es digna del mejor y más interesante Penderecki, con un solista más que competente y con Wit reconciliándonos con la magia y con el poderío del gran maestro polaco, el de los mejores tiempos. Los once minutos de esta magistral *Sonata* salvan de un compacto que, por su contenido, que no por la interpretación, no merecería demasiada atención, pero esta sonata bien vale la pena.

Josep Pascual

PRAETORIUS:

Magnificat y motetes. THE CARDINAL'S MUSIC. Director: ANDREW CARWOOD. HYPERION CDA67669 (Harmonia Mundi). 2008. 69'. DDD. **PN**



El disco está dedicado al compositor hamburgués Hieronimus Praetorius (1560-1629) y

no a Michael, más popular en nuestros días, pero con quien Hyeronimus no tiene ninguna relación de parentesco. Abundan las obras policorales y las escritas en *alternatim* (versos en canto llano alternando con polifónicos). El imponente *Magnificat* de quinto tono que cierra el CD, puede que la obra más monumental jamás escrita por Praetorius, se presenta seguido por dos piezas navideñas, *Joseph, lieber Joseph mein e In dulci júbilo*, que es como aparece en la edición de las obras religiosas completas del músico, publicadas en cinco volúmenes entre 1616 y 1625.

The Cardinal's Musick canta a voz por parte con un sonido típicamente inglés, brillante, afinado, magníficamente empastado, acaso poco perfilado por los graves y con las voces medias a menudo algo tapadas, pero con una intensidad notable, abundantes contrastes de dinámicas y énfasis bien marcados en pasajes de especial relevancia expresiva.

Pablo J. Vayón

PURCELL:

Dido y Eneas. SIMONE KERMES (Dido), DEBORAH YORK (Belinda), DIMITRIS TILIAKOS (Eneas), MARGARITA MEZENTSEVA (Primera Mujer), SOFIA FOMINA (Segunda Mujer), OLEG RYABETS (Hechicera), YENA MAMONOVA (Primera Maga), ELENA KONDRATOVA (Segunda Maga), VALERIA SAFONOVA (Espíritu), ALEXANDER ZVEREV (Marinero). LOS NUEVOS CANTANTES DE SIBERIA. MUSICÆTERNA. Director: TEODOR CURRENTZIS. ALPHA 140 (Diverdi). 2007. 64'. DDD. **PN**



Fuera prejuicios. Un *Dido y Eneas* siberiano no es cosa que se vea todos los días, y este tiene muchos puntos positivos. Para empezar, la opción interpretativa es muy interesante: instrumentos originales sí, pero no para seguir manteniendo la obra en el mismo viejo pedestal aristocrático. Aquí nos encontramos con un subrayado constante de todos los elementos folclóricos en que bebió la inspiración de Purcell. Se nota ya en la *Sinfonía*, se empieza a confirmar en el primer coro, *Fear no danger*, cargado de detalles percusivos y con un tono de danza popular que se prolonga en la coda instrumental añadida, y cualquier duda se despeja en *To the hills and the*

Juan Carlos Asensio, Albert Recasens

VARIADO Y EXQUISITO



PUJOL: Música para el Corpus. SCHOLA

ANTIQUA. Director: JUAN CARLOS ASENSIO. LA GRANDE CHAPELLE. Director: ALBERT RECASENS.

LAUDA Lau 007 (Harmonia Mundi). 2008. 80'. DDD. **PN**

Cuando la recuperación del patrimonio musical se hace con este excepcional nivel de calidad, empezando por las notas de contextualización histórico-musicológica y terminando por la mera presentación comercial del producto, el resultado se convierte en obra de arte. Se nos presenta la reconstrucción de la *Procesión y las Completas de la festividad del Corpus Christi* tal y como podríamos haberlas presenciado durante el primer cuarto del s. XVII. Las músicas escogidas para ello por Albert Recasens proceden casi en su totalidad de Joan Pau Pujol (1570-1626), a la sazón maestro de capilla de la Seo barcelonesa. La obra

vaes, a la que sirve de coda instrumental la *Danza triunfal* subsiguiente. No tanto a Currentzis como a los técnicos de sonido se les va un poco la mano con los "efectos especiales" en el coro "de los ecos", que se antoja demasiado artificial. Por lo demás, el coro pone a contribución un gran compromiso expresivo, que compensa de la depuración que encontramos en varias de las versiones "occidentales" disponibles.

Entre los solistas destacan los dos protagonistas. Simone Kermes es prematuramente lastimera en *Ab*, *Belinda*, de manera que no hay una evolución dramática del personaje. Tomado aisladamente, el *Lamento* lo canta muy bien, con un *basso* estupendamente desempeñado por la guitarra, instrumento al que se asigna el *ground* (una chacona) insertado entre los números 23 y 24 de la partitura. Dimitris Tiliakos le da réplica de alto nivel vocal y musical, con refinado fraseo en el recitativo con que concluye el segundo acto.

El resto presenta más flancos débiles. La pronunciación inglesa de Belinda no supera los mínimos exigibles. Lo que no se sabría decir si es voluntario o no es que el dúo de las Brujas suene tan cloqueante como desmañado el comienzo de su danza, o que

de este compositor adscrito fundamentalmente al palestriniano *stilo antico* tiene ribetes del nuevo estilo que apunta hacia el barroco incipiente de Romero o Comes. La distribución de músicas en el disco distingue claramente el bloque procesional, más variado en colorido vocal e instrumental, del bloque litúrgico, obviamente más sobrio pero igualmente interesante y rico.

En el primero de ellos, la disposición de himnos y villancicos se realiza mediante inserciones instrumentales de interés singular, alternantes o coincidentes con las intervenciones polifónicas de La Grande Chapelle. Se combinan estrofas a cuatro, *tutti a cappella* e instrumentales. Acertadamente expresivas resultan las voces, claramente individualizadas dentro de la homogeneidad conjunta.

En el segundo bloque se suceden las intervenciones en canto llano con sus respectivas



elaboraciones polifónicas. Bellísima alternancia a cargo de la magnífica Schola Antiqua de Juan Carlos Asensio, y distintas combinaciones vocales de la Chapelle, reforzadas ocasionalmente por algún sombreado instrumental en el *cantus firmus*.

Un disco que, a pesar de abordar una temática aparentemente minoritaria, resulta tan variado y exquisito que se convierte en una delicia absolutamente recomendable a cualquier aficionado.

Juan García-Rico

el Marinero y el Espíritu imposten de forma tan rudimentaria. En cualquier caso, versión recomendable, al menos por amena.

Alfredo Brotons Muñoz

RAVEL:

Obras para piano. MICHELANGELO CARBONARA. 2 CD BRILLIANT 9020 (Cat Music). 2008. 137'. DDD. **PE**



Con esta más o menos integral de Carbonara, llegamos a un número incalculable de ciclos pianísticos de Ravel. Y, de nuevo, hay que decir que se trata de una interpretación no sólo solvente, sino también virtuosa y con gran sentido de la estética tan especial del compositor francés. Especial, y Carbonara sabe darle esa distancia, esa entraña y esa ocasional brillantez que exige más sentido que agilidad, aunque ésta a veces sea imprescindible (las tres piezas de *Gaspard de la nuit*, por ejemplo). El sentido se advierte en ciclos como *Le tombeau de Couperin* o la *Sonatina*, tocados con un clasicismo y una elegancia que no olvidan una

cierta sonrisa de intérprete, nada infiel a la letra ni al espíritu ravelianos; o en la agilidad contrastada con un sosiego tenso en los *Valses nobles y sentimentales*; o en la sugerencia de esta lectura de *Miroirs*, en la que tanto tiene que ver la buena administración de las dinámicas, del mezzoforte. Por no referirnos a piezas individuales. Aunque, sí, nos referiremos al menos a una, a la *Sérénade grotesque*, que inaugura el recital y es una unión sorprendente entre el espíritu del Gracioso de la *Alborada* y del Scarbo del *Gaspard*. En fin, un nuevo ciclo pianístico de Ravel de altura y de garantía. Y a un precio excepcionalmente favorable.

Santiago Martín Bermúdez

ROPARTZ:

Cuarteto de cuerda nº 1.

Fantasia breve. CUARTETO

STANISLAS.

TIMPANI 1C1121 (Diverdi). 2007. 60'. DDD. **PN**



Todavía no tiene 30 años R o p a r t z cuando compone su *Primer Cuarteto de cuerda*. Y

de por entonces es la *Fantasia breve sobre el nombre de Albéric Magnard*. Estamos ante dos conspicuos, inspirados y rigurosos miembros de la escuela de Vincent d'Indy, de los herederos de César Franck, dos, tres años después de la desaparición del grandísimo maestro belga, espejo, fin y cuerpo místico salvador de los pecados de la música francesa. Pero, fuera de toda broma con lo que no denigramos, sino que respetamos, Ropartz es uno de esos grandes maestros infatigables que desde su Bretaña o desde Nancy aportaron durante décadas unas músicas dignas de los maestros santones de la casa: Franck, el fundador y profeta; Chausson, uno de los favoritos, malogrado demasiado pronto; Lekeu, el desaparecido en agraz. Y eso demuestran estas dos obras juveniles de muy distinto alcance (desde los casi tres cuartos de hora del monumental *Cuarteto* hasta los quince minutos de la *Fantasia*). Forma parte este disco de la serie de cuartetos completos de Ropartz a cargo del Stanislas, y así culmina y concluye una integral de muy alto nivel, que une el rigor y la frescura para una música que no es grave, pero que no es, precisamente, la alegría de la huerta. Esta escuela se empeñaba en seguir la herencia lejana de Beethoven, y estos cuartetos no desmerecen de tal legado. El Stanislas así lo comprende y aporta unas lecturas exigentes e inspiradas. Como prueba, como cala, un fragmento: la finura, el canto, la trama, los adelgazamientos del sonido de la fuga, segundo movimiento de los cuatro tempos que forman la *Fantasia breve*.

Santiago Martín Bermúdez

SCHNITTKE:

Concierto para viola.

SHOSTAKOVICH: Sonata

para viola y piano. ANTOINE TAMESTIT, viola; MARKUS HADULLA, piano. FILARMÓNICA DE VARSOVIA. Director: DIMITRI KITAIENKO. AMBROISIE AM 168 (Harmonia Mundi). 2007. 65'. DDD. **PN**



El *Concierto para viola* de Alfred Schnittke es una de sus obras más inspiradas, menos vanguardistas y de un carácter más dramático. Al mismo tiempo, es una de sus obras más inmediatamente bellas. Una de esas bellezas que no necesi-

Ari Rasilainen

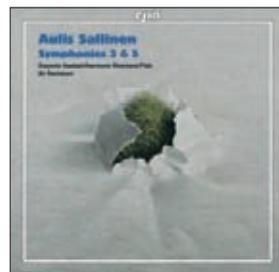
DOS GRANDES SINFONÍAS

SALLINEN: Sinfonía nº 3. Sinfonía nº 5 "Washington Mosaics".

DEUTSCHE STAATSPHILHARMONIE RHEINLAND-PFALZ. Director: ARI RASILAINEN. CPO 999 970-2 (Diverdi). 2004. 63'. DDD. **PN**

La pintura de Kimmo Kaivanto —por cierto, de 1974, año de creación de la primera de las dos obras que escuchamos en este compacto— que ocupa la portada del presente disco es todo un acierto: esa mata de hierba que asoma decidida entre una blancura que podríamos identificar como el hielo o la nieve; la frescura que destaca sobre la frialdad, la calidez sobre la monotonía... Tal es la música de Sallinen; irreductiblemente nórdica, de clara ascendencia sibeliana, heterogénea siempre, también fascinante y atractiva, personalísima... des-

taca por sí misma. Tenemos aquí dos obras mayores de su catálogo sinfónico, la *Sinfonía nº 3* compuesta entre 1974 y 1975, y la *nº 5*, diez años posterior; una destinada a una de las grandes orquestas finlandesas que entonces dirigía Okko Kamu, y la otra para una de las grandes centurias americanas que a la sazón dirigía Rostropovich. Palabras mayores. Por supuesto, Sallinen no defraudó la confianza de quienes creyeron en él y el tiempo se ha encargado de situar estas dos obras en el lugar que les corresponde, que es entre las mejores sinfonías de su tiempo, a pesar de no gozar de la divulgación que merecen. El extraordinario Ari Rasilainen al frente de la estupenda orquesta renana nos brinda otra de esas joyas sinfónicas con que de vez en cuando nos obsequia CPO. Las versiones se



mueven entre la adscripción —innegable— de Sallinen a la herencia sibeliana —esas ideas melódicas breves que aparecen una y otra vez, que se desarrollan, que cambian, ese clima dramático a veces tenso, esas formas poderosas y curiosamente libres...— y a la inquietud propia de un vanguardista de los de verdad que ya está de vuelta de todo en su lúcida madurez. Magnífico.

Josep Pascual

tan explicación de gramáticas. También, y como característica final (sin duda, tiene otras), el *Concierto para viola* de Schnittke es una prueba más de la versatilidad de este espléndido compositor, que supo aventurarse por mundos sonoros muy diversos y salir de todos ellos con riquezas, con logros, o al menos con algún hallazgo importante. Esta obra es de una época avanzada, 1985, y según se nos advierte coincide con el comienzo de la *perestroika*. También, lamentablemente, con el hundimiento físico de Schnittke. La belleza de esta obra, que conmociona, está emparentada con la que le sirve de acoplamiento, la última compuesta por Shostakovich, la *Sonata para viola*. Antoine Tamestit es un joven viola francés que abraza en este recital esa doble herencia de dos obras no muy lejanas en el tiempo, aunque las separen tantas cosas, entre ellas la muerte de Shostakovich en el verano de 1975 y los cambios tremendos que tienen lugar en la insostenible Unión Soviética. Pero, si a eso vamos, lo más decisivo está por llegar. A Tamestit no le hace falta perspectiva. Son dos obras con una especie de programa oculto cada una de ellas, y con unas intenciones acaso diáfanas. El lirismo agónico de Shostakovich no tiene gran cosa que ver con un "presentimiento de muerte",

y esa explicación sería demasiado fácil. ¿Acaso no había entrado en agonía Shostakovich —y, antes y después, tantos compatriotas suyos— unas cuatro décadas antes? El dramatismo contenido y ese lirismo agónico marcan el carácter de esta pieza. Tamestit las emparenta tan sólo con colocarlas en secuencia. Para Schnittke cuenta con una orquesta de buen nivel y un director superior, como Kitaienko. En la *Sonata* le acompaña el excelente pianista Markus Hadilla, con el que viene formando dúo desde hace tiempo, desde un recital de hace unos años con los *Märchenbilder* de Schumann, para viola y piano. Este CD roza la perfección, y en cualquier caso alcanza la emotividad de las interpretaciones veraces, aquéllas en las que el virtuosismo está al servicio del sentido de las obras.

Santiago Martín Bermúdez

SCRIABIN: Sinfonía nº 1 op.

26. CAPILLA CORAL DE LA REPÚBLICA RUSA. SINFÓNICA DE LA URSS. Director: EVGENI SVETLANOV. MELODIYA MEL 10 00188 (Diverdi). 1963. 49'. ADD. **PM**

La *Sinfonía nº 1* de Scriabin es una de esas obras que atrapan al oyente desde el principio. Tan sólo con iniciarse la música sabemos que estamos ante algo



realmente hermoso que no tiene un punto culminante sino que las bellezas van apareciendo según avanza en su desarrollo ese primer movimiento. Y es así hasta tal punto que esas bellezas no son más que una sola, todo ese Lento inicial que permite a un director mostrar su dominio técnico y, sobre todo, su sensibilidad. También es un vehículo más que idóneo para el lucimiento de la orquesta con alguna intervención solista notable como la del violín hacia la mitad del movimiento. Así las cosas, cuando no topamos con una interpretación como ésta la obra puede parecerse mejor incluso de lo que es. Y no es exagerado decir que aquí estamos ante una auténtica exhibición de Svetlanov, inspiradísimo, y de la orquesta, que suena celestial, también el magnífico solo de violín ya referido. Pero el festín sonoro y la expresión justa de la belleza de la composición (sin artificios, sin almbaramiento, sin amaneramiento) continúa después con ese casi rachmaninoviano Allegro dramático, muy cercano al mundo del poema sinfónico, con sus climas cambiantes, con sus contrastes, con su expresividad diversa, que Svetlanov comunica admirablemente. Y seguimos después con

Alexandre Tharaud

INVITACIÓN A SATIE

SATIE: Obras a solo y a dúo.

ALEXANDRE THARAUD, piano.
JULIETTE, voz; JEAN DELESCLUSE,
tenor; ERIC LE SAGE, PIANO; ISABELLE
FAUST, violín; DAVID GUERRIER,
trompeta.
2 CD HARMONIA MUNDI HMC
902017.18. 2008. 127'. DDD.  

La obra de Satie, como bien saben los aficionados, se compone de joyitas que, juntas, pueden ser como un diamante tan grande como el Ritz. Para ello, pues, hay que juntarlas. No necesariamente todas, pero sí unas cuantas que arrojen un sentido al todo. El sentido puede dársele un buen equipo que se conjunte lo bastante bien. O un artista que lidere un equipo y logre ese sentido a partir de los diversos talentos reunidos. Es lo que hace aquí el magnífico pianista Alexandre Tharaud a lo largo de un par de discos y poco más de dos horas. En el primero, él solo, y alrededor de las *Gnosiennes* (que no toca seguidas, sino entreveradas con "todo lo demás"), ofrece un recital pianístico Satie con todo ese encanto y esa evocación y esa musicalidad indefinible que nunca fue del todo ligera pero que a menudo se alía con ella, se conchaba, se amancebaba, caramba: *Le Piccadilly*, por ejemplo, mas también *Poudre d'or*, las siete piezas de *La tram-*

pa de Medusa (éstas, con "piano preparado"), y otras varias. Tharaud bromea con estas piezas, pero se luce sobre todo en lo que sabe sugerir, susurrar y matizar de esas *Gnosiennes* que circulan por el primer CD y lo presiden. El resultado es un recital bello y de un sentido satiniano de los "de a de veras". Es decir, el primer CD es una referencia, otra más, entre las mejores del mejor Satie.

Lógicamente, el segundo, en el que Tharaud invita a otros artistas para que canten o toquen con él, es continuación natural del primero. Continuación no sólo en cuanto a temas, sino en cuanto a criterio, sentido y alcance. Y quién sabe qué más cosas. *Avec...* esa es la palabra; esto es, aquí toco "con tal artista". Y de ahí, de una colaboración entre dos, y de otra, y de otra, sale otro recital, otro CD, otro ejemplo de cómo hacer a Satie. Se nos asegura que Juliette es una cantante de música popular y ligera muy estimada. Lo cierto es que, aunque tiene su gracia, apenas puede con sus cuatro cantos. Digamos que, en su voz natural, Juliette tiene más musicalidad y habilidad histriónica que capacidad vocal. Aunque no se nos anuncia como tenor, Jean Delescluse no está lejos de ese tipo de voz ya gastadita y medio en ruinas que



sigue teniendo musicalidad y hasta gracia. Es evidente, entonces, que se trata de una preferencia del propio Tharaud para este repertorio.

Pero el segundo CD gira alrededor de algo concreto, tal como hacía el primero. Si en el primero eran las *Gnosiennes*, en el segundo se trata de las piezas para dos pianistas que Tharaud toca junto con Eric Le Sage. Quién le iba a decir a Eric Satie, que era muy poco *sage*, que a comienzos del siglo XXI iba a interpretar su música alguien llamado así. En fin, los *Trois morceaux*, *La Belle* y *Cinéma* (¡falta *En habit de cheval*, caramba!) presiden el segundo CD y dan paso a obras vocales y camerísticas. Los dos pianistas son excelentes juntos y separados, cómo no iban a dar un Satie a cuatro manos sencillamente magistral. Con la magnífica violinista Isabelle Faust como voz cantante, que ha ocupado espacio no

escaso en estas páginas, Tharaud ofrece unas deliciosas *Cosas vistas a derecha e izquierda* (*sin gafas*), tres piezas cuyo ingenio no se agota en los tres títulos: *Coral hipócrita*, *Fuga a tientas*, *Fantasia muscular*. Formas o géneros que reciben un apellido desusado, y eso, como sabemos, es el contraste cuyo efecto llamamos *humor*. Con Isabelle toca también un irónico *Embarquement*. En fin, con David Guerrier, con su solo de trompeta al final de la brevísima pieza *La estatua reencontrada*, toca Tharaud una de las obras menos conocidas del maestro. En resumen, tenemos una excelente grabación a la que sólo se le pueden poner pegas a las voces del segundo CD, y aun así hay que advertir que se trata de una elección, de algo de veras deliberado y que tiene una innegable dosis de encanto.

Tharaud es un magnífico músico y lo demuestra en este programa Satie. Acaso no sea imprescindible este doble álbum. Tampoco lo es Satie. Pero la vida con ambos puede resultar más bella. Porque el álbum tiene esa belleza sencilla, humorística, entrañable y también escéptica que despliega toda la obra del maestro de Arcueil.

Santiago Martín Bermúdez

Wolfram Schmitt-Leonardy

¿DÓNDE ESTABA ESTE HOMBRE?

**SCHUMANN: Obras para piano.** WOLFRAM

SCHMITT-LEONARDY, piano.
2 SACD BRILLIANT 93772 (Cat Music).
2008. DSD. 130'.  

Un Schumann ejemplar, precioso, en las manos de un maravilloso pianista. ¿Dónde estaba este hombre que frasea, *rubatea*, pleno de contenido musical, convenciendo en cada fragmento por corto que sea, dotándole de vida y de contenido? Naturalmente que apoyado en un bagaje técnico esplendoroso, o sea, lo necesario para plasmar sus ideas. Matices mil,

dinámicas cuidadísimas, contrastes justos y claridad envidiable.

Se llama Schmitt-Leonardy; no es un jovenzuelo, ni mucho menos un anciano: es un acontecimiento. Sólo queda al final de la audición; perdón, atenta escucha, porque atrapa, la incógnita: esto es Schumann; me ha convencido. ¿Qué hará en el resto? ¿Por dónde nos llevan los dos discos? Pues por un *Carnaval* lúcido y contrastado como pocas a las *Nachtstücke op. 23* abordadas con igual maestría, sutileza y profundidad. Sigue la *Tocata op. 7*, ejercicio poco difundido en disco,



igual que el Presto passionato, final original de la *Sonata n.º 2*. Entre ambos, y también en versión magistral, las *Cuatro Klavierstücke op. 32*. El segundo disco nos transporta a ese mun-

do pianístico de equilibrio y perfección de este alemán nacido en 1967, a través de las *Variaciones ABEGG op. 1*, los seis *Intermezzi op. 4*, y cierra con los *Estudios sinfónicos op. 13* que incluyen las cinco variaciones póstumas. Anterior la grabación de este disco en dos años a la de su compañero, la misma capacidad de organización, de penetración en las obras y de plasmación de la mejor manera posible. Téngase, además, en cuenta, que esto se nos ofrece a precio económico.

José Antonio García y García

otro Lento que va de lo contemplativo a la tensión, con un Viva-ce casi ligero, casi un scherzo, con un Allegro que nos devuelve al dramatismo anterior y con ese final extenso y extraño que quisiera y no pudo ser una nueva *Oda a la alegría* y se quedó en el episodio que lastra una hermosa sinfonía. Aunque este ambicioso final contiene momentos interesantes, como el hermoso y lírico dúo inicial que al evolucionar resulta cargante hasta llegar al coro que corona la sinfonía con un sorprendente triunfalismo que nada tiene que ver con el resto de tan magnífica obra. Con todo, Svetlanov se emplea a fondo también en este final y nos ofrece una versión inolvidable, con dos solistas magníficos y un coro impresionante. Y además el sonido es buenísimo, y eso que la toma data de 1963. Si a pesar del final podemos considerar que esta sinfonía es una gran obra, a pesar de su escasa duración, éste es también un gran disco que merece recomendar.

Josep Pascual

SIBELIUS:

La música completa para violín y piano. JAAKKO KUUSISTO, MADOKA SATO y NILS-ERIK SPARF, violín; FOLKE GRÄSBECK y BENGT FORSBERG, piano. 5 CD BIS CD-1915/17 (Diverdi). 1991, 1993, 1999 y 2008. 363'. DDD. **PN**



Jean Sibelius quería ser violinista. Ése era su gran sueño, por encima incluso de la composición. El no llegar a dominar lo suficiente el instrumento como para poder hacer carrera de solista virtuoso fue lo que finalmente le hizo decantarse por la creación. Dado ese amor por el violín, que nunca dejó de acompañarle, no es extraño que le dedicara uno de los conciertos más extraordinarios del repertorio. Concierto que podemos escuchar en este nuevo álbum, el sexto, de la integral sibeliana que está editando BIS, en una transcripción para violín y piano debida al propio compositor, y en sus dos versiones, la original de 1903-1904 (con la parte pianística del primer movimiento completada por Kalevi Aho) y la definitiva de 1905. Es, sin duda, lo más destacado de todo el estuche, pues el resto lo constituyen piezas de estudios, como la *Sonata en la menor* (1884) y la *Sonata en fa mayor* (1889), que pertenecen a lo que podría llamarse la “prehis-

Eric Le Sage

UN SCHUMANN SUTIL Y EMPRENDEDOR

SCHUMANN: Obras para piano y música de cámara.

Vol. 5. Novelletten op. 21.

Vier Märsche op. 76.

Klaviersonate op. 22

Nachtstücke op. 23. Drei

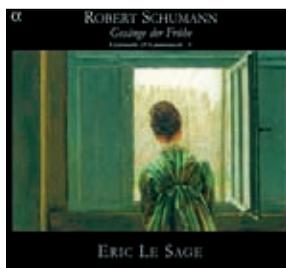
Phantasiestücke op. 111.

Gesänge der Frühe op. 133.

ERIC LE SAGE, piano.

2 CD ALPHA 129 (Diverdi). 2008.

127'. DDD. **PN**



Vol. 6. Kreisleriana op. 16.

Vier Fugen op. 72.

Fantasiestücke op. 12

Andante. Variaciones para 2

pianos, violonchelo y trompa

op. 46. Seis estudios en forma

de canon op. 56. Seis

Impromptus op. 66.

Waldscenen op. 82. FRANÇOIS

SALQUE, VÍCTOR JULIÁN-LAFFERRIÈRE,

violonchelos; BRUNO SCHNEIDER,

trompa; ERIC LE SAGE, FRANK

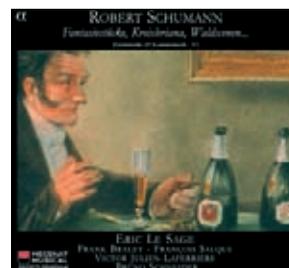
BRALEY, pianos.

2 CD ALPHA 135 (Diverdi). 2008.

140'. DDD. **PN**

Prosigue, y respondiendo a las expectativas, la colección emprendida por Eric Le Sage sobre la música de piano y de cámara de Robert Schumann para Alpha. Sintetizando, sus claves radican en unas interpretaciones rigurosas mediante un conjunto de intérpretes que disfrutan de su trabajo y que entienden el lenguaje del autor y disfrutan a partir de una calidad inapelable; sin excelencia no se alcanza cierto nivel, y aquí de eso no falta. El alma mater del proyecto es el pianista francés mas el músico —como debe ser— se rodea de artistas

cuya talla pertenece a su mismo rango. En el sexto volumen las colaboraciones con Frank Braley (del que sólo conocemos exquisiteces) corroboran lo dicho y juntos firman una versión de los *Seis Estudios en forma de canon* que tiene como principales virtudes la ponderación y un sonido adecuado para cada momento. Lejos de aplicar siempre los mismos criterios, el dúo de pianistas se amolda y escucha las necesidades que clama la partitura; así es como este Schumann se presenta bien vivo y despierto, además de con un sonido abellotado y rico en tonalidades, con unos *tempi* emprendedores. Le Sage promueve un Schumann dinámico y bien articulado, con raciocinio y sin exageraciones. Sabe encontrar climas a través del pedal y la imaginación. Sorprendentemente las interpretaciones se mantienen con solidez y estabilidad. Así, la *Kreisleriana*, aunque algo impetuosa en sus movimientos rápidos, destila aquella esencia evocadora que sólo se consigue a través de un fraseo inquieto y unas dinámicas contrastadas; como al



igual que la *Fantasiestücke*, que en sus manos es penetrante y llena de sutilezas. Las *Novelletten* del volumen quinto no difieren de la misma esencia, y el solista las moldea con imaginación y destreza, fluidez y solvencia. Su interpretación de la *Sonata op. 22* es audaz (escuchen el comienzo donde a pesar de la rapidez del *tempo* destila serenidad y una clara fluidez) y flexible, con una dicción que es diáfana y lógica. Le Sage sabe soñar con las *Nachtstücke* a través de un aplomo que le es natural y con un timbre circunspecto. Y como era de esperar el conjunto de músicos que interpretan el *Andante con variaciones* también responden a las expectativas con una interrelación admirable. Juntos se escuchan con unidad y con un estilo limpio firman también a la par los *rubati* que la música sugiere. Porque este es un Schumann acertado y sugestivo que combina en su fraseo fuerza con ternura, una imaginación respetuosa con el brio más efervescente.

Emili Blasco

toria” del maestro finlandés, además de un buen puñado de piezas alimenticias que nos traen al Sibelius más ligero, agradable y buen conocedor de las posibilidades del violín, pero sin duda menor. Es el caso de las *Seis piezas op. 79* (1915-1917), de los años de plomo de la Gran Guerra; de las *Danzas campestres op. 106* (1924-1925), o de las *Tres piezas op. 116* (1929), éstas ya escritas por un Sibelius retirado. A todo ello cabe añadir fragmentos y versiones alternativas, en ocasiones reducidas a unos simples compases, que prueban el carácter exhaustivo de una edición que no descuida una sola nota escrita por el compositor. Los violinistas se lucen, bien secundados por dos pianistas sólidos y experimentados, perfec-

tos conocedores de este repertorio. El entusiasmo de los intérpretes es el principal valor de esta entrega que, a pesar de bellezas puntuales, no hace sino evidenciar que Sibelius, si por algo figura en un puesto de privilegio en la historia de la música es por su producción orquestal y teatral.

Juan Carlos Moreno

STRAUSS:

Sonata para violonchelo op. 6.

Romanza AV 75. Morgen op.

27, nº 4. DVORÁK: Sonatina op.

100. Piezas románticas op. 75,

nº 4. Rondó op. 94. MISCHA

MAISKI, violonchelo; PAVEL GILILOV,

piano.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7465

(Universal). 2008. 75'. DDD. **PN**



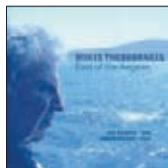
Está firmado “A la memoria de Mstislav Rostropovich” y es el último disco de Mischa Maiski en el que comparte cartel con el pianista Pavel Gililov y se adentra en la música de cámara de Strauss y Dvorák. Como es habitual sus interpretaciones se caracterizan por una sensibilidad extremadamente depurada y por una vehemencia casi sin límites; un sonido cálido y un fraseo espléndido. Su Strauss, que es emotivo, poético y sugerente, muestra a un Maiski dialogante con el piano pero que impone su personalidad de solista. Este es otro de los aspectos que definen al ruso, ya que

su autoridad se traduce además en la toma de sonido, donde el piano siempre (y aunque tengo *forte* en la partitura y necesite cantar) está por debajo del violonchelo; en este sentido sus grabaciones de cámara son como las de antes, donde el piano "acompañaba" y su rol se limitaba exclusivamente a esto, a ser el segundo. Aparte de esto (que ya es mucho), resaltar su Dvorák completamente apasionado y efervescente, con unos *tempi* muy ligeros que avanzan en busca de gracilidad, y ya en concreto la *Sonatina*, que no sufre en el traspaso de instrumento (originaria para violín) y obtiene calidez en todos los registros, donde Maiski se expresa con arrebatado y gallardía. El tocar de ambos músicos es entregado, sin egoísmos expresivos y en una misma dirección. Destaca también el *Rondó op. 94* por su envite y por su capacidad de transmitirlo al oyente. En fin, un CD marca de la casa con unas interpretaciones instintivas, preciosas y en cierta manera febriles que se ven coronadas por la meditación del *lied* de Strauss.

Emili Blasco

THEODORAKIS:

East of the Aegean. JENS NAUMILKAT, violonchelo; HENNING SCHMIEDT, piano. INTUITION INT 3424 2 (Índigo). 2007. 51'. DDD. **PN**



Este compacto se nutre de canciones de Theodorakis adaptadas para violonchelo y piano por el mismo pianista que aquí las interpreta.

Desde luego, resultan muy preferibles a las obras sinfónicas, corales y a las óperas de aliento épico de este compositor, por su sencillez desarma y uno espera encontrar en ellas algo más. Y lo que en esas obras épicas es un exceso insustancial, aquí es una sobriedad también insustancial; aunque, al menos, de ello sale algo bonito. Pero nada más; es bonito y basta, y ese es su atractivo y no falta algún que otro acierto. Por otra parte, las adaptaciones son demasiado deudoras del origen vocal de estas melodías y tampoco es que el adaptador se haya lucido. La interpretación es tan plana como la propia música y cansa muy pronto aunque en algún momento, cuando ya parece que definitivamente vayamos a

Carlos Kleiber

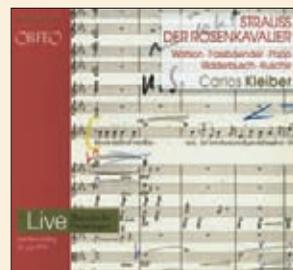
KLEIBER EN SU MUNDO

STRAUSS: El caballero de la rosa.

CLAIRE WATSON (Mariscala), KARL RIDDERBUSCH (Ochs), BRIGITTE FASSBAENDER (Octavian), LUCIA POPP (Sophie), BENNO KUSCHE (Faninal), GERHARD UNGER (Cantante). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA ESTATAL DE BAVIERA. Director: CARLOS KLEIBER. 3 CD ORFEO C 581 083 D (Diverdi). 1973. 178'. ADD. **PN**

El interesante artículo de Sebastian Stauss en el libreto de esta publicación, nos cuenta que Carlos Kleiber dirigió ochenta y dos veces *El caballero de la rosa* en la Ópera de Múnich, y en ninguna de ellas, a juzgar por las reseñas periodísticas que se conservan, se observó la menor rutina ni decaimiento. Lo mismo sucede en sus dos famosas películas de Múnich (Nationaltheater, 1979) y Viena (Staatsoper, 1994), ambas publicadas en DVD Deutsche Grammophon y comentadas en su día desde estas páginas, y asimismo en otras grabaciones piratas que han llegado hasta nosotros procedentes de los teatros más diversos (Scala, 1976; Met, 1990). Posiblemente es ésta que ahora publica Orfeo la más perfecta, intensa y mejor tocada desde el punto de vista orquestal de todas las que conocemos, y además la mejor grabada (incluidas sus dos películas citadas). El refinamiento, meticulosidad, puntillismo y absoluto conocimiento tanto

del libreto de Hofmannsthal como de la partitura de Strauss, eran características esenciales del Kleiber director del *Rosenkavalier* (escuchen con cascos esta versión que comentamos y descubrirán infinitos acentos, matices, ritmos y frases que normalmente pasan inadvertidos en cualquier grabación o representación convencional y que aquí nos dan a conocer de forma diáfana tanto el maravilloso texto como la magistral orquestación). El reparto vocal tiene el inconveniente de la Mariscala de Claire Watson, notable Guttrune con Solti en su grabación del *Ocaso*, o esforzada Donna Anna en el *Don Giovanni* de Klemperer, o, en fin, frágil y lírica Desdémona en algún *Otello* del propio Carlos Kleiber, pero que aquí no estaba en sus mejores condiciones: voz tremolante, delgada, añorada en ocasiones, con buen centro pero pare usted de contar. Al final, el magnetismo de la batuta y las excelencias del resto hacen que nos olvidemos de ella, aunque en algunos momentos (final del acto primero, trío del tercero) su notable caracterización surta los efectos adecuados. Fassbaender es el Octavian ideal, maravillosa voz en esta representación de 1973, dicción perfecta y encarnación magistral, no hay el menor reproche para su actuación. Ridderbusch hace un barón Ochs más noble y elegante de lo habitual —de todas formas,



no nos olvidemos de que el personaje es un aristócrata—, si bien su bello timbre vocal y su comedida actuación teatral pueden con todo y no echamos de menos a los Edelmann, Jungwirth o Moll en esta representación. Lucía Popp en un papel que parece estar hecho para ella, es una Sophie adorable, como todas las veces que la hemos visto y oído en este papel, y los demás, del equipo de la Ópera de Múnich, cumplen sin problemas con sus cometidos. Lástima que no se filmase esta representación del 13 de julio de 1973, habría sido una de las cumbres en la historia fonográfica y videográfica de esta ópera.

En suma, otro registro de Carlos Kleiber y además al nivel a que nos tenía acostumbrados. Con ligeros puntos opinables (Claire Watson), estamos ante una de las mejores versiones de *El caballero de la rosa*. Nuestra opinión es que no la dejen escapar bajo ningún concepto.

Enrique Pérez Adrián

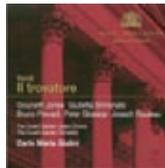
caer en brazos de Morfeo, llega algo que nos anima a seguir, pero de nuevo volvemos a acercarnos al sueño.

Josep Pascual

VERDI:

Il trovatore. PETER GLOSSOP (Conte di Luna), GWYNETH JONES (Leonora), GIULIETTA SIMONATO (Azucena), BRUNO PREVEDI (Manrico), JOSEPH ROULEAU (Ferrando). CORO Y ORQUESTA DEL COVENT GARDEN. Director: CARLO MARIA GIULINI. 2 CD ROYAL OPERA HOUSE (Diverdi). 1964. 127'. ADD. **PN**

La serie Heritage continua recuperando los grandes nombres que estuvieron en la programación del Teatro Covent Garden y en esta ocasión estaba al frente



de los elementos estables del coliseo londinense, Carlo Maria Giulini, veinte años antes de su grabación comercial de *Il trovatore*, en lo que seguramente fue su última presencia en los estudios. La versión de 1964, quizá no tiene la reflexión de la anterior, pero tiene en cambio un impulso vital muy intenso, generando toda la fuerza del drama, con momentos, especialmente en los finales de algunos cuadros, donde la energía y la fuerza son apabullantes, sin olvidar el gran fraseo orquestal. En el reparto destaca la presencia de Peter Glossop, excelente barítono que quizá no hizo la carrera que correspondía a sus medios, por

razones personales, pero que en esta época estaba en su gran momento, como pudimos comprobar unos años después en el Liceu. Se impone por belleza vocal, estilo y fraseo para expresar el amor, el deseo, el odio y la venganza, con un gran contraste de sensaciones. Giulietta Simonato es la fuerza vocal por excelencia, con un canto extrovertido de gran brillantes, mientras que Bruno Prevedi es el tenor profesional que siempre cumple y Joseph Rouleau un correcto Ferrando. No vamos ahora a descubrir los méritos de Gwyneth Jones, pero aquí juega en campo contrario, donde junto a su gran musicalidad y seguridad, encontramos un estilo algo alejado y un enfoque vocal muy particular.

Albert Vilardell

schetzo

Daniel Hope, Anne Sofie von Otter

UN HALO DORADO



VIVALDI:
Conciertos RV 234,
RV 273, RV 565.

Sonata RV 63. Aria "Sovvente il sole" de Andromeda liberata. DANIEL HOPE, violín; ANNE SOFIE VON OTTER, mezzosoprano. ORQUESTA DE CÁMARA DE EUROPA. DEUTSCHE GRAMMOPHON 777 7463 (Universal). 2008. 58'. DDD.

PN

Nadie espera a estas alturas que un violinista como Daniel Hope, todavía joven pero con una personalidad hecha y bien afirmada, vaya a plantear un Vivaldi en línea con el histori-

cismo más ortodoxo, entre otras cosas porque tanto su instrumento como los de la orquesta que le sigue son modernos. Ello no implica naturalmente que se renuncie a unos criterios informados, como prueban la activa presencia del continuo o momentos de furia como el Allegro molto del *RV 234*. A falta de sensualidad mediterránea, la Orquesta de Cámara de Europa aporta su noble y transparente color mientras el violín solista suena en todo momento rico de sonoridad, afinado, sonoro en el grave y fluido en el fraseo, con lo que los movi-



mientos lentos, como por ejemplo el nocturno y melancólico Largo del *RV 273*, alcanzan un lirismo en verdad cautivador. Pero si el trabajo de Hope es meritorio, lo que Anne Sofie von Otter hace en

tareas de estrella invitada con los breves versos del aria *Sovvente il sole* de *Andromeda Liberata*, con *obbligato* como es obvio del propio violinista británico, es de otro mundo. El halo dorado de la voz, la bella dicción y la exquisita musicalidad, además de la evidente afinidad con el micro, nos recuerdan que, por más que el tiempo no espere, la cantante sueca sigue siendo una de las grandes de nuestro tiempo. Sólo cabe lamentar la escasa duración del disco: todo cabe en menos de una hora.

Asier Vallejo Ugarte

Jean-Christophe Spinosi

VIVALDI ENTRE PASTORES



VIVALDI: La fida ninfa. SANDRINE PIAU (Licori), VERÓNICA CANGEMI (Morasto), MARIE-NICOLE LEMIEUX (Elpina), LORENZO REGAZZO (Oralto), PHILIPPE JAROUSKY (Osmino), TOPI LEHTIPUU (Narete), SARA MINGARDO (Giunone), CHRISTIAN SENN (Eolo). ENSEMBLE MATHEUS. Director: JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI.

3 CD NAÏVE OP 30410 (Diverdi). 2008. 190'. DDD. PN

Uno de los lanzamientos más esperados de la *Edición Vivaldi* de Naïve no defrauda en absoluto. *La fida ninfa*, que Vivaldi estrenó en Verona el 6 de enero de 1732, es una de sus óperas más atractivas y alabadas, acaso por la mezcla entre el lirismo pastoril de su trama y el virtuosismo que exige a los cantantes. La obra contiene desde luego multitud de arias de una variedad de recursos y formas y de una belleza extraordinaria, pero además incorpora un coro, una *sinfonía de tempestad* además de otra *sinfonía* y un minuetto como interpolaciones en el acto III y una serie de conjuntos de muy eficaz efecto dramático (un dúo en el



acto I y otro, brevísimo, en el III, un trío como cierre del acto I y un cuarteto como final del acto II).

Jean-Christophe Spinosi había presentado ya para esta misma colección *Griselda*, *La verità in cimento* y *Orlando furioso*, aunque con *La fida ninfa* ha conseguido combinar de forma especialmente brillante el refinamiento en el fraseo con el vigor y la vitalidad, el lirismo con el drama. Los ataques y la acentuación se atemperan, los *tempi* se estiran. Todo resulta fluido y teatral, elegante y magníficamente equilibrado entre la más delicada poesía y el estallido más violento. Spinosi ha trabajado siempre en esta serie con elencos extraordinarios y este es casi el mejor de todos.

Sandrine Piau muestra las agilidades más brillantes y el canto de agilidad más desafiado (*Alma oppressa*) con una delicadeza para las coloraturas en *piano* (*Selve annose*) y para los *filati* más estremecedores en el sobregado (*Il mio core*) en verdad impactantes. Su papel tiene más momentos para la introspección que para el brillo virtuosístico, y la francesa salva unos y otros con igual calidez, homogeneidad en el color y potencia expresiva. Verónica Cangemi está espléndida en uno de los papeles más difíciles que uno pueda recordar: la dulzura de *Dolce fiamma* o el tono patético de *Dite, oimè* (con una guitarra, hermosísima, en el acompañamiento) se contraponen a las coloraturas casi imposibles de un aria de bravura como *Destin avaro*. Está además extraordinaria en las ornamentaciones de los *da capo*. Marie-Nicole Lemieux aporta el singular color de su voz y deslumbra en los pasajes más lentos, como en *Aure lievi*, con un acompañamiento sugerente y matizadísimo entre el *p* y el *pp*. Está estupenda también en *Cento donzelle*, con un acompañamiento con flautas de

gran singularidad. Pocos bajos pueden atreverse con las arias del personaje que encarna Lorenzo Regazzo, pues desde la que abre la obra (*Chi dal cielo*, con trompeta y timbales en el acompañamiento) la mayoría de ellas requieren una agilidad para la articulación y un dominio del registro más agudo de extrema exigencia, pero Regazzo aparenta salvarlo con estupefaciente facilidad. Dúctil Philippe Jaroussky, que brilla en el terreno ornamental y saca a pasear un lirismo de la mejor ley en *Ah, che non posso* o en la sensualísima *Qual serpe tortuosa*. Topi Lehtipuu puede parecer una voz demasiado densa para Vivaldi, pero en la extensa (más de 9 minutos) *Deb, ti piega*, posiblemente la mejor aria que Vivaldi escribió para tenor, canta con una delicadeza y un control de los reguladores soberbios. En sus breves papeles de la escena *de dioses* que pone fin a la obra (con realejo y órgano en el continuo de gran efecto colorístico y teatral), Sara Mingardo y Christian Senn redondean un trabajo por completo referencial.

Pablo J. Vayón

diverdi.com

Wilhelm Bruckner-Rüggeberg, Siegfried Köhler

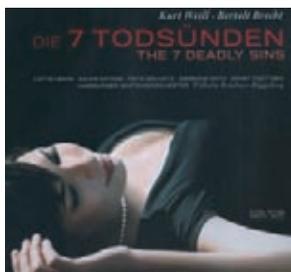
WEILL Y BRECHT HACE MÁS DE MEDIO SIGLO

WEILL: Los siete pecados capitales. LOTTE LENYA, JULIUS KATONA, FRITZ GÖLLNITZ, SIEGMUND ROTH, ERNST POETTGEN. SINFÓNICA DE HAMBURGO. Director: WILHELM BRUCKNER-RÜGGEBERG. MEMBRAN MCPS 232580 (Cat Music). 1956. 36'. ADD. **CD PE**

Der Jasager. JOSEPH PROTSCHKA, LYS BERT, WILLIBALD VOHLA, WALTER JENCKEL, HANS MARKUS, ALFONS HOLTE. CORO INFANTIL. ORQUESTA DE DÜSSELDORF. Director: SIEGFRIED KÖHLER. MEMBRAN MCPS 232579 (Cat Music). 1954. 30'. ADD. **CD PE**

Atención a estos dos discos con música de Weill y textos de Brecht, dos discos de escasas duraciones y de precio económico, unos registros de hace mucho tiempo, como puede verse. La música de ambos cabría ampliamente en un solo, pero el interés es muy grande por lo que ahora se dirá.

Hace ya unos cuantos años Sony reeditó de nuevo este registro del ballet cantado *Los siete pecados capitales de los pequeños burgueses*, de Weill y Brecht, aunque con un buen montón de canciones más de ambos artistas. Ahora el registro pasa en solitario y con su breve duración a este otro sello. El sabor, la gracia, la autenticidad provienen de antes de la guerra, y se conservaban bastante bien en ese año 1956 en que esto se grabó, con ese director tan adecuado para Weill y con



Lotte Lenya a la cabeza del elenco vocal. La atmósfera del Berlín libérrimo de Weimar, desdichadamente odiado por tantos alemanes del momento y que iba a ser asesinado y enterrado muy poco después, la atmósfera de Weimar está presente en este registro. Excelente reedición de un título bastante conocido de Weill y Brecht, plena garantía de sabor y verdad musicales y dramáticos. Esa garantía está en Lotte Lenya; ella, que fue excelente actriz y cantante... y que se casó con Weill dos veces.

En cambio, *Der Jasager* (El que dice sí), de 1930 (inmediatamente después de *Mahagonny*), es de los títulos menos conocidos de Weill, por mucho que los brechtianos lo conozcan desde muy pronto: el díptico *Der Jasager, Der Neinsager* lo publicó la revista *Primer Acto* en 1966, y por entonces ya circulaban por aquí los tomos de las *Obras* de Brecht de Nueva Visión, Argentina. Se trata de dos obras, con una crisis y un desenlace que se bifurcan; esto



es, la acción es la misma: el chico que se une a la peligrosa expedición en busca de medicinas para su comunidad y, también, para su propia madre; el chico que es incapaz de seguir aquella marcha y ha de ser sacrificado, según la costumbre; el chico que acepta en una obra y que se niega en la otra. Brechtianos como Paolo Chiari tachan estas obras pedagógicas de rígidas, en el mejor de los casos. En la traducción excelente de Miguel Sáenz, dentro del *Teatro completo* de Brecht publicado por Cátedra, estas dos piezas didácticas (Lehropern) reciben los títulos de *El consentidor* y *El disentidor*. Es el que acepta y el que se rebela, el que dice sí y el que dice no. El que asume las consecuencias de una costumbre, que se supone vieja, y el que con su negativa instaura una nueva. Como Brecht y Weill instauraron nuevas estéticas, que son éticas. Brecht, en fin, se basaba en una pieza de la tradición japonesa del No. Hay que indicar, sin embargo,

Der Jasager, escrita para estudiantes y cantantes no profesionales, tuvo esa segunda parte por el desacuerdo de esos jóvenes intérpretes, que querían otra alternativa. Es decir, la rebelión contra lo tradicional se lo impuso o sugirió a Brecht la vitalidad y el anticonformismo de un grupo de jóvenes. Lo que aquí escuchamos es sólo la parte del que consiente, asiente, dice sí. No vamos a quejarnos, ni mucho menos. Es una música sencilla, con marchas, con escasas dificultades contrapuntísticas. La versión nos llega de 1954, con unos intérpretes muy adecuados, en especial Joseph Protschka, el muchacho, que no tiene la a veces intolerable voz de niño de costumbre, sino que entona francamente bien a pesar de ese timbre tierno y, claro está, infantil. La dirección de Siegfried Köhler es también adecuada, llena de comprensión y de sentido. Hay que saludar este precioso fonograma que dura menos de media hora y que creemos que ha estado muy a menudo oculto durante todo este largo medio siglo. Ninguno de los discos trae textos, ni apenas explicaciones. Esos textos, tanto los del *Jasager* como los nueve cantos de *Los siete pecados capitales* están en la traducción de Miguel Sáenz del *Teatro completo* de Brecht, de Cátedra, que citábamos antes.

Santiago Martín Bermúdez

VIVALDI:

Las cuatro estaciones.
TARTINI: Sonata "El trino del diablo". JOSHUA BELL, violín; JOHN CONSTABLE, clave. ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS. SONY 88697 35705 2 (Galileo MC). 2007-2008. 53'. DDD. **CD PN**



Con el mismo programa del justamente célebre compacto de Anne-Sophie Mutter con los Trondheim Soloists para DG de 1999, Joshua Bell nos sorprende ahora junto a la Academy of St. Martin in the Fields. No cabe comparar las versiones de estos dos grandes intérpretes ya que Mutter optó por un vital historicismo y Bell —a pesar de sus contactos con Norrington,

Gardiner y otros— nos ofrece un Vivaldi “de los de antes”, aunque de innegable atractivo. Ahí está, destacando, el imaginativo John Constable al clave, por ejemplo, y por supuesto también el propio Bell, quien evidentemente disfruta tocando esta música. Otra cosa es la orquesta, que suena más bien rutinaria aunque perfectamente ajustada; pero bastante fría y, si se permite el adjetivo, un tanto “anticuada”, que no es que sea un demérito si hay algo que aportar pero aparte de alguna que otra “gracia”, poco hay que destacar. Y esas “gracias” mejor no revelarlas en este comentario ya que perdería mucho interés del poco que tiene esta enérgica versión de los más famosos conciertos vivaldianos. Así las cosas, la *Sonata* de Tartini, con Bell y Constable como pro-

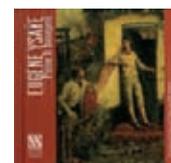


tagonistas, es el auténtico atractivo —y aun relativo— de este disco pero tampoco es que estemos ante una versión especialmente memorable por muy bien tocada que esté, que lo está, pero estilísticamente es poco consistente y con lo que hay grabado puede obviarse. Y no se trata de que uno sea un purista ni un historicista irreductible, ni mucho menos, pero es que esto de Bell y la Academia no es, como se diría en lenguaje castizo, ni chicha ni limoná.

Josep Pascual

YSAÏE:

Piére li houyeü. GUYLAINE GIRARD (Mélye), ALAIN GABRIEL (Piére), PATRICK DELCOUR (Djake). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA REAL DE VALONIA. Director: JEAN-PIERRE HAECK. 2 CD MUSIQUE EN WALLONIE MEW 0844-0845 (Diverdi). 2006. 84'. DDD. **CD PN**



Su única ópera y la obra de toda una vida. Eso representa *Piére li houyeü* (Pedro el minero) en el catálogo de ese vir-

tuoso del violín que fue Eugène YsaÏe. Según la biografía escrita por su hijo Antoine, transcurrieron casi cincuenta años desde que el músico concibió la idea hasta que la partitura se hizo realidad y conoció su estreno. Esto último sucedió en 1931, el mismo año de la muerte de YsaÏe, quien sólo pudo escuchar su obra a través de la radio y en la habitación de un hospital.

Todo surgió a raíz de una noticia referida a una mujer que murió cuando intentaba evitar que estallara la bomba que su marido, un líder sindical minero, había puesto en casa de su patrón. El mismo YsaÏe se encargaría de redactar el libreto en lengua valona, manteniendo este desenlace trágico, pero añadiéndole una conclusión por la cual Piére, arrepentido, ingresa en un monasterio, colofón inverosímil para una obra que hasta ese momento, incluyendo el uso de un habla dialectal, se mueve por los cauces del verismo. Al menos en lo que se refiere al argumento, porque musicalmente va más allá, bebiendo de tres fuentes principales: las canciones populares de Valonia, sobre todo presentes en los números corales; Wagner, decisivo en el color armónico y en los pasajes más "místicos", y César Franck y sus discípulos, huella evidente en el rigor constructivo de la obra, empezando por una obertura cuya parte central es una fuga. De todo ello resulta una composición ecléctica, posiblemente demasiado estática para la escena, pero ni mucho menos desprovista de páginas sugerentes, como el solo de Mèlyve *I m'in-me!*, orquestado con delicadeza camerística, solo de violín incluido, o el dúo de amor entre aquélla y Piére. La grabación fue tomada en vivo el 25 de noviembre de 2006 en la Ópera Real de Valonia, en lo que significó la recuperación de la obra después de décadas de olvido. El sonido es un tanto opaco y plano, pero el entusiasmo de los intérpretes y su buena labor de conjunto hacen que tal inconveniente no sea decisivo. En cualquier caso, no obstaculiza el conocimiento de una ópera que, sin ser magistral ni innovadora, es también algo más que una curiosidad.

Juan Carlos Moreno



RECITALES

Gloria Cheng

IDEAS Y DISTANCIAS

GLORIA CHENG. Pianista. *Obras de Stucky, Lutoslawski y Salonen.*

TELARC CD-80712 (Índigo). 2008. 72'. DDD. **PN**

A juzgar por este disco, la pianista creemos que californiana Gloria Cheng es una virtuosa que alcanza lo prodigioso. Ha defendido con valentía y con calor la música de su tiempo (Carter, Crumb, Ligeti, Adès...), y le han dedicado obras tanto John Adams como Pierre Boulez, entre otros. Ahora nos trae un repertorio para piano solo de tres compositores distantes en lo geográfico, y uno de ellos en lo temporal.

En efecto, el polaco Witold Lutoslawski llega de la mano de Cheng con una antigua *Sonata para piano solo* de una época muy temprana, cuando el músico tenía sólo 21 años, de la Varsovia de entreguerras. Hay una inspiración francesa que se convierte en una expresión realmente personal. Lutoslawski fue uno de esos compositores que dirigió a menudo, sobre todo su propia obra, pero la dirección de orquesta no pudo con él. Tal vez no sea del todo el caso del finlandés Esa-Pekka Salonen, que pertenece a una generación de músicos en la que él tiene una voz cantante como grandísimo

director, pero que es también creador de obras propias. Aquí trae Gloria Cheng un tríptico —*Tres preludios*— y un dúptico —*Dichotomie*— suyos, piezas con vagas referencias tonales que ni siquiera quedan desmentidas, sino que son presencias que, aunque indudables, no consiguen que el discurso pueda ser considerado "asonante" o "disonante". La línea de Salonen es cualquier cosa menos melódica; pero línea y melodía vienen a ser sinónimos. ¿Qué pasa entonces? ¿Atematismo? No, tampoco. También está Francia escondida por ahí, porque la vena de estas piezas hay que buscarla en la lejanía (otra lejanía más) de Debussy y Ravel.

La línea del estadounidense Steven Stucky, del que oímos *Four Album Leaves* y *Three Little Variations for David*, es más clara, a veces hasta diáfana, y aquí Francia está presente de manera más decidida. No se trata de composiciones ancilares en ninguno de los tres casos. Pero como las músicas no vienen nunca de la nada, no está de mal señalarle antecesores, distantes o inmediatos. Ahora, al cabo del tiempo, va a resultar que la gran campeona de la modernidad sonora de todo un siglo es aquella promoción, o escuela (no generación, por-



que tanto Fauré como Debussy y Ravel se llevaban unos cuantos años), o tendencia, más bien, que acaso con error llamamos "impresionismo". La línea unas veces sosegada y otras decidida de Stucky (digámoslo así, en general) choca y contrasta con las cabriolas, rupturas y saltos de la de Salonen. Habría que conocer más músicas de este compositor, escondido tras su insuperable maestría con la batuta. Y de Stucky, porque lo que oímos aquí nos gusta y nos sabe a poco. Por el momento, tenemos este espléndido recital, en las manos portentosas de Gloria Cheng. Y ya sabemos que las manos de los grandes pianistas están guiadas por concepto, por idea, por sabiduría, por mente, palabras que acaso quieran decir lo mismo en un contexto como el del comentario de este magnífico disco.

Santiago Martín Bermúdez

MARJANA LIPOVSEK.

Mezzosoprano.

Lieder y canciones de Schubert, Brahms, Musorgski y Chaikovski. ELISABETH LEONSKAIA, piano; THOMAS RIEBL, viola.

2 CD ORFEO C 776 082 B (Diverdi).

1987. 99'. ADD. **PN**



Atractivo recital de la mezzosoprano eslovena en el Festival de Salzburgo (Liederabend del 5 de agosto de 1987 en el Mozarteum) acompañada al piano por Elisabeth Leonskaia, más la viola de Thomas Riebl en los *Dos Cantos, op. 91* de Brahms. No hay duda de que estamos ante una genuina cantante de Lieder: su color vocal, su profundo sentido

de la palabra, su arte de la transformación, clara dicción, precisa articulación del fraseo y habilidad para encontrar en cada canción y cada autor un sentido del estilo adecuado, la hacen una de las cantantes actuales más calificadas para dar vida a estas miniaturas (independiente de que hayan pasado más de veinte años del recital que da origen a esta reseña). A destacar la sutileza expresiva de su Schubert (precioso *Suleika II*, que nada tiene que envidiar al inolvidable de Elisabeth Grümmer), los dos *Cantos* de Brahms con el bellísimo y vibrante sonido de la viola de Thomas Riebl, su lirismo simple, intencionado y sin artificio para dar vida a seis de las canciones del *Cuarto de los niños* de Musorgski, o, en fin, la emoción no carente de un punto de sensiblería totalmente adecuada

para las seis Canciones de Chaikovski —cantadas en ruso— que cerraban el programa oficial de este recital, completado con varias propias: tres Lieder de Strauss, Brahms y Schubert, además de una canción popular eslovena armonizada por el padre de la artista. La lección de Leonskaia ya es sabido que va más allá de la simple ilustración musical para acompañar a una voz, pudiendo calificarse su intervención como un canto que no se sabe muy bien si acompaña a la voz o la voz le acompaña a ella. Una excelente velada, en definitiva, bien grabada por la Radio austriaca y con los informativos comentarios de siempre de Gottfried Kraus (alemán y traducción inglesa). Indispensable para amantes del Lied.

Enrique Pérez Adrián

AMARILLI NIZZA. SOPRANO. *Arias de Le villi, Edgar, Manon Lescaut, La bohème, Tosca, Madama Butterfly, La fanciulla del West, La rondine, Il tabarro, Suor Angelica, Gianni Schicchi y Turandot.* ORQUESTA DEL TEATRO DVORÁK DE PRAGA. ORQUESTA DE LA FUNDACIÓN ARTURO TOSCANINI DE PARMA. Directores: GIANLUCA MARTINENGI Y JULIAN REYNOLDS. DYNAMIC CDS 595 (Verdi). 2007. 76'. DDD. **PN**



de Medea Figner cantante de merceda fama. Ganó un premio en el concurso de canto Mattia Battistini en 1993, lo que le permitió debutar con *Madama Butterfly*. Unos años más tarde salió un disco suyo, dedicado a las grandes reinas donizettianas que hizo pensar en sus posibilidades, aunque más tarde su repertorio ha sido muy variado afrontando grandes

roles verdianos, como *Aida*, así como el repertorio pucciniano o verista. Tiene una presencia física, que se aprovecha el la carátula del disco, donde queda evidente su belleza. En este nuevo registro acomete la extenuante labor de cantar todas las óperas del compositor de Lucca, que creó tan bellas páginas para las heroínas femeninas, y que de un modo no tan exhaustivo hicieron antes cantantes como Maria Callas, entre otras. La voz de Amarilli Nizza es bella, aunque, a veces, da la sensación

que es de limitada proyección, poseyendo además una buena técnica y un interesante registro central, aunque en los extremos pierde intensidad. Creo que la soprano ha asumido el reto demasiado pronto, ya que los personajes requieren una variedad de contrastes que no siempre consigue, alcanzando sus mejores momentos en *Il tabarro*, *Suor Angelica* o *La rondine*, con unos acompañamientos que demuestran oficio.

Albert Vilardell

VARIOS

L'ASTRÉE. **Músicas basadas en la novela de Honoré d'Urfé.** *Obras de Ballard, Boeset, Moulinié y Boyer.* FAENZA. Director: MARCO HORVAT. ALPHA 127 (Verdi). 2007. 76'. DDD. **PN**



Honoré d'Urfé (1567-1625), gentil-hombre de espada y pluma, fue autor de la que puede considerarse primera novela-río de la literatura francesa, titulada *L'Astrée*, que consta de cinco partes y cuenta con unas cinco mil páginas, en las que se narran los amores de la pastora Astrée y el pastor Céladon, además de cuarenta historias más sin mucha o ninguna relación con la principal. La mansión señorial de la familia es el château de la Bâtie, hoy museo, que se encuentra en el departamento de Loire, región de Rhône-Alpes, en el que puede contemplarse un hermoso tapiz flamenco que representa el reencuentro final de Astrée y Céladon.

Aunque la novela no incluye ningún tema musical está, como todas las del género pastoril, plagada de referencias a cantos y danzas. La época de su publicación, que va de 1607 a 1628, es la de florecimiento de la *air de cour* y fueron varias las compuestas utilizando como textos poemas sacados de *L'Astrée* o inspirados en situaciones en ella contenidas. A los expertos cazadores de piezas de la cultura francesa de la editora Alpha no se les podía escapar una pieza como ésta donde, además, contaban con el mencionado tapiz para desarrollar su lema *ut pictura musica*.

Para ello, el conjunto Faenza, constituido por cuatro voces y un apropiado acompañamiento instrumental de laúd o guitarra, flautas, arpa, clave y la *musette* que no podía faltar en temas pastoriles del siglo XVII, ha grabado una selección de esas obras basadas o inspiradas en la novela de Honoré d'Urfé, que fueron publicadas por la editora real de Pierre Ballard entre 1621 y 1626. Entre las diversas piezas musicales se intercalan algunos breves recitados extraídos de la novela y como autores de aquellas figurarán algunos de los más destacados músicos que estuvieron al servicio de Luis XIII o de su hermano el Duque de Orleans, tales como Antoine Boeset, Etienne Moulinié o Pierre Guédron, a cuya difusión ya ha colaborado anteriormente la editora francesa. En resumen, un nuevo producto característico de Alpha, en el que todo está muy bien pensado y notablemente ejecutado.

José Luis Fernández

BEATISSIMA BEATRIX.

Obras de Tinctoris y Stokem. VOCES ÆQUALES. HUNGAROTON HCD 32583 (Gaudisc). 2008. 75'. DDD. **PN**



En 2008 se conmemoraron en Hungría los 550 años de la coronación del rey Matías Corvino y los 500 de la muerte de Beatrix de Aragón y Chiaramonte, su segunda esposa, que era hija de Fernando I de Nápoles. Este disco se presenta como homenaje a la célebre pareja reuniendo obras de

Johannes Tinctoris (c. 1435-1511), quien trabajó con Fernando I, y estuvo encargado de la formación musical de la joven Beatriz, y de Johannes de Stokem (c. 1445-1487), amigo del anterior, por mediación del cual fue maestro de capilla de la corte real húngara en Buda entre 1481 y 1486. De Tinctoris se ofrece su *Misa "L'homme armé"*, única conservada del músico, junto a una *Lamentación*, varios motetes y piezas profanas, alguna específicamente dedicada a Beatriz, y de Stokem, las dos únicas piezas religiosas que de él han llegado (*Ave maris stella* y *Gloria de Beata Vergine*, la primera, curiosa muestra de obra a dos voces, una de ellas seguramente instrumental, por lo que aquí acompaña un órgano). El disco se completa con el *Sanctus* de una de las seis misas sobre la canción de *L'homme armé* que se conservan en un códice napolitano (origen de aquel disco estupendo de Paul van Nevel en Sony Vivarte, *La dissection d'un homme armé*, que cumple justo ahora 20 años), que fue compuesto como regalo de bodas para Beatriz.

Seis jóvenes voces masculinas (un contratenor, dos tenores, dos barítonos, un bajo) forman el conjunto húngaro Voces Æquales, que ofrecen aquí su tercer trabajo para Hungaroton. Sus interpretaciones son intensas, bien perfiladas y con notable claridad de las voces medias, aunque resultan más destacadas por la variedad de matices expresivos que por la perfección del empaste o la homogeneidad. El repertorio es muy interesante, y el disco por completo recomendable.

Pablo J. Vayón

CANCIONES CORALES.

Obras de Reger y Wolf. CONJUNTO RENNER Y WOLFSBURG. Director: JÖRG GENSTEIN. ARS 38033 (Gaudisc). 2007. 55'. DDD. **PN**



En la obra, vastamente variada en formas y géneros, de Max Reger, el coro masculino aparece como un lógico inciso. En la de Hugo Wolf, en cambio, resulta excepcional, pues fue, por excelencia, compositor de canciones, obras destinadas a una voz solitaria.

Este compacto hace confluir a ambos músicos, tan cercanos y semejantes en opciones estéticas, las poswagnerianas, que en Reger apuntan a un neoclasicismo académico y en Wolf nos llevan a los confines del expresionismo, siempre siguiendo la huella de Wagner en cuanto a experimentaciones armónicas. Hay tres piezas de Wolf, en realidad *Lieder* para coro de varones, dos series de Reger, la *Op. 83* y una selección de cinco canciones populares, más seis títulos religiosos de Wolf adaptados a coro masculino por Reger.

La habilidad de redacción regeriana es proverbial y quizá sea su primera calidad compositiva. Cómo adapta las soluciones armónicas, sugestivas hasta la acidez, de Wolf, entre piano y voz, al enjambre coral de voces *a cappella*, es buena prueba de ello. En lo demás, Reger alterna entre un romanticismo tardío y academizado y una inclinación folclorizante, ambas vertientes de su reticente y austero nacionalismo germánico.

La excelencia musical de lectura, el cuidado, la brillantez

de timbres y la exquisita claridad de la dicción del conjunto comprometido, se descuentan. Descontémoslos, pues.

Blas Matamoro

CARLOS EL TEMERARIO Y LA MÚSICA EN LA CORTE DE BORGÑA.

LES HAULTS MÉNESTRELS DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE. THE HILLIARD ENSEMBLE. LES FLAMBOYANTS. AMARCORD. THE EARLY MUSIC CONSORT OF LONDON. LA MORRA. RAUM KLANG RK 2801 (Diverdi). 2007. 71'. DDD. **PN**



Es este un disco editado con motivo de una exposición sobre el duque de Borgoña Carlos El Temerario y su tiempo, celebrada en 2008 en el Historisches Museum de Berna y que pasará en 2009 al Groeninge Museum de Brujas. Incluye algunos aspectos de las ceremonias musicales de la espléndida corte borgoñona y obras de compositores que estuvieron al servicio de la misma, entre los que destacaron Guillaume Dufay, Jacob Obrecht, Antoine Busnois, Gilles Binchois y Pierre de la Rue, es decir, lo más notable de la primera mitad de la escuela franco-flamenca.

El disco es producto de una coproducción entre la Radio Suiza DRS y la editora Raumklang para el citado fin y no recoge un determinado concierto en vivo o una grabación de estudio, sino una serie de obras o fragmentos relacionadas con el mundo de la mencionada exposición e interpretadas en años recientes por diversos grupos, tomadas unas de la citada emisora suiza, otras de anteriores discos de Raumklang y otras con licencia de otras editoras. Entre éstas y quizás como homenaje al pionero David Munrow, encontramos la célebre chanson de Dufay *Se la face ay pale* y el *Gloria* de la correspondiente misa paródica, procedentes de la grabación titulada *Music in The Netherlands* que Munrow y su Early Music Consort of London hicieron en 1973.

Aparte de este emotivo detalle, los restantes intérpretes son también de primera fila (Hilliard Ensemble, La Morra, Les Flamboyants, etc.) y destaca en particular el conjunto Les Hauts Méneestrels de Charles le Téméraire, a cuyo cargo están las muestras de las solemnes músicas ceremoniales de una

Jordi Savall

CRUCE DE CAMINOS



JERUSALÉN. La ciudad de las dos paces: la paz celestial y la paz terrenal.

MONTSERRAT FIGUERAS, MUWAFK SHANIN KHALIL, YAIR DALAL, RAZMIK AMYAN, MARC MAUILLON, BEGOÑA OLAVIDE, LLUIS VILAMAJÓ, voces. AL-DARWISH. LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA. HESPÈRION XXI. Director: JORDI SAVALL. 2 SACD ALIA VOX AVSA9863 A+B (+libro, 435 págs.) (Diverdi). 2007-2008. 155'. DSD. **PN**

La serie denominada *Raíces y memoria* de la editora Alia Vox alcanza con este volumen una dimensión ya difícilmente superable. Tiene su origen en un encargo hecho por La Cité de la Musique de un ciclo de conciertos sobre las tres principales religiones monoteístas, según manifiesta Jordi Savall en el artículo de presentación. Por su condición de ciudad sagrada para las tres religiones y por su agitada y significativa historia, Jerusalén centraba perfectamente el objetivo perseguido.

Partiendo de que una de las posibles interpretaciones de su nombre hebreo es "la ciudad de las dos paces", el contenido de la edición se encuentra dividido en siete apartados: 1) La paz celestial. 2) Ciudad judía. 3) Ciudad cristiana. 4) Ciudad de

peregrinación. 5) Ciudad árabe y Ciudad otomana. 6) Tierra de asilo y de exilio. 7) La paz terrenal: una esperanza y un deber. Lamentablemente, toca escribir estos comentarios en días poco propicios para esta esperanza de paz, tras la reciente masacre de Gaza, pero habrá que hacer abstracción de ello para seguir escribiendo y confiando en el futuro.

Una vez más, muestra Savall sus extraordinarias dotes para concebir una edición de este tipo y su capacidad de convocatoria y elección de colaboradores para sacarla adelante con el máximo nivel, tanto en el campo musical como en el literario. En el primero, un grupo de cantantes solistas encabezados por Montserrat Figueras, el conjunto vocal La Capella Reial de Catalunya y el instrumental Hespèrion XXI, se complementan con músicos invitados de Israel, Palestina, Armenia, Grecia, Irak, Grecia, Siria, Turquía, Marruecos y Afganistán, más el singular conjunto Las Trompetas de Jericó formado por shofars, annafirs y tambores. En el segundo, excelentes artículos de Malcolm Cartier, Jean-Claude Guillebaud, Amnon Shiloah y Manuel Forcano, codiseñador de esta edición y de otras



anteriores de la misma serie de Alia Vox y cuya síntesis histórica se recomienda leer antes de comenzar la audición.

El contenido musical, que va desde el canto sibilino a la música de las cruzadas, los cantos de peregrinación, las tradiciones árabes y otomanas y finaliza con un diálogo de cantos de paz de las diversas tradiciones orales de los pueblos relacionados con la ciudad santa, está por encima de un juicio convencional. Es una edición destinada a la alabanza ya desde el momento de su concepción, de esas "que no pueden faltar en casa de ningún aficionado a la música" y en este caso, tampoco de nadie interesado por la historia, tan necesaria para el presente. En resumen, de obligada adquisición.

José Luis Fernández

corte que brillaba por su esplendor artístico. En conclusión, un disco que tiene su pleno sentido como soporte complementario para los visitantes de la citada exposición, pero que también tiene su interés independientemente de ello.

José Luis Fernández

LEÇONS DE TÉNÈBRES.

Obras de Couperin y Delalande. EMMA KIRKBY, AGNÈS MELLON, sopranos; CHARLES MEDLAM, viola da gamba; TERENCE CHARLSTON, órgano. BIS CD-1575 (Diverdi). 2005. 69'. DDD. **PN**



François Couperin compuso la serie completa de nueve *Leçons de ténèbres* que en grupos de tres que se cantaban en los maitines del llamado *sacrum triduum* de la Semana

Santa y que, por razones prácticas, se trasladaron a las vísperas de los días anteriores, es decir, al miércoles, jueves y viernes, pero tan sólo se conservan las tres correspondientes al miércoles, compuestas las dos primeras para una sola voz y la tercera para dos voces con un acompañamiento limitado a la viola da gamba y órgano. Las *Leçons* no son más que la parte cantada del *Oficio de tinieblas*, cuya celebración era especialmente larga, y su texto está tomado de las *Lamentaciones de Jeremías*. Quizás para estar a tono con el espíritu imperante en la corte, varios de los grandes compositores del reinado de Luis XIV escribieron las correspondientes series de *Leçons* para su interpretación en determinados conventos parisinos a los que, a falta de música mundana, acudían en tropel los cortesanos, además de que, para el resto de los fieles, eran más atractivas que las habitualmente interpretadas en canto llano. El más prolífico y notable autor de

este particular género fue Marc-Antoine Charpentier, pero también Michel-Richard Delalande, entre otros, compuso un ciclo de nueve.

La grabación que comentamos incluye las tres *Leçons* para el Miércoles Santo de Couperin, las que se han conservado, y se completa con dos más de Delalande, las Terceras para el Miércoles y el Viernes Santos. Las sopranos Emma Kirkby y Agnès Mellon asumen alternativamente las voces solistas, salvo en la Tercera de Couperin que, como hemos dicho, está escrita para dos voces, mientras Charles Medlam y el organista Terence Charlston las acompañan con la discreción requerida. No se trata de poner en duda la calidad de una soprano como Emma Kirkby, con un impresionante currículum en la interpretación de música barroca, pero es menester reconocer que su tipo de voz ha quedado un tanto anticuado, mientras Agnès Mellon se defiende mucho mejor, con una voz más

cálida y mejor timbrada. En cualquier caso, ambas saben bien lo que están cantando, sin caer en ningún tipo de alarde vocal impropio de los textos sagrados y de las ceremonias a las que estaban destinadas.

José Luis Fernández

MIRROR CANON. Música para piano de la Primera y la Segunda Escuelas de Viena.

Obras de Beethoven, Schoenberg, Webern y Berg. TOR ESPEN ASPAAS, piano; KOLBJORN HOLTHE, violín.
2L49SACD (Digibit). 2007. 56'. DSD. **PN**



Con el título de *Mirror Canon*, el excelente pianista noruego Tor Espen Aspaas ofrece un recital que también tiene tela en cuanto al subtítulo: *Música para piano de la Primera y la Segunda Escuelas de Viena*. Y es cierto, pero caramba... Nada menos que el *Op. 111* de Beethoven, el que llamó la atención de Thomas Mann y Serenus Zeitblon. Más la *Sonata* de Berg y un par de secuencias en miniatura de Schoenberg y Webern; para violín y piano las de éste. Aspaas desgana el díptico de Beethoven con más clasicismo que pathos, con más elegancia danzante que dramática agonal. En cualquier caso, una lectura ágil, sugerente y rica, virtuosa y expresiva. Esta sugereencia de inspiración apolínea tiene su correlato en la lectura de la *Sonata* de Berg, cuyo contenido tardorromántico no se oculta, aunque tampoco se enfatiza. Las miniaturas sirven de transición, o más bien de contrapunto. Como si se sugiriese que lo que abre y cierra el discos va a conducir a "eso", a los dos ciclos de músicas fugaces. Que ya no son tonales. En fin, una propuesta interesante y un disco excelente, por las obras que plantea y, sobre todo, por la interpretación del pianista Tor Espen Aspaas. Es él el que acompaña en el *Op. 7* de Webern al excelente violinista Kolbjorn Holthe.

Santiago Martín Bermúdez

MOTETES DE LOS DISCÍPULOS DE BACH.

Obras de J. C. F. Bach, Kirnberger, Doles, Homilius, C. P. E. Bach, Krebs y Altnickol. VOCAL CONCERT DRESDEN. DRESDNER INSTRUMENTAL-CONCERT. Director: PETER KOPP. CARUS 83.263 (Diverdi). 2007. 60'. DDD. **PN**



La escasa importancia que para su inmediata posteridad tuvo Johann Sebastian Bach resulta tan sorprendente como instructiva cuando se considera desde la perspectiva actual. Pero tampoco se debe exagerar. Si bien es cierto que durante la segunda mitad del siglo XVIII el ilustre apellido se ligaba principalmente a la figura de Carl Philipp Emanuel, discos como el que aquí nos ocupa constituyen testimonios elocuentes de que la semilla del "viejo Bach" no permaneció absolutamente infecunda hasta que, de repente, un buen día a un tal Mendelssohn se le ocurrió hacerla germinar. Curiosamente, también confirman la tesis sostenida por Christoph Kopp en los comentarios de acompañamiento según la cual precisamente fueron los hijos quienes lo tomaron como plataforma de despegue, mientras que el mantenimiento de la ortodoxia se dio sobre todo entre los discípulos sin vínculos familiares con el Cantor. Dos de los siete motetes ofrecidos, los de Doles y Homilius, conocen aquí su primera grabación mundial. El primero de ellos es de singular belleza en su casi liederística estructura tripartita con un conmovedor solo de tenor como sección central. Los eruditos bachianos encontrarán alicientes añadidos en la comparación de los diversos tratamientos dados a los mismos textos y en la localización de citas musicales sobre palabras distintas. Las interpretaciones son de una delicadeza exquisita, a cargo de un coro capaz de bellos empastes y con solistas competentes, en todo momento bajo una dirección sensible a las matizaciones estilísticas y expresivas, y apoyados por el buen trabajo de los técnicos en el control de la reverberación en la iglesia de San Lucas de Dresde.

Alfredo Brotons Muñoz

MÚSICA DE LA CAPILLA DE LA CORTE DE DRESDE.

Obras de Froberger, Weckmann y Scheidt. SEBASTIAN KNEBEL, órgano y clave.
RAUM KLANG RK 2702 (Diverdi). 2007. 74'. DDD. **PN**



Protagonista de este disco es el órgano del siglo XVII que posee la Alte Kirche, la llamada igle-

sia vieja de la localidad sajona de Coswig. Aunque según una tradición oral local el instrumento estuvo anteriormente en el palacio de Dresde, no es ésta la razón de su elección para grabar una selección de obras de compositores que allí trabajaron durante la época de su construcción, sino el maravilloso sonido que posee tras la restauración llevada a cabo hace diez años. Más bien parece que la cosa fue al revés: se quiso registrar el sonido del órgano con un recital adecuado a su época y sonoridad, aunque el disco se completa con algunas obras para clave, pero tocadas en uno de moderna construcción cuyo sonido no ofrece un particular interés, dándose con ello una panorámica global de la música para tecla en la corte de Sajonia durante la primera mitad del siglo XVII con obras de unos músicos que eran virtuosos tanto del órgano como del clave, huella que sigue el actual intérprete Sebastian Knebel.

Los dos más abundantemente representados son Johann Jacob Froberger y Matthias Weckmann, amigos personales y rivales artísticos, que llegaron a tener en la corte un duelo interpretativo como el mantenido entre Haendel y Scarlatti en el romano palacio del cardenal Ottoboni casi un siglo después. También notable es un *Magnificat* de Samuel Scheidt para voz y órgano, que canta la contralto, más bien mezzo, Britta Schwarz. En fin, una muestra de la riqueza musical en la corte de los príncipes electores de Sajonia y la posibilidad de disfrutar del sonido de un órgano de excepcional sonido y bella factura, tal como reflejan las fotos que se incluyen, afortunadamente recuperado, así como la iglesia gótica en la que está tras el total abandono que sufrieron. Ya son varios los discos del sello Raum Klang en los que se recoge el sonido de antiguos instrumentos tras un especialmente difícil proceso de recuperación, tarea editorial que no merece más que agradecimiento.

José Luis Fernández

MÚSICA PARA MAZARINO.

Obras de Michi, Carissimi, Rossi, Guédron, Lully, Charpentier y Campra. ELISABETH DOBBIN, soprano. LE JARDIN SECRET. CORO COR16060 (Harmonia Mundi). 2008. 64'. DDD. **PN**

La intención del contenido de esta primera grabación del joven conjunto Le Jardin Secret, integrado por la soprano Elisabeth Dob-



bin y un continuo de tiorba, viola da gamba, violonchelo barroco y clave es dar una muestra de la música en Francia en la época del muy poderoso cardenal Mazarino, ministro de Estado durante la regencia de Ana de Austria y primeros años del reinado de Luis XIV. Como italiano de nacimiento, fue un apasionado de la música de su país natal y quizás la mayor prueba de ello es el encargo que hizo a Francesco Cavalli de la ópera *Ercole amante* para festejar el matrimonio de Luis XIV con la infanta española María Teresa. Y como el destino está lleno de paradojas, fue otro italiano de nacimiento, que establecido en París se haría llamar Jean-Baptiste Lully, el que puso fin al gusto por la música italiana en la Corte francesa. Y también a casi cualquier música que no fuera la suya.

En el disco se recogen breves cantatas o arias de óperas de compositores italianos (Michi, Carissimi, Luigi Rossi), que con la excepción de Carissimi (maestro en Roma de Charpentier) trabajaron en París y franceses (Guédron, Lully, Charpentier, Campra), contraponiendo los diferentes estilos característicos de ambas escuelas. También se intercalan arreglos instrumentales para tiorba o clave debidas contemporáneas como D'Anglebert o de Visée o al clavecinista de Le Jardin Secret, David Blunden. Entre estas últimas se incluyen dos curiosos ejemplos del texto de los papeles que circulaban abundantemente contra el poderoso cardenal, llamados *mazarinades*, pues a causa de su política y su condición de extranjero no parece gozara precisamente del fervor popular.

Esta selección de obras representa un sensato programa como presentación discográfica del conjunto y se escucha con agrado, aunque el timbre de la soprano Elisabeth Dobbin es un tanto añiñado y llega a cansar un poco, a pesar de alternarse sus intervenciones con la de piezas meramente instrumentales.

José Luis Fernández

MÚSICA VIVA. Vol. 15.

Obras de Eötvös, Zimmermann y Smolka. PIERRE-LAURENT AIMARD, piano; MARTIN MUMELTER, violín. CORO Y ORQUESTA DE LA RADIO DE BAVIERA. Director: PETER EÖTVÖS. NEOS 10708 (Diverdi). 2006. 57'. DDD. **PN**



El sello Neos retoma la línea de Col Legno y nos sirve en CD uno de los conciertos del ciclo Música viva de la sala Hércules de Múnich. En casos como este, tanto la grabación como la prestación de los músicos (aquí, los habituales de Orquesta de Baviera) es excelente, una garantía de que estamos ante interpretaciones de calidad. La pieza de Peter Eötvös (n. 1944), *Cap-ko*, tiene un ropaje modernista, la de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) es un concierto para violín de estilo clásico dividido en tres partes estandares y la obra de Martin Smolka (n. 1959), *Walden*, es la más sencilla de estructura. Precisamente, es esta la que más sorprende, pues esa sencillez de planteamientos se aviene como un guante a los textos de Thoreau, de estilo muy primario, en donde el escritor expone su ya conocido punto de vista en la oposición que hace entre Naturaleza y Sociedad. La forma es simple, confrontando el gospel con apariciones fantasmales de un coro que se expresa con textos ininteligibles. El estilo de Smolka es claramente fragmentario y es en esa unión y en la sutilidad del canto en forma de espiritual donde se encuentra su especial encanto. La percusión aparece muy en segundo plano, ahogada por las voces, mas no es un defecto de la toma de sonido, sino un gesto de escritura por parte de Smolka.

La pieza de Eötvös, *Cap-Ko*, que es el acrónimo de "Concerto for acoustic piano, keyboard and orchestra", es tan brillante en la forma como mecánica en sus resultados. Aprovecha el músico húngaro para recordar a sus grandes predecesores, Bartók y Ligeti, pero olvida musicalizar este homenaje. Tanto los efectos de cuerdas como el estilo percutido señalan la influencia de los dos músicos, pero todo está demasiado sometido a reglas, sin que haya un espacio sonoro donde la obra respire. En la de Zimmermann, el *Concierto para violín y orquesta*, de 1950, por su parte, se observa que ha pasado el tiempo por ella, no en vano es la primera obra concertante del autor de Colonia y aún no están pulidos esos vertiginosos movimientos polifónicos tan habituales del compositor, como es el caso del *Concierto para trompeta*.

Francisco Ramos

MYTHICAL DANCES.

Obras de Stravinski y Crumb.
BELLI PIANO DUO.
WERGO WER 6807 2 (Diverdi). 2006.
58'. DDD. **PN**



De nuevo nos propone el dúo Belli un diálogo entre músicas distintas pero que responden a unas sensibilidades e inspiraciones no muy ajenas. No hace mucho comentábamos aquí el excelente álbum de Enrico Belli, *Primeval Sounds*, en el que se enfrentaban el primer cuaderno de *Preludios* de Debussy y el *Makrokosmos I* de Crumb. La agresividad, percutividad y sin embargo gran musicalidad de *Alpha Centauri*, uno de los movimientos de *Makrokosmos IV*, de George Crumb (1929), son una sugerente, interesante y tensa introducción a la primera parte de *La consagración de la primavera* en la versión que el propio Stravinski estableció para dos pianistas. La elección de esta obra no es azarosa, ni forzada: es esta obra y es esta disposición para dos pianistas, no otra obra ni otra disposición de la misma. *Beta Cygni*, segundo cuaderno y *Gamma Draconis*, tercero, son el intermedio entre las dos partes de la reducción para dos pianistas del esplendoroso ballet de Igor Fiodorovich. Desde la delicadeza de la introducción hasta el estallido de la *Danza de la tierra*, el Dúo Belli (Enrico y Olivia Belli) nos conduce hacia el mundo sonoro de Crumb, que sólo por esta serie de *Makrokosmos* ya merece estar entre los grandes compositores vivos. Es un continuo sutil, sugerido, hasta llegar a lo que parece inevitable porque se ha motivado como un crecimiento y como un itinerario. Motivada la vanguardia, los dos intermedios se pasean por las gamas desde lo apenas audible hacia arriba. Tras la segunda parte de *La consagración*, Crumb cierra con un cuarto movimiento de *Makrokosmos* la secuencia, el diálogo y la fertilidad de las relaciones y sugerencias mutuas: es la hora de *Delta Orionis*. Estamos, pues, ante un disco que propone no la escucha de dos obras con sus distintos episodios, sino un todo de dos obras cuya escritura está separada por 66 años (1913, 1979) y cuyos sentidos cambian precisamente por superponerse y condicionarse mutuamente. Una excelente idea, dos espléndidos músicos, obras de dos grandes maestros del siglo que

se fue, uno de los cuales sigue felizmente en activo. Un disco muy interesante (grabado en La Fenice hace dos años) por lo original de la propuesta y lo feliz del resultado. Tenía que ser Wergo...

Santiago Martín Bermúdez

THE RISE OF THE NORTH ITALIAN VIOLIN

CONCERTO: 1690-1740.

Vol. 3.

Obras de Vivaldi, Locatelli, G. B. Sammartini y Tartini. LA SERENISSIMA. Violín y director: ADRIAN CHANDLER.
AVIÉ AV 2154 (Gaudisc). 2008. 80'.
DDD. **PN**



En sus dos anteriores entregas de esta serie (ver SCHERZO n.ºs 227 y 229), el centro de las preocupaciones de Adrian Chandler y su conjunto La Serenissima era Antonio Vivaldi (protagonista exclusivo del segundo volumen), y el veneciano vuelve a estar aquí presente con dos conciertos para varios instrumentos (violín, dos oboes, fagot, dos trompas, cuerda y continuo el *RV 569*; misma instrumentación más timbales el *RV 562a*; además el primero de ellos añade un violonchelo al equipo de solistas en su tercer movimiento) y a su lado se incluyen obras de Locatelli (*Op. 4, n.ºs 11 y 12*, el primero un *concerto grosso*, el segundo, un concierto para cuatro violines), Tartini (*Concierto para violín en si bemol mayor*) y G. B. Sammartini (otro concierto para *muchos instrumentos*, en este caso, dos violines, dos oboes, dos trompas y dos trompetas junto a la cuerda y el continuo).

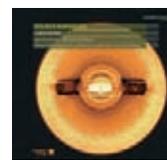
La Serenissima se presenta aquí en formación amplia, de hasta una treintena de miembros, para responder a la exuberancia de tono de la mayoría de las obras interpretadas, y lo hace con brillantez, vigor y vivacidad. El empaste de la cuerda con el viento está muy bien logrado y los contrastes son ágiles y expresivos, aunque no extremos ni cortantes. El sonido se hace envolvente en los tiempos lentos, y especialmente en el *Concierto* de Tartini, en mi opinión el punto álgido de este trabajo, con un Adrian Chandler que combina virtuosismo y lirismo con notable exquisitez y logra una variedad en el color y la ornamentación de gran poder expresivo. Por último, hay que

comentar que el diapasón está en 440, esto es, el de la música clásica tradicional, lo cual obviamente no es nuevo para muchos intérpretes del Barroco (El Giardino Armonico ya *provocaba* en los 90 grabando en esa altura a Vivaldi), pero hay aficionados que todavía se escandalizan con estas cosas.

Pablo J. Vayón

SOLES BARROCOS.

Obras de Rossi y Marazzoli.
MONIQUE ZANETTI, BARBARA KUSA, sopranos; JEAN-FRANÇOIS LOMBARD, HÉRVÉ LAMY, TENORES; ARNAUD RICHARD, bajo. LES PALADINS. CLAVE, órgano y director: JÉRÔME CORREAS. AMBRONAY AMY013 (Harmonia Mundi). 2007. 70'. DDD. **PN**



El musicólogo francés Jean Lionnet se pasó veinte años en Roma estudiando y transcribiendo obras hasta entonces desconocidas de compositores del siglo XVII y el producto de sus trabajos lo legó al Centro de Música Barroca de Versalles. Jérôme Correas se ha basado en ellos para grabar este interesante y precioso disco, cuyo núcleo básico son dos cantatas sobre el poema *La predica del Sole* compuestas una por Luigi Rossi y otra por Marco Marazzoli, dos de los más notables autores de cantatas en aquella Roma de las cultivadas y poderosas familias de los Barberini, Ottoboni o Pamphili, cuyo poder se extendía tanto al terreno civil como al eclesiástico, totalmente entremezclados. La cantata era un género más íntimo que el del oratorio o el de la ópera, demandaba unos efectivos menores tanto vocales como instrumentales y al estar destinada a un público sumamente entendido servía como campo de experimentación de novedades que luego se aplicaban a los otros dos géneros, escritos para un público más extenso.

La grabación presenta varias facetas de interés. En primer lugar, la comparación de los diferentes estilos con los que Rossi y Marazzoli tratan un mismo poema de cara simbología religiosa en la que la luz del astro rey es insignificante respecto a la luz del Redentor, que los mortales podrán ver tras una vida virtuosa. Pero hay más motivos de interés, ya que el disco contiene ocho breves cantatas más de Luigi Rossi además de una *Serenata a tre voci* sobre las desdichas de un

amante con intervención del Amor y la Fortuna, otro tema muy característico de la época, estilísticamente semejante a la cantata. Entre éstas aparece también una *Cantata di natale*, ejemplo de cantata espiritual válida tanto para el palacio como para la iglesia, cosa muy útil dada la mezcla entre poder terrenal y espiritual que detentaban los patronos. Por último, la cantata amorosa *Vorrei scoprirti un di*, que se siguió editando insólitamente hasta varios decenios después de la muerte de Rossi, es quizás la más hermosa de todas las recogidas. En fin, un disco que además de contribuir al mejor conocimiento de una época tan floreciente, hace las delicias del oyente gracias a unos intérpretes sensibles y especializados en ella.

José Luis Fernández

STELLA DEL NOSTRO MAR.

Reflexiones pasadas y presentes sobre la inspiración mariana.

CANTICA SYMPHONIA.

GLOSSA GCD P31905 (Diverdi). 2007-2008. 75'. DDD. **PN**



Si de arquitectura religiosa medieval se tratara, la austera belleza de este disco

obligaría a clasificarlo sin duda en el estilo cisterciense, aunque las obras recogidas sean de época posterior. Grabado en la iglesia conventual de los carmelitas situada en la piemontesa colina de Colletto, cuya fundación se remonta al año 1506, el grupo Cantica Symphonia ha decidido conmemorar con ello el quinto centenario de la fundación de este convento cuyas paredes están íntimamente ligadas a su trayectoria artística, pues allí han modelado su sonido y grabado, también para Glossa, sus tres últimos discos dedicados a los motetes y *chansons* de Guillaume Dufay.

Estando el convento bajo la advocación de la Virgen del Monte Carmelo, el programa del disco se basa en motetes y laudas dedicados a María y pertenecientes grosso modo a la época de la fundación, con dos singulares excepciones consistentes en sendas obras del mismo tenor compuestas por Carlo Galante y Yakov Gubanov para Cantica Symphonia con ocasión de la grabación del disco. Otra particularidad de este homenaje discográfico ha sido la reducción

de los intérpretes a un puro cuarteto vocal integrado por soprano, dos tenores y barítono, que se han enfrentado ellos solos a la grabación, sin ayuda de técnicos externos que pudieran perturbar la buscada atmósfera intimista. Además de varias obras anónimas y las dos contemporáneas citadas, el disco contiene otras de Josquin Des Prez, Jean Mouton, Adrian Willaert, Ludwig Senfl, Francisco de Peñalosa, un desconocido Frater Petrus y tres de Heinrich Isaac, dos de este último reconstruidas por el cabeza del grupo, el tenor Giuseppe Maletto, que añaden un plus de interés al disco, ya grande de por sí.

La sensación percibida por el oyente de esta grabación es que los miembros de Cantica Symphonia han conseguido plenamente los objetivos que perseguían con ella, ampliamente explicitados en el librito acompañante, tan bien cuidado como es habitual en Glossa.

José Luis Fernández

TRIGONALE 2007. ELEMENTE.

Obras de Machaut, Cazzati, Falconieri, Merula y Telemann. THE HILLIARD ENSEMBLE. IL GIARDINO ARMONICO. LA FENICE. HARMONY OF NATIONS. CHRISTINE SCHORNSHEIM, fortepiano. UNICORN. CONCERTINO AMARILLI.

2 CD RAUM KLANG RK 2705 (Diverdi). 2007. 119'. DDD. **PM**



Trigonale es un festival de música antigua que se celebra todos los veranos en la región austriaca de Carintia con conciertos que tienen lugar en recintos de tres (de ahí el nombre) localidades allí situadas. Este doble CD recoge tomas en vivo de obras interpretadas durante la edición correspondiente al año 2007 por algunos de los conjuntos o instrumentistas participantes, todos ellos de indiscutible calidad. El nexo común de la programación fue ese año el término *Elemente*, que aparece en la portada del álbum, pero encontrar la razón de ello sobre la base de la mínima información contenida dentro es tarea bien difícil, pues tan sólo aparecen intérpretes, obras y cortes, sin cuadernillo complementario que suministre algún dato.

Tal como está concebido y a falta de explicaciones, el álbum parece una especie de *sampler* del festival. El primer CD lo inicia el conjunto La Fenice de Jean

Conchita Supervía, Luisa Vela, Emilio Sagi-Barba

OCASIÓN DE ORO



ZARZUELA GEMS.

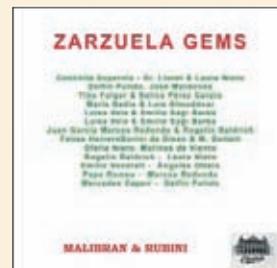
Páginas de La

Marchenera, Maruxa,

Los flamencos, *La rosa del azafrán*, *La Villana*, *Molinos de viento*, *La Dolorosa*, *Bohemios*, *Maestro Campanone*, *Katiuska*, *Las hilanderas*. CONCHITA SUPERVÍA, mezzo; LUISA VELA, soprano; EMILIO SAGI-BARBA, barítono; LUIS ALMODÓVAR, barítono; TINO FOLGAR, TENOR; SELICA PÉREZ CARPIO, mezzo; MARCOS REDONDO, barítono; MERCEDES CAPSIR, soprano; ÁNGELES OTTEIN, soprano; OFELIA NIETO, soprano.

MALIBRAN MR 701 (LR Music). Antes de 1936. 80'. Mono/ADD. **PN**

Con escasísima información se presenta este disco Malibran, sello francés especializado en recuperar joyas del pasado (o gemas para utilizar el término presente), normalmente operísticas, que reúnen interpretaciones de algunas figuras claves de la historia del género. Intérpretes más conocidos por sus lecturas de fragmentos de ópera ahora con incursiones ocasionales en la zarzuela, como las gallegas hermanas Nieto (una, Ottein, con el nombre italianizado al revés) o la catalana Capsir, o especialistas por su dedicación casi exclusiva al género, como fueron los casos el insigne Marcos Redondo, Vendrell, Felisa Herrero o la Pérez Carpio. Ocasión de oro, pues, para recordar y disfrutar el infalible encanto de la Supervía en la petenera de *La Marchenera* de Moreno Torroba (el disco no detalla ningún compositor), cantada con una elegancia que no excluye un gracejo y unas intenciones únicas,



por la dicción, la musicalidad y el uso inteligente (expresivo) del registro grave. Vela y Sagi-Barba, desde luego, están representados por dos dúos afines a la pareja, dos auténticos clásicos, los pertenecientes al *Puñao de rosas* y, sobre todo, a *La rosa del azafrán*. El golondrón de *Maruxa* suena imponente en la voz del bajo alavés José Mardones; la Nieto (Margarita de *Molinos de viento*) y la Capsir (la rara *Maruska*) hacen gala de sus timbres penetrantemente sopraniles, mientras que Tino Folgar lo hace de su colorido tenoril límpido y su excelente buen gusto frente al temperamento tan especialmente zarzuelero de la inclita Pérez Carpio en *Los flamencos* de Vives. Felisa Herrero recuerda *La Villana* que le escribió Vives para ella. Y así sucesivamente. Hace unos meses acaba de publicar en francés Antoine le Duc un sólido trabajo sobre la zarzuela y este disco, para el país vecino que es el que lo edita, puede ser un incompleto pero posible complemento. Para nosotros, una oportunidad de ponerse al día con tan beneficiosa selección.

Fernando Fraga

Tubéry con cuatro breves obras de compositores italianos del XVII; bajo el título *La isla de Afrodita* se incluyen otros cuatro ejemplos de música sobre el año 1400 de la corte de Chipre interpretados por el Ensemble Unicorn; siguen otras cuatro de Machaut por el Hilliard Ensemble y lo finaliza la Harmony of Nations Baroque Orchestra con una *ouverture* de Telemann. En el segundo CD, Concertino Amarilli interpreta una cantata para soprano de Francesco Manzini y una sonata para oboe, fagot y b. c. de Giovanni Platti. Il Giardino Armonico, dirigido por Antonini, nos ofrece una sinfonía para cuerda de W. F.

Bach y el *Divertimento K. 138* de Mozart, finalizando el disco con la *Sonata Hob. XVI: 32* de Haydn interpretada al fortepiano por Christine Schornsheim.

A la vista de los participantes, casi sobra decir que la calidad interpretativa es de primera, tanto por parte de aquellos con más renombre como por el resto. Ahora bien, salvo para los afortunados que pudieron estar presentes en el festival, este recordatorio de lo acontecido no tiene demasiado sentido y, si tiene alguno, queda oculto por la mencionada ausencia de información complementaria.

José Luis Fernández

schetzo

Paul Tortelier

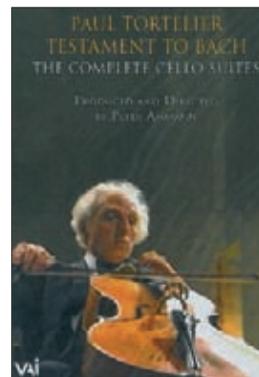
TESTAMENTO ELEGÍACO

BACH: Suites para violonchelo BWV 1007-1012.PAUL TORTELIER, violonchelo.
Director de vídeo: PETER AMMANN.
VAI 4481 (LR Music). 1990. 156'.
DDD. 0 PN

Para conmemorar en 1990 el 40 aniversario de la fundación por Pablo Casals del Festival de Prades, Paul Tortelier fue invitado a ofrecer la serie completa de las *Suites* de Bach, obras ligadas de forma muy especial tanto al gran violonchelista catalán como al francés, que las había grabado ya dos veces en estudio. Pero Tortelier tenía por entonces serios problemas cardíacos, hasta el punto de que los médicos le recomendaron pasar por el quirófano, lo que lo habría obligado a cancelar su actuación en Prades. El maestro francés prefirió Bach a la mesa de operaciones, lo que quizás (es imposible afirmarlo) acabara precipitando su muer-

te en diciembre de aquel mismo año, pero sirvió también para dejarnos este impresionante testamento filmado por Peter Ammann que ahora presenta VAI.

A sus 76 años cumplidos, la agilidad del gran músico francés no era ya la de sus mejores tiempos y eso se nota en una interpretación en la que técnicamente se aprecian roces, errores, pérdidas de afinación, oscilaciones en el color de las cuerdas, emborronamientos, pero que musicalmente resulta de una intensidad y una concentración emotiva extraordinarias. Tortelier impone a Bach un sentido hondo y vigoroso, con un sonido poderosísimo en volumen, muy contrastado dinámicamente por encima del *mezzoforte* (en las gamas más tenues aparecen algunos problemas), de notable libertad en un fraseo que se estira sin remilgos en los pasajes más expresivos, pero con



acentos bien marcados y *tempi* apreciablemente rápidos en correntas y gigas, de ornamentación sobria, *vibrato* contenido y una hondura en la expresión que alcanza lo elegíaco en momentos extraordinarios, como en la zarabanda de la *Suite n.º 5*, que parece presagiar la tragedia de su propia muerte.

Pablo J. Vayón

PAISIELLO:

Il barbiere di Siviglia. MIRKO GUADAGNINI (Conde Almaviva), DONATO DI GIOIA (Figaro), STEFANIA DONZELLI (Rosina), MAURIZIO LO PICCOLO (Don Bartolo), PAOLO BORDOGNA (Don Basilio). ORQUESTA DE CÁMARA DEL FESTIVAL GIOVANNI PAISIELLO. Director musical: GIOVANNI DI STEFANO. Directora de escena: ROSETTA CUCCHI. BONGIOVANNI AB 2009 (Diverdi). 2005. 117'. 0 PN



El esfuerzo de determinadas firmas editoras es más evidente en títulos poco habituales y por ello es muy interesante esta grabación de *Il barbiere di Siviglia*, de Paisiello, obra de gran belleza e inspiración, que ha quedado algo olvidada, por la fuerza de su homónima de Rossini. Este registro procede de la ciudad natal del compositor, que quiso rendir homenaje a su hijo predilecto, en un espectáculo dirigido por Rosetta Cucchi, y que creo que es la primera edición de la ópera en DVD. La producción planteada con pocos medios, tiene algunas ideas interesantes y con un movimiento escénico que, sin aprovechar del todo las posibilidades de la ópe-

ra, mantiene una cierta vivacidad y enmarca las situaciones más cómicas. La parte musical está a cargo de la Orquesta del Festival, bajo la dirección de Giovanni Di Stefano, con unos resultados suficientes, un bello sonido y conocimiento del estilo. En el equipo de cantantes, predomina el esfuerzo del grupo, con entusiasmo, aunque los medios son generalmente limitados, con Stefania Donzelli, musical Rosina y Paolo Bordogna, que da el estilo bufo a Don Bartolo, mientras que Mirko Guadagnini tiene un fraseo poco contrastado, Donato Di Gioia da escasos matices a Figaro, mientras que a Maurizio Lo Piccolo, queda muy lineal como actor y cantante.

Albert Vilardell

RECITALES

JAUME ARAGALL. Tenor.
ANA MARÍA GONZÁLEZ. Soprano.

Páginas de Simon Boccanegra, La bohème, La fanciulla del West, La rondine, Tosca, Werther, Thaïs, Roméo et Juliette, Manon, Mattinata. SINFÓNICA DE BARCELONA Y NACIONAL DE CATALUÑA. Director: ENRIQUE RICCI. CLÀSSIC D'OR 101006 (Gaudisc). 1991. 53'. 0 PN



Cuarta entrega de la serie *Royal Concerts* provenientes de los archivos de Radiotelevisión Española, tras los recitales dedicados a Caballé, Kraus y Lorenzini, esta velada en la iglesia de Sant Genís de Torroella de Montgrí facilita un reencuentro con Aragall a quien se une el intenso lirismo de la González, soprano argentina de origen asturiano. Es un placer disfrutar de nuevo de la voz suntuosa del tenor pese a las reticencias habituales del cantante, tenso e inseguro, mientras va afianzándose y adquiriendo firmeza y tranquilidad a medida que avanza la sesión. En solitario, Aragall, tras un inesperado momento del Johnson pucciniano (*Ch'ella mi creda*) ataca un *E lucevan le stelle* rutinario para brillar con todo esplendor, ya que la voz aparece en toda su extraordinaria belleza; en la página más divulgada del *Werther* massenetiano así como en la briosa *Mattinata* del autor de *Payasos*. La soprano, de carnoso, penetrante, límpido y generoso timbre, ofrece solventes lecturas de los valses de Musetta y Juliette, con una extraordinaria interpretación de la magnífica can-

ción de Magda en *La rondine*, donde da cuenta de una media voz de cálida morbidez. Todo ello, incluido un conveniente *Dis-moi que je suis belle* de la sensual y aquí reflexiva Thaïs, pese a que la dicción, a veces, no consiga la claridad necesaria. Juntos inician la faena con el dúo de Adorno y Amelia del verdiano *Simon*, curiosamente no el del acto I sino el menos comprometido o interesante del III, y la concluyen, más intensos y comprometidos, con el de Saint Sulpice en *Manon*. En medio, el dúo que clausura el acto I de *Bobème*, donde el tenor (¿nervios?) cambia el texto ("mia piccina" por "mia bambina"), creciéndose al final al emitir y sostener, en su octava, la misma nota aguda con la soprano, aunque no ataquen al mismo tiempo la frase. Ricci, esposo de la González, dirige con atenta solicitud y consiguiente profesionalidad al mando de una orquesta suficientemente involucrada en los acontecimientos dramáticos y musicales. Constanza visual de un éxito, con Pasqual Maragall entre el público.

Fernando Fraga

ANGELA GHEORGHIU.

Soprano.

Mi Puccini. *Páginas de La bohème, La rondine, Suor Angelica, Gianni Schicchi, Manon Lescaut, Tosca, Turandot y Madama Butterfly.* Diversos intérpretes.

EMI 17441. 134'. 1995-2004.  PN



Aprovechando la última oportunidad por el 150 aniversario del compositor, EMI recupera el Puccini de una de sus estrellas, en el cual Gheorghiu ofrece retratos parciales de las heroínas más cercanas a la definición de soprano lírica, con algunos otros ejemplos ya más del terreno de la dramática (*Manon, Tosca*). La soprano deja de lado, aunque exista material para documentarlas, Fidelia, Minnie, Anna e incluso la Turandot de *In questa reggia*, fragmentos grabados en 2004 con Coppola. Aunque la mayoría de los personajes del compositor de Lucca no los haya cantado nunca en escena, por tesitura, colorido vocal y temperamento o sensibilidad, la cantante resulta más cercana al mundo pucciniano que, por ejemplo, al verdiano. Y así se evidencia en estas lecturas, algunas modélicas como las

correspondientes a Mimì, Magda, Liù o Angelica donde el resplandeciente lirismo del compositor está perfectamente asimilado y traducido. Esa disposición podría extenderse a Cio-Cio-San o Lauretta, aunque en la primera podría expresar un poco más de patetismo y en la segunda algo como de picardía o un toque de humor que no se le escapa a otras colegas (Callas, Victoria de los Ángeles). Se trata, sin embargo, de interpretaciones ejemplares, donde Gheorghiu da prioridad a la belleza del sonido y a la seducción del canto. Como Manon la soprano está más dispuesta a traducir la melancolía del *In quelle trine morbide* que la desesperación de *Sola, perduta, abbandonata*, mientras que los momentos elegidos de Tosca (dúos y aria), tomados del poco interesante film de Benoît Jacquot, son aquellos que más pueden favorecerla. Los fragmentos en DVD provienen de recitales (Covent Garden, Dresde), por los que la solista (y Roberto Alagna como Pinkerton) no están, lamentablemente caracterizados. Salvo el primer corte, *Un bel di vedremo*, donde Gheorghiu en compañía de dos actores intenta poner fugaces imágenes al drama de Cio Cio-San. El último corte, sólo audio y en inglés sin subtítulos, convoca a un narrador (Jon Tolansky) y a otros invitados, entre ellos Marilyn Horne, en lo que ha dado en llamarse *Reflexiones sobre Puccini*. Con el título queda dicho todo.

Fernando Fraga

ZUBIN MEHTA. Director.

Obras de Mozart, Bartók y Dvorák. DAVID BREIDENTHAL, fagot. FILARMÓNICA DE LOS ANGELES. Director de vídeo: KIRK BROWNING. MEDICI ARTS 2072248 (Ferysa). 1977. 110'.  PN



Enero de 1977. Zubin Mehta va a cumplir 41 años y lleva ya 15 como titular de Los Angeles. Un año después se hará cargo de la Filarmónica de Nueva York. A estas alturas, Los Angeles es una de las mejores orquestas del mundo. La carrera de Mehta se halla en uno de sus momentos de esplendor, porque ha tenido varios desde entonces, y antes. Un año después, ya en Nueva

York, acompañará a Horowitz la última vez que éste interpretó el *Tercero* de Rachmaninov, y hay un vídeo de DG como testimonio. En este otro vídeo que ahora recibimos Mehta dirige con gran sensibilidad, técnica y rigor, a partir de la buenísima forma de la orquesta californiana que él ha preparado durante década y media.

David Breidenthal, fagot de la orquesta, era un virtuoso que en esta ocasión demostró un gran sentido de lo mozartiano en el *Concierto K. 191*. Es la formación de Los Angeles en versión reducida, clasicista, y los compañeros y el titular lo arropan, mientras Breidenthal da lo mejor de sí en un fraseo y una musicalidad envidiables. El *Concierto para orquesta* lo borda Mehta con el virtuosismo del conjunto, y su versión es retenida, pero vigorosa; más comprensiva que analítica, aunque el análisis no falte; hay fuerza y rigor, pero no desbordamiento. Algo parecido al desbordamiento viene con la *Obertura Carnaval*, que se presta a ello, y el resultado es un retrato de algo parecido al desenfreno.

La *Octava* de Dvorák es exquisita en manos de este Mehta todavía tan joven, con su gesto exacto que a veces puede parecer aproximativo, pero que no lo es, pues va más allá. Mehta se complace en la belleza innegable de estos cuatro movimientos, pero eso no quiere decir que se deje mecer o nos haga mecemos en el escapismo. Por el contrario, con esta delicada y a veces vigorosa sinfonía, de gran riqueza temática y colorido para casi todos los solistas y familias, Mehta alcanza un punto de equilibrio que escapa del pathos y abraza un ideal elegante de belleza. Para terminar, una propina muy de sesión triunfal: la *Octava Danza eslava* del *Op. 46*, un Presto rico en agitación que es como la fiesta final que se permite Mehta en este recital que, en realidad, pertenece a varias sesiones. Mehta salía victorioso de tres estilos distintos, y no es cuestión de pedirle a su Mozart (y el de Breidenthal) goyerías filológicas.

Kira Browning realiza unas casi siempre adecuadas tomas de estos conciertos, y comprendemos que en ocasiones es inevitable perderse algo. Una oportuna reedición, un excelente testimonio del Mehta y de Los Angeles hace ahora 32 años.

Santiago Martín Bermúdez

GENNADI ROZHDESTVENSKI.

Director.

Obras de Rimski-Korsakov, Rachmaninov y Shostakovich.

VIKTORIA POSTNIKOVA, piano.

SINFÓNICA DE LA BBC.

MEDICI ARTS 3085278 (Diverdi). 1978-1979. 102'.  PN



Este DVD nos trae sesiones de los Proms de 1978 (Shostakovich) y 1979. Tenemos como cierre una de las sinfonías

más profundas y menos demostrativas de Shostakovich, la *Cuarta*, que Rozhdestvenski hace leer a la BBC de hace tres décadas con una delicadeza y una unción que tienen su mayor evidencia en el gesto final del maestro, que se diría que reza, o que se ovilla en el podio, emocionado. Esa es una de las características de la manera de dirigir de este prodigioso maestro, que no convence a algunos porque o no marca o tiene una extraña manera de marcar. En efecto, a menudo Rozhdestvenski se detiene, no marca, gestícula, sonríe con su simpatía proverbial, hace girar la batuta como si fuera una varita mágica, señala una entrada, y otra, y otra, matiza con boca, hombros, manos que se abren y se cierran. Y más "técnicas" propias de este maestro que comunica con la orquesta y con el público como nadie, que demuestra una sabiduría honda en la comprensión de esa *Cuarta Sinfonía* que, compuesta en 1935-1936, retiró en plenos ensayos el propio compositor "por si acaso", después de que cayera en desgracia por el asunto de *Lady Macbeth de Msensk*. En 1937 compuso la *Quinta*; es decir, no ocultó que existía una cuarta, pero ésta no se estrenó hasta 1961. En esta obra, el *pathos* está disimulado, no ausente, pero sí sugerido. Es obra de introspección, y sin embargo requiere enormes efectivos y dura una hora más o menos justa en sus tres movimientos. Rozhdestvenski la borda, sencillamente. La bordaría también en su integral sinfónica con la Orquesta de la URSS.

De un año antes son los otros dos videogramas. Primero, una bella e interesante lectura de una obra menor de Rimski, la obertura de *La gran Pascua Rusa*, que merece conocerse pero en la que no es preciso insistir como aficionado ni como comentarista. Segundo, uno de los esplendurosos conciertos pianísticos de Rachmaninov, el *Primero*, com-

positor epigonal y pianista virtuoso. Es su *Op. 1*, obra de un chico bastante precoz y sabio en músicas que tenía unos dieciocho años. Pero también es cierto que la obra fue revisada a conciencia hacia 1917; esto es, 26 años después de componerse la versión original. Aquí, Rozhdestvenski cumple como suele, con magisterio y con heterodoxia en el marcaje del acompañamiento, pero quien resulta prodigiosa es su esposa, la virtuosa Viktoria Postnikova, que domina este concierto que plantea dificultades y desafíos semejantes al *Segundo* y casi diríamos que al endiabladísimo *Tercero*.

En resumen, tres obras y un par de sesiones de los Proms con una orquesta en magnífico estado, un público entregado al que vemos por ahí de pie, una solista extraordinaria y un maestro como

la copa de un pino. Que en estos momentos, hoy, como nos recuerdan las escuetas notas de este DVD, es el superviviente de toda una escuela, y no sólo de una generación.

Santiago Martín Bermúdez

ANDREAS SCHOLL.

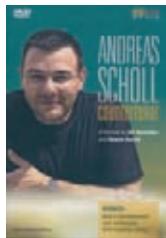
Contratenor.

Un retrato de Uli Aumüller y Hanne Kaisik.

ARTHAUS 101 445 (Ferysa). 2002. 86'.

PN

El DVD está dividido en dos partes de casi igual duración, ligeramente por encima de los 40 minutos cada una. La primera contiene un acercamiento a la figura de Andreas Scholl, que aparece en diferentes actuaciones por festivales e iglesias ale-



manas, dando clases en la Schola Cantorum Basiliensis o en su casa de Basilea, comentando a l g u n o s pocos aspectos de su carrera y de su vida cotidiana. Los autores del documental se desplazaron también hasta Eltville, el pueblo natal del cantante, donde recogieron el testimonio de su padre sobre los primeros pasos en la música del hijo. En la segunda parte (que se presenta como *Extras*, pero que, insistimos, tiene la misma duración que el documental) se presentan cuatro canciones (dos de Dowland, una de Martin y otra de Johnson) interpretadas por Scholl en un concierto junto

al laudista Karl-Ernst Schröder en el Festival de Schwetzingen (por cierto, que dos de esas canciones aparecían ya completas en el reportaje) y el *Jubilate Domino* de Buxtehude en una interpretación en el Festival de Dresde junto a un pequeño conjunto de cámara. Los *Extras* se completan con pequeñas conversaciones mantenidas por el contratenor con Schröder por un lado y con la violista Friedrike Heumann por el otro. El documental no es demasiado profundo ni desvela apenas nada que no se supiera y en conjunto quizá se sobrepase en algo la media hora de música, interpretada eso sí, con exquisitez y hondura. Subtítulos en español para un documental realizado en el año 2002.

Pablo J. Vayón

VARIOS

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2009.

Obras de J. Strauss I y II, Josef Strauss, Helmesberger II y Joseph Haydn. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: DANIEL BARENBOIM. BALLETS DE LA ÓPERA DEL ESTADO DE VIENA, DE LA ÓPERA POPULAR DE VIENA Y DE LA ESCUELA DE BALLET DE LA ÓPERA DE VIENA. Coreografía: LUKAS GAUDERNAK Y VLADIMIR MALAKHOV. Director de vídeo: BRIAN LARGE. DECCA 074 3317 (Universal). 2009. 120'. PN



En el número 238 de SCHERZO tienen los lectores una reseña del álbum que recoge el Concierto de Año Nuevo 2009 y a ella nos remitimos en lo que toca a los aspectos estrictamente musicales del acontecimiento, a la excelente prestación de Daniel Barenboim y a la respuesta magnífica de una orquesta que se las sabe todas. El DVD que recoge el acontecimiento aporta, una vez más, la formidable realización de Brian Large, quien, a estas alturas, podría hacer su trabajo con los ojos cerrados. Nada

nuevo en ese punto, en el que el director británico vuelve a dar una lección de conocimiento del medio, del lugar y de la música que en él se interpreta. Como siempre, también, esa especie de doble coreografía, la de las bromas de la orquesta —esta vez referidas al final de la *Sinfonía "Los adioses"* de Haydn— y la irritante para muchos e inevitable para todos de alguno de los valses interpretados, esta vez, de nuevo, *El bello Danubio azul* y, como bonus, *Eljen a Magyár*. Se ofrece, igualmente, un documental sobre Linz, Capital Europea de la Cultura 2009.

Claire Vaquero Williams

DAVID OISTRAKH, ¿ARTISTA DEL PUEBLO?

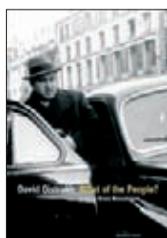
Director de vídeo: BRUNO

MONSAINGEON.

MEDICI ARTS 3073178 (Ferysa). 1994.

75'. PN

Medici Arts nos ofrece un magnífico documental de Bruno Monsaingeon sobre la figura del rey de los violinistas: David Oistrakh. Documental que en su momento fue distribuido por el sello NVC Arts (como el correspondiente del mismo director



dedicado a Richter) y que ahora toma el francés, con desventaja respecto a la versión previa en cuanto a que en el camino ha perdido, sabe Dios por qué, los subtítulos en español. Como siempre en el caso de Monsaingeon, el documental dibuja con extremo acierto y rigor el perfil del personaje, tanto el artístico como, sobre todo, el humano, empezando por los duros comienzos de su carrera. La película cuenta con contribuciones de figuras como Igor Oistrakh, Yehudi Menuhin, Mstislav Rostropovich, Gennadi Rozhdestvenski o Gidon Kremer, pero también las de anónimos vecinos de su juventud, que cuentan cuando ganó el Concurso Reina Elizabeth en Bruselas. Monsaingeon no se corta a la hora de retratar la presión política bajo la cual todos los solistas soviéticos de aquella época tenían que desarrollar sus carreras o sus comparecencias en concursos. Tampoco rehúye describir con crudeza la utilización política

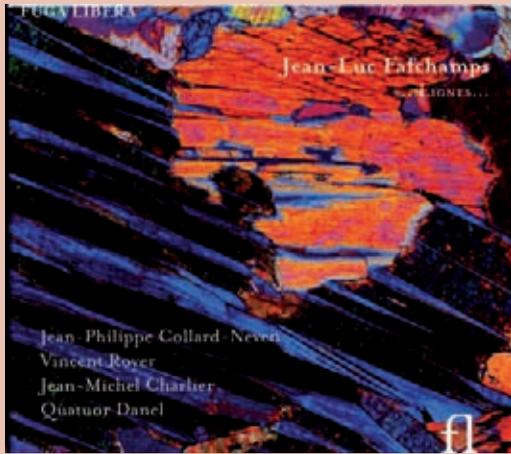
que el régimen soviético hacía de sus talentos, la presión para afiliarse al partido comunista, la que ejercía para que denunciaran a sus colegas disidentes (como Rostropovich) y, en fin, la forma en la que Oistrakh fue literalmente explotado por los soviéticos. Como es habitual en Monsaingeon, la película es profundamente humana (muchos episodios relatados a partir de su correspondencia), pero deja también al aficionado secuencias musicales inolvidables que justifican sobradamente que a este maravilloso violinista se le considerara el rey entre sus colegas. Fragmentos de los *Conciertos* de Shostakovich, Chaikovski, Bach (junto a Menuhin), Brahms (con Rostropovich) o Mendelssohn, de *Sonatas* de Beethoven o Ravel, de obras de Kreisler o Sarasate. Como dice Menuhin, antes de confesar que le hubiera gustado estudiar con él: Oistrakh era mucho más que un gran violinista, y eso queda bien retratado en este estupendo documental, en el que sólo hay que lamentar la precitada pérdida de los subtítulos en español, que, francamente, cuesta entender. En todo caso, no se lo pierdan.

Rafael Ortega Basagoiti

diverdi.com

fácil, rápido, cómodo, seguro...

BOCADILLOS Y FILACTERIAS ALREDEDOR DEL OYENTE



La imaginación no es sólo, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar unas imágenes de la realidad; es la facultad de formar unas imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad.

Gaston Bachelard

Se llaman bocadillos, o según la estética grasienta de los años 80, bocatas: son los espacios que recogen las palabras o los pensamientos de los personajes de los tebeos... Del otro lado de los Pirineos, se llaman burbujas, o nubes; también, según el Robert, *Diccionario histórico de la lengua francesa*, se llaman filacterias... palabra que designaba el amuleto, luego la pequeña banderola que, en las pinturas medievales y renacentistas, llevaba una inscripción... es el nombre que se da en castellano a los *tefilin*, esas cajitas cúbicas que los judíos se ponen durante el rito de paso a la edad adulta: dos cajas con el mismo texto; una que se lleva atada en el brazo —ofreciendo la idea de un acto, de una responsabilidad— y otra atada a la cabeza, para decir la dificultad (o la imposibilidad) de llevar a cabo esa idea o ese proyecto... El texto en cuestión no está escrito para ser leído sino recordado y comentado... Una situación eminentemente musical, abierta sobre la interpretación: ¿qué es un texto sino algo que ha de provocar una interpretación? ¿en qué piensan los personajes de los cómics, mientras dicen o hacen algo, los personajes de la orquesta mientras tocan sus notas, la *prima donna* o el *primo uomo* mientras cantan su texto en una lengua más o menos incomprensible o desconocida, en qué pienso yo, piensan los demás oyentes mientras asisten a ese diluvio de mensajes superpuestos...?

[De niño e incluso a veces ahora (y quizá por ello no me dedique a la crítica musical) los conciertos eran para mí, además de su definición oficial, una suerte de mares en los que bogaba el solista, generalmente el piano, que parecía llegar lentamente con unos ademanes de escualo, veía su silueta imponente, color de alquitrán, rodeada por las olas de la orquesta, mientras los arcos y las cuerdas dibujando una nube de pájaros minúsculos, casi invisibles, y veloces, que intentaba atrapar el director; en el fondo los mástiles de los oboes, fagotes y contrafagotes y las chimeneas de las tubas... cambiaban los nombres inscritos en las popas de las naves: Pleyel, Steinway, Bösendorfer, Yamaha... y daba gusto viajar así, donde uno quería, hacia esos países lejanos, exóticos, imaginados o imaginarios...]

... LIGNES... *Obras de Jean-Luc Fauchamps.* JEAN-PHILIPPE COLLARD-NEVEN, piano; VINCENT ROYER, viola; JEAN-MICHEL CHARLIER, clarinete. CUARTETO DANIEL. JEAN-MARC SULLON, electrónica. FUGA LIBERA FUG 537 (Diverdi). 2005-2008. 65'. DDD. **PN**

Lucubrar: trabajar velando y con aplicación en obras de ingenio.

Diccionario de la lengua española. RAE.

Los enamorados de los cómics belgas (los de mi generación) distinguían entre la línea clara de Hergé y la línea de Marcinelles protagonizada por Franquin... entre ambos extremos, se situaba E. P. Jacobs, el creador de los muy célebres Blake y Mortimer, reconvertidos por Jean-Luc Fauchamps en Block & Martimer: investigan la inexplicable desaparición de Herr Zoebius; tienen a su disposición cuatro dosieres. En el primero, se encuentran unas notas sobre la erosión y su efecto sobre el último movimiento de un *Cuarteto en do sostenido menor* de un cierto L. v. B., completamente reconstruido teniendo en cuenta la usura del tiempo y de los modelos geológicos... El cuarto dossier, *Canto magnético*, con su melodía aparentemente improvisada desplegándose según una trama armónica preestablecida, explica acaso la relación entre un Inselberg (un caos de rocas producido tras una erosión) y un Beethoven... Esa obra, *Les désordres de Herr Zoebius*, para cuarteto de cuerda, se desarrolla como una tira de viñetas, con sus nubes, burbujas, filacterias o bocadillos, rellenos con los mensajes o pensamientos de los héroes de la aventura, mientras otros comentarios, más "objetivos" (son las cajas rectangulares de las viñetas) concierne a las diferentes situaciones.

Las demás obras cuentan también una historia: en *Back to the Voice*, el piano convierte su escritura "idiomática" en una suerte de polifonía vocal, mientras *Bryce* explora dos texturas, una, mineral, áspera, abrasiva y otra curvilínea, melódica. La *Letras sufíes* —tras la D, Fuga Libera presenta la Z(1)— exploran las relaciones entre el gesto y el timbre, y sus interacciones.

... Como algunos buscan, de madrugada, su vida en los cafés, Fauchamps, acaso tímidamente, y disimulando su iluminación, encuentra su obra en la música de otros compositores, en el amor de la música, amor derrochado, perdidamente. Ninguna vuelta atrás, ninguna mirada melancólica o airada hacia el pasado, sino un salto a un mundo desconocido, el que este tiempo nos da para vivir, un mundo que ya no es ese jardín con especias minerales o animales bien dispuestas sino un palimpsesto rayado del que desciframos apenas unos fragmentos. Antaño, compositores y oyentes interpretaban la escritura (del mundo, de la música); hoy el texto es incomprensible a pesar de las abundantes metáforas. Las obras del pasado tenían un lenguaje, pero en esa suerte de reproducción, su gramática se perdió. Una nueva realidad se abre a las trazas sucesivas de la cultura, a la superposición de los estilos musicales, a los estallidos de una memoria viva, a los pensamientos insospechados, a los muertos, también, que golpean suavemente a la puerta para que no los olvidemos.

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Albéniz: Obras para guitarra.**
Riba. Tritó.78
- Aragall, Jaume.** Tenor. Obras de Verdi, Puccini y otros. Clásic d'Or.108
- Astrée.** Obras de Ballard, Moulinié y otros. Horvat. Alpha. .103
- Bach, C. P. E.: Magnificat.** Näf. Carus.79
- Bach, J. S.: Misas breves.** Pichon. Alpha.78
— *Preludios y fugas.* Grimaud. DG.78
— *Suites para chelo.* Tortelier. VAI.108
- Bartók: Conciertos para piano 2, 3.** Farnadi/Scherchen. Tahr. 76
- Beatissima Beatrix.** Obras de Tinctoris y Stokem. Æquales. Hungaroton.103
- Beethoven: Concierto para piano 4.** Guy/Jordan. Naïve.79
— *Sinfonía 3.* Solti. BBC.74
— *Sinfonías 3, 4, 6, 9.* Dohnányi. Telarc.75
— *Sinfonías 3, 5, 6-8.* Furtwängler. Tahr.76
— *Sonata Kreutzer.* Kopachinskaja/Say. Naïve.79
- Bellini: Straniera.** Ciofi, Stone/Parry. Opera Rara.80
- Berlioz: Captive. Zaïde.**
Aikin/Cambreling. Hänssler. 80
- Björling, Jussi.** Tenor. Obras de Bizet, Schubert y otros. Testament.77
- Brahms: Conciertos para piano 1, 2.** Gutiérrez/Previn. Telarc. .75
— *Cuartetos con piano.* Capuçon e. a. Virgin.81
— *Obras con clarinete.* Benda. Genuin.80
— *Réquiem alemán.* Cotrubas, Fischer-Dieskau/Giulini. BBC.74
- Brahms-Schoenberg: Cuarteto.** Raiskin. CPO.80
- Bretón: Escenas andaluzas.** Roa. Naxos.81
- Cabanilles: Tientos.** Berben. Aeolus.81
- Caccini: Euridice.** Achten. Ricer-car.82
- Canciones corales.** Obras de Reger y Wolf. Genstein. Ars.103
- Carlos el Temerario.** Hilliard. Raum Klang.104
- Chaikovski: Serenata.** Bashmet. Onyx.82
— *Sinfonías 4, 5.* Zinman. Telarc.75
- Chapí: Sinfonía.** Encinar. Naxos.82
- Cheng, Gloria.** Pianista. Obras de Stucky, Lutoslawski y Salonen. Telarc.102
- Chopin: Sonata 3.** Fliter. EMI. .82
— *Obras completas.* Ohlsson. Hyperion.70
- Clementi: Sonatas para piano, vol. 2.** Shelley. Hyperion.83
- Concierto de Año Nuevo 2009.** Barenboim. Decca.110
- Cras: Sonata para chelo.** Koch/Jacqon. Timpani. . . .83
- Cuarteto Italiano.** Obras de Boccherini, Haydn y Beethoven. Tahr.76
- David Oistrakh, ¿artista del pueblo?** Medici.110
- Deshevov: Hielo y acero.** Tonieva, Taruntsov/Humburg. Arthaus.71
- Dufay: Triste plaisir.** Norin. Raum Klang.83
- Durufflé: Réquiem.** Ives, H. Mundi.83
- Dvorák: Sinfonía 9.** Krivine. Naïve.84
- Fauré: Réquiem.** Equilbey. Naïve.84
- Foerster: Conciertos para violín 1, 2.** Zenaty/Nelohlávek. Supraphon.84
- Fontana: Sonatas, vol. 2.** Seicento. Ars.85
- Gheorghiu, Angela.** Soprano. Obras de Puccini. EMI. . . .109
- Glass: Music in Twelve Parts.** Riesman. OMM.85
- Grieg: Sonata para chelo.** Berstrand/Amoyel. H. Mundi. . .86
- Haendel: Arias para Carestini.** Kasarova/Curtis. RCA.86
— *Israel en Egipto.* Albino, McLeod/Mallon. Naxos.86
— *Parnasso in Festa.* Moore, Sampson/Halls. Hyperion. .86
- Halfiter, C.: Obras para piano.** Rosado. Verso.87
- Hammer: Sonatas para viola da gamba.** Eckert. Christophorus.87
- Haydn: Antología.** Varios. H. Mundi.76
— *Piezas para piano.* Van Oort. Brilliant.87
— *Tríos.* Rincontro. Alpha. . .87
- Henze: Sonatina.** Lugo. Mode. 88
- Hindemith: Junge Magd.** Keilberth. Hänssler.88
- Homilius: Oratorio de Navidad.** Güttler. Carus.88
- Honegger: Horacio victorioso.** Fischer. Hyperion.89
- Hosokawa: Tabi-bito.** Takaseki. Stradivarius.88
- Jerusalén.** Savall. Alia Vox. .104
- Juon: Cuartetos con piano.** Triendl e. a. CPO.89
- Karajan, Herbert von.** Director. Obras de Strauss, Brahms y otros. Testament.77
- Kernis: Toccata.** Kalmar. Cedille.90
- Landini: Laurel para Landini.** Lawrence-King. Avie.90
- Lang: Drei goldene tiger.** Kalitzke. Kairos.90
- Leçons de ténèbres.** Obras de Couperin y Delalande. Kirby/Medlam. BIS.104
- Lipovsek, Marjana.** Mezzo. Obras de Schubert, Brahms y otros. Orfeo.102
- Machaut: Misa de Notre Dame.** Guerber. Alpha.90
- Mahler: Canción de la Tierra.** Skelton, Hampson/Tilson Thomas. Avie.91
— *Canción de la Tierra.* Baker/Leppard. BBC.75
— *Sinfonía 1. Canción de la Tierra.* Rosbaud. Tahr. . . .77
— *Sinfonía 4.* Lott/Sanderling. BBC.74
- Markevich: Paraíso perdido.** Shelton, Walker/Lyndon-Gee. Naxos.91
- Medtner: Cuentos y poemas.** Ivanilova/Berezovski. Mirare. .91
- Mehta, Zubin.** Director. Obras de Mozart, Bartók y Dvorák. Medici.109
- Mendelssohn: Concierto para violín.** Kavakos. Sony.92
— *Cuartetos.* Pacífica. Cedille. 72
— *Obras para piano.* Profil. .72
— *Sinfonías.* Poppen. Oehms.72
- Messiaen: Liturgias.** Chung. DG.93
— *Preludios.* Aimard. DG. . .92
- Mirror Canon.** Aspaas. 2L. .105
- Monteux, Pierre.** Director. Obras de Debussy y Schubert. Tahr.77
- Monteverdi: Vísperas.** Kuijken. Challenge.92
- Motetes de los discípulos de Bach.** Kopp. Carus.105
- Mozart: Conciertos para piano K. 451, 453.** Anda. BBC.75
— *Conciertos para piano 17, 20, 22, 24.* O'Connor/Mackerras. Telarc.75
— *Cuartetos con flauta.* Kocian/Oshima. Praga. . . .92
— *Réquiem.* Ancerl. Tahr. . . .76
- Muffat: Conciertos.** Halls. Channel.93
- Murcia: Obras del Códex Saldívar.** Mà de Guido.93
- Música de la Capilla de la Corte de Dresde.** Knebel. Raum Klang.105
- Música para Mazarino.** Dobbin. Coro.105
- Música viva.** Eötvös. Neos. .105
- Mythical Dances.** Belli. Wergo.106
- Nizza, Amarilli.** Soprano. Obras de Puccini. Dynamic.103
- Oistrakh, David.** Violinista. Obras de Franck, Szymanowski y otros. Testament.77
- Orff: Carmina Burana.** Claycomb, Banks/Hickox. Chandos. . .93
- Paisiello: Barbero de Sevilla.** Guadagnini, Di Giogia/Di Stefano. Bongiovanni.108
- Palestrina: Priego alla Beata Vergine.** Kalmanovits. Hungaroton.94
- Penderecki: Obras para chelo y orquesta.** Monighetti/Wit. Naxos.94
- Pergolesi: Misa de San Emidio.** Alessandrini. Naïve.94
- Praetorius: Magnificat.** Carwood. Hyperion.94
- Prokofiev: Concierto 3. Sinfonías 1, 5.** Parker/Previn. Telarc. .75
- Pujol: Música para el Corpus.** Asensio/Recasens. Lauda. . .95
- Purcell: Dido y Eneas.** Kermes, York/Currentzis. Alpha. . . .95
- Rachmaninov: Conciertos para piano 2, 3.** Gutiérrez/Maazel. Telarc.75
— *Obras completas.* Varios. Brilliant.73
- Ravel: Obras para piano.** Carbonara. Brilliant.95
- Richter, Sviatoslav.** Pianista. Obras de Haydn y Prokofiev. BBC.74
- Rise of the North Italian Violin Concerto.** Chandler. Avie. .106
- Rozhdestvenski, Gennadi.** Director. Obras de Rimski-Korsakov, Rachmaninov y Shostakovich. Medici.109
- Ropartz: Cuarteto.** Stanislas. Timpani. H. Mundi.95
- Sallinen: Sinfonías 3, 5.** Rasilainen. CPO.96
- Satie: Obras a solo y a dúo.** Tharaud. H. Mundi.97
- Schnittke: Concierto para viola.** Tamestit/Kitaienko. Ambroisie.96
- Scholl, Andreas.** Contratenor. Un retrato. Arthaus.110
- Schubert: Margarita en la rueda.** Varios.68
- Schumann: Obras para piano.** Schmitt-Leonardy. Brilliant. .97
— *Obras para piano y de cámara, vols. 5 y 6.* Le Sage. Alpha. .98
- Scriabin: Sinfonía 1.** Svetlanov. Melodiya.96
- Serkin, Rudolf.** Pianista. Obras de Beethoven. BBC.74
- Shostakovich: Sinfonías 6, 12.** Rozhdestvenski. BBC.74
- Sibelius: Música para violín y piano.** Kuusisto/Forsberg. BIS. . .98
- Soles barrocos.** Correas. Ambornai.106
- Stella del nostro mar.** Cantica. Glossa.107
- Strauss: Caballero de la rosa.** Watson, Ridderbusch/Kleiber. Orfeo.99
— *Don Quijote.* Rostropovich/Sargent. BBC.75
— *Sonata para chelo y piano.* Maiski/Gililov. DG.98
- Theodorakis: East of the Aegean.** Naumilkat/Schmiedt. Intuition.99
- Trigonale 2007.** Varios. Raum Klang.107
- Vaughan Williams: Sinfonías 2, 5.** Slatkin. Telarc.75
- Verdi: Trovatore.** Glossop, Jones/Giulini. ROH.99
- Vivaldi: Conciertos y arias.** Hope/Otter. DG.100
— *Cuatro estaciones.* Bell. Sony.101
— *Fida ninfa.* Piau, Cangelmi/Spinosi. Naïve.100
- Weill: Jasager.** Köhler. Membran.101
— *Siete pecados capitales.* Bruckner-Rüggeberg. Membran.101
- Ysaÿe: Piére.** Girard, Gabriel/Haack. MW.101
- Zarzuela gems.** Supervía, Vela. Malibran.107

FRANZ JOSEPH HAYDN

(1809-2009)



UNA OBRA PRECURSORA

Es curioso y sorprendente, sobre todo si no se tienen referencias previas, el mundo de la ópera de Franz Joseph Haydn, que hasta hace muy poco estaba un tanto oscurecido por el resplandor de su obra sinfónica y camerística en las que sin duda fue maestro y, en buena parte, precursor. Pero su genialidad que quedó reflejada igualmente en otras parcelas, singularmente la operística, que es de la que queremos tratar en estas líneas.

Para empezar hemos de decir que, como es lógico, don Francisco apareció en el firmamento lírico cuando éste se veía cruzado de multitud de influencias. En su juventud vienesa había tenido ocasión de encontrarse con la música escénica de notables antecesores, compositores belcantistas de primera hora, como Porpora, que fue, hemos de recordarlo, el fundador de la escuela napolitana, que tanto aportó a la historia del género y tanto contribuyó a establecer unas reglas áureas destinadas a la formación de las voces, especialmente las de *castrati*. Entre sus discípulos figuró el impar Farinelli. Haydn conoció de primera mano al gran poeta y libretista Metastasio, de quien fue vecino. En su larga singladura al servicio de los Esterházy, primero en Eisenstadt, luego en Esterháza, de 1761 a 1790, y como director de ópera de la corte a partir de 1776, tuvo oportunidad de estrenar o al menos representar más de cien títulos diferentes de todo tipo de compositores, preferentemente, como es lógico, italianos.

De 1780 a 1790 rigió no menos de 1.038 funciones. En 1786 dio ocho nuevas óperas y revisó otras nueve, con un total de 125 sesiones. Y actuaba no sólo como director artístico, sino también como maestro de música, arreglista y, naturalmente, compositor. Convirtió ese predio campestre en un centro lírico a la altura de Viena, Nápoles o París; y supo, en sus pentagramas, aclimatarse, con originales aportaciones, a las corrientes de la época. Era consciente de la calidad de sus creaciones, como revela este fragmento de una carta dirigida al editor Artaria el 27 de mayo de 1781: "Si ellos (el público de París) pudiesen escuchar mi ópera *L'isola disabitata* o la más reciente *La fedeltà premiata*, puedo asegurarle que jamás se ha oído en París algo parecido y puede que tampoco en Viena. Lo malo es que yo vivo en el campo". En 1787 Haydn rechazó una oferta de trabajo del intendente del Teatro de la Ópera de Praga. Alegó dos cosas: que sus óperas ya escritas habían sido concebidas especialmente para Esterháza y no producirían en otro lugar efecto alguno, y que podría perfectamente escribir una ópera nueva, pero "¿por qué no dirigirse para esto a Mozart?".

No hay duda de que muchos de los aromas recogidos en Esterháza provenían de la cercana capital austrohúngara, que era centro de influencias que albergaba, como en gigantesco crisol, oriundos de Francia, la ópera cómica, el *vaudeville*, la tragedia lírica de Lully o Rameau, las ideas de Rousseau, las comedias trufadas de *ariette* de Favart, Philidor, Monsigny o Grétry. Y, por supuesto, era recibiría de lo más estrictamente alemán: el *singspiel*, las obras de Hiller, Holzbauer o del remoto Keiser. Y la producción local, la *spieloper*, o la ópera mágica. Y las comedias de Dittersdorf o los melodramas de Benda. Gluck, años atrás, había determinado a la vez la síntesis y la revolución. Todo ello, por supuesto, emanado, con las correspondientes variantes, de la primigenia fuente italiana.

Fundamentos de un estilo

Pasemos ahora a estudiar, bien que brevemente, las características principales de la producción operística de nuestro



Pietro Metastasio, grabado al cobre de Johann Ernst Mansfeld

autor. En principio, partió de un seguimiento de los primeros intentos de comedia vienesa, de los elementos circundantes de la ópera seria y bufa, que se entremezclaban, como es sabido y, al igual que sucedía en Italia, se combinaban y sintetizaban, con mayor o menor fortuna, dependiendo de la habilidad de cada compositor. Estamos en el camino hacia la madurez de un Mozart, hacia lo que podríamos denominar la unión sinfónica de la ópera napolitana y el *singspiel*; una senda que, de modo muy natural, acaba por seguir Haydn, con hallazgos que preceden en ocasiones a los de su genial amigo salzburgués. Nuestro músico también, desde su lugar y "modestia", practica a su manera la ruptura definitiva con el aria *da capo*. Ya en una obra primeriza como *Lo speziale* se revela esta originalidad, por ejemplo, en el aria *alla turca* de Volpino.



Escena de la ópera de Haydn *L'incontro improvviso*, estrenada en la Ópera de Eszterháza en 1775, cuyo decorado fue diseñado por Pietro Travaglia

El maestro de Rohrau aporta además un notable enriquecimiento de las estructuras, una expresiva aplicación de las técnicas de modulación —uno de sus fuertes tradicionales—. Hay vida, animación, en los desarrollos musicales y escénicos y mayor concatenación entre ambos. La acción externa progresa y no queda detenida en las arias, como habitualmente sucedía en la ópera seria. El aria de Errico *Mira al campo... Al trionfar t'invita* de *La vera costanza*, de una movilidad asombrosa, es una buena muestra, imbuida de su aire haendeliano, con su sección central lenta y su recitativo inmediato, que conecta con un soberano Allegro en menor, *Oimè. Che smania orribile*, magnífica corona de una pieza magistral que encierra, comenta Vignal, una ferocidad excepcional y que se extiende sin solución de continuidad a lo largo de muchos compases.

Haydn, que fue uno de los que más pronto llegó a cuajar lo que podríamos considerar la ópera semiseria, que tantos seguidores tendría, incluso en pleno siglo XIX, adoptaba, cuando el caso lo requería, el recitativo *accompagnato* permanente, eliminando así el tradicional *secco*, lo que practica en una ópera característica como *L'isola disabitata*; y, como es lógico, dota cada vez de mayor contenido y complejidad al discurso, que aparece progresivamente enriquecido en su instrumentación. Son continuos los hallazgos orquestales. Lo comprobamos en la original pintura, llena de colorido, del Preludio del segundo acto de *Il mondo della Luna*.

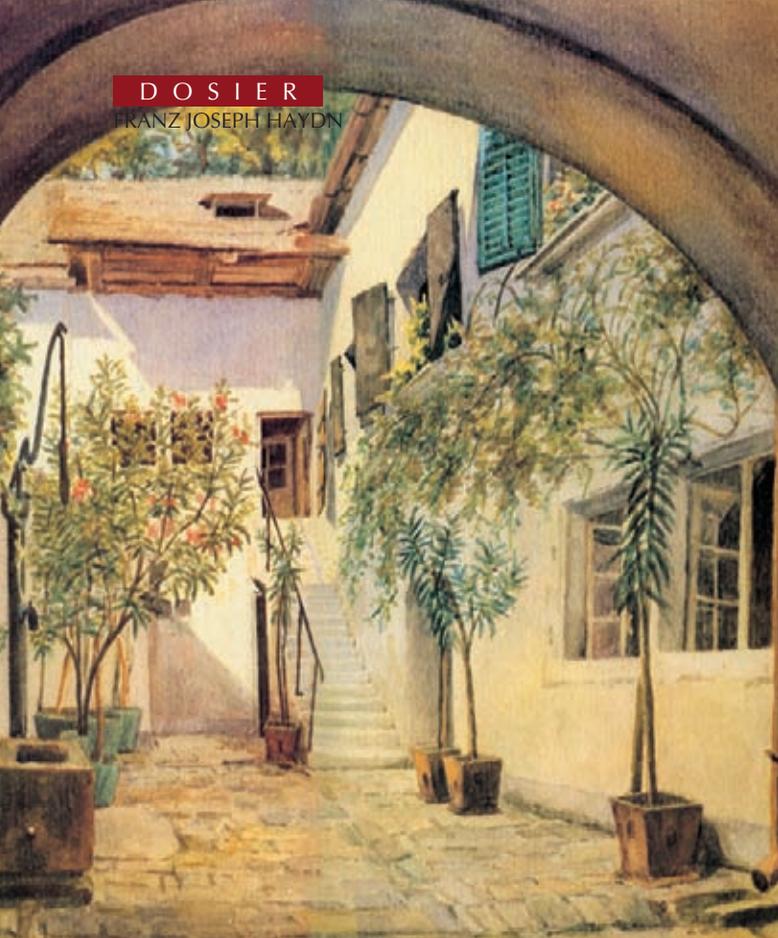
Las voces y los finale

A todo ello corresponde un tratamiento vocal a la vez profundo y equilibrado, que está en perfecta combinación con el tejido orquestal. Ejemplo ilustre puede ser el trío *Mi sembra* de *L'incontro improvviso*. Haydn parecía conocer como pocos las técnicas vocales más variadas y pedía mucho a los cantantes, que eran, como solía ser norma, aquellos contratados en su Teatro campestre. En orden a exigencias, en este caso a un tenor, está en buen lugar la comentada aria de Errico de *La vera costanza*, con difíciles agilidads incor-

poradas. Una página, repetimos, que rompe estructuras y que hubo de ser resuelta, en su estreno, por el tenor Andrea Totti, uno de los artistas habituales del músico. Pero hubo otros, de notable valía, que colaboraron con el nacimiento y propagación de las obras de nuestro autor. Los más fieles tenían nombres célebres en su época: los también tenores Carl Frihbert o Leopold Dichtler —éste, un característico, intervino en diez de las once grandes óperas estrenadas en Esterháza—; las sopranos Magdalena Spangler, y Barbara Dux, respectivas esposas de aquéllos, Barbara Ripamonti, Maria Jermoli, Constanza Vandesturla, Luigia Polzelli o Matilde Bologna; la mezzo Elisabeth Prandtner y los bajos o barítonos Christian Specht y Benedetto Bianchi. Solamente, al menos que sepamos y en lo que respecta a sus óperas de madurez, empleó Haydn la voz de castrato: fue la de Pietro Gherardi en el personaje de Ernesto de *Il mondo della luna*.

Otra decidida aportación haydniana se sitúa en la confección de los finale, revestidos de una importante complejidad armónica, que proporciona un sabio y excitante empleo de la modulación expresiva. Como en Mozart, pero con años de antelación, el compositor es capaz de concatenar, sin solución de continuidad, ritmos diversos, en un telar que contempla, desde dentro y desde fuera, una acción en la que conviven multitud de personajes y de sentimientos, a veces contrapuestos. En cualquiera de sus mejores obras —*L'infedeltà delusa*, *La vera costanza*, *La fedeltà premiata*, *Orlando Paladino*, *Il mondo della luna*, por citar cuatro— estos cierres de acto aparecen edificados de mano maestra, con una fluidez, una gracia y una transparencia soberbias.

Cojamos, por ejemplo, el primer final de *La fedeltà premiata*, que aparece organizado tonalmente por terceras y que ordena en su primera mitad un Allegro vivace en 4/4 y si bemol, un Adagio en 3/4 y sol mayor, un Presto en 2/4 y sol menor, un nuevo Presto en 6/8 y mi bemol y un Vivace assai en 4/4 y do mayor. La segunda parte se inicia en la bemol y 2/2, en la frase de Fileno (tenor) *Se non si trova*. Es un Adagio que se continúa con cuatro secciones en Presto:



Acuarela de Gradwohl, que representa el patio interior de la casa de Haydn en la época en que vivió en Eisenstadt. A la derecha, aspecto actual de dicho patio.

2/4 y sol menor (*L'intendo, sì*); 4/4 y si bemol (*Autatemi!*) y 2/2 y, también, en si bemol (*Ab!, che il duolo disperato*). Como en el *finale secondo* de *Las bodas de Figaro* de Mozart, cinco años posterior, que es más variado, sin duda, se van incorporando personajes; hasta siete.

Un largo curso

Haydn compuso ópera no sólo en Esterháza, sino también en sus épocas más tempranas de Viena y Eisenstadt. Los estudiosos distinguen dos grandes periodos: el anterior y el posterior a 1773, que se abre con *L'infedeltà delusa*. La primera obra escénica de la que se tiene noticia, *Der krumme Teufel* (El diablo cojuelo) es un *singspiel* vienés, de 1751, quizá 1753, sobre texto del cómico Felix Kurz-Bernardon. Tanto ésta como una especie de segunda parte, *Der neue krumme Teufel* (El nuevo diablo cojuelo), de 1758, figuran perdidas. Lo mismo que varias comedias italianas: *La marchesa Nespola* (en realidad, música incidental), *La vedova, Il dottore, Il scanarello...* Todas ellas de la época de Eisenstadt, y escritas hacia 1762.

De este periodo es *Acide e Galatea, festa teatrale*, ópera seria, de 1763, con libreto de Giannambrogio Migliavacca. Segunda versión de 1773. De 1766 es el *intermezzo*, ópera bufa, *La canterina*, compuesta ya en Esterháza en 1766, que respira el humor que podríamos calificar de estándar de óperas tipo *La serva padrona* de Pergolesi. Pero hay aquí más sarcasmo. El aria de Gasparina, uno de los cuatro personajes, es de un magnífico patetismo, propio de una pieza de la época *Sturm und Drang*, del estilo de música contenido en sinfonías como la n^o 26 en re menor o la n^o 49 en fa menor.

Lo speciale (El boticario), de 1768, es decididamente bufa y utiliza libreto de Goldoni. Cantan dos sopranos y dos tenores. El final del segundo de los tres actos tiene un evidente parecido con el trío del segundo acto de *Don Giovanni* de Mozart. Por lo general, las arias están cortadas con la estructura de la sonata. Es graciosa, aunque quizá no se le extrae al texto goldoniano todo su partido. Es muy parti-

cular, por su aire de turquería y su gracioso trabalenguas, el aria de Volpino *Salamelica, Semprugna cara*. También bufa y asimismo con texto de Goldoni es *Le pescatrici*, de 1770, que incorpora, en el camino hacia las medias tintas, figuras de ópera seria. Aquí son siete los protagonistas. Se buscan y se establecen claros contrastes de tipo social. Los conjuntos son ya bastante sólidos y la orquesta posee una densidad y un protagonismo nuevos, con la adición a la cuerda de flautas, oboes, corno inglés, fagotes y trompas.

Camino de la madurez

L'infedeltà delusa marca, como hemos manifestado, una nueva etapa. Ópera bufa o *burletta* con libreto de Marco Coltellini, autor del de la *Ifigenia* de Traetta o el *Telemaco* de Gluck; y de *La finta semplice* de Mozart. Un reformador adherido a las técnicas de Calzabigi. En este año 1773 Haydn se atrevía a criticar a la aristocracia a través del fluido verbo escrito, que para Robbins Landon es el más denso desde un punto de vista dramático de todos los puestos en música por el compositor. Una obra de cámara "al más alto nivel", acaso su ópera más equilibrada y perfecta, que sin duda mantiene una relación directa con las sinfonías *Sturm und Drang* de esa etapa, como nos pone de manifiesto la primera aria del bajo, Nanni, en fa menor. En su búsqueda de la originalidad Haydn consigue números tan espléndidos como el quinteto inicial. Aquí se produce, en definitiva, algo que antes señalábamos: el maridaje entre la ópera italiana y el pensamiento sinfónico vienés. Como atributo fundamental hay que destacar la gran concentración, la tensión de la música. Las obras posteriores serán más asentadas, más extensas, más apoyadas en la melodía larga.

Primer *dramma giocoso*: *L'incontro improvviso*, de 1775, con libreto de Carl Friberth que, por cierto, había sido el tenor que había creado la parte de Filippo en la ópera precedente, que intervendría en otras muchas otras y que en ésta creaba la parte de Ali. Se había inspirado en el libreto francés de Dancourt para la obra del mismo título de Gluck. Estamos, pues, ante una nueva turquería, pero más enjun-



Museen der Stadt, Viena

Retrato de Gluck y su esposa, en 1770, óleo de Per Krafft

diosa que *Lo speciale*. Un antecedente, uno más, de *El rapto en el serrallo* de Mozart, que trata a la italiana elementos de crítica social de tipo germano. Haydn redactó 27 números que combinan maneras italianas, alemanas y húngaras. En el trío de dos sopranos y mezzo entre Rezia, Balkis y Dardane localizamos un precedente del dúo *A, che tutta in un momento si cangiò la sorte mia* de Fiordiligi y Dorabella de *Così fan tutte* de Mozart.

Nuevo *dramma giocoso*, *Il mondo della luna* sigue otra vez un texto de Goldoni. Parece que el dramaturgo veneciano no llegó a escribir el tercer acto y que Haydn lo extrajo del de una ópera de Gennaro Astaritta estrenada en Venecia en 1775, una de las varias que habían precedido a la del compositor austrohúngaro. Quizá por ello este acto no alcanza la calidad de los otros desde un punto de vista dramático; pero la música puede con todo y lo eleva. “Obra feérica, cincelada al detalle”, en opinión de Vignal, que opina, como la mayoría de autores, en que estamos ante una auténtica *commedia dell’arte*, envuelta en una exquisita orquestación, que sirve también a curiosas escenas balletísticas utilizadas en algún caso en obras posteriores. Como otras obras de Haydn, ésta también había sido puesta ya en música por compositores precedentes. Desde su estreno el 3 de agosto de 1777, nunca fue repuesta en Esterháza, al contrario que las cinco óperas posteriores. Más que una pieza de tesis o una comedia de carácter es una obra de demostración, una comedia de situación. El Preludio del segundo acto posee la magia, la delicadeza que más tarde encontraremos en páginas de Berlioz o de Mendelssohn.

La misma catalogación de *drama jocoso* recibió *La vera costanza*, que ilustra libreto de Puttini, arreglado por Travaglia. De nuevo hay que mencionar *Las bodas de Fígaro* de Mozart, ya que aquí localizamos, dentro de un ambiente de ópera semiseria, elementos de crítica social a través de una muy hábil caracterización de personajes. Los *finale* empiezan a ser ya bastante complejos en este año 1779. Del mismo periodo es *L’isola disabitata*, calificada de *azzione teatrale*, en la que Haydn empleó por primera vez un texto de Metastasio, poeta al que, a pesar de sus juveniles contactos

no volvería a poner en música hasta 1795, en la *Escena de Berenice*, creada en Londres. El libreto se remonta a 1752 y, como era normal, había sido ya recreado por compositores como Domenico Scarlatti, Jommelli, Traetta, Holzbauer, Spontini, Bonno y hasta nuestro Manuel García. La obra viene marcada por una originalidad arriba citada: la falta de recitativo *secco*. Las arias son breves y se integran perfectamente en la evolución dramática, en la que se entremezclan, cosa habitual, elementos bufos y serios. En el papel de Silvia participó, en el estreno de 6 de diciembre de aquel año, la soprano Luigia Polzelli, mala cantante, pero amiga del compositor. La obertura, en ese juego de tornasoles, posee un clima decididamente trágico. Haydn amaba especialmente el cuarteto final *Sono contenta appieno*, en el que intervienen solistas instrumentales, que representan a los distintos personajes.

Los grandes frutos

Nuevo *dramma giocoso* es *La fedeltà premiata*, que circula sobre un libreto readaptado de Lorenzi, sobre el que escribió ya Cimarosa una ópera en 1779. Se estrenó el 25 de febrero de 1781 en el recién construido gran teatro de Esterháza. Seguimos con la crítica social con un único personaje bufo, un conde, sobre un asunto en el que se entremezclan elementos argumentales de distintos tipos y época, incluyendo lo mitológico. La variedad de las 19 arias es enorme y notables sus exigencias vocales e instrumentales. Como paradigma podemos citar la segunda de Celia, *Deb, socorri un infelice*, que brinda grandes posibilidades de lucimiento a la cantante, una soprano o *mezzo* aguda, que ha de seguir procelosas *fioriture*, y a una trompa *obbligato*, anunciadora primero de una cálida melodía y luego de rápidas figuraciones. En la segunda versión de la ópera, escrita para Viena en 1784, ese instrumento fue sustituido por un fagot. Ya hemos hablado de las nueve partes que constituyen el *finale primo* y que constituyen un auténtico número de fuerza.

Dramma eroicomico es *Orlando Paladino*, basado en un libreto de Porta, que emplea un conocido texto de Ariosto



Diseño atribuido a Pietro Travaglia para el traje de *Armida*, para el papel titular de la ópera de Haydn, estrenada en Eszterháza, el 26 de febrero de 1784, pluma y acuarela

to. Esta farsa de 1782 no sigue por completo la *commedia dell'arte*, sino que se sitúa más adelante, en los dominios del *Falstaff* verdiano. No pocas relaciones se adivinan con *Così fan tutte* de Mozart; o con *Orfeo* de Gluck, que aparece irónicamente recreado, lo que le da un curioso aire de parodia de canción de gesta. Con esta obra, estima Robbins Landon, se despiden de la ópera bufa y se adelantan, emanados de antiguas obras de Lully o Haendel, elementos que más tarde aparecerán en Mozart. Algunos reconocibles en *Così*, como se ha dicho; otros, que parten de la combinación, una vez más en Haydn, de factores de diversa procedencia, entre los que se incrustan algunos derivados del folclore austriaco, anuncian en buena medida, por estructura e incluso el ambicioso tono general y la distribución de personajes, *Don Giovanni*. Así lo piensa Geiringer.

Nada de cómico hay en *Armide*, drama decididamente *eroico* sobre libreto de Durandi según la famosa obra de Tasso, que se constituye en la última ópera de Haydn escrita para los Esterházy y estrenada en febrero de 1784. es una de las obras del autor que posee menos conjuntos, lo que favorece la concentración de caracteres y la consecución de números tan prietos como el terceto que cierra el segundo acto, *Partirò, ma pensa ingrato*, a juicio de Wirth el segmento culminante de la ópera. Hay, es cierto, arias bastante convencionales, pero envueltas en una sonoridad que crea una maravillosa atmósfera, la que conviene a un asunto de

tales características, en el que la protagonista es una maga. Podría ser considerada, como lo hacía Pfannkuch, una ópera *demodée*, con un intensivo uso del recitativo *secco* y una vuelta a un estilo, el de la ópera sería, ya bastante desprestigiado, aunque todavía otros compositores, Mozart en primer lugar —*La clemenza di Tito* (1791)— habrían de escribir obras de este corte. En esta ópera se plantea el conflicto entre el deber y el amor, viejo como el mundo y habitual en la lírica de todas las épocas. Las dudas de Rinaldo frente a las tentaciones de la hechicera no son otra cosa que una nueva visita a las cuitas de los personajes trazados sólo siete años antes por Gluck.

Badini fue el autor del libreto de la última ópera de la colección, *L'anima del filosofo* (*Orfeo ed Euridice*), que trataba igualmente otro tema abordado por Gluck y por tantos autores anteriores y posteriores. Supuso, en el tardío 1791, después de siete años, el regreso del compositor al género, que había decidido abandonar tras *Armide* al reconocer, luego de unas representaciones de *Las bodas de Fígaro* en Esterháza, la absoluta superioridad de su colega Wolfgang Amadeus. La ópera se compuso para Londres a petición del empresario Gallini, en cuya compañía figuraba el famoso tenor Giacomo David; aunque no llegó a estrenarse porque, a consecuencia de diversas intrigas, el rey, de quien dependía un grupo rival, no dio el oportuno permiso. Después de años y años de discusión, hoy parecen claras dos cosas; que la obra nunca llegó a representarse en aquella época —de hecho se estrenó en Viena en 1950— y que Haydn no la dejó incompleta, como a veces se ha dicho. Consta de cuatro actos y maneja el mismo número de voces. Las partes de soprano y tenor son de extrema dificultad, pues habían sido escritas para el mencionado David y para la soprano Rosa Lops, una muniquense discípula de la Mingotti. El autor pensó, al disponer de más medios de los que contaba en su palacio húngaro, en utilizar un gran coro a la manera de la tragedia griega que comentara la acción y que tomara parte en ella ocasionalmente. De ahí que consiguiera admirables efectos expresivos en la combinación con las voces solistas. De acuerdo con el mito, la obra acaba mal, en contra de lo previsto por Gluck: las Furias destrozan sin piedad a Orfeo. Está claro que en bastantes partes de la partitura el compositor anticipa música y tratamientos instrumentales propios de sus dos grandes y futuros oratorios, *La Creación* y *Las estaciones*. El lamento de Euridice es una página magnífica.

Colofón

Hemos de cerrar este trabajo con una mención a otras músicas líricas de Haydn, algunas de notable valor, aunque muy poco frecuentadas. Entre ellas, las escritas con destino al teatro de marionetas, la más notable la redactada para *Philemon und Baucis* de Pfeffel (1779), en un acto, con apreciable influencia de Gluck. Otras atienden a títulos —en castellano— como *El aquelarre de la brujas*, *Dido abandonada*, *Genoveva*, *La venganza castigada*, todas perdidas y compuestas entre 1773 y 1777. *La casa incendiada* (también llamada *El incendio*), de 1776, es un *singspiel* en dos actos y un claro antecedente de *La flauta mágica* mozartiana. En ella hay abundante intervención de lo sobrenatural, una dimensión poco manejada por Haydn.

Para cerrar recogemos unas aseveraciones de Laszlo Somfai: “Un estilo vocal melodioso puede pasarse de moda, un tipo establecido de teatro operístico puede hundirse en el olvido. Sin embargo, si un talento universal del calibre de Haydn intenta con sobrio cuidado llevar al papel algo nuevo, puede estar seguro de que perdurará”.



**PALAU DE LES ARTS
REINA SOFÍA**

Intendente y Directora Artística
Helga Schmidt

Presidente del Festival del Mediterrani
Zubin Mehta

II Festival del mediterrani
Al Sud del Rin

DER RING DES NIBELUNGEN · El Anillo del Nibelungo

El Palau de les Arts Reina Sofía propone un hecho que nunca anteriormente se había producido en España: la presentación de dos ciclos completos de la *Tetralogía* de Richard Wagner.

Dirección musical
Zubin Mehta

Plácido Domingo
Franz-Josef Kapellmann

Das Rheingold
15, 22 junio

Dirección de escena
La Fura dels Baus
Carlus Padrissa

Anna Larsson
Stephen Milling
Lance Ryan

Die Walküre
16, 24 junio

Orquesta
de la Comunitat Valenciana
Lorin Maazel, director musical

Matti Salminen
Gerhard Siegel

Siegfried
18, 27 junio

Cor de la Generalitat
Valenciana
Francesc Perales, director

Juha Uusitalo
Jennifer Wilson
Catherine Wyn-Rogers

Götterdämmerung
30 mayo / 2, 21, 30 junio

Horario de las funciones: 19.00 h
Sala Principal

INFORMACIÓN Y VENTA (a partir del 23 de marzo):

www.lesarts.com / 902 202 383 / Taquillas del Palau de les Arts

HAYDN, “INVENTOR” DEL CUARTETO DE CUERDA

Entre las novedades editoriales aparecidas en el marco de las conmemoraciones haydnianas, se encuentra el libro de Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda que Alianza Editorial acaba de sacar a la luz. Su autor, Miguel Ángel Marín, presenta a nuestro lectores un anticipo de esta monografía a través de una selección de extractos centrados en la relación de Haydn con el surgimiento de este género central en la historia de la música.

El cuarteto como laboratorio

Aunque parezca paradójico, podría pensarse que Haydn compuso demasiadas obras en géneros muy diversos —en verdad, todos los relevantes en su época con la única excepción del quinteto de cuerda— para poder ser apreciado. Dicho de otro modo, Haydn fue excesivamente prolífico. Ante la vastedad de un corpus enorme, a primera vista algo amorfo e indefinido, el aficionado parece encontrarse desorientado, sin las agarraderas que proporcionan los números redondos y memorables como las treinta y dos sonatas para piano o las nueve sinfonías de Beethoven, cifra casi mítica dentro del género orquestal. Tampoco ha ayudado a mejorar el lugar de Haydn en la posteridad la imagen, ya acuñada en las primeras décadas del siglo XIX, de compositor modesto, inocente y bonachón, autor de una obra tan bien elaborada que pudo inaugurar una nueva era, pero que carecía de la profundidad y la seriedad logradas por Mozart y, sobre todo, Beethoven, sus más destacados seguidores. El triunvirato de clásicos vieneses aparecería desde entonces unido, pero el viejo Haydn era visto como una mera preparación de la cúspide alcanzada sólo por sus dos colegas. Por razones casi siempre ajenas a su obra musical, como unos orígenes humildes, su actividad como músico de calle durante un tiempo o una biografía poco dada a la exaltación, la reputación histórica de Haydn ha servido para enfatizar esta visión negativa. Ninguna otra imagen decimonónica ha resultado ser tan constante y enraizada como la gestada en torno a “Papá Haydn”, apodo con el que cariñosamente fue referido por muchos historiadores.

Para sus contemporáneos, en cambio, Haydn fue nada menos que el “inventor” de dos de los géneros instrumentales que la posteridad acabaría situando como piedras angulares de la historia de la música occidental: la sinfonía y el cuarteto de cuerda. Si esta afirmación puede parecernos hoy exagerada, en un sentido más literal cabría ciertamente atribuirle la invención histórica de procedimientos formales a partir de patrones más o menos establecidos. Pocos géneros como el cuarteto de cuerda permiten ejemplificar esta aportación en toda su dimensión, como si Haydn hubiera practicado este formato como el mejor posible para experimentar con su creatividad. Hasta tal punto que algunas series de cuartetos se afanan por explorar las posibilidades de una forma particular: la fuga en el *Op. 20*, el rondó en el *Op. 33*, la sonata monotemática en el *Op. 50* o la variación en el *Op. 64*. Un tratamiento formal que debe entenderse no en su acepción escolásticamente restringida como organización de materiales temáticos sino, más bien, como un tejido de parámetros musicales que conjuga unidad y variedad a distintos niveles: entre motivos de un mismo tema, entre temas de una misma sección, entre secciones de un mismo movimiento y entre movimientos de una misma obra. Esto implica que el cuarteto en Haydn —al igual que el resto de su obra instrumental— deba ser escuchado e interpretado no como una mera sucesión de movimientos incoherentes, sino como una unidad que, en cuatro tiempos, despliega un refinado sentido de la integración. No

hay duda de que el extraordinario talento de Haydn en la manipulación de estas formas musicales de prolongada vigencia histórica fue el legado máspreciado que heredaron las generaciones siguientes, aunque éstas no siempre supieran reconocerlo.

La semilla que encerraban estas novedades formales, así entendidas, germinó con el tiempo. La articulación cuidadosamente planificada entre temas, secciones y movimientos de una obra sería desde entonces una preocupación constante en la práctica compositiva de cualquier período. La impronta de Haydn en la posteridad resulta palmaria cuando en su obra se detectan rasgos tradicionalmente vinculados a compositores posteriores. Sus cuartetos de cuerda anticipan muchos elementos estilísticos o prácticas compositivas que una historiografía algo despreocupada ha asociado primordialmente a otros compositores como Beethoven o Schubert. Así, un recurso central en el mundo creativo haydniano como la técnica de la variación que repite, ornamenta o altera un material dado sin que nunca deje de ser reconocible, es uno de los procedimientos formales que mayor impacto ha tenido en la posteridad. No es casualidad que Johannes Brahms, otro gran amante de la variación, profesara una intensa y continuada admiración por Haydn: de éste tomó una melodía (que luego resultaría ser una falsa atribución) para componer sus famosas *Variaciones sobre un tema de Haydn* en si bemol mayor para dos pianos (*Op. 56b*), arregladas pronto para orquesta (*Op. 56a*). Pero, de modo más concreto, ¿por qué el corpus de cuartetos de Haydn ha sido erigido como uno de los principales monumentos musicales de la historia de la cultura occidental?, ¿en qué aspectos radica su grandeza?, ¿por qué generaciones de compositores vuelven una y otra vez a estas partituras, como si buscaran una fórmula compositiva mágica? Ni siquiera la sombra que durante mucho tiempo acompañó la figura de Haydn llegó a oscurecer la consideración de la que siempre han gozado sus cuartetos (y sus sinfonías) tanto entre compositores e intérpretes como entre el público general, aunque esta estima se haya concentrado injustificadamente en algunas obras concretas marginando otras.

La emancipación de la música instrumental

Haydn tuvo la oportunidad histórica de ser testigo de dos transformaciones revolucionarias que alteraron drásticamente el sistema de producción y consumo de música en las décadas finales del siglo XVIII y sin las cuales el cuarteto, posiblemente, no hubiera tenido lugar. Ambas hunden sus raíces en el surgimiento de la sociedad moderna burguesa y los nuevos paradigmas culturales y sociales (también políticos y económicos) que trajo consigo. La primera transformación, la consolidación del concierto público, implicaba posibilidades desconocidas de poder escuchar música. El nuevo espacio rompía el horizonte predominante hasta ese momento, circunscrito al entorno de la realeza y la aristocracia, para incluir también la academia erudita y, sobre todo, la sala de conciertos, espacios ambos donde el cuarteto encontró pronto acomodo. La música eclesíástica siempre había sido de libre acceso para los fieles pero, por pri-



mera vez en la historia con la excepción de los teatros de ópera, era posible que cualquier ciudadano accediera a un espacio especialmente acondicionado para la interpretación y la escucha de la música previo pago de una entrada, un requisito que, sin embargo, no todos podían satisfacer. Esta práctica no resultaba del todo extraña en algunos lugares concretos, pero fue entonces cuando definitivamente se expandió por toda Europa, gracias tanto a la demanda de un público de ciertas posibilidades que disfrutaba oyendo música, como a la mentalidad empresarial de quienes fueron los primeros gestores musicales de la historia. Este modo de consumo musical provocó algunas novedades determinantes que hoy nos resultan muy familiares: los músicos virtuosos en gira, la programación de conciertos, las sociedades musicales promocionando un tipo concreto de música, el cartel anunciador, el programa de mano, el abono de temporada.

La otra gran transformación se relaciona con la definitiva emancipación de la música instrumental con respecto a la música vocal tras siglos en los que aquella había sido considerada una forma inferior de composición. La escritura para instrumentos con perfiles propios de la voz humana, la convicción de que la comunicación musical únicamente era posible apoyada por el texto o el inevitable cultivo de géneros vocales (como la ópera o la cantata) para el reconocimiento de un compositor son sólo algunos de los elementos técnicos, estéticos y sociales que denotan con claridad la posición secundaria que los géneros instrumentales venían ocupando históricamente. Sólo a partir de estos momentos la música instrumental adquirió un papel equiparable en importancia a la música vocal, rasgo que se acrecentaría progresivamente en la siguiente centuria. La nueva posición que pasó a ocupar la música instrumental tiene su mejor reflejo en el espectacular auge durante el tercio final del siglo XVIII de géneros como la sinfonía, la sonata y el cuarteto de cuerda, todos cultivados profusamente por Haydn durante la práctica totalidad de su carrera. Es entonces cuando se forja la noción de “música absoluta” —que acabaría siendo central pocas décadas después— como premisa estética: aquella música cuya comprensión no requiere texto, drama o programa que la acompañe o explique, siendo suficientes las reglas internas y propias de la música “pura” (esto es, instrumental). Pero este cambio de concepción estética implicó un trascendental reto compositivo: ¿cómo organizar formalmente a gran escala unos materiales musicales ante la ausencia de estructuras que hasta entonces venían dadas por un texto? En las variadas e ingeniosas propuestas ideadas por Haydn para afrontar este desafío descansa uno de sus mayores triunfos.

Ante este escenario social cambiante, los compositores se afanaron por adaptarse y aprovechar las oportunidades emergentes para la promoción de su música. La consolidación de la burguesía como nueva clase social intensificó la demanda de ciertos repertorios, lo que, a su vez, incentivó la publicación y el comercio musical de un modo sin precedentes. No sólo editores y aficionados, también aparecieron empresarios y sociedades de conciertos como potenciales clientes, disminuyendo la dependencia del compositor, aún

importante, del mecenazgo real y aristocrático propio del Antiguo Régimen. El cambio en las posibilidades profesionales que se abría ante el músico aparece paradigmáticamente ejemplificado en el caso particular de la carrera de Haydn: de músico artesano y sirviente del barón Fürnberg, del conde Morzin y, durante tres décadas, de varios príncipes Esterházy en su pequeña corte, se transformó en compositor libre al albur del mercado durante su etapa final en Londres y en Viena. Los espacios en los que su música se interpretó cubrieron en pocos años la práctica totalidad de los posibles para la época: de la corte de Eszterháza pasó a la sala del concierto público, a las temporadas de las sociedades musicales, al ámbito doméstico de los músicos aficionados y a la iglesia (y no sólo la música religiosa, sino también la instrumental, como sugieren la numerosa presencia de sus cuartetos en archivos eclesiásticos españoles). La ampliación de los espacios interpretativos corría paralela a la de los públicos destinatarios de su obra: del mecenas aristócrata conocido con gustos definidos al comprador desconocido, al intérprete profesional y al músico aficionado, todos anónimos para el compositor. Los nuevos géneros instrumentales materializan los espacios y públicos surgidos en estas décadas que redefinieron en profundidad y para siempre la relación entre el compositor, el intérprete y el oyente. Estas transformaciones no sólo corrieron paralelas al nacimiento y consolidación del cuarteto de cuerda como género, sino que también éste las facilitó y estimuló.

El origen del cuarteto

Si se tiene en cuenta la centralidad del cuarteto de cuerda en la historia de la música, resultará comprensible que buena parte de las discusiones sobre este género hayan girado en torno a determinar su origen y sus rasgos definitorios (como resume Dean W. Sutcliffe en una de las escasas aportaciones de peso disponibles en castellano, “Los orígenes del cuarteto de cuerda: las primeras colecciones de cuartetos de Haydn”, *Quodlibet*, vol. 31, 2005, pp. 30-57). De modo recurrente ha habido sucesivos intentos de dilucidar quién fue el primer compositor que lo cultivó o qué obra merece ser considerada como el ejemplo más temprano. Ha habido un deseo lógico (aunque históricamente inapropiado) de poner nombre y



Retrato apócrifo de Haydn, según Ludwig Guttenbrunn

lugar al surgimiento de la gran tradición cuartetística que transcurre desde Mozart, Beethoven y Schubert hasta Webern, Bartók y Shostakovich que llega hasta el mismo presente, como confirma la producción de Elliott Carter. Y, de forma igualmente reiterada, Haydn ha venido ocupando una posición destacada en este tipo de narraciones. Luigi Boccherini, aún a la espera de una valoración más ajustada sobre su aportación global al género, asoma marginalmente en las historias sobre la gestación del género de modo tan ocasional como merecido gracias a sus *Cuartetos op. 2* de 1761, tenidos por Robbins Landon como los primeros compuestos en Viena que con propiedad pueden recibir tal denominación.

Fue en los albores del siglo XIX cuando su primer biógrafo, Georg August Griesinger, puso en circulación la anécdota que mitificaría a Haydn como “inventor” del cuarteto de cuerda con dieciocho años de edad (esto es, en torno a 1750) felizmente obligado por circunstancias fortuitas. Pese a la mayor fiabilidad que Griesinger ofrece respecto a otros biógrafos tempranos, es obvio que su biografía está moteada por probados deseos de ensalzar los logros de Haydn; o quizá el propio compositor confundió las fechas. El caso es que ni la trayectoria biográfica del autor, ni las fuentes musicales y documentales sobre los primeros cuartetos (los *Opp. 0, 1 y 2*) sustentan esta cronología; más bien cabría situar su composición algunos años después, entre 1757 y 1762. Al margen de precisiones cronológicas, resulta evidente que la factura de estos primeros cuartetos permite, en efecto, considerar a Haydn como uno de los autores cruciales (que no único) en la configuración del género. El argumento no es tanto imaginar a Haydn como el compositor que sintetiza los elementos de la música de cámara del período para crear el

cuarteto de cuerda. Más apropiado sería pensar que su propuesta individual dentro del contexto local vienés acabó por convertirse, tras unas décadas, en modelo estético e histórico en el desarrollo del cuarteto. En todo caso, el conjunto de los cuartetos de Haydn contribuyó decisivamente a la elevación de estatus que en poco tiempo adquiriría el género. Es significativo que la serie considerada como su primer ejemplo maduro —el *Op 20* fechado en 1772— la compusiera rondando los cuarenta años de edad; las carreras de Beethoven y Brahms son casos análogos que ejemplifican el respeto que infundía abordar el género del cuarteto de cuerda.

La dificultad para ofrecer una definición precisa del cuarteto en su etapa temprana —situación análoga, por lo demás, a otros casos en la historia de la música— estriba en la existencia simultánea de varios géneros instrumentales con características compartidas. Pese a que la tradición italiana contaba con importantes antecedentes de música para cuerda (tradición de la que los *Cuartetos op. 2* de Boccherini emanan directamente), no puede decirse que fuera ésta una referencia determinante para la tradición vienesa de la que surgió el cuarteto de cuerda. Compositores activos en Austria como Georg Matthias Monn y Georg Christoph Wagenseil compusieron a mediados del siglo XVIII varias sinfonías para cuerda en cuatro partes, mientras que Ignaz Holzbauer y Franz Xaver Richter ofrecen ejemplos tempranos de cuartetos anteriores a los primeros compuestos por Haydn. El uso de la terminología en la época tampoco ofrece criterios precisos para distinguir entre los diferentes géneros camerísticos; más bien se detectan rasgos heterogéneos aplicados de modo flexible en la denominación de los géneros que oscilan desde

de el número de partes (*sonata a quattro*, *concerto a quattro*, *symphonie en quatuor*), pasando por el espacio y momento del día en los que regularmente se interpretaban las obras (serenata, nocturno, casación) hasta la función social que desempeñaban (divertimento). Todos estos géneros son tenidos como imprecisos antecedentes del cuarteto de cuerda, en el que cristalizarían durante la década de 1760 distintos elementos que acabarían por conformar su esencia: escritura para cuatro instrumentos solistas (dos violines, viola y violonchelo) que explotaba sus capacidades; definitiva emancipación del violonchelo como parte independiente que abandona la función de bajo continuo; articulación en varios movimientos contruidos con arreglo a distintos moldes formales, entre los que predomina la forma sonata; énfasis en la interacción, en distintos grados, de los cuatro miembros del *ensemble*; y carácter refinado e intelectual implícito en una audición sólo apta para iniciados y, por tanto, superior al resto de la música de cámara. Hacia 1770 el cuarteto de cuerda se había establecido como el medio instrumental favorito en Austria; en pocos años adquiriría un estatus semejante en el resto de Europa.

Texturas novedosas e innovaciones formales

La confluencia en el cuarteto de cuerda de rasgos propios de otros géneros de cámara contemporáneos muestra desde los orígenes su naturaleza flexible, una capacidad que en manos de Haydn se desarrolló de modo trascendental. Su escritura cuartetística se alimentó de géneros tanto instrumentales como vocales: la técnica contrapuntística de tintes escolásticos en los desarrollos de varios movimientos en forma sona-

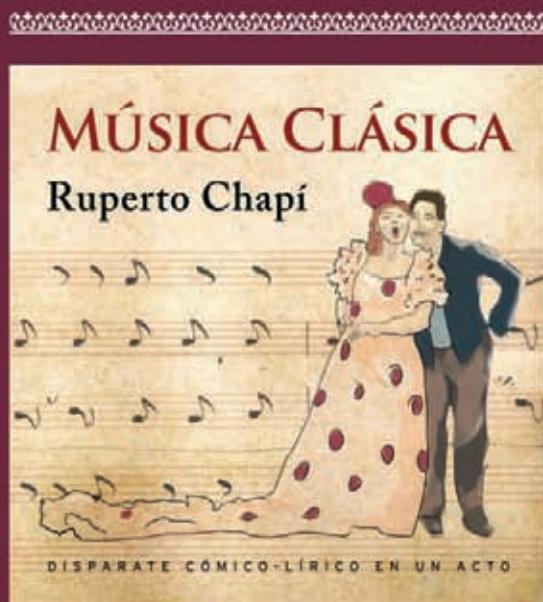
ta o en los finales de cuatro cuartetos de los *Opp. 20* y *50* proceden de la fuga; la melodía densamente ornamentada en manos del violín primero en numerosos movimientos lentos se inspira en la sonata a solo de la tradición corelliana; los movimientos lentos del *Op. 9, n.º 2*; *Op. 17, n.º 5* y *Op. 20, n.º 2* pueden identificarse claramente con escenas operísticas, recreando el dramatismo del aria a veces precedida incluso por su recitado; el himno constituye la base del movimiento lento del *Op. 76, n.º 3*. Pero quizá la textura que con más naturalidad integró Haydn en sus cuartetos sea la propia del concierto solista, con pasajes virtuosísticos ejecutados por el violín primero que incluyen *ritornellos* y *cadenzas* (como en los movimientos lentos de los *Op. 33, n.ºs 5 y 6*; *Op. 50, n.º 2* y *Op. 55, n.º 1*), elementos indisolublemente asociados con el estilo concertante. Con una extraordinaria capacidad camaleónica, el cuarteto absorbió rasgos propios de otros géneros haciéndolos suyos, un trasvase estilístico en el que Haydn desempeñó un papel reconocido y apreciado por los contemporáneos más perspicaces.

Sin embargo, no son las texturas sino los aspectos armónicos y, sobre todo, formales los que han primado en la definición teórica del género, una perspectiva que remite directamente a la práctica compositiva de Haydn y su modo creativo y único de abordar la organización formal de los materiales temáticos. El principio formal más importante en el período clásico —en verdad, hasta comienzos del siglo XX— es la forma sonata, o formas de sonata, para no minimizar las múltiples variantes que agrupa el término. Este patrón disfrutó de un predominio absoluto favorecido por el triunfo sin precedentes de los nuevos géneros instrumentales, aunque también se empleó en otros más convencionales, incluyendo los vocales (como óperas y misas). Las características esenciales de este patrón organizativo, aplicable a uno o varios movimientos de una obra (pero no a todos), están ya presentes en la producción instrumental haydniana desde sus inicios, incluyendo sus primeros cuartetos, como ejemplifica magistralmente su *Op. 1, n.º 1*. Pero el logro del compositor no radica tanto en su manejo temprano y extensivo. Sus méritos se asientan en el enorme ingenio mostrado para romper constante y sutilmente las convenciones del perfil básico de la forma sonata.

La imagen que a veces se ha dado de Haydn como un seguidor más o menos fiel de la forma sonata no es sostenible a la luz de la propia música. Resulta así revelador constatar cómo innovaciones atribuidas generalmente al último Beethoven, a quien se le asigna una ruptura formal revolucionaria, se detectan con años de antelación en los cuartetos de Haydn. Tal es el caso de una novedad histórica que venía asociándose en exclusiva a Beethoven: la integración de las partes de una obra mediante el empleo de técnicas cíclicas basadas en el uso compartido entre los distintos movimientos de materiales temáticos, gestos, secuencias armónicas, texturas, modulaciones y otros elementos similares. La narrativa convencional asumía que este procedimiento compositivo de organización cíclica tan sofisticado era fruto del genio beethoveniano, quien lo había legado a las generaciones posteriores, y que tuvo en Brahms y en Schoenberg a dos de sus grandes continuadores. Pero esta visión tradicional no había reparado en que numerosos cuartetos de cuerda de Haydn (como varios de los *Opp. 33, 50* o *76*, por citar ejemplos cronológicamente distantes) hacen un uso refinado de este misma técnica. Al fin hoy comienza a resultar incuestionable que Joseph Haydn, tenido durante décadas como un mero antecesor ingenioso y agradable, de buena técnica pero emotividad superficial, había desarrollado por doquier las mismas técnicas formales que subyacen incluso en las obras más revolucionarias de las siguientes décadas.

Miguel Ángel Marín

FUNDACIÓN CAJA MADRID Y UNIVERSAL MUSIC
presentan



Ruperto Chapí, *Música Clásica*
Cristina Fans, Francisco Sánchez, Augusto Val
Miguel Roa / ORCAM
1 CD 0028947632580

Fundación Caja Madrid, bajo el sello Universal, lanza el libro disco *Música Clásica* de Ruperto Chapí, basado en la representación que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, en noviembre de 2008. Una pequeña joya musical que se plantea como un proyecto de acercamiento del género chico, destinado a los más jóvenes.

Un libro lúdico y didáctico, de gran formato, con más de veinte páginas que incluyen desplegables y transparencias, donde música, teatro y la magia de los dibujos se unen en una producción que ayuda a la comprensión de la obra y amenizan su lectura.



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

HAYDN VISTO POR LOS ESPAÑOLES

La música de Haydn fue signo de modernidad, en un momento en el que muchos querían ser reconocidos como modernos. Su equilibrio formal, su calidad técnica y refinada elegancia representaban magistralmente los principios estéticos del clasicismo, en el que un orden perfecto y sereno no estaba necesariamente reñido con un espíritu innovador. Proclamarse ferviente admirador de Haydn equivalía, en aquella época, a lanzar un mensaje implícito de entusiasmo por lo nuevo y por los cambios constructivos; una auténtica declaración de principios, y el testimonio de una identificación intelectual con los valores de la Ilustración que trascendía el mero ámbito de la música.

Centrándonos en esto último, podríamos afirmar, de manera un tanto simplificadora, que el triunfo de Haydn representó un vuelco del gusto del público hacia la música centroeuropea, un fenómeno de escala continental que después, durante el Romanticismo, se haría cada vez más patente. Este cambio de orientación de la moda se consolidó en detrimento de la —hasta entonces— omnipresente música italiana, que acabó parapetándose en su reducto de la ópera y la música vocal, mientras perdía cada vez más terreno en la música de cámara y sinfónica. En España podríamos representar dicho antagonismo personificándolo en las figuras de Boccherini y Haydn: lo italiano y lo germánico. Aunque esta disputa fuera completamente ajena al ánimo de dos compositores que se apreciaban (como veremos más adelante), es indudable que el maestro italiano perdió esta partida imaginaria ante el “compositor alemán”, como se calificaba por entonces a Haydn. Y esto sucedió significativamente en el país donde Boccherini residió durante más de cuarenta años sin que nuestros antepasados, que se declaraban entusiastas de Haydn (un compositor que nunca nos visitó), supieran valorar en su justa medida la magnitud del genio con el que convivían.

El feminismo actual denostaría, con razón, al crítico que en su día calificó a Boccherini como “la mujer de Haydn”¹, queriendo expresar una cercanía entre ambos, pero asociando a la música del italiano una cierta blandura y superficialidad “femenina”, frente a la solidez y “virilidad” de la música del austriaco.

Haydn y Boccherini: una mutua admiración

El inicio de la fama internacional de Haydn se remonta a mediados de la década de los sesenta, cuando sus obras empezaron a circular por toda Europa en ediciones fraudulentas, ya que por entonces el compositor tenía prohibido difundirlas fuera de la casa de su patrón, el Príncipe de Esterházy. España fue uno de los primeros países que aplaudieron su talento y entre los testimonios más conocidos, hay alguno procedente del ya citado Luigi Boccherini (1743-1805), que vivió en nuestro país desde 1769 y mantuvo correspondencia con su colega a través de un editor común, Artaria². En una carta fechada en febrero de 1781 en Arenas de San Pedro (Ávila), Boccherini se dirigía a “Giuseppe Haidn” diciéndole: “Adjunto el testimonio del buen conocimiento de su música por estas tierras”. Por su parte, Haydn le respondió con corteses expresiones de admiración hacia el compositor italo-español, cuya música conocería gracias a las numerosas ediciones que circulaban por Europa. Otra evidencia de ese aprecio mutuo se encuentra en el diario del músico venezo-



lano Francisco de Miranda (1750-1816) quien, relatando un paseo por los jardines del palacio de Esterháza en compañía del compositor, escribió: “Hablé mucho de música con Hayden y convino conmigo en el mérito que tiene Boccherini”³. Sin duda Haydn tendría, además, noticias suyas a través de Giovanni Gastone Boccherini, hermano del italiano y autor del libreto de su ópera *Il ritorno di Tobia*, con la que Haydn había triunfado en Viena en abril de 1775.

Haydn en España

La música de Haydn circuló por doquier en la España del último tercio del siglo XVIII y su fama viajó a las colonias americanas, según demuestran las excelentes colecciones de su música conservadas en Venezuela, Méjico, Brasil y Chile⁴. Especialmente durante los años ochenta y noventa, se interpretaron y coleccionaron sus obras en multitud de versiones originales o arregladas. Los catálogos de nuestras bibliotecas y archivos reflejan abundantemente tal reconocimiento: en la Biblioteca Nacional⁵, el Palacio Real de Madrid⁶ y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, se conservan

excelentes colecciones que, junto a otras fuentes madrileñas (Bibliotecas Municipales, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, etc.), esperan un estudio de conjunto que resultaría imprescindible para evaluar en detalle el impacto de Haydn en la corte española. También en muchas de las colecciones históricas conservadas en otras ciudades, tanto en bibliotecas de carácter civil como en archivos catedráticos y demás instituciones religiosas⁷, figura destacado el nombre del compositor austriaco en impresos y manuscritos: “Sr. Aiden”, “Haiden”, “Jiuseppe Hayden” y otras muchas denominaciones pintorescas.

La colección de impresos y manuscritos de Haydn que forma parte de los fondos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid es tan importante como desconocida, y se encuentra en excelente estado de conservación. Sólo en lo que a sinfonías se refiere, contiene más de una veintena de obras completas con todas sus partichelas, en copias manuscritas españolas de la última década del siglo XVIII. No se conoce el origen de la colección, pero es más que probable que se trate de material procedente de una o varias bibliotecas privadas, o que sea parte del utilizado por los teatros madrileños en los conciertos de Cuaresma (también llamados “Espirituales”) a partir de 1787, en los que, según los anuncios aparecidos en la prensa de la época, fue muy habitual la interpretación de sinfonías, oberturas y piezas de cámara de Haydn⁸. Entre estas sinfonías del Conservatorio hay una curiosa y desconocida versión de la famosa *Sinfonía de los adioses Hob. I. 45*, que aquí se llama “Apagando luces”, y que aparece en una tonalidad de mi menor, diferente a la versión más conocida. En la misma Biblioteca se conservan, además, buen número de primeras ediciones de sus cuartetos de cuerda, tríos, canciones, misas, oratorios, sonatas para tecla, etc., publicadas en Viena, París, Leipzig o Londres. También custodia diversos impresos y manuscritos de la famosa obra *Siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*, en versiones de tecla, cuarteto de cuerda y para voces y orquesta, estas últimas utilizadas en interpretaciones que se documentan en el Palacio Real de Madrid (1843) y en conciertos ejecutados por la Real Capilla en 1858¹⁰.

Los pocos estudios realizados hasta ahora sobre la actividad musical en las casas de la nobleza española, particularmente en las Casas de Alba¹¹ y de Benavente-Osuna¹², revelan asimismo la gran difusión de su música en estos ámbitos cortesanos. Sabemos que en 1783 Haydn entró en contacto con representantes de la aristocracia española, que estaban interesados por su música y deseosos de encargarle obras. Desgraciadamente se perdieron los cuartetos que compuso para el Duque de Alba al año siguiente pero, como prueba del aprecio que los duques profesaban al compositor austriaco, conservamos el retrato que Goya pintó hacia 1795¹³ del XIII Duque, José Álvarez de Toledo y Gonzaga, en el que éste aparece sosteniendo una partitura con el título *Cuatro canciones con acompañamiento de fortepiano del Sr. Haydn*. Se han aventurado muchas hipótesis sobre cuáles de sus obras para canto podrían ser las contenidas en esa partitura pintada: tal vez las cuatro canciones alemanas que se perdieron, una selección de las canciones publicadas por Artaria entre 1781 y 1784, o algunas de las que aparecieron en Inglaterra por esas fechas. Quizás esto último sea lo más probable, dada la formación británica del Duque. Lo único que parece cierto es que el ejemplar que sostiene en sus manos es una copia manuscrita hecha en España (de otra manera no aparecería escrita en castellano), probablemente encargada ex profeso para la “papelería musical” del Duque (así se conocían los archivos donde se guardaban las partituras sueltas) o adquirida en alguno de los almacenes o tiendas de música que en aquella época vendían en Madrid este tipo de “ediciones manuscritas”¹⁴.

Mucho más importante fue la relación de Haydn con la

Casa de Osuna-Benavente. El poeta Tomás de Iriarte (1750-1791), habitual en las tertulias que tenían lugar en ella y primer propagandista de la música de Haydn, fue el principal impulsor de un contrato suscrito en octubre de 1783 entre D^a María Josefa Alonso Pimentel y Haydn, vigente hasta septiembre de 1789. El contrato, modificado parcialmente en 1785, preveía el suministro por parte del compositor de al menos doce piezas instrumentales de las que compusiera cada año, entre las que deberían figurar, como mínimo, ocho sinfonías. El encargado de llevar a cabo la gestión de los pagos y los envíos desde Viena era Carlos Alejandro de Lelis, quien advirtió en todo momento a la condesa-duquesa sobre la dificultad que tendría el compositor para escribir tan gran volumen de música. En efecto, parece que nunca se cumplieron los plazos ni las cantidades previstas, con gran disgusto de la dama, que además vio cómo Haydn se negaba a cumplir su petición de un “cuarteto para violín, oboe, tromba y violoncelo” alegando que “no gusta de trabajar con instrumentos que no son de su facultad y en cuya especie de composición no sobresale”¹⁵. La colección musical de la Casa Osuna-Benavente se perdió en su mayoría, aunque el inventario conservado de la biblioteca (1824) refleja que existió una buena representación de la música de Haydn: 76 sinfonías, 53 cuartetos y 15 tríos¹⁶. Tan importante fue la colección que en su día recibió solicitudes de préstamo para otros centros, entre ellos la catedral de Salamanca, que hacia 1798 pidió el favor de que se le prestaran algunas obras religiosas, “muy particularmente de Haydn y Pleyel”.

Tomás de Iriarte y su pasión por Haydn

Parece ser que los primeros contactos de Iriarte con la música de Haydn tuvieron lugar hacia 1775 en la casa madrileña del marqués de Manca, Manuel Delatila. Iriarte, aficionado al violín, tocaba en los cuartetos de cuerda que allí se interpretaban¹⁷, en los que participaba el propio Marqués, apodado por sus amigos músicos como “El Ronquidos”, a causa de los sonidos guturales que emitía cuando se enfrentaba a los pasajes difíciles. Familiarizado así con la música de Haydn, el poeta canario se convirtió más tarde en apasionado propagandista a través de sus versos. El primer poema en que lo cita es la *Epístola a una dama que preguntó al autor qué amigos tenía* (1776):

“...Hayden, músico alemán
Compositor peregrino,
con dulces ecos se lleva
gran parte de mi cariño.
Su música, aunque le falte
de voz humana el auxilio,
habla, expresa las pasiones,
mueve el ánimo a su arbitrio.
Es pantomima sin gestos,
Pintura sin colorido,
Poesía sin palabras
Y Retórica con ritmo;
Que el instrumento a quien Hayden
Comunica su artificio,
Declama, recita, pinta,
Tiene alma, idea y sentido...”¹⁸.

Sólo un año más tarde el poeta dirige otra carta a su hermano Domingo, recién nombrado secretario de la Embajada de España en Viena, informándole de las maravillas del progreso que podrá ver en aquella corte. Refiriéndose a la Música, le dice:

“...Todo el poder y efecto prodigiosos
Que cuenta de la música divina

La antigua historia griega y la latina
No te parecerán ya fabulosos
Cuando de cerca aplaudas la arrogancia
La expresión e ingeniosa consonancia
Con que hace hablar sus varias sinfonías
El músico mayor de nuestros días,
Hayden, aquél grande hombre
A quien te pido abrazes en mi nombre”.

A Domingo Iriarte se le presentó la ocasión de cumplir el deseo de su hermano cuando, en 1781, tuvo que desplazarse a Esterháza para expresar al maestro de capilla la gratitud del rey de España por la música enviada a su corte, y en especial por una copia completa de la ópera *L'isola disabitata*, dedicada al Príncipe de Asturias. El encargo había sido hecho por orden del ministro Conde de Floridablanca, y como pago se le entregó a Haydn una lujosa caja de rapé¹⁹.

Sin embargo, en ninguna otra obra expresa Iriarte mejor su pasión por el compositor austriaco como en su célebre poema *La Música* (1779). En distintas partes del poema y, muy especialmente, en el canto V, el poeta da rienda suelta a su entusiasmo:

...”Sólo a tu numen, Haydn prodigioso,
Las musas concedieron esta gracia
De ser tan nuevo siempre, tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas.
Antes serán los hombres insensibles
Del canto a los hechizos apacibles
Que dejen de aplaudir las escogidas
Cláusulas, la expresión y la nobleza
De tu modulación, o la extrañeza
De tus doctas y armónicas salidas.
Y aunque a tu lado en esta edad
numeras
Tantos y tan famosos compatriotas,
Tú solo por la música pudieras
Dar entre las naciones
Vecinas o remotas
Honor a las germánicas regiones.
Tiempo ha que en sus privadas academias
Madrid a tus escritos se aficiona,
Y tú su amor con tu enseñanza premias,
Mientras él cada día
Con la inmortal encina te corona
Que en su orilla Manzanares cría”²⁰.

Tanta alabanza debió parecerle excesiva incluso al propio autor, de tal forma que consideró conveniente insertar una nota en un apéndice de “Advertencias”, en la que mataba el alcance de sus palabras:

“Si el elogio de Joseph Hayden o Heyden, se hubiese de medir por la aceptación que sus obras logran en Madrid, parecería, desde luego, excesivo o apasionado. El autor de este poema, sin entrar en paralelos odiosos ni querer obligar a sus lectores a ser tan parciales de Hayden como él mismo se precia de serlo, se ha contentado con indicar algunas prendas que más sobresalen en las composiciones de aquel insigne maestro, y que nadie puede negarle, principalmente su fecundidad”²¹.

Las siete palabras de Cristo en la Cruz

Cádiz era durante la segunda mitad del siglo XVIII una rica ciudad comercial muy abierta a las novedades, con una importante colonia de comerciantes extranjeros y considerable población de burgueses y aristócratas españoles muy

receptivos a las nuevas ideas ilustradas. Rivalizaba con otras ciudades españolas como Barcelona o Madrid en número de representaciones de ópera, conciertos y “academias” o reuniones musicales de carácter privado. Entre todos los melómanos gaditanos de la época destacó Gaspar de Molina y Zaldívar, marqués de Ureña (1741-1806), formado en el Seminario de Nobles de Madrid y ferviente estudioso de la pintura, las matemáticas, la física, la arquitectura, además de compositor aficionado e intérprete de buen nivel con el violín, la viola, el fagot, la flauta, el clave y el órgano²².

También gaditano era el marqués de los Méritos, Francisco de Paula Miconi y Cifuentes (1735-1811), famoso organizador de tertulias musicales y literarias que en ocasiones dieron lugar a agrias polémicas. El Marqués era identificado por sus contemporáneos como el más asiduo y directo contacto español de Haydn, con quien mantuvo una amistosa correspondencia epistolar.

Parece que ambos ilustrados gaditanos intervinieron como asesores e intermediarios en el encargo a Haydn de un acompañamiento musical para el rito de las

Siete Palabras, celebrado cada Viernes Santo por la aristocrática Hermandad de la Santa Cueva de Cádiz, en la iglesia del Rosario.

Dicha congregación estaba dirigida por el sacerdote mejicano José Marcos Sáenz de Santamaría (1738-1804), Marqués de Valde-Íñigo, heredero de una gran fortuna, que decidió invertir en la reforma arquitectónica y ornamentación de la iglesia donde se celebraba dicha ceremonia. En esta empresa intervino el mismísimo Francisco de Goya, y para estar a la altura en lo musical se requirió el encargo de una obra al más afamado compositor del momento que, según sus ilustres consejeros, no podía ser otro que Joseph Haydn.

Al recibir esa extraña solicitud de “los señores de Cádiz”²³, el austriaco confesó su absoluta ignorancia sobre el rito al que su obra sería destinada, la llamada “Devoción de las tres horas”. Este desconocimiento resultaba lógico, ya que dicho ritual, consistente en la lectura y meditación sobre

las últimas siete palabras de Cristo, apenas era conocido fuera del ámbito de España y sus colonias, donde la tradición había surgido en el siglo anterior.

Haydn abordó la obra en forma de siete sonatas, intercaladas entre los textos, cada una de ellas aproximadamente de siete u ocho minutos de duración. Venían precedidas de una introducción y finalizaban con un “terremoto”. Usando sólo instrumentos el compositor trataba de aludir al contenido de los textos, a cada una de las palabras de Cristo, logrando con gran eficacia suscitar una profunda emoción en el alma del oyente.

Hasta hace poco se pensó que esta pieza de Haydn, en su primera versión instrumental, había sido compuesta en 1785, pero en los últimos años se considera que fue escrita entre 1786 y 1787 y estrenada en Cádiz el 6 de abril, Viernes Santo de ese último año. La obra original para orquesta tuvo mucho éxito: fue publicada e interpretada el mismo año de su estreno en Viena y en otras ciudades, y antes de que terminara el año el propio Haydn ya había realizado una versión para cuarteto de cuerda y revisado algún que otro arreglo para pianoforte, preparado por sus editores²⁴. Años después, el compositor, que tenía en gran estima la obra, realizó un nuevo arreglo para convertirla en un oratorio para voces solistas, coro y orquesta (1796), un ropaje



D. Gaspar de Molina y Zaldívar
Marqués de Ureña



TEATRO REAL



DON PASQUALE

Gaetano Donizetti

El Teatro Real presenta una nueva producción con jóvenes cantantes del proyecto de Ópera-Estudio

Álvaro Albiach, director musical
Tomás Muñoz, director de escena,
escenógrafo e iluminador
Ernesto Palacio, maestro de canto

Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid

Edad recomendada: a partir de 14 años

PROYECTO PEDAGÓGICO Y PROGRAMA JOVEN
del Teatro Real y la Universidad Carlos III de Madrid



Universidad
Carlos III de Madrid

Auditorio Universidad Carlos III de Madrid (Campus de Leganés) **Teatro Real**
Marzo: 22. 18.00 h.
Marzo: 7, 8. 18.00 h. **Marzo: 24, 26. 19.00 h.**

Comprar tu entrada es realmente fácil

Universidad Carlos III: www.entradas.com • 902 48 84 88 • Taquilla
Teatro Real: www.teatro-real.com • 902 24 48 48 • Taquilla

Patrocinan:



FUNDACION
ACS *El Corte Inglés*

nuevo bajo el que fue ampliamente difundida durante todo el siglo XIX y primera mitad del XX.

En Cádiz, las *Siete palabras* de Haydn se convirtieron desde el principio en una referencia obligada en la vida musical de la ciudad. Cuando era niño, el gaditano Manuel de Falla quedó fascinado al escucharla, la interpretó al piano en su primera actuación en público y, siendo ya músico reconocido, declaró con frecuencia que dicho acontecimiento había despertado su vocación de compositor. En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid conservamos un ejemplar manuscrito, en versión para cuarteto, que perteneció a Juan Viniegra, hijo del mecenas gaditano de Falla e intérprete habitual de la obra en la Santa Cueva.

En un delicioso libro de Carlos Prieto⁵, el violonchelista hispano-mexicano relata las peripecias de su instrumento stradivarius, desde la fecha de su construcción hasta la actualidad. Allí recoge una fascinante perspectiva del estreno de las *Siete palabras* en 1787: la del violonchelista napolitano Carlos Moro que, empuñando "El Piat-ti", tuvo el privilegio de participar en aquella legendaria interpretación.

José Carlos Gosálvez Lara

¹ Mann, William, *Música en el tiempo*. Barcelona, Folio, 1983, p. 136.

² Della Croce, Luigi, *Il divino Boccherini*. Padua, Zanibon, 1988, p. 144.

³ Diarios de F. de Miranda citados en: Stevenson, Robert. "Los contactos de Haydn con el mundo ibérico", *Revista musical chilena*, XXXVI (1982), nº 157, p. 20-28.

⁴ Stevenson, ob. cit., p. 20.

⁵ *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989. En esta obra se describen 81 ediciones impresas en la época con unas 276 piezas de Haydn, especialmente sinfonías, cuartetos de cuerda y otras obras de cámara publicadas en Viena, Londres o París; entre ellas, la primera edición, publicada por Artaria en 1787, de la "obra española" de Haydn, *Las siete palabras*.

⁶ En *Catálogo del archivo de música del Palacio Real de Madrid*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1993, se describen 387 obras manuscritas, principalmente sinfonías (56) y tríos de cuerda.

⁷ La presencia de la música de Haydn en Cataluña y su influencia en el sinfonismo de compositores catalanes aparece estudiada en: Vilar, Josep M. "La sinfonía en Cataluña" En: *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd, Juan José Carreras, eds. [Madrid], Cambridge University Press, 2000, pp. 183-197.

⁸ *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808)*, recopilación e índices de Yolanda Acker. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2007. 500 pp. En esta importante obra se transcriben e indizan todos los anuncios musicales aparecidos en dicho diario. Abundan sobre todo las convocatorias de conciertos públicos y los anuncios de venta de música. La primera referencia al compositor austriaco es de febrero de 1788, cuando se anuncia la interpretación de una obertura suya en el teatro de los Caños del Peral. A partir de entonces, el

nombre de Haydn se repite en más de noventa ocasiones en los anuncios del *Diario*, pero lamentablemente las referencias a sus obras vendidas o interpretadas en Madrid siempre son de carácter genérico y sólo en pocas ocasiones permiten identificarlas con exactitud.

⁹ Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, signatura 1/9281 (1).

¹⁰ Archivo del RCSMM, Leg.12/28, 4/83 y 4/98. Agradezco esta información a la archivera Elena Magallanes Latas. En uno de los documentos citados aparece una nota manuscrita con una información, muy poco creíble, que atribuye la procedencia del ejemplar a una supuesta donación de los herederos de Haydn a Hilarión Eslava. Los materiales de orquesta y coro corresponden, al menos, a tres juegos diferentes, alguno de ellos procedente del antiguo archivo de la Sociedad de Conciertos.

¹¹ Subirá, José, *La música en la Casa de Alba*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927.

¹² Fernández-Cortés, Juan Pablo, *La música en la Casa de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical en la alta nobleza española*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

¹³ El cuadro se conserva en el Museo del Prado de Madrid.

¹⁴ Gosálvez Lara, Carlos José, *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

¹⁵ Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española. El siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985, p. 277. En gran parte basa su información sobre este asunto en la investigación publicada en: Álvarez Solar-Quintés, Nicolás. "Las relaciones de Haydn con la casa de Benavente", *Anuario Musical*, II (1947), pp. 81-104.

¹⁶ Fernández-Cortés, ob. cit., p. 375.

¹⁷ Stevenson, ob. cit., p. 3.

¹⁸ Iriarte, Tomás, *Colección de obras en verso y prosa*. Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787, p. 87.

¹⁹ Campo Castel, Domingo, "El universo musical: Las siete palabras, texto y contex-

to", en *La Santa Cueva de Cádiz*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 2001, p. 191.

²⁰ Iriarte, Tomás de, *La Música: poema*. Madrid, Imprenta Artesanal, 2004, pp. 242-243.

²¹ Iriarte, ob. cit., p. 262.

²² Campo Castel, ob. cit., p. 188.

²³ Díez Martínez, Marcelino, *La música en Cádiz: la Catedral y su proyección urbana en el siglo XVIII*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, p. 489. Todo parece indicar que Haydn estuvo confundido sobre la verdadera identidad de los que le habían encargado la obra, ya que creía trabajar para la Catedral de Cádiz. Este autor supone que el error pudo estar motivado por la falta de claridad de los clientes españoles que, queriendo hacerle más sugestivo el proyecto, trataron de ocultar que la obra iría destinada al uso de una pequeña hermandad de la ciudad.

²⁴ Campo Castel, ob. cit., p. 194.

²⁵ Prieto, Carlos, *Las aventuras de un violonchelo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 65-67.



Capilla alta de la Santa Cueva de Cádiz

Claudia G. López

PALAU DE LA MÚSICA VALENCIA

temporada

08
09



apasionáte!

Primavera 2009 | Conciertos de abono

ABONO 1

27 de marzo, viernes. 19.30 horas.

Alban Gerhard, violonchelo

ORQUESTA DE VALENCIA

Günther Herbig, director

J. Haydn: Concierto para violonchelo y orquesta en re mayor, Hob. VIIb. 2

D. Shostakóvich: Sinfonía nº 7 en do mayor

"Leningrado", op. 60

(20/15/10 €)

ABONO 2

3 de abril, viernes. 19.30 horas.

ORQUESTA DE VALENCIA

Günther Herbig, director

W. A. Mozart: Sinfonía nº 36 en do mayor, KV 425

"Linz"

T. Baird: Cuatro ensayos para orquesta

R. Schumann: Sinfonía nº 4 en re menor, op. 120

(20/15/10 €)

ABONO 3

5 de abril, domingo. 19.00 horas.

Joan Martín Royo, *Cristo*

Christoph Pregardien, *Evangelista*

María Hinojosa, soprano

Carlos Meña, alto

Thomas Walter, tenor

Denis Sedov, bajo

ORQUESTA Y CORO DE AL AYRE ESPAÑOL

Eduardo López Banzo, director

J. S. Bach: La Pasión según San Mateo, BWV 244

(40/30/20 €)

ABONO 4

15 de abril, miércoles. 20.15 horas.

En conmemoración del 60 aniversario de la muerte de R. Strauss

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL

Kent Nagano, director

C. Debussy: L'après-midi d'un faune; La mer

R. Strauss: Sinfonía Alpina, op. 64

(20/15/10 €)

ABONO 5

17 de abril, viernes. 19.30 horas.

Concierto conmemorativo del 20 aniversario de la fundación de AMORES, grup de percussió

ORQUESTA DE VALENCIA

AMORES, grup de percussió

Yaron Traub, director

A. Valero-Catells: "Amorexxs" (AV70-2008/09)

concierto para trio de percusión y orquesta

N. Rimski-Korsakov: Scheherazade, op. 35

* Obra encargó del Palau de la Música y la O.V.

Estreno absoluto.

(20/15/10 €)

ABONO 6

21 de abril, martes. 20.15 horas.

SINFÓNICA DE LA JUVENTUD VENEZOLANA

SIMÓN BOLÍVAR

Gustavo Dudamel, director

D. Shostakóvich: Sinfonía nº 5 en re menor, op. 47

S. Revueltas: Sensemayá

E. Castellanos: Santa Cruz de Pacairigua

(25/41/27 €)

ABONO 7

24 de abril, viernes. 19.30 horas

Vadim Repin, violín

ORQUESTA DE VALENCIA

Claus Peter Flor, director

J. Brahms: Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 77

D. Shostakóvich: Sinfonía nº 15 en la mayor, op. 141

(20/15/10 €)

ABONO 8

8 de mayo, viernes. 19.30 horas.

Rafal Blechacz, piano

ORQUESTA DE VALENCIA

Paul Daniel, director

L. van Beethoven: La consagración del hogar,

obertura en do mayor, op. 124; Concierto nº 4 para

piano y orquesta en sol mayor, op. 58

B. Britten: Sinfonía de Réquiem, op. 20; Variaciones

y fuga sobre un tema de Purcell, op. 34

(20/15/10 €)

ABONO 9

12 de mayo, martes. 20.15 horas.

En conmemoración del 60 aniversario de la muerte de R. Strauss

ORQUESTA FILARMÓNICA NACIONAL DE HUNGRÍA

Zoltán Kocsis, director

G. Kurtág: Messages for orchestra, op. 34 & New

Messages for orchestra, op. 34a (fragmentos)

Z. Kodály: Danzas de Galanta

R. Strauss: Así habló Zarathustra, op. 30

(40/30/20 €)

ABONO 10

15 de mayo, viernes. 19.30 horas.

En conmemoración del 60 aniversario de la muerte de R. Strauss

Waltraud Meier, soprano

ORQUESTA DE VALENCIA

Yaron Traub, director

R. Strauss: Cuatro últimos lieder

A. Bruckner: Sinfonía nº 9 en re menor, A 124

(20/22/15 €)

ABONO 11

19 de mayo, martes. 20.15 horas.

Sol Gabetta, violonchelo

ORQUESTA NACIONAL RUSA

Mikhail Pletnev, director

N. Golovanov: Obertura Rusa

D. Shostakóvich: Concierto para violonchelo y

orquesta nº 2, op. 126

A. Glazunov: Sinfonía nº 6 en do menor, op. 58

(40/30/20 €)

ABONO 12

23 de mayo, sábado. 20.15 horas.

Nemanja Radulovic, violín

ORQUESTA DE VALENCIA

Walter Weller, director

A. Khachaturian: Concierto para violín y orquesta

en re mayor

B. Martinu: Sinfonía nº 4, H. 305

(20/15/10 €)

ABONO 13

27 de mayo, miércoles. 20.15 horas.

F. Mendelssohn: 200 aniversario de su nacimiento

(1809-1847)

THE HALLÉ ORCHESTRA

Marc Elder, director

F. Mendelssohn: Sinfonía nº 4 en la mayor "Italiana",

op. 90; Sinfonía nº 5 en re menor "De la Reforma";

Sinfonía nº 3 en la menor "Escocesa"

(40/30/20 €)

ABONO 14

28 de mayo, jueves. 20.15 horas.

F. Mendelssohn: 200 aniversario de su nacimiento

(1809-1847)

Solistas a determinar

THE HALLÉ ORCHESTRA AND CHOIR

Mark Elder, director

Felix Mendelssohn: Sinfonía nº 1 en do menor, op. 11;

Sinfonía nº 2 en si bemol mayor, op. 52 "Lobgesang"

(20/20/25 €)

ABONO 15

29 de mayo, viernes. 19.30 horas.

Sarah Chang, violín

ORQUESTA DE VALENCIA

Walter Weller, director

F. Schubert: Rosamunda, obertura, op. 26 D 797

M. Bruch: Concierto para violín nº 1 en sol menor,

op. 26

F. Schubert: Sinfonía nº 4 en do menor "Trágica",

D 417

(20/15/10 €)

ABONO 16

2 de junio, martes. 20.15 horas.

NETHERLANDS SYMPHONY ORCHESTRA

Jan Willem de Vriend, director

R. Schumann: Sinfonía nº 1 en si bemol mayor,

op. 38 "Primavera"; Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor,

op. 97 "Renana"

(20/22/15 €)

ABONO 17

5 de junio, viernes. 19.30 horas.

ORQUESTA DE VALENCIA

Leopold Hager, director

W. A. Mozart: La Clemenza di Tito (obertura)

M. Reger: Variaciones y fuga sobre un tema de

Mozart, op. 132

J. Brahms: Sinfonía nº 2 en re mayor, op. 73

(20/15/10 €)

ABONO 18

12 de junio, viernes. 19.30 horas.

ORFEÓN PAMPLONES

ORQUESTA DE VALENCIA

Yaron Traub, director

L. Bernstein: Divertimento; Chichester Psalms; West

Side Story (fragmentos)

(40/30/20 €)

ABONO 19

19 de junio, viernes. 19.30 horas.

Kathleen Cassello, soprano

ORQUESTA DE VALENCIA

Tiziano Severini, director

Gala lírica. Fragmentos y arias de ópera

(20/15/10 €)

CONDICIONES DE ABONO

TEMPORADA PRIMAVERA 2009

19 conciertos

Precio del abono

Abono A (Arquitecto y Butaca) 514,00 euros

Abono B (Tribunas) 384,00 euros

Abono C (Fondos) 256,00 euros

Renovación de abonos: 2 y 3 de marzo de 2009

Nuevos abonos: 6 de marzo de 2009

Reparto de números y venta de localidades:

23 de marzo de 2009

(Reparto de números desde las 9.00 horas y venta de

localidades a partir de las 9.30 horas)

Horario de taquillas del Palau de la Música: De 10.00 a 13.30 y de 17.00 a 21.30 horas.

PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA • Pasad de la Alameda, 30 • 46023 Valencia

Tel. 96 337 50 20 • Fax 90 337 09 80

Esta programación es susceptible de modificaciones según nuestra voluntad

Venta telefónica de abonos y localidades:



96 299 55 77
902 11 55 77
www.bancaja.es



www.palauvalencia.com



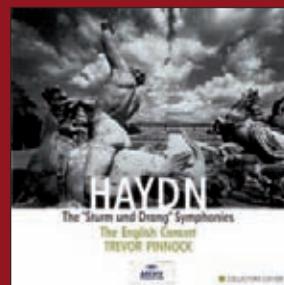
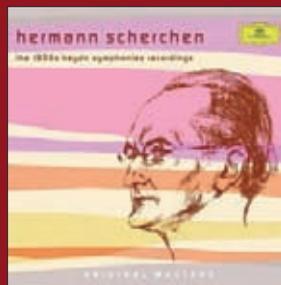
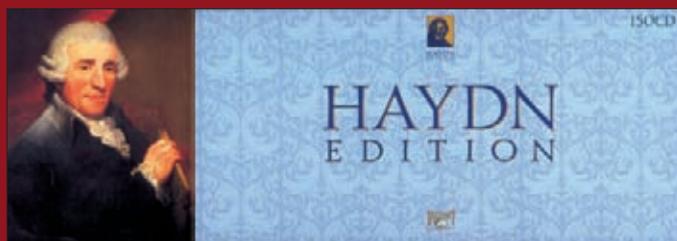
AYUNTAMIENTO DE VALENCIA



Sala Iturbi

UNOS CUANTOS DISCOS

La discografía haydniana, como no podía ser de otra manera, es amplísima pero, sin embargo, sigue presentando lagunas difícilmente salvables cuando se trata de una obra tan vasta como la suya y que, además, abarca tal cantidad de combinaciones instrumentales o vocales. Quiere ello decir que así como en las sinfonías encontramos toda clase de propuestas, otras zonas de su catálogo se hallan todavía dispuestas a descubrimientos fonográficos que siempre son bienvenidos aunque sea por lo que aportan de conocimiento a lo que sabemos por el catálogo del compositor pero raramente de oídas. Por otra parte, la convivencia de opciones históricamente informadas con otras realizadas desde criterios menos estrictos pero no menos tradicionales si bien se piensa —lo que cambia es el origen— ofrecen al oyente una interesante suma de posibilidades que, como algunos intérpretes actuales, podrá adecuar a su modelo y enriquecerlo sin duda.



Casi todo

Comencemos por una magna edición a precio económico, la recientemente presentada por el sello holandés Brilliant que, en 150 discos —primera entrega de lo que, al parecer, van a ser dos—, nos ofrece la posibilidad de acceder a un buen número de tesoros escondidos y a lo más granado de la música de Haydn. El cofre ofrece un panorama accesible y muy completo de la producción del músico de Rohrau. Las sinfonías están a cargo de Adam Fischer con la Austro-Hungarian Haydn Orchestra en la que, a fin de cuentas, resulta ser —junto a la de Dorati— la única integral firmada por una sola mano de que podemos disponer en disco. El director magiar ha grabado algunas de ellas de nuevo, con la misma formación, para la firma MDG en lecturas más maduras y dotadas de una extraordinaria energía que no empecen el logro de su voluminoso trabajo anterior. Siete volúmenes recogen los conciertos para diversos instrumentos, y de ellos hay que destacar los correspondientes al violín —en magnífica versión de Federico Guglielmo y L'Arte dell'Arco— y, como curiosidad, los escritos para lira. La música vocal ofrece una selección de misas, óperas y oratorios de la que destaca con luz propia la lectura que de *Las estaciones* y *La Creación* ofrece Wolfgang Gönnerwein y, en algunas de las misas, la de un Frieder Bernius anterior al éxito que hoy le sonrío y formidable en la dedicada a Santa Cecilia. Magnífico el conjunto de 21 discos de canciones, con todas las escocesas y galesas y la recuperación de las que grabaran en su día, para Philips, Ely Ameling y Jörg Demus. Los cuartetos —a falta de los *Op. 50, n.ºs 4-6*, *Op. 54* y *Op. 76, n.ºs 4-6* llegan por el magnífico Buchberger Quartett, una grata sorpresa como lo fue la que produjo en su día la aparición de las lecturas del Kodály (Naxos), las mejores, quizá, como conjunto, vivaces, inteligentes y sobrias. Los tríos con piano se ofrecen en la versión del Van Swieten Trio, cuyo fortepianista —Bart van Oort— firma los mejores discos de la obra para teclado. Y donde el volumen de Brilliant rompe los esquemas es en los 18 discos dedicados a los tríos con baryton —completados

con algunas otras obras de cámara—, esa zona de la obra de Haydn tan importante siquiera en lo cuantitativo y en su relación con las habilidades musicales del príncipe Nikolaus Esterházy. Queden algunas rarezas, que no caben en esta selección discográfica necesariamente restringida, para quienes se zambullan en este cofre repleto de tesoros.

Las sinfonías y los conciertos

Necesariamente hemos de empezar por las sinfonías en este repaso a los imprescindibles. Comencemos por citar la magna empresa de Antal Dorati, primero que llevó al disco —con la Philharmonia Hungarica (Decca), entre 1969 y 1973— todas las sinfonías haydnianas en una obra de una importancia indiscutible por lo que tuvo de revelador. Hoy el gran maestro húngaro ha sido superado aquí y allá pero el conjunto —con sus altibajos lógicos y el hecho de que la orquesta no fuera de las punteras entonces— resplandece como una obra titánica e imprescindible. Fuera de las integrales citadas anteriormente hay que destacar algunas grabaciones que agrupan distintas piezas por afinidad cronológica. Por ejemplo, la dedicada por Trevor Pinnock en un álbum de seis discos (Archiv) a las obras del periodo *Sturm und Drang* con el grupo del que fue fundador: The English Consort. Con la perspectiva estilística propia del uso de instrumentos originales —y del continuo—, el maestro británico trata estas 19 sinfonías con el impulso que les es propio y el beneficio de una formación de enorme riqueza expresiva, lo que se ve en las intervenciones solistas cuando son requeridas. No alcanza la misma altura —pero hemos de citarla— la muy notable de Sigiswald Kuijken con La Petite Bande (Virgin) en su lectura de las *n.ºs 26, 52, 53 y 82 a 92*, llena de buen sentido pero a la que le falta un punto de hondura y a la que el tiempo ha ido privando de esa agresividad que parecía contener en su primera escucha. Brüggén, sin embargo, nos ofrece al mando de la Orquesta del Siglo XVIII (Philips) una lectura arrebatadora de las *n.ºs 100 y 104*, dando sobre todo en la *Londres* el que quizá sea uno

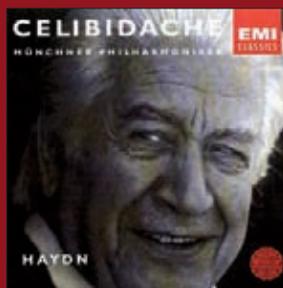
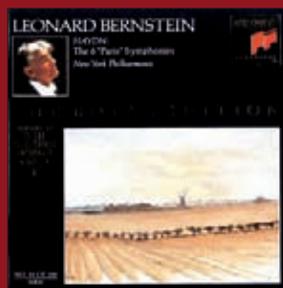
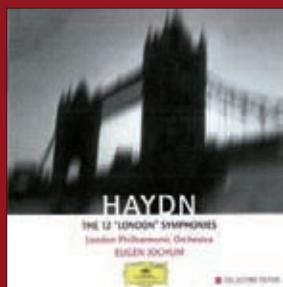
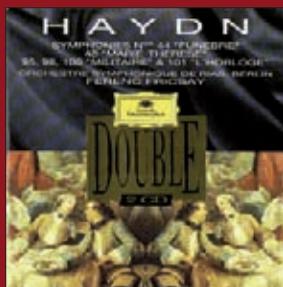
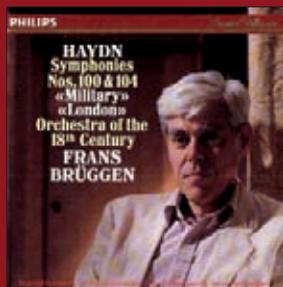
de los mejores resultados discográficos de su carrera. Extraordinario, como casi siempre, René Jacobs dirigiendo a la Orquesta Barroca de Friburgo (Harmonia Mundi) con las *n*°s 91 y 92 y la *Escena de Berenice* a cargo de la gran Bernarda Fink. Jacobs es, así, en disco aislado, y junto con Brügggen, el mejor de los originales, entre otras cosas porque lo es en todo el sentido de la palabra.

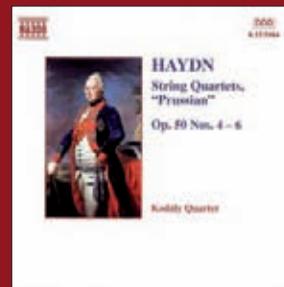
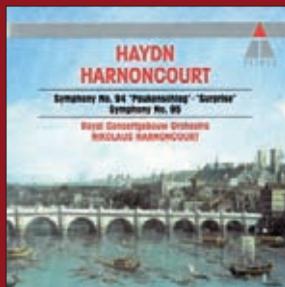
Entre los acercamientos con instrumentos modernos hallamos verdaderas joyas que han ido ahormando nuestra visión haydniana para situarla en su contexto adecuado mientras nos revelaban la grandeza de su obra. Tras Dorati hay que citar al gran Hermann Scherchen que, con la Orquesta del Estado de Viena y la Sinfónica de la misma ciudad (DG) firma una lectura sorprendente para la época (1950-1958) —y aún para la nuestra— de las *Sinfonías n*°s 44, 45, 49, 55, 80, 88 y 92-104. Un Haydn innovador, esencializado a pesar de los medios tradicionales, clarísimo y muy cercano a un espíritu que Scherchen contempla desde el presente, desde la experiencia de tanta música de hoy como le interesó. Ferenc Fricsay (DG), prematuramente desaparecido y cuyo legado se muestra cada vez más importante según lo vamos recuperando, nos ofrece, con la Orquesta RIAS de Berlín, un Haydn magistral, cumplido en todo el sentido de la palabra y que relaciona de modo lógico logros anteriores —las *Sinfonías n*°s 44 o 48— con los de madurez —*n*°s 100 y 101— en un camino estilístico lleno de sorpresas. Luego llegará Eugen Jochum con la Filarmónica de Londres (DG) cuyo álbum de 5 discos dedicado a las sinfonías londinenses es un ejemplo de la grandeza de este maestro tan modesto como lúcido. Elegancia, sentido de la acentuación y un tratamiento muy especial de los *menuetti* como pretexto primero y como pauta expresiva después le dan a su propuesta una pertinencia plena. Szell con la Orquesta de Cleveland en las primeras sinfonías “de Londres” (CBS) y Reiner con la Sinfónica de Chicago en las *n*°s 88, 95 y 101 (Testament) son la objetividad manifiesta y el control absoluto. Las dos son referencias plenas. Es curioso cómo en el primero el mando se transmite hacia un clasicismo marmóreo y en el segundo hacia una perfección que no rehúye anticipar su propio concepto beethoveniano. Los dos son intensos, agudos y clarísimos. El resultado de todo lo visto hasta ahora bien puede ser Bernstein con la Filarmónica de Nueva York (Sony), que en sus sinfonías “de París” y “de Londres” ofrece una suerte de Haydn proteico, contemplado desde todos los puntos posibles y concentrado en un resultado de una asombrosa vitalidad que nace de la propia libertad, de la enorme naturalidad de su planteamiento y su ejecución. Georg Solti firma con la Filarmónica de Londres (Decca) una estupenda lectura de las *n*°s 93-104, no la más honda del mundo pero sí de una ale-

gría y unas ganas de vivir contagiosas, excelente introducción al universo haydniano antes de entrar en sus complejidades propias. En el polo opuesto, en su isla unipersonal, Celibidache (EMI), cuyas *n*°s 103 y 104 con la Filarmónica de Múnich nos llevan literalmente a otro mundo por no decir al otro mundo. Es difícil encontrar una suma tan certera de gravedad cuando corresponde y ligereza no superficial —cantando cuando se debe— como la que ofrece el maestro rumano en estos testimonios de un arte que no sólo era excelso en su Bruckner. Harnoncourt (Teldec) se ha acercado varias veces, con resultados sobresalientes, a las sinfonías de Haydn consiguiendo plenos totales. Por ejemplo en sus *n*°s 31, 59 y 73 con el Concentus Musicus o en las *n*°s 94 y 95 con la Real Orquesta del Concertgebouw. En este último caso aplicando su experiencia “original” a una orquesta moderna que le echa una energía inusitada bajo los escrutadores ojos del maestro, que aplica las dinámicas con su conocido impulso y que lee las obras con una modernidad que procede, justamente, de su esencia clásica.

Quienes mejor han aprendido la lección de los antiguos y los modernos han sido el ya citado Adam Fischer en sus discos posteriores a su versión Brilliant (MDG) y el sorprendente Thomas Fey, con su Orquesta de Heidelberg (Hänssler) que, trufada con instrumentos originales, consigue unas versiones de altísimo voltaje, por ejemplo, de las *Sinfonías n*°s 70, 73 y 75 —la intención, al parecer, es grabarlas todas—, en las que la sorpresa atrapa al oyente desde el principio por medio de una agresividad bien entendida, de una capacidad dinámica asombrosa —el Adagio de la *n*° 70 y su superación de la mecánica de su forma en canon o el Finale de la *n*° 75— y de un sonido extraordinariamente personal. Hay otros nombres, qué duda cabe, desde el chispeante Beecham (EMI) al discutible Rattle (EMI), mejor en mi opinión el primitivo con Birmingham —*n*°s 60, 70 y 90— que el actual con Berlín—; pioneros como Busch, sorprendentes como Hugh Wolff (HR) o imperiales como Sanderling en su lectura de la *n*° 88 tomada en directo en Berlín en 1997 (Berliner Philharmoniker) o Klemperer y su *n*° 101 (EMI). No olvidemos tampoco al gran sir Charles Mackerras (Telarc) y su extraordinaria *n*° 104 con la Orchestra of St. Luke's.

Los conciertos no ofrecen, ni mucho menos, el amplísimo panorama de las sinfonías. En los escritos para violín, lo mejor es lo que ofrece Guglielmo en el álbum Brilliant, aunque haya opciones de interés. En los para teclado destaca con luz propia Andreas Staier con la Orquesta Barroca de Friburgo y Van der Goltz (Harmonia Mundi). Cualquiera posible competencia cede ante él, que eleva estas obras por encima de su escasa fama. Para los de violonchelo es Anner Bijlsma con Tafelmusik (DHM) nuestra primerísima opción, con Christopher Coin y Hogwood (L'Oiseau-Lyre) tras él,





casi pisándole los talones, y Truls Mørk e Iona Brown (Virgin) entre las opciones no históricas. El concierto para trompeta y orquesta tuvo su momento y el virtuoso Nakariavov, acompañado por López Cobos y la Orquesta de Cámara de Lausanne (Teldec) se encarga de recordarnos lo que fue. Preston y Hogwood (L'Oiseau-Lyre) serían los elegidos en los conciertos para órgano.

La música de cámara

La música de cámara tiene en los cuartetos lo más granado de la producción haydniana. De alguna forma, él es quien inventa la forma, quien la desarrolla y quien la deja lista para lo que ha de venir. Como versión íntegra hemos de seleccionar la del Cuarteto Kodály (Naxos), buena, bonita y barata como primera opción a considerar por quienes quieran tenerlos todos, y todos hay que tenerlos. Entre las muestras individuales es necesario citar al Cuarteto Mosaïques (Astrée y luego Naïve) en un momento espléndido al grabar el disco que contiene los *Op. 64*, n^{os} 2, 4 y 5 y el álbum con el *Op. 20*. El uso de instrumentos originales es aquí más pertinente que nunca —sin olvidar los logros excelentes del pionero Festetics (Quintana y Arcana) y la expresividad alcanza ese milagroso equilibrio que en Haydn va de lo rústico a lo refinado. Su punto de partida estilístico es, igualmente, de una enorme lucidez por lo que tiene de superador de la mera técnica “de época” para hacer que las obras miren, desde esa postura, hacia adelante. También firman unas maravillosas *Siete palabras* a comparar, de nuevo, con una visión “tradicional” —es decir, no histórica, pues aquí el juego de palabras deja de serlo—: la del Cherubini (EMI), complemento perfecto de la añeja pero emotiva al máximo del Cuarteto Primrose (Biddulph) o, más recientemente, del Guarneri (RCA). La lección ha sido aprendida en el cruce de caminos que propone el Prazac —heredero de los grandes cuartetos centroeuropeos— al enfrentarse a los *Op. 76* (Praga). No sólo por lo acerado de su lectura, por la soberbia mezcla de lirismo y efusividad que la caracteriza sino por la calidad intrínseca de sus miembros, redondeada en el violonchelo extraordinario de Michal Kanka.

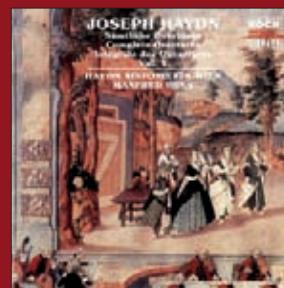
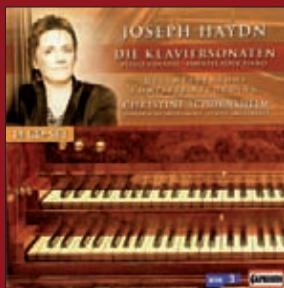
Los tríos con piano forman un corpus amplio y lleno de interés. Aquí se enfrentan dos versiones muy diferentes pero soberbias, cada una en su estilo, maravillosamente

tocadas y que colmarán a cualquier aficionado aunque milita en el campo contrario a poca buena voluntad que le eche. Una —completa— es la del Trío Beaux Arts —formato Cohen-Greenhouse-Pressler— (Philips), esa agrupación que ha ido variando con el tiempo pero a la que ha dado unidad su fabuloso pianista. La otra, la de los instrumentos originales, se reduce a los n^{os} 42 a 45 por un grupo imbatible: Vera Beths, Anner Bylsma y Robert Levin (CBS), que demuestra que la información histórica no equivale a frialdad, pues le ponen una pasión incontestable.

El teclado

La música para teclado es el tercero de los grandes monumentos haydnianos. 62 sonatas y unas cuantas obras sueltas configuran todo un monumento que el tiempo va situando a la altura que merece y al que los intérpretes —siguiendo el ejemplo inicial de Richter (ojo a las cinco muestras que grabó para Decca) o Brendel— van incorporando poco a poco a sus programas. La lectura más clásica —pionera en realidad salvo contadas excepciones aisladas— es la que el compositor y pianista John McCabe grabara para Decca. En el terreno de los instrumentos originales, la publicada por Capriccio a cargo de Christine Schornsheim —con la compañía de Andreas Staier en las obras para dos teclados o a cuatro manos— interpretando con diversos modelos de fortepiano es excelente como interpretación global. Por su parte, Walter Olbertz (Edel Classics) es serio, se diría que hasta áspero a veces y no deja, sin embargo, de aportar su grano de arena, por ejemplo, en las piezas más cercanas al espíritu del *Sturm und Drang*.

Para los no empeñados en tener el corpus completo —y para los demás, y para todos— hay que tener muy en cuenta los discos que Alfred Brendel dedicó a las sonatas de Haydn (Philips) y que fueron todo un descubrimiento. Luego el pianista moravo ha ido llevándolas por las salas de concierto y otorgándoles toda la importancia que merecen. De su acercamiento a ellas, ¿qué decir? Pues que resulta modélico, pues el gran Brendel lleva a sus espaldas toda la cultura y toda la tradición en que se insertan, sabe lo que representan, las sitúa en su lugar y en el de los que vendrán luego. Hay sabiduría, desde luego, pero también un humor que sabe resistirse al filtro de la intelectualización, tan de la

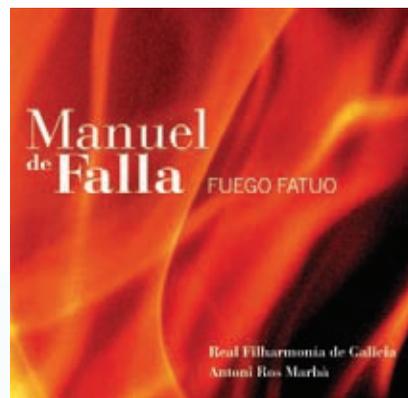


Antoni Ros Marbà
Real Filharmonía de Galicia

Falla | Mompou



©uqui permui



Claves Records • 50-2810 | www.claves.ch



Warner Music • 5144257712 | www.warnermusic.es

Lo mejor e inédito de Mompou y Falla



REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
CONSORCIO DE SANTIAGO

www.rfgalicia.org

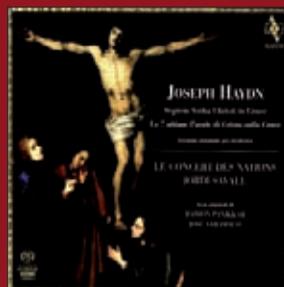
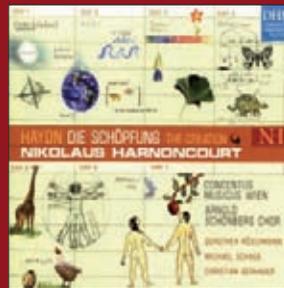
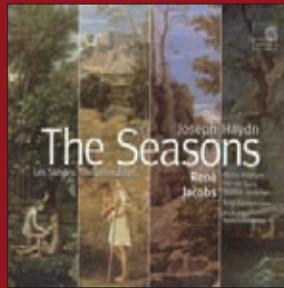
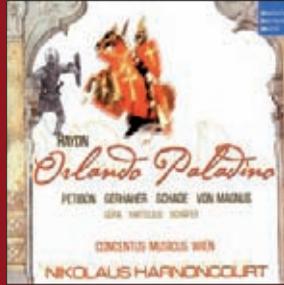
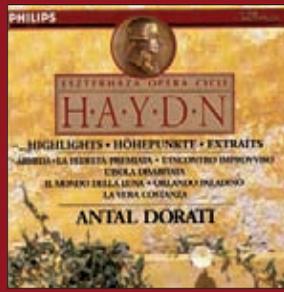
casa para algunos, y siempre ese punto de libertad que le queda al oyente cuando Brendel toca. Libertad la de Glenn Gould (CBS), desde luego, en una receta no para todos los paladares —recordemos sus *Op. 10* beethovenianas— pero cuyo conocimiento vale la pena en cuanto hay en su lectura libertades, sentimientos y una forma de hacer que nunca llega del capricho en intérprete que sabía teorizar tan bien acerca de aquello a que se enfrentaba. Y para el final una joya que a saber por dónde anda. El protagonista es ese pianista recién descubierto con su Debussy que responde al nombre de Jean-Efflam Bavouzet (Harmonic Records).

Las óperas y la música vocal

Toda ópera empieza por su obertura. Y aquí hay dos discos espléndidos firmados por Manfred Huss (Koch) y la Haydn Sinfonietta Wien negociando maravillosa música lamentablemente fuera de las salas de concierto. Esperemos que algún sello experto en material licenciado —¿Brilliant?— recupere estas joyitas tan bien tratadas.

Las óperas de Haydn son, desde el punto de vista musical, magníficas. Les falta, sin duda, la progresión dramática de que era capaz un Mozart que compone directamente para el teatro y no para la corte, que debe captar a un público más atento a todo lo que sucede en la escena. La magna edición Dorati es referencia absoluta en el conjunto de las óperas de Haydn —doce recogía el gran álbum Philips que las reunió tras aparecer sueltas— y de ellas quizá la palma se la lleve *La fedeltà premiata*, con un elenco presidido por dos estrellas como Lucia Valentini-Terrani y Frederica von Stade. El disco que reunía arias de siete de ellas es una muestra mínima pero apasionante de todas las bellezas que todavía esconden estas obras. Una de ellas, *Orlando paladino*, ha sido grabada recientemente por Harnoncourt (DHM) superando los logros de Dorati —con Auger y Ameling entre otras glorias—, que ya eran muy altos, y dándonos una lectura excepcional. El berlinés se sirve de un elenco suficiente —hoy las voces en este repertorio tienen otro formato— que reúne a Petibon, Gerhaher, Gura y Schade entre otros— y, con el Concentus Musicus, pone la obra a la altura que merece. Iguales cotas consigue Harnoncourt (Teldec) en su *Armida* con Bartoli, Prégardien —qué cantante extraordinario— y Petibon.

Del resto de la música vocal habríamos de destacar necesariamente los oratorios. Empezando por *Las estaciones* que René Jacobs (Harmonia Mundi) dirige a Marlis Petersen, Werner Gura y Dietrich Henschel. Aquí salta la banca pues nadie antes había extraído de la pieza frutos tan jugosos. No es que invalide las grandes versiones de toda la vida —Böhm, Karajan— o a las “históricas” —Gardiner—, pues todas tienen lo suyo pero lo que hace el belga es darle a



esta música toda su virtualidad, superar su presunta inocencia y dotarle de un contenido hasta ahora no digo inédito pero en cierto modo sí. De ingenua le ha tachado parte de la crítica a la versión de Harnoncourt (DHM) de *La Creación* —están, a su modo, Dorati, Karajan y un sorprendente Markevich— pero lo que hace el maestro es jugar a fondo sus cartas, no tan inocentemente, desde luego, lo que es un modo legítimo de ver la pieza. Digamos que se pone a la distancia justa y aplica su lucidez y su maneras para lograr una extraordinaria grabación. Los solistas son Röschmann, Schade y Gerhaher, la orquesta el Concentus Musicus y el coro —qué coro, Dios mío— el Arnold Schoenberg Chor. De *El retorno de Tobías* teníamos a Dorati y a Szekeres hasta que llegó Andreas Sperring (Naxos) y revitalizó la obra, que tiene muy buena música dentro, con solistas como Roberta Invernizzi, Sophie Karthäuser y Ann Hallenberg, más el Vokalensemble Köln y la Capella Augustina. En la sección miscelánea quedémonos con un disco protagonizado por voz de mujer y otro por voz de hombre. En el primero encontramos a la exquisita Arleen Auger —desaparecida demasiado pronto— que, acompañada con interés por Christopher Hogwood (*L'Oiseau-Lyre*), nos ofrece *Berenice, che fai?, Son pietosa, son bonina, Arianna a Naxos, Solo e pensoso y Miseri noi, misera patria*. El hombre es el gran Thomas Quasthoff con la maravillosa Orquesta Barroca de Friburgo dirigida por Gottfried von der Goltz (DG). Se trata de unas cuantas arias procedentes de *Armida, La fedeltà premiata, L'infedeltà delusa, L'anima del filosofo y Orlando paladino* más una curiosidad para insertarse en *Il desertore* de Bianchi. El cantante alemán está pletórico y demuestra una extraordinaria vis dramática.

Las misas han recibido una magnífica lectura de conjunto por parte de Richard Hickox (Chandos) pero no hay que olvidar la “*De La Creación*” a cargo de Marriener (Decca) ni la *In tempore belli* de Bernstein (Sony). Dejemos para el final *Las siete palabras* en su versión oratorial. Dos serían las opciones. De una parte, Harnoncourt (Teldec) con un elenco en el que destaca ese gran tenor que fue Anthony Rolfe-Johnson en una versión dramática, intensísima, pletórica de contrastes. Laurence Equilbey con Accentus, la Akademie für Alte Musik Berlin y unos solistas tan competentes como Piau, Sandhoff, Getchell y Van der Kamp juega la carta de un dramatismo menos acerado, del recogimiento devoto (Naïve). Para la versión orquestal volvemos a las dos variantes estilísticas representadas por dos grandísimos músicos: Sándor Végh (Capriccio) y Jordi Savall (Alia Vox). Nada se parecen el uno al otro pero hay que escucharlos a los dos.

Claire Vaquero Williams

Fundación Albéniz

Escuela Superior de Música Reina Sofía

Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid

CONCIERTOS

AUDITORIO SONY. Plaza de Oriente, s/n. Madrid

Ciclo Da Camera

Grupos del **Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid**

Acceso libre hasta completar aforo

- | | |
|---|--|
| 17 de marzo, 19.30 h. Grupos de Viento | 24 de abril, 19.30 h. Grupos de Viento |
| 18 de marzo, 19.30 h. Cuartetos de Cuerda | 4 de mayo, 19.30 h. Grupos con Piano |
| 18 de marzo, 12.00 h. Grupos con Piano | 12 de mayo, 19.30 h. Grupos de Viento |
| 17 de abril, 19.30 h. Grupos con Piano | 14 de mayo, 19.30 h. Cuartetos de Cuerda |
| 23 de abril, 19.30 h. Cuartetos de Cuerda | 31 de mayo, 12.00 h. Cuartetos de cuerda |

Conciertos de Pascua

Alumnos de la **Escuela Superior de Música Reina Sofía**

Acceso libre hasta completar aforo

- | | |
|--|--|
| 2 de marzo, 12.00 h. Cátedra de Viola BBVA | 12 de marzo, 19.30 h. Cátedra de Piano
Fundación Banco Santander |
| 9 de marzo, 12.00 h. Cátedra de Contrabajo
Fundación Cultural Banesto | 13 de marzo, 12.00 h. Cátedra de Clarinete |
| 9 de marzo, 19.30 h. Cátedra de Violín | 13 de marzo, 19.30 h. Cátedra de Fagot |
| 10 de marzo, 12.00 y 19.30 h. Cátedra de Violín
Telefónica | 16 de marzo, 12.00 h. Cátedra de Oboe
Repsol YPF |
| 11 de marzo, 12.00 h. Cátedra de Violonchelo
Ferrovial | 16 de marzo, 19.30 h. Cátedra de Canto Alfredo
Kraus Fundación Ramón Areces |
| 11 de marzo 19.30 h. Cátedra de Flauta | 20 de marzo, 19.30 h. Cátedra de Piano
Fundación Banco Santander |
| 12 de marzo, 12.00 h. Cátedra de Trompa
Fundación la Caixa | |

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Príncipe de Vergara, 146. Madrid

La Escuela de Violonchelo de Natalia Shakhovskaya

Organizado por la **Escuela Superior de Música Reina Sofía**, la **Universidad Politécnica de Madrid** y la **Fundación Albéniz**

Sala Sinfónica. Venta de entradas en Taquillas del Auditorio Nacional y Servicaixa

- 5 de marzo, 19.30 h. Sonia Wieder-Atherthon, violonchelo; Laurent Cabasso, piano
Sergey Antonov, violonchelo; Alexandra Matviyevskaya, piano
- 25 de marzo, 19.30 h. Pablo Ferrández, violonchelo; Ofelia Montalván, piano
Denis Shapovalov, violonchelo; Alexander Verzhinin, piano
- 24 de abril, 22.30 h. Kirill Rodin, violonchelo; Vadim Gladkov, piano
Boris Andrianov, violonchelo; Rem Urasin, piano
- 18 de junio, 19.30 h. Orquesta de Cámara Sony de la Escuela Superior de Música Reina Sofía
Juanjo Mena, director; Fernando Arias, violonchelo

X Conciertos para Escolares

Organizado por la **Fundación Albéniz**
Patrocinado por la **Fundación Banco Santander**

Sala de Cámara - 10.00 y 12.00 h. Abierto a centros de Educación Primaria de la Comunidad de Madrid

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 25 de marzo, Cuentos de un ciempiés | 7 de mayo, Una voz, dos voces, tres voces... |
| 14 de abril, Percusín y Percusino | 13 de mayo, Juegos de niños |

LECCIONES MAGISTRALES 2008-2009

Escuela Superior de Música Reina Sofía

Marzo a mayo

Yeir Kleis, Cátedra de Violín Telefónica; **Felix Renggli**, Cátedra de Flauta; **Janne Saksala**, Cátedra de Contrabajo Fundación Cultural Banesto; **Sergio Azzolini**, Cátedra de Fagot; **Kim Kashkashi**, Cátedra de Viola BBVA; **Jean Jacques Kantorow**, Cátedra de Violín Telefónica; **Reri Grist**, Cátedra de Canto Alfredo Kraus Fundación Ramón Areces; **Frans Helmerson**, Cátedra de Violonchelo Ferrovial

Instituto Internacional de Música de Cámara

Marzo a mayo

Felix Renggli, Departamento de Vientos. Flauta; **Sergio Azzolini**, Departamento de Vientos. Fagot; **Walter Levin**, Departamento de Cuerdas

AÑO ALBÉNIZ 1909.2009

PRESENTACIÓN

24 de febrero 2009 a las 12:30 h.
Auditorio Sony de la Fundación Albéniz



"ALBÉNIZ EN ABIERTO"

Nueva edición de "Iberia"
on-line

"HABLEMOS DE ALBÉNIZ"

Ciclo de conferencias

"ALBÉNIZ EN CONTEXTO"

Ciclo de conciertos

"EL GABINETE ALBÉNIZ"

Fondos y documentos

LECCIONES MAGISTRALES

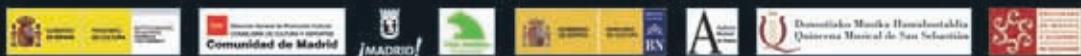
PUBLICACIONES



Fundación Albéniz

Plaza de Oriente, s/n. 28013 Madrid. Tfno.: 91 523 04 19

www.fundacionalbeniz.com www.iimcm.com



THOMAS HAMPSON, BARÍTONO POLIÉDRICO

El barítono estadounidense, pero residente en Europa, Thomas Hampson, es una figura poliédrica como ya no es habitual encontrarse en el panorama lírico. Divide su tiempo entre intereses variados y heterogéneos: el golf, el coleccionismo de libros y las nuevas tecnologías. Se formó con grandes nombres de la lírica, entre ellos el de Elisabeth Schwarzkopf. Ha tenido la fortuna de encuentros muy importantes, como los producidos con Leonard Bernstein, Jean-Pierre Ponnelle o Nikolaus Harnoncourt. En 2003, fundó la *Hampson Foundation*, que promueve el saber musical, poniendo a disposición de los interesados su archivo, el fruto de la actividad pedagógica y muchas cosas más.

¿Qué significa esta gira europea con la orquesta juvenil UBS del Festival de Verbier?

Me ha gustado mucho en los últimos años trabajar con compañías juveniles. Resulta siempre muy estimulante hablar con jóvenes profesores de orquesta, sobre todo cuando nos enfrentamos con la música de Mahler por primera vez, como es en este caso. La Orquesta UBS del Festival de Verbier es una agrupación bastante nueva y también... puesta a punto especialmente para la gira. Por lo tanto, creo que se producirán grandes estímulos.

¿Hay diferencia entre cantar con una orquesta joven y otra con una tradición profesional?

Naturalmente las orquestas jóvenes son muy profesionales, aunque creo que existe una general diferencia de entusiasmo o una suerte de excitación al interpretar por vez primera piezas que se sabe son obras maestras, al contrario que con una orquesta profesional que ha tocado estas mismas piezas varias veces a través de los años y con diferentes directores y cantantes, donde quizás haya mayor experiencia y comprensión recíproca entre los intérpretes. Además, quizás, el ritmo de los ensayos es un poco más veloz porque existe una cierta confianza recíproca. Del otro lado, a veces, con una orquesta juvenil, para el solista es distinto: estoy bastante preocupado porque sé que están tocando por vez primera esa pieza y no se trata de cuestionar si se han equivocado en una nota sino que resulta a menudo muy estimulante escuchar cómo ensayan cosas nuevas. Pero también es verdad que es intrigante escuchar a las grandes orquestas tradicionales formadas por músicos de enorme experiencia. No quiero en ningún caso que se piense que he dicho que una orquesta sea mejor que la otra sino que hay una distinta energía en el proceso.

¿Cómo y por qué ha elegido cantar *Kinder- und Totenlieder* de Mahler?

En realidad, se me ha preguntado si me gustaría hacerlos. Querían tocar algo de Mahler. Yo, obviamente, propuse una pieza orquestal con voz. Han aceptado porque se trataría de una experiencia óptima para la orquesta y yo me he quedado muy contento.

¿Qué importancia tiene para usted ofrecer *master classes*? ¿Transmitir su propio saber a los jóvenes, valiéndose eventualmente del enorme potencial que supone la red?

Dictar una *master class* y la enseñanza son para mí muy importantes. Pero se trata más bien de un proceso de participación con los alumnos. En realidad, no intento convencerles de mi punto de vista: estoy siempre muy abierto y me gusta muchísimo poner a disposición de los jóvenes colegas mis

recursos o mis elecciones para que luego ellos busquen su propio camino, seguir su propia vida y las propias elecciones. No es un problema sólo de elección sino también de encontrar una cierta disciplina e informaciones que hagan de cada singular exhibición una verdadera decisión autónoma, propia de cada uno de ellos. Creo que ésta sea la esencia de lo que es verdaderamente estimulante en el hacer música. Y creo que este diálogo con los jóvenes colegas me da vigor y espero que para ellos sea igual de estimulante.

He leído en su biografía: "Thomas Hampson es cantante, actor, estudioso, docente, apasionado jugador de golf, ávido coleccionista de libros y empeñado en sostener la causa de las nuevas tecnologías...". En suma, casi una figura poliédrica renacentista. ¿En qué puesto se sitúa el canto entre tantos múltiples y variados intereses?

[*Ríe a gusto*]. A menudo en las biografías... Creo que lo mejor es, sobre todo en la *website*, el de invitar al lector a estar relajado y disfrutar de una suerte de experiencia caleidoscópica de mis intereses, de mis proyectos, de mis palabras... No es cuestión de proponerme como una especie de hombre renacentista, pero estoy firmemente convencido, por filosofía de la vida, de que toda información y cualquier experiencia están, de alguna manera, interconectadas con un tipo de fuerza vital por un lado y con una asociación de información y fuentes a otro nivel. Éste es mi credo fundamental en cada cosa que hago y en mi concepción del mundo, esperando que alcance a juntar las ideas y obtenga las conclusiones. Nada está aislado. ¡Hasta es posible enseñar el canto con metáforas tomadas del aprendizaje del golf! O al contrario... La literatura de Schumann está en relación con la literatura operística, Verdi con Mahler... quiero decir: ¿cómo poder juntar todas estas cosas?

Gracias a su empeño, se puede decir que se ha descubierto la *American Song*. ¿Por qué le ha interesado? ¿Es un patrimonio cultural olvidado?

¡Una pregunta muy interesante! Me hecho, desde el principio ya lo tenía pensado cuando decidí ocuparme de ella. Mi primera idea pertenece a mi cultura: soy norteamericano [*ríe*]. Más específicamente, me gusta la idea de la cultura olvidada justamente porque no lo es del todo. En realidad, sin embargo, quizás se trata de una cultura hipotéticamente impropia en América. Quiero decir que Norteamérica, en el tiempo, ha atraído muchas críticas porque se la consideraba sin cultura. Pero esto es verdad si se entiende por "cultura" un sustantivo. Según mi opinión "cultura" es un verbo e incluso un adjetivo! Y el punto focal del proyecto *Song of America* es

mirar dentro de este conjunto tan heterogéneo de mini-culturas, presentes todas en un único territorio, que se han convertido en cultura por sí mismas. Además creo que, muy a menudo, la cultura norteamericana ha sido comparada impropriamente a otras. La cultura norteamericana es la combinación de tantas culturas y razas... Si se mira la perspectiva histórica, al proceso de formación de Norteamérica, la Norteamérica del 1880 o de 1910 o 1930 o 1950 o contemporánea ¡son fenómenos simple y completamente diversos! Y la prueba de ello es que cada uno tiene una música propia, una poesía propia, una literatura propia, las propias artes visuales... Comparar la peculiaridad de un artista norteamericano con un artista europeo es una verdadera y propia pérdida de tiempo. Si se mira a nuestro Schubert, nuestro Verdi o a nuestro Brahms o Chaikovski... creo que es una pérdida de tiempo. En cambio, si se mira cómo unos particulares efectos generacionales articulan aquello que significa ser en Norteamérica italiano o alemán o norteamericano, entonces se comienza a encontrar pruebas en los compositores, en los poetas, en los escritores, en los pintores, que pueden ser bastante maravillosos para su tiempo pero no son tan excepcionales para tiempos sucesivos. Así, para mí, mirando la cultura norteamericana a través de las artes y la literatura con una perspectiva histórica, es más gratificante para comprender lo que quiere decir ser, en Norteamérica, un norteamericano: no importan la raza ni la nacionalidad de origen. Entonces es necesario concentrarse sobre las piezas de aquellos compositores. Es una teoría un tanto complicada y creo que me ha dado la posibilidad de darle vueltas. Me debo excusar de no haber sido tan claro. Pero, en efecto, creo que es muy importante comprender que debemos ejercitar un proceso diverso para comprender la complejidad que creo podría propiamente definirse como "cultura norteamericana". Esta es una cultura idealista profundísima y maravillosamente llena de ideas tan rica como cualquier otra.

Pasemos a su formación. Ha tenido maestros muy famosos. ¿Qué ha aprendido de Martial Singher, Horst Günther y Elisabeth Schwarzkopf?

He aprendido cosas distintas de cada uno de ellos. De Horst Günther he aprendido muchísima técnica y la estabilidad de mi técnica. Martial Singher ha sido probablemente el primer artista importante de otra generación con el que he estado en contacto y era demasiado joven cuando trabajaba con él para comprender cuán gran artista era. Era un artista maravilloso. Con él aprendí, sobre todo, cómo pensar en la música. Elisabeth Schwarzkopf era una exce-

lente profesora, pero para quien ya supiera cantar y que tuviese necesidad de aprender... “¡Atento! Sabes cantar, pero ¿por qué no un tono humorístico en esta frase?”. Era fascinante seguirla y descubrir, en una simple frase, qué le pasaba por la mente y por qué, cómo dibujaba la música en la armonía y cómo cantar frases distintas en distintos sectores de la voz de modo diferente para así llegar a extraer la verdad del texto con mayor evidencia, más que afrontarla solamente desde el punto de vista técnico. Era en verdad una cantante excepcionalmente preparada. Seguramente me abrió los ojos para conocer una manera más rica de usar la voz.

Al llegar a Europa tuvo una experiencia muy importante para su carrera: Zúrich. ¿Me hablaría de lo que ha sido trabajar con Ponnelle y Harnoncourt y lo que ha aprendido de estos dos grandes maestros?

Antes que nada, ¡sigo trabajando en Zúrich! [ríe].

A Zúrich la considero en verdad como mi casa. Pero, más concretamente, sí, cuando llegué a Zúrich por vez primera estuve invitado por Ponnelle y Harnoncourt. Al mismo tiempo, comenzaba mi carrera internacional en el Metropolitan con Ponnelle y Levine. Con Jean-Pierre Ponnelle, en esos breves dos años y medio, aprendí mucho sobre el arte escénico y cómo hacer que apareciera vocal y físicamente el carácter del personaje. Y también algunas artes del escenario: simplemente cómo atravesar la escena de derecha a izquierda, andar para un lado u otro y, como joven cantante, meterse en el juego, dónde cantar, qué lograr hacer con el cuerpo... Jean-Pierre Ponnelle es uno de los últimos grandes genios de nuestro arte y no creo que ninguna oración sea lo suficientemente alta ni ningún lamento demasiado profundo por lo que hemos perdido para el arte de la dirección escénica cuando murió. Por lo demás, era bien joven: ¡sólo tenía 57 años! Creo que el mundo de la ópera sería mucho más rico si hubiese vivido sólo diez años más.

¿Y de Harnoncourt?

¡Harnoncourt es ahora un amigo! Obviamente es un auténtico maestro, una mente musical. Me lo encontré justamente ayer: hemos comenzado a grabar Bach en París. Conozco pocos “imaginadores” de música y pocos músicos de integridad comparable a la de Nikolaus Harnoncourt. Su influencia sobre mi fantasía, sobre mi amor por la música, sobre mi profunda responsabilidad por el detalle, ha sido enorme, incalculable. Le estaré eternamente agradecido por cada minuto que he hecho música, y que aún sigo haciendo, con este hombre.

Para un cantante norteamericano, ¿cuál es

la importancia de cantar en Europa? ¿Encontrar cultura y tradiciones musicales europeas?

Pienso que es indiscutiblemente esencial. Es increíblemente importante que los cantantes norteamericanos vengan a Europa en cuanto puedan y que canten en varios países, no sólo en Alemania sino, obviamente, en Italia, Francia, España... Es importante para un norteamericano para madurar verdaderamente y para que se encuentre bien en todas las obras. Creo que un joven cantante debe encontrar el modo de vivir en Europa en cualquier ciudad siempre que lo quiera. ¡Y también aprender una nueva lengua! Cada cantante puede tener una afinidad distinta hacia una lengua o una forma de arte o a una obra, a una forma de obra... seguramente encontrará el lugar donde encontrarse a gusto, trabajar e integrarse en una parte de la cultura europea. Y creo que conocer la historia europea es una *conditio sine qua non* para entender en verdad las obras. No creo que no se puede ser un artista completo sin intentar comprender la mentalidad y la cultura de los colosos que han producido estas obras.

Otro importante encuentro lo tuvo con Leonard Bernstein...

¡Eso no se discute!

¿Qué herencia le ha dejado?

[Ríe divertido]. ¡Es una difícil pregunta expuesta de un modo magnífico! ¿Qué herencia me ha dejado? Su herencia es como una gran manta que me envuelve cada vez que pienso en él y cada vez que canto obras que hemos hecho juntos. Creo que cada músico crece a través de otro músico, haciendo simplemente música juntos. Cuanto más se vive, mayor es la posibilidad de construirse la propia vida también como artista, enriqueciéndola con cada nuevo contacto y con cualquier género de experiencia. Y, naturalmente, el diálogo siempre presente en la vida y especialmente cuando se es joven o mejor cuando se es un joven artista —¡y yo lo era con treinta años!— frente a un gran maestro, un gran músico y una inteligencia aguda como la de Leonard Bernstein pueden ayudar a encuadrar el propio trabajo: se está intimidado pero al mismo tiempo, estimulado. Y los verdaderos grandes maestros como Leonard Bernstein, Nikolaus Harnoncourt, James Levine, desean también que tú seas el mejor. Comprenden que en ti existe algo de especial y esto es grandioso y revigoriza a cualquier joven artista. Pero todo aquello que cantas va más allá: todas las cosas instintivas que tienes y todo aquello que aprendes va bien, pero ahora es el momento de convertirse en un artista. Es hora de que toda tu imaginación dialogue con tu

capacidad de hacerse notar. En esto, Leonard Bernstein era verdaderamente un genio: era capaz de controlar y de inspirar como artista, al mismo tiempo su comprensión musical era para mí, en aquel tiempo, incomparable con ningún otro que hubiera conocido antes. Su personalidad y su capacidad de comunicar eran legendarias. Así pues, he tenido una relación muy estrecha con él. Y mirando hacia atrás, a medida que envejezco y tengo mayor experiencia, es para mí simplemente incomprendible, asombrosa y terriblemente humillante su capacidad de haber intuido tan pronto —¡antes aun que yo mismo me diese cuenta de mis posibilidades!— mi talento. Me dio la posibilidad y me ayudó a construir desde este instinto, cuando yo era tan joven.

¿Cómo nació su interés por los *Lieder* románticos? ¿Qué significa este repertorio para uno de sus más grandes intérpretes?

¡Una pregunta muy difícil para mí! Desde la primera vez que escuché *Lieder* de Schubert, me pareció que estaban adaptados a mí. También desde que conocí la literatura alemana, ligada a la música: si te encuentras con la literatura y la poesía alemanas, te encuentras entonces también con la filosofía alemana. Quizás era yo el que estaba particularmente abierto a estas disciplinas a causa de mi formación en ciencias políticas. Después de todo, esto no distaba mucho de mi personalidad: me he divertido “jugando” con las distintas teorías filosóficas e ideas. Por lo tanto, un repertorio que armonizaba, naturalmente, con lo que para mí era el significado de la vida, como una suerte de centro desde el que observar el mundo en detalle. ¡Y así he encontrado tantos elementos para comprenderme y comprender asimismo el mundo que había adentro! Sobre todo, dentro de la literatura alemana del siglo XIX y del principio del XX y ésta, naturalmente, dentro de la literatura mundial. Seguramente, mi trabajo con la literatura alemana y el repertorio americano es mucho más docto y esmerado gracias a la literatura europea. Por lo tanto, este repertorio se me adapta, me interesa, me recuerda otros intereses, me reencuentro... De dónde venga este interés, no lo sé, como de dónde viene cualquier otra cosa. Soy mejor en literatura que en matemáticas. ¡Bien! Tengo muchísimos amigos que, al contrario, son mejores en matemáticas que en literatura... No sé de dónde vienen los instintos naturales ¡pero éstos ciertamente son los míos! **He leído en su biografía que ha establecido nuevos niveles en la interpretación de *Lieder*. ¿Cuáles son? O mejor, ¿cuál es su manera de cantarlos?**

Debe preguntárselo a quien ha escrito eso. No sé exactamente lo que

quiere decir...

¿Qué es la Fundación Hampson y cuáles son sus fines?

La *Hampson Foundation*, en esencia, se ocupa del repertorio, y es mi tentativa de poner juntos los proyectos que por un lado ya he hecho con los que quiero hacer o que querría hacer para otros. Cualquier cantante, sea joven, de mediana edad o anciano, debe tener posibilidades de poseer un repertorio o de poder conocer repertorio. Espero que la Fundación, en especial a través del sitio *web* pero también con proyectos de enseñanza, bien *master classes* o *internet teaching* o publicaciones o *podcast* o *video-podcast* o *webcast*... —estoy desarrollando una plataforma de modo que sea más grande a medida que la Fundación crece—, se convierta en un lugar donde tanto los cantantes como el público se puedan conectar según el nivel de sus intereses. Mientras un cantante, en busca de repertorio o ideas para un programa puede encontrar libros, opiniones, hasta informaciones específicas más. A su vez, si alguien entre el público tuviera una personal exigencia de enriquecer sus conocimientos de mis recitales, puede conectarse y, probablemente, encontrar, qué sé yo, canciones de Mahler más que de Liszt. Es un proyecto ligado a la conexión. La Fundación no se ocupa tanto de sostener a jóvenes cantantes, para que sean escuchados en las grandes ciudades, cuanto de ayudar a aquellos jóvenes cantantes que necesitan saber más, simplemente como, por otra parte, todos nosotros.

¿Qué significan para usted el bel canto y la ópera italiana?

Una pregunta muy genérica. Creo que el bel canto significa muchas cosas para muchas personas. ¡Puede referirse esencialmente al término o simplemente hacerlo al placer que produce el cantar bien! Para mí, bel canto es casi una metáfora de una idea cultural del canto, pero hay que estar muy atento, hoy, en el sentido de que hay muchos que tienen voces verdaderamente bellas pero en las que, quizás, un cantante profesional no apreciaría demasiado su técnica. Por lo que creo que se debería estar muy atento sobre todo a la técnica. Creo que bel canto o la idea de cantar una cultura musical es una respuesta importante y primordial a la idea o al verdadero fenómeno que supone una persona que canta. ¡Vivimos en una época en la cual aquello que algunos hacen mientras cantan parece ser más importante que nuestra capacidad para escuchar a quien canta! Creo que escuchar y saber escuchar es mucho más bello y más importante. A mí me importa más un gran Rodolfo aunque no sepa desentenderse en la escena, pese a que ahora

se considere la presencia escénica como lo más importante... Bel canto, simplemente, no es otra cosa que cantar bien o vigilar que la voz respete las bases del bel canto que, para mí, están en el *legato* y la base del *legato* es la *messa di voce*. Esto es muy importante y hay todavía un país en este mundo donde esto sigue siendo muy importante: ¡Italia! Es muy importante no olvidarlo nunca: debemos aprender de la cultura italiana, de la lengua italiana y de la ópera italiana. A propósito de esta última, evidentemente, existen diversos géneros y aspectos. Para mí, el repertorio verdiano es una manera de exponer profundamente la psicología humana, comparable a Mozart. ¡Esta es mi opinión! Quizás no he tenido demasiado tiempo para dedicarlo al verismo: no me siento afín con este género. Puede que para alguna obra... Pienso que la magnífica capacidad teatral y la belleza melódica de Puccini son muy estimulantes pero, para mí, el centro de gravedad, la esencia de lo que ha llegado a ser Verdi y lo que ha venido detrás de Verdi, de alguna manera, gravita en torno al mundo verdiano al cual me siento profundamente unido.

Es un cantante muy curioso intelectualmente. Tiene un repertorio muy amplio. Mas, ¿cuál es su predilecto?

Bien, si pudiera responder a esta pregunta, probablemente diría que mi repertorio ¡no es tan vasto ni yo soy tan intelectualmente curioso! No puedo responderle. Claramente, en este momento, estoy cantando mucho a Verdi. En cualquier caso, no creo demasiado en un repertorio oceánico verdiano para barítono. Verdi es infinitamente más interesante como compositor y no es pertinente hablar de una parte de su repertorio ligado a un cantante de manera especial. Pero, continuamente, canto y me desafío con el escalofriante repertorio de Verdi. Este compositor es muy importante para mí. No hay temporada donde no cante algo de Mahler, quizás un poco de Schubert o de Schumann. ¡Repertorio muy importante para mí! Me da mucho placer poder cantar dando sorprendentes muestras de una cultura norteamericana mucho más profunda de cuanto la gente conozca. ¡También esto es muy importante para mí!

¿Le gusta arriesgarse?

Por supuesto, ¡me gusta enfrentarme a riesgos!

¿Cuáles?

De cualquier tipo. ¡Me gusta conducir rápido, aunque no demasiado rápido! En serio: creo que en mi repertorio me he enfrentado a riesgos. Sé que no todo lo que he hecho ha sido aceptado porque... ¡debería describirlo para que se entendiera! Trabajo así: si un aspecto del personaje me interesa, entonces tra-



Terrence McCarthy

to de hacer todo el papel. Cuando canté mi primer Macbeth la gente se mostró escéptica acerca de cómo había sido posible. Creo que en mi primera tentativa de Macbeth he descubierto que era capaz de hacer algunas partes del personaje mucho más creíbles que otras, quizás a causa de que las grandes máquinas teatrales no lo eran bastante. Ahora que soy mayor o con más experiencia, aplico esa mayor experiencia a Macbeth y creo que el personaje está, quizás, más pleno y rico y que estoy mejor en su piel. ¿Ha sido un riesgo? Probablemente, sí. El riesgo que se toma un artista, probablemente, cuando trabaja. Estoy ciertamente lleno de salud. Me impulso en el trabajo todo lo más que puedo, pero creo que he aprendido a usar mejor el tiempo del que dispongo. Creo, ahora, estar más atento a la calidad y la cantidad de lo que canto. Estos son también elementos de riesgo. ¿Cantar sin estar preparado por la euforia del riesgo? ¡No, jamás haré eso! El riesgo es, también, el de un dramaturgo que escribe una pieza, y nadie sabe si será un éxito. Naturalmente, este tipo de riesgos, los he asumido siempre. ¡Y creo que esto no es riesgo sino responsabilidad!

Vive en Viena desde los años ochenta, ¿nunca ha pensado volver a los Estados Unidos?

Es una pregunta interesante que contiene una idea errónea, la de que no he vuelto a los Estados Unidos. Mi carrera, desde los años ochenta, se ha desarrollado tanto en Norteamérica como en Europa. Alguna de mis más grandes esperanzas operísticas o de mis más famosos espectáculos, quizás, han ocurrido antes en Europa que en Norteamérica. Pero mi carrera ha sido siempre verdaderamente esquizofrénica y doble. Tampoco es verdad que vivo en Viena. Aquí tengo una oficina y he tenido diversos apartamentos. Soy conocido por mi acento alemán, ya que los vieneses hablan la misma lengua que los alemanes pero con un acento muy diferente. De nuevo, el único teatro de ópera donde he cantado desde el principio de mi carrera, en realidad, es el de Zúrich. Por lo tanto se podría decir que mi carrera se ha desarrollado tanto en Suiza como en Austria o en América. Debe tener que ver con las asociaciones de ideas: soy un *Kammersänger* de la Wiener Staatskammeroper, de lo que estoy muy orgulloso. También por el hecho de haber pasado tantos veranos en Salzburgo, además de haber estado en la Wiener Staatskammeroper. Inmediata y obvia ha sido esta asociación con Austria aunque mis contactos han sido en general con el mundo de lengua alemana y no específicamente con Austria. Ha sido una magnífica experien-

cia, un magnífico país que cuenta con una espléndida herencia cultural pero del hecho de que he tenido una casa y ahora un apartamento en Nueva York para el periodo de agosto de eso nada se ha escrito. Por eso no siento como si volviese a casa. *Opera News* escribió un largo artículo: *¡Thomas Hampson vuelve!* Creo que el matiz se halla en que en las próximas temporadas el centro de gravedad de mi trabajo se encuentre probablemente más en los Estados Unidos que en Europa. Pero los proyectos europeos seguirán verdaderamente a un alto nivel y tendrán lugar en los mismos teatros en los que he cantado en los últimos años. Creo que el país donde trabajo menos, pese a mi gran interés por ello, es Italia. ¡Es realmente muy frustrante!

¿Se puede decir que hay algo de norteamericano en su forma de cantar? ¿O es una pregunta estúpida?

No sé. No me preocupo de los comentarios de la gente. No creo. Me gustaría que en las once lenguas en las que canto o en las que he cantado, lograra haber mostrado la esencia de cada una. Hay seguramente mucho de norteamericano en la manera en como afronto la vida. No soy un expatriado sino más bien un norteamericano que vive en Europa y tiene una carrera europea, pero mi herencia norteamericana, mi manera de pensar norteamericana, mi disciplina norteamericana están templadas quizás por alguna que otra disciplina europea. Es del todo obvio. Pero me gustaría creer, y pienso que es muy importante, que el repertorio que se canta debería definir y dictar la manera de cantar.

¿Qué importancia tienen las nuevas tecnologías como internet o el ipod para hacerse un nombre, para la difusión de la música clásica entre los jóvenes?

Creo que *internet* y el *ipod* tienen un gran papel en periodos de ausencia de conciencia cultural. El *ipod* ciertamente, pero también todos los nuevos aparatos ligados a la música digital. Naturalmente, la revolución introducida por la posibilidad de las descargas. Creo que es extremadamente importante comprender cómo la gente accede o qué es lo que considera experiencia cultural. Y creo que éste es un punto muy interesante porque hay jóvenes o personas de mediana edad, tanto en Italia, como en Norteamérica o Alemania, que a través de *internet* y gracias a la velocidad de acceso a los libros, a la música y a las fotografías digitales, definen por sí solos una suerte de cultura mundial, trascendiendo la cultura a la que pertenecen en el momento que la hacen. Y creo que es éste un fenómeno interesantísimo y muy saludable. Y lo considero un

fenómeno mucho más profundo que la globalización. De hecho, la globalización en las artes, desde mi punto de vista, es una suerte de "naturalización" de la mentalidad. A lo que se debe dar extrema atención, en mi opinión, es a dos cosas. La manera en cómo debe medirse el triunfo de un acontecimiento cultural, ya sea de un concierto, de una ópera o de la presentación de un libro, creo que debe determinarse independientemente, en cualquier caso, ¡del éxito de ventas! Creo que el Festival de Salzburgo está muy orgulloso de las entradas que vende. ¡Pero no es garantía de calidad el número de entradas vendidas! No estoy criticando al Festival de Salzburgo... El *pendant* sería todo eso que ha sido escrito sobre la música clásica en los últimos dos o tres años, en torno a la caída en las ventas, en la pérdida de interés... Todo leído con mirada tradicional de los criterios de venta como haría una casa discográfica o una emisora de radio. De hecho, no creo que estos criterios económicos reflejen el interés del público en la música clásica, pues creo que existen otros criterios para medirlo. Creo, por lo tanto, que existe hoy una interesante y nueva manera de mirarse uno y otro y también nuevas vías de compartir lo que les une y lo que los separa, incluso en los mismos actos artísticos. El otro punto es que pienso que deberíamos estar atentos a nuestras preocupaciones: la transmisión del canto en particular, según sea un disquete digital o un concierto en vivo, son dos cosas bien distintas. Creo que es algo que sería necesario cuidar y proteger. Y espero que, si esta gran feria significa la esperanza en una idea de alto nivel artístico, pueda ser, de alguna manera encontrado (digitalizado en *internet* o en MP2) de forma que la gente pueda acudir y tener la experiencia en vivo de la ópera o de la música clásica más en general. Luego, hay una batalla muy importante: ¡no quisiera ver la música clásica convertida sólo en una parte del mundo digital!

¿Existe un papel que nunca aceptaría con alivio y otro con disgusto?

Con disgusto ¡Wotan! Con alivio, ¡Escamillo!

¿Existe un papel que aún no ha llegado a interpretar y que le atrae?

Hans Sachs en la ópera de *Los maestros cantores*...

¿Cuál es su principio en la vida?

Fortuna, el placer de tener una predisposición mental para afrontar las pruebas de la vida.

Franco Soda

Traducción: Fernando Fraga

Teatro Auditorio



San Lorenzo
de El Escorial



Parque Felipe II, s/n
28200 San Lorenzo de El Escorial
Tel. 91 897 33 00
Fax. 91 897 33 05

VIERNES, 3 DE ABRIL DE 2009

La pasión según San Mateo, J.S. Bach

Chorus Musicus Köln
Das Neue Orchester
Manuel König, tenor
Christoph Pohl, barítono
Andreas Karasiak, tenor
Ditte Andersen, soprano
Marion Eckstein, contralto
Christoph Sperring, director
SALA A

MIÉRCOLES, 8 DE ABRIL DE 2009

**Ainhoa Arteta canta el
Requiem de Fauré**

Requiem op. 48, Gabriel Fauré
La oración del torero, Joaquín Turina
Les Illuminations, Benjamin Britten

Ainhoa Arteta, soprano
José Antonio López, barítono
Pablo González, director
Coro de la Comunidad de Madrid
Orquesta de Cadaqués
SALA A

JUEVES, 9 DE ABRIL DE 2009

**Cantadas al Santísimo en el
Nuevo Mundo**

Al Ayre Español
María Hinojosa, soprano
Eduardo López Banzo, director
SALA B

SÁBADO, 11 DE ABRIL DE 2009

Bach: Ich habe Genug

Obras de J.S. Bach, G.Ph. Telemann,
G.F. Haendel

La Tempestad
Raquel Andueza, soprano
Silvia Márquez, órgano y dirección
SALA B

PRECIOS DE LOCALIDADES: Sala A: 35 € a 25 €* (patio de butacas) y de 25 a 18 €* (patio de butacas alto) / Sala B: 25 € y 18 €*

Con la compra de entradas para los cuatro conciertos se realizará un 20% de descuento.
* El precio reducido es aplicable a menores de 14 años, estudiantes, carné joven y mayores de 65 años. Deberán acreditarlo en taquilla al retirar las entradas.



Entradas a la venta en www.entradas.com, en los Teatros del Canal y desde el día 1 de abril en el Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial (Horario de 12 a 14 horas y de 17 a 20 horas)

CONCIERTO EXTRAORDINARIO*

VIERNES, 17 DE ABRIL DE 2009

**Joven Orquesta de la
Comunidad de Madrid**

Trazos en el aire, Francisco Martín Quintero
Suite Homenajes, Manuel de Falla
Sinfonía en Re mayor, nº 1 Titán,
Gustav Mahler

Miguel Romea, director
SALA A

Con la colaboración de Caja Duero

* Entrada gratuita hasta completar aforo

Todos los conciertos comenzarán a las 20 horas

TEATRO AUDITORIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Festival de **2009**
Semana Santa

3, 8, 9, 11 Y 17 DE ABRIL DE 2009 20 HORAS



La Suma de Todos

Comunidad de Madrid

www.madrid.org

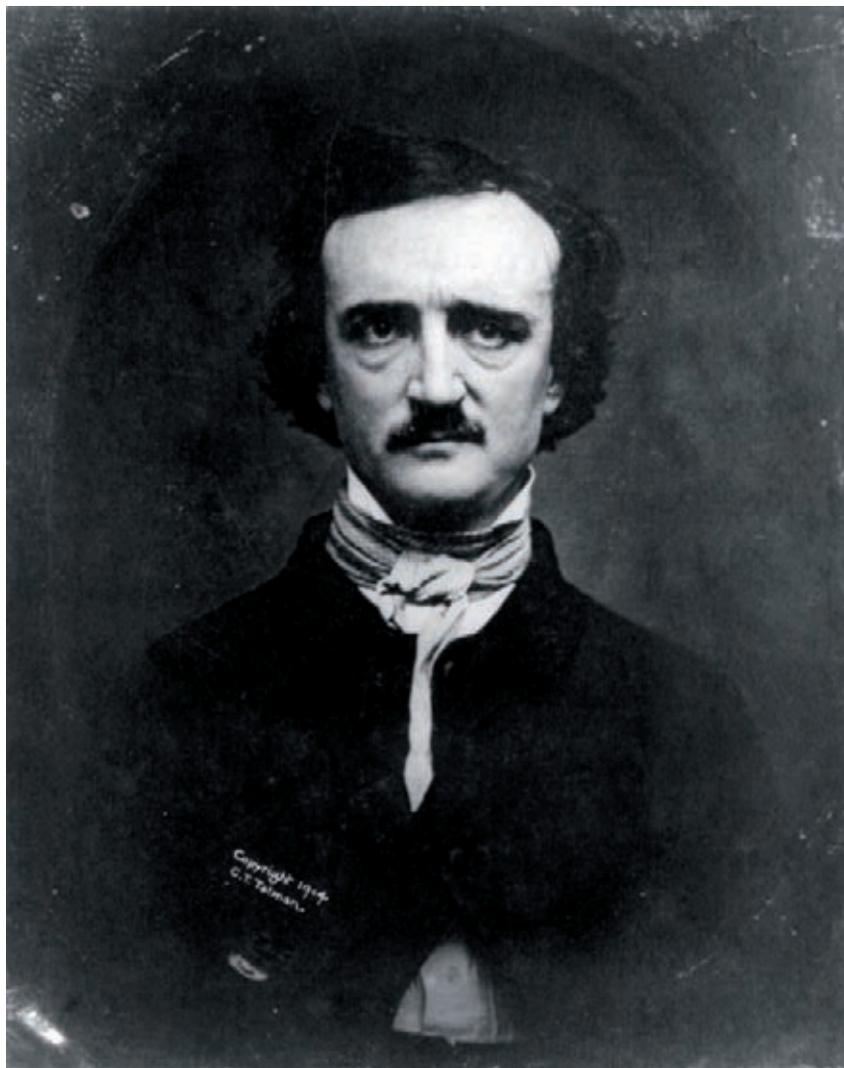
En el centenario de
Edgar Allan Poe (1809-1849)

EL CANTO DEL CUERVO

Repetidamente se ha pronunciado el elogio de Poe por la musicalidad de su escritura. Baudelaire, gran introductor del americano en las letras de Francia y su irradiación internacional, ya señala una fuerte tendencia a la unidad en la obra poeiana (*Edgar Poe. Revelación magnética*, 1848) que, según veremos, es de índole musical. La vincula con Mesmer y Swedenborg (hipnosis y misticismo), con Geoffroy Saint-Hilaire y Goethe (filosofía de la naturaleza, el simbolismo de lo natural que el poeta percibe como tal o como hombre de ciencia). A la vez, halla rasgos de familia poeianos en otros escritores de la zona “gótica”: Charles Robert Maturin, el Balzac fantástico de *Seraphita* y *La piel de zapa* y, especialmente, con E. T. A. Hoffmann, no casualmente escritor y músico a la vez. La hipnosis mesmeriana, que tanto apasionó a Poe, tiene un efecto de asociación musical que luego Freud denominará asociación libre, una suerte de impulso preverbal, fonético y prosódico, que hace decir al lenguaje sin que el lenguaje lo predisponga y hasta, diríamos, sin que lo sepa, por obra del inconsciente. Rubén Darío construirá una fórmula incomparable: la poesía es una armonía de caprichos.

La unidad es, según Baudelaire, un efecto de totalidad que se da en cierta excitación especial que el poeta experimenta en una variante del raptó, del salirse de sí al entregarse a esa actividad extraordinaria de la palabra que llamamos poesía. El verbo entiende, divide, escinde. La música une. Es dionisiaca e inclusiva, dirá Nietzsche, en tanto la palabra toma apolínea distancia.

La musicalidad de *El cuervo*, insiste Baudelaire, puede imaginarse en una lectura en voz alta, en especial por medio de la voz sorda y monótona que, según las crónicas, tenía el mismo Poe en sus conferencias públicas, porque —felizmente— no era un orador ni, menos todavía, un actor. *Never more, never more*. El canto del cuervo. Y suma y sigue. Longfellow habla de la “melodía” que es el encanto peculiar del verso poeiano. Frances Ogwood insiste en “la música misteriosa y sobrenatural” de aquel poema. Baudelaire —lo cito a mansalva, el que avisa no es traidor— señala la armonía profunda que yace bajo los ritmos más complicados, como si Poe anunciara a



Stravinski, que ni el francés ni el americano pudieron conocer: ritmos superpuestos, bitonalidad. Más que en *El cuervo*, donde se puede identificar una historia, en *Las campanas* hay una intraducible sonoridad. Walter Benjamin discurre sobre la traducción poética, en la cual se pierde, justamente, lo que un texto tiene de poético, indisolublemente unido a calidades de la lengua original. Octavio Paz entiende que traducir poesía es hacer una paráfrasis, es dar una nueva poeticidad al poema traducido, aprovechando las facultades de la lengua que lo recibe.

Música es matemática. Lo sabemos por la melografía, por la redacción pentagramática. También por los estudios de quienes, como Max Weber, hallan en la aritmética la raíz de la música. Antes que él, Leibniz definió la música como una matemática que se ignora y, no por ello, cabe deducir, es menos matemática. En Poe —ejemplo: *El escarabajo de oro*— abundan las cifras matemáticas que sugieren una posterior trama musical. Hay fuerzas ocultas y oscuras que se elevan a la

sencillez luminosa de las palabras cuando adquieren el rigor compositivo, aritmético, de una página musical.

En la lectura bodeleriana de Poe se puede hallar una de las tantas correspondencias tan queridas por el jardinero de *Las flores del mal*: entre la vida y su más allá. La imperfección y la plenitud. Lo real y lo ideal. Lo dado y lo deseado. La presencia de lo feo, la vacuidad y la muerte frente a la vivencia de lo bello e inmarcesible, la eternidad. Ni la poesía ni la música se extinguen, sino que vuelven en el eterno retorno de lo diverso sobre el tiempo de la historia. Ejemplo: la importancia que Poe otorga a la rima, “el placer matemático y musical que el poeta extrae de la rima”. Además, la palabra poética tiene un elemento misterioso y terrible como el infinito, que no es verbal en el sentido de semántico, que no puede reducirse a la palabra como significado ni se da como anécdota del verbo sino como lenguaje orgánico: la música.

Baudelaire traduce algo de Poe y Mallarmé recoge el envite y también lo

hace. Aquél, relatos; éste, poemas. Es una época que relee al romanticismo y apunta al simbolismo, una época que tiene una referencia mayor: Wagner. La confluencia entre música y letra es inevitable y central porque, como dice Mallarmé, las lenguas se traducen entre ellas pero no hay una lengua paradójicamente central a las que sean traducibles y que sea, ella misma, intraducible. La música ocupa ese lugar virtual siendo una lengua que, por carecer de semántica, bloquea toda traducción. Así se colige de textos mallarmeños como *La música y las letras* y *Crisis de versos*. Hay algo misterioso, intocable, en la palabra y es lo que tiene de significante y musical: prosodia, fonética, ritmo, cadencia, modulación.

El más alto discípulo de Mallarmé, Paul Valéry, lo evoca en *Existencia del simbolismo*, recogido en *Variedad*: “Entre todos los modos de la expresión y la excitación hay uno que se impone con desmesurada potencia, domina, desprecia a todos los demás, actúa sobre todo nuestro universo nervioso, lo sobreexcita, lo penetra, lo somete a las más caprichosas fluctuaciones, lo calma, lo quiebra, lo sorprende, lo acaricia, le prodiga iluminaciones y tempestades, es el amo de nuestras duraciones, temblores y pensamientos. Esta potencia es la *Música*”.

Con Wagner al fondo

A partir de que Baudelaire introduce a Wagner, introduce también a Poe e impone el deber de fidelidad a este par que llega a Francia desde Alemania y América. Ser fiel quiere decir embriagarse de Wagner y traducir a Poe. En la hipnosis colectiva, ritual, concentrada, de los conciertos Lamoureux o Colonne, en la calma y solitaria quietud del gabinete de trabajo y la biblioteca. Precisamente, la poesía parte de la distinción entre lo acústico inorgánico del ruido y el sonido orgánico, la correlación entre elementos selectos que se puede adjetivar de musical, como describe el mismo Valéry (*Propuestas sobre la poesía* en *Variedad*).

En rigor, cuando Baudelaire abre el campo wagneriano francés, con su célebre texto *Richard Wagner y Tannhäuser en París* (1861) sólo conoce una ópera íntegra del maestro, la citada, en una versión más que deficitaria, y fragmentos de *Lohengrin* y *El Holandés errante*. De *Tristán e Isolda* y la tetralogía tiene apenas noticias literarias. Le basta para hacerse su pequeña teoría, si a estas experiencias —la de *Tannhäuser*, como sabemos, una escandalosa pelotera— se suma su lec-

tura de Poe. Lee a Poe con la música de Wagner en la escucha imaginaria y escucha a Wagner recordando los textos de Poe. Su conclusión es categórica: la música suscita en cerebros distintos unas ideas análogas. La música no transmite ideas, ni obedece a ellas: las suscita. En parte porque es ideal, ocurre en el aire, no toca tierra, si aceptamos, por un momento, que las ideas flotan y no arraigan; en parte porque no piensa pero hace pensar a partir de lo imaginario, la imagen de un objeto que vibra pero no se ve ni se toca. En el caso de Wagner porque su música es “ardiente y despótica” (proviene de Alemania, no lo olvidemos) y, lo mismo que el opio, sugiere una luz al fondo de un espacio cerradamente tenebroso. Valéry hablaba de beber y embriagarse; Baudelaire, de fumar y fliparse.

El ejemplo es el primer preludio de *Lohengrin*, con sus ocho divisiones de violines. Wagner lo explica como una escena muy concreta, una suerte de anécdota pictórica: un místico ve que una tropa de ángeles desciende del cielo y le entrega un cáliz sagrado, el Santo Grial. Luego vuelve a subir y desaparece. Liszt evoca un templo, lleno de materias preciosas y ornamentaciones, más bien uno de esos palacios que solía frecuentar este húngaro exitoso, generoso y virtuoso. Baudelaire, acaso, de los tres, el más auténtico receptor de la música, se siente levitar, pierde la gravedad y se eleva hacia regiones supremas. Una experiencia pura y abstracta de desmaterialización. Por eso digo que es la más auténticamente musical. La pureza y la abstracción diseñan la utopía verbal del poeta. Sólo que, al valerse de la palabra, no es un mero agente del instinto, sino un crítico. Más aún: no se es verdadero poeta si no se es, al tiempo, crítico. Y del reverso: el poeta es el mejor crítico. Con lo que nos suturamos a Poe. Y a Thomas Mann, para quien el mero empleo del lenguaje es un acto de crítica. Y a un ejemplo de nuestra lengua, Octavio Paz.

Leído wagnerianamente, Poe usa los motivos conductores del músico alemán. De nuevo: *Never more, never more*, el canto del cuervo. Lo que Liszt podría decir así: una serie de frases principales cierra un nudo melódico. Si pudiéramos reunir las tres calidades, tendríamos, entonces, el prototipo del artista: poeta, músico y crítico. Wagner lo encarnó a los ojos de aquella francesa gente letrada. Porque si quitáramos a Wagner la palabra, su palabra de dramaturgo, igualmente su música seguiría siendo poesía. *Poésie brute* la bautizó más tarde Valéry, lo cual es una manera llamativa y abrupta de



decir poesía pura.

Entonces: ni la poesía ni la música piensan, en el sentido en que piensan la filosofía o la ciencia. Pero hay en ellas un saber y este saber propone sus claves. Hay una lógica poética y musical —que no es la misma en todos los poetas ni en todos los músicos— más allá de las convenciones de la lengua, la armonía y la morfología. Beethoven usó los mismos recursos que Ries, Spohr o Cherubini, tres excelentes músicos. El resultado artístico es distinto. A ese plus evidente pero imponderable e incommensurable me refiero al distinguir el saber de la poesía y la música del conocimiento filosófico o científico. Dos músicos o dos poetas pueden conocer lo mismo pero saber uno más que el otro.

Poe nos propone, al menos, un par de ficciones donde la lógica poética (extra-ordinaria, más que ordinaria) se impone al conocimiento técnico y rutinario. En *La carta robada* y en *El asesinato de la calle Morgue* sólo el poeta que cuenta la historia sabe la verdad que el policía del caso no atina a elucidar. Si el lector quiere un ejemplo más visual y cercano en el tiempo, le recuerdo el admirable film de Hitchcock *The rear window*, que debería llamarse *La ventana trasera* en lugar de otras equivalencias.

Vuelvo en mi apoyo a Valéry, excelente lector de Poe en la huella de su maestro Mallarmé (*Sobre el tema de Eureka* en *Variedad*). Traduzco: “Para alcanzar lo que llama la *verdad*, Poe invoca lo que denomina *consistencia* (consistency). La verdad que busca sólo puede ser alcanzada por una adhesión inmediata a una intuición que vuelva presente, de alguna mane-

ra sensible al espíritu, la recíproca dependencia de las partes y de las propiedades del sistema que considerará". Es esa sensación de unidad que reiteradamente invoca Baudelaire a propósito de Poe. El lenguaje sólo es promesa de unidad porque, repartiéndose entre signos (significantes y significados) actúa sus escisiones. La música, en cambio —queda dicho líneas arriba— todo lo une en esa consistencia poeiana que se deja intuir, que admite adhesiones del sujeto que sabe o espera saber. Hay, en consecuencia, como sigue discurrendo Valéry, una simetría, reversible como todas las simetrías, en este vaivén del sujeto al objeto en la ligazón intuitiva. En nuestros días los teóricos "de las cuerdas" apelan también a constructos simétricos y no es la menor anticipación que cabe hallar entre las líneas de Poe. La causa precede al objeto o lo sigue.

Nuestro único recurso es la pura imaginación, envuelta, si se quiere, en la confianza que nos inspira cierta calidad del acto imaginativo, al que atribuimos, intuitivamente, una calidad lógica que lo corrobore. La consistencia de Poe es el medio del descubrimiento y el descubrimiento mismo. Y si el universo que exploramos es simétrico, la estructura de nuestro espíritu también ha de serlo porque se responden mutuamente. Concluye Valéry, no sin audacia de poeta: "El instinto poético debe conducirnos ciegamente a la verdad". Desde luego, este instinto no funciona en el ripio de los malos poetas sino cuando hay *inventio*, hallazgo inesperado, cuando el poeta tropieza con un obstáculo verbal interesante —eventualmente fascinante— y le hace caso, cuando advierte que la carta decisiva es la que pasa inadvertida para todos menos para él.

Anticipaciones y confluencias

Poe se atrevió a proponer una ciencia de la materia-energía que no es la mera apariencia, muerta y estática, de la materia clásica. Evoca a los atomistas presocráticos y anuncia a Einstein, para el cual lo que llamamos materia se mueve constantemente dentro de un orden tan simétrico como imprevisible. Por mi cuenta añado que este movimiento soporta ser comparado con la fluencia de la música, que también es, en los grandes ejemplos, simétrica e imprevisible, Samuel criando tras sus burras y hallando un reino para el que estaba ungido sin saberlo. A la vuelta, dirá que fue en busca del reino y perdió sus burras. Pero así se cuenta la historia.

Finalmente, el anticipado Poe y el contemporáneo Einstein practican uno

de los más antiguos géneros literarios: la cosmogonía. La unidad que reina en la consistencia es la percepción parcial de algo total e inconcebible (este adjetivo es borgiano): el universo. Nada mejor que la música para tomarlo sensible y hasta diría que gráfico. En efecto, imaginamos el universo y por eso adquiere fluyentes contornos musicales, pero no podemos concebirlo. Por definición es único —todo lo comprende y nada excluye— y de lo único no hay ciencia. Conocer es comparar y el universo carece de semejantes, es incomparable. Para colmo, si trato de objetivarlo, debo salir de él como sujeto y, entonces, deja de ser universo. Solamente lo acepto si resuena. Etcétera.

En la confluencia Poe-Wagner-Baudelaire reside también un modelo de artista, un prototipo antropológico que abunda en la biografía tópica del genio romántico: el poeta maldito. En *Edgar Allan Poe. Su vida y sus obras* (1852), donde lo compara con Hoffmann —ya se recordó su doble calidad de escritor y músico, narrador gótico de pesadillas y alucinaciones— Baudelaire anota sus contradictorios atributos: alma de elección, sacrificada en rumbo a un altar laico, mártir secular, sin lugar en la sociedad, aplastado por el término medio de las democracias, calamitoso, errante, mal pagado como periodista, alcohólico. Insiste y amplía en *Nuevas notas sobre Edgar Poe* (1857): lo propio del artista es su exquisito sentido de lo bello, lo deforme, lo desproporcionado, lo irritante. Es un místico y, como todo místico, oculta un vicio. Hay que buscarlo.

Al vindicar a Wagner, lo evoca en su primera visita a París, cuando se parecía a Poe: ignorado, pobre y sufrido. Luego volvió, revolucionario protegido por un déspota (Luis Napoleón) pero silbado por la burguesía filisteo y rutinaria de la ópera. Un modelo para Baudelaire, según se puede colegir. Sus héroes (Tannhäuser, Lohengrin, el Holandés) también son errantes y malditos que no hallan lugar en el mundo y deben vagabundear, morir o escapar hacia mágicos reinos extraterrestres. Años más tarde (1895-1896) Rubén Darío, uno de los introductores de Poe en castellano, dirá algo similar en *Edgar Allan Poe. Fragmento de un estudio* (recogido en *Los raros*). Aludirá a su "tan vaga y triste poesía" y lo definirá como "el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte (...) el soñador infeliz, príncipe de los poetas malditos", víctima de "la enfermedad del ensueño". Y concluirá el retrato con estas palabras que acaso sean autobiográficas y aplicables, en diferido, al propio Baudelaire: "Era un sublime apasionado, un nervioso, uno

de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte que, por amor al eterno ideal, tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz".

¿Qué música llegó a conocer Poe? La vida musical norteamericana de su tiempo era más bien escuálida. Debió confraternizar con los cantos de las tabernas por donde paseaba su alcoholismo, acaso pasar junto a los orgánicos callejeros y los pianos domésticos donde proliferaban bailes y romanzas. No obstante, la música debió conmoverlo especialmente y suscitarle ricas intuiciones. Así lo dice en carta a su amigo James Russell Lowell el 2 de julio de 1848: "La música es la perfección del alma o de la idea de la Poesía. El carácter *vago* de la exaltación provocada por una melodía exquisita (que debe ser estrictamente indefinible y nunca demasiado sugerente) es exactamente lo que hemos de buscar en la poesía. Dentro de estos límites, el artificio es criticable".

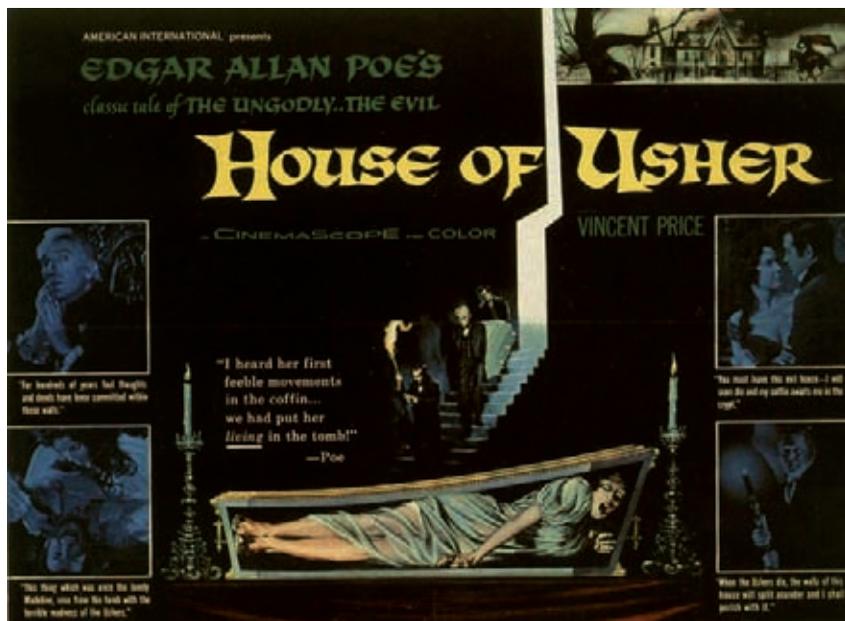
Tal vez estas líneas puedan ahorrarnos todas las anteriores o incitarlos a su desarrollo. Más claro no se puede ser en las orillas de lo oscuro e indecible: la música es el ideal utópico de la palabra poética, la plenitud que el lenguaje verbal no alcanza pero cuyo anhelo consigue poetizar el decir. Con una limitación: si el artificio sonoro se torna evidente, caemos en el ripio y la poesía se anula. Hay que caminar sobre el filo de la navaja sin herirse los pies. acaso con los hábiles pasos del danzarín, que se arriesga sin poner en peligro su bello cuerpo. Vaga y sugerente, ineludible pero insuficiente, la música empuja la decisión de la palabra. Si lo consigue, he allí el poema. A veces, la insistencia lo prepara. *Never more, never more*, el canto del cuervo que picotea los cristales de la noche a la hora del amanecer, cuando Mallarmé deja su pluma y vuelve al silencio donde se oirá el sonido lejano y decisivo. "El abrazo imposible de la Venus de Milo" versifica Rubén haciéndole eco.

Músicas para Poe

Todo lo anterior acredita la atención que unos cuantos músicos han prestado a la obra de Poe. De los más notorios eludo toda referencia. De los otros, adjunto algunos datos elementales, unas someras aclaraciones. Así lo espero.

El más importante, aunque decepcionante, es Debussy. En 1903 se pone a considerar un cuento de Poe como argumento de una ópera: *El diablo en la torre*. Escribe el guión y algunos esbozos. Nunca la terminará. En su

"Deep, deep, and forever,
into some ordinary
and nameless grave"...
Poe



lugar, compone *Estampas* para piano: *Noche en Granada*, *Jardines bajo la lluvia*, *Pagodas*. La historia es sugestiva porque involucra a un músico, el Demonio. Ocorre en una aldea con su torre y su reloj, donde los habitantes viven obsesionados por la hora, pues llevan relojes en sus bolsillos y hasta colgados de las colas de los cerdos que crían en sus chiqueros. Un día llega el Demonio, se sube a la torre, toca el violín y todos bailan, cerdos incluidos. La cosa da para mucho pero en un registro épico que a Debussy, amante de las atmósferas alucinantes, pictóricas y estáticas, le queda lejos.

No es el único proyecto operístico debussyano que acaba en agua de borrajas. Lo intentó con *Rodrigue et Chimène*, de asunto español, sobre un libreto del wagneriano Catulle Mendès (1891-1892). También divagó con un texto de Víctor Segalen, un *Orfeo* que quizá fuera un homenaje diferido a Monteverdi y Gluck, y con un *Tristán*, remoquete francés a Wagner, sobre palabras de Gabriel Mourey.

Su más persistente obsesión poeiana fue *La caída de la casa Usher*. La atmósfera gótica de aquel castillo en ruinas donde vive un músico solitario, Roderick Usher, que canta baladas de su invención acompañado por su guitarra (memorablemente evocados en el filme mudo homónimo de Jean Epstein, donde se mezcla con otro cuento de Poe, *El retrato oval*) se une a la figura de la hermana de Roderick, supuestamente muerta, que sale de su tumba y vaga por aquel paisaje pantanoso, abrigado de brumas. En 1908, el

proyecto domina y encierra a Debussy, que apenas si sale del embrujo componiendo nada menos que *Iberia*, una pieza llena de sol mediterráneo. Guión y esbozos lo acompañan hasta el final, cuando enfermo y atormentado por la carnicería de la guerra, lo deja para redactar sus últimas sonatas.

Sin duda, el mundo evanescente, gótico y pesadillesco de Poe lo seducía pero sus medios no daban para dotarlo de contornos precisos. Tampoco el teatro cantado fue su querencia principal. Dejó una ópera de evocación medieval, *Pelléas et Mélisande*, con libro de Maeterlinck (1902), donde la oscuridad del mundo, la búsqueda de sentido y lo indecible de la verdad se ofrecían con un lenguaje sencillo, fragmentario, más descriptivo que dramático. Todo queda levitante, en tanto Poe está lleno de indicaciones sensibles, corpóreas hasta lo macabro. En Maeterlinck hay suaves agonías pero no cadáveres, sentimentalismo pero no erotismo. La música de escena para *El martirio de San Sebastián* pervive como un poema sinfónico con sus solistas y sus coros, al margen de las declamaciones superfluas del libro escrito por D'Annunzio.

De los textos poeianos llevados a la música, el más frecuentado es el de Rachmaninov sobre *Las campanas* en traducción rusa de Balmont (1913) para solistas vocales, coro y orquesta. El romanticismo tardío rachmaninoviiano, su vena melódica y sus densas atmósferas se traban eficazmente con su visión de Poe.

Florent Schmitt, francés, (1870-1958) se valió de *La caída de la casa Usher* para su estudio sinfónico *Le palais hanté* (1900-1904). El austriaco

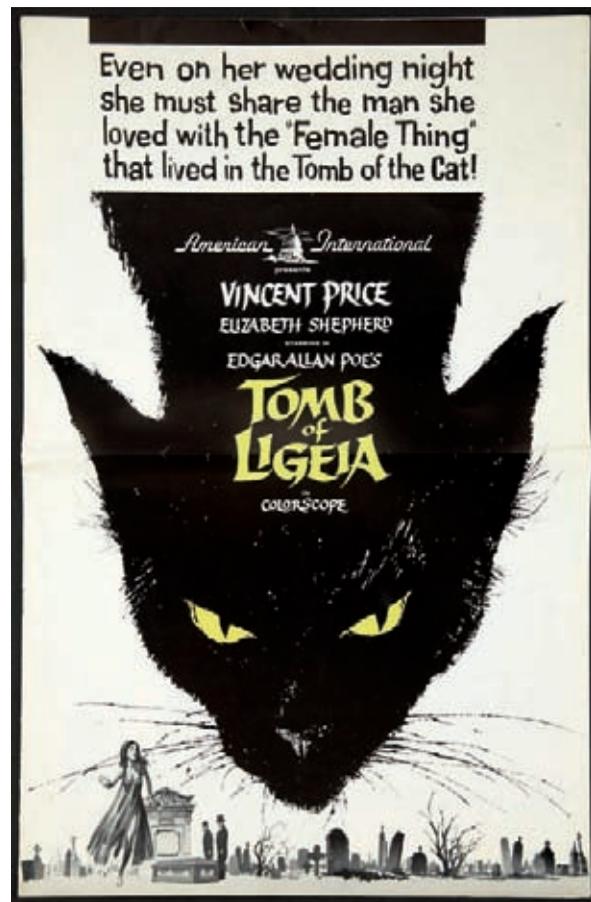
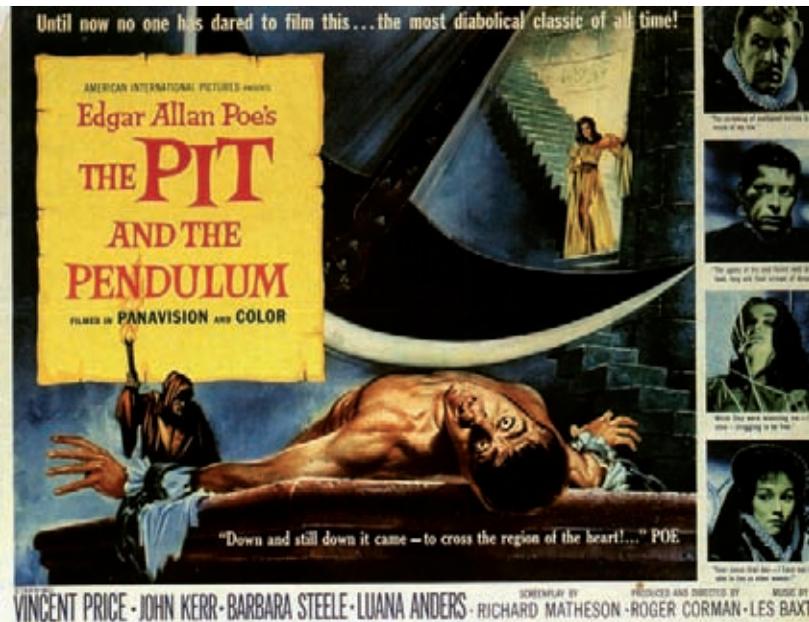
Franz Schrecker (1878-1934) convirtió *La máscara de la muerte roja* en libreto de ópera (1911).

Quien más se valió de Poe en sus obras es el inglés Joseph Holbrooke (1878-1958), un músico hoy preterido y de obra irregular, por cuya revisión clamaban algunos críticos de su país. Violento en su juventud, excéntrico y misántropo en sus últimos años, dio a conocer un vasto catálogo en el cual hay unas cuantas referencias a Poe: un quinteto para clarinete y cuerdas alude al poema *Ligeia*, un ballet se vale de *La máscara de la muerte roja*, los versos de *Al Arafel* le inspiran un sexteto de arcos, *Israfel* un sexteto para vientos, *El cuervo* un poema sinfónico, *Ulalume* otro poema sinfónico, *Las campanas* una pieza para coro y orquesta.

Mijail Fabianovich Gnesin (1883-1957), ruso, fue alumno de Rimski y de Liadov y profesor, entre otros, de Khachaturian. Se especializó en música para teatro, colaborando con el famoso director Meyerhold. Sobre el poema *Ligeia* compuso, para voz solista y orquesta sinfónica, *El gusano conquistador*.

Désiré Ingelbrecht (1880-1965), francés, es conocido, sobre todo, como director de orquesta y difusor de la obra debussyana. En 1934 fundó la Orquesta de la Radiodifusión Francesa. Como compositor, en las huellas de Debussy, dejó un ballet sobre *El diablo en la torre* (1921).

Adriano Lualdi (1885-1971), italiano, se formó bajo las enseñanzas de Ermanno Wolf-Ferrari. Fue director de orquesta y crítico musical. De estética irregular y confusa, su fama declinó tras la guerra por su entusiasta compromiso fascista. Compuso una ópera sobre *El diablo en la torre* (1919-1923).



Jean Vallerand (1915-1994), canadiense, se desempeñó como crítico musical y director de organismos de su especialidad. De formación clásica, evolucionó hacia el serialismo. En 1923 estrenó un poema sinfónico sobre *El diablo en la torre*.

Larry Sitsky (1934) ha de considerarse australiano aunque nació en China y ser de origen ruso, pues en Australia se formó y desarrolla su principal tarea. Notable pianista, su obra se decanta por el atonalismo expresionista y su afición a las atmósferas macabras. En 1965 estrenó una ópera sobre *La caída de la casa Usber*.

Henry Gilbert (1868-1928), norteamericano, alumno de MacDowell, se interesó por las músicas étnicas, en especial de los negros y los indígenas de su país. Fue el primero en utilizar *negro spirituals* y *ragtimes* en partituras sinfónicas. Es autor de un poema sinfónico sobre *La isla del bada*.

Yves-Marie Baudrier (1906-1988), francés, fue cofundador de La Jeune France junto con Messiaen, Daniel-Lesur y Jolivet. Se especializó en música para cine. En 1938 dio a conocer un poema sinfónico para pequeña orquesta basado en el poema *Eleonora*.

Cyril Scott (1879-1970), inglés, estudió en Alemania con Humperdinck. Formó parte del Grupo de Frankfurt y del círculo de seguidores de Stefan George. Escribió poesía y se dedicó a la filosofía vedanta y al ocultismo. Su música se orienta por la herencia impresionista. En 1932 dio a conocer un ballet sobre *La máscara de la muerte roja*.

Alexander Cherepnin (1899-1977), ruso de carrera cosmopolita, dejó su país como exilado tras la revolución de 1917, se instaló sucesivamente en Francia, Inglaterra, China y Japón para

acabar recalando en los Estados Unidos. Parte de su catálogo se ha difundido por medio de grabaciones que prueban su adhesión a fórmulas más o menos reconocidas de un romanticismo tardío. Es autor de un ballet sobre *La máscara de la muerte roja*.

Bruno Bettinelli (1913-2004), italiano, puede inscribirse en la línea del neoclasicismo de su país. En 1967 dio a conocer una ópera sobre *El pozo y el péndulo*.

Edgar Stilman Kelley (1857-1944), norteamericano, se formó en Alemania. Entre sus preferencias figura un notable conocimiento de la música tradicional china. En 1930 se estrenó un poema sinfónico suyo basado en *El pozo y el péndulo*.

Nikolai Miaskovski (1881-1950), ruso, fue alumno de Glière, Rimski y Liadov. Entre sus alumnos se cuentan Khachaturian y Kabalevski. Es muy conocida su obra sinfónica, deudora de la estética oficial soviética, de un romanticismo académico. En 1909 estrenó su poema sinfónico *Nevermore* basado en los versos de *El cuervo*.

Eugeniusz Morawski (1876-1948), polaco, se formó largamente en Francia, de cuya escuela es prueba su propia obra. También se le debe un poema sinfónico inspirado por *El cuervo* y con el mismo título del anterior, a la vez que otro sobre *Ulalume*.

Bertrand Shapleigh (1871-1940), norteamericano, hizo sus primeros estudios bajo la dirección de Mac Dowell. Luego continuó su formación en Francia y Alemania. Interesado por la música de Oriente, incorporó estas tradiciones a una obra marcada por un tardío cuño romántico. Aparte de compositor fue crítico musical, poeta y novelista. *El*

cuervo le sirvió de libreto para un poema sinfónico con coros, *Nevermore*.

Erich Walter Sternberg (1891-1974), aunque nacido en Berlín, ha de considerarse israelí. Desde 1932 vivió en Palestina. Al constituirse el Estado de Israel fundó su Orquesta Sinfónica. Se interesó por la poesía en general y por los textos bíblicos. Su poema sinfónico con barítono solista y coro utiliza una traducción al hebreo moderno de *El cuervo*.

John Nicholson Ireland (1879-1962), irlandés, fue discípulo de Stanford y profesor de Britten. Hizo una vida retirada, dedicado a sus intereses místicos y el estudio del pasado mitológico de su tierra. Se le debe una pieza para recitante y piano sobre el texto de *Annabel Lee*.

Louis-Joseph Diémer (1843-1919), francés, estudió con Thomas y llegó a ser virtuoso y maestro del piano, contando entre sus discípulos a Cortot, Casadesu y Risler. También practicó el clave y cofundó la Sociedad de Instrumentos Antiguos en 1899. Sobre *Las campanas*, en traducción de Mallarmé, compuso una pieza para coro y piano.

Finalmente, Philip Glass (1937) es autor de una ópera sobre *La caída de la casa Usber* estrenada en 1988.

Como se ve, la obra de Poe ha interesado en todas las épocas, en muy diversos países y a músicos de todos los géneros y variedad de tendencias. Ha de considerarse esta feliz proliferación la mayor prueba de la musicalidad de su literatura.

Blas Matamoro

Certamen Nacional de Piano

VEGUELLINA DE ÓRBIGO

León

6 al 9 mayo
2009

CATEGORÍAS

Alumnos de
Primer Ciclo de la E.S.O.

Alumnos de
Segundo Ciclo de la E.S.O.

Alumnos de
Bachillerato

Jóvenes Concertistas

www.musicaenelriodeloro.com

ORGANIZA



I.E.S. "RÍO ÓRBIGO"

PATROCINA

Caja España



Junta de
Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León



DIPUTACIÓN
DE LEÓN



EXCMO. AYTO.
de VILLAREJO de ÓRBIGO

YES, THEY CAN

lsq/armati

La educación vive días de divergencias. Mientras que aumenta su influencia la corriente centrada en la medición de resultados educativos objetivos (los famosos tests y exámenes), otros hablan de evitar la estandarización y potenciar la creatividad. En España sabemos más de la primera corriente que de la segunda. Los medios de comunicación han dedicado últimamente abundante espacio al Informe PISA y los malos resultados comparativos obtenidos por los estudiantes españoles en matemáticas y lectura, los periódicos publican listas de colegios evaluados y calificados según distintos criterios y algunas Comunidades Autónomas realizan pruebas de lengua y matemáticas para detectar el nivel de rendimiento educativo de sus redes escolares. Esta no es una tendencia española, sino que encontramos buenos ejemplos en muchos otros países, como por ejemplo Estados Unidos, y especialmente en algunos de sus estados, donde los responsables de la política educativa están interesados en la clasificación de los centros por los resultados obtenidos en unos exámenes que valoran casi exclusivamente la adquisición de conocimientos y las competencias intelectuales asociadas al pensamiento deductivo.

La otra tendencia, que se interesa más por el desarrollo de algunas capacidades humanas difícilmente evaluables en exámenes escritos, tiene un brillante defensor en sir Ken Robinson y parece que al menos algunos de sus postulados están comenzando a echar raíces en el Reino Unido, donde lo que está pasando con la educación es también una preocupación social: elevadas cifras de abandono escolar, bajos resultados académicos, etc. Ken Robinson, uno de los especialistas en educación más solicitados por gobiernos e instituciones internacionales para la planificación educativa, dice que el principal escollo que van a encontrar los profesores que quieren desarrollar la creatividad de sus alumnos son los exámenes estandarizados, que todo lo igualan. Según Robinson, nadie discute que hay que subir los niveles, pero la estandarización es la principal enemiga de la innovación.

“Siempre que hablo con profesores y directores de colegio, me dicen lo mismo: que la estandarización está acabando con la innovación, porque genera un clima de rechazo al riesgo; en cierto sentido, la preocupación por subir el nivel está bajando el nivel, precisamente en aquellas habilidades que más necesitamos imbuir en los jóvenes”.

Argumentos

Los argumentos de Ken Robinson se basan en la necesidad que tienen nuestras sociedades de formar a personas que tengan autoestima, que no tengan miedo a equivocarse y que tengan curiosidad por aprender cosas nuevas. Personas en las que la creatividad, entendida no solamente como creatividad artística, sino en su más amplio sentido, no se haya visto sistemáticamente desplazada a un segundo puesto en las prioridades educativas. Frente a la importancia de saber matemáticas o lengua, que reconoce y defiende abiertamente, Ken Robinson ha sido en los últimos años uno de los más brillantes defensores de desarrollo de la creatividad. En el estudio que dirigió en 1998, titulado *All our futures* (Todos nuestros futuros, en referencia a los niños), y encargado por el gobierno británico a un comité de expertos con el fin de “asesorar al gobierno en el desarrollo creativo y cultural de los jóvenes a través de la educación formal y no formal”, se concluye que el fomento de la creatividad debería ser un ingrediente indispensable de un buen sistema educativo y que, en consecuencia, el gobierno debe “garantizar que se reconocerá de forma explícita la importancia de una educa-

ción en la creatividad”.

Según Robinson, “el trabajo académico sirve para desarrollar cierto tipo de pensamiento deductivo y muy especialmente ciertas formas de razonamiento verbal y matemático. Desarrollar estas habilidades es una parte esencial de la educación, pero si la inteligencia dependiese solamente de estas habilidades, no existiría la mayor parte de la cultura humana. No habría tecnología aplicada, empresas, música, pintura, literatura, arquitectura, amor, amistad o cualquier otra cosa”. Dicho de otra forma: si excluimos de la inteligencia cosas tan importantes, ¿qué nos queda? “El trabajo académico es sin duda importante, pero ni lo es todo en la educación, ni las habilidades académicas lo son todo para alcanzar la inteligencia”.

Música y creatividad

En línea con estas ideas, y centrándonos ahora en el ámbito de la música, el Reino Unido ha vivido desde 2005 el nacimiento de una gran iniciativa a favor de la mejora de la educación musical, entendiéndola ésta no sólo como una responsabilidad de los conservatorios o los colegios, sino abarcando todas las situaciones en las que una persona aprende y practica la música: en casa, con los amigos, en el trabajo, etc. La música se ha considerado como un fin en sí misma, pero también como una de las formas que tenemos de desarrollar nuestro potencial creativo.

Ese movimiento se llama Music Manifesto (musicmanifesto.co.uk) y ha alcanzado unas dimensiones verdaderamente notables: comenzó con el apoyo de 40 organizaciones o entidades y hoy suma más de 2000. En su dimensión económica, el Music Manifesto ha servido para que el gobierno y otras entidades se hayan comprometido a aportar más de cuatrocientos millones de euros, una cantidad que jamás antes se había reunido en torno a la educación musical.

Hace poco estuvo en Madrid Mark Jaffrey, uno de los responsables de la puesta en marcha de esta idea y de su enorme éxito, y comentaba cómo el Music Manifesto había tenido la capacidad de reunir en torno a una causa común a amplios sectores sociales sin dejar por ello de plantear fuertes deficiencias del sistema tradicional. “Si no rompes moldes, no consigues ningún cambio interesante”, dijo.

Las ideas básicas de esta iniciativa que nos emociona y desconcierta por sus dimensiones son cinco: acercar la música a todas las personas jóvenes, aumentar las posibilidades de estas personas de ampliar su interés por la música, encontrar y ayudar a los talentos más destacados, elevar el nivel del profesorado de música y desarrollar las estructuras en las que se apoya la práctica juvenil de la música.

En su primera etapa, el Music Manifesto puso en marcha tres grandes proyectos piloto para dar visibilidad a la iniciativa y reflejar de forma práctica formas innovadoras de mejorar la educación musical: el centro Sage Gateshead, la alianza Northwest Pathfinder y el centro cultural Roundhouse en Londres. Como resultado de un proceso que se convirtió en un éxito sin precedentes, en 2007, Ed Balls, ministro de Infancia, escuela y familia, anunció el compromiso presupuestario mencionado del gobierno para el periodo 2008-2011.

Unas de las claves del Music Manifesto ha sido la de convertir la educación musical en uno de los pilares de un movimiento a favor de la educación creativa. Otro, reducir el excesivo protagonismo de las instituciones que tradicionalmente han centrado las propuestas sobre educación musical. En cierto sentido, se ha lanzado el mensaje de que si la educación musical no está funcionando como debiera, tal vez los responsables de la educación musical no sean los más indicados para proponer alternativas. En tercer lugar, y relacionado con esto último, se ha huido conscientemente de la

tradicional jerarquía de estilos y prácticas musicales, según la cual la forma de aprender música clásica es más importante y debe recibir más atención que la forma de aprender percusión india, gospel, rock o cualquier otro estilo. Ese ha sido uno de los mayores éxitos del Music Manifesto y ha supuesto también el principal motivo de crítica de algunos.

Críticas

La principal crítica al Music Manifesto es que ha convertido el aprendizaje musical en una actividad superficial que no requiere un esfuerzo continuado y que debería ser un fin en sí misma en vez de utilizarse como herramienta de cohesión social. Las críticas más duras, sin embargo, no dejan de reconocer que gracias al Music Manifesto la educación musical ha recibido una atención inimaginable hasta hace poco y que con ello ha dado un paso histórico. Es una pauta habitual asociada a determinados cambios educativos, que a menudo consiste en manifestar disconformidad e incluso abierta oposición a cambios que benefician a millones de personas pero que cuestionan el statu quo y las prácticas habituales de los disconformes. Lo cierto es que estas críticas han sido pocas y han ido siempre acompañadas del reconocimiento de los evidentes y abrumadores logros del proyecto.

Promesas

Una de las ideas que ha dado mejores resultados es la de mostrar promesas que las personas o instituciones han hecho voluntaria y públicamente a través de la web del Music Manifesto. En la lista de promesas hay de todo: compañías de *software*, festivales, sitios de Internet, tiendas de instrumentos, grupos musicales, orquestas, ministerios, teatros de ópera, coros, escuelas, asociaciones, editoriales y un larguísimo etcétera. Son cerca de dos mil trescientas promesas, de las que elegimos al azar algunos ejemplos:

“hemos creado tres coros que se reúnen a la hora de comer”; “nuestro *software* ayuda a los niños a componer visualmente”; “el festival abrirá una nueva sección dedicada a la creación musical juvenil”; “el ministerio se compromete a financiar programas especiales de formación de profesorado destinados a la práctica de músicas del mundo”; “nuestros métodos y publicaciones promueven la práctica musical en grupo y ayudan al profesorado a disponer de un repertorio variado y atractivo para las distintas etapas del aprendizaje”; “nuestro ayuntamiento ha abierto diez nuevos locales de ensayo donde pueden encontrarse los grupos de la ciudad;” etc.

Hace pocos años, tal vez seis, nada de esto existía. Era, probablemente, una idea que a muchos pareció hermosa o deseable, pero difícil de poner en marcha, o simplemente imposible. Ken Robinson acaba de publicar su último libro, *The Element*, aún no traducido, que se publica bajo el siguiente lema: “Encontrar tu pasión lo cambia todo”. Esperemos poder tener por aquí grandes y apasionadas iniciativas a las que merezca la pena dedicar el tiempo, y podamos de una vez superar el miope, anodino y estéril debate sobre la cantidad de horas de matemáticas, la absurda traducción al inglés de asignaturas que son armas políticas arrojadas, la mayor o menor presencia de las lenguas autonómicas y otras constantes de las que muchos empezamos a estar cansados porque sólo representan una ínfima parte de las preocupaciones educativas de una sociedad cambiante.

No es una entelequia. En el Reino Unido lo han hecho. *Yes, they can.*



JERRY GONZÁLEZ,

JAZZ FLAMENCO Y APACHE

Madrid no es Londres ni Barcelona Nueva York, pero desde hace varios años ambas ciudades forman parte de la particular geografía capitalina del jazz. Tal afirmación toma cuerpo al considerar el gran número de jazzistas foráneos que han decidido convivir entre nosotros y, por extensión, compartir su talento a ras de nuestras calles. El último en aterrizar ha sido el bajista norteamericano Gary Willis, uno de los líderes de esa banda germinal del jazz eléctrico más aguerrido que es Tribal Tech. Su nombre se suma así a una insigne nómina de músicos que bien podría capitanear el pianista alemán Joachim Kühn, y a la que pertenecen con igual orgullo los saxofonistas Bobby Martínez y Bob Sands, el trompetista Chris Kase, el contrabajista Horacio Fumero, los pianistas Horacio Icasto y Joshua Edelman y... muchos más. A esta lista de principales se sitúa con extraña autoridad el trompetista y percusionista neoyorquino, de origen puertorriqueño, Jerry González, uno de los jazzistas más activos de nuestra escena y uno de los creadores más y mejor conectados con el quehacer de músicos tan añorados como Lou Bennett, Dave Thomas o el recientemente fallecido Peer Wyboris.

La de Jerry González (Nueva York, 1949) es una trompeta latina que ha traducido el mundo negro de Miles Davis al castellano de Nueva York,

atravesando con insolencia las experiencias alternativas de una cuadrilla impertinente que defendía la inspiración de muchos mundos, y que llevaba las firmas de Kip Hanrahan, Milton Cardona o el último Astor Piazzolla. Aunque venía de hacer historia grande en el jazz latino junto a sus Fort Apache, la banda que lidera junto a su hermano contrabajista Andy González, el prestigio de Jerry se multiplicó por tres al atender la llamada del cineasta Fernando Trueba y su documental *Calle 53* (2000). La gira promocional de la película le acercó a nuestro país y desde entonces no ha hecho más que respirar en español. El embrujo musical del madrileño barrio de Lavapiés le cautivó y ahora se ha convertido, por derecho propio, en uno de los artistas más excitantes de la capital, y en uno de los creadores más audaces del llamado jazz-flamenco, al que él ha aportado viveza y contemporaneidad. “Tenía pensado venir, tocar, cobrar la plata y marcharme”, confiesa el trompetista, “pero Trueba me presentó a Dieguito (El Cigala), Piraña y Niño Josele y decidí quedarme una semana”. Y la semana ya tiene casi diez años... que es el tiempo que Jerry vive con nosotros.

Activista de los suburbios jazzísticos del Bronx neoyorquino, este *neoyorrican* ha hecho resumen de su experiencia musical junto a varias formaciones mestizas, la principal, aque-

lla que lleva el revelador nombre de “piratas flamencos”, que también es marca homónima de unos de sus álbumes recientes, el publicado en 2004 por el sello Lola Records. El último de sus latidos discográficos, *Music for Big Band* (Emarcy-Universal, 2007), es toda una declaración orquestal del mejor jazz latino y flamenco, una obra mayor cargada de colores tostados y aromas caribeños sin necesidad de abandonarse a la tramposa tentación de la salsa. El suyo es, probablemente, el testimonio más digno y completo con que cuenta el jazz latino reciente.

Además de trompetista, Jerry es un *conguero* de mucha enjundia y tacto, un instrumentista que sabe construir relatos con los parches y, por eso, ha reconocido enseguida los misterios del compás. También es un artista que se reconoce en la verdad africana: “El jazz, el flamenco, los ritmos caribeños... todo parte de allí. Eso sí, son músicas vivas, que no pueden quedar atrapadas en el pasado y por eso necesitan del intercambio, de la mezcla”. Es por ello que para él su música sea también encuentro, no sólo fusión. Como así ha sucedido siempre.

En *Music for Big Band* Jerry González descubrió a un cómplice de excepción, el arreglista y contrabajista español Miguel Blanco, que ya había mostrado sus avales en otra formación feliz, La Calle Caliente. “El disco de Jerry tiene que ver con la muerte sin

pretenderlo”, ha explicado Blanco en tono jocoso. “Fijémonos en los títulos: *Goodbye Porkpie Hat* es un tema por la muerte de Lester Young; *Rumba p'a Kenny* está dedicado al difunto Kenny Kirkland; *Fall* (¡Otoño!), *Nightfall* (¡Anochecer!) ¿Es un disco para reírse de la muerte? ¡Jerry desde luego lo hace!”. El éxito de la aventura —“el mejor disco de big band que jamás se haya grabado en este país”, según Trueba— descubrió igualmente otras garantías en la generosa participación de un ramillete de excelentes solistas: los pianistas Albert Sanz y Edu Tancred; los saxofonistas Jorge Pardo, Perico Sambeat y Gorka Benítez; los guitarristas Dani Pérez y Pep Mendoza; o el trombonista Norman Hogue.

Los primeros pasos profesionales de esta reencarnación latina de Miles Davis estuvieron acompañados por la sombra alargada de privilegiados padrinos, caso de los también trompetistas Dizzy Gillespie y Kenny Dorham, el guitarrista George Benson, el saxofonista Anthony Braxton, el baterista

Tony Williams o el pianista McCoy Tyner. Sin embargo, su soplo no liberó todos sus vientos hasta la creación en 1979 de la mencionada banda Fort Apache, que toma su nombre del popular barrio hispano del Bronx neoyorquino. El grupo se situó inmediatamente a la cimera de la vanguardia del jazz latino, elevando al género a una categoría cultural propia. En su concepción musical cabían los latidos caribeños, sí, pero también las esencias heredadas de Monk. Había intención en su búsqueda de nuevos lenguajes, y mucha aptitud y actitud en la resolución de sus lances interpretativos. La última entrega de los “apaches” nos llegó hace cuatro años a través del pequeño sello Random Chance, *Rumba Buhaina* (2005), todo un encendido y generoso tributo al legado de Art Blakey y sus Messengers. Y la última prueba de que su jazz está más cerca de los museos que de las pistas de baile. Además de los hermanos González en la grabación se puede disfrutar de la fresca saxofonística de Joe Ford,

el complemento pianístico de Larry Willis y el instinto rítmico de Steve Barrios, a la postre, también fundador de la Fort Apache.

Ahora la figura de Jerry González te asalta tras cada esquina del barrio de Lavapiés y su figura se ha convertido en una presencia extrañamente habitual. Las grandes noches que nos ha regalado y las que todavía le quedan por ofrecer no serán nunca suficientemente valoradas, porque hasta en eso el trompetista y percusionista parece español. “Nadie es profeta en su tierra”, recuerda nuestro refranero, pero a él poco le importan los halagos siempre y cuando a su teléfono no dejen de llamar genios como Paco de Lucía o Enrique Morente. Eso sí, sería bueno que los reconocimientos y agradecimientos le llegaran en vida y no como a otros ilustres jazzistas que un día nos abandonaron sin poder siquiera decirles un sincero “gracias y adiós”.

En memoria de Dave Thomas.

Pablo Sanz

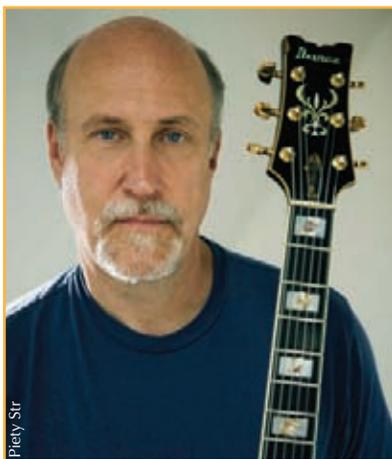
JOHN SCOFIELD SE EMPADRONA EN NUEVA ORLEÁNS

Monarca indiscutible de la guitarra jazzística actual, junto a otros instrumentistas de la talla de Pat Metheny o Bill Frisell, John Scofield (Dayton, Ohio, 1951) no deja de sorprender.

Tras aventuras discográficas recientes tan dispares como el homenaje orquestal que a la música de Ray Charles o su alianza junto a ese trío irreverente que forman Medeski, Martín & Wood, el norteamericano acaba de salir de los estudios de grabación con otra obra mayor bajo el brazo, *Piety Street* (Universal). Se trata de un disco inspirado en la música torrencial de Nueva Orleans, en el que el guitarrista se aleja una vez más de cualquier tópic. Lo suyo es una tesis sobre el blues y el gospel, pero henchida de argumentos modernos. Cuenta para ello con una banda en la que militan nombres asociados a esta ciudad castigada por el huracán Katrina, caso del teclista y cantante Jon Cleary, el bajista George Porter Jr. y el baterista Ricky Fataar.

El álbum no ha hecho más que llegar a nuestras estanterías y ya se posiciona como una de las grabaciones del año, ya que, intelectualidades al margen, es una colección de temas extraordinariamente gozosos y divertidos. Y todo ello sin perder de vista a su veterano trío, junto al bajista Steve Swallow y el baterista Bill Stewart, y ese cuarteto de capitanes con nombre tan críptico como revelador, Scolohofó, en el que se integran el saxofonista Joe Lovano, el contrabajista Dave Holland y el baterista Al Foster. De momento, y tras unos furtivos y contados conciertos en invierno pasado, en nuestro país se podrá ver a Scofield y la Piety Street Band el

próximo mes de julio (al cierre de esta edición sólo había trascendido la actuación que el grupo ya tiene comprometida el día 13 en el Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz).



Piety Str

El guitarrista de Ohio se suma así a esa amplia nómina de jazzistas que por hoy siguen luchando por devolver la “normalidad” a esa gran ciudad musical que es Nueva Orleans, todavía paralizada por el desastre del Katrina. A la cabeza de esta legión de intérpretes empeñados en denunciar la pasividad de la Administración americana se sitúa, cómo no, todo el clan de los Marsalis, seguidos de Harry Connick Jr., Donald Harrison, Nicholas Payton o Terence Blanchard.

El alma del jazz surgió en África, aunque se hizo carne en América. Su corazón empezó a palpar a finales del siglo XIX en el sur de los EE.UU., gracias al abrazo forzoso de las culturas africanas y europeas. Durante varias décadas, su latido fue perseguido y atado con las mismas cadenas de esos cientos de miles de esclavos negros que fallecieron en las haciendas sureñas de estados como Luisiana o Misisipí, en las que la libertad fue una utopía hasta bien entrado el siglo XX. Hoy el jazz no tiene geografías, porque música universal, pero hubo una época en la que su respiración se podía dibujar en los mapas. Y, sin lugar a dudas, la primera gran capital del jazz fue Nueva Orleans. Sólo por eso, gestos como el de Scofield bien merecen nuestro ánimo y aplauso.

Pablo Sanz

Exhaustivo estudio sobre el estatuto del músico de corte español del XVIII LUZ SOBRE LAS LUCES

En el siglo XVIII, el Occidente toma conciencia de sus innumerables identidades intelectuales, culturales, artísticas, tan nobles como populares, las enfrenta, y prueba a canalizarlas en sólidos conceptos y formas.

Transitando, de una parte, entre diferencias, individuos, experimentaciones, sensaciones, iniciaciones, y, de otra parte, uniformidad, pueblo, reglas, análisis, educaciones, este siglo *antagonista* aparece más como una bisagra que una ruptura y es, probablemente, este aspecto, fuente de extraordinarias dinámicas, donde reside el interés fundamental, y la complejidad, de su estudio.

La parte *reactiva*, la de las *Luces* (y, en música, de *los gustos reunidos*), que empieza a imponerse hacia la mitad del siglo, ha sido, hasta hoy, mucho más considerada: más dogmática, documentada, siendo su acercamiento *a priori* más científico. Aparece también más ligada a la Historia occidental moderna, de la cuál es generalmente considerada la *cuna*; particularidad que presenta, en definitiva, lo que la ha precedido directamente como un periodo de *gestación*: intrigante, oscuro, impalpable, no terminado...

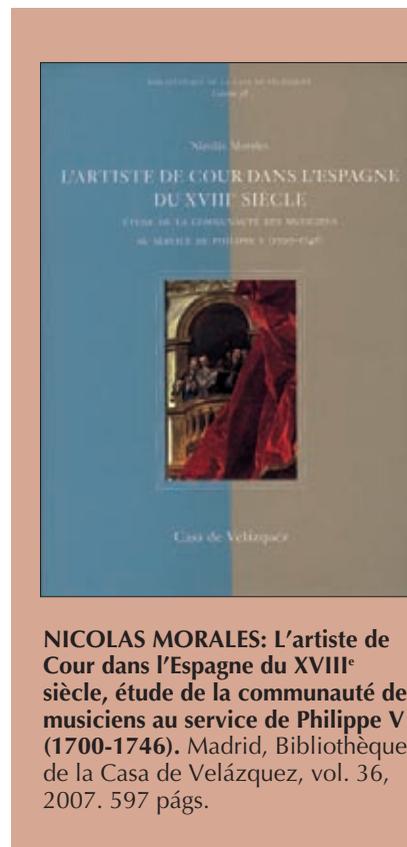
En su estudio relativo al músico de la Corte española, en la primera mitad del siglo XVIII, Nicolas Morales es consciente de acercarse a una importante laguna histórica: “este trabajo pretende precisar, en su origen,

la aparición del artista moderno”. La introducción empieza simbólicamente, con una carta de 1767, en un “tono abiertamente *frondeur* (rebelde)”, en la cual Courcelle, maestro de la Capilla Real en Madrid, se niega, en nombre de todos los músicos, a participar en un concierto privado organizado por el Conde de Aranda.

El ensayo analiza, en primer lugar, el funcionamiento de las instituciones musicales en la Corte de Felipe V, considera, luego, el caso particular de una formación musical no institucional de cámara al servicio de la familia Real, antes de definir el estatuto del músico de dicho período. A estas tres partes principales, se añaden importantes anexos: transcripciones de documentos, tablas sinópticas, árboles genealógicos.

La competencia de Nicolas Morales, la precisión y la claridad de su escritura, así como la ambición exhaustiva de la investigación, están en la base de un ensayo notablemente pertinente, que revisa, con mucha paciencia, muchos prejuicios, antes de defender su tesis general: el músico del Rey no estaba privado del estatuto de artista liberal (lo que pensaban hasta entonces numerosos musicólogos).

Un libro de referencia, que descubre numerosos aspectos inéditos de la particularidad musical española a principios de siglo XVIII, abriendo pistas relativas al estatuto del artista en general, la evolución social e intelec-



NICOLAS MORALES: L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIII^e siècle, étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746). Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, vol. 36, 2007. 597 págs.

tual en las cortes, y, por supuesto, sobre la importancia del “mito” italiano en dicho periodo: una verdadera (¡y tan bienvenida!) *Luz* sobre el origen de las *Luces*.

Olivier Fourés

Noticias de música y danza en Madrid

LA VIDA MUSICAL A TRAVÉS DE LA PRENSA

La aportación de la prensa a la investigación musical y coreográfica es incuestionable: la documentación periodística corrobora los datos de otras fuentes y contribuye a dibujar la vida cultural y artística de épocas pasadas. En el caso de la prensa española de los siglos XVIII y XIX, la profusión de artículos, noticias o avisos de todo tipo relacionados con la música y la danza es asombrosa. Se mencionan desde asuntos banales, no exentos en ocasiones de humor y comicidad, hasta los nom-

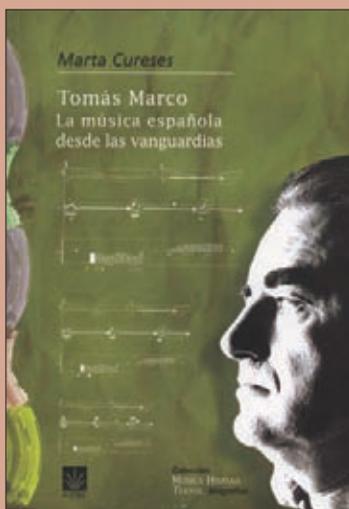
bres, obras, polémicas y cuestiones que han marcado la historia de la música y de la danza española e incluso europea. También encontramos textos de diversa índole, como ofertas laborales, anuncios de compra y venta de instrumentos, de tratados y partituras, avisos de conciertos, etc. de interés socio-económico además de musical.

Así como en otros países europeos existen desde hace décadas proyectos de investigación dedicados al vaciado de la prensa musical y de la documentación musical en la prensa de opi-

nión, en España queda aún mucho trabajo por hacer. Por ello, debemos señalar la publicación de *Música y Danza en el Diario de Madrid (1758-1808)*, como parte de un proyecto del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM con la colaboración de la Asociación Española de Documentación Musical. Yolanda Acker ha recopilado la mayoría de las informaciones sobre música y danza que aparecieron en el *Diario de Madrid* durante los primeros cincuenta años de su historia. En la *Introducción*, Acker

Todo el catálogo de Marco DECEPCIÓN

Una parte importante de la bibliografía musical española la ocupó la ya fenecida colección de Espasa Calpe. Sus monografías fueron, entre nosotros, libros de referencia. En la hora actual, la de la renovación de aquella clase de escritos hoy algo rancios, impresos en papel cuché, se esperaba con expectación un libro promulgado desde el Instituto Complutense de Ciencias Musicales consagrado a la figura de Tomás Marco. La primera decepción llega cuando se comprueba que el diseño y la calidad de impresión del papel varían poco en relación con los de Espasa Calpe: ¡otra vez el papel cuché! Marta Cureses, que ha colaborado, entre otros, en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* y en el *New Grove*, tampoco renueva aquel viejo estilo literario. Más aún, por su escritura, más de testimonio que de reflexión, parece que estemos ante un texto de mera relación de datos e información que de un verdadero (y necesario) volumen crítico y de carácter musicológico. Se ha echado así a la basura la posibilidad de presentar, al fin, un libro riguroso, un estudio pormenorizado de, en este caso, la obra de un autor importante de la música española moderna, por cuanto el tono general del volumen es el de un catálogo muy documentado, pero nunca el de la obra de carácter crítico y analista que pretende ser (en la contraportada, se nos anuncia un “estudio riguroso que sitúa la creación sonora española en el panorama internacional contemporáneo”). Es



MARTA CURESES: Tomás Marco. La Música española desde las vanguardias. Ediciones del ICCMU. Colección Música Hispana/Textos. Madrid, 2007. 567 págs.

ésta, pues, otra ocasión desperdiciada por la bibliografía española.

Por la nula reflexión que desprenden las páginas del libro de Cureses hacia la obra de Tomás Marco, da la sensación de que a la autora le ha sido suficiente con armarse de la información más urgente y el acceso a archivos. El resultado es una exhaustiva, pero impersonal lista de obras del músico, con las fechas de estreno de las composiciones y la plantilla instrumental, la idea literaria (o cosmológica) que da origen a cada una de ellas, la recepción crítica que en su momento tuvieron en la prensa y algún dato o cita complementaria, junto a alguna que otra ilustración de fragmentos de partituras.

Falta, por tanto, en el texto propuesto por Cureses, cualquier aportación que sea, en efecto, musical. La música está aquí sólo alrededor del texto, pero nunca

aparece representada como tal. No es suficiente, en un libro de estas pretensiones, presentar, por ejemplo, las sinfonías de Marco desde el lado casi exclusivo de las reflexiones que se hace el músico sobre el tiempo y el espacio. Ausente el análisis de las partituras, el texto de Cureses se queda en la simple constatación de unos hechos. Falta saber, en consecuencia, cómo se construyen y articulan estas obras. No hay ningún intento de valoración de la obra de Marco y, en este sentido, el libro no se aparta, por desgracia, del tono por fuerza superficial que desprenden tantas publicaciones salidas de los festivales de música.

El capítulo primero (“Tomás Marco en su generación”) es ya una presentación en toda regla: exceso de información de poco valor (acumulación de datos tomados de los ensayos de Barber, Maderuelo y el mismo Marco que todos conocemos) y ausencia de un análisis mínimo sobre la situación musical española. A cambio, Cureses repasa de forma tan prolija como tediosa cada uno de los acontecimientos ocurridos en 50 años: Alea, Phonos, Encuentros de Pamplona..., todo en un estilo gacetillero. Le falta capacidad de síntesis y una necesaria reflexión con la que, en pocas páginas, situar estéticamente la obra de Marco. Como ejemplo de la inserción de datos sobrantes, citar el largo texto que le dedica, especie de currículum, a la compositora Anna Bofill o las muchas líneas innecesarias que consagra a Carles Santos (página 55).

El libro, al ofrecer de una vez todo el catálogo de Marco, no obstante, presenta una ventaja, la de allanar el camino a los futuros estudiosos del compositor, a quienes el trabajo en los archivos les será ya menos fatigoso.

Francisco Ramos



MÚSICA Y DANZA EN EL DIARIO DE MADRID (1758-1808): NOTICIAS, AVISOS Y ARTÍCULOS. 1758-1808. Recopilación e índices de Yolanda F. Acker. Madrid, Ministerio de Cultura, 2007. 500 págs.

aporta las informaciones básicas sobre la historia del *Diario* y ofrece un rápido panorama de lo que podemos encontrar en él, con temas relacionados con la etnomusicología, la teoría, crítica y estética musicales. En cuanto a la recopilación en sí, nos sumerge inmediatamente en la vida musical madrileña de la segunda mitad del XVIII y el primer tercio del XIX. Cuatro índices (onomástico, de títulos de obras, de materias y toponímico) completan esta publicación.

Como en todo catálogo o índice las

decisiones de edición pueden no convencer a todos, pero difícilmente podremos negar que este tipo de publicación facilita la tarea del investigador o de cualquier lector que busque la presencia, el impacto o la recepción de un tema concreto en el *Diario de Madrid*. Esperemos que el proyecto del INAEM siga adelante y de pie a otras publicaciones sobre la documentación musical y coreográfica en la prensa española.

Beatriz Montes

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

23-III: Trío Drake.
30: Joshua Bell, violín.

BARCELONA

1-III: Russian Musical Ensemble. Rodion Zamuruev. Vivaldi, Piazzolla. (Auditori [www.auditori.com]).

3: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Eiji Oue. Haydn, Beethoven. (Auditori).

4: Dúo Brantelid-Forsberg. Schubert, Schumann, Debussy. (Auditori).

— Cuarteto Rosamunda. Haydn, Schubert, Beethoven. (Euroconcert [www.euroconcert.org]. Palau).

7,8: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Bruckner, *Octava*. (Auditori).

8: Birmingham Contemporary Music Group. Oliver Knussen. Ruders, Knussen, Gerhard. (Auditori).

11: Cuarteto Diotima. Ferneyhough, Posadas, Szymanowski. (Auditori).

12,13: Trío Kandinsky. Bruno Pasquier, viola. Brahms, Guinjoan, Schumann. (Auditori).

14: BCN 216. Virginia Martínez. Guoinjoan, Martínez Izquierdo, Adams. (Auditori).

16: Alexei Lubimov, piano; Alexander Trostianski, violín; Kirill Ribakov, clarinete. Ustvolskaia, Pärt, Silvestrov. (Auditori).

17: Orquesta Philharmonia. Esa-Pekka Salonen. Solveig Kringleborn, soprano; Juha Uusalo, barítono. Schoenberg, Zemlinsky (Palau 100 [www.palaumusica.org]).

18: Trío Arbós. Soler, Boulanger, Clarke, Paredes. (Auditori).

20,21,22: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Josep Pons. Steven Isserlis, chelo. Parera Fons, Elgar, Schoenberg. (Auditori).

21: Dúo Colomé-Bagaria. Messiaen, Lutoslawski, Bartók. (Auditori).

23: Cuarteto Pavel Haas. Prokofiev, Ravel, Dvorák. (Ibercamera [www.ibercamera.es]. Palau).

24: Cuarteto Qvixote. Joana Altadill, clarinete. Janáček, Mozart. (Auditori). — Fernhan y Ferzan Önder, pianos. Brahms, Dvorák, Liszt. (Euroconcert. Palau).

25: Dúo Aymat-Vidal. Guinjoan, Janáček, Humet. (Auditori).

28,29: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Rubén Gimeno. Young-Hee Kim, soprano. Pärt, Berg, Adams. (Auditori).

GRAN TEATRO DEL LICEO
WWW.LICEUBARCELONA.COM

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Weigle. Guth. Dohmen, Skovhus, Smith, Gens. **17,23,29-III.**

BILBAO

ORQUESTA DE CÓRDOBA
www.orquestadecordoba.org
Teléfono: 957 491 767

MARZO 09
Día 4 de marzo – 09

Teatro Lope de Vega – 21:00 h.
(Sevilla)

CONCIERTO EXTRAORDINARIO –
CÓRDOBA
Aula Magna del Campus Universitario de Rabanales – 13:00 h.
CICLO DE MÚSICA EN LA
UNIVERSIDAD

Suite flamenca (selección) A.
PAVÓN

Luisa Ortega, cantaoira
Pedro Ricardo Miño, piano
Paco Cepero, guitarra flamenca

Año Mendelssohn

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Director: MAX BRAGADO-DAR-
MAN

Día 21 de marzo – 09

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Director: MANUEL HERNÁNDEZ
SILVA

CONCIERTO EXTRAORDINARIO –
SANLÚCAR DE BARRAMEDA
(Cádiz)

Días 13 y 15 de marzo – 09
Día 13: 21:00 h.
Día 15: 19:00 h.

Auditorio de La Merced – 20:00 h.

Concierto para violín y orquesta
J. SIBELIUS

TEMPORADA LÍRICA DEL GRAN
TEATRO
Gran Teatro de Córdoba

Isel R. Trujillo, violín

La tabernera del puerto
P. SOROZABAL

Susana Cordón – Pilar Moral –
Marta Moreno
Juan Jesús Rodríguez –
Albert Montserrat
Ismael Fritschi – Aurelio Puente –
Iván García

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Director: MANUEL HERNÁNDEZ
SILVA

Día 26 de marzo – 09
8º CONCIERTO ABONO

Gran Teatro de Córdoba – 20:30 h.

CORO ZIRYAB

Capriccio, Sexteto de cuerdas
R. STRAUSS

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Dirección musical:
RAMÓN TORRELEDÓ

Día 17 de marzo – 09

CONCIERTO HOMENAJE A
ARTURO PAVÓN

Concierto para piano nº 20
W. A. MOZART

Philippe Entremont, piano

Sinfonía nº 4 L. v. BEETHOVEN

ORQUESTA DE CÓRDOBA
Director: PHILIPPE ENTREMONT

SINFÓNICA DE BILBAO
WWW.BILBAORKESTRA.COM

19,20-III: Coral Andra Mari. Günter Neuhold. Bach-Schoenberg, Brahms.

SOCIEDAD FILARMÓNICA
WWW.FILARMONICA.ORG

3-III: Cuarteto Vogler. Daniel Müller-Schott, chelo. Haydn, Arenski, Schubert.

12: Pulcinella. Ophelie Gaillard. Sandrine Piau, soprano. Vivaldi.

17: Nicholas Angelich, piano. Haydn, Bach, Schumann.

25: Cuarteto Fauré. Mendelssohn, Saint-Saëns, Dvorák.

31: Jonathan Biss, piano. Mozart, Kurtág, Schubert, Chopin.

ABAO
WWW.ABAO.ORG

AROLD (Verdi). Pirulli. Pizzi. Damato, Hendrick, Stoyanov, Orbea. **28,31-III.**

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

6-III: Sinfónica de Sevilla. Pedro Halffter. Alexandre da Costa, violín. Mozart, Halffter, Brahms.

GERONA

AUDITORI

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

Palacio de Exposiciones y
Congresos de Granada
MARZO 2009

viernes 13, 21 h
CONCIERTO SINFÓNICO VII

Igor STRAVINSKY
Concierto *Dumbarton Oaks*

Sergei PROKOFIEV
Concierto para violín núm. 2 en
Sol menor, op. 63

Joseph HAYDN
Sinfonía en Re mayor, Hob.I:86

Carolin Widmann violín
HANNU LINTU director

viernes 20, 21 h
CONCIERTO SINFÓNICO VIII

Josep HAYDN
Sinfonía en Sol mayor, Hob.I:94,
"Sorpresa"

Sergei PROKOFIEV
El teniente Kijé, suite op. 60

Ludwig van BEETHOVEN
Sinfonía núm. 7 en La mayor, op. 92

JUAN LUIS MARTÍNEZ director

sábado 21, 18 h
CONCIERTO FAMILIAR IV

Georges BIZET
Carmen (Avec la garde montante)

Sergei PROKOFIEV
El teniente Kijé, suite op. 60

Ludwig van BEETHOVEN
Sinfonía núm. 7, op. 92 (fragmentos)

Víctor Neuman guión y
presentación
Joven Academia de la OCG
JUAN LUIS MARTÍNEZ director

viernes 27, 21 h
CONCIERTO SINFÓNICO IX

Henry PURCELL
Chacona en Sol menor

Johann Sebastian BACH
Conciertos de Brandemburgo 3 y 5,
BWV 1048 - 1050

Joseph HAYDN
Sinfonía en Mi bemol mayor,
Hob.I:99

HARRY CHRISTOPHERS
director

Información y reservas 958 22 11 44
taquilla@orquestaciudadgranada.es
www.orquestaciudadgranada.es

WWW.AUDITORIGIRONA.ORG

8-III: Alexei Volodin, piano. Schubert, Beethoven, Stravinski.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA
WWW.VILLAMARTA.COM

19-III: Violines de la Filarmónica de Berlín. Pachelbel, Brahms, Massenet.
26: Cristina Gallardo-Domàs, soprano; Nauzet Mederos, piano. Puccini.

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA
WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

13-III: Víctor Pablo Pérez. Coro de la OSG. Azubillaga, Peña. Moure de Oteyza, Mendelssohn.
27: Víctor Pablo Pérez. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Piau, Murray, Langridge, Stone. Mendelssohn, *Elías*.

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

FESTIVAL DE ÓPERA
WWW.OPERALASPALMAS.ORG

IL TROVATORE (Verdi). Callegari. Curran. Pelizzari, Stanisci, Almaguer, Diadkova. **3,5,7-III.**
ROBERTO DEVEREUX (Donizetti). Carminati. Pontiggia. Demuro, Theodossiou, Herrera, Lanza. **22,24,26,28-III.**

MADRID

1-III: Coro y Orquesta Nacionales de España [ocne.mcu.es]. Coro RTVE. Escolanía del Sagrado Corazón de Rosales. Paul McCreesh. Watson, Gilchrist, Henschel. Britten, *War Requiem* Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es].
3: Drumming. Miquel Bernart. Vallejo, López López, Grisey [musicadhoy [www.musicadhoy.com] A.N.).
5: Cuarteto Vogler. Haydn, Schulhoff. (Liceo de Cámara. Fundación Caja Madrid [www.fundacioncajamadrid.es].
5,6: Orquesta de RTVE [www.rtve.es]. Adrian Leaper. Luis Esnaola, violín. Albéniz, Greco, Glazunov, Stravinski. (Teatro Monumental).
6: Neue Vocalsolisten. Stockhausen, *Stimmung*. [musicadhoy. A.N.).
6,7,8: Coro y Orquesta Nacionales de España. Andreas Spering. Rubens, Miels, Doneva, Kielland, Chappuis. Haendel, Salomón. (A.N.).
8: Cuarteto Cambini. Teixidor, *Cuartetos*. (Siglos de Oro. Monasterio de las Descalzas).
10: Till Fellner, piano. Beethoven. (Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo [www.scherzo.es]. A.N.).
12: Les Arts Florissants. William Christie. *Le jardin des voix 2009*. (Juventudes Musicales [www.juvmusicales-madrid.com]. A.N.).
12,13: Coro y Orquesta de RTVE. Adrian Leaper. John Lill, piano; María

Espada, soprano. Satué, Prokofiev, Poulenc. (T.M.).

13,14,15: Coro y Orquesta Nacionales de España. Josep Pons. Poblador, Prunell-Friend, Mohr, Arcángel, Oliver. Sotelo, Vivaldi, Orff. (A.N.).
17: Cuarteto Vertavo. Grieg, Janáček, Martínez. (Liceo de Cámara. A.N.).
18,19: Orquesta Philharmonia. Esa-Pekka Salonen. Schoenberg, Mahler. / Coro Filarmónico Eslovaco. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Coro de la Comunidad de Madrid. Juhanačková, Isokoski, Groop, Andersen. Schoenberg, *Gurrelieder*. (Ibermúsica [www.ibermusica.es]. A.N.).
19,20: Orquesta de RTVE. Pablo González. Javier Perianes, piano. Beethoven, Guridi. (T.M.).
25: Ensemble Modern. José María Sánchez-Verdú. Sánchez-Verdú, Mendoza, Schoenberg. [musicadhoy. A.N.).
26: Orquesta Nacional Danesa. Thomas Dausgaard. Nelson Freire, piano. Hornemann, Grieg, Nielsen. (Ibermúsica. A.N.).
26,27: Orquesta de RTVE. Leif Segerstam. Sibelius, Segerstam, Rautavaara. (T.M.).
27,28,29: Orquesta Nacional de España. Miguel Harth-Bedoya. Daniel Muller-Schott, violonchelo. Beethoven, Dvorák, Iturriaga. (A.N.).

ORCAM

www.orcam.org

Lunes 9 de marzo de 2009
19, 30 h.
Sala Sinfónica. Auditorio Nacional

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Patricia de la Vega, piano
Francisca Beaumont, (locasta) contralto
Marc Pujol, (Tiresias) bajo
Alfredo García, (mensajero) barítono
Josep Miquel Ramón, (Creon) bajo-barítono
José Ramón Encinar, director

M. Carra Concierto para piano y orquesta *
I. Stravinsky Oedipus Rex

*Estreno absoluto

Abono 10

Lunes 30 de marzo de 2009 19,30 h.
Sala Sinfónica. Auditorio Nacional

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Sylvia Schwartz, soprano
Tim Mead, contratenor
Agustín Prunell-Friend, tenor
Konstantin Wolf, bajo
Alan Curtis, director

F. G. Haendel El Mesías

Abono 11

CDMC

AUDITORIO 400. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ronda de Atocha esquina c/Argumosa. Teléfono: 91 774 10 72
Web: http://cdmc.mcu.es

Lunes, 2 de marzo, 19:30h.
Blindman / Champ d'Action
Els Mondelaers, soprano
Electroacústica LIEM

PROGRAMA

Eric Sleichim: Ruisveld
James Tenney: Voice(s)
Gérard Grisey: Périodes
Serge Verstockt: Twisted pair 1 *

Lunes, 9 de marzo, 19:30h.
Birmingham Contemporary Music Group
Oliver Knussen, director

PROGRAMA

Oliver Knussen: Coursing
Oliver Knussen: Songs Without Voices
Poul Ruders: ABYSM
Roberto Gerhard: Leo
Julian Anderson: Khorovod

Lunes, 16 de marzo, 19:30h.
Academia Ensemble Modern
Scott Voyles, director

PROGRAMA

Giacinto Scelsi: Quattro Pezzi
Saed Haddad: Le contredésir
Jörg Widmann: Fieberfantasie
Genoel Rühle: Moonspell **
Franco Donatoni: Arpège
Régis Campo: Pop-Art

Lunes, 23 de marzo, 19:30h.
Ensemble de la Orquesta de Cadaqués
Alejandro Posada, director
David Moss, barítono

PROGRAMA

Jesús Rueda:
Concierto de cámara 2
Ernest Martínez Izquierdo:
Norte-Sur
Xavier Benguerel: Hexagrama
Arnold Schoenberg:
Oda a Napoleón

Lunes, 30 de marzo, 19:30h.
Ensemble Residencias
(Trío Arbós. Neopercusión)
Carlos Cruz de Castro,
compositor residente

PROGRAMA

Carlos Cruz de Castro:
Lienzo sonoro *+
Stefano Scodanibbio: Escondido
Terry Riley: In C

* Estreno mundial

** Estreno en España

*+ Estreno mundial, encargo del CDMC

TEATRO REAL

Información: 91/ 516 06 60. Venta
Teléfono: 902 24 48 48. Venta en
Internet: teatro-real.com. Visitas
guiadas: 91/ 516 06 96.

Tannhäuser. Richard Wagner.

Marzo: 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29. Abril: 2. 19.00 horas; domingo, 18.00 horas. Director musical: Jesús López Cobos. Director de escena: Ian Judge. Escenógrafo y figurinista: Gottfried Pilz. Director del coro: Peter Burian. Solistas: Günther Groissböck, Peter Seiffert (Mar. 13, 17, 21, 25, 29. Abril 2)/ Robert Gambill (Mar. 15, 19, 23, 27), Christian Gerhaher (Mar. 13, 17, 21, 25, 29. Abr. 2)/ Roman Trekel (Mar. 15, 19, 23, 27), Stephen Rügamer, Felipe Bou, Joan Cabero, Johann Tilli, Petra Maria Schnitzer (Mar. 13, 17, 21, 25, 29. Abr. 2)/ Edith Haller (Mar. 15, 19, 23, 27), Lioba Braun (Mar. 13, 17, 21, 25, 29. Abr. 2)/ Anna-Katharina Behnke (Mar. 15, 19, 23, 27), Sonia de Munck. Coro y Orquesta Titular del Teatro Real. Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid.

Don Pasquale. Gaetano Donizetti.

Marzo: 7, 8. 18.00 horas. Auditorio Universidad Carlos III de Madrid (Campus de Leganés). Marzo: 22, 24, 26. 19.00 horas; domingo, 18.00 horas. Teatro Real. Director musical: Álvaro Albiach. Director de escena, escenógrafo e iluminador: Tomás Muñoz. Maestro de canto: Ernesto Palacio. Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid.

Recital de Miguel Baselga, piano.

Marzo: 5. 20.00 horas. Obras de Isaac Albéniz. Sala Gayerre.

Ciclo de cine H. J. Syberberg - R.

Wagner. Winifred Wagner o la historia de Villa Wahnfried (1976). Marzo: 14. 20.00 horas. Ludwig. Réquiem por un rey virgen (1972). Marzo: 18. 20.00 horas. Sala Gayerre.

Recital de Elena Gragera, mezzosoprano.

Antón Cardó, piano. Marzo: 31. 20.00 horas. Obras de Ernest Chausson, Gabriel Fauré, Isaac Albéniz, Henri Duparc y Claude Debussy. Sala Gayerre.

Ópera en cine: La bohème.

Marzo: 28. 20.00 horas.

Domingos de Cámara. Solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Concierto V. Marzo: 29; 12.00 horas. Obras de György Ligeti, Jean Françaix y Wolfgang Amadeus Mozart.

Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid.

Director musical: Jesús López Cobos. Marzo: 31. 19.00 horas. Obras de Richard Wagner y Franz Liszt. Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica.

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet:

http://teatrodela Zarzuela.mcu.es. Director: Luis Olmos. Venta localidades: A través de Internet (servi-caixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11. Horario de Taquillas: de 12 a 18 horas. Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma. Venta anticipada de 12 a 17 horas, exclusivamente.

La Gran Vía... esquina a Chueca de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Hasta el 8 de marzo, a las 20:00 horas (excepto lunes y martes). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: Miguel Roa y Luis Remartínez. Dirección de Escena: Paco Mir. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.

XV Ciclo de Lied. Lunes 23 de marzo, a las 20 horas. **Carlos Mena**, contratenor, **Susana García de Salazar**, piano. Programa: F. Liszt, R. Vaughan-Williams, B. Britten, A. Isai. C. Bernola y Padre Donostia. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

Domingos de Zarzuela en Familia: Música Clásica, de Ruperto Chapí. Domingos 1 y 8 de marzo, a las 12:00 horas. Dirección Musical: Lorenzo Ramos / Cristóbal Soler. Dirección de Escena: Natalia Menéndez. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

Fuentsanta La Moneta Ballet Flamenco. Del 11 al 14 de marzo a las 20 h. Domingo 15 a las 18 h. De entre la Luna y los Hombres.

Compañía Nacional de Danza. Del 20 al 29 de marzo (excepto lunes), a las 20 h. Domingos a las 18 h.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es
Teléfono: 91 532 15 03

CONCIERTO Nº 6
Auditorio Nacional de Música
Martes, 31 de marzo de 2009
19,30 horas

Obertura Fausto, WWV 59 - R. Wagner
Dos episodios del Fausto de Lenau - F. Liszt
II Parte
Sinfonía Fantástica, Op. 14
H. Berlioz
Director: Jesús López Cobos

SANTIAGO DE COMPOSTELA SEVILLA

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

www.realfilharmoniagalicia.org

Auditorio de Galicia
www.auditoriodegalicia.org

Martes 10 - 21.00 h Centro
Coreográfico Galego

Miércoles 11 - 11.00 h
CONCIERTO DIDÁCTICO
Centro Coreográfico Galego

Viernes 13 - 21.00 h
CONCIERTO DE ABONO
Real Filharmonía de Galicia
Antoni Ros Marbà, director
Cristina Bruno, piano

[Fauré, Franck, Mendelssohn]

Miércoles 18 - 11.45 h ENSAYO
ABIERTO [Beethoven]
21.00 h CONCIERTO DE ABONO
Real Filharmonía de Galicia
Maximiano Valdés, director

[Stravinski, Beethoven]

Jueves 26 - 21.00 h
CONCIERTO DE ABONO
Orquesta Sinfónica de Galicia
Victor Pablo Pérez, director
Sandrine Piau, soprano
Ann Murray, mezzosoprano
Philip Langridge, tenor
Mark Stone, barítono
Cor de Cambra del Palau de la
Música Catalana
(Jordi Casas, director)

[Mendelssohn]

Domingo 29 - 21.00 h
SONS DE DIVERSIDADE
Keren Ann

OVIEDO

AUDITORIO
WWW.PALACIOCONGRESOS-OVIEDO.COM

4-III: Oviedo Filarmonía. Keri-Lynn Wilson. Joaquín Achúcarro, piano. Beethoven, Brahms.

13: Sinfónica del Principado de Asturias. Maximiano Valdés. Ingrid Flitter, piano. Chopin, Musorgski.

28: Orquesta Nacional Danesa. Thomas Dausgaard. Nelson Freire, piano. Grieg, Mahler.

PAMPLONA

BALUARTE
WWW.BALUARTE.COM

LA BOHÈME (Puccini). Haider. Castro. Arteta. Duval, Puértolas, Chernov. **4,6-III.**

FAUSTO (Gounod). Monteil. Clarac. Guèze, Ivaschenko, Cvilak, Franco. **20,22-III.**

25: Orquesta Nacional Danesa. Tho-

TEATRO DE LA MAESTRANZA

www.teatromaestranza.com
Teléfono 954 223 344

Día 2 de marzo 2009
(Sala Manuel García)
ORQUESTA DE CAMARA DE LA
REAL ORQUESTA SINFÓNICA DE
SEVILLA
INTEGRAL DE LOS CONCERTI
GROSSI
Ciclo Haendel

Día 7 de marzo de 2009
PARAÍSO PERDIDO
Concierto Flamenco en recuerdo y
homenaje a RAFAEL MONTESINOS
(1920-2005)
Con la participación de Esperanza
Fernández, Diego Amador, Fernan-
do Terremoto, Isabel Bayón, Alfre-
do Lagos, entre otros
Flamenco

Día 10 de marzo 2009 (Sala
Manuel García)
DANIEL DEL PINO. Piano
Obras de Bach, Liszt, Lara Tejero,
Albéniz, Franck,
Jóvenes intérpretes

Día 17 de marzo 2009 (Sala de
Prensa)
EN TORNO A... "LA FANCIULLA
DEL WEST"
En colaboración con la Asociación
Sevillana de Amigos de la Ópera
Ciclo de conferencias-concierto
Actividades

Días 20, 21*, 23, 24*, 25 y 26* de
marzo 2009
*(Doble reparto)
LA FANCIULLA DEL WEST de Gia-
como Puccini (1858-1924)
(La muchacha del Oeste)
Dirección musical, Pedro Halffter
Dirección de escena, Escenografía
y Vestuario, Giancarlo del Monaco
Principales intérpretes: Janice
Baird, Daniella Dessi*, Marco Berti,
Fabio Armiliato*, Claudio Sgura,
Silvano Carroli*

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro de la
Maestranza
Producción de la Ópera de Roma
Patrocinador de la temporada de
ópera CAJASOL
Ópera

mas Dausgaard. Nelson Freire, piano. Beethoven, Mahler.

26,27: Sinfónica de Navarra. Orfeón Pamplonés. Ernest Martínez Izquierdo. Chistiakova, Grívnov, López. Sibelius, Mendelssohn.

30: Barnabas Kelemen, violín; Javier Perianes, piano. Bach, Schubert, Beethoven.

31: Sinfónica de Galicia. Víctor Pablo Pérez. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Piau, Murray, Langridge, Stone. Mendelssohn, Elías.

SAN SEBASTIÁN

FUNDACIÓN KURSAAL
WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM

21-III: Orquesta del Siglo XVIII. Capella Amsterdam. Frans Brüggén. Mielsds, Zomer, Van Goethem, Kobo. Bach, *Misa en si menor*.

TENERIFE

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

www.ost.es

Información: 922 849080
Venta telefónica de entradas:
902 317 327
Lugar: Auditorio de Tenerife

6-III: Lü Jia. Obras de Beethoven y Mendelssohn.
13 y 14-III: Lü Jia/Michel Camilo. Obras de Beethoven y Camilo.
20-III: Lü Jia/D. Sitkovetsky. Obras de Bartok y Chaikovski.
27-III: L. Renes/A. Suwanai. Obras de Schreker, Dvorák y Adams.

VALENCIA

PALAU DE LES ARTS

Cosí fan tutte
de Wolfgang Amadeus Mozart
2, 5, 11, 14, 17 marzo · 20.00 h
8 marzo · 19.00 h
Sala Principal

Concierto Sinfónico-Coral

Tomás Netopil
Orquesta de la Comunitat Valen-
ciana
Cor de la Generalitat Valenciana

Obras de Dvorák y Janáček
7 marzo · 20.00 h
Auditori

PALAU DE LA MÚSICA
WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

3-III: Roberto Scanduzzi, bajo; Cristina Presmanes, piano. Bellini, Gluck, Gounod.

5: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Bruckner, *Octava*.

6: Cuarteto Moreno Gans. Moreno Gans.

8: Capella de Ministrers. Códice de las Huelgas.

11: Orquesta del Siglo XVIII. Capella Amsterdam. Frans Brüggén. Mielsds, Zomer, Van Goethem, Kobo. Bach, *Misa en si menor*.

12: Isabel Monar, soprano; Marina Rodríguez-Cusí, mezzo; Roger Vignoles, piano. Rossini, Mendelssohn, Gounod.

13: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Milne, Buchbinder. Beethoven, Mahler.

25: L'Arpeggiatta. Christina Pluhar. *La Taramella*.

27: Orquesta de Valencia. Günther Herbig. Alban Gerhard, violonchelo. Haydn, Shostakovich.

31: Cuarteto de Tokio. Haydn, Brahms.

VALLADOLID

AUDITORIO

WWW.AUDITORIODEVALADOLID.ES

5,6-III: Sinfónica de Castilla y León [www.oscyl.es]. Dimitri Sitkovetski. Ekaterina Mechetina, piano. Albéniz-Schedrin, Schedrin.

11,12: Sinfónica de Castilla y León. Vasili Petrenko. Sa Chen, piano. Chopin, Chaikovski.

ZARAGOZA

AUDITORIO

WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

12-III: Sinfónica de Cadaqués. Sinfónica del Conservatorio Superior de Música de Aragón. Neville Marriner. Martín, Boix. García Abril, E. Halfiter, Mahler.

24: Orquesta Nacional Danesa. Thomas Dausgaard. Nelson Freire, piano. Beethoven, Mahler.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW

WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL

4,5,8,15-III: Bernard Haitink. Murray Perahia, piano. Bruckner, Schumann.

11,12,14: Bernard Haitink. Debussy, Mozart, Beethoven.

19,20: Ed Spanjaard. Christianne Stojin, mezzo. Berg, Van der Aa, Hartmann.

25,26,27,29: Christoph Eschenbach. Brahms, Schumann.

DE NEDERLANDSE OPERA

WWW.DNO.NL

I PURITANI (Bellini). Carella. Negrin. Borowski, Zanellato, Cutier, Hendricks. **1-III.**

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Korsten. Wierler. Matthews, Comparato, Pisoni, Shankle. **5,8,10,13,15,18,20,24,27,31-III.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN

WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

5,6,7-III: Gustavo Dudamel. Viktoria Mullova, violín: Rachmaninov, Stravinski, Prokofiev.

12,13,14: Michael Boder. Carter, Schumann, Wagner, Lutoslawski.

20,22: Nikolaus Harnoncourt. Streit, Archibald, Taylor, Lemalu. Haydn, *Orlando paladino* (versión de concierto).

DEUTSCHE OPER

WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Rizzi Brignoli. Sanjust. Mosuc,

Calleja, Spyres, Kwecien. **1,6,11-III.** CARMEN (Bizet). Abel. Schuhmacher. Kirchschrager, Fliescher, Benzinger, Kaune. **8,12,17,21,25-III.**

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Jurowski. Friedrich. Didyk, Brück, Marambio, Manistina. **13,15,27-III.** DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Lacombe. Gürbaca. Bronk, Uhl, Klink, Keegan. **19,22-III.**

ANDREA CHÉNIER (Giordano). Jurowski. Dew. Licitra, Ko, Tamar, Benzinger. **26,29-III.**

STAATSOPER

WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Fisch. Brieger. Denoke, Rose, Kozená, Ketelsen. **1,7-III.**

PARSIFAL (Wagner). Barenboim. Eichinger. Müller-Brachmann, Bauer, Pape, Domingo. **6,9-III.**

AIDA (Verdi). Barenboim. Halmen. Bauer, Smirnova, Fantini, Fraccaro. **14,22,25,28-III.**

DON GIOVANNI (Mozart). Dudamel. Mussbach. Concetti, Samuil, Muzek, Bauer. **15,20,26,31-III.**

BRUSELAS

LA MONNAIE

WWW.LAMONNAIE.BE

LE GRAND MACABRE (Ligeti). Wigglesworth. Ollé. Merritt, Eerens, Olsen, Liang. **24,26,27,29,31-III.**

DRESDE

SEMPEROPER

WWW.SEMPEROPER.DE

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Gatti. Marelli. Ebertz, Herlitzius, Rootering, Daniel. **1-III.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Luisi. Asagaroff. Osborn, Papoukas, Lee, Scandiuzzi. **5,7,10-III.**

DIE LIEBE DER DANAE (Strauss). Luisi. Krämer. Ketelsen, Homrich, Duffin, Schwanewilms. **14,20,25-III.**

CARDILLAC (Hindemith). Luisi. Himmelmann. Marquardt, Gabler, Ringelhahn, Eder. **15,18,21,23-III.**

EURYANTHE (Weber). Zimmer. Nemirova. Nylund, Eder, Vogt, Martinsen. **16,19-III.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Luisi. Laufenberg. Schwanewilms, Rydl, Papoukas, Ketelsen. **22-III.**

DER FREISCHÜTZ (Weber). Schneider. Decker. Kerl, Kaune, Eder, Lobert. **24,28-III.**

PENTHESILEA (Schoeck). Albrecht. Krämer. Vermillion, Nieminen, Butaeva, Papoukas. **27,29-III.**

FRÁNCFORT

OPER FRANKFURT

WWW.OPER-FRANKFURT.DE

ARABELLA (Strauss). Weigle. Loy. Reiter, Döse, Schwanewilms, Hayward. Cox. **1-III.**

L'HEURE ESPAGNOLE (Ravel) / LA VIDA BREVE (Fallá). Debus. Her-

mann. Mahnke, Lazar, Argiris, Behle. **5,11,22,28-III.**

CALIGULA (Glanert). Feltz. Welda. Holland, Steinen, Wölfel, Lazar. **6,13,20-III.**

DON GIOVANNI (Mozart). Kell. Mussbach. Argiris, Ferguson, Myllys, Macco. **7,12,19,25,29-III.**

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Kell. Guth. Westbroek, Kim, Sandoval, Arwady. **8,15-III.**

LA BOHÈME (Puccini). Nánási. Kirchner. Lee, Kim, Nagy, Argiris. **14,23,26-III.**

ANGELS IN AMERICA (Eötvös). Nielsen. Erath. Bernsteiner, Carlstedt, Hill, Marsh. **21,23,25,27,29-III.**

LA CENERENTOLA (Rossini). Kell. Warner. Plock, Kim, Behle, Ryberg. **21,27-III.**

LISBOA

TEATRO SÃO CARLOS

WWW.SAOCARLOS.PT

SALOME (Strauss). Jones. Gruber. Matos, Guilherme, Araya, Howard. **26,28-III.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE

WWW.BARBICAN.ORG.UK

4-III: Les Arts Florissants. William Christie. Purcell, Monteverdi, Caccini. **6,8:** Sinfónica de Londres. Antonio Pappano. Leif Ove Andsnes, piano. Rachmaninov, Chaikovski.

7: Guildhall Percussion Ensemble. Richard Benjafield. Sinfónica de la BBC. Martin Brabbins. Xenakis.

11: Berliner Barocksolisten. Thomas Quasthoff, barítono. Bach.

12: Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Dutilleux, Wagner.

13: Sinfónica de la BBC. Edward Gardner. Alina Ibragimova, violín. Bartók, Ligeti, Chaikovski.

14,15: Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Bernard Haitink. Mozart, Debussy, Beethoven. / Murray Perahia, piano. Schumann, Bruckner.

21: Sinfónica de la BBC. Tan Dun. Anssi Karttunen, chelo. Dun.

27: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlávek. BBC Singers. Lagrange, Kozená, Burden, Jäggi. Martinu, *Julietta* (versión de concierto).

29: Orquesta de Cámara de Basilea. Andreas Scholl, contratenor. Locatelli, Vivaldi.

SOUTH BANK CENTRE

WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

3,5-III: Cuarteto Emerson. Haydn, Mozart, Ravel. / Webern, Prokofiev, Bartók.

4: Maurizio Pollini, piano. Beethoven, Schumann, Chopin.

6: Filarmónica de Londres. Yan Pascal Tortelier. Simon Trpceski, piano. Messiaen, Chaikovski, Berlioz.

10: Orquesta Age of Enlightenment. Lawrence Cummings. Haendel, Pleyel.

11: Filarmónica de Londres. Christoph Eschenbach. Daniel Müller-Schott, chelo. Dvorák, Brahms.

12: Orquesta Philharmonia. Esa-Pekka Salonen. Kringelborn, Uusitalo. Schonberg, Zemlinsky.

14: Filarmónica de Londres. Christoph Eschenbach. Stephen Hough, piano. Brahms, Mendelssohn.

15: Boris Berezovski, piano. Schumann, Schubert, Liszt.

16: Orquesta Age of Enlightenment. Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Roger Norrington. Berlioz, Bach, Mozart.

17: The Sixteen. Harry Christophers. Purcell, MacMillan.

18: Real Filarmónica. Daniele Gatti. Mozart, Beethoven.

22: Orquesta Philharmonia. Esa-Pekka Salonen. Mitsuko Uchida, piano; Christian Tetzlaff, violín. Berg, Mahler.

26: Orquesta Philharmonia. Christian Schumann. Verdi, Mozart, Beethoven.

28: Filarmónica de Londres. Geoffrey Mitchell Choir. David Parry. Bardon, Felix, Lee, Bezduz. Rossini, *Ermione* (versión de concierto).

29: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Beethoven, Strauss, Ravel.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN

WWW.ROH.ORG.UK

RIGOLETTO (Verdi). Oren. McVicar. Meli, Gavanelli, Siurina, Fulgoni. **1-III.** DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Albrecht. Albery. Terfel, Kampe, König, Kerl. **1,4,7,10-III.**

I CAPULETTI E I MONTECCHI (Bellini). Elder. Pizzi. Nettekko, Garanca, Schmuck, Owens. **2,5,7,30-III.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA

WWW.TEATROALLASCALA.ORG

ALCINA (Haendel). Antonini. Carsen. Harteros, Bacelli, Petibon, Ovenden. **10,13,15,17,20,25,27-III.**

I DUE FOSCARI (Verdi). Santi. Lievi. Nucci, Sartori, Vasilieva, Spotti. **24,26,29,31-III.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH

WWW.MPHIL.DE

5,6,8-III: Christian Thielemann. Strauss.

11,12,14,15: Christian Thielemann. Diana Damrau, soprano. Henze, Strauss, Pfitzner.

28,29: Tan Dun. Prokofiev, Dun.

STAATSOPER

WWW.STAATSOPER.DE

FALSTAFF (Verdi). Soltesz. Gramss. Maestri, Molnar, Shtoda, Röss. **1,3,7-III.** LUCREZIA BORGIA (Donizetti). De Billy. Loy. Vassallo, Gruberova, Coote, Rieger. **5,10-III.**

OTELLO (Verdi). De Billy. Loy. Vassallo, Gruberova, Breslik, Coote. **15,17,20,23-III.**

TAMERLANO (Haendel). Moulds. Audi. Cencic, Ansley, Foz, Nesi. **16,19,22,27-III.**

MACBETH (Verdi). Feranec. Kusej. Lucic, Scandiuzzi, Michael, Kos. **29-III.**

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPERA
WWW.METOPERA.ORG

LA SONNAMBULA (Bellini). Pidò. Dessay, Flórez, Pertusi. **2,6,11,14,18,21,24,28-III.**
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Summers. Gallardo-Domàs, Zifchak, Giordani, Croft. **3,7-III.**
IL TROVATORE (Verdi). Nosedà. Radvavosky, Zajick, Licitra, Hvorostovski, Youn. **4,7,10,13,16,20-III.**
RUSALKA (Dvorák). Belohlávek. Fleming, Goerke, Blythe. **9,12,14,17,21-III.**
CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni) / PAGLIACCI (Leoncavallo). Rizzo. Meier, Alagna, Focile. **19,23,26,30-III.**
DAS RHEINGOLD (Wagner). Levine. Hamer, Naef, Grove, Begley. **25,28-III.**
L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Benini. Hoerghi, Villazón, Alaimo. **31-III.**

PARÍS

4-III: Orquesta Philharmonia. Esa-Pekka Salonen. Solveig Kringleborn, soprano; Juha Uusalo, barítono. Schoenberg, Zemlinsky. (Teatro de los Campos Eliseos).
4,5: Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Thomas Hampson, barítono. Mahler. (Sala Pleyel [www.sallepleyel.fr]).
11: Fazil Say, piano. Scarlatti, Berg, Ravel. (T. C. E.).
12: Orquesta Nacional de Francia. Daniele Gatti. Gidon Kremer, violín. Brahms, Stephan, Bartók. (T. C. E.).
13: Berliner Barocksolisten. Thomas Quasthoff, barítono. Bach. (T. C. E.).
18: Jean-Marc Luisada, piano. Chopin, Bach, Beethoven.
18,19: Orquesta de París. David Zinman. Hélène Grimaud, piano. Beethoven, Shostakovich. (S. P.).
20: Akademie für Alte Musik Berlin. RIAS Kammerchor. Hans-Christoph

Rademann. Scherrer, Danz, Speer, Wolff. Bach, *Pasión según san Juan.* (T. C. E.).
21: Le Cercle de l'Harmonie. Jérémie Rhorer. Diana Damrau, soprano. Mozart. (T. C. E.).
23: Orquesta de Cámara de Basilea. Julia Schröder. Andreas Scholl, contratenor. D. Scarlatti. (T. C. E.).
25,26: Orquesta de París. Josep Pons. Bartók, Ginastera, Falla. (S. P.).
27: Rafal Blechacz, piano. Bach, Mozart, Szymanowski. (T. C. E.).
28,29,30: Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Deutsche Kammerchor. Paavo Järvi. Oelze, Peebo, König, Goerne. Beethoven, *Sinfonías.* (T. C. E.).
31: Aldo Ciccolini, piano. (T. C. E.). — Ensemble InerContemporain. Pierre Boulez. Maurizio Pollini, piano; Petra Lang, soprano. Berg, Schoenberg, Webern. (S. P.).

OPÉRA BASTILLE
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

WERTHER (Massenet). Nagano. Rose. Villazón, Tézier, Vernhes, Jean. **3,6,9,12,15,18,22,24,26-III.**
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Pähn. Wilson. Zhang, Schneiderman, Tanner, Singleton. **4-III.**

PALAIS GARNIER
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

IDOMENEO (Mozart). Hengelbrock. Bondy. Groves, DiDonato, Tilling, Delunsch. **3,5,8,11,14,17,20,22-III.**

THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES
WWW.THEATRECHAMPELYSEES.FR

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Minkowski. Martinoty. Priante, Peretiatko, Spagnoli. **1,3,5,7-III.**

TURÍN

TEATRO REGIO
WWW.TEATROREGIO.TORINO.IT

L'ITALIANA IN ALGERI (Rossini). Campanella. Fenoglio. Genaux, Siragusa, Regazzo, De Candia. **4,5,6,7,8,10,11,12,14,15-III.**

VENECIA

LA FENICE
WWW.TEATROLAFENICE.IT

ROMÉO ET JULIETTE (Gounod). Montanaro. Michieletto. Machaldze, Kaufmann, Gatell, Werba. **1-III.**

VIENA

MUSIKVEREIN
WWW.MUSIKVEREIN.AT

1-III: Arcadi Volodos, piano. Schumann, Liszt.
7,8: Sinfónica de Viena. Andrei Boreiko. Rudolf Buchbinder. Debussy, Ravel, Zemlinsky.
9: Berliner Barocksolisten. Thomas Quasthoff, barítono. Bach.
14,15: Concentus Musicus Wien. Coro Arnold Schoenberg. Nikolaus Harnoncourt. Kühmeier, Hölzl, Lipfert. Haydn.
18,19: Sinfónica de Viena. Alan Gilbert. Heinrich Schiff, chelo. Beethoven, Shostakovich, Bartók.
26: Sinfónica de la Radio de Viena. Bertrand de Billy. Strauss, Dutilleux, Ravel.
28: Filarmónica de Viena. Christian Thielemann. Beethoven.

WIENER STAATSOPER
WWW.WIENER-STAATSOPER.DE

NABUCCO (Verdi). Carignani. Lukacs, Ataneli, Sartori, Daniel. **1-III.**

LA BOHÈME (Puccini). Carydis. Stoyanova, Ivan, Sartori, Daniel. **3-III.**
CARMEN (Bizet). Luisotti. Kasarova, Kühmeier, Cura, D'Arcangelo. **4,8-III.**
TOSCA (Puccini). Halász. Guleghina, Cura, Ataneli. **5-III.**
EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Oza-wa. Richter, Hoffmann, Kraemer, Sander. **7,10,13,16,19,22-III.**
FALSTAFF (Verdi). Armiliato. Stoyanova, Tatulescu, Kulman, Titus. **11,15,18,20-III.**
LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Armiliato. Netrebko, Petean, Filianoti. **14,17,21,24-III.**
JENUFA (Janáček). Jenkins. Baltsa, Merbeth, Silvasti, Talaba. **26,29-III.**
ARABELLA (Strauss). Schirmer. Pieczonka, Kühmeier, Larsen, Klink. **27,30-III.**
DIE TOTE STADT (Korngold). Auguin. Denoke, Vogt, Eiche. **28,31-III.**

ZÜRICH

OPERNHAUS
WWW.OPERNHAUS.CH

LA FEDELTA' PREMIATA (Haydn). Fischer. Herzog. Mei, Janková, Chausson, Bermúdez. **1,6,10,14,17,19,21,26,28-III.**
THE RAKE'S PROGRESS (Stravinski). Adès. Kusej. Liebau, Breedt, Gantner, Muff. **4-III.**
SIEGFRIED (Wagner). Jordan. Wilson. Johansson, Kallisch, Guo, MacAllister. **8-III.**
GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Jordan. Wilson. Johansson, Salminen, Haunstein, Davidson. **15,25,29-III.**
DAS RHEINGOLD (Wagner). Jordan. Wilson. Nikiteau, Chalker, Guo, Vogel. **20-III.**
DIE WALKÜRE (Wagner). Jordan. Wilson. Johansson, Kallisch, Kaluza, Sillins. **22-III.**
LA TRAVIATA (Verdi). Acocella. Flimm. Chuchrova, Kaufmann, Hampson, Davidson. **24-III.**



c/ Cartagena 10, 1ºc - 28028 MADRID
Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64
E-mail: suscripciones@scherzo.es - www.scherzo.es

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por periodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes denº.....

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.
- Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.
- Giro postal.
- VISA. Nº: Caduca ... / ... / ... Firma.....
- Con cargo a cuenta corriente

(No utilice este boletín para la renovación, será avisado oportunamente)

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.
O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.
También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....
..... NIF.....
Domicilio.....
.....
CP..... Población.....
Provincia.....
Teléfono.....
Fax.....
E-mail.....

El importe de la suscripción anual será:
España: 70 € / Europa: 105 € / EE.UU. y Canadá: 120 € / America Central y del Sur: 125 €
El precio de los números atrasados es de 7 €

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la L.O. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

Centro Cultural Miguel Delibes • Valladolid

I O Y I



II EDICIÓN
Músicas para la
Pasión y la **Pascua**
ABRIL 2009

DOMINGO 5 DE ABRIL • 19.00 HS.

Mark Padmore, *tenor* • Roderick Williams, *bajo* • Amy Freston, *soprano*
Laura Mitchell, *soprano* • Christianne Stotijn, *mezzosoprano*
Iris Julien, *mezzosoprano* • Robert Murray, *tenor* • Charles Gibbs, *bajo*
Orchestra of the Age of Enlightenment • Mark Padmore, *director*
JOHANN SEBASTIAN BACH *Pasión según San Mateo*, BWV 244

LUNES 6 DE ABRIL • 20.00 HS.

Accordone
Guido Morini, *órgano, clave y dirección* • Marco Beasley, *canto*
Josué Mendez, *cornetto* • Judith Maria Olofsson, *violonchelo*
Enrique Solinis, *tiorba*
"EX TENEBRIS VITA"
Obras de C. Monteverdi, A. Grandi, B. Strozzi, A. Scarlatti y otros

MARTES 7 DE ABRIL • 20.00 HS.

Ainhoa Arteta, *soprano* • José Antonio López, *barítono*
Coro de la Comunidad de Madrid • Orquesta de Cadaqués
Pablo González, *director*
JOAQUÍN TURINA *La oración del torero*
BENJAMIN BRITTEN *Les illuminations*
GABRIEL FAURÉ *Requiem en Re menor*, OP 48

MIÉRCOLES 8 DE ABRIL • 20.00 HS

Camilla Tilling, *soprano* • Kate Royal, *soprano* • Sonia Prina, *mezzosoprano*
Toby Spence, *tenor* • Luca Pisaroni, *bajo-barítono*
Le Concert d'Astrée • Emmanuelle Haïm, *directora*
GEORGE FRIDERIC HANDEL
La Resurrezione, oratorio en dos partes, HWV 47

INFORMACIÓN Y VENTA DE ENTRADAS

Centro Cultural Miguel Delibes
Avenida Monasterio Nuestra Señora de Prado, 2 • 47014 Valladolid
Tel 983 385 604 • www.entradas.com • www.fundacionsiglo.es

A OBAMA TAMBIÉN LE IMPORTAN LAS ARTES



Cinco días antes de que Barack Obama prestara juramento fueron convocados para una reunión, en su cuartel general provisional de Washington, los líderes de las organizaciones estadounidenses de las artes. Las más o menos veinte personas que cogieron el avión representaban instituciones tan encomiables como *Dance America*, la Liga de las Orquestas Sinfónicas, la Asociación de Directores de Museo y la Asociación Nacional de Artistas Latinos. Todos eran burócratas cuyas caras no son conocidas fuera de sus oficinas, lo que explica la razón por la que la reunión no alcanzó mucha difusión en los medios de comunicación la semana siguiente.

En el pasado, cuando los presidentes fingían interés por las artes, solían hacerlo para salir en la foto con estrellas de Nashville o de Hollywood, en un intento de aumentar su nivel de popularidad al codearse con unas cuantas celebridades internacionales. Barack Obama no tiene ninguna necesidad de esos perifollos. Con un 80 por ciento a su favor en las encuestas y los millones de personas que acudieron a su toma de posesión, el presidente Obama es la mayor celebridad de la tierra y está más “de moda” que nadie. Al contrario que Tony Blair en sus días de *Cool Britannia*, o que Bill Clinton tocando el saxofón con la banda de Bruce Springsteen, o que Jimmy Carter recibiendo a un John Lennon vestido de esmoquin, Barack Hussein Obama no necesita que ninguna estrella del *pop* legitime su estilo. Tiene más historia en su propia vida que las industrias de la música y el cine juntas y más acción en la pista de baile que la mayoría de los profesionales de la pantalla. Obama podría fácilmente armar su propio *Camelot*. Pero al establecer un equipo de transición para las artes y la cultura, algo que ningún presidente electo ha hecho hasta ahora, queda claro que Obama se está tomando en serio, políticamente, el asunto. Lo suficientemente en serio como para convocar a las hormigas obreras a Washington en lugar de a las reinas del *glamour*. Y también va en serio en cuanto a cambiar la manera en que Estados Unidos se identifica con sus muchas formas de cultura.

Los vientos del cambio han soplado desde que ganó las elecciones. En un programa de radio de Nueva York, el veterano productor de música Quincy Jones anunciaba: “En una de las próximas conversaciones que mantendré con el Presidente Obama voy a rogarle para que nombre un Secretario de las Artes”. Jones, de 77 años, un aliado de Martin Luther King y fundador del Instituto para la Música de los Negros Norteamericanos, ha colocado una petición en internet para apoyar su propuesta de que haya una voz en el gabinete representando a las artes. Casi 200.000 personas han firmado. Jones insistió durante la campaña en que se debe incluir de nuevo la música y las artes en los estudios de los colegios públicos. Esta idea apareció en el manifiesto de Obama y el cambio llegará pronto a los desfavorecidos colegios urbanos.

En Washington, Michael Kaiser, presidente del Kennedy Center for the Performing Arts, retó a la nueva Administración a ofrecer fondos de emergencia a las empresas necesitadas. Kaiser nombró dos compañías de ópera y el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles, los tres en riesgo de cerrarse. Desde que apareció su artículo, el Ballet de Sacramento, la Ópera de Orlando y media docena de museos han empezado a tener graves problemas económicos y la poderosa Metropolitan Opera ha eliminado dos producciones y quiere reducir en un 10% los salarios. Las artes en los Estados Unidos empiezan a resquebrajarse con la crisis que ha matado la financiación que recibieron de las corporaciones y aniquilado el valor de las inversiones de sus donantes. En el caso del Met eso significa un tercio de sus 300 millones de dólares. Kaiser, que sacó al Covent Garden del borde de la insolvencia hace una década, piensa que es necesaria una intervención directa del Estado. “No hablo de las subvenciones estatales para las artes tal como las conocemos en Gran Bretaña”, me dijo. “No

vamos al Gobierno con el platillo. No somos General Motors y no necesitamos cantidades tan fuertes. Voy a empezar una conversación y espero que el Presidente Obama reestructure la manera en la que el Gobierno maneja las artes”.

Algunos creen que la reestructuración ha empezado. La literatura de la campaña de Obama habló de cómo Louis Armstrong y Dizzy Gillespie solían viajar como embajadores culturales durante la Guerra Fría. “Se puede aprovechar a los artistas de nuevo para ayudarnos ganar la guerra de ideas contra el extremismo islámico”, comentó Obama en el folleto electoral. Lo que dijo es que hace falta utilizar las artes de nuevo para la causa nacional. En su toma de posesión, cuatro artistas de la música clásica dispusieron de algunos momentos para mostrar —aunque era una grabación— que el nuevo presidente escucha más música que rock, jazz y rap en su iPod. Anthony McGill, de 29 años, que tocó el clarinete en el insípido encargo hecho a John Williams, es un ejemplo clásico de cómo llegar a un lugar privilegiado a través del arte: hijo de un bombero, estudió con esfuerzo en los colegios públicos de Chicago y hoy es un músico importante de la Orquesta del Met. Su hermano, Demarre, igualmente decidido, es flauta solista en San Diego. Hombres como los McGill representan la música detrás del mensaje de esperanza de Obama.

Desde los tiempos de John F. Kennedy ninguna administración ha mostrado tanto aprecio por la cultura y ninguna desde Roosevelt ha entendido las posibilidades regenerativas de las artes durante una crisis económica. En su discurso inaugural en 1933, Roosevelt declaraba que “la felicidad no está en la simple posesión del dinero; se encuentra en la alegría del logro, en la emoción del esfuerzo creativo”. Convencido de que la creatividad podía sacar a Estados Unidos de la Depresión, Roosevelt inyectó millones de dólares del *New Deal* en las artes.

Durante el primer invierno de su mandato, pagó indirectamente por 6.800 cuadros, 6.500 esculturas, 2.600 diseños y 400 murales. El programa tuvo una corta vida pero su impulso convirtió a Nueva York después de 1945 en la capital mundial del arte moderno. Los proyectos dedicados a la música, el teatro, el baile y la fotografía produjeron efectos similares. En un momento dado, el Gobierno había empleado a 1.600 músicos para tocar en bandas y para enseñar a los niños desfavorecidos. También el Gobierno tenía en nomina 6.686 escritores y 12.700 trabajadores teatrales.

No es probable que el presidente Obama tenga que recurrir a medidas tan radicales, pero su lenguaje suena algo al *New Deal* y las propuestas de sus primeros días muestran que las artes figuran de forma importante en sus planes de recuperación. Cuando aparezcan estas líneas habrá nombrado seguramente a un nuevo director del National Endowment for the Arts, que canaliza 145 millones de dólares en subvenciones federales. Un nombre que destaca para el puesto es Wynton Marsalis, el célebre trompetista y director de jazz en el Lincoln Center. Otro es el profesor Bill Ivey, que encabezó el equipo de las Artes de Obama durante la transición.

Sea quien sea a quien nombre el Presidente, tendrá más dinero de los impuestos para gastar en las artes en Estados Unidos y las relaciones entre las artes y el Estado experimentarán su reinterpretación más importante desde hace siete décadas. Estados Unidos está al borde de una revolución cultural y lo que hacen ellos suele hacerlo el Reino Unido, aunque renqueando, a la semana siguiente. En lugar de enfrentarse directamente a la crisis económica en las artes, el Gobierno británico se esconde tras unas instituciones moribundas. Mientras Estados Unidos da sus primeros pasos hacia la recuperación, los ingleses nos cubrimos la cabeza con una triste y consoladora manta.

Norman Lebrecht

MUSICALIA SCHERZO

Novedad:



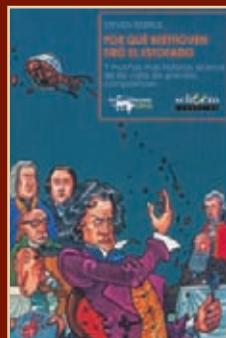
CHOPIN
Raíces de futuro
Justo Romero

Este riguroso libro es la primera obra dedicada al genial compositor francopolaco tras el clásico estudio del musicólogo español Jesús Bal y Gay. Justo Romero, con erudición y soltura, aporta una visión diferente y nos demuestra que cada época añade nuevos atributos a los clásicos.

De próxima aparición:

RAVEL
Vladimir Jankelevich

Títulos anteriormente publicados en esta colección:



POR QUÉ BEETHOVEN TIRÓ EL ESTOFADO.
Y muchas más historias acerca de las vidas de grandes compositores.
Steven Isserlis

Con un tono humorístico y en apariencia despreocupado, Isserlis nos introduce en el mundo mágico y fascinante de seis autores.



GUSTAV MAHLER
José Luis Pérez de Arteaga

Acompañándola de una extensísima discografía, Pérez de Arteaga ha escrito una rigurosa y erudita biografía.



BACH. LA CANTATA DEL CAFÉ.
La seducción de lo prohibido.
Domingo del Campo

Domingo del Campo, experto en el mundo bachiano, nos transmite en este libro una imagen rica y plural de la obra de Bach.



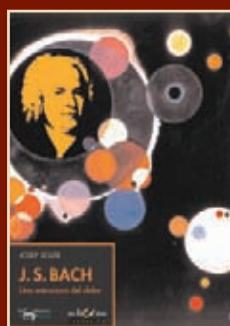
EL VELO DEL ORDEN
Conversaciones con Martin Meyer.
Alfred Brendel

Un libro revelador para los que les interese entrar en los aspectos técnicos y emocionales de la interpretación musical.



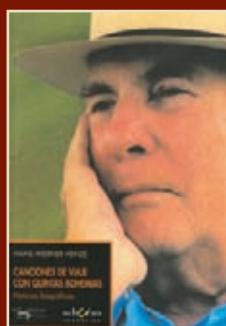
EL FUROR DEL PRETE ROSSO. La música instrumental de Antonio Vivaldi.
Pablo Queipo de Llano

Un estudio de la obra instrumental de Vivaldi, la parcela más revolucionaria y emblemática de su producción.



J. S. BACH
Una estructura del dolor.
Josep Soler

Una reflexión sobre el sentido último de la obra del genial compositor alemán. Un acercamiento musical, existencial y metafísico.



CANCIONES DE VIAJE CON QUINTAS BOHEMIAS.
Noticias biográficas.
Hans Werner Henze

Un apasionado y fascinante recorrido en el tiempo, con episodios de su vida y claves de gran parte de su producción artística.

TEATRO ALLA SCALA

MILÁN, ITALIA



Existen pocos lugares en la tierra donde poder disfrutar del pasado y del presente. En esta sala, donde el mundo escuchó por primera vez las obras de Puccini, Bellini y Verdi, resuena a través del tiempo el eco de las mejores actuaciones de los últimos 200 años. Incluso hoy, la magia de La Scala permanece inalterable. En lo alto de la sala, en el loggione, el público sigue siendo igual de entendido y ruidoso. En cualquier representación de La Scala, cada nota es una maravillosa oportunidad para experimentar la ópera en estado puro.

ROLEX. LA CORONA DEL TRIUNFO.



OYSTER PERPETUAL DAY-DATE II

ROLEX ESPAÑA S.A. - TEL. 900 41 43 45


ROLEX
ROLEX.COM