

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXVII - Nº 271 - Febrero 2012 - 7 €

HILARY HAHN

LA MADUREZ
PASO A PASO

DOSIER

Sergiu **Celibidache**

ENCUENTROS

Antón **García Abril**

ACTUALIDAD

Michael **Nyman**

REFERENCIAS

Primera de **Brahms**



9 778402 134807

00271

Fundación **BBVA**

Próximos conciertos



Madrid

Jueves, 02 de febrero de 2012

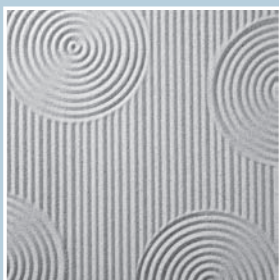
Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música · 19:30h
Príncipe de Vergara, 146 · Madrid

Reserva de invitaciones: entradas@pluralensemble.com

Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA 2011-2012 PluralEnsemble

Retrato IV Mauricio Kagel / Matthias Pintscher

Director invitado: Matthias Pintscher



Madrid

Sábado, 11 de febrero de 2012

Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música · 19:30h
Príncipe de Vergara, 146 · Madrid

Final

Tercer Concurso Internacional de Composición Auditorio Nacional de Música



Bilbao

Martes, 14 de febrero de 2012

Sede de la Fundación BBVA · 20:00h
Plaza de San Nicolás, 4 · Bilbao

Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA Bilbao 2011-2012

Ensemble Kuraia / Elena Gragera

Obras de Stravinsky, Gubaidulina y Erkoreka



Madrid

Sábado, 18 de febrero de 2012

Sede de la Fundación BBVA · 19:30h
Paseo de Recoletos, 10 · Madrid

Ciclo de Conciertos de Solistas Fundación BBVA 2011-2012

Recital de Alberto Rosado y Carlos Apellániz (dos pianos)

Entrada libre hasta completar aforo · Imprescindible confirmar asistencia: musica@bbva.es · 91 374 54 00 · 94 487 52 52

Para informarse sobre otras actividades o darse de alta en el sistema de alertas de la Fundación BBVA, visite www.fbbva.es

schërzo

AÑO XXVII - Nº 271 - Febrero 2012 - 7 €

2	OPINIÓN		DOSIER	77
	CON NOMBRE PROPIO		Sergiu Celibidache	
6	Michael Nyman		A la sombra del oráculo	78
	David Rodríguez Cerdán		Arturo Reverter	
8	AGENDA		Pensador, intérprete y director	82
			Juan García-Rico	
12	ACTUALIDAD NACIONAL		Fieramente humano	86
			Juan Antonio Llorente	
28	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		ENCUENTROS	
			Antón García Abril	90
			David Rodríguez Cerdán	
34	ENTREVISTA		EDUCACIÓN	93
	Hilary Hahn		Pedro Sarmiento	
	Ana Mateo		JAZZ	94
38	Discos del mes		Pablo Sanz	
41	SCHERZO DISCOS		LA GUÍA	95
	Sumario		CONTRAPUNTO	96
			Norman Lebrecht	

Colaboran en este número:

Daniel Álvarez Vázquez, Íñigo Arbiza, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, Jacobo Cortines, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Joaquín García, José Antonio García y García, Juan García-Rico, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Bernardo Mariano, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Ana Mateo, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Pablo del Pozo, Francisco Ramos, Elisa Rapado Jambirina, Antonio Lasiera, Arturo Reverter, Pablo L. Rodríguez, David Rodríguez Cerdán, Barbara Röder, Leopoldo Rojas-O'Donnell, Ignacio Sánchez Quirós, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, José Luis Téllez, Eduardo Torrico, Jesús Trujillo Sevilla, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, José Luis Vidal, Albert Vilardell.

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

por un año (11 Números)	
España (incluido Canarias)	70 €.
Europa:	105 €.
EE.UU y Canadá	120 €.
Méjico, América Central y del Sur	125 €.



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.

INDUSTRIA Y CULTURA

Los recientes nombramientos de altos cargos en la Secretaría de Estado de Cultura corresponden a un perfil decididamente técnico, acorde al desarrollo de funciones que implican un marcado carácter de gestión. Casi íbamos a continuar con el tópico: pura y dura. Pero quizá ahí esté el matiz, en que pureza y dureza no están reñidas con un material de delicada manipulación como es la cultura —de su creación a su difusión—, un derecho de los ciudadanos que, no se olvide, nuestra Constitución contempla en su Prólogo y, en sus diferentes aspectos, en los artículos 9, 44, 46, 48 y 50.

Parece evidente que los nombramientos a que aquí nos referimos —la Dirección General de Industrias Culturales y la del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música— tienen que ver con la reorganización económica de las relaciones entre el Estado y la cultura. Y que a veces se opina con demasiada ligereza sobre lo que la economía general debe aportar a las empresas culturales, cayendo en el doble error de considerar que éstas debieran dejarse a su suerte y que aquélla las ha apoyado hasta el exceso. Ya se ha oído un término peligrosísimo por parte de un responsable de cultura autonómico: “la burbuja cultural”. Y lo inmediato es hablar del modelo norteamericano como ejemplo a seguir sin saber que las condiciones de uno y otro ámbito han sido tradicionalmente, y lo son todavía, bien distintas y sin advertir el debate creciente en Estados Unidos acerca de las bondades del modelo europeo como democratizador del acceso a la cultura y como capaz de hacer más libre el funcionamiento programador de las instituciones dependientes por completo del capital privado.

En el nuevo organigrama de la Dirección General de Industrias Culturales figura sumida la extinta Dirección General del Libro, que es de quien dependían las ayudas a las revistas culturales. Vaya por delante que la pérdida de su denominación ya clásica no debiera suponer la caída de una actividad necesaria, se llame como se llame. Y también es verdad que será difícil objetivar ahora como subvención lo que era una administrativamente mal articulada compra de ejemplares de aquellas revistas que, sin embargo, estaba destinada a un consumidor final que no era otro sino el usuario de las bibliotecas públicas, tan en su derecho a ser ayudado a leer como el asiduo a un restaurante de lujo o a una tienda de moda a consumir un proyecto nacido de una empresa igualmente apoyada por la Administración. No parece, tampoco, que las revistas culturales tengan menos derecho a ser subvencionadas que otros sectores editoriales o del mundo de la comunicación ni que deban resignarse, culpables de nada, a formar parte de ese chocolate del loro que tantas cosas útiles suele llevarse por delante. Y si la moda o la cocina —tan apoyadas institucionalmente— son industrias culturales, no parece que lo sea menos la mucho más barata edición de revistas especializadas, una industria pequeña, sí, mínima en algunos casos, pero que contribuye a otra mayor con una presencia importante en nuestro PIB, que sostiene unos cuantos puestos de trabajo y que algo aporta a la educación de los españoles.

Así, pues, lo conveniente sería que la Administración y las revistas culturales —agrupadas en su mayoría en ARCE— llegaran lo antes posible —el tiempo aquí vuela peligrosamente— a un acuerdo acerca de cómo articular unas subvenciones que suponen un porcentaje importante en las posibilidades de supervivencia de aquéllas. En un modelo en el que la subvención es fundamental para el mantenimiento de la oferta cultural y, al mismo tiempo, en una época de crisis, dejar caer a las revistas frente a otros sectores más caros carece de sentido, y más si tal caída es inmerecida. Hace poco el experto en temas de edición Joaquín Rodríguez exponía sensatamente cuál puede ser el criterio: “la calidad del producto y contenido propuesto; su regularidad; el impacto generado; el grado de consolidación de la empresa y la posible creación de empleo cualificado y estable”. Y es que esa es la única forma de devolver a la sociedad lo que ésta aporta a una parte de su desarrollo cultural. Y bienvenidas sean a la vez las nuevas leyes de patrocinio y mecenazgo en un contexto en el que se rumorea —y algo más que eso— el fin del compromiso de algunas instituciones con sus obras sociales, o para decirlo más concretamente, con sus programas culturales, es decir, con aquello que les distinguía en su relación con esa misma sociedad que confiaba en ellas su dinero precisamente por eso.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Peter Miller / DG

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

Secciones

Discos: Luis Suñén

Educación: Pedro Sarmiento y
Joan-Albert Serra

Jazz: Pablo Sanz

Libros: Enrique Martínez Miura

Consejo de Dirección: Manuel García Franco,
Santiago Martín Bermúdez, Barbara McShane,
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

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

GRÁFICAS 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 EL FIN DEL SILENCIO

Justo en un momento en el que la música está tan cerca del silencio que el oído humano casi no puede distinguirlos entre sí, igual que la pupila no distingue entre la noche y el día en un cierto instante del crepúsculo o entre el agua y el cielo en el horizonte del mar, justo entonces, cuando Alan Gilbert dirigía a la Filarmónica de Nueva York casi al final del Adagio de la *Novena* de Mahler, se oyó en el patio de butacas del Avery Fisher Hall el sonsonete de marimba de un iPhone. Y siguió sonando con impertinente insistencia hasta que ni el director ni la orquesta pudieron ya fingir que no oían nada, de modo que Alan Gilbert paró el concierto, y esa música que sobrecoge el alma y detiene el tiempo cada vez que uno la escucha quedó desbaratada.

Se ve que no hay remedio. Que cada vez hay menos espacios y menos oportunidades para disfrutar de verdad la música o para disfrutar el silencio, o lo que es mejor todavía, disfrutar más de la música porque se es consciente del silencio que hay tras ella, antes del principio y después del final, o disfrutar del silencio porque la referencia a un sonido musical nos lo hacen más perceptible. Parece que casi nadie quisiera estar nunca en silencio. Parece que amar una música que exija atención plena y recogimiento es una prueba de anacronismo. Y hasta es más insultante que ese percance de la musiquilla invasora del iPhone haya sucedido en un concierto de la Filarmónica de Nueva York, que tiene un vínculo tan estrecho con Mahler: con él mismo en esos años de enfermedad y presentimiento de la muerte que culminan en la *Novena*, y también con su discípulo Bruno Walter y con Leonard Bernstein, a quien debemos que Mahler sea un compositor de la segunda mitad del siglo XX.

Pero no hay escapatoria. En el Carnegie Hall, durante esos instantes finales en que el violín se desvanece en silencio al final del concierto de Alban Berg, el móvil empezó a sonarle a alguien en la misma fila en la que yo estaba. En la Metropolitan Opera, años atrás, el adiós a la vida de la pobre Violeta de Verdi me lo amenizó el crujido de la masticación y el de la bolsa de



patatas que una señora —eso sí, con los ojos brillantes de lágrimas— escarbaba a mi lado. Julian Barnes tiene un cuento magnífico en el que un apacible melómano inglés se convierte en asesino en serie para vengarse de los autores de ruidillos que saben elegir infaliblemente el momento en que su actividad hará más daño. El cuento lo leí en una época en la que aún no había comenzado la invasión universal de los tonos de llamada de los móviles: en una versión más actual el melómano homicida y distinguido de Barnes tendría que actuar como uno de esos asesinos con hachas o sierras eléctricas de las películas *gore*.

Hace poco, en un restaurante moderno de Barcelona, la conversación sobre música que estábamos teniendo el compositor Benet Casablancas y yo nos la sabotaba el estruendo de la música ambiental. Le sugerimos a la camarera la posibilidad de bajarla: nos miró de arriba abajo como a dos penosos carcamales. Benet me contaba que para desquitarse de la mala música o del ruido al volver a casa escucha cantatas de Bach: cuanto peor la música, cuanto más desagradable el ruido, más cantatas, como un depurativo. Quizás él, cuando compone, compone también contra el ruido, igual que el escritor escribe contra la infección aturdidora y embustera de las palabras.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata

EL LATIDO DE ÁFRICA

Como se sabe, György Lukács sostenía que el ritmo, la materia básica de cualquier realidad musical, nacía de la necesidad de crear patrones de repetición que facilitarían el trabajo y mejorasen su rendimiento. A primera vista parece una idea convincente, en la medida en que cualquier actividad productiva que requiera un esfuerzo continuado y repetido (desde clavar un clavo a asentar ladrillos) acaba generando un patrón rítmico particular: en los tiempos del telar manual, un tejedor experto era capaz de identificar determinado dibujo sin necesidad de verlo, tan sólo con escuchar el ritmo establecido por la lanzadera y los pedales al fabricarlo (es decir: por la *música* inherente al trabajo). Pero la realidad es que la hipótesis resulta especiosa, toda vez que Lukács prescinde de los ritmos consustanciales con la propia existencia humana, ritmos primigenios como la respiración o el pulso, anteriores, si cabe, a cualquier acción creativa. Es obvio que la oposición rítmica básica *alzar/dar* es equivalente al ritmo derecha/izquierda del paso humano: la propia velocidad del caminar corresponde, en sí misma, al *tempo* musical.

Ese mismo ritmo binario, en su versión más inmediata como ritmo de majar el cereal mediante una clava en un mortero asentado en el suelo, es el punto de partida de *Africa, the beat*, un notabilísimo documental sobre la música del pueblo wagogo de Nzali, en Tanzania, que pudo verse el pasado 10 de enero en la parisina Cité de la Musique, en La Villette, y que, cuando el lector se asome a estas líneas, estará ya camino del Goethe Institut de Dakar, la Universidad de Princeton (USA), la MacGill School of Music y la Universidad de Montreal, realizando un periplo académico restringido a especialistas previo a su presentación pública en diversos Festivales. El film parte del trabajo etnomusicológico de Polo Vallejo, de quien ya se habló en estas mismas páginas (SCHERZO, julio de 2004) con motivo de la edición de su magnífico libro sobre el folclore infantil de esta cultura tanzana (*Mbudi, mbudi na mbanga: el universo musical infantil de los wago de Tanzania*, edición del autor, Madrid, mayo de 2004. www.polovallejo.com). *Africa the beat* aparece firmado con el pseudónimo colectivo *Samaki Wanne* (que en el dialecto local significa *Cuatro peces*) y que, junto al propio Polo Vallejo, agrupa al también compositor Javier Arias Bal, el cineasta Pablo Vega y el pintor Manuel Velasco.

Se trata de un trabajo de verdadera categoría, no ya etnomusicológica, sino, y sobre todo fílmica: el ritmo propio de la molienda del maíz que abre el relato es presentado, no tanto como el punto de partida de la música (que, paulatinamente, derivará de esa pulsación básica para desplegar a lo largo de la cinta toda su admirable complejidad) sino, y sobre todo, como *carácter de pertinencia* (en tanto que se trata de un patrón rítmico autosuficiente) que permita organizar el material seleccionado entre la ingente cantidad regis-

trada (más de cuarenta horas) en el rodaje. De este modo, y sin decirlo, el arranque del film invoca a Lukács justamente para refutarlo: es la música el verdadero elemento que organiza, no ya el sentido, sino, sobre todo, la ontología de la discursividad, la lógica misma de lo mostrado. *Africa the beat* se subtitula *Música y vida en el corazón de los wago*: la música (es decir: el ritmo) se reivindica así como materia primordial de la aventura humana, que el pueblo wagogo encarna como jubilosa sinécdoque.

El film prescinde por completo de la voz en *off* que justifique el orden de las imágenes, obligada en esta clase de textos: tan sólo escuetos intertítulos que o bien suponen meros indicadores temporales (el ciclo de las estaciones o las horas

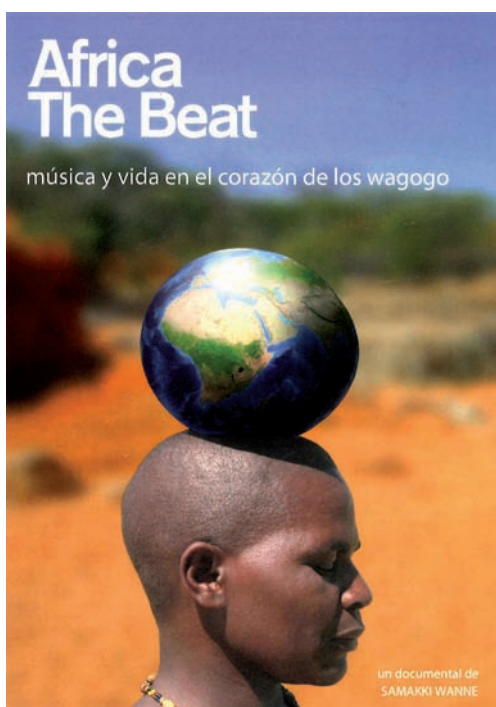
del día) o bien aportan diminutas meditaciones sobre la naturaleza de ese mismo transcurrir, tales como refranes y dichos en torno a los trabajos y los días que sintetizan el pensamiento que vertebra el film: la frase “el tiempo no transcurre: late” constituye un ejemplo de singular representatividad. Un tiempo ahistórico, circular, el tiempo del mito, siempre igual y siempre diferente, el tiempo como una corriente que baña y envuelve la vida, siempre idéntica y siempre renovada. El único elemento diegético a lo largo de los 59 minutos de la cinta es el proceso de manufactura de un tambor (instrumento, por cierto, y sorprendentemente, destinado entre los wagogo exclusivamente a las mujeres) sin otra herramienta que una azuela a partir de un rollizo de madera sin desbistar, proceso que no pretende ser una medida del tiempo real ni suplantarle, sino que articula una especie de micro-relato interno cuyo referente es *el propio tiempo fílmico* cuyo desarrollo y

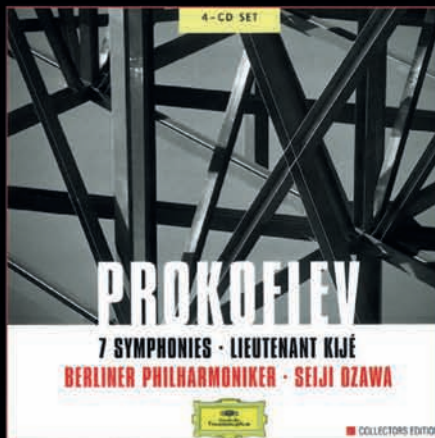
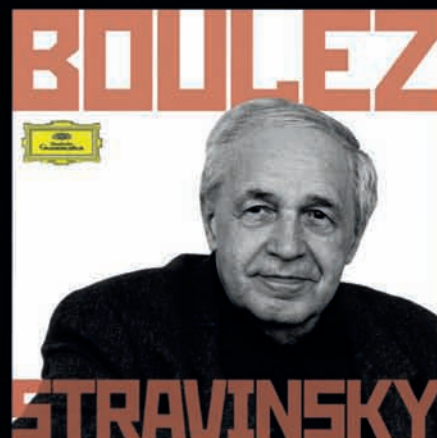
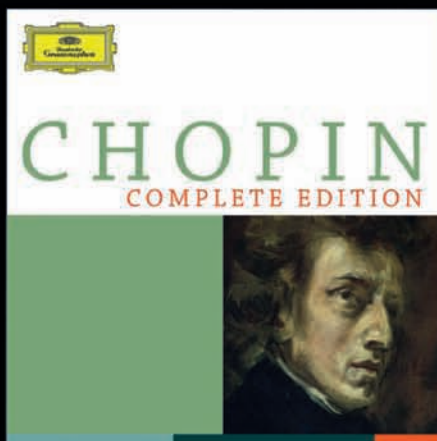
clausura puntúa, comenta y anticipa.

Todo lo dicho hace que el film tenga un carácter realmente singular: no hay la menor pretensión de didacticismo, se refuta toda posibilidad de contemplar el texto desde fuera de sí mismo en un plano intelectual presuntamente superior al de la propia realidad descrita, una realidad socio-estética compacta e independiente de la realidad fílmica a partir de ella obtenida. Ni la vida ni la música (ni el propio film) se explican: simplemente, *sucedan*. Por lo demás, incluso las limitaciones presupuestarias trabajan a favor del texto: tal sucede con la fascinante secuencia nocturna, cuyo ambiente irreal y casi onírico es una consecuencia directa del hecho de no disponer de otra iluminación que la producida por los faros de los vehículos todoterreno del propio equipo de rodaje.

Africa the beat es un portento de sensibilidad y respeto enunciativo carente del menor vestigio de paternalismo: un verdadero *documental* en el sentido más elevado del término que, como la música que contiene, es de un refinamiento y una belleza sorprendentes, espontáneos y conmovedores.

José Luis Téllez





Ahora todo encaja.

Completa tu colección con más de 200 referencias.



Del 1 de febrero al 31 de marzo

50%

DESCUENTO

En una selección de
cajas de Música Clásica



**espacio
de música**

clasica.espaciodemusica.com



www.elcorteingles.es

CON NOMBRE PROPIO

El minimalista en progreso

MICHAEL NYMAN



Fotos: Francesco Guidicini

Aunque al filósofo Richard Wollheim se le tiene por el acuñador del “minimalismo”, fue el compositor Michael Nyman (Londres, 1944) quien se apropió el término para catalogar las piezas hirsutas de Cornelius Cardew. Luego el término saltó el charco y el resto es historia. Esta contribución de Nyman a la musicología se produjo en 1968; después vendrían otras (como el bombazo ensayístico de 1974 *Música experimen-*

tal: John Cage en adelante), pero entre tanto el máximo exponente del minimalismo británico escribió un libreto de ópera (el de *Down By The Greenwood Side* de Harrison Birtwistle [1969]), hizo sus pinitos en el videoarte subversivo (*Pot Legalise Rally*, 1968) y estableció las bases de su música, apuntalada en un neotonalismo pulsátil inspirado en la estética isabelina, el barroco de Purcell, la ópera mozartiana y el jazz de posguerra y vanguardia.



Tomando ejemplo de sus homólogos norteamericanos, no tardó Nyman en organizar un *organicum* estable para interpretar su música, fundando en 1976 el ensemble-consort The Campiello Band —más tarde metamorfoseado en The Michael Nyman Band y después en The Michael Nyman Orchestra—, un trasunto de las bandas rústicas inglesas de finales del XVIII dotado del mismo timbre bochinchero gracias a su trío de saxofones, bombardino y trombón bajo. Egotista consumado, loco del fútbol (uno de sus discos más vendidos, *After Extra Time*, contiene tres piezas sobre el balompié) y provocador infatigable (sus actualizaciones en Facebook y Twitter suelen ser incendiarias), Nyman se ríe del purismo y vindica la condición posmoderna y abierta de toda idea musical, siendo precisamente uno de sus rasgos estilísticos más definitorios el reciclaje *à la Haendel* (“Todo lo que hago es usar, robar, adquirir, reproducir o reciclar música”, ha dicho en alguna ocasión), técnica que empleó por primera vez en la pieza *In re Don Giovanni* (1977) —en la cual dialoga con la célebre “aria del catálogo” mozartiana— y que desarrolló con gran refinamiento en la banda sonora de la película de Peter Greenaway *El contrato del dibujante* (1982). Como músico de cine, precisamente, se inicia de la mano de este polémico cineasta galés, para cuyas películas (vg.: *El vientre de un arquitecto*, *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, *Conspiración de mujeres*, *Los libros de Próspero*) escribe unos números idiosincrásicos, si bien son los trabajos para Jane Campion (*El piano*), Volker Schlöndorff (*El ogro*), Andrew Niccol (*Gattaca*), Michael

Winterbottom (*Wonderland, El perdón*) o Neil Jordan (*El fin del romance*) los que ha saldado con sus páginas más indisputables. Operista de corazón, que no de raza, Nyman ha escrito para este género obras tan especulativas como *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (1986) —sobre una experiencia neurológica de Oliver Sacks—, *Facing Goya* (2000) —“una ópera de ideas”— o *Man and Boy: Dada* (2003) —sobre el artista Kurt Schwitters—, basándose en la irreverente premisa de que “la ópera debería ser tan aséptica como la ciencia” y en una preocupación bioética por el carácter de la individuación, las abominaciones ideológico-científicas y las reificaciones históricas (el Holocausto, las purgas estalinistas). Pero Nyman siempre ha sido un *outsider* de la música culta, y a pesar de sus numerosos conciertos, cuartetos y ciclos líricos no ha tenido problema en cambiar discurso con figuras del pop como el ex-Blur Damon Albarn, la banda Flying Lizards, el soulman David McAlmont o la cantaora Estrella Morente, abrirse paso en las programaciones de tempo-

rada con su banda y su piano o crear álbumes conceptuales perfectamente inclasificables (*La Traversée de Paris, Michael Nyman*). No obstante, este inquieto políglota del arte ha escrito también su música con imágenes; tanto es así que su maleta de impresiones fotográficas —inspiradas en la “música visual” de los montajes de Dziga Vertov— le ha dado ya para un fotoálbum —*Sublime* (2008)—, una exposición de videoarte (*Videofile*) y no pocos discos temáticos. Si a eso le sumamos la creación de una discográfica que preserva su catálogo entre algodones y un reciente documental sobre su persona (*Mychael Nyman: Composer in Progress*) no cabe duda de que de minimalista Nyman ya sólo tiene las gafas.

David Rodríguez Cerdán

San Sebastián. Kursaal. 22-II-2012. Barcelona. Palau de la Música. 23-II-2012. Michael Nyman Band. Nyman, Vertov's Sixth Part of the World.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

MICHAEL NYMAN. THE MICHAEL NYMAN BAND / Director: MICHAEL NYMAN. MN.

THE PIANO. Edición Remasterizada. MICHAEL NYMAN, piano; JOHN HARLE, saxos alto y soprano; DAVID ROACH, saxos alto y soprano; ANDREW FINDON, saxos tenor y barítono, flauta y flauta contralto. MIEMBROS DE LA FILARMÓNICA DE MÚNICH. Director: MICHAEL NYMAN. Virgin.

CONCERTOS. JOHN HARLE, saxofón; JULIAN LLOYD WEBBER, violonchelo; ELISABETH CHOJACKA, clave; CHRISTIAN LINDBERG, trombón. ORQUESTA PHILHARMONIA. SINFÓNICA DE LA BBC. MICHAEL NYMAN STRING ORCHESTRA. Director: MICHAEL NYMAN. EMI.

MGV / THE PIANO CONCERTO. KATHRYN STOTT, piano. MICHAEL NYMAN BAND. REAL ORQUESTA FILARMÓNICA DE LIVERPOOL. Director: MICHAEL NYMAN. MN.

NYMAN/GREENAWAY REVISITED. THE MICHAEL NYMAN BAND. Director: MICHAEL NYMAN. MN.

Primera grabación de sus obras

LAS FUGAS DE PABLO QUEIPO DE LLANO

Pablo Queipo de Llano (Bilbao, 1971) no es sólo un experto vivaldiano —ahí está su libro *El furor del Prete Rosso* o sus reconstrucciones de conciertos incompletos del veneciano— sino, además, un compositor que vincula su creación a la música antigua. El sello discográfico español Enchiriadis acaba de lanzar con la colaboración de la Fundación Scherzo la primera grabación de sus obras con el título de *Fugas*, recogiendo veinticinco de ellas compuestas para cuatro partes de cuerda y bajo continuo en estilo barroco. Los intérpretes son el Ensemble Fisarchi, cuarteto florentino —dos violines, *fisarmonica* y violonchelo— dirigido por el violinista Daniele del Lungo y que emplea instrumentos de cuerda modernos si bien tañidos con arcos barrocos. Pablo Queipo de Llano es autor también de dos colecciones de conciertos para



cuerda y bajo continuo, que recrean y exploran el lenguaje musical del barroco tardío —entre 1700 y 1750— mediante un empleo riguroso y fidedigno de las técnicas compositivas de la época, con un especial cultivo del contrapunto y la fuga. Es miembro de Vox

Sæculorum, sociedad internacional de compositores contemporáneos consagrada a la recreación de la música barroca y a la reivindicación del lenguaje tonal como corriente de plena vigencia. Sus obras han sido estrenadas en Austria, España e Italia.

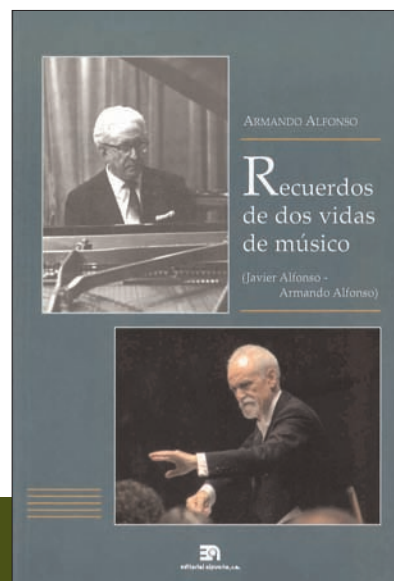
Un libro de Armando Alfonso

PADRE E HIJO

El compositor y director de orquesta Armando Alfonso (París, 1931) ha escrito unas memorias que son también un recuerdo, una biografía si se quiere, de su padre, el igualmente compositor, y pianista además, Javier Alfonso. Se trata, pues, de ofrecer el panorama de dos vidas cruzadas —“entre mi padre y yo hemos vivido más de cien años”, dice el autor en la introducción del volumen—, de dos vocaciones unidas y ligadas a épocas distintas de la peripecia musical española. De su formación como director a su jubilación como catedrático, pasando por su trabajo en el ballet de Pilar López o

su relación intensísima con la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Armando Alfonso cuenta su vida al hilo de la de su padre primero pero luego con la soltura que da la voluntad de recopilación reflexiva y un bien logrado deseo de entretener. Se opina con pasión de lo que ha pasado, se citan muchos nombres, y se ofrece una buena selección de ilustraciones. En un país que tiene tanto miedo a la memoria por escrito, siempre son de agradecer libros así.

Armando Alfonso:
Recuerdos de dos vidas de músico. Madrid, Alpuerto, 2011. 496 págs.



Ciclos de Grandes y Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo

UN GRANDE Y ALGUIEN QUE LO SERÁ

Vuelve Grigori Sokolov al Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo, del que es un asiduo cuya presencia es celebrada por el público con verdadera pasión. Poco se puede decir que no se haya dicho ya de quien es un pianista de leyenda, a quien se espera, a la vez, con emoción y seguridad pues nunca defrauda y que, además, siempre es generoso en su *encores*. En programa, la *Suite en re* de Rameau, la *Sonata K310* de Mozart y las *Variaciones Haendel* y los tres *Intermezzi*, *op. 117* de Brahms.

Olga Schepps (Moscú, 1986) llega al Ciclo de Jóvenes Intérpretes con un bagaje formativo de primera categoría iniciado en la Musikhochschule de Colonia con Vassili Lobanov. Continuó sus estudios allí hasta 2004 con Pavel Gigilov mientras acudía a clases magistrales con maestros como Dimitri Bashkirov, Arie Vardi, Bernd Glemser, Rudolf Kehrer, Michael Endres y Homero Francesch. Hoy es una de las solistas más reputadas y con mayor futuro de su generación, ha tocado con algunas de las mejores orquestas alemanas y ha grabado para Sony Classical un disco Chopin que ganó un Echo Klassic en 2010 y otro dedicado al repertorio ruso, *Russian Album*. Su muy exigente programa madrileño empezará con el infrecuente Medtner —su *Sonata "Reminiscenza"*— para seguir con Rachmaninov —dos muestras de los *Preludios*, *op. 23* y las *Variaciones sobre un tema de Corelli*—, el *Vals de Natha* y el *Vals sentimental* de Chaikovski, otro vals de Scriabin y, para cerrar, dos nocturnos y la *Balada n.º 1* de Chopin.

Madrid. Auditorio Nacional. 20-II-2012. Grigori Sokolov, piano. Obras de Rameau, Mozart y Brahms.
Teatros del Canal. 7-II-2012. Olga Schepps, piano. Obras de Medtner, Rachmaninov, Chaikovski, Scriabin y Chopin.



GRIGORI SOKOLOV

OLGA SCHEPS

Raia Martin

Felix Broede

Con la Filarmónica de Londres dirigida por Jurowski

BENET CASABLANCAS: ESTRENO MUNDIAL



VLADIMIR JUROWSKI

Roman Goncharov

El día 27 la Filarmónica de Londres dirigida por su titular, Vladimir Jurowski, estrena en Barcelona *Darkness visible. Nocturno para orquesta* de Benet Casablanca. El título de la obra proviene de unos enigmáticos versos de Milton incluidos en *El Paraíso perdido*: “No light; but rather darkness visible”. El propio Jurowski comunicó a Casablanca, a la vista de la partitura, su deseo de estrenar una obra que culmina una trilogía que comprende también *The Dark Backward of*

Time —basada en *The Tempest* de Shakespeare— (2006) y *Alter Klang. Improptu para orquesta a partir de Klee* (2007), piezas que, según el autor, “salvaguardando su individualidad y personalidad específicas, comparten algunas características tanto técnicas como expresivas, como son la exploración a fondo del universo orquestal, la diferenciación de texturas y el desarrollo de la vertiente armónica y sus implicaciones respecto a la globalidad y equilibrio de la forma”.

Necrología

HA MUERTO GUSTAV LEONHARDT

El lunes 16 de enero moría en su casa de Ámsterdam, a los 83 años, el clavecinista y director de orquesta Gustav Leonhardt. De él escribía Pablo J. Vayón en *Diario de Sevilla* que “en contra de lo que hicieron Harnoncourt y otros muchos músicos vinculados al movimiento historicista, no sintió nunca la necesidad de sobrepasar los límites temporales de la música antigua, y sólo se le recuerdan algunas experiencias fronterizas, con obras de Carl Philipp Emanuel Bach o Mozart, a quien interpretó en pianos de época. Aun con eso, su repertorio era extensísimo y abarcaba prácticamente todo el Bach posible; la escuela clavecinística francesa, cuya esencia delicada, flexible, refinada y elegante, consiguió penetrar y desentrañar como pocos; los organistas del norte de Alemania (y de otras muchas partes de Europa, incluida España); los grandes virginalistas ingleses, por los que se ocupó muy especialmente al final de su carrera; y toda una serie de nombres (menores y mayores) que jalonan la música europea desde finales del siglo XVI



GUSTAV LEONHARDT

Santiago Torralba

hasta mediados del XVIII”. Arturo Reverter, por su parte, destacaba en *El Cultural* cómo no era raro que “otras mentes preclaras de la música antigua, como Harnoncourt, Kuijken, Brüggen o Herreweghe, se unieran a él en su cruzada renovadora. Es célebre su edición de *El arte de la fuga* y no menos conocida su encarnación de la figura de Johann Sebastian en la película *Crónica de Ana Magdalena Bach* de Jean-Marie Straub (1967). En los variados campos que ha cultivado, Leonhardt pareció dar siempre en la diana como portador de la verdad interpretativa en un repertorio en el que lo seguro e incontrovertible no existe”.

Del Liceu al Palau

LAS DOS CARAS DEL LICEO

Las voces de alarma sobre el futuro del Gran Teatro del Liceo, absolutamente justificadas ante la gravedad de la situación económica, reflejan la cruel paradoja que vive el emblemático coliseo lírico barcelonés. Por un lado, el éxito de la gestión artística, más allá del rechazo puntual de parte de sus abonados a algunas de las más arriesgadas propuestas escénicas, es indudable. Podrá gustar más o menos, pero la calidad de los repartos y los montajes que se ofrecen es incuestionable. De ese buen momento artístico, que incluye la llegada de Josep Pons como director musical, con la mejora de la calidad de la orquesta como principal objetivo, hemos dado puntual cuenta en estas páginas. De hecho, la explotación artística arroja alrededor de un millón de euros de beneficio. Los problemas están en el otro lado de la institución, en el terreno gerencial, que es, obviamente, el que soporta las mayores consecuencias

de los dramáticos recortes de las administraciones en las partidas de Cultura. Si a ello añadimos el imparable descenso de los ingresos por patrocinio, tenemos lista la radiografía del desastre que se avecina.

El director general del Liceo, Joan Francesc Marco, ha preparado un plan de emergencia —de hecho es un plan de supervivencia— que conduce al teatro a un suicidio artístico en toda regla. Por una parte, el plan contempla cerrar el teatro dos meses, en marzo y junio, lo que implica cancelar dos de las producciones más atractivas de la temporada, con obras de Zemlinsky y Debussy: *Una tragedia florentina* y *El enano y Pelléas et Mélisande*, y cuatro de las funciones de los Ballets de Montecarlo. La cancelación de funciones es, a fecha de cierre de este número, una posibilidad que sólo se materializaría si el recorte del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte supera sensiblemente el 10% ya previsto (el estado aporta el 45% de

inversión pública). La drástica medida, que lleva aparejada un ERE temporal, está sobre la mesa, pero no se tomaría antes del 30 de enero. La alarma está dada, y el ambiente en el teatro es, obviamente, de tristeza y preocupación en una plantilla de 390 trabajadores que se quedarían sin trabajo y sueldo durante esos dos meses.

Mientras el Teatro Real vive una aparente bonanza económica, el Liceo ha perdido alrededor de un tercio de sus ingresos por patrocinio, algo tremendo y que, al margen de la crisis económica general, apunta a una gestión empresarial poco exitosa. Del presupuesto actual del teatro, que es de unos 48 millones de euros, cerca del 60% se destina a los gastos fijos de funcionamiento. Mientras el coste de los espectáculos se revela como una partida asumible, la estructura laboral y los costes de mantenimiento resultan inasumibles. Y se avecinan más recortes de cara a próximas temporadas, y con ellos la imagen y

proyección del Liceo se verán dañadas. Las cancelaciones nunca salen gratis, y en su coste hay que apuntar la falta de confianza que genera en el circuito profesional el anuncio de espectáculos que nunca van a subir a escena. Ante este panorama, Josep Pons considera imposible cumplir los objetivos artísticos que se han marcado, antes de asumir de facto el cargo de director musical. Y tiene razón: ¿cómo puede mejorar una orquesta, cómo puede mantener el coro su nivel, permaneciendo inactivos de forma intermitente? ¿Confiarán los contantes en el teatro cuando firman un contrato? Urge clarificar la situación y trazar un plan de salvación del Liceo, que debería comenzar por un inevitable ajuste de la plantilla, incluida la reducción de cargos y una mayor optimización de los recursos. Y, a ser posible, explicando la realidad a la opinión sin tapujos, victimismos ni medias verdades.

Javier Pérez Senz

Unos premios que se consolidan

SE ACERCAN LOS ICMA 2012



En los últimos días de enero de reunía en Moscú el jurado de los International Classical Music Awards, al que pertenece SCHERZO, para culminar el proceso de elección de los galardones correspondientes a los mejores discos aparecidos durante el año 2011. Todas las novedades llegadas a las redacciones de los diferentes medios europeos que forman parte de los ICMA entraban en concurso en las diferentes categorías y las nominaciones pueden ser consultadas en nuestra página web. A partir del día 20, en esa misma página, podrá consultarse el resultado definitivo de los premios, del que informaremos igualmente en nuestra edición impresa. A ellos hay que añadir las categorías especiales, es decir, las que corresponden al artista del año, joven artista del año, una vida dedicada a la música, sello del año, mejor página web del año y premio especial del jurado. Los ICMA se entregarán en Nantes el 15 de mayo en una gala en la que, junto a los premiados, actuará la Orquesta Nacional del Pays de la Loire dirigida por su titular, John Axelrod.

Adolfo Gutiérrez y Graham Jackson en Ibermúsica

UN VIOLONCHELISTA MUY ESPECIAL

El jueves 9 de febrero Ibermúsica presenta en Madrid al violonchelista Adolfo Gutiérrez, discípulo de Frans Helmerston, Lluís Claret y Bernard Greenhouse, una de nuestras jóvenes realidades en el violonchelo y un artista de una personalidad muy especial que merece ser seguido de cerca. Le acompañará al piano el excelente Graham Jackson —de amplia presencia en el panorama musical madrileño— en un muy exigente programa formado por las *Fantasiestücke*, op. 73 de Schumann, la *Sonata n.º 5 en re mayor*, op. 102, n.º 2 de Beethoven, la *Sonata*, op.



ADOLFO GUTIÉRREZ

38 de Brahms y la *Sonata en la mayor* de César Franck. Cuatro piezas fundamentales del repertorio, de las que muestran la verdad de unos intérpretes.

Madrid. Auditorio Nacional. 9-II-2012. Adolfo Gutiérrez, violonchelo; **Graham Jackson**, piano. Obras de Schumann, Beethoven, Brahms y Franck.

BOULEZ SCHOENBERG
PELLEAS AND MELISANDE
GUSTAV MAHLER
JUGENDORCHSTER



Pierre Boulez

SCHOENBERG / WAGNER

Gustav Mahler Jugendorchester

Una grabación en directo del exuberante concierto ofrecido por la Orquesta Juvenil Gustav Mahler bajo la dirección de Pierre Boulez, en el Suntory Hall de Tokio en 2003.

The Guardian señaló: "Desde hace ya un cuarto de siglo las interpretaciones de Boulez de todos los modernistas se han convertido en hitos [...] sigue sin tener rival en las obras de la Segunda Escuela de Viena, y de manera especial en Schoenberg".

SCHOENBERG: PELLEAS UND MELISANDE op.5

WAGNER: PRELUDIO AL ACTO I "TRISTAN UND ISOLDE"

GUSTAV MAHLER JUGENDORCHSTER / PIERRE BOULEZ
1 CD



deutsche Grammophon.com

EN CASTELLANO



universalmusic.es



UNIVERSAL CLASSICS SPAIN

BUSCANDOS EN FACEBOOK



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalcasico.es

Temporada de la OBC

LA SOPRANO Y LOS ELEMENTOS

Auditori. 13-I-2012. **Angela Denoke**, soprano. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Hartmut Haenchen**. Obras de Mozart y R. Strauss.

ANGELA DENOKE



Johan Persson

BARCELONA Sabemos desde la escuela que el Rey Don Felipe, el Segundo, no envió su armada (invencible, presuntamente) a luchar contra los elementos. La soprano Angela Denoke tuvo que luchar contra los elementos, pero venció (sufriendo, quizá, algún rasguño). Luchó, para empezar, con la nutrida orquesta de Strauss (principalmente en la enorme, por cantidad, intensidad y belleza, escena final de *Salomé*), aunque esto no le venía de sorpresa, claro; pero tuvo que luchar también contra el plus de volumen que exigió de la orquesta Hartmut Haenchen, nuevo en estos pagos, un sólido director alemán conocedor de la partitura, concertador y controlador sin reproche, pero excesivo en su marcialidad y no lo suficientemente cuidadoso con una orquesta que no estaba en el foso, sino, tan nutrida como pide Strauss (Don Ricardo), inmediatamente detrás de la soprano, casi envolviéndola. Angela Denoke ha dado

muchas veladas memorables a los liceístas barceloneses, de manera que su interpretación primero de tres *Lieder* de Strauss (*Waldseligkeit*, *Ruhe meine Seele*, *Caecilia*) y, a continuación, de la citada escena de *Salomé*, eran la parte del león del programa y aquello que despertaba la mayor expectación del público. Denoke, que es magnífica en la escena, pareció moverse al principio menos bien en el mundo refinadamente lírico del *Lied*. Voz y línea de canto estaban bien desde el principio, pero sólo en *Caecilia* llegó la deseada conjunción de facultades vocales e interpretativas. Precedida de una bien dirigida *Danza*, si no refinada —no pareció que fueran por ahí las preferencias de Haenchen—, sí indudablemente bien resuelta en sus momentos líricos y seductores y muy enérgicamente expuesta en los orgiásticos, *Salomé* ofreció por completo a Denoke la posibilidad de expresar todos sus regis-

tros dramáticos. Los estrictamente vocales tuvieron algún momento de cansancio o de forzamiento, que quizá no se hubiera dado con una dirección un poco más atenta al canto.

El programa había comenzado por una obra que, si no recibió el trato de telonera —tal cosa no se puede decir de la seriedad de Haenchen— casi fue ofrecida de oficio. Esto no sería demasiado grave si no se hubiera tratado nada menos que de la *Sinfonía n.º 39* de Mozart. Todo correcto, todo bien y claramente ordenado por la batuta organizadora, casi prusiana, de Haenchen, pero no la suficiente serena majestad —el Adagio introductor— ni la suficiente gracia, en general. Lo mejor, quizá, el Menuetto: Allegretto, con unas intervenciones de las maderas, tan bien tratadas por Mozart —dos clarinetes, oboe, dos fagotes—, técnica y estilísticamente impecables.

José Luis Vidal

Temporada de la OSV

PROGRESO ARTÍSTICO

Barcelona. Palau. 14-I-2012. **Veronika Eberle**, violín. Coro Madrigal. Sinfónica del Vallés. Director: **Rubén Gimeno**. Obras de Sibelius y Grieg.

El paulatino ascenso de la Orquesta Sinfónica del Vallés es una grata noticia. El trabajo de su titular, Rubén Gimeno, está dando sus frutos y el progreso artístico de la formación catalana se nota concierto a concierto. Hay más precisión, más concentración y calidad en la respuesta orquestal, y se notó el progreso en un programa titulado *Luz del norte*, con dos soberbias partituras en los atriles: el *Concierto para violín* de Sibelius y una selección de la música incidental de *Peer Gynt*, de Grieg. Actuó como solista la joven violinista alemana Veronika Eberle, de sonido no especialmente potente, pero rico en matices y de impecable fraseo. El acompañamiento de Gimeno, que conoce por propia experiencia las necesidades del violín



VERONIKA EBERLE

Bernard Noelle

solista, fue modélico, equilibrando dinámicas y facilitando a Eberle el lucimiento de su bellísima y delicada sonoridad. La violinista respondió a los bravos con una impoluta versión de la Gavotte de la *Partita n.º 3* de Bach.

La respuesta orquestal fue también satisfactoria en la generosa selección de pie-

zas de *Peer Gynt*, destacando por calidad y sentido teatral las intervenciones del Cor Madrigal, preparado de forma magistral por Mireia Barrera. En el programa de mano nada se indicaba sobre la traducción al catalán de las páginas corales: ni el nombre del traductor, ni del actor que grabó las partes de

Peer Gynt narradas. Tampoco consta el nombre de los dos violinistas que asumieron episodios solistas y, lo que es aún mucho peor, no se publica la plantilla de la OSV, y eso que se trata de un ciclo estable. Y no será por falta de espacio, pues hay páginas más que suficientes para incluir estas informaciones. Pero, claro, debe ser que, dentro del equipo que da forma a los programas de mano de los ciclos del Palau, hay quien da mucha más importancia a las fotografías que a estas minucias. Una pena, porque los músicos que integran la plantilla de la OSV merecen, por respeto y consideración artística, ser citados en los programas de mano de sus propios conciertos.

Javier Pérez Senz

Sinfónica de Bilbao

DESAFÍOS

Palacio Euskalduna. 13-I-2012. **Alison Balsom**, trompeta. Sinfónica de Bilbao. Director: **Ryusuke Numajiri**. Obras de Escudero, Tomasi y Shostakovich. 20-I-2012. **Alban Gerhardt**, violonchelo. BOS. Director: **Marco Guidarini**. Obras de Dukas, Shostakovich, Berlioz y Debussy.

BILBAO Fue un acto de justicia que la Sinfónica de Bilbao abriese este 2012 homenajeando al guipuzcoano Francisco Escudero (un compositor muy subestimado durante buena parte del siglo XX y lo que llevamos del XXI) en el centenario de su nacimiento. El japonés Ryusuke Numajiri dio un más que adecuado tono sarcástico y grotesco a su poema coreográfico *El sueño de un bailarín* (1944), escrito en el árido Madrid de la posguerra. Menos interés tuvo, pese a la presencia de la británica Alison Balsom, el popular pero un tanto banal *Concierto para trompeta* del francés Henri Tomasi. Emotiva, precisa, rutillante, con garra y con empa-



MARCO GUIDARINI

R. Duroselle

que, incluso con violencia, sonó la *Undécima* de Shostakovich, sinfonía que cada vez se escucha menos como una obra exclusivamente política y que más de cincuenta años después de su estreno va haciéndose un sitio entre las más desafiantes (para los músicos y para el público) de

su autor. Numajiri obtuvo con ella un gran triunfo personal, y además la orquesta se lució como pocas veces, particularmente la cuerda en los movimientos impares y la percusión en los pares.

Una semana después volvió Shostakovich con su *Concierto para violonchelo*

n.º 1, al que el alemán Alban Gerhardt y el italiano Marco Guidarini confirieron color, uniformidad estilística y un virtuosismo nunca desmesurado. El italiano y los músicos estuvieron igualmente brillantes, cuando no realmente exuberantes, en *El aprendiz de brujo* de Dukas y en la obertura *El corsario* de Berlioz, pero dieron a *El mar* de Debussy tal relevancia sinfónica que se acabó echando en falta una sonoridad más sugerente, unos perfiles más ondulantes, unos matices más sutiles, unas atmósferas más vagas o, simplemente, una luz más suave, envolvente y poética.

Asier Vallejo Ugarte

LX Temporada de la ABAO: *Tutto Verdi*

TENSIÓN DRAMÁTICA

Bilbao. Palacio Euskalduna. 21-I-2012. Verdi, **Luisa Miller**. Fiorenza Cedolins, Fabio Sartori, Juan Jesús Rodríguez, Giovanna Lanza, Riccardo Zanellato, Felipe Bou, Eider Torrijos, Juan José Puente. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Szeged. Director musical: **Riccardo Frizza**. Director de escena: **Denis Krief**. Producción de los teatros Regio de Parma, Regio de Turín y Comunale de Módena.

Tras el parón navideño, paliado en parte con unas divertidísimas funciones para niños de *La ardilla astuta* de Nino Rota en el Arriaga, la ABAO iniciaba el año con el segundo Verdi de la temporada, esta ópera de transición entre la etapa de galeras y la trilogía compuesta por *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, a las que apunta abiertamente en materia de orquestación, armonía y tensión dramática. Riccardo Frizza la defendió con empuje, firmeza, aliento verdiano e intensidad *in crescendo*, demostrando en todo momento su categoría como concertador y acompañante de cantantes. La densa y compacta respuesta de la siempre cumplidora Sinfónica de Szeged le permitió además subrayar los acentos más oscuros del melodrama, aunque sin obviar su base belcantista, pues en *Luisa Miller* hay que cantar mucho y, más aún, hay que cantar muy bien.

Contó para ello con un reparto adecuado en líneas generales, formado por cantantes que se mueven estupendamente en el repertorio italiano. Punto y aparte en Rodolfo para el italiano Fabio Sartori, un tenor lírico valiente y generoso de amplio fraseo que lució una voz bella, entonada y expansiva, aunque con sonidos a veces un tanto opacos; fue muy aplaudida su interpretación del aria *Quando le sere al placido*, cantada con efusividad y pasión. Fiorenza Cedolins, bastante recuperada del bache que acaba de pasar, aún con desigualdades vocales y un centro demasado destemplado, ofreció a cambio una Luisa de gran entidad dramática, particularmente en las escenas finales, en las que se entregó con toda su alma. Revalidó una



Juan Jesús Rodríguez, Fiorenza Cedolins y Fabio Sartori en *Luisa Miller* de Verdi en la ABAO

vez más su musicalidad y su buena línea, además de su condición de actriz consumada. Como Miller se defendió bravamente Juan Jesús Rodríguez, con una voz baritonal de presencia, solidez y empaque, y quizás con una mayor variedad de matices habría redondeado un retrato más rico y noble de su personaje, ya de por sí bastante plano y simplón. Se lució en su gran escena del primer acto. El bajo Felipe Bou no fue quizás un Wurn de primer nivel, pero puso intención y voluntad, y en ese sentido le ganó la partida con creces a Riccardo Zanellato, un Walter mate, inex-

presivo y elemental. Más que suficiente Giovanna Lanza en la duquesa Federica, centrada Eider Torrijos en su pequeño cometido y muy implicado el coro bilbaíno, que suma ya diecisiete verdís en poco más de cinco años.

No dijo grandes cosas la ordenada y funcional puesta en escena firmada por Denis Krief (responsable asimismo de la escenografía y de la iluminación), que ve en esta ópera "el drama de los campesinos que se convirtieron en habitantes de la ciudad". Los decorados, más bien básicos, y el vestuario parecen pensados para incidir en esos contrastes: a un lado el

mundo de Miller, al otro el de Walter y, aún más elegante, el de la duquesa. Muy bellas las proyecciones de las moreras, que resaltaron la atmósfera bucólica de la obra. En el debe, personajes apenas perfilados y momentos teatralmente mal resueltos, como el bailoteo del primer acto o la escena posterior al duelo entre Rodolfo y Wurn, propia de una secuencia de cine mudo de humor. Sea como fuere, una noche que puso el canto italiano en primera línea, y a fin de cuentas eso y no otra cosa es Verdi, o al menos este Verdi.

Asier Vallejo Ugarte

Sociedad Filarmónica

MESURA POÉTICA

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 19-I-2012. Javier Perianes, piano. Obras de Schubert, Debussy y Chopin.



JAVIER PERIANES

Marco Borggreve

No hace muchos años se decía que Javier Perianes era una de las grandes promesas del piano español, pero ya entonces era patente que él no era sólo eso, que era algo más. Ha pasado el tiempo y no ha habido sorpresas: ¿cómo se puede tocar el piano así a los treinta y tres años? Es decir, con esa fantasía, esa serenidad, ese grado de concentración, esa claridad conceptual, esa profundidad expresiva, ese control del sonido, esa tensión interior, esa mesura poética. Los hay más jóvenes y capaces seguramente de tocar más rápido y de hacer más teatro, pero el arte de Perianes no va por ahí, sino todo lo contrario.

Asombroso el recogimiento lírico logrado en el Andante sostenuto de la *Sonata en si bemol D. 960* de Schubert, una obra que pone al descubierto las carencias de cualquier músico trivial pero de la que el onubense hizo toda una creación. Límpidos, timbrados y muy matizados los cuatro preludios de Debussy (*Le vent dans la*

plaine, *La sérénade interrompue*, *La cathédrale engloutie* y *Minstrels*), imprimiendo al último de ellos una ligereza y unos contrastes muy burlones. Las cuatro mazurcas chopinianas restituyeron la atmósfera lírica y cautivadora de las tres primeras páginas debussynianas, aunque esta vez desde un fervor romántico de inspiración *quasi belcantista*. Sólo un poco atropellado el virtuosismo desplegado en la *Cuarta Balada* del polaco, que emanó con naturalidad a partir de una concepción de la pieza reflexiva pero a la vez arrebatada y muy llena de vigor. No hay duda, Perianes es ya uno de los grandes y uno de los más firmes candidatos a ocupar un día el trono del pianismo español, hoy en manos de otro gran artista y poeta del piano cuya estela parece seguir en algunos aspectos... y que estaba allí, entre el público de la Filarmónica, aplaudiendo como uno más: Joaquín Achúcarro.

Asier Vallejo Ugarte

CONCIERTO FINAL

TERCER CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

FUNDACIÓN BBVA

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA · SALA SINFÓNICA
Sábado, 11 de febrero de 2012 · 19:30 h.

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Jordi Bernàcer, director
Iagoba Fanlo, violonchelo*

PROGRAMA OBRAS FINALISTAS

Manuel Martínez Burgos
*Activations**

Juan Camilo Hernández Sánchez
Fulgural

Manuel Martínez Burgos
Before Silence

Vsevolod Polonsky
Élégie, pour orchestre symphonique

Entrada por invitación.
Imprescindible confirmar asistencia
antes del 7 de febrero:
musica@fbbva.es · 91 374 54 00
cicanm.fbbva@inaem.mcu.es



Fundación BBVA



XXVIII Festival de Música de Canarias

SALONEN Y LA PHILHARMONIA AVIVAN LA LLAMA

Las Palmas de Gran Canaria. Auditorio Alfredo Kraus. 10/16-I-2012. Jinsang Lee, piano; Alberto Rosado, piano; Mojca Erdmann, soprano. Sinfónica de Bamberg. Director: Jonathan Nott. Obras de Mozart, Dvorák, López López y Mahler. Orquesta Philharmonia. Director: Esa-Pekka Salonen. Obras de Beethoven y Bartók. Orfeón Pamplonés. Filarmónica de Gran Canaria. Director musical: Pedro Halffter. Directores de escena: La Fura dels Baus. Orff, Carmina Burana.

CANARIAS Por manido que parezca y por mucho que queramos evitar los tópicos, no nos queda más remedio que comenzar nuestra crónica de los primeros conciertos de la vigésimo octava edición del Festival de Música de Canarias haciendo referencia, (¡oh, cielos, una vez más!) a la manoseada crisis. En los tiempos de bonanza, con papá Estado firmando cheques en blanco, se pudo disponer de presupuestos holgados que, casi rozando el despilfarro, permitían presentar en una misma programación, a algunas de las más renombradas centurias mundiales, bajo las batutas más prestigiosas y con los solistas de mayor fama en el momento. Tal fue el caso de Canarias con su Festival de Música de dos sedes estrictamente simétricas (caso único en el orbe), que contaba con uno de los presupuestos más generosos a la hora de repartir los fondos públicos para la cultura en el archipiélago. Colas interminables a la hora de conseguir los abonos; luchas denodadas para conseguir localidades sueltas eran hechos habituales en los primeros años del Festival, gracias al cual los canarios tuvimos el privilegio de disfrutar de lo mejorcito del panorama musical. Ahora, cuando llegan las vacas flacas, habría que reflexionar sobre la verdadera utilidad de aquellos dispendios. Un claro ejemplo lo tenemos en las reacciones a la hora de los estrenos encargados por el Festival: a pesar de haberse celebrado veinte y siete convocatorias, el público sigue considerándonos, en el mejor de los casos, como “un mal necesario” al que asiste con resignación, como pudimos constatar en el caso de la primicia de este año, el *Concierto para piano y orquesta* de



ESA-PEKKA SALONEN

José Manuel López López, obra de innegables méritos compositivos, fecunda en el tratamiento de las texturas, merced a su deliberada manipulación del instrumen-

to (hecho, por demás, no precisamente novedoso) y de audaces superposiciones rítmicas. Si en más de dos décadas, la reacción del público sigue siendo la que es (y no piense el lector que

del contribuyente) urge una reflexión.

A Candelaria Rodríguez, actual directora del festival, le ha tocado torear con el bravo miura de la crisis y no sería justo hacerla responsable de la desigualdad de los resultados. En otros tiempos, el reclamo de la Philharmonia y Salonen sería motivo más que suficiente para agotar con antelación las localidades, sobre todo cuando la *Quinta* y la *Séptima* de Beethoven y el Bartók más atractivo figuran en los atriles de los impecables profesores. Ni con ésas se consiguió el lleno absoluto, lo cual no fue obstáculo para que, en lo musical, los dos conciertos resultaran un auténtico éxito. La orquesta, homogénea en todas sus familias, con unas cuerdas graves sobresalientes, excelentes maderas y magnífica percusión, tuvieron en Bartók ocasiones de lucimiento virtuosístico (espléndidas las intervenciones solistas del *Gioco delle coppie* en el *Concierto para orquesta* así como la salvaje orgía sonora del final de la suite de *El mandarín maravilloso*). Salonen, que desconcertó a más de uno en su *Quinta* beethoveniana, demostró su gran clase en una inolvidable *Séptima*, rítmicamente indesmayable y pródiga en refinamiento a la hora de equilibrar los planos sonoros. Estos dos conciertos hicieron levantar el listón rotundamente, tras las discretas aportaciones de Nott al frente de la Sinfónica de Bamberg (mejor en Mahler que en Dvorák) y el desabrido Jinsang Lee. Tampoco aportó nada nuevo La Fura dels Baus, repitiéndose a sí mismos, a unos *Carmina Burana* que en lo musical distaron mucho de ser modélicos.

Sonja Werner



VI Concurso Internacional de Violonchelo Carlos Prieto

Del 27 de AGOSTO al 1 de SEPTIEMBRE, 2012
Morelia, Michoacán, México

PREMIOS

- **Primer Lugar:** \$ 10,000 dólares americanos
- **Segundo Lugar:** \$ 5,000 dólares americanos
- **Tercer Lugar:** \$ 2,500 dólares americanos

JURADO

Jesús Castro-Balbi | José Luis Gálvez | William Molina
Philippe Muller | Aldo Parisot | Asier Polo | Carlos Prieto

www.concursointernacionalcarlosprieto.com

*Más información en: info@concursointernacionalcarlosprieto.com



Consejo
para la
Cultura a las Artes

Gobierno
del Estado
de Michoacán

Ayuntamiento
de Morelia



Concierto extraordinario de la OCG

JÓVENES MADUROS

Auditorio Manuel de Falla. 13-I-2012. Orquesta Ciudad de Granada. Director: **Salvador Mas**. Obras de Mendelssohn y Schubert.



Juan Ortiz

Salvador Mas con la Orquesta Ciudad de Granada

GRANADA Dos compositores unidos por el tópico, en este caso como en casi todos con su parte de verdad, de niños prodigio mantenedores del clasicismo en pleno romanticismo. En cualquier caso, la *Tercera Sinfonía* de Schubert es obra ya de plena madurez, independientemente de que se discuta si su origen fue proporcionar material para la orquesta del *Konvikt* en el que Schubert había estudiado, puesto que en la fecha de su composición (1815) ya había abandonado la institución para iniciar una poco halagüeña y breve carrera de maestro de escuela. No es pues un ensayo primerizo de quien ya había compuesto (o estaba a punto de hacerlo) *lieder* como *Margarita en la ruela* o *El rey de los elfos*.

Y algo parecido puede predicarse de Mendelssohn, falso gemelo rico del pobre Schubert. El *Octeto* en versión para orquesta de cuerda que interpretó la Orquesta Ciudad de Granada es obra madura de quien ya tenía en su haber doce sinfonías para cuerda, y para mayor paralelismo con Schubert, en lo feérico estaba a punto de componer su obertura para

el *Sueño de una noche de verano* shakespeariano. Y para acabar el paralelismo, la común fuente en Goethe, al que tanto y tan bien ilustró Schubert en sus *lieder* e inspirador directo del Scherzo que constituye el tercer movimiento del *Octeto* de Mendelssohn, al decir de su hermana Fanny.

La primera parte del concierto estuvo dedicada a la obra más tardía, el *Octeto* de Mendelssohn. Interpretación destacable la de la Orquesta, en un programa a la medida de su director musical, que tan bien se identifica con el primer romanticismo. La segunda parte del concierto tuvo como protagonista única a la *Tercera Sinfonía* de Schubert, obra de proporciones e inspiración haydniana, pero con premoniciones que en su último movimiento casi nos conducen a la *Sinfonía Italiana* de Mendelssohn. Estupendas prestaciones de José Luis Estellés al clarinete en el primer tema del Allegro inicial y en la parte central del segundo movimiento y de Eduardo Martínez al oboe en el Trío del tercer movimiento.

Joaquín García



ARCHIV PRODUKTION

Giuliano Carmignola

Haydn

Violin Concertos
Orchestre des Champs-Élysées

Giuliano Carmignola

HAYDN: CONCIERTOS

Orchestre des Champs-Élysées

Giuliano Carmignola presenta los injustamente olvidados *Conciertos para violín* de Haydn, en los que se despliega la originalidad, el ingenio, el buen humor y la inventiva melódica del compositor.

La precisión técnica, la musicalidad disciplinada y el bellissimo sonido de Carmignola junto a los instrumentos de época de la extraordinaria Orchestre des Champs-Élysées, dan vida a todas y cada una de las intenciones del compositor.

CONCIERTO PARA VIOLÍN EN DO MAYOR HOB. VIIa:1
 CONCIERTO PARA VIOLÍN EN LA MAYOR HOB. VIIa:3
 CONCIERTO PARA VIOLÍN EN SOL MAYOR HOB. VIIa:4
 GIULIANO CARMIGNOLA, VIOLÍN
 ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
 ALESSANDRO MOCCIA, LÍDER
 1 CD





www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

De los peligros del poder absoluto

¿DUCA O DUCE?

Teatro Villamarta. 19-I-2012. Verdi, **Rigoletto**. Luis Cansino, Sabina Puértolas, Ismael Jordi, Rubén Amoretti, Marina Pardo, Federico Gallar. Coro del Teatro Villamarta. Orquesta Lírica del Sur. Director musical: **Carlos Aragón**. Director de escena: Francisco López.

JEREZ Me encanta que la realidad venga a echar por tierra ideas preconcebidas, prevenciones y prejuicios, aunque sean los míos. De camino al teatro, me ronda el abejorro incómodo de un cierto presentimiento: que la palabra "humildad" habrá de ser obligada invitada de honor en estas líneas que ahora comienzan. Contrariamente, al regreso ocupa su hueco un jubiloso y legítimo "orgullo", el que suscita en un natural de esta tierra el hecho de que nuestro Villamarta, bajo la amenaza cierta de las espadas de Damocles de las Tijeras y el Cerrojo, sometido a dieta severa y con su personal avistando ya en lontananza su último salario, sea capaz de sobreponerse y alumbrar unas funciones como estas comentadas, de muchísimos quilates, echando mano del voluntarismo y el tesón, de la inteligencia y la sobrehúsa.

La propuesta firmada por el tándem López-Ruiz juega al equívoco y la mascarada, basculando entre el trasfondo del original verdiano y su trasunto en la Italia fascista, acentuándose de este modo su carácter de reflexión sobre los peligros del poder absoluto, sobre la corrupción y la fuerza del destino, asunto éste último inherente a la tragedia de todo tiempo. La labor direccional de López pone el acento en componer un fresco de dibujo preciso, con pulso de miniaturista, cincelado con barroquismo y mimo de orfebre. Con todo, hay también brochazos, cierto es, chirriantes y de gusto dudoso —el Duque, por ejemplo, canta su purísimo amor por Gilda mientras recibe una fenomenal felación—, pero estos ostentan siempre una inapelable coartada argumental (así, en el caso recién aludido tan impactan-



Sabina Puértolas y Luis Cansino en *Rigoletto* de Verdi en el Teatro Villamarta de Jerez

te estampa persigue subrayar con vigor insólito el desmedido cinismo del personaje).

Muy redonda, homogénea y compactada también, por su parte, la vertiente musical del espectáculo, pese —o gracias, no sabría

bien decirlo— al forzoso empleo de abundantes hueses locales en secundarios y partiquinos. El trío protagonista superó ampliamente el nivel de lo digno, acercándose abundantemente a lo notable y acariciando incluso

por momentos lo directamente memorable. Cansino perfiló un *Rigoletto* dramáticamente convincente, encarnado con buen oficio y mejor presencia, fraseado con rigor, frescura y contundencia. Pizpireta y pimpante, la Gilda de Puértolas jugó sus mejores bazas en el segundo acto, con un *Caro nome* maravillosamente paladeado, compuesto de un solo trazo y rebosado de musicalidad, orlado de inatacable coloratura. Nuestro Ismael Jordi, por su parte, fue un Duque de indudable presencia escénica, con la chocante prestancia de un señorito de arrabal, fraseado con el gusto exquisito, la límpida afinación y la pulcritud diccional que le caracterizan. Igualmente solventes el Spafucile de Amoretti, la Madalena de Pardo y el Montecarlo de Gallar.

El Coro titular del Villamarta, en una de sus mejores noches de los últimos tiempos, se mostró preciso en las entradas y generalmente bien empastado, ágil y eléctrico. Eficaz sin tacha, siempre atenta a la escena, la dirección musical de Carlos Aragón supo extraer petróleo de una agrupación, denominada "Orquesta Lírica del Sur", que se adivinaba de birlirbioque.

M.A. González

ivc - discovering voices

49th INTERNATIONAL VOCAL COMPETITION

's-Hertogenbosch, The Netherlands

21 - 30 September 2012

Preliminary Rounds:

29 February 2012 • Opéra de Monte-Carlo, Monaco

31 May 2012 • Riga Opera, Latvia

18 & 19 September 2012 • 's-Hertogenbosch, The Netherlands

2 categories: Opera | Art song & Oratorio

Jury:

Ioan Holender (president) • **Nelly Miricioiu** (soprano)
Peter Schreier (tenor/conductor) • **Sergei Leiferkus** (baritone)
Peter de Caluwe (La Monnaie Brussels)
Hein Mulders (De Nederlandse Opera Amsterdam)
Arnold Alons (Opera Chile & Toulouse)

Prize money: € 45,000 and engagements

www.ivc.nu | info@ivc.nu

Un experimento afortunado

PETER SELLARS: RIESGO Y VENTURA

Teatro Real. 18, 20-I-2012. Chaikovski, **Iolanta**. Stravinski: **Perséphone**. Ekaterina Scherbachenko / Veronika Dzhioeva, Pavel Cernoch / Dmytro Popov, Dimitri Ulianov, Willard White, Alexei Karnov / Maxim Aniskin. Dominique Blanc, Paul Groves. Director musical: **Teodor Currentzis**. Director de escena: **Peter Sellars**. Escenografía: George Tsy-pin. Figurines: Martin Pakledinaz.

MADRID Depende de quién tenga la idea. Si es de Sellars, tendrá fundamento. Por eso sentíamos curiosidad por el acoplamiento *Iolanta-Perséphone*. Con Sellars, no era arbitrario. Son obras muy distintas en cuanto a estética y propósito, por mucho que sepamos que Stravinski adoraba a Chaikovski. Stravinski se sitúa de manera deliberada fuera del Romanticismo, su *Perséphone* es una de sus obras griegas, como *Edipus Rex* o *Apolo*; como lo será *Orfeo*, pero aún falta mucho. Hay hieratismo, hay un tratamiento silábico del texto, se reescribe el mito, se renuncia al viejo rapto, el antiguo conflicto. Si toda obra de arte es una estilización, la *Perséphone* de Stravinski (basada en Gide, y esto no hay que olvidarlo, aunque el maestro pretendiera menguarlo en su momento) es una recreación estilizada de la propia estética austera que se finge, o acaso es, "nuevo clasicismo". Mas que continuación de *Edipus*, *Perséphone* prolonga la *Sinfonía de los Salmos*. Para ser una obra teatral, es inclasificable: una voz de tenor, una voz recitada, hablada, bailarines, coro, conjunto. Ni ópera ni ballet, aunque eche mano de ambas estéticas.

Iolanta es lo contrario: el tema romántico por excelencia, el de la redención por amor. Mas también el de la ceguera como carencia y falta de libertad, por mucho que pueda darse en una *jaula de oro*. Todo ello con una música de gran intensidad, sobre todo intensidad lírica: el aria de la "sospecha" de *Iolanta*, el himno a la luz de Vaudimont. Qué espléndida idea la de aprovechar una fermata en la escena novena e incluir los querubines chaikovskianos de la *Liturgia de San Juan Crisóstomo* (ahí, el



Javier del Real

Ekaterina Scherbachenko y Pavel Cernoch en *Iolanta* de Chaikovski en el Teatro Real

Coro roza lo sublime). Sirve de contraste y de motivación del apoteosis final. En Chaikovski, la redimida es *Iolanta*. Con Sellars, el redimido acaba siendo el redentor.

Iolanta transmite su vestimenta a *Perséphone* (El aprendizaje de ésta es también revelación, epifanía) y su ceguera al mistagogo Eumolpo, único papel cantado de la obra. Homero fue ciego, como Tiresias, y el *Himno a Deméter*, del que surge la historia de *Perséphone*, hija de la diosa olímpica, forma parte del corpus homérico. Y en Homero, la ceguera es trasunto de "luz interior". Por ahí va este icono de Eumolpo. Sellars acude a bailarines camboyanos, jóvenes instruidos en el milenario ballet de la corte, que los jmeres rojos trataron de suprimir mediante el asesinato en masa. Es una estilización más dentro de la estilización, más convincente esta delicadeza, esta belleza intensa y exótica que

si se hubiera acudido a danza tradicional o a la llamada contemporánea. La actriz Dominique Blanc y el tenor Paul Groves, con el coro en una de sus mejores prestaciones, garantizaron el alto nivel de "lo que se oía".

Hay que señalar la excelente dirección del joven Teodor Currentzis, que acude a dos mundos sonoros muy distintos y los resuelve sin excesivo contraste. Ha sido muy aplaudido, sin duda se espera su regreso a este teatro. Parece haberse entendido muy bien con la orquesta, que mostraba espléndido nivel. Los dos repartos eran muy competentes. Scherbachenko construye un papel rico en dulzura atormentada, con un lirismo intenso y un agudo hermoso, redondo. Su éxito ha sido indiscutible. Dzhioeva es una princesa menos frágil, pero también posee bella línea de soprano lírica, de un lirismo emotivo. Cernoch y

Popov plantean de manera distinta su Vaudémont, el primero más ligero, el segundo más netamente lírico. Cernoch parece reservarse, pero estalla pronto porque así lo exige su temprano dúo con Scherbachenko. Popov resulta más regular, y su eclosión parece más motivada. Ambos excelentes, en cualquier caso. Lo mismo que los dos Robert: Markov y Aniskin. Un lujo: Willard White en Ibn-Hakia, un papel que Sellars plantea de manera muy especial, no caben detalles ahora. Otro lujo: Dimitri Ulianov en el Rey René, un papel para bajo de la vieja escuela rusa. Con todos estos mimbres, numerosos y diferentes, la arriesgada propuesta ha sido un éxito. No porque *Perséphone* haya atraído excesivos aplausos (sí los atrajo *Iolanta*), sino porque el experimento dio su mejor resultado.

Santiago Martín Bermúdez

XVIII Ciclo de Lied

GLORIOSOS DECADENTES

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 16-I-2012. **Anne Schwanewilms**, soprano; **Manuel Lange**, piano. Obras de Wolf, Strauss y Debussy.

Una atmósfera decadente impregnó el programa de esta noche y permitió recordar el elogio nietzscheano de la decadencia: caer hasta lo profundo. La nocturna delicuescencia de Debussy, la visionaria elegía de Wolf, a veces exasperada hasta el expresionismo y encarnizada en acritudes armónicas, la suntuosa ironía de Strauss, permitieron a los intérpretes explorar el denso y oscuro

mundo de la *décadence* decimonónica, donde el diamante resplandece como última etapa del carbón.

Schwanewilms lució las virtudes de la soprano lírica de cámara que merece evocar los ejemplares tiempos de una Irmgaard Seefried, por ejemplo: timbre claro, cristalino, control extremo del volumen —sus pianísimos resultaron auténticos hilos de luz—, dicción cuida-

dosa, homogeneidad de timbre en todos los registros. En lo expresivo, pasó del recitado voluptuoso de Debussy a la contemplación hipnótica de Wolf y a la pequeña escena de elegante histrionismo de Strauss, querencia muy especial de la cantante.

El menú era tan comprometido para el pianista como para la soprano. Lange asumió pareja versatilidad a partir de una timbración esmal-

tada, un fraseo cumplido y un oído alerta al contrapunto con la voz, de modo que hubo en él tantas atmósferas y tanto lirismo como en su compañera. Juntos completaron una faena muy exigente, por lo poco manido, en general, de las obras y por la finura de matices exigidas en este fugaz viaje a través del esplendor decadente.

Blas Matamoro

Liceo de Cámara

ALTERNATIVAS

Madrid. Auditorio Nacional. 10-I-2012. **Christianne Stotijn**, mezzo; **Isabel Charisius**, viola; **Roger Vignoles**, piano. Obras de Brahms.

Este monográfico dedicado al Brahms más otoñal entremezcló las características de la música de cámara estricta con las del recital, tanto vocal como pianístico. Fueron plenamente del género al que el ciclo se debe las dos *Sonatas para viola*; aunque pensadas en origen para el clarinete —y para el arte de un intérprete muy concreto:

Richard Mühlfeld—, Brahms indicó desde el primer momento la ejecución alternativa a la viola. Charisius ofreció una lectura que no jugó a fondo la baza del pesimismo a ultranza de las páginas, con un acabado mucho más redondo en la *Segunda*, dado que en la *Primera* se produjeron algunos problemas de equilibrio con el

teclado y la propia viola rindió con una sonoridad ligeramente áspera en algunos pasajes. Del todo inadecuada la voz de la mezzo para las *Cuatro canciones serias*, que se vieron privadas del imponente tono admonitorio que proporciona un bajo, la tesitura demandada por Brahms. Mucho más acordes medios y resultados en las tres cancio-

nes del *Op. 105* y en las dos, muy raramente escuchadas, del *Op. 91*, con su seductora mezcla tímbrica, al unirse la viola al acompañamiento habitual del piano. Vignoles fue un correcto, aunque no especialmente poético, intérprete de los *Intermezzi* para piano solo.

Enrique Martínez Miura

CNDM

MODERNOS DE AYER Y HOY

Madrid. Auditorio Nacional. 13-I-2012. **Cuarteto Emerson**. Obras de Adès, Rihm y Bartók.

La serie 20/21 del CNDM albergó a uno de los cuartetos de cuerda más importantes del presente, el Emerson, cuyo repertorio cubre de Bach a nuestros días. Dado el ciclo en el que actuó, el grupo hizo hincapié en la música más reciente, presentando el estreno en España del cuarteto *The Four Quarters* de Thomas Adès, página, que el mismo Emerson estrena-

se en marzo del año pasado, en la que evidenciaron la solidez conceptual y la facilidad de escritura del compositor. El Emerson defendió la obra con total convicción, rindiendo posiblemente el pasaje más efectivo en los *pizzicati* del segundo tiempo, *Serenade*. Un lenguaje más vigoroso y personal, pese a sus conexiones con la tradición—, de inatacable base técnica,

da vida al *Cuarteto n.º 4* (1981) de Wolfgang Rihm. Los componentes del Emerson potenciaron sus numerosos contrastes de todo tipo por medio de una aproximación poco menos que expresionista.

Por fin, la música más “vieja” del concierto, el *Cuarteto n.º 5* de Béla Bartók, escrito en 1934, reveló su vigente modernidad y vitalidad pujante. La célebre

y tan influyente construcción en arco apareció con extraordinaria nitidez en el planteamiento del Emerson, que no sólo situó en primer plano el mundo de ritmos y colores de la obra, sino que en el desolado Andante brindó uno de los momentos emocionales más intensos de la música de cámara en Madrid de los últimos meses.

Enrique Martínez Miura

Ciclo de la ORTVE

ILUSTRES HUÉSPEDES

Madrid. Teatro Monumental. 9-XII-2011. Joaquín Achúcarro, piano. Sinfónica de RTVE. Director: **Carlos Kalmar**. Obras de Bartók, Schumann y Brahms. 13-I-2012. **Hilary Hahn**, violín. ORTVE. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Montsalvatge, Prokofiev y Shostakovich.



Peter Miller

HILARY HAHN

Tocaba el *Concierto para piano* de Schumann Joaquín Achúcarro y había expectación encariñada por oírle, premiada luego con aplausos. Esta obra, salvo unos pocos nubarrones, es agua clara, y casa bien con los pianistas directos y sin afectaciones. Él domina la pieza, a la que habló de tú a tú, imponiéndose a las grandes dificultades del primer tiempo, octavas incluidas. En el lento todos los implicados (solista, director, orquesta) lograron una atmósfera cuasi mozartiana, creando finos diálogos que preservaron un marco antifonal, atentos a cada detalle. Y en el Finale admirable el *tempo* nunca se aflojó, alcanzándose momentos pujantes, y otros que acaso pudieron haberse trenzado aún mejor. El único problema de Achúcarro es de concepto, pues el suyo suele ser tradicional, sin gran vocación de riesgo, con poco que exceda el carril más conservador. Kalmar estuvo atento a los picos más altos de la melodía, aquí tan pródiga, y contribuyó a ese ambiente de real intimidad en el Andantino, con el que

uno no lo asociaba tanto.

Habituales en Montsalvatge, la *Sinfonía de Réquiem* abunda en el rigor formal y la sabiduría constructiva, que Víctor Pablo Pérez primó recreándose también en el refinamiento de algunas armonías, de perfume impresionista en el *Agnus Dei* y gran colorido en *Lux aeterna*. Buenas cuerdas, con empaques en graves, y líneas finas y afiladas en las maderas. En el *Primer Concierto para violín* de Prokofiev brilló Hilary Hahn por finura, frescura, diafanidad, riqueza de entonaciones y matices. Dentro del muy alto nivel global, el segundo tiempo tuvo talonazos de arco inolvidables, llenos de mordiente, e innumerables gradaciones dinámicas. Víctor Pablo Pérez se adaptó sin fisuras a los muchos cambios de decoración rítmica de la obra, mimó y respetó a Hahn, se lució en la coda lunática de los tiempos extremos y ornamentó con tino el discurso de la solista. La ORTVE, de nuevo, al nivel de sus mejores días.

J. Martín de Sagarmínaga

ARTE SACRO

febrero, marzo de 2012

Religión y espiritualidad: música, danza, cine en las principales iglesias y teatros de la Comunidad de Madrid

CORO TOMÁS LUIS DE VICTORIA 18 DE FEBRERO SCHOLA GREGORIANA DE MADRID 19, 25 DE FEBRERO 2, 3, 4, 11, 17 Y 23 DE MARZO JORCAM 20 DE FEBRERO ISIDRO ANAYA, BARÍTONO DANIEL OYARZABAL, ÓRGANO 23 DE FEBRERO ZARABANDA 25 DE FEBRERO GOSPEL Y ESPIRITUALES NEGROS 25 DE FEBRERO ENSEMBLE DE CAELIS 28 DE FEBRERO	AMARCORD 29 DE FEBRERO ROMANCES DE MOROS Y SEFARDÍES 4 Y 31 DE MARZO DUO ROBAINA INFANTE 6 DE MARZO GRUPO MÚSICA ANTIGUA 10 DE MARZO IGNACIO MARÍN BOCANEGRA, PIANO 13 DE MARZO GRUPO DE MÚSICA BARROCA "LA FOLÍA" 14 DE MARZO SPECULUM 17 DE MARZO ÁNGEL HUIDOBRO, PIANO 20 DE MARZO	CÁMARA SACRA 23 DE MARZO CORO NUR 24 DE MARZO CORO Y CAMERATA DE SAN JERÓNIMO EL REAL 25 DE MARZO REQUIEM DE G. VERDI ORQUESTA Y CORO DE LA UAM 28 DE MARZO SONOR ENSEMBLE 29 DE MARZO COMPañÍA BOROM TAMBA 30 DE MARZO
---	---	---

La Suma de Todos
Comunidad de Madrid
www.madrid.org

XXII FESTIVAL | 2 0 1 2

Arte Sacro

DEL 18 DE FEBRERO AL 31 DE MARZO

Más información sobre el festival:

facebook.com/CulturaComunidadeMadrid

www.madrid.org/artesacro

Patrocinan:

Colaboran:

Ciclo de Ibermúsica

SOMBRAS DEL PASADO

Madrid. Auditorio Nacional. 19, 20-I-2012. Staatskapelle de Berlín. Director: **Daniel Barenboim.** Bruckner, *Sinfonías* n^{os} 4 y 3.

Estos dos conciertos tenían una impronta nostálgica, pues estaban dedicados a la memoria de Sergiu Celibidache, de cuyo nacimiento se cumplen cien años, tantas veces huésped de Ibermúsica. Es conocido el respeto y admiración hacia el gran director rumano que siente Barenboim, aunque pensamos, salvando distancias, que su estilo bruckneriano entronca más con el de Furtwängler, apremiante y dislocado, genial con frecuencia, y cuyas versiones poseían un talante dramático, un fulgor alejado de ese remanso, que buscaba, ya en sus últimos tiempos, Celibidache.

A nuestro juicio el Bruckner de Barenboim, que, al menos en hechuras, circula por la senda furtwangleriana, es en exceso crispado, enervado, estentóreo, trazado, sí, con mano segura, con brotes expresivos de altura y una nada desdeñable robustez,

pero escasamente lírico y espiritual. Una cierta incoherencia en los planteamientos, favorecida en la práctica por un gesto nervioso, que se mueve como a impulsos, a tirones, mitiga habitualmente las posibilidades del canto, de la frase exquisita, y promueve una sonoridad general poco acolchada y exenta de luminosidad.

El inicio de la *Cuarta Sinfonía* no tuvo misterio y el trompa machacó literalmente la bella frase, expuesta sin legato. Aunque observamos luego los afortunados contrastes forte-piano y aplaudimos algunos muy buenos pasajes como el inmediatamente anterior al desarrollo, no nos gustaron el calibrado de las transiciones, casi siempre bruscas, ni el temple dado a las progresiones y *crescendi*, tan importantes en esta música; ni la falta de sensibilidad en el manejo de los silencios. La

coda llegó sin preparación, en fortísimo, lo que responde a una manera de entender estos pentagramas. Claro que hay fortísimos en Bruckner, pero conviene dosificarlos y graduar, flexibilizar los *tempi* y adecuar las dinámicas.

Fue muy acogedor el colorido oscuro de las cuerdas de la Staatskapelle —una buena orquesta con evidentes deficiencias, particularmente en los vientos— en el Andante, bien que los chelos tocaran de manera escasamente unánime al comienzo. El Scherzo fue en exceso masivo y apelmazado, con escasa claridad contrapuntística. El Finale, partiendo de un hermoso piano, comenzó de forma afortunadamente ciclópea, pero no hallamos el esperado lirismo en el grupo de canto o tercer grupo temático. Hubo, por supuesto, impulso energético, algo vociferante. La coda salió algo emborronada en la peroración final.



DANIEL BARENBOIM

La *Sinfonía* n^o 3 tuvo una exposición y construcción más coherentes. Ese sinfonismo, que podríamos calificar de wagneriano, no plantea a la batuta los problemas atmosféricos, de sensibilidad paisajística, de la otra obra, de signo más romántico. El comienzo fue estupendo, en piano, suavemente dibujado, con mejor prestación de la trompa. Manejo más cuidadoso de las dinámicas en el Adagio, cuya transparente construcción se evidenció sin problemas. Lástima que tampoco la coda final quedara suficientemente clarificada.

Arturo Reverter

Universo Barroco

EL GRAN NUMEN DEL BARROCO HISPANO

Madrid. Auditorio Nacional. 19-I-2012. Olalla Alemán, María Eugenia Boix, Soledad Cardoso, Agnieszka Grzywacz, Marta Infante, Ana María Otxoa, Íñigo Casalf. Los Músicos de Su Alteza. Director: **Luis Antonio González.** Nebra, *Amor aumenta el valor* (versión de concierto).

A principios de 1728, el joven José de Nebra (a la sazón, 26 años) ya era uno de los músicos más influyentes en un panorama dominado por los italianos que habían desembarcado en España con la nueva dinastía borbónica. No es de extrañar, pues, que se le encomendara, junto a Felipe Falconi y Jaime Facco, la elaboración de una ópera para festejar los esponsales entre el príncipe español Fernando y la princesa portuguesa María Bárbara de Braganza, que cuatro lustros más tarde serían coronados reyes de España. Nebra se encargó

del primer acto, Falconi del tercero y Facco del segundo y de la loa inicial. Lamentablemente, sólo esa loa y el acto de Nebra han llegado a nuestros días. La ópera, intitulada *Amor aumenta el valor*, fue estrenada en el palacio lisboeta del marqués de los Balbases. Con la enrevesada trama que caracteriza a toda buena ópera barroca, narra de manera sui géneris el sitio de Roma por Porsena, rey de Etruria, los últimos momentos de la monarquía y el ascenso de la república. El encargado de defender la ciudad es Horacio, enamorado de Clelia, a la cual preten-

de Porsena. Horacio es arrestado por Livio, representante del Senado, quien bebe los vientos por Porcia, la cual, a su vez, ama a Horacio, que no le corresponde. La carga dramática de la historia se relaja con la entrada en acción de dos personajes cómicos (típicos de la escena hispana), los criados Calfurnia y Mimo.

Luis Antonio González, al frente de Los Músicos de su Alteza y de prácticamente el mismo septeto vocal, ya grabó esta obra para el sello Alpha hace un par de años. En la Sala de Cámara del Auditorio Nacional sonó mejor incluso

que en el disco, con las espléndidas sopranos Olalla Alemán (Horacio) y María Eugenia Boix (Clelia). Fantástica la mezzo Marta Infante, en el rol del malvado Porsena, al igual que el resto del elenco canoro (mención especial para Ana María Otxoa e Íñigo Casalf en sus papeles cómicos). Los Músicos de su Alteza sonaron robustos y tersos, con ese sonido tan peculiar que les caracteriza. La belleza de las arias de Nebra y la rutilante interpretación pusieron el auditorio patas arriba, que diría un castizo.

Eduardo Torrico

Temporada de la OCNE

CUARENTA AÑOS NOS CONTEMPLAN

Madrid. Auditorio Nacional. 23-XII-2011. Coro y Orquesta Nacionales de España. Directora: **Mireia Barrera**. Obras de Haendel y Bach. 20-I-2012. ONE. Director: **Rafael Frühbeck de Burgos**. Obras de Beethoven y Berlioz.

Uno de los acontecimientos más importantes de la vida musical madrileña fue la creación del Coro Nacional. Tiempos de doña Lola Rodríguez de Aragón, su creadora y primera directora. El conjunto cumple ahora 40 años con Joan Cabero como titular. De la mano de su antecesora, Mireia Barrera, ha corrido el concierto de celebración del aniversario. No es ningún secreto que la agrupación no atraviesa, desde hace algún tiempo, su mejor momento, aunque sigue siendo un grupo consistente y estimable.

Inicio el concierto la orquesta con una versión un tanto desangelada del *Concerto grosso op. 3, n.º 2* de Haendel, donde destacó el oboe solista. En la *Cantata BWV 140* de Bach observamos ciertos desajustes en el primer Coro, aunque nos gustó el ritmo constante y férreo



RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

Kaja Martin

impuesto por Barrera. El concertino, Mauro Rossi, estuvo muy bien en el n.º 3, aria-duetto soprano-bajo. En el n.º 4, Coral, expuesto sin las siempre peligrosas elongaciones, los tenores anduvieron algo lánguidos. El Coral de cierre, ajustado y entonado.

El Coro de apertura del *Magnificat*, bien de ritmo, aunque no muy limpio. Ligeros despistes de las féminas en *Suscepit Israel* y una falta de acoplamiento y equilibrio en el Coro subsiguiente no

empañaron una actuación general muy plausible, a la que la batuta, no muy elástica pero musical de la directora otorgó cierto empaque. No lo tuvieron en exceso los solistas, excepto Roberta Invernizzi. La mezzo, Manuela Custer, cantó sin mucha gracia y compartió con el tenor, el muy ligero Robin Tritschler, una notable tendencia a desafinar. Con solidez pero sin estilo el bajo Wojtek Gierlach. Como bis el célebre Coral de la n.º 147.

La *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, obra excesiva, que no plantea la elaboración de un código constructivo que nazca de las tensiones y distensiones que la forma sonatística exige, es buen banco de pruebas para un director de las características de Frühbeck, que llevó a cabo un buen trabajo y, sin detalles resaltantes, entendió el melodramatismo y dio aire a los accidentes de la narración. Interpretación musculada, con sobresaliente para el primer trompeta, que nos reveló una línea desconocida y brillante. Cuatro arpas apuntalaron el conjunto. El *Concierto Emperador* de Beethoven tuvo una interpretación más bien anodina y cuadrada, un tanto pesante. Esperábamos más de Ax, que mostró notables problemas de digitación.

Arturo Reverter

Musicad hoy

NONO, RADICAL

Madrid. Auditorio Nacional. 14-I-2012. Irvine Arditti, violín; Ashot Sarkissjan, violín; André Richard, electrónica. Nono, *"Hay que caminar"*, *La lontananza nostálgica*.

Hay una propuesta en *"Hay que caminar"*, *soñando...*, última obra de un tríptico que Nono terminó poco antes de morir. Dos violinistas se acercan en el escenario y se alejan uno de otro entre el público. Dominan las gamas dinámicas inferiores, como dominan los agudos hasta lo inaudible. Como domina el disminuyendo; y hasta el silencio. Es música para ver, para presenciar. Sólo escuchada tendría un sentido más estrecho que vista y oída. El espacio permite una teatralidad. Nono nos invita a otra manera de ver, de oír y de asistir a un concierto, y el secreto (¿secreto?) está en "el paseo". Algo así

sucedirá con la segunda parte, pero no exactamente. Bajo el título de *La lontananza*, *Musicad hoy* presenta ambas propuestas gemelas o, por lo menos, primas hermanas. Comienza un ciclo Nono (no viene solo, desde luego), y este concierto ha sido una presentación bastante radical.

El ingenio es base de la creatividad vanguardista. Y eso tiene sus limitaciones, sin duda asumidas (¿una obra maestra, yo? ¡Qué ordinario!). No es tan ingenioso señalar que la primera parte, *"Hay que caminar"*, parece proponer una *emancipación de la fermata*; mientras que la segunda, *La lontananza* propiamente dicha, en la que la

electrónica es ella misma horror al vacío y base para trascender lo concertante, somete al solista a un itinerario entre varios atriles, una pelea entre ellos (se diría), a veces también entre el público, y en medio de los sonidos a los que se opone aquello parece a veces la pugna de un instrumento contra tandas de música concreta. Ambas obras son lo contrario al *mot juste* en música: un discurso que podría concluir antes (algunos lo agradecerían) o continuar más allá (algunos lo soportarían). Todos conocemos propuestas más interesantes de Nono que la obra final de resonancia machadiana. La propia *Lontananza* es

de mayor interés, en general. El efecto "ingenio" y el efecto "sorpresa" juegan en contra de este tipo de propuestas. De "ocurrencias", me sugiere alguien. Empieza a vérselas la fecha de caducidad. Felizmente, este mismo ciclo propone para otras sesiones obras del maestro veneciano como *La fabbrica illuminata*. En fin, no causó sorpresa el virtuosismo de Irvine Arditti, estamos acostumbrados a sus proezas. Y, sin embargo, en este caso daba la impresión de que Arditti, muy bien apoyado por Sarkissjan y los sonidos de André Richard, se superaba a sí mismo.

Santiago Martín Bermúdez

Martin Grübinger, el músico como atleta

ANIVERSARIO CON MUCHO RITMO

Auditorio Kursaal. 13-I-2012. **Martin Grübinger**, percusión. Sinfónica de Euskadi. Director: **Andrés Orozco-Estrada**. Obras de Finnis, Dorman y Brahms.

SAN SEBASTIÁN La Sinfónica de Euskadi arrancó el nuevo año con nuevos alicientes dentro de una temporada de abono que abre las puertas al ambicioso proyecto que se irá haciendo realidad en próximas fechas, y que bajo el título de *Tesela* ofrecerá estrenos absolutos de obras encargadas por la propia orquesta a reconocidos compositores internacionales con motivo del aniversario de sus primeros treinta años de andadura.

El primer concierto ofrecido dentro de estas directrices no pudo haber sonado mejor. Múltiples fueron los factores que así lo posibilitaron. Uno de ellos, el estreno de la breve página orquestal *Zortziko*, del londinense Michael Finnis, que si bien no obtuvo una acogida por parte del público como para tirar cohetes, sumó un interés añadido al hacer sonar el

tradicional ritmo *euskaldun*, pero casi desmenuzado con otros puntos de vista menos folclóricos que los habituales. En cualquier caso, el gran triunfo de la velada se lo llevó el extraordinario percusionista salzburgués Martin Grübinger que se convirtió en una especie de hombre-espectáculo gracias a su trabajo ante la compleja partitura *Frozen in time* de Avner Dorman. A lo largo de sus tres movimientos, *IndoAfrica*, *Eurasia* y *The Americas*, el solista debe hacer auténticas filigranas para poder llegar a tocar hasta cerca de una veintena de instrumentos de percusión, desde marimbas a tambores, dando la espalda al podio, y para lo cual en ocasiones sigue las indicaciones de la batuta a través de varias pantallas colocadas a modo de atriles. Su destreza está fuera de duda alguna, de hecho su



Martin Grübinger con la OSE

trabajo en la obra compuesta expresamente para él, se convierte en una auténtica sesión deportiva —tal y como él mismo explicase al término de la ejecución—, y

para la cual se prepara física y mentalmente de forma personalizada. Orozco-Estrada coordinó batuta con percusión de modo ajustado y Grübinger dejó al auditorio totalmente boquiabierto.

Con el ambiente totalmente caldeado, la *Sinfonía n.º 4* de Brahms sonó intensa, con la madera firme y precisa y un homogéneo sonido de la cuerda. En el intermedio, la OSE rindió homenaje al que fuera su primer presidente y máximo impulsor de su creación hace treinta años, Imanol Olaizola, entregándole una copia del cartel anunciador de los primeros conciertos firmado por todos los músicos. Sin duda, la celebración contó con mucho ritmo, además de nostalgia por el pasado e ilusión por el futuro de la formación orquestal.

Íñigo Arbiza

Ciclo de la Real Filharmonía

MUCHO RUIDO Y UN RUMOR

Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia. 22-XII-2011. Elena de la Merced, soprano; Carlos Mena, conratonor; Benjamin Hulett, tenor; Josep-Miquel Ramón, barítono. Coro de Cámara RIAS. Real Filharmonía de Galicia. Haendel, *El Mesías*. Director: **Antoni Ros-Marbà**. 13-I-2012. **Isabelle Faust**, violín. RFG. Director: **Pablo González**. Obras de Mozart y Schumann.

SANTIAGO En el esperado *Mesías* navideño, para el que se contaba con un promotor cuarteto vocal y un coro de indiscutible categoría, volvió a sentirse la frustración que acompaña en muchas ocasiones a la interpretación de aquellas obras de gran formato que reserva para sí el director titular de la Real Filharmonía todas las temporadas. Sin más rigor que el de marcar el compás, la lectura del célebre oratorio resultó un híbrido impersonal, cuya única aproximación a lo histórico fue la reducción en el número de instrumentos de cuer-

da. Por otra parte, el hecho de que Haendel dejara varias versiones de la obra no justifica los tizeretazos que sufrió. Si es larga, en lugar de comenzar antes, aquí se la recorta y tan contentos.

Los solistas vocales cumplieron bien con sus partes, especialmente Carlos Mena, muy entonado en sus intervenciones, mientras Elena de la Merced fue mejorando con el transcurso de la obra. El RIAS es un notable coro al que no se sacó todo el provecho por primar volumen sobre claridad, como ocurrió en el *Alleluia* y particularmente en el *Worthy is the Lamb* y

su confuso *Amen* final.

Finaliza esta temporada el contrato de Ros-Marbà y, según se ha publicado en la edición gallega de un conocido periódico, el próximo titular de la orquesta será Paul Daniel, su primer director invitado y muy apreciado por todos. De confirmarse el rumor, sería una buena noticia.

También ha sido muy gratificante la presencia de Pablo González, el joven director asturiano actual titular de la Sinfónica de Barcelona. Aunque el *Concierto para violín* de Schumann tenga los conocidos defectos derivados del ya deteriorado

estado mental del compositor, la violinista Isabelle Faust nos hizo disfrutar con un apabullante dominio técnico y una gran belleza sonora, tan bella como la de una orquesta que estuvo soberbia en un acompañamiento atentísimo a todos los matices. En la *Sinfonía n.º 39* de Mozart, González consiguió un espléndido Finale, pero fue excesivamente premioso en la conducción del Andante y al Menuetto le faltó gracia. Nada más difícil que Mozart, pero al menos ofreció su versión sin caer en la rutina.

José Luis Fernández

Proyecto Produce una ópera

REPOSICIÓN PEDAGÓGICA

Teatro de la Maestranza. 29-XII-2011. Humperdinck, **Hänsel y Gretel.** Rocío Botella, Aurora Amores, David Jiménez, Eva Alén, Ana Alonso. Orquesta de alumnos de varios Conservatorios y Escolanía de Centros Educativos. Director musical: **Pedro Vázquez.** Dirección de escena: **Maribel Macías.**

SEVILLA Con buen criterio, ante el éxito conseguido en la pasada temporada, el Teatro ha repuesto en estos días navideños su producción de la popular ópera basada en un cuento de los hermanos Grimm. El proyecto pedagógico "Produce una ópera", dirigido por Ana Hernández-Sánchez, contó con la colaboración de la Junta de Andalucía y con la participación de diversos centros educativos. Unos alumnos se encargaron de la escenografía; otros del vestuario; otros de las tareas de la producción; todos ellos guiados por sus profesores y por los profesionales del Teatro.

El resultado ha sido una imaginativa adaptación, en formato de cámara, y cantada en español en versión rítmica, de esta ópera-cuento. Un espectáculo de una hora de duración que hizo las delicias de un mayoritario público infantil acompañado de sus familiares. La puesta



Escena de *Hänsel y Gretel* de Humperdinck en el Teatro de la Maestranza

en escena, sencilla y eficaz, alcanzó momentos de tal magia y plasticidad, que ya los quisiéramos en otras producciones dirigidas por nombres mediáticos. La dirección de actores, excelente; todos muy en su papel, pero en especial Ana Alonso como Bruja. La juvenil orquesta

respondió con disciplina a las indicaciones de su director, que ha realizado una meritísima labor. La escolanía fue el precioso broche con el que se cerró la función. La única pega que pondría es la excesiva amplificación de las bonitas voces de los cinco solistas, pero eso es algo

muy fácil de subsanar. Para los participantes la experiencia habrá sido inolvidable, igual que para tantos niños que como espectadores se hayan acercado por primera vez al fascinante mundo de la ópera.

Jacobo Cortines

Davis, magistral en *Ariadna en Naxos*

EL QUE PEOR, MAGNÍFICO

Palau de les Arts. 16-XII-2011. Amber Wagner, Julia Bauer, sopranos; Nikolai Schukoff, tenor; Carlos Álvarez, barítono. Orquesta de la Comunidad Valenciana. Director: **Andrew Davis.** Strauss: *Ariadna en Naxos* (versión de concierto).

VALENCIA De todos los intervinientes en esta *Ariadna* en versión de concierto, el que peor estuvo magnífico. Tal es en realidad el nivel mínimo que Strauss exige sin excepción de los nada menos que quince cantantes para los que escribió esta ópera doble.

Como *prima donna* y Ariadna, Amber Wagner derrochó por un lado fuerza, por otro control de los matices de fraseo. Julia Bauer, en Zerbinetta, hizo diabluras técnicas y de esti-

lo. El Profesor de Música recibió de Carlos Álvarez los justos acentos de noble emoción requeridos. Cecilia Hall desempeñó el papel travestido del Compositor con aquella difícil exactitud en el equilibrio entre fogosidad y ternura. Salvo por algunas aperturas finales en el registro agudo de las que sólo en contados días de gracia han quedado exentos los *Heldentenoren* míticos, Nikolai Schukoff mantuvo el tipo como Tenor y Baco.

En el Prólogo se consiguió algo tan difícil como que el Oficial (Marío Cerdá), el Maestro de Danza (Vicenç Esteve, luego estupendo Scaramuccio también) y el Peluquero (Aldo Heo) ocuparan sucesivamente el primer plano dando la sensación de que cada uno era protagonista de su propia historia. En el trío de ninfas, algo tímido al comienzo, destacó Sandra Fernández como Eco, algo previsto en la partitura y sin que nada hubiera que reprochar ni a

Helen Kearns (Náyade) ni Adriana di Paola (Dríade). Nikolai Borchev (Arlequín) y Mika Kares (Truffaldín) completaron sin desmerecer lo más mínimo el espléndido reparto.

En cuanto a la orquesta, dio una deliciosa respuesta a la dirección de Andrew Davis (Ashridge, Kent, 1944), que fue magistral por la combinación de rigor y flexibilidad que mantuvo constante de principio a fin.

Alfredo Brotons Muñoz

Para conocer a Schütz

RESCATES

Valencia. Palau de la Música. 21-XII-2011. La Petite Bande. Director: **Sigiswald Kuijken**. Obras de Föster, Schütz y Becker.

Hace trece años, La Petite Bande y su fundador (en 1972) y todavía director Sigiswald Kuijken grabaron "en vivo", en Bilbao y Las Palmas, un disco con el mismo programa Schütz ahora ofrecido en el Palau de la Música. Para ser del todo exactos, una obrita de menos de cuatro minutos de duración fue sustituida por sendas obras instrumentales de dos contemporáneos de Schütz que Kuijken ha rescatado recientemente y

que suman menos de diez minutos.

Como éste es un repertorio todavía y por desgracia no muy popular, la experiencia tuvo por fuerza que ser de descubrimiento para la mayoría del público que en la primera parte no acabó de llenar la Iturbi y en la segunda apenas ocupó la mitad de su aforo. Los fugitivos se perdieron la *Historia del nacimiento de Jesús*, buque insignia, con todo lo que eso significa, de la pro-

ducción de Heinrich Schütz. Además, siendo éste un autor al que, dadas las circunstancias, hay que aprender a amar, pocas opciones más adecuadas para empezar que esta obra y precisamente en una versión tan maravillosa como la que en esta ocasión la sirvió.

Casi obligadamente hay que destacar a la soprano Gerlinde Sämman porque como Ángel estuvo en verdad angelical, al tenor Knut Schoch por el equilibrio

entre declamación y lirismo que encontró como Evangelista, y al barítono Fulvio Bettini por la humana maldad de que supo dotar a su Herodes. En justicia no se debería dejar de mencionar a ninguno de los intervinientes, ni cantantes ni instrumentistas, y ello por los altos méritos que todos sin excepción contrajeron antes y después del intermedio.

Alfredo Brotons Muñoz

Ciclo de la OSCyL

PUNTOS FUERTES

Auditorio. 14-XII-2011. **Simon Trpceski**, piano. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Vasili Petrenko**. Obras de Ravel, Liszt y Beethoven. 18-XII-2011. **Renée Fleming**, soprano. OSCyL. Director: **Miguel Harth-Bedoya**. Obras de Barber, Hermann, Strauss, Elgar, Mozart, Franck, Verdi, Cilea, Leoncavallo y Puccini.

VALLADOLID Un concierto modélico el dirigido por Petrenko. Su excepcional mano izquierda y la musicalidad del pianista macedonio consiguieron que el arte resplandeciera en el Delibes. Eran obras muy conocidas: *Ma mère l'oye*, el *Concierto para piano y orquesta n.º 2* de Liszt y la *Pastoral*. Parecían nuevas. La claridad de la batuta, su exacta consecución de los planos sonoros en la obra raveliana, sus casi milagrosos pianísimos fueron seguidos por una firme conducción del concierto, en el que el pianista mostró su clase, su sonido impoluto en los pianos, su capacidad para encarar los virtuosismos de los pasajes vivaces. Después la *Pastoral*, y su juego maravilloso de las maderas, puesto de relieve por Petrenko en un magnífico segundo tiempo. Su versión fue, a la vez, elegantísima y rústica, no ocultando las indicaciones de la partitura en las danzas del último tiempo. Magnífica prestación de los solistas y un director que



Renée Fleming y Miguel Harth-Bedoya con la Sinfónica de Castilla y León

camina hacia un puesto de privilegio.

Después de su concierto en Madrid, llega a Valladolid la gran soprano Renée Fleming, con una orquesta, un director y un programa totalmente diferentes, lo que prueba su versatilidad. Gran expectación y muchos melómanos venidos de fuera. Harth-Bedoya es experto y tiende al exceso brillante. No estuvieron bien elegidas las obras orquestales, al frag-

mentar las piezas de Strauss y Elgar. Como acompañante es eficaz y discreto. Renée Fleming, en un programa exigente, con tres bloques de obras diferenciadas, mostró su gran clase, su huida de todo efectismo, su intachable musicalidad. Una voz bellísima, con un legato increíble y una variedad expresiva, en los sobrios gestos y en el rostro, extraordinaria. En el público, clamor. Cuatro regalos de los cuales el Lied de

Marieta de *La ciudad muerta* y el *Morgen* straussiano fueron antológicos. Grandes versiones de las obras del programa con la bella aria de Hermann, la suntuosidad de *Arabella* y las arias de Cilea y Puccini. Uno de los puntos fuertes de la temporada ha sido la presencia excepcional de esta elegantísima y encantadora cantante que hace música y drama a la vez.

Fernando Herrero

Lejos del mito

EN EL HELOR DEL NEVA

Auditorio. 17-I-2012. Filarmónica de San Petersburgo. Director: **Yuri Temirkanov**. Obras de Prokofiev y Rachmaninov.

ZARAGOZA Motejar de mítica o legendaria a la Filarmónica de San Petersburgo es un tópico generalizado que responde, no se duda, a la realidad de una historia de excelencia. Algo de tal excelencia debió de perderse en el helor del Neva y no llegó a Zaragoza, donde los herederos de Mravinski dieron un concierto que, aunque notable, no alcanzará la talla de mito; quizás porque el maes-

tro Temirkanov, muy metido en la partitura pese a su familiaridad con el programa, no jugó a fondo ninguna de las bazas posibles. Todo fue razonablemente bien, pero nada alcanzó himalayas de finura, intención, belleza sonora o emoción. En *Romeo y Julieta* —¿por qué no admitir que las *suites* no se daban completas?— se optó por un *tempo* sinfónico poco balletístico con resultados ocasionalmente opina-

bles: nada ominoso en *Montescos y Capuletos*, solemnes y laxos, y pesante *Danza de las muchachas con lilas*, que se dirían matronas ya fondonas. Correctamente planteada, la *Segunda* de Rachmaninov tuvo sus mejores momentos en el brío del Allegro molto y la sobriedad del Adagio, nada almibarrado, pero hubiera mejorado si la planificación hubiera evitado los varios momentos en que la cuerda quedó aplasta-

da por el viento. El mito, sin embargo, es el mito y el respetable aplaudió mucho. Cortés, el maestro Temirkanov regaló un arreglo orquestal, de padre silenciado, del célebre *Tango* de Albéniz (segundo número de la colección *España, seis bojas de álbum*). En lectura, lástima, arrastrada, dulzona y afeada por efectos varios para la galería.

Antonio Lasierra

XVII Temporada de Conciertos de Otoño

TODO CUANTO PROMETE

Zaragoza. Auditorio. 14-I-2012. Joven Orquesta Nacional de España. Director: **Alejandro Posada**. Obras de Revueltas, Cervetti y Respighi.

A juzgar por sus visitas a Zaragoza la JONDE da, como decía un anuncio de antaño, todo lo que promete. Y más. Si este año prometía un programa evocador y nada manido, la realidad de su ejecución fue un festín de esplendor orquestal. Evidenciando que sabe lo que quiere y cómo conseguirlo, el director colombiano Alejandro Posada jugó, con absoluta convicción y sin la menor timidez, las bazas del

ritmo, el colorido y la espectacularidad, potenciando así el efecto de las obras, y contó para ello con unos aliados que secundaron sus propósitos con patente entusiasmo. En *La noche de los mayas* (más exactamente la *suite* de José Ives Limantour con la música cinematográfica original de Revueltas, con la adición, autorizada por los herederos de Revueltas, de una gran cadencia para percusiones obra de Enrique Dieme-

ke) pudo echarse en falta un punto de contención en los trece percusionistas cuya fuerza tendió a tapan al resto de la orquesta). Tras el estreno del ecléctico *Candombe*, del uruguayo Cervetti, presente en la velada, los *Pinos de Roma* fueron tan rotundos como impecables, con cimas como la textura transparente de la escena en Villa Borghe-se y la atmósfera soñadora y evanescente del Gianicolo. La marcha por la Via Appia

resultó, como debe y suele, trepidante y provocó una gran ovación que Posada y la JONDE agradecieron con un *encore* de lujo por longitud y calidad: *El aprendiz de brujo* de Dukas, en versión punzante, chispeante e irónica, ejecutada con la máxima perfección. Un gran cierre para una gran tarde.

Antonio Lasierra

XIII CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLONCELLO “VILLA DE LLANES”

22, 23 y 24 de agosto de 2012

XXV CURSO
INTERNACIONAL
DE MÚSICA

Llanes - Asturias
Del 17 al 31
de Agosto de 2012

Violín: *José Ramón Hevia, Sergei Fatkoulina, Anna Baget, Aitor Hevia*, Cibrán Sierra**
Viola: *Ashan Pillai, Josep Puchades**
Cello: *Aldo Mata, Helena Poggio**
Cuarteto y Música de Cámara (cuerda): *Cuarteto Quiroga**
Orquesta de Cámara: *Cuarteto Quiroga**

Asociación de Músicos de Asturias

C/ Monte Gamonal, 21-6º D, 33012 Oviedo, España. Información: 985 08 46 90 / 985 25 62 87
Web : www.llanesmusica.com e-mail: info@llanesmusica.com

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES



Primó la vista sobre el oído

HECHIZOS CARNAVALESCOS

Oper. 7-I-2012. Cavalli, **La Calisto**. Luca Tittoto, Daniel Schmutzhard, Valer Barna-Sabadus, Jenny Carlstedt. Director musical: **Christian Curnyn**. Director de escena: **Jan Bosse**. Escenografía: Stéphane Laimé.



Barbara Aumüller

Anna Fusek (Amore) y Christiane Karg (Calisto) en *La Calisto* de Cavalli en la Ópera de Fráncfort

FRÁNCFORT Un señor loco de amor es algo difícil, sobre todo si se trata de Júpiter o de Silvio Berlusconi. Este esquicio berlusconiano aparece en la puesta en escena de Jan Bosse, donde los dioses bajan a la tierra perdiendo su estatus VIP y se enamoran de la casta Calisto, servidora de Diana. Ésta se viste como la estrella porno Cicciolina y excita al pastor Endimión, que ama a Diana, la que parece ser la virtuosa diosa de la muerte. Júpiter convoca el consejo de Mercurio para seducir a Calisto. A su vez, Juno, la mujer de Júpiter, que se parece a Sofia Loren, embruja a Calisto y la convierte en un osa que es despedazada en sangrientas piltrafas por las Furias. Al final de este espectáculo de tres horas, Calisto es elevada al cielo por Júpiter en calidad de osa. Desde allí, por las noches, convertida en estrella, guiará a los navegantes.

Para el cuento musical y escénico de ese dios hambriento de amor terreno, el

director ha creado una sátira alocada y ruidosa, engolosinada de tradición y de cortejos pánicos. El resultado es un vago recuerdo de la ópera de Cavalli, una mezcla de erotismo, sensualidad, ópera barroca y ópera offenbachiana.

La acción se sitúa en un depósito ferroviario desafectado, donde hombres y mujeres asisten por separado, en tribunas enfrentadas. El escenógrafo ha montado un puente sobre sepulcros, donde los actores se desenvuelven y cantan, a veces por encima de los espectadores. Una catarata bajo el plenilunio es proyectada al fondo, creando una atmósfera onírica. Ante las tribunas de hombres y mujeres suena una pequeña orquesta barroca.

El amor aparece para confundir y enloquecer a todos, valiéndose de una pantomima diseñada por Anna Fusek. Está vestido de rojo y de color rubí son también sus alas, según el vestuario debido a Kathrin Plath.

Luca Tittolo hace un burlesco, flexible y divertido Júpiter-Berlusconi. Se transforma fácilmente de bajo en voz de falsete para imitar a Diana. Dúctil en lo baritonal suena el Mercurio de Daniel Schmutzhardt. Diana está telúrica y plena en la voz de Jenny Carlstedt, en tanto que Brenda Rae brilla como dramática Juno. La parte más bella y penetrante es la de Calisto, que Christiane Karg sirve con íntima entrega y sutil calidez. Con dulce y mantecosa sonoridad se oye el Endimión de Valer Barna-Sabadus.

El espectáculo resultó satírico en lo político, evocador de algún cine italiano y brillantado por cierto culto al carmín de labios. Olvidó cualquier profundidad y complejidad de la trama, haciendo primar lo visual sobre lo auditivo. A la dirección orquestal le faltó resplandor barroco, color y tensión. Se limitó a un frugal sonido camerístico.

Barbara Röder

Cuentos musicales

PARA LOS PEQUEÑOS

Semper Oper. 26-XII-2011. Srnka, **Jakub Flügelbunt.** Hagen Matzeit, Valda Wilson, Markus Butter. Director musical: **Tomás Hanus.** Director de escena: **Heike Maria Jenor.**

DRESDE El compositor checo Miroslav Srnka ha entregado a la Ópera Semper una obra para niños con el larguísimo título de *Jakub Flügelbunt y Magdalena Rotenband o Cuán profundo puede cantar un pájaro.* Es una pieza de encargo que se estrenó de forma semiconcertada con puesta escénica de Heike Maria Jenor y dispositivo de Arne Walthert, que rodeó a la orquesta, situada en el prosenio, con los árboles otoñales de *Giselle*. El vestuario fue diseñado por Frauke Schernau, quien propuso trajes ceñidos con algunos toques típicos.

La historia se refiere a Jakub, un pajarito al cual su padre enseña a volar pero que, por un descuido, queda con un ala rota y no puede elevarse en el aire. La pajarita

Magdalena lo proveerá de un repuesto. Los niños la siguieron con sorpresa. El rol protagónico está confiado a una voz masculina y es exigente en cuanto a versatilidad de medios pues propone agudos de contratenor y bajos de barítono. Hagen Matzeit, enfundado en un disfraz de plumas azules, resolvió su parte con exquisito virtuosismo. Al principio sonó infantil y, tras la pérdida del ala, se hundió abruptamente en una suerte de grave canto hablado. Jakub participa en una carrera a través del bosque y triunfa, siendo señalado por Magdalena como vencedor, lo que le produce nuevos anhelos, esperanzas y angustias. Matzeit desplegó aquí todos sus matices expresivos: estremecidas cantilenas, voces quebradas, manifestaciones de tormento, agudos y

graves extremos, seductores brillos. Simpático y natural en su juego, el cantante fue justamente aclamado por los chicos del público.

A la misma altura llegó Valda Wilson, soprano enérgica y de carácter, en varios papeles: la madre de Jakub, el pequeño unicornio de imponente rabo y Magdalena, pasando del mandil de cocina al traje de gala con estola. Su voz es de un encanto y una calidad extraordinarios, sea en el rutilante agudo como en el acariciante grave, en el deslizamiento de las frases como en la facilidad de las vocalizaciones. En los pasajes hablados, sin embargo, falló en la dicción. Markus Butter fue el Padre, un formal señor de chaqué y prismáticos, que mostró una emisión de inusual fuerza y bello esmalte,

salvo en algunas notas que el compositor situó torpemente en una gravedad ajena al registro de barítono. La Capilla Sajona de Dresde fue conducida por Tomás Hanus, que leyó con prudencia la mesurada modernidad de la música, adjudicada en parte a instrumentos exóticos, decorativos, sorprendentes y eficaces.

Se completó la velada con el cuento sinfónico *Pedro y el lobo* de Prokofiev, donde la orquesta mostró toda su cultura instrumental. Olaf Bär dijo la parte hablada sin buena articulación, ni fuerza sugestiva ni imaginación. Es un error confiar a un cantante esta clase de labores actorales, que quiebran la atención de los niños y les proponen esfuerzos impropios de su edad.

Bernd Hoppe

Alegoría barroca, sentido actual

INTERMEDIO EN LA CENA

Staatsooper. 15-I-2012. Haendel, **Il trionfo del tempo e del disinganno.** Sylvia Schwartz, Inga Kalna, Delphine Galou, Charles Workman. Les Musiciens du Louvre-Grenoble. Director musical: **Marc Minkowski.** Director de escena: **Jürgen Flimm.** Escenografía: Erich Wonder.

BERLÍN Extrañas figuras aparecen en un lujoso restaurante *art déco* con sus paredes doradas, su barra y sus columnas de cristal: una sociedad deuntuosos atavíos (vestuario: Florence von Gerkan) que cena entre ateridos vagabundos, vendedores de periódicos y flores, drogadictos tirados en el suelo, monjas que cantan, un artista callejero con alas de ángel y, al final, un suicida que se incendia. Es la refinada escena que imaginaron Erich Wonder y Jürgen Flimm para *Il trionfo del tempo e del disinganno* de Haendel, ya conocida en Zúrich y Madrid. Gira en torno a oposiciones: riqueza y pobreza, lujo y miseria. Entre los clientes del

restaurante figuran alegorías de la belleza, el placer, el tiempo y el desengaño con su sabiduría, alternando con un desfile de modas sobre la barra y la aparición de una pequeña orquesta barroca con su órgano. Flimm muestra a unos personajes actuales que encarnan el sentido de la vida y lo efímero, que luchan hasta la extenuación. La Belleza está personificada por Sylvia Schwartz, rubia a lo Marilyn, que durante su primera aria *Fido specchio* corrige su *make-up* delante de un espejo. En su canto final se ilumina diciendo *Tu del ciel ministro eletto*, se despoja de su vestido, se quita el maquillaje y se viste de monja para ingresar de por vida

en un convento. La soprano cantó con voz dulce, estricta de volumen y brillante agudo. Más corporea y voluminosa sonó Inga Kalna alegorizando al Placer, con pantalón negro y blusa roja. Vehemente, algo agresiva, madura en todo caso, cargó de alocado encanto su célebre intervención *Lascia la spina*. Encantadora de timbre y cálido registro central se oyó a Delphine Galou en su andrógino papel del Desengaño. Charles Workman, veterano y algo fatigado tenor, sostuvo siempre una ejemplar línea de canto. Marc Minkowski dirigió como si sobrevolara el espacio al frente de sus Musiciens du Louvre-Grenoble, ejemplar de equilibrio entre



masa orquestal y voces, pureza de timbres, ritmos decididos y eficaces. Salvo alguna impureza, los ejecutantes sonaron con delicadeza, vibración y transparencia.

Bernd Hoppe

Irrelevancia escénica contra maestría musical

FAUSTO Y LA BOMBA

Metropolitan Opera. 10-XII-2011. Gounod, **Faust**. Jonas Kaufmann, Marina Poplavskaia, René Pape. Director musical: **Yannick Nézet-Séguin**. Director de escena: **Des McAnuff**. Escenografía: **Robert Brill**. Vestuario: **Paul Tazewell**.

NUEVA YORK El *Fausto* de Gounod puede que sea la ópera francesa decimonónica por antonomasia, pero la nueva producción del Met de Des McAnuff (en coproducción con la English National Opera) tenía un agresivo giro visual que es muy del siglo XX. Al parecer, el bueno del Dr. Fausto es uno de los inventores de la bomba atómica, y después de la explosión (o quizá poco antes), en su laboratorio de aspecto destemplado y estéril, fantasea sobre cómo pudo haber sido su vida, hasta entonces intelectualmente estimulante pero emocionalmente pobre. ¿O estaba solamente recordando? Quién sabe... la escenificación resultaba más interesante si se pasaba por

alto la dudosa “relevancia” de los acontecimientos. Cuando se olvidaba uno del algo engorroso contexto era más fácil saborear el peso dramático presente en muchas de las escenas.

Un año es mucho tiempo para esperar a hacer comparaciones, pero recuerdo que esta producción funcionó mucho mejor en Londres en octubre de 2010, con un reparto más integrado y una sala en la que el público podía sentirse más implicado con los valores dramáticos de la obra. En el Met, a pesar de su superioridad estelar, sólo unos cuantos de los cantantes superaron o incluso igualaron a sus predecesores de la ENO. Marina Poplavskaia del Met —al parecer ubicua— tuvo una

interpretación típica: mucha presencia pero poca exquisitez vocal, con unos grandes sonidos eslavos que alternaron la calidez con el hielo. En el papel estelar, Jonas Kaufmann mostró una técnica impresionante pero demasiado notoria, con cambios desde los casi inaudibles *pianísimos* a los retumbantes *fortes* que continuamente bordeaban el manierismo hasta que en el dúo de la escena del jardín sucumbió a él. (Es una lastima que un cantante tan dotado, como tantos antes de él, deje que la técnica se convierta en un truco efectista). René Pape también jugueteó con la dinámica, pero esa afectación le sirvió para interpretar a Mefistófeles y él pareció pasarlo muy bien. Michèle



Ken Howard

J. Kaufmann y R. Pape en *Fausto*

Losier mostró ser un excelente Siebel y Russell Braun cantó hermosamente el papel de Valentín. De una forma u otra, Yannick Nézet-Séguin hizo que todas las disparatadas piezas encajaran perfectamente y comenzó la ópera con un prelude magistralmente interpretado que parecía proféticamente ligado a la historia que lo siguió. Al parecer muy difícil de conseguir, pero gracias a Nézet-Séguin sonó fácil, y lo que ocurrió en el foso durante las siguientes cuatro horas fue tan hermoso como su emocionante comienzo.

Patrick Dillon

Coline Serreau realiza una lectura cabaretera de la ópera de Massenet

BROMA PESADA

Ópera de Paris-Bastille. 10-I-2012. Massenet, **Manon**. Natalie Dessay, Giuseppe Filianoti, Franck Ferrari, Paul Gay. Director musical: **Evelino Pidò**. Directora de escena: **Coline Serreau**. Escenografía: Jean-Marc Stehlé y Antoine Fontaine. Vestuario: Elsa Pavanel. Iluminación: Hervé Gar.

PARÍS La *Manon* de Massenet entró en el repertorio de la Bastilla en 1997 con Renée Fleming y Richard Leech, bajo la dirección de Jesús López Cobos y dirección de escena de Gilbert Deflo. Para suceder a esta producción se ha llamado a la cineasta Coline Serreau, que firma su tercer trabajo lírico, todos hechos para la Bastilla. Esta vez, con *Manon*, ha decidido burlarse de una obra que no se lo merece. Ciertamente está llena de patetismo y hace llorar a las almas sensibles, pero de ahí a tratar con desdén las trágicas aventuras Manon y el caballero Des Grieux hay mucho margen. Si algunos personajes pueden resultar dudosos, la manera en que

Massenet pinta las pasiones amorosas es emocionante y la gran maestría estilística del compositor no merece un tratamiento tan inadecuado. En ningún momento puede creerse en la historia, que hasta en los más sombríos es tratada con desprecio. No se ve el sentido de subrayar la perennidad del mito de Manon mezclando las épocas con el vestuario de Elsa Pavanel que va del siglo XVIII a nuestros días, la mayor parte de las veces en la misma escena. Ni tampoco el de los patinadores o la transparencia de las sotanas de los curas, un desfile de moda tristemente erótico, ni los *skinheads* que aparecen a lo largo de todo el espectáculo. Y así tantas cosas más.

Pero todo esto hubiera podido pasarse por alto si la parte musical hubiera convencido, lo que desgraciadamente no ha sido el caso. Empezando por la orquesta, asombrosamente átona, dirigida blandamente por Evelino Pidò, al que se ha visto otras veces más concentrado e inspirado, puesto que los desajustes entre foso y escena fueron clamorosos. Los cantantes estuvieron más rígidos que de costumbre en las producciones de Serreau, por lo general una excelente directora de actores. Los dos primeros actos fueron difíciles para Natalie Dessay, menos convincente que Renée Fleming en este papel, que sin embargo conoce bien: articulación

poco clara, voz estrecha, proyección limitada, hasta el punto de que la famosa aria *Adieu notre petite table* fue acogida por un silencio sideral. Actriz meritoria, la soprano francesa estuvo desprovista de carisma, para brillar al fin en el tercer acto, sin que el público lograra compadecerse del penoso final de Manon. A su lado, Giuseppe Filianoti, de voz fuerte y dicción clara, adornada de un simpático acento italiano, hizo olvidar sus ínfimas impurezas vocales. Franck Ferrari compuso un poderoso Lescaut; Paul Gay, un noble Des Grieux. Los papeles secundarios, bien defendidos.

Bruno Serrou

Ópera caballeresca de J. C. Bach

RENACIMIENTO DE UNA TRAGEDIA LÍRICA FRANCESA

París. Opéra-Comique. 2-I-2012. J. C. Bach, **Amadis de Gaule**. Philippe Do, Hélène Guilmette, Allyson McHardy, Franco Pomponi, Julie Fuchs, Alix Le Saux, Peter Martincic, Ana Dezman, Martin Susnik. Compagnie Les Cavatines. Les Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles. Le Cercle de l'Harmonie. Director musical: **Jérémy Rhoer**. Director de escena: **Marcel Bozonnet**. Coreografía: Natalie van Parys. Decorados: Antoine Fontaine. Figurines: Renato Bianchi.

Para su espectáculo de inicio de temporada, a la vez primera cita musical parisina del 2012, la Opéra-Comique ha resucitado una ópera francesa de finales del XVIII presentada en preestreno en diciembre en el Théâtre Royal du Château de Versailles: *Amadis de Gaule* de Johann Christian Bach o, si se quiere, de Jean-Christien Bach (1735-1782). Esta tragedia lírica en tres actos, fue compuesta por “el Bach de Londres”, tan admirado por Mozart, sobre un libreto original en francés de Alphonse-Marie-Denis de Vismes de Saint-Alphonse que adaptaba el que Philippe Quinault escribiera para el *Amadis* de Jean-Baptiste Lully en 1684 basado en la novela de caballerías española *Amadis de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo publicada en 1508. Encargo de la Académie Royale de Musique, se presentó como un “juego de paz” en la batalla que oponía entonces a los partidarios del Chevalier Gluck, defensores de la música francesa, y a los de Niccolò Piccinni alineados con la italiana —los dos compositores suscitaban en la época en Francia una verdadera guerra de partidos que relanzó la Querelle des Bouffons de los años 1752 a 1754. La obra no duró mucho en cartel a pesar del éxito de su estreno en el Palais-Royal, el 14 de diciembre de 1779, en presencia de la reina Marie-Antoinette, que no se declaraba ni de un bando ni del otro. La obra se retiró tras su sexta representación para no reaparecer hasta 1993 gracias a la grabación de Helmuth Rilling, desgraciadamente cantada en alemán. El fracaso de esta su



Escena de *Amadis de Gaule* de Johann Christian Bach

sexta ópera alejó definitivamente a Johann Christian Bach de la escena lírica.

La trama de *Amadis de Gaule* es de una sorprendente claridad para la época. El espectador no se pierde nunca en el tradicional laberinto barroco gracias a una eficacia dramática rara para la época. La fratría de magos Arcalaüs y Arcabonne persigue al paladín Amadis y a su amada Oriane para vengar la muerte de su hermano Ardan Canile. Después de muchas peripecias, los amantes terminan por librarse de sus enemigos con la ayuda de la buena bruja Urgande. Ebriedad melódica, escritura bien acordada, sensualidad, ligereza tornasolada caracterizan la partitura de Bach, que ofrece amplios pasajes de música pura atestiguando que se trata de un orquestador de gran talento en páginas concebidas para acompañar fastidiosas secuencias de ballet, momentos interminables, sobre todo al final, a pesar de la innegable calidad de la coreografía de Natalie van Parys. La puesta en escena de Marcel Bozonnet es ingeniosa, engrandeciendo

el gesto teatral del Siglo de las Luces, sin sobrecargas y avivada por una verdadera dirección de actores, todo ello en una elegante escenografía alegórica, en el espíritu de la pintura neoclásica, firmada por Antoine Fontaine en los decorados, Renato Bianchi en los figurines y Dominique Bruguière en la iluminación. Dominado por la ardiente Oriane de Hélène Guilmette, el reparto, en el que destacan Julie Fuchs (Urgande) y, sobre todo, Alix Le Saux (Discorde), es homogéneo a pesar de lo decepcionante del Arcalaüs de Franco Pomponi. Allyson McHardy campa una convincente Arcabonne, mientras que Philippe Do es un Amadis de timbre seductor aunque a sus numerosas vocalizaciones les falte plástica.

En el foso, Jérémy Rhoer dirige con fogosidad su Cercle de l'Harmonie de mullidas cuerdas pero maderas —las flautas de pico— no siempre justas.

Bruno Serrou

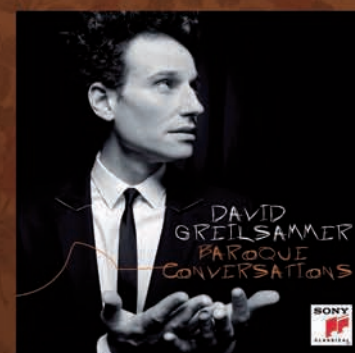


NOVEDADES
SONY CLASSICAL



KLAUS FLORIAN VOGT “HEROES”

UN ÁLBUM CON OBRAS DE WAGNER, MOZART Y WEBER ENTRE OTROS. EL TENOR ALEMÁN KLAUS FLORIAN VOGT, PROTAGONISTA DE LOS PAPELES WAGNERIANOS EN BAYREUTH, ES POSEEDOR DE UNA VOZ ÚNICA, DE UNA TÉCNICA PERFECTA, QUE LE PERMITE SER EL INTERPRETE IDEAL PARA LAS OBRAS DE WAGNER. EN ABRIL DE 2012 SERÁ LA ESTRELLA DE UNA NUEVA PRODUCCIÓN EN BARCELONA (FLORENTINE TRAGEDY)



DAVID GREILSAMMER “BAROQUE CONVERSATIONS”

DAVID GREILSAMMER ES DIFERENTE. EMPEÑADO EN TRASPASAR LAS FRONTERAS TRADICIONALES DE LA MÚSICA CLÁSICA, NO DUDA EN AFRONTAR LOS RIESGOS. EL DISCO ES UNA AVENTURA QUE RECORRE OBRAS MAESTRAS DEL BARROCO Y CUATRO COMPOSICIONES CONTEMPORÁNEAS, DE AUTORES COMO FRESCOBALDI, RAMEAU, HANDEL Y COUPERIN, SIN OLVIDAR A HELMUT LACHENMANN, MORTON FELDMAN Y LOS JÓVENES AUTORES MATAN PORAT Y NIMROD SAHAR

<http://twitter.com/SonyClassical>
www.sonyclassical.es

Sombras y muñecos para Stravinski

ENCANTADOR CUENTO DE HADAS

Het Muziektheater. Stravinski, **El ruiseñor y otras fábulas.** Olga Peretiatko, Elena Semenova, Mairam Sokolova, Edgaras Montvidas, Ilya Bannik, Nabil Suliman. Filarmónica de La Haya. Directora musical: **Xian Zhang.** Director de escena: **Robert Lepage.** Escenografía: **Carl Fillion.** Vestuario: Mara Gottler. Marionetas: Michael Curry.

ÁMSTERDAM La puesta en escena de un cuento de hadas puede resultar difícil para cualquier director de escena y sobre todo si es una ópera cuyo protagonista es un ruiseñor. Sin embargo, la escenografía de Robert Lepage de la versión operística de *El ruiseñor* de Stravinski superó todas las expectativas hasta tal punto que logró realzar el ambiente de esta fantasía. Todos los seres humanos incluidos los del coro fueron representados por marionetas, excepcionalmente expresivas, diseñadas por Michael Curry y suficientemente grandes como para que incluso su magia alcanzara las últimas filas de la sala. Un cantante vestido igual que la marioneta que manejaba, cantaba como la sombra de ésta y así creó un doble mundo que reflejaba a los seres humanos. Desde la canción del pescador en la primera escena, donde el lirismo aterciopelado de

Edgaras Montvidas evocó perfectamente el reino de ensueño del cuento, hasta las últimas palabras del Emperador, vuelto a despertar, Lepage presentó un mundo que transformó el famoso cuento de Andersen en una parábola moderna. Al final el Emperador se convierte en humano dejando atrás su figura de marioneta, aunque el efecto de este cambio se vio un poco disminuido debido al aspecto demasiado juvenil del bajo Ilya Bannik. Pero fue el Ruiseñor el personaje más sólido de la producción, interpretado por Olga Peretiatko, que cantó el papel con encanto y virtuosismo. Esta joven soprano rusa no solo sorprendió con su voz sino que supo mezclarse con las marionetas y los cantantes en el escenario, y al mostrar sus emociones en el rostro convirtió al pájaro mágico, que revolteaba por encima de su cabeza, atado al hilo de una caña de pescar, en el ser más humano de

Escena de *El ruiseñor*

esta joya operística.

Para la producción, Carl Fillion había dividido los decorados en tres secciones. El foso de la orquesta estaba lleno de agua, con peces y dragones para dar color local, pero también fue usado por otros personajes (marionetas en barquitos, dirigidas por cantantes con trajes isotérmicos) para salir o entrar en la corbata del escenario. Los músicos de la Orquesta Filarmónica de La

Haya estaban sentados detrás de este “palacio imperial”, y la directora china Xian Zhang (que tuvo que dar la espalda a los cantantes muchas veces) manejó la música con exquisita claridad y precisión.

Esta producción de la ópera en un acto de Stravinski estuvo precedida por una serie de breves composiciones vocales e instrumentales para solista o un conjunto de cámara, seguida por la burlesco *Renard*. Para este mosaico musical, Lepage y su equipo utilizaron un ingenioso juego de sombras, a veces con las manos y otras con mimos. El resultado fue una velada que fascinó a través de su gran variedad, virtuosismo visual y un elevado nivel de la interpretación musical que una vez más confirmó la fama de la Orquesta Filarmónica de La Haya para esta clase de música del siglo XX.

Paul Korenhof

Estreno de *Candide* de Bernstein en la Ópera de Roma

LAS DESVENTURAS DE UN INGENUO

Teatro dell'Opera. 20-I-2012. Bernstein, **Candide.** Michael Spyres, Jessica Pratt, Bruno Taddia, Darek Welton, Jane Henschel. Director musical: **Wayne Marshall.** Director de escena: **Lorenzo Mariani.** Escenografía: **Nicola Rubertelli.** Vestuario: Giusi Giustino. Coreografía: Seán Curran.

ROMA Ha sido la presentación de *Candide*, opereta cómica basada en la sátira homónima de Voltaire con música de Leonard Bernstein (1956), en el Teatro de la Ópera de Roma. El laberíntico viaje alrededor del mundo del ingenuo Cándido, firmemente convencido de vivir en el “mejor de los mundos posibles” según la visión eufemísticamente optimista del filósofo Pangloss, durante el cual el protagonista sufre con la coetilla del optimismo a ultranza las peo-

res desventuras que refutan su visión edulcorada: del mejor de los mundos posibles a la desesperada conciencia de que la felicidad es una condición inestable y rara. Es una ópera de alcance mundial, por lo que es difícil imaginarla constreñida en un escenario. El hallazgo del montaje de Nicola Rubertelli, que obvia la dificultad, es la escena fija, una sala circular del castillo Tunder-ten Dironck en Westfalia, un salón donde se narran las interminables aventuras de

Cándido y compañía. La dirección musical de Wayne Marshall, que ha hecho de este repertorio su caballo de batalla, fue del todo apropiada. El ritmo teatral, sin embargo, cojeó un tanto por las interrupciones de la actriz, por lo demás brillante, Adriana Asti (Voltaire), mientras que el musical fue vertiginoso, gracias a la orquesta, que se dejó seducir por las sensuales melodías, pese a que los trombones graznaron un poco. Del reparto, interminable, destacó una exce-

lente Jessica Pratt, con un físico particularmente apropiado para el papel de la walkyria Cunegonde, pero también con la voz justa para afrontar la comprometida partitura. Completamente inmersa en el personaje de la Vieja Dama Jane Henschel. Formidable el Cándido de Michael Spyres, de voz melodiosa y musical. Aun la coreografía pareció armoniosa y elegante, en absoluto de mal gusto. La velada transcurrió rápida.

Franco Soda

Così años treinta

AMORÍOS EN UN HOTEL

Teatro São Carlos. 14-I-2012. Mozart, **Così fan tutte.** Carmen Romeu, Luísa Francesconi, Eduarda Melo, Shawn Mathey, João Merino, Jorge Vaz de Carvalho. Director musical: **Erik Nielsen.** Director de escena: **Guy Joosten.** Escenografía: Johannes Leiacker. Vestuario: Karin Seydtle.



Luísa Francesconi y João Merino en *Così fan tutte* de Mozart

LISBOA El teatro de ópera lisboeña abrió 2012 con una producción de *Così fan tutte* procedente de la Vlaamse Oper y firmada por Guy Joosten. Los cortes en el apoyo estatal, que obligarán a una reformulación casi completa de la temporada lírica, afectaron a este *Così*, una de cuyas funciones previstas fue cancelada. La escenificación de Joosten sitúa la acción en el vestíbulo de un hotel en Nápoles (con referencias a los frescos de Pompeya) elevado sobre el mar, sugiriendo el vestuario la década de los años treinta del siglo XX. La dirección de actores fue fluida y variada y, por eso mismo, exigente para los cantantes, que respondieron, a este respecto, con brío (a excepción de Shawn Mathey, algo lento), dando al desarrollo de la ópera un ritmo vivo y arrebatador. Hay muy buenas ideas, detalles y hallazgos al circular por la escena; y alguna que otra novedad, como el dúo *Secondate, aurette amiche*, que Ferrando y Guglielmo tocan al piano, que acaban por justificarse, pero destacan, no obstante, varias incongruencias, producidas por el conflicto de la acción (movimientos, lenguaje gestual) con lo que se dice en el libreto y con la definición dramaturgica de los personajes. En este último terreno,

hubo avances y retrocesos, con las consiguientes pérdidas de fuerza y credibilidad. El reparto mostró desequilibrios, pese a no verse comprometido. La joven soprano valenciana Carmen Romeu, en su presentación portuguesa, evidenció ser demasiado *spinto* para Fiordiligi. Luísa Francesconi, como Dorabella, cumplió en términos puramente técnicos, pero le faltó adecuación de estilo al idioma mozartiano, lo mismo para João Merino (Guglielmo). Eduarda Melo dio buena cuenta de Despina, bien que su timbre no era exactamente el de una *soubrette*. Shawn Mathey (Ferrando) fue la voz más mozartiana sobre la escena, pero como se dijo antes también el actor más limitado. Por fin, Jorge Vaz de Carvalho rindió un convincente Don Alfonso, un tipo de papel para el que parece que ni pintado. El norteamericano Erik Nielsen se presentaba en Lisboa como director de ópera —también acompañó al clave los recitativos— y dio muy buenas señales de su oficio, una de ellas la forma en que preparó a la Sinfónica Portuguesa (reducida a unos 35 músicos), que pese a algunos deslices, logró situarse como copratagonista de esta ópera.

Bernardo Mariano

Rafal Blechacz

DEBUSSY – SZYMANOWSKI

Rafał Blechacz interpreta a Debussy y Szymanowski con "...impetuosidad juvenil y la sensibilidad poética más extrema".
Jürgen Otten

"Su grabación [...] revela una ejecución sumamente rica en matices... Son extraordinarios su manera de estructurar clara y de resonancias clásicas y su sonido pianístico plateado [...] Con Blechacz todo 'encaja' con facilidad."

Fono Forum, Euskirchen

DEBUSSY: SUITE POUR LE PIANO; ESTAMPES; L'ISLE JOYEUSE
SZYMANOWSKI: PRELUDIO Y FUGA EN DO # MENOR; SONATA EN DO MENOR, OP. 8
1 CD

deutschegrammophon.com EN CASTELLANO
universalmusic.es
UNIVERSAL CLASSICS SPAIN
BÚSCANOS EN FACEBOOK

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET
También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

HILARY HAHN: “ESTOY ABIERTA A LA CREACIÓN ACTUAL”

Hilary Hahn es una de esas violinistas cuya naturalidad desarma. Parece estar más allá de la técnica y en sus manos tocar el violín parece cosa sencilla. Pero Hilary Hahn pertenece también a esa generación de jóvenes intérpretes que han crecido con Internet, con las redes sociales y que encuentran en ellas una vía de comunicación que exploran y explotan, y con la que llegan a públicos muy diferentes.

Hahn posee un canal propio en YouTube en el que hace entrevistas, interpreta, diserta o insta a los compositores a presentarse a su concurso de propinas a la luz de una vela. Frente a esa imagen está la otra, más sofisticada, siempre con su violín, que nos llega a través de sus grabaciones o de la publicidad. Múltiples facetas de una misma artista que sabe que forma parte de una élite pero que no deja de ser una joven del siglo XXI con una larga carrera por delante.

Desde los comienzos de su carrera viene usted de forma habitual a tocar en España. En estos más de diez años, ¿ha visto una evolución en nuestras orquestas, en la vida musical?

Siempre que vengo veo que la música clásica es apreciada y valorada aquí. El público se muestra siempre muy interesado y escucha con atención. Me encanta venir a España y me gusta especialmente esa musicalidad tan especial que encuentro aquí muy a menudo.

Usted pertenece a una generación de jóvenes intérpretes que no sólo se ocupan de la música, sino que toman también una parte activa en lo que esta profesión tiene de negocio y de imagen, así como en el uso de las redes sociales. ¿Reciben una formación especial que les hace ser más conscientes de esto de lo que lo eran los artistas de generaciones anteriores?

Bueno, normalmente en lo que se refiere a la imagen, tengo detrás un equipo de personas que se ocupan de ello y me limito a estar ahí. De todos modos, pienso que los artistas siempre han sido conscientes de la imagen que querían transmitir cada vez que salían a un escenario, de la forma en la que se vestían, porque eso forma parte de nuestro trabajo. En lo que respecta al más puro aspecto de negocio, las cosas sí son diferentes, han cambiado mucho. El público espera de nosotros que nos impliquemos más allá de nuestras apariciones sobre el escenario y eso conlleva un cambio en la distribución de los tiempos. El compromiso de uno mismo con el tiempo de que dispone mientras viaja, en aeropuertos, en coches, nos permite dedicarnos más y llegar de formas distintas a nuestro público. Para mí es también un modo de desarrollar la

imaginación, la creatividad, de ser un artista creativo.

Su comunicación con su público es también más directa. Tiene una página web, escribe un blog con sus impresiones mientras espera en un aeropuerto o desde una habitación de hotel. A través de él usted deja ver dónde está o cómo se encuentra.

Sí. No me gusta estar fuera durante mucho tiempo e intento limitar mis actividades. El blog es algo que me divierte y me entretiene cuando estoy de viaje. No es que crea que esta es también una parte de mi profesión, pero me gusta que la gente pueda conocer esa parte de mí o de mi trabajo, cuando no estoy en un escenario.

Tiene usted una importante carrera discográfica, además de los conciertos y los recitales. ¿Cómo distribuye su tiempo? ¿Necesita cambiar, digamos, de forma de pensar o de concentrarse para abordar los distintos aspectos que conforman su carrera?

La verdad es que tengo la sensación de estar haciéndolas todas a la vez.

¿Le resulta fácil el cambio de rutina o de repertorio?

Sí, hago un poco de esto y luego un poco de lo otro, para después cambiar a aquello. Me gustaría ser más organizada en ese sentido, la verdad, pero surgen propuestas inesperadas, momentos inesperados y no soy capaz de organizarlas o de separar unas de otras. Con las grabaciones tengo la sensación de que siempre hay una en proceso de producción, o a punto de publicarse, o de definir. Están siempre ahí en todas sus posibles vertientes y forman parte de mi vida diaria.

Acaba de publicar una grabación de las Sonatas de Charles Ives. En alguna entrevista ha dicho que su música cambió de algún modo su vida.

No sé si Ives cambió mi vida realmente, pero desde luego lo que sí cambió completamente fue la percepción que había tenido de la música durante muchos años. Me enseñó a pensarla en un modo diferente y creo que es a esto a lo que hacía referencia. No es que cambiase mi forma de tocar, sino que comencé a entender y a apreciar la música y la escritura musical de un modo diferente. Desde luego, la influencia de Charles Ives para mí es enorme.

Escuchando la música me parece tremendamente difícil de, digamos, ensamblar. Es como si Ives retase nuestra manera de escuchar y hay constantes llamadas de atención.

Sí, lo difícil en esta música es unir las dos partes. La parte del piano es extremadamente difícil y la de violín no está mal. Pero yo pensé que la conocía y que la sabía bien hasta el momento de ensayar con la pianista. Hay tantas cosas en la música que pasan al mismo tiempo y que van captando tu atención, que no puedes pararte a pensar en lo difícil que es su estructura. En esta música la distracción puede ser constante y se necesita un aprendizaje especial para no parar y seguir hasta el final. Hay que estar, sobre todo las primeras veces, muy atento de la medida y escuchar la otra parte sin perder esa medida de vista.

¿Cómo eligió a Valentina Lisitsa para este proyecto? ¿Trabaja habitualmente con ella?

Valentina y yo hicimos juntas una gira en la que interpretábamos una de las *Sonatas* de Ives, la *Tercera*, y pensamos que sería interesante montar las otras tres y ofrecer las cuatro en un programa de recital. Las horas dedicadas a esto fueron una experiencia extraordi-



naria de la que disfrutamos muchísimo. Hay algo en la música de Ives que resulta obvio, si corres demasiado te vas a perder. Cuando estás tocando con otros compañeros unas obras sobre un compositor determinado aprendes mucho más acerca de la música, de su forma de escribir, compartes la experiencia y las opiniones, la visión del otro y llegas a comprender cómo era ese compositor. A la hora de grabar esas obras la experiencia se transforma en una auténtica inmersión dentro de la música, no se parece a una interpretación en concierto, es mucho más intenso. Se graba, se escucha lo que se acaba de hacer, se vuelve a repetir una y otra y otra vez durante todo el día. Si la interpretación, el concierto te enseña mucho acerca de una obra, una grabación a menudo te hace aprender mucho más, enfrentarte a ti mismo, a tu forma de hacer esa música. Es una experiencia enriquecedora y agotadora.

Hablemos del Hilary Hahn Encore Contest. ¿Cómo se le ocurrió esta idea?

Todavía está en marcha el concurso para decidir cuál será la obra número veintisiete. Las otras veintiséis fueron encargadas a otros tantos compositores. El concurso está completamente abierto y quien esté interesado puede encontrar toda la información necesaria en hilaryhahncontest.com. Animo a todo el mundo a presentarse. Me interesó especialmente la idea de crear este proyecto y de encargar varias obras cortas a diferentes compositores porque estoy abierta a la creación actual y quería incluir en mis conciertos música nueva. Lo sorprendente es que todos dijeran que sí. Para mí ha sido estupendo y muy divertido desarrollar este proyecto. Les pedí que las obras tuvieran una duración de entre dos y cinco minutos, y que estuvieran escritas para violín y piano. La idea es tocarlas en una gran gira y grabarlas después, junto con la ganadora del concurso. Probablemente la *première* europea tenga lugar en España. Y el año que viene será el estreno mundial de dos o tres de ellas.

¿Es un modo de dar a conocer nuevas obras, de estimular la composición, de mostrar las diferentes facetas de la escritura contemporánea?

Sí. Había muchas razones por las que quería hacer esto. Para mí es un modo de explorar los diferentes estilos de la composición contemporánea. Son compositores muy distintos, con escrituras propias y muy distintas entre sí que para mí suponen un estudio muy interesante. De este modo podemos tener una idea de lo que se está haciendo en todo el mundo, de las distintas corrientes de composición que actualmente están vigentes unidas en un úni-

co proyecto. Creo que es una forma muy exhaustiva de ver lo que está pasando en la composición hoy en día. **¿Tiene algún compositor favorito, alguna forma de escritura con la que se encuentre más cómoda o no le importa el estilo sea cual sea?**

Los compositores de este proyecto, como le digo, pertenecen a estilos muy diferentes, así que todos ellos debían sentirse libres acerca del modo de escribir las obras. El problema llegaba al tener que ceñirse a un tiempo muy limitado de duración, pero podían sentirse completamente libres en cuanto al estilo. Cada uno de ellos posee un fuerte carácter individual en el panorama actual. Dicho esto, y respondiendo a su pregunta, no creo que haya tocado suficiente música contemporánea como para tener un criterio sólido acerca de un estilo que prefiera frente a otro. Ahora mismo me interesa conocer la variedad de lo que la gente escribe y a la hora de elegir una obra me quedo, más que con un estilo individual, con lo

que esa obra en particular comunica.

¿Le afecta la crisis económica que está trayendo tantos recortes en la cultura de todo el mundo?

Desgraciadamente estamos viviendo un momento muy oscuro y poco positivo, pero las cosas son como son y hay que trabajar con lo que se tiene. Es triste ver cómo los recortes se van sucediendo en todo el mundo, pero creo que hay que seguir siendo optimista. Pienso que una etapa como esta, tan dura, puede traer y forzar una mayor creatividad y la llegada de nuevas buenas ideas. Tenemos que luchar por salir de esto y seguir disfrutando con lo que hacemos. Puede que tengamos que empezar a pensar de un modo diferente, que acabemos por apreciar aquellas cosas que tenemos y a las que no le habíamos dado importancia. Tenemos que tomar una parte activa en la calidad de nuestras vidas, en el terreno personal y en el profesional.

Ana Mateo





CONCIERTOS AUGUSTO S.L.

Agencia de Conciertos

LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA

Vladimir Jurowski Director

Joshua Bell Violín

Joaquín Achúcarro Piano

GIRA EN ESPAÑA

Febrero 2012

24 - VALLADOLID. Auditorio Miguel Delibes

Mozart Sinfonía 32 / Brahms Concierto violín
(**Joshua Bell**) / Rachmaninov Danzas Sinfónicas
www.fundacionsiglo.com

25 - OVIEDO. Auditorio Príncipe Felipe

Brahms Concierto violín (**Joshua Bell**) /
Tchaikovsky Sinfonía "Manfred"
www.palaciocongresos-oviedo.com

27 - BARCELONA. Palau de la Música Catalana

Benet Casablanques "Darkness visible" /
Mozart Sinfonía 38 / Brahms Concierto
piano 2 (**Joaquín Achúcarro**)
www.palaumusica.org

28 - SAN SEBASTIÁN. Auditorio Kursaal

Brahms Concierto violín (**Joshua Bell**) /
Tchaikovsky Sinfonía "Manfred"
www.kursaal.org

**29 - ZARAGOZA. Auditorio Palacio de
Congresos**

Mozart Sinfonía 32 /
Brahms Concierto violín (**Joshua Bell**) /
Rachmaninov Danzas Sinfónicas
www.auditoriozaragoza.com

Marzo 2012

**1 - MADRID. Auditorio Nacional de Música
Ciclo Juventudes Musicales de Madrid**

Brahms Concierto violín (**Joshua Bell**) /
Tchaikovsky Sinfonía "Manfred"
www.juventudesmusicalesmadrid.es



Gira organizada por:

CONCIERTOS AUGUSTO S.L.

Calle Viento 15, 2ºB.
28220 Madrid.

Telf: 916 340 205

info@conciertosaugusto.com

www.conciertosaugusto.com

LOS DISCOS EXCEPCIONALES

DEL MES DE FEBRERO

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.



BACH: Sonatas y Partitas para violín BWV 1001-1006. **PISENDEL:** Sonata para violín sin bajo. AMANDINE BEYER, violín.
2 CD ZIG-ZAG TERRITOIRES ZZT 110902

Beyer se muestra capaz de hacer justicia a esta música portentosa, sin limitarse a un único punto de mira; hay virtuosismo, vena cantable, honrada y personalidad. **E.M.M.** Pg.



BRICEÑO: El Fenix de París. LE POÈME HARMONIQUE. Director y guitarra barroca: VINCENT DUMESTRE.
ALPHA 182

Este sorprendente disco nos viene de Francia y es todo un ejemplo en muchos sentidos. Un auténtico tesoro que quedaba por sacar a la luz. **E.M.M.** Pg.



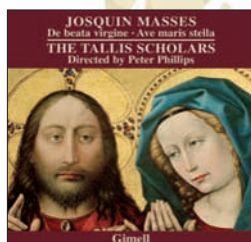
BUXTEHUDE: Une alchimie musicale. RAPHAËLE KENNEDY, soprano. DA PACEM.
K617 227

No se pierdan bajo ningún pretexto esta joya. Créanme si les digo que estamos ante uno de los mejores registros con música de Buxtehude que se han hecho nunca. **E.T.** Pg.



HASSLER: Música religiosa y profana. CURRENDE. Director: ERIK VAN NEVEL.
2 CD ETCETERA 1409

Un registro excepcional, magnífica introducción para un músico indispensable, bisagra de dos épocas y de dotes realmente admirables. **P.d.P.** Pg.



JOSQUIN: Missa De Beata Virgine. Missa Ave Maris Stella. THE TALLIS SCHOLARS. Director: PETER PHILLIPS.
GIMELL CDG 044

Afinación y transparencia, un absoluto control de dinámicas y de la entonación que da sentido a cada momento consiguen ese difícil resultado de compaginar perfección y emotiva belleza. **J.L.F.** Pg.



MAHLER: Des Knaben Wunderhorn. Adagio de la Décima Sinfonía. MAGDALENA KOZENÁ, CHRISTIAN GERHAHER. ORQUESTA DE CLEVELAND.
Director: PIERRE BOULEZ.
ACCENTUS ACC20231

La excepcionalidad del audio vuelve a enseñorearse ahora de la pantalla, añadiendo un aporte visual que redondea el mensaje. **J.G.-R.** Pg.



MOZART: Concierto para flauta y arpa. Sinfonía concertante. JACQUES ZOON, flauta; LETIZIA BELMONDO, arpa. ORQUESTA MOZART. Director: CLAUDIO ABBADO.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 9329

Un Mozart camerístico, transparente, vigoroso, clásico, estilísticamente impecable, de atractiva tímbrica, finura de trazo... **E.P.A.** Pg.



MOZART: Conciertos para trompa K. 412, 417, 447, 495. ALESSIO ALLEGRI, trompa. ORQUESTA MOZART. Director: CLAUDIO ABBADO.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 8083

El extraordinario Alessio Allegri borda sus cuatro cometidos, llegando incluso a la estupefacción del oyente en conciertos como el Cuarto. **E.P.A.** Pg.



MOZART: Conciertos para piano y orquesta vol. 7: Conciertos nº 6, 13 y 16. ORQUESTA DE CÁMARA DE LAUSANA. Director y piano: CHRISTIAN ZACHARIAS.
MDG 940 1667-6

En esta música luminosa y vital se desenvuelve Zacharias como pez en el agua. Luce siempre su hermoso sonido y cristalina articulación. **R.O.B.** Pg.



KRASSIMIRA STOYANOVA. Soprano. Arias eslavas de ópera. ORQUESTA DE LA RADIODIFUSIÓN DE MÚNICH. Director: PAVEL BALEFF.
ORFEO C 830 11 A

Una voz perfectamente emitida, canónicamente manejada y armoniosamente modulada. La cantante maneja los filados, los reguladores con maestría. **A.R.** Pg.



JOAQUÍN ACHÚCARRO. Pianista. Obras de Falla, Granados, Debussy, Ravel y Scriabin. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: SIMON RATTLE.
EUROARTS 2058808

Unas Noches... con un Achúcarro en estado de gracia y en plena y lúcida madurez junto a una soberbia Berliner Philharmoniker guiada con la magia que es inherente a Simon Rattle. **J.P.** Pg.



MÚSICA Y FUNDACIONES: DOS EJEMPLOS DISCOGRÁFICOS

Las fundaciones BBVA y Bilbao Bizkaia Kutxa son veteranas en las lides del apoyo a la cultura y muy especialmente a la música y, de ella, muy principalmente a la música contemporánea, sobre todo —en el caso de la BBVA hay que añadir, entre otros, un magníficamente dotado premio perteneciente al conjunto de galardones Fronteras del Conocimiento— a través de la organización de ciclos de conciertos y al patrocinio de grabaciones discográficas. De un lado, pues, el contacto directo con la música y de otro el apoyo al disco como objeto, que sigue siendo un elemento primordial de difusión de esa misma música y un eslabón muy importante en la industria cultural por más que entre nosotros siempre un poco a trompicones.

Dos excelentes y se diría que magnas obras abren el año en este aspecto. La Fundación BBVA patrocina la edición de las canciones de Antón García Abril publicadas con el título general de *Canción española de concierto* en un álbum de cinco discos editado por Bolamar (Distribuidor: Diverdi) o, lo que es lo mismo, la muestra más extensa del género en el catálogo de cualquier compositor español de nuestro tiempo y casi de todos los tiempos. Y ello se hace contando con algunas de las mejores voces de nuestro panorama canoro —Rey, Arteta, Bayo, Herrera, Sala, De la Merced, Montiel y Sánchez entre las féminas y López, Ferrero, Ódena, Zapata, Bros, Bermúdez y Martín Royo entre ellos— acompañadas al piano por Rubén Fernández Aguirre y Alejandro Zabala. Todo un homenaje a quien es uno de nuestros mejores compositores, de los más sólidos y seguros de su camino bien personal y, tampoco no se olvide, maestro ya de varias generaciones de creadores españoles.

Por su parte, la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa celebra los veinte años de su programación regular con el Grupo LIM, impulsor de innumerables estrenos españoles y extranjeros y uno de los conjuntos más inquietos —y competentes— de nuestro panorama y de muchos otros merced al formidable trabajo de tantos años por parted e su fundador y artífice máximo, el compositor, clarinetista y director Jesús Villa Rojo. Una caja también con cinco discos repasa veinte años a través de un buen puñado de obras, muchas ellas de estreno y no todas españolas. Los discos llevan los títulos de *Con Falla y su "Concierto"*, *Apuntes ibéricos*, *Innovaciones modernistas*, *Compositores innovadores vascos* e *Innovaciones de vanguardia*. Y, en efecto, de Albéniz a Hong, de Escudero a Ibarrondo, de Berio a Olavide, he aquí una muestra de mucho de lo que ha dado de sí la música de nuestro tiempo y de cómo se ha reflejado en una programación ejemplar.

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Música y fundaciones 39

REFERENCIAS:

Brahms: *Sinfonía nº 1*. J.G.-R.. 40

ESTUDIOS:

Lulu, recinto abugarrado. S.M.B. 42
Esta noche toca ponernos feroces. S.M.B. ... 43
Los cuartetos de Beethoven. E.M.M. 44
Krenek: Un inédito. S.M.B. 45

BREVES:

La buena salud de la guitarra. J.P. 46

REEDICIONES:

Concierto: Desde Italia. D.A.V. 47
Brilliant: Las siete puertas de Ariane. A.V.U. ... 48
Alia Vox Heritage: Rutas. J.L.F. 48
Newton: Poquer de ases. C.V.W. 49

DISCOS de la A a la Z 50

DVD de la A a la Z 72

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 76

Johannes Brahms

SINFONÍA Nº 1 EN DO MENOR OP. 68

Sabido es que a Brahms le pesó durante gran parte de su vida la sombra de Beethoven como a Sisifo su enorme piedra. El reconocimiento, la admiración, o casi deberíamos decir la adoración que sentía hacia el legado del genial sordo le impidieron durante mucho tiempo atreverse a mover sus propias piezas sobre el tablero compositivo. Al igual que Borges, por ejemplo, decía considerarse más afortunado por los libros que le había sido dado leer que por los que él mismo había escrito, Brahms tomó a Beethoven como paradigma compositivo y ejemplo profesional, lo cual le costó un largo período de autocastración creativa, especialmente respecto a las sinfonías y a los cuartetos, campos en los que su predecesor había alcanzado cotas ciclópeas. Además, y por si eso no fuera suficiente, un Brahms joven pero ya dueño de un catálogo camerístico e instrumental lo suficientemente solvente como para hacerse notar en la vida cultural vienesa empezó, como se suele decir, a sentir en el cogote el aliento de la presión social en espera de una cada vez más ansiada sinfonía que saliese

cada vez que se ponía a ello. Intento tras intento, el compositor se puso a la tarea en distintas ocasiones con resultados diversos, atenuado siempre por un complejo de inferioridad que, frente a la altura de las cumbres beethovenianas, le paralizaba la mano hasta que la tinta acababa por secarse en la pluma. Semana tras semana, mes tras mes, las preguntas bienintencionadas de amigos y colegas, y las no tan nobles de insidiosos rivales, le esperaban acechadas a la puerta de su casa como paparazzi sedientos de carnaza, poniendo la meta de aquella empresa cada vez más lejos.

Finalmente, una época de optimismo personal unida a la posibilidad de trabajar apartado de ese ambiente bullanguero y opresivo en el que se estaba empezando a convertir la Viena del último cuarto del siglo XIX permitieron el alumbramiento de la primogénita sinfónica brahmsiana. En do menor, la pieza se atenía, como no podía ser menos, a la estructura clásica en cuatro movimientos y utilizaba una igualmente clásica plantilla orquestal con maderas a dos. Ocupando el número 68 del catálogo del autor hambur-

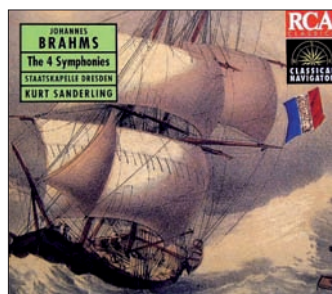
ello, en definitiva, clásico.

Aunque la inseguridad del compositor no debió de verse del todo aplacada por el triunfo de las primeras ejecuciones públicas —pues tardó todavía algún tiempo en mandar a ferros el manuscrito original— por fortuna para Brahms, las expectativas creadas por tan larga espera se vieron más que recompensadas y la obra alcanzó un éxito fulminante que no ha dejado de acompañarla hasta hoy. Hans von Bülow, como halago, sentenció que la *Sinfonía en do menor op. 68* era, en realidad, la *Décima* de las sinfonías de Beethoven, dada su grandiosa calidad. Pelín exagerado seguramente, pero aquella era —no nos olvidemos— época propicia para grandes frases lapidarias que, además, esperaba de los grandes personajes como Von Bülow sentencias marmóreas de ese jaez. Sea como fuere, la frasecita gustó mucho porque, de hecho, son pocos los comentaristas, historiadores y críticos que, de entonces acá, eviten hacer alusión al asunto, algo que, si bien puede tener un cierto punto de adecuación, no debería haber ido tampoco más lejos y que al propio

gernos, pero las diferencias entre cada una de ellas no son —aun existiendo— lo suficientemente significativas como para justificar una duplicación que, por razones de espacio, dejaría fuera otras opciones cuyas aportaciones pueden permitir una apreciación desde una óptica más amplia. Finalmente, hecha esa acotación, añadamos que, a igualdad de valoración artística entre distintas lecturas, hemos optado por aquella cuya toma sonora sea la más acertada.

El punto de partida

Sanderling/Staatskapelle de Dresde, 1971 (RCA) es, sin lugar a dudas, la primera recomendación que un servidor haría de toda la discografía con la que cuenta esta obra. Dentro de un ciclo globalmente sobresaliente, el director alemán consigue aquí una cúspide difícil de igualar y muy probablemente imposible de superar. Se trata de la versión más equilibrada de todas, sin ninguna idiosincrasia reconocible y carente por completo de inclinaciones hacia un terreno u otro, sin que ello suponga la más mínima falta



por fin de sus manos. Eran aún tiempos en los que cualquier compositor que se preciara estaba obligado a demostrar su capacidad creativa y su talento artístico componiendo para orquesta y, muy especialmente, sinfonías.

Brahms había comenzado ya, años antes, hacia 1854, a darle vueltas a apuntes y a otros materiales diseminados por distintas carpetas de bocetos con la intención de atacar el terreno sinfónico pero el miedo escénico le cortaba las alas

gués, la nueva sinfonía fue estrenada por su amigo Otto Dessoff en 1876. Más de catorce años y múltiples hechuras y contrahechuras había sido necesario para culminar aquella pieza magnífica, teñida de un ambiente denso e imponente, pero salpicada sabiamente de pinceladas de lirismo que ponían el punto de equilibrio para ir a desembarcar en un final feliz de factura noble e imperecedera. Puro Brahms, puro romanticismo aquilatado, ponderado y por

Brahms debió de llegar a can-sarle bastante, por cierto.

Respecto a las referencias propuestas a continuación, nos hemos impuesto ceñirnos a una sola elección por cada uno de los directores escogidos, a pesar de que muchos de ellos, si no todos, han registrado la obra en más de una ocasión. En algunos casos, dos o más de esas lecturas de un mismo maestro merecerían con toda justicia figurar entre el selecto grupo de seis al que debemos aco-

de implicación. Decía Juan Belmonte que el secreto del buen toreo estaba en olvidarse del cuerpo. Bien, pues Sanderling adopta, de alguna manera, esa sublimación máxima y, olvidándose de sí mismo, se deja invadir por la obra de arte y se le entrega desde el principio. Es un Brahms absolutamente objetivo pero en ningún momento inexpressivo; un Brahms distanciado y al mismo tiempo cálido. La relación entre cabeza y corazón es idónea, en el sentido de que

ambos aspectos funcionan a la par, sin predominar uno sobre otro y haciendo que todo se ponga al servicio de la partitura. Desde el inicio nos sobrecoge su sonoridad opulenta y densa, aportando los golpes de timbal una tensión dramática como pocas veces hayamos escuchado. Al pasar al andante sostenuto la expresividad se adueña del trazo, ofreciéndose una magistral lección de autocontención y elegancia. El intimismo y una gracilidad de miniatura hacen acto de presencia al llegar al Un poco allegretto e grazioso, muy atento a las líneas contrapuntísticas secundarias. La maravilla concluye con el enorme legado que planea sobre el cuarto movimiento. A pesar del timbre algo *demodé* de la trompa solista, una impresión de grandeza interior lo inunda todo y se transforma en sonido. La Saatskapelle de Dresde es muy superior aquí a la Sinfónica de Berlín con la que, veinte años más tarde, volvería Sanderling a grabar el ciclo. La toma sonora de nuestra propuesta, un ADD redondo y confortable, mejor también que la de esta última.

Majestuosidad se escribe con K

Con K de Klemperer/Philharmonia, 1956 (EMI). Ya que hablamos de tomas sonoras, espléndido estéreo el que sustenta esta grabación, con algún toque de sabor añejo que a muchos les permitirá abandonarse por un momento

esfuerzo que se materializa en un sonido pastoso y oscuro. El desapego que habrá quien pudiera esperar de él está desterrado en esta ocasión. Para quien no acabe de creérselo, que escuche, a modo de ejemplo, el diálogo entre las cuerdas y, a continuación, entre el clarinete y el oboe, en el segundo movimiento. Ciertamente es que el Allegretto e grazioso es mucho más objetivo pero es que estamos hablando de Klemperer, no lo olvidemos. Cerremos con la invitación a palacio que nos depara el tramo final, un cierre triunfal, serenamente glorioso, con algunos tintes de religiosidad subterránea que, en conjunto, conceden a esta obra su punto de majestuosidad mejor que ninguna otra de sus lecturas.

Universo poético

Todo el ciclo sinfónico **Giulini/Filarmónica de Viena, 1991 (Newton)** merece estar entre las referencias indiscutibles. En cuanto a grandeza, Giulini tiene tanta como el que más pero, a diferencia de la mayoría, añade un aspecto distintivo que, al contrario de lo que ocurre con su producción camerística, no suele salir a relucir frecuentemente en el Brahms sinfónico: su lirismo. De las cuatro sinfonías, la *Primera* es la menos propicia a la ensoñación y en ese sentido, Giulini representa una alternativa innegociable. *Tempi* lentos para un fraseo expuesto con un mimo y un nivel de cuidado y detalle que no encontraremos en nadie más. Los filarmónicos vieneses pierden aquí el pudor y se dejan arrastrar a terrenos de delicadeza inaudita. No temen la ñoñería, no. Hablamos aquí de una melancolía otoñal generada por un vibrato dulce en su justa medida y un tratamiento de los reguladores dinámicos digno de la complicidad camerística. Las célebres versiones londinenses Giulini/Philharmonia para EMI podrían parecerse más fluidas, más naturales tal vez, pero carecen del sentido poético que sí encontramos en éstas.

In crescendo

Vistas ya tres primeras opciones, suficientes para obtener una visión panorámica, proponemos a continua-

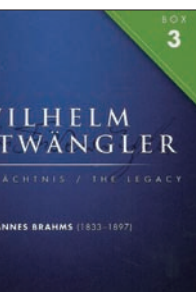
ción un segundo bloque de tres experiencias cuya intensidad podría dejar atónito al más pintado. Ese mini-recorrido secundario partirá de la sensualidad tímbrica conseguida por Abbado para terminar en el impacto de un violento Szell, pasando antes por la irrepetible y libérrima energía desplegada por Furtwängler. Viaje, por lo tanto, que nos lleva de manera creciente hacia el lado más excitante del espectro interpretativo brahmiano. El punto de partida nos sitúa, como hemos dicho, en el lujo sonoro de la lectura **Abbado/Filarmónica de Berlín, 1990 (DG)**. Apoyándose en una toma que ofrece a partes iguales detalle y espaciosidad global, transmitiéndonos la impresión del directo de manera óptima, el director italiano parte de postulados semejantes a los de su compatriota Giulini en cuanto al tratamiento de las frases, pero carga más las tintas en el plano dramático de la partitura. Con la misma amplitud que dentro de un momento veremos también en Furtwängler, el primer movimiento es una total exhibición de color que cede el paso a la tersura del Andante. En el tercero, Abbado consigue el difícil juego de dar la impresión de variabilidad agógica no ya sin cambios acusables, sino sin acercarse siquiera a la pesa del metrónomo. En el movimiento final, escucharemos el claroscuro de los acentos y los *sforzandos* ponerse, sin llegar a perder la compostura, al servicio del pasaje atormentado que servirá de epílogo a la plasmación más perfeccionista de cuantas podamos imaginar.

Llegados a ese nivel de mega-realismo acústico no tendríamos sentido seguir explorando por ahí, así que el primitivo monoaural del siguiente registro, con sus toses, sus ruidos y sus pisotones y gruñidos puede considerarse más que amortizado. **Furtwängler/Filarmónica de Berlín, 1952 (Membran)** es, de las cuatro célebres versiones que actualmente circulan del director alemán en el mercado fonográfico, la más equilibrada en todos sus parámetros. Se trata del mítico registro en concierto ofrecido en el Titania-Palast berlinés el 10 de febrero de 1952, y que Deutsche Grammophon nos puso en bandeja durante tantos años. Sin embargo, escuchado este reprocesado incluido por Membran en su impresionante

cajón *The Furtwängler Legacy*, ha quedado al descubierto que la limpieza de la copia ofrecida por DG dejó oculta gran parte de los detalles tras un sonido libre de ruidos pero opaco y plúmbeo. Resumir la dimensión de esta lectura es un acto casi sacrilego por el reduccionismo al que debemos someter la que es una de las más impresionantes interpretaciones de cualquier obra musical de todos los tiempos —dicho sea por alguien que no pertenece precisamente al grupo de incondicionales admiradores de Furtwängler. Baste apuntar que es un acto subjetivo de libertad respecto al texto, pero creativo en grado sumo, flexible en su fraseo y elástico en su concepción del *tempo*. Nada nuevo en este artista, ciertamente, pero conseguido con un nivel de perfección musical que no suele ser igualmente habitual en sus producciones. Sirva como muestra un detalle que, por más que uno escuche esta versión, nunca deja de producirle asombro: la creciente carga de tensión progresiva que puede llegar a verse en los ocho primeros compases de la partitura con tan sólo modificar levisísimamente el *tempo* mediante los golpes de timbal. Todo lo demás, queda por descubrir y admirar por el lector, si es que no lo ha hecho aún.

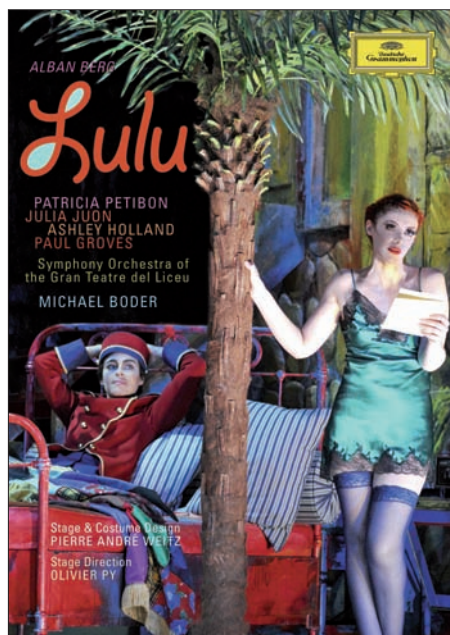
Concluamos este recorrido con alguna de las opciones que muestran el lado más vehemente de Brahms. Hay varias posibilidades pero la más descollante es sin duda la de **Szell/Orquesta de Cleveland, 1968 (Sony)**. El maestro húngaro lanza aquí un grito —*jalto ahí, señores, que Brahms era otra cosa!*— y, a continuación, levanta los brazos y lo demuestra. Szell produce un impacto de tal magnitud que nos noquea desde el primer momento. La obra se nos viene encima como un tsunami imparable. Los atriles de Cleveland van arrancando, una tras otra, las hojas de la partitura y arrojándolas a una pira abrasadora, desbaratando así el tópico de lectura cerebral que aún circula entre quienes prefieren dar crédito a clichés que establecer conclusiones basadas en la experiencia propia. En nuestra opinión, nada puede estar más lejos de la frialdad que este concepto interpretativo absolutamente inflamable.

Juan García-Rico



Michael Boder

LULU, RECINTO ABIGARRADO



BERG: Lulu.

PATRICIA PETIBON (Lulu), JULIA JUON (Condesa Geschwitz), ASHLEY HOLLAND (Doctor Schön), PAUL GROVES (Alwa), FRANZ GRUNDHEBER (Schigolch), SILVIA DE LA MUELA (Colegial y otros), ROBERT WÖRLE (Casti-Piani y otros), ANDREAS HÖRL (El atleta, El domador). SINFÓNICA DEL GRAN TEATRO DEL LICEU. Director musical: MICHAEL BODER. Director de escena: OLIVIER PY. Escenografía y figurines: PIERRE-ANDRÉ WEITZ. Director de vídeo: FRANÇOIS ROUSSILLON.

2 DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4637 (Universal). 2010. 181'.

● PN

Hemos reseñado la *Lulu* de Christof Loy en estas páginas, con ocasión de la puesta del Real hace algo más de dos años, y más tarde, por el DVD de la misma escenificación, en Covent Garden. Decíamos: “despojada, intensa, escenario desnudo, sin más muebles que una silla y unos paneles al fondo”. Pues bien, la de Olivier Py que ahora nos llega, grabada en el Liceu de Barcelona pocos meses después de la de Madrid, es exactamente lo contrario, aunque también intensa, faltaría más: abigarrada, escenario repleto, muebles y atrezzo en grandes cantidades, elementos ilustrativos que a menudo son algo más: simbólicos, alusivos... y a veces también molestos porque distraen. Olivier Py quiere explicitar las cosas, y nos hace ver lo que no suele verse,

pero se sabe, en otras puestas. Por ejemplo, vemos a la Condesa que sustituye a Lulu en el lecho de enferma al tiempo que el Atleta y Alwa platican en casa. Por ejemplo, vemos el intercambio sexual entre Lulu y su primer cliente, con detalles algo sórdidos (no por la sugerida felación, sino porque sucede en un cine de mirones con dos filas de extras). El sexo se acumula al

fondo del escenario, es la ingenuidad de tantos directores de escena de hoy, que creen que eso provoca todavía. En esos días de la *Lulu* de Barcelona, la prensa retrataba sórdidas escenas a unos pasos de esa “provocación” teatral.

De todas maneras, Py es un director de verdad, y consigue una *Lulu* con su sentido y su significado propios, que están en Berg y en Wedekind, que no se los inventa ni los corrige, ni mucho menos los adultera. La *Lulu* de Py es muy abigarrada en cuanto a escenografía y atrezzo y luces y desfiles de extras, y con muchos carteles (*Meine Seele, I hate Sex*, etc.), pero se basa en la construcción del personaje hecho por Patricia Petibon. Sabemos que una de las dificultades de hacer *Lulu* es encontrar una cantante que dé ilusión escénica a este personaje que seduce, enamora, fascina, paraliza a todo bicho viviente, desde Schön padre y Schön hijo hasta una condesa lesbiana y un colegial imberbe. Sabemos que la *Lulu* de Wedekind responde a aquel viejo fantasma de la “mujer niña”, muy de principios de siglo (debió de ser Fritz Wittels el que inventó el término, a partir de Irma Karczewska, una muchacha, una süsse Mädle de los barrios obreros de Viena, pero de rompe y rasga o poco menos, que enamoró a Wittels, a Kraus y a una legión de contemporáneos: Irma y

Lulu coincidieron en el tiempo). Y he aquí que Patricia Petibon reúne las condiciones: indudable atractivo físico sin necesidad de ser una *top model*, apariencia frágil de *femme enfant*, y además poderío de voz (soprano que tiene que dar ligerezas abundantes y al mismo tiempo dramatismos hacia abajo: total, nada) y capacidad histriónica. Patricia Petibon, aquella frágil Soeur Constance de *Diálogos de carmelitas*, la cantante especializada en vocalidades barrocas, culmina su carrera con este personaje difícil y potentísimo, que requiere años de escenario, y que sin embargo pide una apariencia de “damita joven”. Py y Petibon consiguen lo que hay que esperar de esta ópera: la mujer seductora y víctima, el objeto de deseo, el objeto el sentido amplio, mas también la capacidad de destrucción, de los demás, de los cercanos, de sus verdugos, de sí misma, su ascenso y culminación y caída. No es fácil ahondar en *Lulu*, por mucho que sea uno de los grandes títulos del repertorio: el fantasma de la mujer enfrentada a lo masculino —el mundo que se ponía en cuestión por entonces, en especial en Europa Central, en especial en Viena— era demasiado vigente en su día para que hoy nos llegue por completo: pensemos en la *Elektra* de Hofmannsthal y más tarde Strauss, en la lucha de sexos de *Asesino, esperanza de las mujeres* (Kokoschka, y después Hindemith), en la mujer sola de *Erwartung*, de Marie Pappenheim y Schoenberg. Petibon y Py consiguen acercarnos a aquello en cierta medida. Vivimos tiempos en los que ciertos tabúes se han consumido, y nuestros fantasmas son de otra índole. No hay más que acercarse a los cómics para adolescentes y adultos, no digo ya a la literatura, popular o no.

Patricia Petibon se alza con el triunfo, sin duda, pero la secundan muy bien sus compañeros, aunque no siempre se comporten como en anteriores visionados de esta ópera. Aunque, precisamente los que conozcan anteriores versiones serán quienes comprendan mejor los cambios o cambiazos que propone Py. Pueden chocar algunos disfraces: Lulu como conejito en el

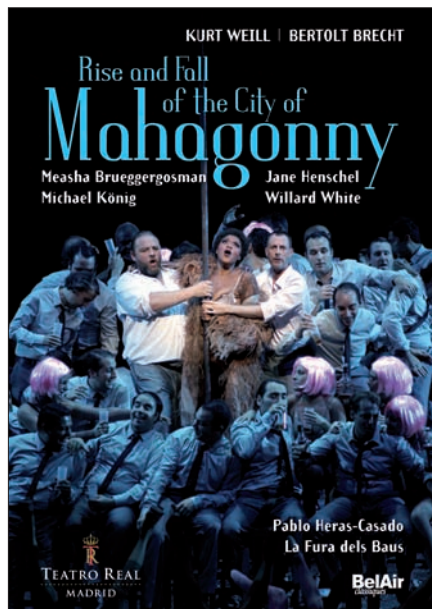
acto I, Schigolch como augusto de circo, Jack como Papá Noel, o que los personajes del colegial y los otros asociados desde siempre a la misma voz (aquí, excelente Silvia de la Muela) aparezcan en una sola figura, la de un groom, un botones, al que Py le marca que parezca más bien un perillán que acompaña a Lulu que un encendido adolescente enamorado. Aparte cosas chocantes que en seguida uno asimila o asume, tenemos un cuarteto de excelente de solistas: Julia Juon, a veces desgarrada Geschwitz, mas también lírica por momentos; Ashley Holland, gran personalidad, marcada “sin refinamientos” (el anti-Dieskau), algo “John Goodman” por presencia y gestualidad, una voz poderosa de centro impecable y rotundo; Paul Groves, tenor lírico, lo opuesto en timbre y línea a su padre: pocas veces veremos el verdadero sentido de Alwa como en la propuesta de Groves y Py, un galán totalmente ganado por el sexo y siempre dispuesto a dar vueltas alrededor con protestas y retóricas poéticas sin fin; en fin, nada menos que Franz Grundheber en Schigolch, fuerza, timbre, centro, magistral en este papel que suele darse a viejas glorias, pero que ahora lo defiende de todo un barítono bajo, que conoce bien el mundo de Berg, puesto que ya ha sido tanto Wozzeck como Schön. De gran nivel también el Marqués y el Atleta de Robert Wörle y Andreas Hörl. Michael Boder consigue uno de sus más importantes logros en el Liceu con esta espléndida *Lulu* que conduce de manera implacable. En sus manos la orquesta de este teatro se diría que suena mejor.

Una mención indispensable al autor de la abundante escenografía y el variopinto muestrario de figurines, Pierre-André Weitz, que realiza un trabajo espléndido, aunque no siempre lo sepamos valorar. En cuanto a la filmación: hay tantos estímulos que Roussillon no puede atenderlos todos. Aun así, estamos ante un film de muy buen nivel, que nos trae tanto a Berg-Wedekind como la propuesta de la espléndida Petibon y el buen trabajo de Christoph Py.

Santiago Martín Bermúdez

Pablo Heras-Casado

ESTA NOCHE TOCA PONERNOS FEROCES

**WEILL: Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny.**

(En inglés). MICHAEL KÖNIG (Jim McIntyre), JANE HENSCHEL (Leocadia Begbick), WILLARD WHITE (Trinity Moses), DONALD KAASCH (Faty 'the Bookkeeper'), MEASHA BRUEGGERGOSMAN (Jenny). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO REAL DE MADRID. Director musical: PABLO HERAS-CASADO. Dirección de escena: LA FURA DELS BAUS. Escenografía: ALFONS FLORES. Figurines: LLUC CASTELLS. Director de vídeo: ANDY SOMMER. BELAIR BAC067 (Harmonia Mundi). 2010. 138'. **Q PN**

Hay unanimidad en considerar este *Mahagonny* como una referencia total y una puesta en escena ejemplar, pese a que está en inglés y no en la más corrosiva versión alemana original. Pero hay discrepancias que no deberían desdenarse. Por una parte, la Fundación Weill ha conseguido que *Mahagonny* sea una ópera para teatros líricos, para ese público del que Brecht y Weill se burlaban o al que despreciaban y criticaban acerbamente. Y prohíbe la gira de una producción, lujosa pero teatral (nada lujosa, en comparación) del Teatro Español de Madrid, la dirigida por Mario Gas hace unos años. Acaso no deberíamos tener en cuenta estos criterios y considerar este vídeo sólo por lo que se ve. Pero es muy fuerte, oiga, que la codicia de "sacar lo que se pueda a los teatros de ópera" se imponga al teatro crítico que pretendían Brecht y

Weill durante los años que colaboraron y todavía se llevaron bien; el que cada uno pretendió después, por separado. Dicho esto, hay que poner en cuestión otra cosa: esta obra es de apariencia feroz, pero sólo de apariencia; parece corrosiva, pero hoy es amable y *gamberra*, incluso invita a verla como "de mucha actualidad". En arte, lo que es de actualidad se opone muy a menudo a la verdad o las

verdades concretas. El libro de Brecht es tan sutil como una mezcla de falla valenciana y *grand gignol*. Es anterior, felizmente, a una de sus teorías más glosadas, más aplicadas (bien y sobre todo mal), más teorizadas y discutidas, y hoy más periclitadas: el distanciamiento o alejamiento, el *efecto V* (*Verfremdungseffekt*). La Fura del Baus consigue una puesta en escena tan brillante y superficial como a veces se da en este grupo de ideas brillantes y a menudo escasa capacidad de desarrollo: el basurero de esta propuesta es buena muestra de idea luminosa que no se desarrolla y que está ahí, oliendo cada vez peor, durante más de dos horas y media. De todas maneras, se puede ver: no ofende, ni al aficionado ni a la pequeña oligarquía de patrocinadores de nuestro tiempo, ya curados de espanto, permisos. Qué pupa puede causar un cartel que diga *Libertad para los ricos, Valentía contra los indefensos* y otras sutilezas por el estilo. Cualquiera crónica económica de hoy es más fuerte que eso, por favor. Brecht y Weill domesticados gracias a la Fundación Weill, con disfraz feroz servido por la Fura. Magnífico. Y que conste que hubo quien vio desde el principio que esto no era para determinado tipo de teatros. Por ejemplo, Albert Einstein, que escribió inmediatamente después del estreno: "*Mahagonny* es una ópera que no se puede representar en un

teatro de ópera".

Ahora bien, lo musical es indiscutible. Y potencia lo visual (no al revés, como sería de recibo). La música de Weill, pese al texto de Brecht (que echa mano de cierto expresionismo simplificador muy de la época, y que él explotó muy pronto: *En la jungla de las ciudades*, *Tambores en la noche*), tiene a veces un poderío tal que admite de todo, hasta una anti-pasarela Gaudí compuesta de chicas ligeras de ropa, desarrapadas, surgidas del basurero y tratando de no morir en el desierto mientras cantan *Ob, Moon of Alabama*.

El joven Pablo Heras-Casado es uno de los grandes triunfadores de esta propuesta. La música es más difícil de falsificar que lo teatral, o acaso ahí no permitimos que nos engañen tanto. Y exigimos un director de fuste, una orquesta de altura y unos solistas de primera. Aquí lo tenemos todo, empezando por ese director espléndido, de nervio dramático arrollador, definidor de situaciones, detallista, con sentido de lo dramático de Weill y Brecht bastante por encima de lo meramente ilus-

Jenny se disipara y en buena medida desapareciera. Ahora, Measha es impresionante por presencia y por voz, por potencia vocal y por histrionismo. El reparto tiene mucho de ideal, menos mal. Empezando por la propia Measha. Michael König, en MacIntyre (que en la versión alemana es Jim Mahoney), es un tenor lírico de gran alcance, buen actor, con excelente presencia, que no llega a la de Measha y su riqueza de características. Bravo por el trío de corrompidos-corruptores: Jane Henschel, mezzo habitual del repertorio centro-europeo, temible y espléndida viuda Begbick; Donald Kaasch, en Fatty, es un tenor brillante, a veces payaso, a veces gran ejecutivo, siempre gángster; y Willard White en Trinity Moses, enorme personalidad teatral y vocal, barítono-bajo para todos los repertorios. Excelente el Coro dirigido por Máspero. En este caso no quiero olvidar a los secundarios, de muy buen nivel: Easterlin, Katzameier, Humes. Y hay que señalar a las "chicas malas" que acompañan a Jenny, excelentes de voz, de movimiento, de sentido teatral: Rossella

Escena de *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* en el Teatro Real

trativo de la Fura. Un enorme maestro que ya está dando por esos países buenas muestras de lo que es capaz de hacer.

Los solistas son de gran altura. La Jenny de Measha Brueggergosmann será inolvidable para los que vean este DVD, y no tanto para los que vieron la representación. Entre paréntesis: una vez más hay que constatar que una filmación en DVD queda mejor que lo que vimos en el teatro. La imagen esquiva lo que "lograba" la puesta de la Fura: que

Cerioni, Esther González, Pilar Moráquez, Carolina Muñoz, Iria Rajal et Miriam Valado. Pongo sus nombres como homenaje, pero la verdad es que el libreto las silencia. No hay derecho.

En resumen: escena brillante, superficial, confusa, gratuita, pero que se deja ver, no lastima el original, como a veces hacen tantos directores. Musicalmente, insuperable. Qué dilema, ¿verdad?

Santiago Martín Bermúdez

scherzo

Cuarteto Artemis

UNA CITA OBLIGADA: LOS CUARTETOS DE BEETHOVEN



BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda. CUARTETO ARTEMIS.
7 CD VIRGIN 50999 0708582 6 (EMI).
2005-2011. 516'. DDD. PN

Efectuadas ya varias entregas de volúmenes por separado —comentados en su momento en estas mismas páginas—, se edita por fin de manera conjunta el acercamiento del Cuarteto Artemis al legado cuartetístico beethoveniano, sin duda el desafío más espinoso para cualquier grupo de cuatro arcos. La publicación definitiva de la versión del Artemis, cuyo proceso de grabación ha ocupado un lapso temporal ciertamente amplio y ha atravesado por diversos avatares, permite reconsiderar su trabajo y plantearse alguna pregunta. El interrogante fundamental para cualquier cuarteto de cuerda que toque habitualmente este corpus entero —conjuntos como el Arditti, especializados en la música moderna, no lo hacen, sólo programan la *Gran fuga*—, es cuándo llevarlo al disco. Obviamente, ha de ser en plena madurez técnica, pero las cinco últimas partituras admiten y hasta fuerzan una revisión continua del concepto interpretativo, dada la inagotable riqueza de su contenido. La grabación del Cuarteto Artemis, aun siendo una de las más interesantes de los últimos años —junto con la del Tokio—, ha llegado demasiado tarde en algunos aspectos y demasiado pronto en otros. Como desafortunadamente el grupo cambió de componentes en medio del proyecto, nos quedamos sin el Beethoven completo del viejo Artemis, un grupo posible-

mente más volcánico y coherente que el actual, que en general no ha logrado recuperar todavía el nivel alcanzado por el antiguo. Al final, la formación actual es la responsable de once de las diecisiete obras, puesto que la colección recoge también la no muy interesante versión para cuarteto (Hess 34) de la *Sonata para piano op. 14, n.º 1*, una mera curiosidad, agradable pero indigna de figurar en el canon beethoveniano. Aun con estas irregularidades, a las que hay que añadir los eventuales cambios por rotación en el primer atril —ocupado la mayor parte de las veces por Natalia Prishpenko—, recurso empleado regularmente por el Emerson con resultados mucho mejores, la grabación es digna de toda consideración.

Como herederos clarísimos de los cuartetos Berg y LaSalle, los miembros del Artemis se suman a la tradición reciente que entiende este legado de forma moderna, en especial, claro está, las composiciones de la última época. Pero, a diferencia, por ejemplo, del Hagen, no fuerzan dicha visión, aplicándola a las etapas estilísticas anteriores, el celeberrimo arquetipo de los tres estilos de Beethoven, que, con todas las insuficiencias que se quieran, es tan evidente en este campo del cuarteto de cuerda. Así, pues, el Artemis acomete los seis cuartetos tempranos del *Op. 18* no posiblemente desde parámetros clásicos estrictos, pero no desvirtúan los textos, si acaso los proyectan limitadamente hacia la siguiente fase beethoveniana, la llamada “época heroica”.

En el *Op. 18, n.º 1* (en realidad, el segundo escrito), esto se hace patente no sólo por lo vibrante del acercamiento, sino por la seca acentuación del Allegro con brío. El Adagio, de tejido muy denso, más que acogido a la indicación de “affettuoso” se aproxima a lo trágico. Tras el aristado Scherzo, se producen algunos desequilibrios en el Allegro final, con un segundo violín excesi-

vamente tapado. Los seductores colores y unas ráfagas en verdad vertiginosas insuflan nueva vida al primer Allegro del *Op. 18, n.º 2*, cuyo sencillo Adagio cantabile aparece renovado por el juego de claroscuros y por la dinámica; un ejemplo de la efectividad del “viejo” Artemis en partitura tradicionalmente considerada como menor. No todo funciona a idéntico nivel conceptual en el *Op. 18, n.º 3*, aunque en el Allegro inicial los Artemis aportan un atractivo uso de los *sforzandi* y una angulosa articulación. Muy fino el Andante con moto, cantado en un susurro e impregnado de dramáticos contrastes. Elegante el Allegro, equilibrado y con un atractivo toque nostálgico, mientras que en el Presto final puede que se exagere al optar a fondo por la carta lúdica. El *Op. 18, n.º 4* es una de las obras favoritas de los partidarios de las premoniciones románticas en esta etapa beethoveniana juvenil, aunque es muy posible que esta página esté más cerca de una renovación del estilo *Sturm und Drang* de Haydn, maestro que a fin de cuentas es el referente obligado para toda la *Op. 18*. Pues bien, el Artemis escoge una visión radical, en la que el Allegro ma non tanto del comienzo suena desbocado de *tempo*, de restallante acentuación, angustioso en los *sforzandi* y poco menos que sin respiración en las partes líricas. La urgencia e incisividad se dirían apropiadas precisamente para un Beethoven posterior; sin embargo, no se le puede negar al Artemis haber mantenido hasta sus últimas consecuencias la coherencia de su tratamiento. Con todo, hay más ligereza en el Andante, pero de nuevo los parámetros anteriores se adueñan del Minueto, donde casi no hay aire para el fraseo, los temas se perciben más como nubes que como sucesiones de notas distintas y no digamos ya del alucinado, por momentos confuso, Allegro conclusivo. No es raro que con su planteamiento el Artemis no acabe de dar con el tono de gracia y encanto del *Op. 18, n.º 5*, cuyo primer Allegro se diría hasta manierista, no careciendo de

un obvio impulso rítmico. Más en su estilo el Minueto, tocado con delicadeza e enriquecidos claroscuros; extrañamente severo, en cambio, el Trío. El corazón de la obra se encuentra en las variaciones del original Andante cantabile, que es traducido con desparpajo, imaginación y los necesarios contrastes, en especial en los aspectos dinámico y acentual. Muy nervioso el Allegro de cierre, puede que un tanto dramatizado. El *Op. 18, n.º 6* se abre con un vibrante y ligero Allegro con brío. El cálido Adagio enlaza con el sorprendente, inquieto Scherzo. Los contrastes son acusados, aunque no extremos en *La Malinconia* que enlaza, con toda lógica, con un excelente Allegretto, culminado por una coda fulgurante. Posiblemente, uno de los mejores logros del “nuevo” Artemis.

Es obvio que el *Op. 59, n.º 1* es al cuarteto de cuerda lo que la *Heroica* a la sinfonía, y con tal punto de partida presente el antiguo Artemis desarrolla una versión de grandeza casi sinfónica en el rompedor Allegro inicial. En el sorprendente Allegretto, la insistencia rítmica se transforma en una fuerza auténticamente telúrica, en tanto que el Adagio molto e mesto cobra tintes de planto, sobresaliendo el admirable trabajo del violonchelista. Un incandescente Finale, donde sólo el acerado sonido del primer violín (Heime Müller) perjudica un tanto el equilibrio global, cierra una interpretación de altura muy notable. El *Op. 59, n.º 2*, del nuevo Artemis, consigue colocarse a un nivel semejante. El Allegro surge eléctrico y desasosegante; sigue un Molto adagio muy intenso, con *sforzandi* explosivos, pero los intérpretes pueden que aquí descuiden la línea cantable. El nerviosismo es apropiado para el Allegretto, mas se incurre en una cierta inflexibilidad y un tema ruso algo duro. Ya en el Finale, la tensión acumulada es agotadora; la loca cabalgada de cierre es totalmente coherente con el concepto adoptado. La tensión se comunica al comienzo del *Op. 59, n.º 3* (del viejo Artemis, lo que da unidad al proyecto), si bien la

interesante indefinición de los primeros compases se traduce en una exposición algo superficial del Allegro vivace, que cobra por fin sentido en su desarrollo. Magníficos los latidos y el balanceo rítmico en el Andante con moto quasi allegretto. Atractivo tejido en el Menuetto y una leve fuga, ejecutada algo falta de perfección instrumental y sin el brillo que sabía darle a este movimiento por ejemplo el Cuarteto Alban Berg. El violín de Prishpenko aparece aquí además un poco metálico. Fogosísimo, rítmicamente implacable el Allegro del *Op. 74*, con un desarrollo admirable. Los intérpretes adoptan un *tempo* algo animado para el Adagio ma non troppo, donde se impone el violonchelo de Eckart Runge. El huracanado Presto corre el riesgo de caer en lo imperceptible, pero se sosiega en el paso al Allegretto con variazioni, donde el sonido de la viola permanece algo ahogado. La lectura del *Op. 95* no concede un instante de respiro desde el trágico Allegro con brio inicial, casi un puente al Beethoven final, prosigue con un pesimista Allegretto y un cortante Allegro assai. El viejo Artemis proponía en este cuarteto una sonoridad que le era propia, como evidencian muy sobre todo las tonalidades pastosas del Finale.

Los monumentales acordes que sirven de pórtico al *Op. 127* nos introducen en una *terra incognita*, una vuelta de tuerca de lo que supuso el *Op. 59, n.º 1*. La grandeza sinfónica del movimiento le plantea problemas al Artemis que el conjunto no acaba de solucionar con éxito. En el Adagio, la música crece con lógica irre-



Felix Broede

CUARTETO ARTEMIS

batible, pero no se llega al fondo expresivo, lo que desde luego es algo que afecta a muchos cuartetos que tocan esta obra. Vertiginoso el trío del Scherzando —los roces del violín de Prishpenko en el agudo son otra vez palpables— y maravilloso el efecto del corte del tema principal cuando éste aparece enunciado incompleto. El Finale es resuelto a satisfacción, en especial el visionario pasaje del último tramo. El *Op. 130* (con la *Gran fuga* devuelta a su primitivo lugar como final de la obra, proyecto al que Beethoven de hecho renunció) merece una apreciable interpretación del nuevo Artemis, aunque algunas zonas han quedado algo desenfocadas. Ocurre en el movimiento de apertura, donde los numerosos contrastes de todo tipo

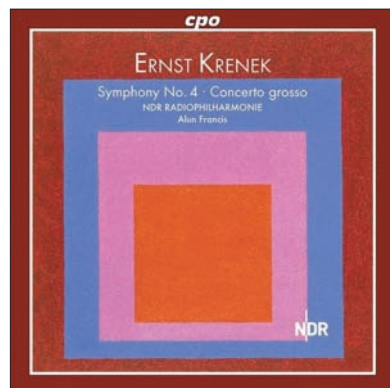
—dinámicos, de *tempo*, de articulación— no parecen haber sido explotados al máximo. Bien expuesto, en cambio, el asombroso mosaico que desemboca en la *Gran fuga*: un impulsivo Presto, un cantable Poco scherzoso, una Danza tedesca en la que sobresale el papel del violonchelo y una concentrada Cavatina, de temperatura emocional tal vez algo baja y un cierto amaneramiento en el primer atril. Agresiva *Gran fuga*, trazada con claridad pero asumiendo sin complejos lo disonante de la propia partitura. Pesimista y reflexivo comienzo del *Op. 131*, con dramáticos *sforzandi* hacia el final del Adagio ma non troppo. El Allegro molto vivace aparece extrañamente apagado y en general esta sucesión episódica de un continuo de larga

duración no parece acomodarse con el estilo del Artemis, que produce pasajes confusos o trivializados. Lo mejor, el moderno scherzo (Presto), el Adagio, a *tempo* animado y sin concesión a sentimentalismos y el contundente Allegro final, libre de mecanicismos o excesos marciales. Mucho más redondo el *Op. 132*, como el anterior por el viejo Artemis, aunque el violín de Heime Müller vuelve a jugar malas pasadas. Misterioso comienzo del Assai sostenuto que encadena con un ambivalente Allegro, coloreado por una ancha gama de claroscuros. En el scherzo, el problemático trío está resuelto sólo a medias. El Molto adagio, posible culminación de toda la música para cuarteto de Beethoven, presenta algunos altibajos, pero la ascensión final hasta los acordes pseudoorganísticos en *sforzando* consigue la plenitud deseable. El violonchelo de Runge se alza con el protagonismo frente a los alarmantes problemas de sonido del primer violín en el Presto conclusivo. Finalmente, el *Op. 135* cuenta con un Allegretto de apertura coloreado con atractivos tintes oscuros, formidable el viola Friedemann Weigle. Vibrante, pero sin exageraciones el Vivace, no obstante faltarle al pasaje en *ostinato* el sentido fatalista de otras interpretaciones. Un punto metálico el primer violín (un apurado Gregor Sigl) en esa parte. Pese a cierta reserva emocional, en el Assai lento se cumple con su sentido direccional. Extraordinario, el trágico episodio de introducción a un afirmativo Finale.

Enrique Martínez Miura

Alun Francis

KRENEK: UN INÉDITO



KRENEK: Sinfonía n.º 4 op. 113. Concierto grosso op. 25, n.º 2.

VOLKER WORLITZSCH, violín;
DIMITAR PENKOV, viola;
NIKOLAI SCHNEIDER,
violonchelo. NDR
RADIOPHILHARMONIE
HANNOVER. Director: ALUN FRANCIS.
CPO 777 210-2 (Diverdi).
2006. 57'. DDD.

Tres veces condenado. Al menos, dos. Quién sabe si más. En tanto que composi-

tor, quiero decir. Como marido de Anna Mahler, no podemos responder. Como amigo de la familia, qué sabemos. Nos hemos referido en varias ocasiones a la primera de las condenas de Krenek: el éxito en varias ciudades de su ópera *Jonny spielt auf* (1927) provoca las iras de los nazis, que la boicotean; pero también llena de ira al crítico de la *Neue freie Presse* (el periódico del que abominaba Karl Kraus, pero que era el más prestigioso), Julius Korngold, padre de Erich Wolfgang. Julius se une a los

nazis en el boicot a *Jonny*. Vaya por Dios: un judío aliado con los nazis. Otras iras: los colegas, que no le perdonan sus bandazos... ni su éxito en esa obra, justo en esa, no en otras. La segunda condena viene en 1938, con la inclusión de Korngold entre los músicos degenerados de la exposición de Düsseldorf: su *Jonny*, negro con saxo y con estrella de David, era el icono de la exposición: ¿cabe más degeneración que un negro que, además, es judío? Sería para reírse, qué hijos de puta, si no fuera porque...

La tercera condena es menos explícita, ni siquiera se ostenta ni se despliega. Ni mucho menos se enuncia, para qué. Los chicos de la vanguardia hunden en la medida en que pueden —felizmente, no del todo— varias generaciones de músicos ya apartados por la exposición de Düsseldorf. Rescatan a Webern, san Antón von Webern desde entonces. A Schoenberg, con reticencias. Y a Berg tratan de ignorarlo al principio, de ningunearlo. Saben que por la grieta de Berg (puente con el pasado, qué asco) pueden colarse los Schreker muertos y los Krenek vivos. Y pensar que Krenek era un novísimo, un modernísimo que desarrolló todas las lenguas y dedicó culto a todos los dioses de su tiempo, saludablemente pagano, ajeno al integrismo; y que, de pronto, se le pone entre los *convencionales*, una vez terminada la guerra e impuestas como vigencias duraderas (efímeras, pero duraderas) las consignas de los jóvenes rampantes.

Que conste que entre estas condenas hay otras. Por ejemplo, los fascistas del Heimwehr consiguen que su ópera

Carlos V no llegue a estrenarse en la Ópera de Viena cuando ya está a punto del ensayo general (1934).

Escribió Krenek un montón de óperas, entre ellas *Orfeo y Eurídice*, a partir de un texto de Kokoschka. En sus memorias, Kokoschka no menciona a Krenek, ni tampoco a Hindemith, compositor de su *Asesino, esperanza de las mujeres*. Eso sí, se queja de la música que le han puesto. ¿Mezquindad de última hora de un gran artista?

Krenek estaba en Estados Unidos, lejos primero del terror nazi; lejos, más tarde, del terror integral-serialista (dos terrores muy distintos, de muy diverso calibre y alcance, desde luego, pero si sólo el primero aniquilaba tu vida, ambos te aniquilaban la carrera, la existencia misma como artista). Krenek se mantuvo. Allá lejos, sin que por aquí nadie le recordara más que por un título, el *Jonny*, desde luego, pero no por la música de esta obra. Resistió. Fue longevo, enseñante y tenaz. También prolífico. En 1947, con Europa en ruinas, compuso esta espléndida *Cuarta Sinfonía*,

que nos llega por primera vez en disco. Oyéndola, uno advierte con sorpresa que este vienés de 1900 podría haber sido considerado un seguidor con personalidad propia de la escuela de Schoenberg; y si nos hubieran dicho que era discípulo de Berg, no habríamos dudado ni un momento que era cierto. Pero esta sinfonía mantiene acordes tonales, líneas con jerarquías y armonías, por mucho que todo se diluya en ambigüedad, en dobles sentidos, en indefiniciones tonales. La estrenó nada menos que Dimitri Mitropoulos (Carnegie Hall, N. York).

El joven Krenek compone el *Concerto grosso* de 1924 después de admirar el ejemplo de Stravinski en *Pulcinella*. Neorromántico, ahora neoclásico, serial más tarde, precisamente con *Carlos V*... ¿Un heterodoxo? ¿Un ecléctico? Tal vez un ortopráxico (¿se dice así?). En ambas obras advertirá el aficionado una vena introspectiva, a pesar de todo. Intensidades que van por debajo y que desdennan la muesa.

Con esta sinfonía termina

CPO el ciclo completo de Krenek, comenzado hace tiempo. Es un buen resumen de las preocupaciones del compositor, y si para algunos es prueba de su incapacidad de encontrar su propio camino, para nosotros es lo contrario: cada cual hace su camino, sus caminos, no los encuentra, y mucho menos los encuentra marcados por otros. Las otras cuatro sinfonías las dirigió Takao Udagawa a la NDR, mientras que ahora el director es Alun Francis. Francis cumple y nos da un disco Krenek intenso, mas también austero, una musicalidad profunda que, tanto en la sinfonía "bastante vienesa" como en el *Concierto* barroquizante y algo "griego", marca otra época, por mucho que se base en lo de antaño y lo de hoy. Ahora bien, escuchen los dos movimientos lentos del *Concierto* y el Adagio de la *Sinfonía*: escuchen eso y díganme si no está ahí el espíritu vienés de Berg. Creo que Alun Francis nos lo da exactamente así, explícitamente así. En fin, un disco de gran interés.

Santiago Martín Bermúdez

Ferries, Tampalini, Feola, Zigant, Zanon, Fernández Bardieso

LA BUENA SALUD DE LA GUITARRA

En la actualidad, la guitarra vive un momento dulce en lo que a intérpretes se refiere, y muestra de ello son las novedades a las que vamos a referirnos de inmediato, que dibujan un panorama heterogéneo pero sumamente interesante y con un denominador común: la alta calidad.



No hace mucho comentábamos a modo de estas mismas páginas un delicioso recital de Gordon Ferries con obras de Gaspar Sanz titulado *La preciosa*. Decíamos algo así como que tenía más elegancia que espontaneidad, que estaba más cerca de lo cortesano que de lo popular, que primaba la expresión de la belleza por encima de cualquier otra consideración. Ahora presentamos *Marionas* (Delphian DCD 34046, distribuidor: Harmonia Mundi) en que Ferries vuelve con su guitarra barroca basada

en modelos venecianos a deleitarnos con la música de Francisco Guerau, también de la época de Sanz y de estética similar y con la que el guitarrista escocés se encuentra tan a gusto. Las melodías que asociamos con Sanz aparecen aquí, si no idénticas sí muy similares como era común entonces y como también sucede con los virginalistas británicos por poner un ejemplo bien conocido. En todo caso, la inspiración popular es tan evidente como en Sanz y este disco completa de algún modo al ya citado *La preciosa* y ambos dibujan una visión poética y más bien apolínea de un período muy concreto de la música española.

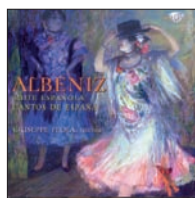


su país y uno de los que se han beneficiado no sólo de las enseñanzas de Angelo Gilardino, maestro de maestros, sino

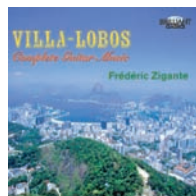
también de su decidido apoyo, nos ofrece una integral de Tárrega en dos CDs (*Concerto CD 2001/2*, distribuidor: Harmonia Mundi) que va a sorprender muy gratamente a más de uno. Se trata de un repertorio agradecido y en el que hay cosas que están bien, otras que no tanto y algunas que están muy, pero que muy bien. Tárrega se mueve en estas obras entre el salón y el concierto, a veces se acerca al estudio y en no pocas ocasiones demanda un virtuosismo inteligente, siempre mesurado aunque en algún momento llegue a ser desafiante pero que siempre debe primar en su interpretación lo musical, la expresividad. No es fácil, por supuesto, y cuesta más resolver satisfactoriamente los momentos más ligeros, incluso triviales, que los más exigentes. Habrá quien se sorprenda al escuchar la melodía que asociamos con los infernales teléfonos móviles en el *Gran vals* y quien añorará un romanticismo guitarrístico que pudo haber sido y no fue. Lo hubo, pero no fue compara-

ble, por ejemplo, al pianístico y algún intento como el de Tárrega merece destacarse. Tampalini es un fenómeno, así de claro, y nos ofrece versiones inteligentes, bien resueltas técnicamente y de gran claridad, con un cantáble más que destacable, con una frescura que embellece esta música y sin innecesarios alardes. Versiones que están al servicio de lo interpretado pero que además, quizá por ello, nos permiten admirar al intérprete. Por cierto, no se trata de una integral realmente merecedora de tal nombre ya que, si bien están todas las obras originales, faltan las transcripciones —aunque se ha colado aquí alguna— y no es ese un aspecto menor en Tárrega ya que en ellas se reflejó su empeño por crear un romanticismo genuinamente guitarrístico. Muy recomendable.

Otro guitarrista italiano, Giuseppe Feola, nos presenta sus propias transcripciones de obras pianísticas de Albéniz (Brilliant 94047, distribuidor: Cat Music). Repertorio ampliamente conocido y habitual



entre los guitarristas, conoce aquí una transcripción bien hecha y respetuosas interpretadas con total competencia. Guitarrismo de altos vuelos en ambos aspectos, en las transcripciones y en la interpretación, que nos descubre a muchos a un músico interesante. Más conocido es Frédéric Zigant, uno de los nombres ilustres del instrumento en la actualidad, que nos trae una integral de la obra para guitarra sola de Villa-Lobos (Brilliant 9196, distribuidor: Cat Music) que tiene



como principal atractivo el presentar versiones alternativas de ciertas obras distintas de las habituales y un par de piezas que son anticipos de la *Suite populaire brésilienne*. En lo que a la interpretación se refiere, estamos ante una referencia, indiscutible, y poco puede hacer ante ella la del brasileño Fabio Zanon (Nimbus NI2576, distribuidor LR Music) grabada en 1997 y sin la chispa pero también sin la elegancia de Zigant. La Mazurka-Chôro con que empieza la

Suite populaire brésilienne (la pieza que abre el CD) es de una lentitud exasperante aunque no falten a lo largo de todo el disco, justo es reconocerlo, detalles de buen gusto.



Bien distinto es el programa que nos ofrece José Fernández Bardesio con obras propias, de Ginastera y de Piazzolla (Hänssler PH11002, distribuidor: Diverdi). Fantástico Piazzolla, lo mismo que la brevísima *Danza de la moza donosa* de Ginastera en manos de este guitarrista uruguayo. Sus pro-

pias obras, de claro ascendente popular y folclórico, son perfectas compañeras del resto del programa y la audición de todo constituye un placer.

Terminamos nuestro recorrido por estas novedades discográficas volviendo a Tappalini y su heterogéneo recital de obras contemporáneas (Concert CD 2005, distribuidor: Harmonia Mundi) con composiciones de autores de muy diverso signo pero todas ellas unidas por la placidez que resulta de su audición. Así pues, recital agradable, diverso y muy interesante, que permitirá descubrir alguna delicia e interpretado con la autoridad de este gran músico.

Josep Pascual

Concerto

DESDE ITALIA

Harmonia Mundi distribuye por primera vez en el mercado español los discos del sello milanés Concerto. Se trata de una empresa discográfica independiente italiana de música clásica, con su eje de acción centrado en el repertorio y los intérpretes italianos, incluyendo géneros y estilos de lo más variado, aunque con un enfoque predominante hacia la música de cámara y los períodos barroco y del *settecento* italiano.



como justito de calidad. La novedad de la obra le salva en parte.

A l g o parecido ocurre con el disco titulado *Sinfonía napolitana* (CD 2020); sinfonías de Jomelli, Pergolesi, Fiorenza, Sacchini, Piccinni, Anfossi y Guglielmi, en una grabación de 2009 de la Orquesta de Cámara de Nápoles dirigida por Enzo Amato; piezas infrecuentes y lecturas en el límite de lo correcto: abundan los desajustes y la pobreza de contrastes y colores es la norma general. Mayor compromiso estilístico y calidad técnica muestran Enrico Bronzi (violonchelo) y Michele Barchi (clave) en las *Seis Sonatas para chelo y bajo continuo op. 5* de Gemianini (CD 2061); un disco de 2010 que aborda obras más conocidas y grabadas que las de los discos anteriores y que sin ser excepcional, ofrece momentos interesantes. También se mantiene en un buen nivel medio el disco *Sonatas para violín y fortepiano* de Haydn (CD2048) con Alberto Bologni (violín) y Giu-



se p p e Fausto Modugno (piano); una grabación de 2009 con las *Hob. XVa, n.ºs*

1, 2 y 3, más las adaptaciones de los *Tríos Hob. XV:31 y 32*; a destacar, la belleza sonora y el notable equilibrio entre los dos instrumentos. El clasicismo haydniano da paso al de Mozart, por partida doble: por una parte, en un disco con sus



Duos K. 423 y 424 para violín y viola, además del *Divertimento para trío de cuerdas K. 563* (CD 2053). Se registró en 2009 y sus protagonistas son Francesco Manara (violín), Simonide Braconi (viola) y Massimo Polidori (violonchelo). Por otra, en un CD con transcripciones realizadas por Clementi de las *Sinfonías n.ºs 40 y 41* (CD 2063); reciente grabación de 2010 con Davide Cabassi (piano), Gisella Curtolo (violín), Lucio Labella Danzi (chelo) y Luigi Lupo

(flauta). Ambos discos cuentan con versiones más que solventes; brillantes y de hermosa factura sonora por momentos en los duetos y el divertimento. Las transcripciones aportan poco a la grandeza de las cumbres sinfónicas de Mozart, tal como fueron concebidas, pero se escuchan con agrado y se resuelven con expresividad y precisión.



P o r último, el CD *Carlo Broschi detto Farinelli* (CD 2007), disco que

grabó en 2007 el soprano Angelo Manzotti con el Ensemble Isabella Leonarda dirigido por Maurizio Schiavo, contiene cinco arias recogidas en *El cuaderno de la Emperatriz*. Las versiones son muy personales, meritorias teniendo en cuenta el más que complicado terreno en el que se mueven, pero son demasiado irregulares: orquestalmente flojas y en la parte de Manzotti con desequilibrios en los distintos registros y dificultades en las laboraturas.

Daniel Álvarez Vázquez

www.hmtienda.es

la tienda on-line de harmonia mundi ibérica

Brilliant Opera Collection

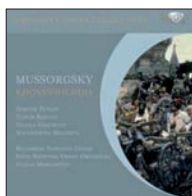
LAS SIETE PUERTAS DE ARIANE

Nos llega de la serie Opera Collection de la casa Brilliant, que distribuye Cat Music, una *Flauta mágica* teatral, ligera, ágil y vitalista en la que no hay brillos personales pero sí una cuidada y esmerada labor de conjunto: es la dirigida en 2004 por Sigiswald Kuijken al frente de una inmaculada La Petite Bande y un elenco de voces humildes y livianas como las de Christoph Genz, Suzie LeBlanc, Isolde Sibert, Stephan Genz o Cornelius Hauptmann (3 CD, 94239). Es una *Flauta antirromántica* para mozartianos abiertos y plurales: los amantes única y exclusivamente del canto tienen otras alternativas.

Tiene también dura competencia la fundacional *Una vida por el zar* de Glinka, que aquí viene el título preferido de los capos soviéticos, *Ivan Susanin* (3 CD, 94220, año

1986). El búlgaro Ivan Marinov gobierna a las fuerzas de la Ópera de Sofía con vigor y profesionalidad, pero ésta sí es más una ópera de

voces, y ni Elena Stoyanova (Antonida) ni Roumen Doikov (Sobinin) parecen cómodos en esas líneas de canto tan abiertamente italianas. Grande, sobrio, heroico, de expresividad contenida, a cambio, el Susanin de Nicola Ghiuselev, un magnífico bajo al que le tocó vivir la edad dorada de Ghiaurov y la sombra alargada de Christoff. Su Dosifei en la *Khovanschina* de Atanas Margaritov (3 CD, 94255, año 1978) es igualmente imponente, enraizado en la mejor tradición vocal



y limado dramatismo, nada que ver con un Abbado o un Gergiev, Dimiter Petkov (Ivan Khovanski), Todor Kostov (Andrei Khonvaski) y Alexandrina Milcheva (Marfa) acaban configurando junto a Ghiuselev un equipo vocal homogéneo y capaz.



Pero la grabación más redonda de las cuatro es la *Ariane et Barbe-bleue* (1907) de Paul Dukas llevada

eslava, y aunque el director cae un Musorgski/Rimski de colores grises

con gran tensión dramática y sombríos claroscuros por Bertrand de Billy en la Konzerthaus de Viena en mayo de 2006 (2 CD, 94254). Todo gira alrededor de una brava, poderosa e inmensa Deborah Polaski, quien pese a ciertos apuros vocales dota a su Ariane de una intensidad auténticamente arrolladora. Ella, la sensacional Sinfónica de la Radio de Viena, la breve pero temible intervención de Kwangchul Youn en Barbazul, la entrega del resto del reparto, la cumplida labor del Coro Filarmónico Eslovaco y el calor de la grabación en vivo sitúan esta versión, ahora sí, en lo más alto de la discografía de esta ópera rica, tensa, vibrante y, pese a su reciente paso por el Liceu, aún demasiado desconocida en nuestro país.

Asier Vallejo Ugarte

Alia Vox Heritage

RUTAS

Dos volúmenes dobles pertenecientes a la serie Heritage de Alia Vox (reprocesados en SACD de ediciones anteriores) y un disco titulado *Diálogos Hispania-Japón* extraído del anterior Libro-2 CD *La ruta de Oriente*, cuyos beneficios se destinarán a la Cruz Roja Japonesa, incrementan el catálogo de la editora de Jordi Savall, distribuida por Son Jade. Uno de los Heritage está dedicado a Monteverdi y el otro a los *Concerts à deux violes esgales* de Sainte-Colombe.

El disco dedicado a Japón, además de elogiable por su fin benéfico y solidario, es una preciosidad, comenzando por la estupenda idea de presentarlo dentro de una reproducción del biombo de fines del siglo XVI con la llegada de los



portugueses que se conserva en el Museo Guimet. El canto religioso *O Gloriosa Domina*, que salmodiado por San Francisco Javier fue una de las primeras muestras de música occidental escuchada en Japón, constituye el núcleo del contenido musical en el que encontramos variados ejemplos de música tanto ibérica como japonesa.

El volumen dedicado a Monteverdi incluye en el primer disco obras para voz sola (*Lettera amorosa*, *Lamento d'Arianna* y su variante *Pian-*

to della Madonna, *Si dolce è il tormento*, etc.) y en el segundo varios madrigales del Libro VIII (cuatro guerreros, tres amorosos y una pieza instrumental). Los que aprecien el singular estilo de Montserrat Figueras disfrutarán mucho



con su omnipresencia en estos dos discos y particularmente con su absoluto protagonismo en el primero aunque, en su conjunto, no es éste el mejor Monteverdi de Savall y sus colaboradores comparativamente a lo conseguido con sus versiones de las *Vespro* o del *Orfeo*.

El volumen dedicado a *Sieur (¿Jean?) de Sainte-Colom-*



be y sus *Concerts à deux violes esgales* interpretados por Wieland

Kuijken y Jordi Savall mano a mano es una maravilla. Aunque el tomo I está grabado en 1976 y el tomo II en 1992, el mago Mohino ha unificado su calidad sonora al remasterizarlos en SACD y los dos intérpretes son insuperables, cosa bien conocida. Este vol. 13 de la serie Heritage sí que es imprescindible, es todo un hito en la discografía disponible de música compuesta para ese maravilloso instrumento que es la viola da gamba.

José Luis Fernández

DIVERDI.COM

Newton

PÓQUER DE ASES

Espléndida entrega la última de Newton Classics (distribuidor: Cat Music), con tres recuperaciones absolutamente imprescindibles y una cuarta que sin alcanzar a las grandes versiones de las obras que contiene se defiende honorablemente frente a una competencia por otra parte no demasiado numerosa. Todo procede, esta vez, de registros Sony o RCA. Por orden alfabético, primero Britten. Se trata de un disco titulado *Música para voz y guitarra* —con grabaciones de 1963 y 1966— y c u y o s

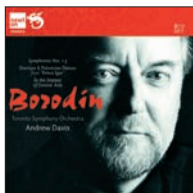
protagonistas son Peter Pears y Julian Bream. Del autor de *Muerte en Venecia* encontramos *Songs from the Chinese*, *Folk Song Arrangements* y *Nocturnal*, op. 70 sobre *John Dowland*. Como complementos, piezas de Walton —*Anon in love*—, Seiber —*Cuatro canciones populares francesas*— y Fricker —*O mistress mine*. Poco más que añadir sino que se trata de interpretaciones de referencia de obras que no están entre las más grabadas de Britten y que una de sus acompañantes —*Anon in love*—, no les anda a la zaga (8802095). Uno de los mejores recitales de arias de



Haendel aparecidos en los últimos años es el que grabó en 1991 Natalie Stutzmann con The Hanover Band y Roy Goodman y que sirvió para otorgarle un puesto de excepción entre las mejores contraltos de nuestros días. Aquí vuelve con todos los honores para asombro de quienes no lo descubrieran



hace más de veinte años. Recoge fragmentos de *Orlando*, *Acis*, *Galatea* e *Polifemo*, *Rinaldo*, *Giulio Cesare*, *Floridante*, *Partenope* y *Radamisto*. Sensacional antes y ahora (8802094). El Mompou de Alicia de Larrocha —grabado en Nueva York en 1992 y 1993— es igualmente modélico. Aquí están las *Cançons i danses*, que abarcan de 1921 a 1962 y cuatro *Preludis* que nos llevan de 1930 a 1960. Igualmente imprescindible y, además, necesario generacionalmente para entender el modo de acercarse a esta música por parte tanto de su propio autor como de los más jóvenes, Javier Perianes por ejemplo (8802096). El doble álbum dedicado a Borodin con Andrew Davis dirigiendo



de Toronto sufre de la competencia de ese director genial —en casi todos los repertorios— que fue Evgeni Svetlanov —que, curiosamente grabó *Primera y Tercera* para RCA— y de otros de menor entidad pero que acertaron bien con estas obras, de Martinon a Tjeknavorian, pero está muy bien en líneas generales y es perfectamente recomendable. Es de la cosecha de 1976 e incluye como complemento el *Nocturno del Cuarteto n° 2* por la Camerata de San Petersburgo y *En las estepas del Asia Central* con Bernstein dirigiendo a la Filarmónica de Nueva York (8802097).

Claire Vaquero Williams

DECCA

14CDs+DVD

KATHLEEN FERRIER

CENTENARY EDITION

THE COMPLETE DECCA RECORDINGS

KATHLEEN FERRIER

Edición 100º aniversario
Grabaciones completas en Decca

Decca conmemora el centenario del nacimiento de la contralto Kathleen Ferrier, con la edición especial remasterizada de sus grabaciones completas para el sello.

Incluye la famosa interpretación de *Das Lied von der Erde* de Mahler con la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Bruno Walter en 1952.

CANCIONES Y ARIAS DE GLUCK, HÄNDEL, SCHUBERT, MENDELSSOHN, BRAHMS, PURCELL, MAHLER Y CANCIONES POPULARES

deccaclassics.com
EN CASTELLAN

universalmusic.es

BÚSCANDOS EN FACEBOOK

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:

Obertura para orquesta n° 3 BWV 1068. Concierto para clave BWV 1056. Concierto de Brandemburgo n° 6 BWV 1051. Concierto para tres claves BWV 1063. CAFÉ ZIMMERMANN.

ALPHA 168 (Diverdi). 2004-2011. 59'. DDD. **PN**

Obertura para orquesta n° 4 BWV 1069. Concierto para clave BWV 1055. Concierto de Brandemburgo n° 1 BWV 1046. Concierto para cuatro claves BWV 1065. CAFÉ ZIMMERMANN.

ALPHA 181 (Diverdi). 2004-2011. 59'. DDD. **PN**



Llega a su término una de las integrales bachianas más estimables de los últimos tiempos, la de “conciertos para varios instrumentos” en cada una de cuyas entregas (para las cuatro anteriores véase SCHERZO n°s 166, pág. 81; 186, 75; 199, 77, y 243, 83) Café Zimmermann ha sumado a un *Brandemburgo* tres piezas más, incluidas las cuatro *Suites para orquesta*. Como sello interpretativo perfectamente reconocible, se mantiene constante la sensación de fluidez ordenada sobre la base de unos ritmos firmes y una precisión infalible en los ataques y remates. En el primero de la *Suite n° 3*, que marca la pauta para el resto de sus movimientos rápidos, un *tempo* que roza pero no sobrepasa el límite del vértigo se aproximará más al aplauso unánime que el logro de una vigorosa pomposidad a costa de un evidente exceso de fuerza en las intervenciones de los vientos y de unos timbales de trueno. Más equilibrado en ese sentido resulta la *n° 4*, donde, sobre todo en su *da capo*, sólo la Bourrée I se antoja un poco demasiado apresurada.

En el *BWV 1056*, los timbres de las cuerdas tienen un peculiar tinte oscuro sobre el que tampoco puede emitirse más que un juicio subjetivo. No sucede lo mismo con el *BWV 1055*, donde Céline Frisch además se muestra por lo menos a la misma elevada altura alcanzada por Antoine Torunczyk en la versión para oboe (volumen I).

Los dos *Brandemburgo* son de referencia pese a la abundante y fortísima competencia que han de afrontar. En el arranque del *Sexto* llaman poderosamente la atención los pertinentes acentos de los bajos; en todo el *Primer*, la siempre densa, nunca opaca plenitud de las texturas.

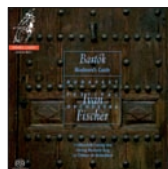
El *Triple* también destaca por la claridad de las líneas, tanto externas como internas; el *Cuádruple*, por su arrebatadora vivacidad vivaldiana.

En resumen: una colección que a nadie sobraré y cuya escucha muchos repetiremos con frecuencia.

Alfredo Brotons Muñoz

BARTÓK:

El castillo de Barbazul. ILDIKÓ KOMLÓSI (Judith); LÁSZLÓ POLGÁR (Barbazul). ORQUESTA FESTIVAL DE BUDAPEST. Director: IVÁN FISCHER. CHANNEL CCS SA 90311 (Harmonia Mundi). 2002. 55'. DDD. **PN**



Llega esta bella lectura de la única ópera de Bartók justo al mismo tiempo en que la sexta antología de la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam incluye un registro en vivo de 1990 de este mismo título, con el mismo director y la misma protagonista. Han pasado doce años y la concepción y dominio de Fischer siguen siendo los de un verdadero artista que es maestro en el arte de sugerir, afirmar y matizar. La

voz de Komlósi parece ahora más acre, más acerada. No vamos a echar de menos una línea de “mujer niña” o “muchacha inocente que no sabe lo que le espera”, porque eso no lo escribió Bartók. Más bien al contrario: es Barbazul el que sin duda “sabe lo que le espera”. Voz con brillo, con estallido, por decirlo así, la de Komlósi (Carmen, Oktavian, Cherubino, Laura de *La Gioconda*...) sugiere una Judit que se mueve entre la dulzura y lo implacable, lo que no sólo es lo que está escrito en libreto y partitura, sino un fantasma muy masculino al que la realidad no siempre da la razón. Komlósi tiene un espléndido timbre en este registro de hace casi diez años, una envergadura y un cuerpo que convierten su Judit en una adulta poderosa, lejos de la previsible novia que llega al castillo-alma como quien se escapa de casa unos días. Le responde a la mezzo (aunque, en rigor, es la mezzo la que responde al bajo) una voz también poderosa, bella, noble, la de László Polgár (Sarastro, Felipe II, Gremín). Son ya muy numerosas las lecturas de esta hermosa ópera de excelente línea vocal y tímbrica de sueño. La que ahora comentamos merece figurar entre las más destacadas. Y casi (casi) todas lo son, no es cuestión de relacionarlas ahora. Tal vez lo hagamos pronto.

Santiago Martín Bermúdez

BLOW:

Venus y Adonis. Cloe found Amintas Lying. Ground en sol menor para violín y continuo. LAMBERT: Vos mépris chaque jour me causent mille alarmes. DE VISÉE: Chacona. SOPHIE DANEMAN (Venus), RODERICK WILLIAMS (Adonis), ELIN MANAHAN THOMAS (Cupido). THEATRE OF THE AYRE. Directora: ELIZABETH KENNY. WIGMORE HALL LIVE WHLive 0043 (Diverdi). 2010. 75'. DDD. **PN**

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
- R** 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 €

Amandine Beyer

CANTO Y REFLEXIÓN



BACH: Sonatas y Partitas para violín BWV 1001-1006.

PISENDEL: Sonata para violín sin bajo.

AMANDINE BEYER, violín.

2 CD ZIG-ZAG TERRITOIRES ZZT 110902 (Diverdi). 2010-2011. 151'. DDD. **PN**

Desde que estas obras inmarcesibles dejaran de considerarse meros ejercicios técnicos, todos los grandes violinistas se han acercado a ellas para plasmarlas en disco, de Milstein y Heifetz a Perlman, Kremer, Mullova o Kuijken. Se sitúa ahora en primerísima fila esta versión de Amandine Beyer, una lectura que se aprovecha de los avances en la técnica del instrumento barroco y se nutre de un flexible entendimiento del estilo. Beyer se muestra capaz de hacer justicia a esta música portentosa, sin limitarse a un único punto de mira; desde luego que hay virtuosismo, sin el cual es inútil intentar tocar las *Sonatas* y *Partitas*, pero también está presente una vena cantable que parece infiltrarse aun en los pasajes de más obvia construcción contrapuntística. Incluso varios movimientos entendidos de forma reflexiva atestiguan la hondura y personalidad de esta magnífica violinista que no ha cumplido aún los cuarenta años. Enumerar las virtudes de las lecturas sería interminable. La limpieza de las dobles cuer-

das es ya muy notable en el Adagio inicial de la *Sonata I*, al que sigue una maravillosa exposición, de nobleza admirable, de la Fuga. Las leves pérdidas de la redondez del sonido apenas son dignas de consideración. Muy sensual la primera Double de la *Partita I*, sin que carezca de sentido danzable, vertiginosa la segunda Double, no perjudicando por ello la clara perceptibilidad de las notas, y todo un ejemplo la Sarabande, donde carácter bailable y expresión personal coexisten sin problemas. El Grave de la *Sonata II* es un pasaje introspectivo de particular seducción, con un elegante y sereno paso a la Fuga, expuesta con suma lógica y musicalidad, aun con ligeros sonidos algo ásperos. Andante de atractivo cantábil y Allegro conclusivo de enorme soltura. La *Partita II* plantea la dificultad de cifrarlo todo en exceso hacia la monumental Ciaccona de cierre, lo que Beyer evita con facilidad, gracias por ejemplo a la parsimonia de la Allemanda inicial o la severidad de la Sarabande, que marcan y dotan de sentido el camino hacia ese final. Por cierto que la Ciaccona es gigantesca, técnicamente impecable —aunque sea perceptible alguna ligera pérdida de la afinación perfecta—, semejando su recorrido el propuesto, a superior escala, por las *Variaciones Goldberg*. Muy interesante cómo la sencillez



inicial se va tornando complejidad en el Adagio de la *Sonata III*, en tanto que la Fuga inmediata cobra de nuevo un sesgo meditativo, por momentos dramático. El Allegro assai final funciona como un hipnótico movimiento perpetuo. Nueva aparición del canto como protagonista en la Loure de la *Partita III*, cuya Bourrée, tomada a *tempo* muy rápido, como corresponde, es otra secuencia de claridad y limpieza sobresalientes. Contundente conclusión de la serie con la brillante Gigue. Como complemento, Beyer interpreta la *Sonata a violino solo senza basso* de Pisen del, la obra que pudo influir en Bach para componer *Sonatas y Partitas*. Aunque el autor le saca un buen partido al instrumento, queda muy lejos de lo que luego haría Johann Sebastian. Beyer defiende la página con solvencia. En definitiva, importantísima contribución a la discografía bachiana.

Enrique Martínez Miura



ral, descafeinado. De manera telegráfica, ese es el resumen del contenido de este disco, bien grabado y presentado, además de mostrarse generoso en duración y nómina de obras.

El espíritu con el que ambos músicos enfocan las tres perlas brahmsianas para violín y piano peca de pusilánime en las dos primeras y viene a ganar algo de brío en la última. Como ya hemos apuntado en otras ocasiones al respecto de estas mismas partituras, no basta con que los elementos resulten bien encajados en su encuadre rítmico, sino que la escritura demanda un juego de tensiones, de flexibilidad y de movimiento interno que insuflen vida al discurso. Eso es lo que no hay aquí. La planicie agógica se traduce en planicie expresiva a pesar de que, curiosamente, la líneas melódicas sí respiran suficientemente, amplias —incluso, en algún caso, demasiado amplias— y con un sonido de timbre hermoso. Como decíamos, tras una *Primera* muy tímida y una *Segunda* sosona a más no poder, la *Sonata n.º 3* consigue parte del ímpetu que le permite cobrar vida y ganar color. No estamos desde luego ante una lectura fogosa, ni mucho menos, pero la contundencia puesta en los ataques o el empuje que subyace en el ritmo de superficie del piano imprimen un carácter que felizmente contrasta con la palidez escuchada hasta ese momento.

Para terminar, y como complemento, el Scherzo de la *Sonata FAE*. La verdad es que la cosa vuelve otra vez a los terrenos de nadie, dejando pasar sus casi seis minutos sin pena ni gloria. Disco bien ejecutado pero carente de temperatura.

Juan García-Rico

BRAHMS:

Sinfonía n.º 1 en do menor op.

68. Sinfonía n.º 3 en fa mayor

op. 90. ORQUESTA PHILHARMONIA.

Director: CHRISTOPH VON DOHNÁNYI.

2 CD SIGNUM (LR Music). 2011. 82'.

DDD. **PN**



Nombreado Director Honorario de esta orquesta en septiembre del 2008, el berlinés, con un amplísimo y significativo curriculum, se supone que delei-



La pequeña ópera *Blow Venus y Adonis*, escrita para Carlos II probablemente hacia 1683, ha pasado a la historia casi más por haber sido —justamente— admirada por Purcell (sobre cuyo mucho más famoso *Dido y Eneas* ejerció indudable influencia) que por sus méritos, que no son despreciables. La obra ha gozado de versiones discográficas varias, y entre las más destacadas podemos citar las de René Jacobs (Harmonia Mundi) y Philip Pickett (L'Oiseau Lyre). La que se comenta en esta ocasión procede de un registro en vivo en el Wigmore Hall, realizado por el grupo británico Theatre of the Ayre, que dirige la laudista Elizabeth Kenny y que cuenta como primer violín nada menos

que con Rachel Podger. Este disco tiene indudables virtudes. Para empezar, los complementos, adecuados, en un forma de un par de pequeñas páginas del propio Blow otra de Michel Lambert y una bonita chacona de Robert de Visée (las versiones citadas no ofrecen complemento alguno). La interpretación de Kenny tiene idioma y buena fluidez teatral, y los solistas ofrecen prestaciones de gran altura, especialmente Daneman, muy convincente en el lamento final. La contribución instrumental es sobresaliente. Hay, sin embargo, un par de cosas que no terminan de llenar. El Cupido de Elin Manahan Thomas parece más ingenuo que travieso, y en este sentido Robin Blaze (Jacobs) le gana la partida. Sin embargo, el verdadero talón de Aquiles de este disco es, creo, una toma de sonido seca, de poca espaciali-

dad y cuerpo, que creo que no cubre los estándares que se pueden obtener hoy en día con una grabación en directo. Disco, en suma, convincente en lo musical pero fallido en cuanto a la calidad de la toma. Balance, creo, insuficiente para reemplazar a Jacobs como primera opción, aunque las obras que completan el disco añaden interés al recién llegado.

Rafael Ortega Basagoiti

BRAHMS:

Sonatas para violín y piano n.ºs

1-3. Scherzo de la Sonata FAE.

ARABELLA STEINBACHER, violín; ROBERT KULEK, piano.

PENTATONE PTC 5186367 (Diverdi).

2010. 79'. DDD. **PN**

Inmaculada plasmación sonora de un planteamiento, en gene-

tó a los londinenses en el Royal Albert Hall en mayo y octubre de 2009 con su Brahms noble, cantado, claro en lo contrapuntístico y alineable con los mejores. ¡Pero ahí estaba el ingeniero de sonido Jonathan Stokes!, o a él se le señala como responsable en la carpetilla.

La cosa es que en el producto final hay pasajes cuya estructura musical llega a perderse a través de un registro sonoro que embadurna todo de una opacidad patente, en el que predominan los graves de manera apabullante (y eso que la escucha se ha hecho reproduciendo la fuente sonora sin manipulaciones), con timbales tempestuosos e hipersonoras trompas. En fin: un dislate. ¡Qué lástima!

José Antonio García y García

BYRD:

Complete Consort Music.

PHANTASM. Director: LAURENCE

DREYFUS.

LINN CKD 372 (LR Music). 2009. 80'.

DDD. **PN**



La entrada en el sello Linn de Phantasm, el mítico ensemble de violas, ha sido sencillamente espectacular. Tras su aclamado monográfico sobre el desconocido pero ya revalidado John Ward (CKD 339), el refinado conjunto de Laurence Dreyfus y compañía presenta ahora, en ochenta generosos minutos, la integral de obras para *consort* de uno de los autores más emblemáticos y rodados de su repertorio. Fretwork registró hace una década un álbum con la misma temática, si bien faltaban aún cuatro piezas que Phantasm aporta como *premières*. La comparación se nos antoja de conclusiones complementarias, pues ambas versiones son tan excepcionales como diferentes. La más antigua es quizás más terrenal, más áspera y trágica. La del disco entre manos es música por la música, es arte por el arte. Es equilibrio. La visión más estilizada de la melancolía de Byrd, la abstracción más radical de esas libérrimas variaciones sobre melodías litúrgicas, madrigalísticas, populares —con mangas verdes y todo— o sencillamente, nacidas de la más pura fantasía. Pero no piensen que por ello Phantasm raya lo cerebral, lo frío, lo inerte. Su afinada interpretación no impide la calidez. Y antes que como lógica, la des-

Paavo Järvi

A CONTRACORRIENTE

BRAHMS: Un réquiem

alemán op. 45. NATALIE DESSAY, soprano; LUDOVIC TÉZIER, barítono.

CORO DE LA RADIO DE SUECIA.

SINFÓNICA DE LA RADIO DE

FRÁNCFORT. Director: PAAVO JÄRVI.

VIRGIN 5099962861007 (EMI). 2009.

72'. DDD. **PN**

Con Järvi, Paavo, va camino de ocurrir lo que con Douglas, Michael, que poco a poco van haciendo que sus progenitores sean más conocidos como "padres de" que como Neeme y Kirk, respectivamente. Disculpen la *boutade*, pero el trabajo de este director es cada vez más interesante y empieza a figurar por derecho propio entre los nombres más conspicuos de la dirección actual. Aquí se calza una versión referencial del precioso *Réquiem alemán*. Su enfoque de partida tira hacia un conservadurismo que puede sorprender por el

contraste que supone respecto a la valentía con la que le hemos escuchado abordar otros repertorios —Beethoven, sin ir más lejos. Sin embargo, ese conservadurismo va siendo argumentado compás a compás hasta conseguir llevarnos al huerto con total convicción. El fraseo es amplio, majestuoso incluso. Las sonoridades pastosas y densas. Los acentos, perfectamente perceptibles pero sin punción. La progresión dinámica, estudiada y justificada. Todo, en definitiva, dentro de ese tipo de manufacturas algo a contracorriente hoy en día, en las que la perfecta realización requería un acabado de aspecto casi artesanal. No hay aquí brillos ni estridencias; no hay sobresaltos, en definitiva. Cuenta para ello con un magistral tándem orquesta-coro, siendo especialmente sobresaliente el trabajo



del conjunto vocal por su elegante potencia y su estabilidad en todo el rango dinámico. Elogioso es también el resultado ofrecido por las dos voces solistas. El material baritonal de Tézier se emplea de manera excepcional, mientras que con Dessay podríamos entrar algo más en terrenos donde el gusto o disgusto por el vibrato amplio pudiese plantear diversidad de opiniones.

Juan García-Rico

Vincent Dumestre

¡SORPRESA!



BRICEÑO: El Fénix

de París. LE POÈME

HARMONIQUE. Director y

guitarra barroca: VINCENT DUMESTRE.

ALPHA 182 (Diverdi). 2011. 71'. DDD.

PN

No es mucho lo que se sabe de la vida de Luis de Briceño (activo a comienzos del siglo XVII), guitarrista y compositor español que trabajó en Francia, donde publicó una de las fuentes cruciales para conocer el estilo interpretativo de la guitarra en la época, *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (París, 1626). Este sorprendente disco nos viene de Francia (por desgracia, sin notas en nuestro idioma, aunque sí los textos originales cantados) y es todo un ejemplo en muchos sentidos. Para empezar, desmiente la especie de que ya está todo descubierto, pues la música, reunida de procedencias diversas, es de primerísima calidad, un auténtico tesoro



que quedaba por sacar a la luz; en segundo lugar, es éste un paso más en el renovador trabajo de Dumestre, en el que musicología y música práctica, ambas al máximo nivel, proporcionan una cuidada obra de arte final. Un proceso en el que Dumestre es protagonista absoluto, puesto que suyos son arreglos, improvisaciones y líneas melódicas cuando ello era necesario. Las interpretaciones hacen plena justicia a este proyecto de resurrección sonora de Briceño. Versiones espontáneas, frescas, pero que no eluden la melancolía, como

en el pasacalle *Que tenga yo a mi mujer*, donde lo popular está al alcance de la mano, aunque tampoco se descuiden los cultismos del tipo del tono humano, caso de *Lloren mis ojos*, de autor anónimo, que se diría en la tradición de Juan Hidalgo, o en *Ay, qué mal*, del mismo género, de Francisco Berxes, poco menos que una breve escena de ópera. La comprensibilidad de los textos en español es muy razonable, salvo algún momento menos inteligible (*Para tener Nochebuena*) o pronunciaciones algo más dudosas aquí o allá. Sensacionales piezas como la *Españoleta*, la extática *Danza de la Hacha* o la maravillosa progresión de *Andalo çarabanda*, de detallista exposición y con una insinuante Isabelle Druet en la parte vocal. En el último corte, una sorpresa a modo de propina. Un disco delicioso.

Enrique Martínez Miura

cribiríamos como biológica: cada obra, de hecho, adquiere vida propia, respira. Y *chapeau* para el técnico de sonido, séptimo responsable a la hora de captar tanta belleza pulcra entre tal maraña de densidad polifónica y de resonancias por simpatía. Por todo ello se recomienda una audición detenida, con el volumen bien en alto, que ofrezca la escucha atenta y sosegada que merece tanto mimo por el detalle. Atrévase el atrevido a acertar el número de violas en cada caso, de tres a seis aunque siempre parezcan el doble...

Pablo del Pozo

CAMPRA:

El carnaval de Venecia. SALOMÉ HALLER (Isabelle), MARINA DE LISO, (Léonore), ANDREW FOSTER-WILLIAMS (Rodolphe), ALAIN BUET (Léandre), MATHIAS VIDAL (Orfeo), SARAH TYNIA (Euridice), BLANDINE STASKIEWICZ (Minerva), LUIGI DE DONATO (Plutón). LES CHANTRES DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES. CORO Y ORQUESTA DEL CONCERT SPIRITUEL. Director: HERVÉ NIQUET. 2 CD GLOSSA GCD 921622 (Diverdi). 2011. 129'. DDD. **PN**



Durante mucho tiempo considerado como un músico de transición, André Campra (1660-1744) va poco a poco alcanzando una consideración en pie de igualdad con su gran predecesor Lully y su gran sucesor Rameau. Nacido en Aix-en-Provence de italiano y lugareño, aportó a la música francesa una sensualidad y una frescura capaces de teñir los más dramáticos argumentos. Esta característica, ya presente en su ópera-ballet *L'Europa galante*, de 1697, aún es más acusada en esta otra, dos años posterior. Bajo un título que en sí mismo es ya todo un programa, *El carnaval de Venecia* envuelve en un fluido revestimiento de danzas, coros y arias una historia de celos y desengaños que pasa por una representación de ópera, *Orfeo nell'inferni*, dentro de la misma ópera: lo mismo que, más de dos siglos después, hará Richard Strauss en su *Ariadna en Naxos*.

La versión dirigida por Niquet se distingue por los fraseos briosos y por una densidad de texturas hoy en día casi rara en este repertorio, pero sin que ello suponga merma alguna de la transparencia tímbrica. Entre los

Atherton, Johnston, Clayton, Martineau

SIGUE LA APUESTA

BRITTEN: Canciones. Vol 2. Seven Sonnets of Michelangelo. The Second Lute Song of the Earl of Essex. Chamber Music (V). A Charm of Lullabies. The Birds. Two songs by Thomas Hardy. Three Soutar Settings. Of a' the airts the wind can blow. Who are these Children? The Red Cockatoo and other songs. Fish in the unruffled lakes. Song. O why did e'er my thoughts aspire. Songs and Proverbs of William Blake. Dans les bois. On this Island.

ELIZABETH ATHERTON, soprano; JENNIFER JOHNSTON, mezzosoprano; ALLAN CLAYTON, NICKY SPENCE, BENJAMIN HULETT, ROBIN TRITSCHLER, tenores; BENEDICT NELSON, barítono; MALCOLM MARTINEAU, piano. 2 CD ONYX 4079 (Harmonia Mundi). 2011. 135'. DDD. **PN**

Segunda entrega de la edición completa de las canciones de Benjamin Britten bajo el manto protector de ese acompañante



excepcional que es el pianista Malcolm Martineau y con base ahora en las series de recitales que las jóvenes voces aquí reunidas ofrecieron en el Festival de Aldeburgh de 2009 —en la grabación se advierte, por cierto, la peculiar acústica de Snape Maltings a la que una vez acostumbrado el oyente no hay que ponerle pegos. En el número 268 de SCHERZO comentábamos el primer volumen de lo que va a ser una edición completa y casi con que el lector se mire la ficha que antecede a este comentario y sepa que el nivel inter-

pretativo es similar al de aquel álbum inicial podríamos decir que tiene bastante. Añadir que, curiosamente, este segundo se abre con el primer ciclo que Britten dedicara a Peter Pears —los *Seven Sonnets of Michelangelo*— y se cierra con el último —*On this Island*, con versos de W. H. Auden. Como antes, hay canciones sueltas que raras veces aparecen en discos o recitales —aquí una pequeña joya, aunque haya otras, pero fíjense en esa *O why did e'er my thoughts aspire* sobre versos de Charles Sackville, de un romanticismo, también estilístico, exacerbado. En fin, como se dijo en su día, la colección en marcha merece la máxima atención. No encontraremos nombres rutilantes sino jóvenes promesas. Unos llegarán lejos y otros no pero a todos les quedará la gloria de haber participado en esta preciosidad.

Claire Vaquero Williams

Raphaële Kennedy, Da Pacem

AHORA SE EXPLICA TODO



BUXTEHUDE: Une alchimie musicale. RAPHAËLE KENNEDY, soprano. DA PACEM. K617 227 (Harmonia Mundi). 2010. 70'. DDD. **PN**

En contra de lo que es la tónica en este tipo de reseñas discográficas, empezaré por el final: no se pierdan bajo ningún pretexto esta joya. Es probable que no les diga mucho el nombre de la soprano Raphaële Kennedy (a pesar de haber formado parte de grupos corales como A Sei Voci, Musica Fiorita, Le Poème Harmonique o Les Paladins), ni tampoco el de Da Pacem ni los de sus componentes. Pero créanme si les digo que estamos ante uno de los mejores registros con música de Dietrich Buxtehude (1637-1707) que se han hecho nunca, en el cual se mezclan obras vocales con otras instrumentales. Kennedy canta con

un estremecedor recogimiento místico y con un delicadísimo gusto terreno el motete *O dulcis Jesu* que sirve para abrir el programa y que tal vez sea la obra vocal más conocida de Buxtehude, al margen, por supuesto, de sus *Membra Jesu Nostri*. La soprano francesa muestra un nada frecuente sentido declamatorio, que marida a la perfección con lo que pretende expresar el texto. Más conmovedor aún resulta, si cabe, el *Klag-lied BuxWV 76*, escrito por Buxtehude a la muerte de su padre. La lectura que Da Pacem hace de la *Ciaccona BuxWV 160* del músico báltico es también espeluznante, en el mejor sentido del término. Escuchando estas obras uno termina de entender el porqué Johann Sebastian Bach recorrió a pie más de 400 kilómetros para escucharla, aunque también tuvo algo que ver en la caminata, por supuesto,



el hecho de que el futuro Kantor de Leipzig aspirara a suceder a Buxtehude como organista titular de la Marienkirche de Lübeck. Y mucho más fácil resulta todavía comprender la influencia que esta música ejercería a partir de aquel momento en la monumental obra de Bach. El título del disco, *Una alquimia musical*, es un buen recurso para explicar las maravillas que uno se va a encontrar dentro.

Eduardo Torrico



El Tablón de Scherzo
www.scherzo.es

solistas no se aprecia altibajo de mayor consideración dentro de un nivel medio de extraordinaria corrección, el coro suena compacto y la orquesta se muestra servicial para con todos.

Alfredo Brotons Muñoz

CHAIKOVSKI:

Sinfonía nº 4 en fa menor op. 36. Obertura fantasía Romeo y Julieta. ORQUESTA NACIONAL RUSA. Director: MIKHAIL PLETNEV.

PENTATONE PTC 5186384 (Diverdi). 2010. 61'. SACD. **PN**



Pentatone propone un típico programa Chaikovski, acoplando *Cuarta* con *Romeo y Julieta*, y buen resultado interpretativo. Mikhail Pletnev plantea lecturas rápidas, excelentemente planificadas en un sentido estructural y esmeradas en su traducción orquestal. La interpretación de la *en fa menor* recalca a fondo en la gran tradición rusa, con *tempi* nunca adormecidos que nacen de un impulso permanente. Sin embargo, pese a lo que podría temerse, su estabilidad se mantiene magistralmente gracias a la inteligente planificación del carácter de cada una de sus secciones y su encaje sucesivo. La mano del pianista y director lleva, por decirlo de alguna forma, en todo momento las bridas del corcel dejándole correr con ímpetu pero sin dejar que se desboque. Cierta es también que todo lo que ganamos en fulgor lo perdemos en cierta medida en lirismo pero, ¡ay!: es, como se ha dicho, un Chaikovski ruso hasta la médula y eso tiene sus pros y sus contras. De la *Obertura fantasía* habría que apuntar casi lo mismo, aunque aquí el ímpetu no llega al punto de la sinfonía, dado el distinto carácter de la partitura. Como tampoco se cargan las tintas desde el lado emotivo, la cosa se queda algo más pálida de lo que nos gustaría. Aun así, no podemos negar la impoluta corrección de su factura. El rendimiento de la Nacional Rusa es bueno, llegando a destacar incluso el nivel alcanzado por sus maderas solistas. Enérgicos y precisos, el empaste del conjunto consigue el sobresaliente en los peligrosos *tutti* que suelen dejar las vergüenzas de muchas plantillas sinfónicas al descubierto. La toma sonora recoge sus virtudes con suficiencia, ofreciendo así un disco muy digno.

Juan García-Rico

CHAIKOVSKI:

Francesca da Rimini. Sinfonía nº 4 en fa menor op. 36. SINFÓNICA DE LA CIUDAD DE BIRMINGHAM. Director: ANDRIS NELSONS. ORFEO C 860111A (Diverdi). 2011. 64'. DDD. **PN**



No cabe duda de que Andris Nelsons (n. 1977) es uno de los directores más interesantes y talentosos de los conocidos en tiempos recientes. Muchos críticos y melómanos tenemos verdadera fe en él. Es sin duda un intérprete con cosas que decir, vehemente y fogoso: sus versiones poseen músculo y una musicalidad fuera de duda, irradian juventud... Además es un excelente concertador. Sin embargo, el letón no domina aún del todo el uso trascendente del *rubato* y la agógica. El presente disco contiene grabaciones efectuadas en vivo en el Birmingham Symphony Hall el 1 y el 4 de junio de 2011. En su *Francesca da Rimini* no es difícil hallar frases bellamente enunciadas, con énfasis y riqueza dinámica, con intensidad expresiva. Muchos pasajes están perfectamente equilibrados desde el punto de vista orquestal... pero el material temático es muchas veces tratado con demasiada homogeneidad, sin la respiración que necesita, lo que confiere a sus interpretaciones una cierta linealidad expresiva, evidenciando a veces ciertas debilidades de tensión interna. Ni se le ocurra al lector comparar esta *Francesca* con, por ejemplo, la infernal y volcánica de Mravinski con la Filarmónica de Leningrado (Melodiya, uno de las experiencias musicales más extremas jamás conservadas en disco). No sería justo para Nelsons... Su *Sinfonía nº 4* tiene vida propia. El director le pone mucha entrega y extrae un excelente rendimiento de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Abundan los detalles de fraseo delicadísimos, sin caer jamás en el sentimentalismo (cosa muy de agradecer por estos lares!), alternados convenientemente con instantes de catarsis emocional (explosivo el Finale). Sin embargo, en algunos tramos de la partitura (pocos) el director pasa de puntillas. En ambos casos, son versiones admirables, sobre todo en un artista tan joven, merecedoras de encontrar su hueco en la discografía moderna. Pero la emoción verdadera, ésa que estremece al corazón y el intelecto, está aún por llegar.

Jesús Trujillo Sevilla

CHAIKOVSKI:

El cascanueces. ORQUESTA NACIONAL RUSA. Director: MIKHAIL PLETNEV. 2 CD ONDINE ODE 1180-2D (Diverdi). 2011. 93'. DDD. **PN**



Como ustedes saben perfectamente, Mikhail Pletnev es un persistente intérprete chaikovskiano. Su abundante discografía al respecto se disemina en los catálogos de Melodiya, Olympia, DG, Virgin... Y ahora Ondine. Sus versiones de las *Sinfonías*, los *Conciertos para piano* o *La bella durmiente* son bien conocidas por los aficionados. Después de llevar a las tiendas con éxito su registro de *El lago de los cisnes*, los equipos y los ingenieros de los Estudios Emil Berliner vuelven a viajar a Moscú, a petición del sello finés, para situar su cuartel general en esta ocasión en los Estudios Mosfilm de la capital rusa y grabar *El cascanueces*. Pletnev dirige la obra de Chaikovski con afecto y devoción. El *pochissimo crescendo* que arranca con el tema de los primeros violines (*pp*, c. 100 de *La partida de los invitados. La noche*) está construido con tensión progresiva, amplitud en el fraseo, plenitud sonora y emoción. El divertimento es variado y juguetón, muy acertado. Aunque la sonoridad que Pletnev extrae de la Nacional Rusa es un poco blandita, el *Vals de las flores* está dirigido con mimo, con arrobo. Por el contrario, el incandescente motivo de los chelos del *Pas de Deux* (*ff*) carece de la fuerza en los ataques que requiere y el *sforzando* indicado por Chaikovski en todas las repeticiones del tema principal de violines, violas y chelos (c. 8, 24, etc.) del *Vals* final suena un poco forzado. La Orquesta Nacional Rusa deja al descubierto sus luces y sombras (es reseñable la pobreza de los violines II en los arpeggios en semicorcheas ligadas de los compases 168 a 170 de la obertura o en las cascadas ascendentes de toda la cuerda, desde los contrabajos hasta los violines I, en el último tramo de la *Marcha*). En resumidas cuentas, una versión notable, equilibrada y sensata, con momentos bellos e incluso muy bellos, aunque sin el empuje rítmico, la franqueza, el virtuosismo orquestal o la capacidad de seducción globales de Previn y la Sinfónica de Londres (EMI), toda una creación que —me temo— sigue encaramada a la cima.

Jesús Trujillo Sevilla

CHIN:

Fantasia mécanique. Xi. Akrostitichon-Wortspiel. Double Concerto. PIIA KOMSI, soprano; SAMUEL FAVRE, percusión; DIMITRI VASSILAKIS, piano. ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN. Directores: PATRICK DAVIN, DAVID ROBERTSON, KAZUSHI ONO, STEFAN ASBURY. KAIROS 0013062KAI (Diverdi). 2004. 72'. DDD. **PN**



El programa que integra este primer monográfico dedicado a la música de Unsuk Chin es desigual, con dos obras poco personales, llenas de convenciones, y con otras dos piezas, en cambio, *Akrostitichon-Wortspiel* y *Double Concerto*, que suponen sendas sorpresas. La compositora coreana, nacida en 1961, antigua alumna en Hamburgo de Ligeti, y afincada en Berlín, es desde hace un tiempo una de las presencias habituales de los programas de música actual, pues su escritura, llena de virtuosismo, es muy bien recibida por los ensembles. El Intercontemporain brilla con especial intensidad en una pieza que parece pensada para su lucimiento, el *Doble Concerto*, una página feliz que contrasta con las oscuras, y no bien resueltas, piezas de apertura, una *Fantasia mécanique*, para cinco instrumentistas, a la que se le notan demasiado las costuras: lenguaje de fuertes saltos de dinámica y timbre, con un poso mecanicista que es deuda del aprendizaje con Ligeti, y *Xi*, que es para conjunto y electrónica, en la que la autora se expresa en unos tonos oscuros que desvelan su escaso dominio de la forma electroacústica, aparte de no saber medir los tiempos, pues 22 minutos de una obra así, en la que casi no pasa nada, es insostenible. En cambio, a Unsuk Chin se le encienden todas las luces en una obra como el *Double Concerto*, de 2002, la más reciente de las aquí grabadas. El discurso empieza en un tono que parece deberle mucho al estilo de Boulez después de *Rèpons*, el rápido y puntillista progreso de micro células a partir de timbres derivados del gamelán balinés, pero enseguida el tejido instrumental se libera de ese corsé y entra en una zona en la que es fácil percibir la huella de los conciertos para violín y piano de Ligeti, pero sin que haya aquí una dependencia del modelo, sino más bien una demostración de que, por ese camino, el de englobar la tradi-

ción del concierto con solista y timbres novedosos, aún hay posibilidades para la sorpresa. El empleo del piano preparado agrega un color sonoro de especial atractivo y toda la zona final es un hallazgo, pues el material se serena para dejar en primer plano los timbres que han servido para la creación de una pregnante melodía. Lo mejor del disco está en la pieza de 1993 titulada *Akrostichon-Wortspiel*, dividida en 7 escenas, a partir de textos de *La historia interminable* y *Alicia al otro lado del espejo*. El arsenal es voz de soprano y conjunto y el resultado no puede dejar indiferente, pues no es difícil encontrar huellas del estilo del malogrado Claude Vivier, con su particular capacidad para el empaste entre voz e instrumentos. La afinación de algunos instrumentos en cuartos de tono y el empleo, en el canto, de simples fonemas o palabras incomprensibles (hay una sección que se llama *Domifare S*), crean una pieza de delicada orfebrería.

Francisco Ramos

CZERNOWIN:

Maim. RICO GUBLER, saxofón; JOHN MARK HARRIS, piano; SETH JOSEL, guitarra; MARY OLIVER, viola; PETER VEALE, oboe. EXPERIMENTALSTUDIO DE LA SWR. KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN. Director: JOHANNES KALITZKE. MODE 219 (Diverdi). 2007. 45'. DDD. **PN**



Tercer registro de Chaya Czernowin en el sello Mode, este *Maim*, para 5 solistas, electrónica en vivo y orquesta, compuesto entre 2002 y 2006, es, con diferencia, el más interesante de todos. De pronto, la música de la compositora israelí, nacida en 1957, cobra un atractivo que antes parecía negarnos, sobre todo en la críptica ópera, editada también en DVD por Mode, *Pnima*. Lo que hace recomendable, al fin, un disco de Czernowin es que se encuentran aquí suficientes referentes como para situarlo en un contexto de rabiosa modernidad y, además, el discurso que emplea en esta obra, *Maim* (agua), fluye de tal modo, con sus imponentes silencios o con las abruptas rugosidades que provocan los grandes *clusters*, que crea expectación. El sonido se presenta acechante, como una masa líquida de movimientos espasmódicos, impredecibles. El título

de la obra sugiere una pieza de cierto carácter descriptivo, que es lo que ayuda, en la escucha, a un seguimiento sin sobresaltos. Lo que viene a demostrar aquí Czernowin es que la experimentación sobre el material sonoro no ha alcanzado su fin y que por mucho que algunos quieran hallar en ciertas poses posmodernas un atisbo de cambio hacia formas más reconocibles y acomodadas, propuestas como la de la israelí viene a decirnos que la vía de la modernidad, trazada por Nono, Ligeti o Xenakis, está viva y que de ella aún se pueden extraer nuevas enseñanzas. El silencio que rodea a las notas y que se instala como fenómeno perturbador en la escucha, sonidos de grandes bloques de las cuerdas que dan profundidad al discurso y lo trasciende, y un sentido de la espacialización enormemente sugerente, son deudas tomadas del legado de Nono o Xenakis, pero Czernowin lo actualiza, por decirlo así, gracias a ese movimiento incesante del material y al puntillismo de las notas aisladas de la guitarra y el piano, de manera que parezcan nadar sobre una superficie acuosa.

Francisco Ramos

DAVIES:

Magnificat y Nunc Dimittis. Tres Voluntaries para órgano. O magnum mysterium. CORO DE LA CATEDRAL DE ST. MARY DE EDIMBURGO. Director: MATTHEW OWENS. DELPHIAN DCD34037 (Harmonia Mundi). 2006. 71'. DDD. **PN**



Si uno es creyente, digamos que cristiano, ama la música y no vive en el Reino Unido seguramente sentirá envidia de cómo allí permanece la tradición de gran clase que —católica o anglicana— se mantiene desde el siglo XV hasta nuestros días con la interrupción consabida que va de la muerte de Haendel a la llegada de Stanford. Con mayor o menor sentido litúrgico, sacando más o menos los pies del tiesto en forma de expresividades menos funcionales y más cordiales, siguiendo el ritual o dejándose llevar por las emociones muchos compositores actuales de las Islas son maestros en lo religioso, como si lo llevaran en la sangre —aquí el panorama ya sabemos cómo es. Uno de los grandes entre los seniors es Peter Maxwell Davies (1934) y este disco muestra algunas de

sus más características piezas religiosas, de lo exultante del *Magnificat* a lo meditativo del *Nunc Dimittis* en esa sola pieza que las dos forman de modo característico en la tradición citada y que aquí forman el *Edinburgh Service*. En el extenso *O magnum mysterium* —interesantísimas, y es todo un síntoma, las sonatas instrumentales intercaladas, como los tres *Voluntaries* que reúne también este disco— encontramos los guiños a su propio anhelo creador de quien luego sería Maestro de Música de la Reina, es decir, de la cabeza de la Iglesia Anglicana. Así son las cosas y así parecen también. Bajo ellas está el estro de un gran compositor, listo e inteligente a la vez, que sabe obtener lo que se propone. No es la emoción de un MacMillan pero sí es una lección de saber hacer.

Claire Vaquero Williams

DONIZETTI:

Lucrezia Borgia. JOAN SUTHERLAND (Lucrezia), ROBERT ALTMAN (Alfonso), MARGRETA ELKINS (Orsini), RON STEVENS (Gennaro). CORO DE LA ÓPERA DE AUSTRALIA. ORQUESTA ISABELINA DE SYDNEY. Director: RICHARD BONYNGE. 2 CD SYDNEY OPERA HOUSE OPOZ 56006. (Diverdi). 1977. 135'. ADD. **PN**



De esta función que tuvo lugar en la Opera de Sydney circuló hace años su versión en DVD y el mayor atractivo de la velada es la presencia de la gran soprano australiana Joan Sutherland, que da una lección de belcantismo, desde la misma aria de entrada *Com'è bello*, donde sabe reflejar la admiración por el muchacho dormido, con fraseo elegante, transparente y de una gran sutileza, mostrando más tarde la fuerza dramática en los dúos con su esposo, en el canto adornado y en la solidez del registro agudo, dado con total homogeneidad. El resto del reperto está integrado por Margreta Elkins, cantante musical y fraseadora como Orsini, a la que quizá falta más rotundidad en el centro y un registro algo más completo, y Robert Altman, barítono de voz de cierta intensidad y buena línea, con cierta limitación en los extremos. El rol de Gennaro tiene, en ocasiones, unas ciertas dificultades que Ron Stevens superó con una cierta justeza, con un timbre poco bello y un fraseo que precisaría mayor elegancia. La orquesta y

el coro, bajo la dirección del gran conocedor del repertorio, Richard Bonyng, da una versión que sin ser espectacular, cumple con su cometido.

Albert Vilardell

FAURÉ:

La buena canción. Cuarteto con piano op. 15. KARINE DESHAYES, MEZOSOPRANO. ENSEMBLE CONTRASTE. ZIG-ZAG TERRITOIRES DDD 110302 (Diverdi). 2010. 53'. ZZZ. **PN**



Una apuesta por la claridad —virtud esencial en la estética de Fauré— domina las versiones de este compacto. Está asentada en la limpieza extrema con que se expide el cuarteto de marra, que no sólo canta con recogimiento y un variado colorido de acuarela, sino que deja ver equilibrados unos planos que crean la atmósfera necesaria, tanto para recorrer el fluido cuarteto juvenil como para abordar el ciclo de madurez sobre los incomparables poemas de Verlaine.

Deshayes es una mezzo lírica, juvenil, de timbre igualmente claro, diríamos que faureano, que se expide con una emisión controlada y flexible, muy atenta a la recitación de cada verso y a la definición, sutilmente estrófica, que estas canciones proponen. Su erotismo es pudoroso, su melancolía elude cualquier patetismo, sus declaraciones de amor casan perfectamente con el personaje de la amada verlainiana, una suerte de síntesis entre dama tardomedieval y niña virginal y de límpida seducción. Es asimismo elogiable la mezcla de una partitura puramente instrumental y otra vocal, para evitar el riesgo de un programa extenso confiado a la única sonoridad protagonista de una voz solista.

Blas Matamoro

FAURÉ:

Réquiem. Cantique de Jean Racine. Élégie. Pavane. Super flumina Babylonis. PHILIPPE JAROUSSKY, contratenor; MATTHIAS GOERNE, barítono; ERIC PICARD, violonchelo. CORO Y ORQUESTA DE PARÍS. Director: PAAVO JÄRVI. VIRGIN 088470 2 (EMI). 2011. 63'. DDD. **PN**

Todas las obras recogidas en esta grabación en vivo —Sala Pleyel de París— son bastante



conocidas y están abundantemente registradas excepto *Super flumina Babylonis*, composición de juventud de 1863 que ilustra el *Salmo 136* y describe las lamentaciones del pueblo judío en el exilio. Creemos que esta partitura inmadura y algo altisonante y retórica, en la estela de un Mendelssohn, se lleva al disco por vez primera, lo que otorga un interés supletorio a un CD que, por otra parte, posee un alto grado de calidad, tanto técnica como artística.

La batuta de Paavo Järvi, hijo del veterano y ecléctico Neeme, que tantas veces ha visitado los estudios de grabación, es flexible, ordenada y conocedora y consigue de los conjuntos parisinos una muy buena prestación que no alcanza la excelencia en el *Requiem*. La orquesta, afinada y segura, no posee esa pureza, el aura intimista y poética deseadas ni la variedad de colores —producida gracias a las refinadas armonías en las que el autor era ducho— que han de embargar al tejido instrumental. Por otra parte, el coro, que canta con aplicación y hasta finura, plegándose bien a los pianos exigidos, no llega a proporcionar la transparencia y la belleza sonora que tan bien van a la delicada composición. Y que encontrábamos en la última versión que hemos escuchado, la ya antigua, de 1985, dirigida por Colin Davis al Coro de Radio Leipzig y a la Staatskapelle de Dresde, reeditada por Brilliant hace unos meses.

Las dinámicas están en todo caso adecuadamente administradas y es ejemplo de ello el mismo comienzo de esta *Misa de difuntos*, que se ofrece en su versión definitiva y habitual de 1899. Echamos en falta una mayor dulzura, lo cual no quiere decir empalagosidad, que Järvi, atento y musical, no acierta siempre a dar; y eso que la intervención de Jaroussky eleva el listón. Escrito en principio para una voz de niño, el *Pie Jesu* encuentra aquí, en el timbre claro del magnífico contratenor, un traductor idóneo por delicadeza, expresión angélica, ingenuidad y regulación. La irrealidad que evoca su voz conviene al momento. Goerne es correcto y está más contenido que otras veces, aunque no puede disimular esas melifluidades y engolamientos tan habituales en él.

Son satisfactorias las interpretaciones del resto de las obras contenidas en el disco,

bastante conocidas excepto el comentado *Salmo: Cantique de Jean Racine, Élégie* —con un buen trabajo del chelista Picard— y la famosa *Pavane*.

Arturo Reverter

FERRARI:

Visage 2. Après presque rien.

Madame de Shanghai. MUSIQUES

NOUVELLES. ART ZOYD. SCOTTISH

FLUTE TRIO.

MODE 228 (Diverdi). 2006. 70'. DDD.

Ⓟ PN



De todos los compositores que coinciden en los cursos de Darmstadt, Luc Ferrari es, junto a Cornelius Cardew, el más excéntrico, el más díscolo. En aquellos años 50, Ferrari (1929-2005), a la hora de optar entre las clases de serialismo integral y el salir con chicas, según sus propias palabras, “prefería esto último”. No por causalidad, una de las obsesiones de Ferrari será plasmar, en muchas de sus piezas, su admiración por las mujeres (*Chansons pour le corps, Danses organiques*); la misma serie de los *Presque rien* toma el título, en la versión tercera, de *Presque rien avec filles*. A diferencia de sus colegas en los cursos de la ciudad alemana, preocupados por problemas de lenguaje y decididos a ocupar un puesto en la historia de la música, a Ferrari no le interesa la academia, despojando su música de todo afán especulativo. Por eso sus obras dan la sensación de estar pegadas a la tierra, a lo cotidiano, transitando siempre un espacio sonoro difícil de catalogar, pues tanto hay en él de instrumental y de improvisación como de inspiración electroacústica y de trabajo sobre la palabra, en los sonidos de la calle. Espíritu libre y autor de una obra en la que abundan las piezas de un encanto indecible, de Ferrari hay una generosa muestra de su música en la fonografía, presente en muy variados sellos. Al menos pueden considerarse de interés hasta doce referencias discográficas. La última en llegar al mercado es esta entrega del sello Mode, conteniendo un programa variado, en donde es muy fácil tener una idea de la diversidad del estilo de Ferrari, desde una pieza primeriza, *Visage 2*, para metales y percusión, en la que es discernible el uso de la técnica serial, pero siempre a partir de una coloración instru-

mental que la hace diferente, atractiva, hasta el ingenioso montaje de *Madame de Shanghai* (suerte de banda sonora imaginaria, a partir de la película de Welles), pasando por la que es la pieza fuerte del programa, una de las versiones de los *Presque rien*, aquí titulada *Après presque rien*, que tiene, como factor de choque, una interrupción del flujo instrumental, hacia los 10 minutos de la pieza, para insertarse otro tejido sonoro, el que se halla en una cinta que recoge grabaciones del entorno. Ocurre que, en Ferrari, este tipo de trabajos multidisciplinarios, en los que cabe música instrumental, muchas veces de tipo virtuosístico, como es en este caso, y cortes con sonidos tomados del exterior, con ruidos de pasos y conversaciones tomadas al azar, se convierte en marca de la casa. Si todo ello está servido por una agrupación como Musiques Nouvelles, especializada en este tipo de proyectos y la colaboración del grupo electrónico Art Zoyd, el resultado es tan refrescante como en otras piezas del catálogo de Ferrari, como *Et tourment les sons* o *Cellule 73*, en las que el sentido de la improvisación hace que la escucha sea siempre motivo para el disfrute.

Francisco Ramos

FURTWÄNGLER:

Sinfonía nº 2. SINFÓNICA DE LA

RADIO BÁVARA. Director: EUGEN

JOCHUM.

2 CD BR 900702 (Diverdi). 1954. 83'.

Mono/ADD. Ⓟ MN



Esta versión ya fue comentada hace poco en estas páginas dentro de una edición que conmemoraba el 60 aniversario de la Sinfónica de la Radio bávara. Ahora, se publica aisladamente y sólo tenemos que recordar que la interpretación, posiblemente la más conseguida de la discografía, por encima incluso de las del propio Furtwängler (DG y Orfeo), es un histórico testimonio a la memoria del gran director-compositor (el concierto que recoge esta grabación fue hecho a los diez días de su muerte, acaecida el 30 de noviembre de 1954). Jochum, en una de sus mejores tardes, nos ofrece en este convincente y emotivo documento, su particular homenaje al recientemente desaparecido colega, si bien la obra, como ya hemos dicho en más de una ocasión, es

de difícil digestión y requiere de su repetida escucha para que al oyente no acostumbrado a estas longitudes le resulte medianamente familiar. Si se atreven con ella, ésta es su oportunidad.

Enrique Pérez Adrián

HASSE:

Requiem en do mayor. Miserere

en do menor. JOHANNA WINKEL,

MARIE LUISE WENEBURG, sopranos.

WIEBKE LEHMKUHL, MARLEN HERZOG,

contralto; COLIN BALZER, tenor;

CORNELIUS UHLE, bajo. CORO DE

CÁMARA y ORQUESTA BARROCA DE

DRESDE. Director: HANS CHRISTOPH

RADEMANN.

CARUS 83.349 1004 (Diverdi). 2011.

70'. DDD. Ⓟ PN



A pesar de ser una de las obras más importantes en su género de toda el siglo XVIII —lo diré con tal contundencia sin rubor alguno— el *Requiem en do mayor* que Johann Adolf Hasse concibió a la memoria de su patrón Federico Augusto II sólo cuenta con dos grabaciones hasta la fecha. La primera de ellas, ya con algunos años encima, sigue estando en un lugar preferente en el corazón del aficionado a Hasse; nos referimos a la versión de Il Fondamento de Paul Dombrecht en Opus 111, reeditada en la actualidad para la serie económica *Baroque Voices* del sello Naïve. La segunda es la grabación in vivo que ahora nos propone Hans-Christoph Rademann, inserta ésta dentro del magnífico programa de obras sacras sajonas promueve en Carus con tanto entusiasmo (y en la que destaca, sin ir más lejos, el otro *requiem* que Hasse compuso). La primera escucha se antoja más lenta, pero en realidad dura hasta dos minutos menos que la de Dombrecht. Esto sucede por dos motivos. De un lado, el *Requiem æternam* que sirve de obertura y cierre es decididamente más grave y solemne, busca emplazar tan luminosa obra en el tradicional contexto luctuoso de lo fúnebre. De otro, el resto de movimientos se ejecuta sobre un *tempo* más veloz, pero sin embargo, el contraste acentual es mucho más endable y la enérgica rigurosidad rítmica, si bien funciona con especial pertinencia en las piezas corales, acaba por ser pesada a falta de variedad y contraste entre las secciones. Rademann es muy perfeccionista en los detalles, y

si buscamos con lupa no encontraremos una mácula que objetar a una versión que de hecho es muy loable. Pero, observada en conjunto, quien escribe sigue optando con claridad por el Fondamento, valedor de un registro mucho más comunicativo, mágico y natural a partes iguales.

Pablo del Pozo

HAYDN:

La Creación. MHAIRI LAWSON, soprano; RUFUS MÜLLER, tenor; DAVID STOUT, bajo. CORO DEL NEW COLLEGE OF OXFORD. OXFORD PHILOMUSICA. Director: EDWARD HIGGINBOTTOM. 2 CD OXFORD PHILOMUSICA OP008/9 (Gaudisc). 2008. 107'. DDD. **PN**



Si, dentro del ámbito de los instrumentos y procedimientos originales, incluimos los dos idiomas posibles para *La Creación*, la versión más recomendable sigue siendo la dirigida por Harnoncourt, alternativamente grandiosa o íntima con el grado en que debe serlo en cada lugar. Si nos limitamos a las versiones en inglés, aquí la opinión se divide entre el gran aparato desplegado por McCreesh y la moderación cuantitativa de Gardiner. La aportación de Higinbottom milita en esta última liga, pero con dos particularidades: orquesta de instrumentos "modernos" y coro exclusivamente de voces masculinas. Esto último podría considerarse una de las principales causas de que no alcance el último grado de perfección técnica si no fuera porque en los pasajes instrumentales se advierte igualmente un bajo nivel de precisión y claridad. ¿Culpa de las tomas, pues?

Una lástima, pues son infinitos los detalles que nos hacen imaginar un rendimiento muy superior en condiciones acústicas aceptables. Así, el coro construye sus climas con progresiones prudentemente calculadas (sin llegar a la cima ni demasiado pronto ni demasiado tarde), y los frecuentes contrastes entre volúmenes y sentimientos juxtapuestos se dejan sentir con eficacia que excluye la exageración.

Importantes asimismo resultan las respectivas contribuciones de las tres voces solistas. Mhairi Lawson (Gabriel y Eva) canta con voz fresca y fraseo muy matizadamente gozoso. Rufus Müller se mueve con soltura en todos los registros e intensidades. A David Stout, en

Erik van Nevel

INTRODUCCIÓN A UN GRANDE



HASSLER: Música religiosa y profana.

CURRENDE. Director: ERIK

VAN NEVEL.

2 CD ETCETERA 1409 (Diverdi). 2010. 142'. DDD. **PN**

Hans Leo Hassler (1564-1612) es un compositor crucial en el panorama germano de finales del XVI y principios del XVII. Formado en Venecia, y de ahí sus dotes policorales, su viaje a biografía recorrerá Augsburgo, Núremberg, Dresde, Ulm, Fráncfort... La historia lo presentará finalmente como el punto de unión natural entre el hábil contrapunto de Lasso y el moderno italianismo de Schütz. Este monumental álbum doble arracima buena parte de la producción más significativa de su, aun relativamente pequeño, variadísimo corpus de obras sacras y profa-

nas, vocales e instrumentales, renacentistas y barrocas. Erik van Nevel dispone esta vez de monumentales efectivos corales y tímbricos en favor de la amalgama colorista más exuberante y florida. Junto a motejes polifónicos en la tradición del XVI encontraremos ligeros madrigales y *canzonetti* transalpinos, danzas e *intradas*, y, a la par que música católica, bellísimas melodías del ámbito protestante. Imposible no señalar la aparición, hacia el final del segundo disco, de uno de los más versionados y admirados de la historia de la música: *Mein Gmüth ist mir verwirret*, o lo que es lo mismo, la canción amorosa que inspiró a Bach el coral más célebre y archiconocido de su *Pasión según san Mateo*. La maravillosa y suntuosa interpretación que Currende nos



regala del mismo valdría, a un lado la curiosidad, como único motivo para adquirir este disco. Pero hay muchos más. Verbigracia, a propósito, la presencia siempre impecable de Bruce Dickey al corneto. Un registro, en fin, excepcional, magnífica introducción para un músico indispensable, bisagra de dos épocas y de dotes realmente admirables.

Pablo del Pozo

cambio, le vienen mucho mejor los pasajes de fuerza que los de ternura, donde queda algo corto de expresividad.

Tampoco es mucho lo que habría que retraer en cuanto al equilibrio con y dentro de una orquesta cuyos primeros atriles sólo en unas pocas ocasiones suenan extrañamente lejanos. El director muestra por otro lado profunda comprensión de lo que se trae entre manos, de modo que también los *tempi* se ajustan apropiadamente al contenido y abundan las inflexiones elocuentes.

Con algunas condiciones y limitaciones no estrictamente achacables a los intérpretes, una buena opción.

Alfredo Brotons Muñoz

JOLIVET:

Canciones completas. VARÈSE:

Un grand sommeil noir. SOPHIE MARILLEY, mezzo; CHRISTIAN IMMLER, barítono; RENÉ PERLER, barítono; FILIPPO FARINELLI, piano.

2 CD BRILLIANT 9220 (Cat Music). 2010. 106'. DDD. **PN**



Un doble CD muy interesante, por contenido y por precio, que contiene unas cuantas obras vocales juveniles de Jolivet, algunas piezas de primera

madurez y dos ciclos de 1951. De ahí hasta 1974, año de su fallecimiento, ya no compuso *mélodies*. El segundo CD se completa con una de las diversas "puestas en música" del poema de Verlaine *Un grand sommeil noir*, obra temprana de Edgar Varèse, que fue maestro de Jolivet entre sus 25 y sus 28 años, cuando éste funda *Jeune France* con Messiaen y otros dos compañeros. Jolivet pertenece a un grupo generacional que tiene al surrealismo y a los Seis como a pandillas de hermanos mayores, y al impresionismo musical como a meta insuperable y *suranée*. Varèse le resulta benéfico, es vanguardia *avant la lettre*, y es vanguardia de la que abre de veras paso, no de la que se beneficia. Es entrañable que el discípulo, andando el tiempo, publique su canto de Verlaine, compuesto cuando Jolivet no había cumplido un año.

No es el género *mélodie* el que lleva a Jolivet a sus búsquedas y hasta atrevimientos, sino el que le enseña los rudimentos y las primeras perfecciones del oficio. Pero no deja de ser un inquieto joven el que compone en 1928-1931 los dos cantos según Francis Jammes, el divertido *Chewing-gum*, el fugaz *Faux Rayon*, el *Rondel*, la *Mula de Lord Bolingbroke*, la *Plegaria de los mineros*, los *Cuatro cantos* con antiguos poemas. Su inquietud es la de ir más allá o la de ir por otro camino.

Jolivet vivió la guerra relámpago como soldado desplazado al frente, donde vio tragedias como la masacre del Pont de Gien, en el que aviones alemanes e italianos se cebaron contra cientos de civiles desarmados. De ahí surgió el ciclo *Les trois complaintes du soldat vaincu*, a partir de poemas propios. Jolivet fue uno de los veintinueve supervivientes de un batallón de setenta y cinco. Sus cuatro últimos ciclos son de 1943-1944 y de 1951. Del canto de combate —no tanto guerreras como accesibles a todos (*Trois Chansons de ménestrel*)— a una nueva distancia estética, con su toque experimental, que ahora nos permite la paz, como si dijéramos: *Poemas galantes*, *Jardines de invierno*. Ahora, el acompañamiento y la línea vocal forman universos diferentes, no opuestos, acaso complementarios, que juntos configuran la verdadera propuesta.

Filippo Farinelli es el impulsor y protagonista de este disco doble, y su página web nos sirve para enterarnos de determinados extremos de esta interesante producción. Pero para este empeño hacen falta voces como la de la magnífica mezzo Sophie Marilley, la otra gran protagonista del álbum. También es importante el cometido de los barítonos Christian Immler y René Perler. Farinelli los coordina y acompaña. Y le da sentido a este ciclo original, interesante, y

con mucho de insólito. El álbum contiene un CD-ROM con las explicaciones y textos cantados que suelen ir como libreto. No me atrevería a decir que es un álbum imprescindible. Digamos tan sólo que es excelente.

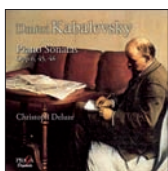
Santiago Martín Bermúdez

KABALEVSKI:

Sonatas para piano n.ºs 1-3.

CHRISTOPH DELUZE, piano.

PRAGA PRG 250 279 (Harmonia Mundi). 2010. 58' SACD. **U** **PN**



Christoph Deluze es el intérprete de este disco dedicado a las tres sonatas de Dimitri Kabalevski. Las obras, relativamente poco conocidas en nuestros lares y de difícil escucha en vivo, son tan irregulares de estilo como interesantes y brillantes pianísticamente. En ellas se reúnen virtuosismo y referencias al folclore ruso, así como son fácilmente imaginables diferentes texturas orquestales. Líricas pero también enfáticamente rítmicas, reúnen momentos humorísticos (a la manera de Prokofiev) y otros más reflexivos. Cromatismos, sincopas y agudas disonancias conviven en estas piezas de carácter deslumbrante. Deluze es eficaz con las partituras, mordente y épico, preciso y riguroso; su estricta articulación ayuda a la interpretación de un Kabalevski que poco tiene que ver con sus obras más conocidas, las dedicadas a los más pequeños aprendices del instrumento. Quizás en los movimientos lentos pueda achacarse cierta falta de fantasía sonora y diferencia tímbrica, pero en general la visión del pianista es muy notable y diestra. El compacto confirma la curiosa personalidad musical de Kabalevski, quien optó por ser más conservador que sus coetáneos, aunque precisamente no pueda tildarse su música de poco impactante. Interesante, aunque no superlativo.

Emili Blasco

KALLIWODA:

Obertura n.º 17 en fa menor op. 242. Sinfonía n.º 2 en mi bemol mayor op. 17. Sinfonía n.º 4 en do mayor op. 60. DIE KÖLNER

AKADEMIE. Director: MICHAEL ALEXANDER WILLENS. CPO 777 469-2 (Diverdi). 2010. 68'. DDD. **U** **PN**

Designado en su época (1801-1866) por Krezschmar como "el

Peter Phillips

QUIEN TUVO, RETUVO



JOSQUIN: Missa De Beata Virgine. Missa Ave Maris Stella. THE

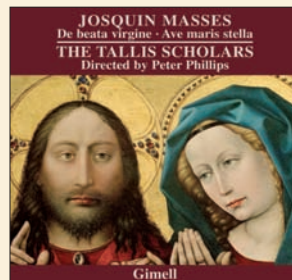
TALLIS SCHOLARS. Director: PETER PHILLIPS. GIMELL CDG 044 (Harmonia Mundi). 2011. 76'. DDD. **U** **PN**

El conjunto vocal The Tallis Scholars se toma con calma la grabación de las misas de Josquin des Prés, pues ha pasado ya un cuarto de siglo desde la aparición de su primera interpretación en disco de dos de las muchas misas del gran compositor. Suponemos que su intención es acabar grabando la totalidad, al menos de aquellas que no presentan dudas sobre su autenticidad y lo deseamos fervientemente, pues el lamento por la lentitud del proceso no deriva de variaciones en la calidad, que se mantiene en el más alto nivel, sino por aquello

de que *tempus fugit*.

En este disco aparece la misa *De Beata Virgine*, una de las más interpretadas de Josquin y perteneciente a su última época compositiva, acompañada de la misa *Ave Maris Stella* que es de una época anterior y una de las diecisiete incluidas en la edición veneciana de Petrucci de 1505. Ambas pertenecen al grupo de las llamadas misas canónicas, con cánones contruidos sobre melodías de canto llano y se complementan en el disco con la inclusión de un *Credo* escrito en su etapa de Cambrai.

La calidad interpretativa del conjunto que creó hace ya treinta años y sigue dirigiendo Peter Phillips es proverbial entre los amantes de la música renacentista y en este nuevo disco dedicado a uno de los más grandes músicos del período



vuelven a ponerla de manifiesto. Afinación y transparencia, un absoluto control de dinámicas y de la entonación que da sentido a cada momento de texto consiguen ese difícil resultado de compaginar perfección y emotiva belleza, todo ello puesto de manifiesto por una excelente grabación con la reverberación justa. Otra imprescindible joya josquiniana.

José Luis Fernández



último y más importante representante del estilo original de la escuela de Alemania del Norte", el nacido en Praga y a vecindado en Donaueschingen Johann Wenzel, o Johannes Wenceslaus Kalliwoda, su música no tiene nada que envidiar a la de sus contemporáneos Vogler y Romberg, por ejemplo, ni a la de Carl Maria von Weber.

Eso es lo que sugiere inmediatamente la audición de su *Obertura n.º 17 en fa menor op. 242*, al tiempo que encontramos el equilibrio de lo clásico con las amplitudes románticas de sus desarrollos en las dos *Sinfonías* que se nos ofrecen en el disco. Y esto hace tanto al aire danzante del tercer tiempo como a los amplios y vivos juegos temáticos y contrapuntísticos en el cuarto de la *Sinfonía n.º 2 op. 17*, que resulta en su conjunto, como diré, más equilibrada, más lograda en su totalidad que su compañera de grabación.

De *Marcha fúnebre* etiquetó Kalliwoda el primer tiempo de la *Sinfonía n.º 4 op. 60*, de lenta introducción aunque luego se avive con grandilocuencia y cierta tensión. Puede ser que, en su longitud, esta sinfonía pese algo por esa misma grandilocuencia (no es nuevo esto: ya lo detectó y publicó Robert Schumann en su momento). Pero

esto no es óbice para que se trate de un disco muy interesante, interpretado de forma irreproachable por esta orquesta de Colonia y su joven director.

José Antonio García y García

LISZT:

Estudios de ejecución trascendental. Transcripciones y fantasías. MICHELE CAMPANELLA, piano.

6 CD BRILLIANT 94147 (Cat Music). 1988-2005. 368'. DDD. **U** **PE**



Brilliant Classics nos trae un álbum de seis discos lisztianos por el napolitano Michele Campanella, a precio de orillo (alrededor de 24 euros), con los famosos *Estudios de ejecución trascendental* y transcripciones y paráfrasis diversas de óperas, además del arreglo de la *Pastoral* de Beethoven. Campanella no es un virtuoso espectacular "al uso", de los que deslumbra al personal con fulgurantes octavas a velocidades sobrehumanas (tipo Hamelin, para entendernos). Tiene unos medios notables, desde luego, pero sobre todo es un pianista de dicción clara, que no abusa del pedal ni de la grandilocuencia (lo que bien podría ocurrir con estas páginas en las manos). Ciertamente también que en su virtuosismo

hay alguna dosis de prudencia (especialmente en algunos saltos endemoniados), y que en ocasiones le falta el titánico poderío que Richter o Arrau (o, en otra generación, Kissin) han dado a algunas de estas obras. Pero es en general encomiable el carácter que otorga a alguna de las piezas (la épica del *Estudio n.º 7*, con la tensión sabiamente graduada y un rubato dibujado con elegancia y buen sentido) y hay que agradecerle que ponga su virtuosismo al servicio de la música y no del *show*. En este sentido, aunque buena parte de la música contenida aquí peque de esa grandilocuencia mencionada, es virtud de Campanella que el énfasis esté en el canto y el fraseo elegante y con gusto, muy a la italiana (en este sentido las paráfrasis operísticas le van como anillo al dedo). Escúchese su hermosa lectura del muy lírico *Estudio n.º 9* y podrá comprobarse que el músico le gana la partida al virtuosismo, aunque haya otros muchos pianistas que le superen con creces en esta faceta. Es sin duda una cuestión de preferencia, pero quien esto firma prefiere un pianista más "normalito", más humano y hasta cauto en lo mecánico pero, como es el caso, más interesante en lo artístico. Se pueden encontrar en la discografía versiones más conseguidas de buena parte de estas obras: pienso en la soberana colección de Jorge Bolet (Decca), en los fantásticos *Estudios* de Arrau (Philips) o en la

inolvidable recreación de la *Muerte de Isolda* por Horowitz (su última grabación, Sony). Pero este álbum, y a este precio, ofrece un resultado global apreciable.

Rafael Ortega Basagoiti

MALDERE:

Sinfonie. THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC. Director: FILIP BRAL. ETCETERA KTC 4036 (Diverdi). 2000. 59'. DDD. **PN**



El belga Pieter van Malderie (1729-1768) está considerado por algunos musicólogos como uno de los forjadores de la sinfonía clásica, al menos en lo que se refiere a la estructura de su primer movimiento en forma-sonata y a la unión de diversas instrumentaciones orquestales de su tiempo, como las representadas por París, Viena y Mannheim. Quizá sea así, pero todo eso carecería de importancia si sus obras no fueran de por sí atractivas más allá del plano técnico. Y la verdad es que se escucha con mucho agrado e interés, sobre todo por un aspecto que les confiere una particular originalidad y las distingue de otras composiciones instrumentales de su época: la constante movilidad de su bajo, que acaba transmitiendo al conjunto de la obra una especial brillantez sonora. Y no sólo eso, sino que sus melodías simples y directas, a veces con cierto perfume popular y perfectamente adaptadas a los arcos, son otro aliciente de unos pentagramas que, lo dicho, escapan a la monotonía de buena parte del repertorio clásico para constituir una sorpresa de lo más agradable. El disco recoge cuatro composiciones de Van Malderie: la *Sinfonía en sol menor op. IV, n.º 1*, la *Sinfonía en re mayor op. V, n.º 1*, la *Sinfonía en la mayor, con viola obligada*, y la *Sinfonía en fa mayor a 4*, todas ellas de estructura tripartita. The Academy of Ancient Music, con un correcto Filip Bral al frente, nos las recrea con apreciable gusto, aunque en algún momento no estaría de más un poco más de empuje y entrega.

Juan Carlos Moreno

MANTOVANI:

Concerto. Time stretch. Finale. TABEA ZIMMERMANN, ANTOINE TAMESTIT, VIOLAS. FILARMÓNICA DE LIEJA. Director: PASCAL ROPHÉ. AEON AECD 1102 (Diverdi). 2009. 70'. DDD. **PN**

Khatia Buniatishvili

PERSONALIDAD

LISZT: Liebestraum S. 541, n.º 3. Sonata en si menor. Vals Mephisto n.º 1 S. 514, n.º 1. La lúgubre góndola S. 200, n.º 2. Preludio y fuga en la menor S. 462, n.º 1. KHATIA BUNIATISHVILI, piano. SONY 88697766042 (Sony-BMG). 2010. 67'. DDD. **PN**

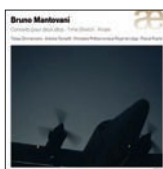
La pianista georgiana Khatia Buniatishvili (Georgia, 1987) realiza su presentación en el mundo discográfico con una clara apuesta hacia el estilo que probablemente mejor le vaya: la música romántica y en especial la de Ferenc Liszt. El reto tiene sus riesgos, la *Sonata en si menor*, el *Mephisto Vals*, además de un *Preludio y fuga* inspirado en Bach y otras obras "menores", si así pueden llamarse. Buniatishvili es ordenada tocando, rigurosa

con la partitura y en determinados momentos, francamente inspirada (véase por ejemplo el *Liebestraum* con que abre el recital). Virtuosa del teclado, no tiene dificultades con el instrumento. Ligera de articulación, suave en el toque, sabe dotar al fraseo de múltiples gradaciones sonoras y diferentes ambientes. Las dinámicas son refinadas y contrastadas. Para el abajo firmante, la mayor dificultad que puede tenerse en la escucha de estas interpretaciones es la de procurar entender el peculiar enfoque que la joven pianista imprime. A menudo demasiado arrebatada, utiliza un apasionamiento cultivado desde una extraña libertad en los *rubati* que puede acabar perturbando la audición. Efectivamente logra lo pretendido:



un Liszt sensual y ardiente, impulsivo y de pocas vergüenzas emocionales, que compagina el misterio con unas ráfagas exaltadas de palpitación y vehemencia. No puede negársele originalidad y consecuencia a una pianista que, inquestionablemente dotada, tinta la música de Liszt de una personalísima visión.

Emili Blasco



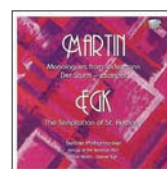
Un tercer registro de Bruno Mantovani para el sello Aeon, tras dos discos de música para conjunto, no puede significar otra cosa que el compositor francés, nacido en 1974, goza de gran predicamento en esta firma discográfica, pero, más allá de eso, la carrera de Mantovani no parece tener freno, sucediéndose los estrenos sin pausa. El nuevo trabajo, un trío de obras para orquesta, la primera de ellas, concertante, no añade nada a la impresión que ya habíamos cobrado de este autor interesado en explotar un filón que, por lo visto, tiene actualmente en el país vecino un gran número de seguidores, como si hubiera sido necesario darle la espalda a la historia reciente y volcarse no ya por la reivindicación a ultranza de la consonancia, lo que, en principio, no es nada criticable si se hace bien, sino por un lenguaje que privilegia más el efecto fácil, la aparatosisidad hueca y lo desmañado antes que el rigor y el enfrentamiento a obras de cierto calado. Esta impresión dejan, sobre todo, las dos piezas para orquesta *Time stretch* y *Finale*. Si la obra de apertura, *Concerto*, de 2008, posee una energía extraordinaria, que esconde las posibles deudas que haya aquí con el *Concerto para viola* de Bartók, las dos piezas restantes

no tienen cuerpo, a pesar de que la compacidad de la masa orquestal dé a entender lo contrario, pero, si se escucha con atención, tras la superficie aparatosa, no hay ninguna sustancia, y no sólo eso, sino que el material adolece de una banalidad aplastante. No es ese el caso del *Concerto*, la única obra salvable de este programa, sin ser tampoco un logro. Mantovani no plantea el concierto con solista como un enfrentamiento de las dos violas con la orquesta, no hay drama propiamente dicho, sino que se trata de que los timbres se complementen, se asocien. El tejido está sembrado de estallidos sonoros, no hay tregua, lo que es algo en lo que Mantovani podría reflexionar alguna vez y dejar en reposo en ciertos momentos su música, pues no se puede mantener la atención del receptor a lo largo de un flujo energético igual.

Francisco Ramos

MARTIN:

Seis monólogos de "Jedermann". Tres extractos de "Der Sturm". DIETRICH FISCHER-DIESKAU, barítono. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: FRANK MARTIN. JANET BAKER, mezzosoprano. CUARTETO KOECKERT. CUERDA DE LA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA. Director: WERNER EGK. BRILLIANT 9206 (Cat Music). 1963-1965. 65'. ADD. **PE**



Frank Martin fue uno de los grandes nombres que Suiza aportó a la música en el siglo XX. Nacido en Ginebra en 1890, su arte se distinguió por el velo impresionista con que envolvió la estricta tradición alemana a la que seguía, resultado obviamente de su profunda admiración hacia Bach y Debussy. Los *Seis monólogos de "Jedermann"*, sobre la obra de Hugo von Hofmannsthal, vieron la luz en los años oscuros de la Segunda Guerra Mundial y necesitan un cantante de intensa y doliente expresividad, pero también de línea, de matices y de claroscuros: Fischer-Dieskau. De la ópera *Der Sturm* (La tempestad, grabada hace poco por Hyperion), basada en la obra de Shakespeare y estrenada por Ernest Ansermet en Viena en 1956, el disco recoge tres extractos: la serena Obertura y dos monólogos del protagonista, Próspero, subrayados por una orquestación refinada, colorista y evocadora.

Contemporáneo de Martin fue el bávaro Werner Egk, uno de los pocos compositores alemanes que no se vieron obligados a abandonar el país durante el Tercer Reich, aunque se mantuviera un tanto alejado del conservadurismo de un Carl Orff y bebiera abiertamente de las aguas stravinskianas. Volcado sobre todo en la ópera y el ballet,

en 1945 escribió la obra de concierto *La tentación de San Antonio* para contralto y cuarteto de cuerda (después ampliada para orquesta), una música de texturas sugerentes y atmósferas a veces irrespirables, casi de terror, en las que la honda voz y el sutilísimo arte de Janet Baker se integran de manera espléndida.

Los acompañamientos orquestales son fantásticos, como no podía ser menos con los propios compositores al frente de dos agrupaciones de primera línea, y el sonido muy bueno para la época (las grabaciones originales son de la Deutsche Grammophon). Indispensable para cualquier persona interesada en la música vocal del siglo XX.

Asier Vallejo Ugarte

MESSIAEN:

Visions de l'Amen. DEBUSSY: En blanc et noir. URSULA OPPENS, JEROME LOWENTHAL, pianos. CEDILLE CDR 90000 119 (Gaudisc). 2009. 61'. DDD. **PN**



Obra de los tiempos de la ocupación alemana, el ciclo para dos pianistas *Visiones del Amén* aparece, con perspectiva, como una continuación de lo que se decía en el *Cuarteto para el fin del tiempo*. Es el joven Messiaen, el que tiene tanto que decir que le queda más remedio que renovar, a partir de lo existente: raíz y también cicatriz, incluso en él, beatífico. Todavía falta para el Messiaen de la trilogía tristanesca, pero poco; y, en parte, está aquí y en las *Liturgias* y en las *Miradas*. Estrenó *Visiones del Amén* en privado, con una chiquilla llamada Yvonne Loriod, con la que también la estrenó ante un público amplio inmediatamente después. Son siete hermosas *amenas*, como hermosas serán las veinte miradas dirigidas al niño Jesús al año siguiente. Para Yvonne, también. Pero 1943 es año de servidumbre y dolor. 1944 es el de la liberación de Francia. De Alemania y de sí misma. Ursula Oppens y Jerome Lowenthal, dúo pianístico estadounidense, desgranar estos movimientos que siempre crecen, que suelen comenzar con un susurro (no siempre), que eclosionan y se diluyen, como quien afirma no una fe, y mucho menos una lección o una idea, sino un sentido, un estado de ánimo que varía y se modifica, pero que no cambia de horizonte. Hay contundencia

Claudio Abbado

SORPRENDENTE



MOZART: Concierto para flauta y arpa K. 299. Sinfonía

concertante K. 297b. JACQUES ZOON, flauta; LETIZIA BELMONDO, arpa; LUCAS MACÍAS NAVARRO, oboe; ALESSANDRO CARBONARE, clarinete; GILHAUME SANTANA, fagot; ALESSIO ALLEGRI, trompa. ORQUESTA MOZART. Director: CLAUDIO ABBADO. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 9329 (Universal). 2008. 55'. DDD. **PN**



Conciertos para trompa K. 412, 417, 447, 495. ALESSIO

ALLEGRI, trompa. ORQUESTA MOZART. Director: CLAUDIO ABBADO. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 8083 (Universal). 2005-2007. 53'. DDD. **PN**

Sinfonías n.ºs 39 K. 543 y 40 K. 550. ORQUESTA MOZART. Director: CLAUDIO ABBADO. ARCHIV 477 9792 (Universal). 2008-2009. 66'. DDD. **PN**

La sorpresa tiene matiz positivo, faltaría más, aunque uno no dejaba de mirar con cierto recelo el envío de estos discos recordando otros de Abbado dirigiendo Mozart con orquestas *first class* (Viena, Berlín, Chicago, Londres) en los que el milanés no había estado demasiado afortunado. Recordemos: asepsia y rutina de lujo, frialdad y perfección a raudales, pero nada o casi nada de la música del salzbúrgués. De ahí que el firmante tenga ahora que rectificar su criterio al oír estas grabaciones, ya que, afortunadamente la historia no se repite, y este Mozart camerístico, transparente, vigoroso, clásico, estilísticamente impecable, de atractiva tímbrica, finura de trazo y con un mordiente en el que la sequedad está totalmente ausente, es un inestimable logro tanto en la actual discografía mozartiana como en la del propio director. La orquesta, además, está alejada de la asepsia y frialdad de otras con instrumentos históricos (aunque la afinación sea la misma que la empleada en los conjuntos de instrumentos originales), debido sin duda al enfo-



que de la batuta, que imprime su sello elegante, sobrio y moderadamente expresivo en todas estas obras.

Los instrumentistas del conjunto son un prodigio, lo mismo que los jóvenes solistas. De ahí que el primer disco reseñado, la *Sinfonía concertante* y el *Concierto de flauta y arpa*, sea una auténtica maravilla en la que la naturalidad del estilo y el consumado virtuosismo de los intervinientes casi no tiene parangón en la abundante discografía de estas obras. En los *Conciertos de trompa* sucede lo mismo, el extraordinario Alessio Allegri borda sus cuatro cometidos, llegando incluso a la estupefacción del oyente en conciertos como el *Cuarto* (éste tomado en vivo): quizá se pueda tocar igual que aquí, pero desde luego nunca mejor (y eso que la discografía cuenta con nombres legendarios en la tradición de estos conciertos:

Brain, Hoegner, Civil, Tuckwell, Baumann. El protagonista de este disco no toca con trompa natural, sino de pistones). El conjunto en todas estas obras concertantes es una auténtica delicia, la inteligencia y naturalidad en el enfoque, además de los espectaculares resultados logrados por Abbado aglutinando a todos en un solo discurso de elegancia sutil y refinada, es una cima de indudable importancia en toda la discografía mozartiana.

Las dos *Sinfonías K. 543 y K. 550* siguen completando el ciclo que Abbado comenzó con esta Orquesta Mozart hace algún tiempo (publicado ya un doble CD con las *Sinfonías n.ºs 29, 33, 35, 38 y 41*). Las interpretaciones de estas *n.ºs 39 y 40*, naturales, sobrias y personales, con un estilo ya familiar para cualquiera que haya seguido los últimos pasos del director, están totalmente alejadas de los sonidos cálidos y envolventes de los directores tradicionales (recordemos a Walter, Krips, Böhm, Giulini e incluso Karajan), tampoco siguen a pies juntillas los postulados de los historicistas (el inevitable Harnoncourt, el hoy casi olvidado Hogwood o el racional y penetrante Gardiner), sino que Abbado reúne en sus interpretaciones cosas de todos ellos logrando un Mozart que seduce por su vivacidad rítmica, su precisa acentuación y su transparencia de planos y texturas en el tejido orquestal. El director hace todas las repeticiones, y tiene momentos de gran intensidad dramática, además de su proverbial lucidez, que hacen de estas dos páginas un moderno logro que recomendamos a todos sin salvedades importantes.

En resumen, una atractiva e inesperada sorpresa mozartiana de extrema claridad y análisis racional sin perder de vista el encanto subyacente en todas estas músicas. A gusto del firmante, los dos CDs con páginas concertantes merecen toda la atención del mundo y seguro que cualquiera que los oiga disfrutará ampliamente con ellos.

Enrique Pérez Adrián

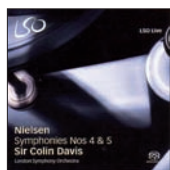
por momentos, mas también sutilezas concretas en los pianísimos y los murmullos.

Podría decirse que el CD se completa con la suite *En blanc et noir*, de Debussy, si no fuera porque este cuarto de hora de música es demasiada música para completar nada, puesto que ya es muy completa por sí misma. Es obra de plena madurez final de Debussy, cuando le quedan apenas tres años de vida. La última pieza está dedicada "a mi amigo Igor Stravinski". La segunda a Jacques Charlot, "muerto por el enemigo". La primera es un baile en tiempo de guerra, ya que no una danza guerrera. Una secuencia magistral, el mejor Debussy, más claro y hasta diáfano que en las *Imágenes* o en los *Preludios*, menos enigmático sobre lo que podría haber seguido que en sus tardíos *Estudios*. Magníficos los pianistas, de nuevo: un disco de altura, en repertorio y en interpretaciones.

Santiago Martín Bermúdez

NIELSEN:

Sinfonías n.ºs 4 y 5. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: COLIN DAVIS. LSO 0694 (Harmonia Mundi). 2009. 67'. DDD. **PN**



La Sinfónica de Londres es posiblemente la formación británica más vinculada a la música de Carl Nielsen. Ya en 1923 cuenta Torben Meyer en su esbozo biográfico sobre el compositor danés cómo éste realizó un curso intensivo de cien horas de inglés antes de ponerse al frente de esta orquesta londinense para dirigir la primera interpretación fuera de Dinamarca de su *Cuarta Sinfonía* "Inextinguible" el 28 de junio de ese año; la obra no entusiasmó a nadie: "Es fría, su orquestación se siente septentrional, especialmente en la desnudez de los solos instrumentales", escribió el crítico de *The Times*. Curiosamente, a mediados de los setenta, la LSO también sería la primera formación sinfónica en llevar al disco una integral de las sinfonías de Nielsen con Ole Schmidt en el sello independiente Unicorn-Kanchana. Este lanzamiento de LSO supone el inicio de su segunda integral sinfónica nielseniana en donde también se estrena con este repertorio sir Colin Davis (1927); y no puede empezar de forma más prometedora: el Allegro inicial de la *Cuarta* no sólo es el más rápido

Christian Zacharias

COMO PEZ EN EL AGUA

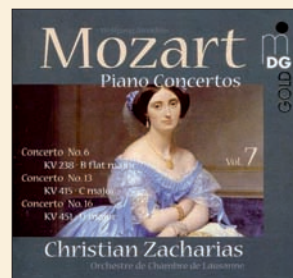


MOZART:

Conciertos para piano y orquesta vol. 7:
Conciertos n.º 6 en si bemol mayor K. 238, n.º 13 en do mayor K. 415 y n.º 16 en re mayor K. 451. ORQUESTA DE CÁMARA DE LAUSANA. Director y piano: CHRISTIAN ZACHARIAS. MDG 940 1667-6 (Diverdi). 2011. 67'. SACD. **PN**

Nuevo volumen del ciclo de *Conciertos* mozartianos por Zacharias al frente de su orquesta suiza, agrupación notable, que no deslumbrante, con la que parece cada vez mejor compenetrado. Es sin duda en este repertorio en el que el alemán se encuentra más a gusto. Su Mozart tiene elegancia, vitalidad, contrastes, sentido cantable y la dosis justa de agilidad virtuosa (al fin y al cabo hablamos de obras concertantes, que se supone dependen al lucimiento del solista). En las tres obras que ocupan el presente disco, Zacharias se decanta por un acercamiento

decididamente clásico y galante, antes que premonitorio de visiones posteriores, más camerístico que el de un Barenboim, y siempre dibujado con exquisito refinamiento y claridad absoluta. De la capacidad cantable del pianista alemán habla sobradamente el Andante del *Concierto K. 415*, delineado con un refinamiento expresivo extraordinario. De la vitalidad, alegría y contrastes dan fe los movimientos extremos de esa misma obra, muy especialmente el Rondó, dibujado con sobresaliente gracia y riqueza de inflexiones. La vitalidad y la energía están ahí cuando se requieren, y el alemán pasa con naturalidad del amable gracejo del Rondó del *Concierto K. 238* a la decidida, afirmativa y rotunda música del *K. 451*. En todo caso estamos ante tres de las obras de la serie que presentan un música más alejada del conflicto y la tensión dramática que podemos apreciar en las obras postreras, especialmente en las siete últimas del



ciclo. Y en esta música más luminosa y vital se desenvuelve Zacharias como pez en el agua. Luce siempre su hermoso sonido y cristalina articulación, ingredientes esenciales para que esta música formidable nos llegue en todo su esplendor. Grabación extraordinaria de MDG, de presencia, transparencia y riqueza modélicas, que permite disfrutar en plenitud de un disco magnífico, otro paso importante en una serie más que notable y que ha ido a más. Absolutamente recomendable.

Rafael Ortega Basagoiti

de toda la fonografía de esta obra (menos de diez minutos) sino también el más vivo y luminoso. El veterano maestro de Weybridge entiende a la perfección el *élan vital* bergsonian que inspiró esta sinfonía, aunque su interpretación pierda progresivamente algo de fuerza interior llegando a los climas del movimiento final con violencia pero sin intensidad. La *Quinta* resulta quizá menos inspirada por la errónea consideración de Nielsen como una especie de "Sibelius danés". Veremos cómo sigue el ciclo. Por lo pronto, la referencia en ambas obras sigue siendo Herbert Blomstedt frente a la San Francisco Symphony (Decca).

Pablo L. Rodríguez

PANDOLFI MEALLI:

Sonatas para violín op. IV. ARS ANTICUA AUSTRIA. Violín y director: GUNAR LETZBOR. ARCAN A 360 (Diverdi). 2010. 55'. DDD. **PN**



La primera noticia que tuvimos de la existencia de Giovanni Antonio Pandolfi Mealli

(1629-d. 1679) fue un disco grabado por Andrew Manze en 1994 para Channel Classics. Un lustro después, el violinista inglés volvía a este compositor y grababa para Harmonia Mundi prácticamente las mismas sonatas, aunque esta vez con el único acompañamiento del clave de Richard Egarr. El título de este segundo registro no dejaba lugar a dudas: *Complete violin sonatas*. Pero desde entonces han ido apareciendo nuevas obras de Pandolfi Mealli (no muchas, es cierto) y, no sólo eso, sino que se han descubierto datos sorprendentes sobre él. Por ejemplo, que pasó los últimos años de su vida en Madrid, ciudad a la que había llegado hacia 1675 huyendo desde Mesina, donde ejercía de maestro de capilla de la catedral. ¿Que por qué huía? Pues porque en medio de una riña con el castrado romano Giovanni Marquett, surgida al parecer durante un ensayo, no tuvo mejor ocurrencia que asestarle una puñalada. Marquett falleció horas más tarde y Pandolfi Mealli hubo de poner pies en polvorosa. Varios documentos atestiguan que perteneció a la Capilla Real de Madrid, puesto que obtuvo gracias a su anterior cargo con el Archiduque Carlos Fernando de Habsburgo en Innsbruck. Como

no podía ser de otra manera tratándose de España, apenas queda rastro de su paso por aquí, lo cual tiene delito si tenemos en cuenta que se trata de uno de los más grandes violinistas del siglo XVII. Gunar Letzbor, junto a sus colaboradores de Ars Antiqua Austria, nos ofrece aquí la *Opera Quarta* del músico italiano, dedicada al Archiduque Segismundo Francisco de Austria, al tiempo que anuncia el lanzamiento para los próximos meses de la *Opera Terza*. La música de Pandolfi Mealli, encuadrada en el llamado *Stilus phantasticus*, es brutalmente buena y la interpretación de Letzbor le hace plena justicia. Un disco para tener siempre a mano.

Eduardo Torrico

PARSONS:

Música sacra. THE CARDINAL'S MUSIQUE. Director: ANDREW CARWOOD. HYPERION CDA67874 (Harmonia Mundi). 2011. 70'. DDD. **PN**



Poco es lo que se sabe de la vida de Robert Parsons (c. 1535-1572). Fue niño corista;

luego, asistente de Richard Bower, hasta 1561, como maestro de coro de la Chapel Royal y, en 1563, *gentleman* de esa misma institución. Todo apunta a que fue mentor de William Byrd en la catedral de Lincoln y que el propio Byrd ocupó el puesto que dejó vacante en la Chapel Royal a su muerte, acaecida por ahogamiento al caer fatalmente al río Trent, cerca de Newark. Parsons fue uno de los muchos compositores a los que les tocó vivir aquel agitado periodo de la reforma religiosa en Inglaterra, marcado por la ruptura de Enrique VIII con la Iglesia de Roma. Tampoco ha llegado hasta nosotros mucha de la música que escribió: únicamente nueve obras en latín, dos servicios en inglés, dos himnos igualmente en este idioma, un puñado de canciones seculares y algunas piezas instrumentales, incluyendo cinco *In nomine*. El presente disco se ciñe exclusivamente a su música sacra, tanto en latín como en inglés. Destacan, de entre ella, el suntuoso *Magnificat*, que se remonta a la tradición establecida en el Eton Choirbook, y un bellísimo *Ave Maria*, que sin duda es la obra más conocida de cuantas se conservan de Parsons y que ya fue incluido por The Cardinal's Musick en un disco editado por el extinto sello ASV titulado *Music at All Souls College*. Hay no pocas razones para recomendar la presente grabación: en primer lugar, la escasez de registros dedicados a Parsons (si no están errados mis datos, tan sólo existe un monográfico previo, el *First Great Service*, a cargo Voces Cantabiles, en Naxos); en segundo lugar, la belleza de esta música, especialmente el mencionado *Ave Maria*, y en tercer lugar, la muy estimable interpretación del grupo que dirige Andrew Carwood, experto como pocos en la polifonía renacentista de las islas británicas.

Eduardo Torrico

PETTERSSON:

Concierto para orquesta de cuerda n.º 3. ORQUESTA DE CÁMARA NÓRDICA. Director: CHRISTIAN LINDBERG. BIS CD-1590 (Diverdi). 2006. 54'. DDD. **PN**



La música del sueco Allan Pettersson (1911-1980) no creo que necesite presentación

a estas alturas de su centenario, especialmente tras las introducciones realizadas en abril por Eva Sandoval en Radio Clásica o en julio por Luis Suñén en *Babelia* y especialmente por el amplio monográfico que le dedica desde septiembre José Luis Pérez de Arteaga en *El mundo de la fonografía*. El sello sueco BIS tampoco se ha olvidado de su compatriota y ha puesto en manos del trombonista, director y compositor, también sueco, Christian Lindberg (1958), la posibilidad de iniciar una integral de su música orquestal al lanzar recientemente una primicia: la primera reconstrucción de la *Sinfonía n.º 1* que Pettersson había dejado sin completar. Sin embargo, este ciclo que ahora empieza es la continuación del registro que Lindberg realizó en 2006 de los tres conciertos para cuerda junto a la orquestación de Antal Dorati de ocho de sus *Barfotasänger* que han aparecido entre 2009 y 2010. Este registro del *Tercer Concierto*, compuesto entre 1956 y 1957, mantiene la tónica general del acercamiento habitual de Lindberg a este compositor: máxima calidad técnica del conjunto, extraordinaria claridad de planos sonoros y una más que lamentable distancia emocional. Ello resulta especialmente desafortunado en el bello e intenso Mesto central de la obra donde Lindberg, aunque no se pierda en la lentitud amazónica de Johannes Goritzki (CPO), no alcanza en ningún momento el aplomo necesario para superarle. Ahora bien, la referencia del Mesto sigue siendo el histórico registro de 1961, hoy inencontrable, dirigido por Stig Westerberg donde consigue resolver la difícil ecuación que plantea la música de Pettersson aquí resumida en cuatro "ces": contraste, congoja, consuelo y cohesión.

Pablo L. Rodríguez

M. Y J. PLA:

Obras religiosas a solo. RAQUEL ANDUEZA, soprano; PAU BORDAS, bajo. ORQUESTA BARROCA CATALANA. Concertino-directora: OLIVIA CENTURIONI. LA MÀ DE GUIDO LMG 2106 (Diverdi). 2011. 63'. DDD. **PN**



Los hermanos Juan Bautista, José y Manuel Pla Ferrusola destacaron a mediados del siglo XVIII como famosos oboístas y compositores. Nacidos en la

década de 1720 (Juan y José en Cataluña, Manuel en Palencia) se asentaron pronto en Madrid, donde Manuel permaneció casi toda su vida, escribiendo fundamentalmente música teatral. José y Juan viajaron por toda Europa, participando en importantes series de conciertos, hasta la temprana muerte del primero (en 1762, a los 34 años) casi siempre juntos, por lo que a menudo sus obras aparecen referenciadas simplemente con el nombre de Pla y resultan de imposible atribución a uno u otro.

Prácticamente todas las obras grabadas de los Pla hasta ahora eran piezas instrumentales (conciertos y sonatas, la mayoría para flautas y oboes), de forma que este álbum de La Mà de Guido se presenta como una interesante novedad: recoge un *Stabat Mater* de José (la única obra religiosa que se ha encontrado hasta el presente de él: en este caso la atribución parece indiscutible) y una *Salve Regina* de Manuel, a quien se atribuyen el resto de piezas, más breves y en castellano, registradas aquí: dos cantatas al Santísimo Sacramento, un aria a San Pedro y unas seguidillas de una obra teatral de contenido religioso, el auto sacramental de Calderón *La lepra de Constantino*. El *Stabat Mater* de José tiene su referente cercano en el de Pergolesi y la música de Manuel es de carácter rococó, con algunos elementos barrocos (esa trompeta obligada en las cantatas al SS) y pasajes virtuosísticos pensados para el lucimiento del solista, en algunos casos de clara naturaleza operística.

Comandada por la violinista romana Olivia Centurioni, la Orquesta Barroca Catalana suena bien empastada y homogénea, acaso no demasiado contrastada ni profunda. El bajo Pau Bordas muestra suficiente flexibilidad y buen gusto en el fraseo de la *Salve* de Manuel Pla y la soprano Raquel Andueza da en el resto de obras una nueva lección de adecuación entre medios y expresión, salvando con soltura los pasajes virtuosísticos y atendiendo con delicadeza los detalles de retórica. Grabación no demasiado nítida.

Pablo J. Vayón

PORPORA:

Cantatas de cámara n.ºs 7-12. IESTYN DAVIES, contratenor. ARCANGELO. Director: JONATHAN COHEN. HYPERION CDA67894 (Harmonia Mundi). 2011. 78'. DDD. **PN**



Nicola Porpora (1686-1768) ha corrido una suerte muy parecida a la de Antonio Caldara: opacados por Haendel y Vivaldi, los dos grandes prodigios operísticos del barroco tardío, sólo en los últimos años han empezado a ser rescatados de su injusto olvido. De Porpora, recientemente ha sido interpretada por la Accademia Bizantina en varias ciudades europeas (entre ellas, Santiago de Compostela, durante el último festival Via Stellæ) su fastuosa *Semiramide riconosciuta*, ópera a la que sin el más mínimo complejo hay que situar a la altura de las mejores de los susodichos Haendel o Vivaldi. El músico napolitano, de quien quizá se conozca mejor su vida que su obra, por haber sido director en Londres de la Ópera de la Nobleza, la compañía rival de la Royal Academy of Music haendeliana, y por haber sido maestro de un Farinelli recién emasculado, compuso doce cantatas de cámara. Hyperion ha tenido a bien llevarlas al disco por primera vez de forma íntegra. El primer volumen, aparecido hace tres años, estuvo a cargo de la soprano Elena Cecchi Fedi y Auser Musici, grupo que dirige Carlo Ipata. Este segundo volumen ha sido encomendado a un contratenor, Iestyn Davies, y a un grupo que, pese a su nombre, Arcangelo, está formado casi exclusivamente por músicos ingleses. Davies es una de las figuras emergente de entre los de su cuerda y en esta grabación demuestra con creces el motivo de su buena fama. Fundado en 2010 por el joven violonchelista Jonathan Cohen, Arcangelo hace aquí su debut discográfico, evidenciando un muy cuidado curso instrumental. Los más veteranos amantes de la música barroca reconocerán sin titubeos la primera cantata del registro, la bellísima *Or che una nube ingrata*, grabada en 1981 por René Jacobs, al que acompañaban nada más ni nada menos que Anner Bylsma y Gustav Leonhardt. Las comparaciones son odiosas, pero Davies gana por varios cuerpos de ventaja al hoy reputado director belga.

Eduardo Torrico



REICH:**Three Movements. The Desert Music.** CHORUS SINE NOMINE.

TONKÜNSTLER-ORCHESTER NIEDERÖSTERREICH. Director: KRISTIAN JÄRVI.

CHANDOS CHSA 5091 (Harmonia Mundi). 2011. 60'. SACD. **PN**

Steve Reich afirma en la contraportada de este monográfico Chandos dedicado a sus obras orquestales (a él no le hace mucha gracia el término "sinfónico") que estamos ante la mejor grabación de los *Tres movimientos* (1986) jamás pinchada en un reproductor. Eso, pensarán los oyentes familiarizados con la gloriosa versión de Michael Tilson Thomas y la Sinfónica de Londres enlatada en 1992 por Simon Rhodes (¿recuerdan cómo las marimbas y los metales parecen restallar con escarchas de platino?), es mucho decir, aunque sea el mismísimo compositor quien venga a sentenciarlo. Pero lo cierto es que tras concederle una o dos audiciones a esta versión recién acuñada por la Tonkünstler-Orchester y Kristjan Järvi (forrada además con un contrachapado en SACD y DSD) puede entenderse el motivo de tanta euforia: lo que seguramente admira Reich de este nuevo envite es la sensación cronométrica que exuda cada compás: Järvi convierte la orquesta en un mecanismo suizo de voces empastadas como si fueran los engranajes de una turbina; los estratos corren paralelos por los canales martilleando cada acento con ataques reconcentrados y secos, focalizando al unísono cada bote. La de Tilson Thomas, por el contrario, se acodaba en un sonido voluminoso y resonante que cada caja y pabellón de la orquesta sacudía con un punto de pompa (basta comparar el *ostinato* del bombo del Movimiento II de la versión de Thomas con el homólogo de Järvi para calar la diferencia de concepto tímbrico entre una y otra). Entendemos que la versión del director estonio es, en definitiva, más reichiana a todos los efectos, mejor a fin de cuentas, pero la carrocería épica de la destronada piedra de toque de Tilson Thomas le sigue dando dos o tres vueltas en cuestión de voltaje sonoro. En cambio, la lectura de la fabulosa "cantata" *The Desert Music*, obra de 1984 que sopla con fuego la versificación panorámica de William Carlos Williams, conecta casi a todos los niveles con la versión primogénita efectuada por Reich, un destacamen-

to de la Orquesta y el Coro de la Filarmónica de Brooklyn y Tilson Thomas al año siguiente: el coro amplificado (aquí un fulgurante Sine Nomine) frasea rauda sobre las trepidantes líneas de baqueta descollando los versos cetrinos de Williams como un vuelo sobre la arena. Al final, tras un bufido de contento, no podemos sino volver al principio para sentir nuevamente en la boca del estómago la trotona inmensidad de estos desiertos acelerados.

David Rodríguez Cerdán

ROSSINI:

La cambiale di matrimonio. VITO PRIANTE (Tobia Milli), JULIA SAMSONOVA (Fanny), DANIELE ZANFARDINO (Edoardo), GIULIO MASTROTOTARO (Slook), TOMASZ WIJA (Norton), FRANCESCA RUSSO ERMOLLI (Clarina).

FILARMÓNICA DE WÜRTTEMBERG. Director: CHRISTOPHER FRANKLIN. NAXOS 8.660302 (Ferysa). 2006. 72'. DDD. **PE**



Dentro del muy respetable nivel que alcanzan las representaciones del festival rossiniano de Wildbad, sobresalen por sus mejores resultados las obras que se ocupan del repertorio bufo o cómico del compositor pesarense, en el que a menudo son más importantes las intenciones que los medios destinados a lograrlas. Y ésta no es una excepción. El reparto de jóvenes cantantes se involucra con comodidad en cada respectivo encargo y la cosa va hacia adelante sin tropiezos, siempre con la saludable energía, la ineludible vitalidad que ha de subir desde el foso. Momento especialmente logrado es el del dúo de los bufos, el primero de tantos otros (y geniales) compuestos por Rossini, donde Mastroianni y Priante pueden sentirse completamente satisfechos: voces e interpretaciones van a la par. La Fanny de Samsonova, que aprovecha como es lógico la lírica fresca de su *Ab, como spiegar il giubilo*, encaja sin problemas con el juvenil Edoardo de Zanfardino, adecuadamente encuadrado en su tenorismo *di grazia*. Colaboran Wija (pese a un sonido nasal no siempre agradable) y Russo Ermolli en el notable clima general, más la segunda al contar con un aria *di sorbetto* muy bien entendida y expuesta. El sello Bongiovanni incluye esta función en su catálogo DVD.

Fernando Fraga





BENJAMIN GROSVENOR

CHOPIN LISZT RAVEL

Benjamin Grosvenor

CHOPIN . LISZT . RAVEL

Benjamin Grosvenor debuta en Decca con una selección personal de música virtuosística para piano solo de Chopin, Liszt y Ravel.

Este pianista británico que con tan solo 11 años ganaba en 2004 el concurso "Joven Música del Año" de la BBC, colabora ya con algunas de las mejores orquestas y batutas del panorama internacional.

"Un visionario del teclado que no conoce límites" (*Süddeutsche Zeitung*)

CHOPIN: SELECCIÓN DE SCHERZI Y NOCTURNOS; SEIS CANCIONES POLACAS (TRANS. LISZT)
 LISZT: EN RÉVE NOCTURNE, S 207
 RAVEL: GASPARD DE LA NUIT

1 CD



deccaclassics.com

EN CASTELLANO



universalmusic.es



UNIVERSAL CLASSICS SPAIN

BÚSCANOS EN FACEBOOK





www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalcasico.es

Florian Boesch, Malcolm Martineau

UN GUÍA DE EXCEPCIÓN PARA UN VIAJE NEVADO

SCHUBERT: Winterreise.

FLORIAN BOESCH, barítono;
MALCOLM MARTINEAU, piano.
ONYX 4077 (Harmonia Mundi), 2011.
77'. DDD. **PN**

No parece sencillo plantearse grabar el *Viaje de invierno* en estos tiempos que corren. La historia discográfica ha dejado a la vera del camino un impresionante legado de referencias, que dejan muy altos los estándares de calidad y que ofrecen enfoques muy diferentes de la pieza. Ante el complejo panorama, no cabe duda de que la mejor alternativa para Florian Boesch era contar con un compañero de ruta avezado, experimentado y genial. El único problema es el protagonismo que cobra, pues la estrella absoluta del disco es Malcolm Martineau, gracias a su visión inquebrantable del cuadro sonoro y la versatilidad de su toque delgado, invernal, que corta el frío aire como un cuchillo. Cuando deja caer la escarcha helada sobre el horizonte imaginario que se cierne, oscuro y amenazador sobre el viajero en *Rast o Im Dorfe*, cuando descongela a medias los copos irregulares y extáticos de *Der greise Kopf* o *Die Kräbe* y, sobre todo, cuando ensancha el finísimo ataque para dejar de representar el espacio helado y transformarse en las bullentes emociones del protagonista —*Der stürmische Morgen*, *Irrlicht*, *Frühlings-*



traum— es difícil prestar atención a otra cosa. No insinuamos con ello que la voz de Boesch no sea lo bastante aquilatada o enjundiosa como para asumir el ciclo: instrumentalmente, Boesch tiene los mejores ingredientes a nivel de timbre, potencia y tesitura. También sus pianos son atractivos, aunque suele identificarse más intensamente con lo narrado en los momentos de ira y decisión (*Rückblick*, *Im Dorfe*). Únicamente se trata de que la diferencia entre el momento estético en que se encuentra Boesch (mucho más joven) le juega una mala pasada al compararlo con las inalcanzables alturas en las que brilla Martineau. Ahora bien, es fácil deducir —especialmente en *Der Lindenbaum*, *Mut*, *Die Nebensonnen*— que se deja inspirar transitando estos caminos en tan excelente compañía y que podemos esperar mucho de su evolución artística en el ámbito del Lied.

Elisa Rapado Jambrina

SCHNITTKE:

Sonatas para violín. CAROLYN HUEBL, violín; MARK WAIT, piano.
NAXOS 8.570978 (Ferysa), 2009. 69'.
DDD. **PE**



El joven Schnittke de 1963 propone una *Sonata para violín* de corte clásico-moderno con la *Sonata n.º 1*. Ya introduce alguna sugerencia de música ligera popular: la *Cucaracha*, da la impresión, deformada y sin embargo reconocible; como el *Cumbasero* en el último Bartók. El jovencísimo de 1955 proponía un ejercicio escolar en el que hay ritmos que recuerdan pautas populares de nuestra tierra, pero

recreados por antiguos virtuosos de la composición para el piano. El joven consciente de sí, acaso ya en su primera madurez, compone un amplio movimiento con múltiples episodios en su interior: casi 23 minutos de una composición densa y muy inquieta, la *Sonata n.º 2*, "*Quasi una Sonata*". El Schnittke de su época final regresa a la formación "violín y piano" veinticinco años después de la *Quasi una Sonata* de 1968, y destila una secuencia de cuatro miniaturas (casi fugaces los movimientos extremos) que son quintaesencia, tal vez compendio al mismo tiempo que síntesis de toda una trayectoria. No es la *Tercera Sonata* un testamento, pero sí una reflexión sobre lo transcurrido. Yo no soy mi propio sonido,

pero lo tengo por ahí adentro. Es un decir.

Carolyn Huebl recorre y recrea un recital de altísimo nivel como intérprete que domina las sugerencias, no sólo la *palabra explícita*. El virtuosismo, aquí, consiste precisamente en eso: en saber callar después de parecer que una va a ser elocuente. Un callarse motivado, no repentino, no inopinado. Como motivados son los crecimientos y hermosos son los abundantes adelgazamientos sonoros de la línea violinística. Además, tantos estilos suponen casi cuatro compositores. O sin casi. Y esos estilos los domina Huebl con pericia, con talento y virtuosismo. Y con el apoyo de un excelente pianista, Mark Wait.

Santiago Martín Bermúdez

SCHUMANN:

Escenas del bosque op. 82.
Escenas de niños op. 15.
Papillons op. 2. Arabesque op. 18.
Blumenstück op. 19.
Estudios sinfónicos op. 13.
Álbum para la juventud op. 68.
JAN VERMEULEN, fortepiano.
2 CD ACCENT ACC 24238 (Diverdi). 2010. 133'. DDD. **PN**



Después de la avalancha de discos tras el año Schumann llega una perla que no debería pasar inadvertida en ningún caso. El repertorio que integra este doble CD son algunas de las obras del autor romántico más conocidas y tocadas, aspecto que de entrada puede provocar cierto escepticismo en el oyente (dada la enorme variedad de oferta al respecto); pero el pianista belga Jan Vermeulen se encarga desde la primera nota de convencer con un acercamiento tan esplendente como fiel a la arquitectura emocional del compositor. Se trata de un intérprete que mima las partituras, dotándolas de vida interior a través de un sonido melancólico y expresivo, donde la nostalgia es parte esencial al tiempo que convive con una honda profundidad. El suyo es un Schumann emotivo y contenido, donde la delicadeza también es parte fundamental. La poesía surge en manos de un artista capaz que intuye más allá del papel: elegancia, candor e idealismo se compaginan en un Schumann activo que ofrece su más íntima cara humana. Ciertamente es que el instrumento empleado, un fortepiano Johann Nepomuk Trönd-

lin construido entre 1830-1835 favorece los intereses de Vermeulen; el sonido que emana de éste es introspectivo y fino, taciturno y soñador. E igualmente puede decirse que tiene garra, amplitud y belleza sonora. La combinación Tröndlin-Vermeulen-Schumann es perfecta: he aquí un Schumann vivo y devoto a su esencia, aquel que alterna frescura con una reservada circunspección, aquel en el que cohabitan la evocación con la turbación, la clarividencia con las dudas. Y todo ello servido con exquisita sensibilidad y clarividente rigor. No se lo pierdan.

Emili Blasco

SCHUMANN:

Réquiem en re bemol mayor op. 148.
El príncipe op. 116.
Canción de cuna op. 108. SIBYLLA RUBENS, soprano; INGEBORG DANZ, contralto; CHRISTOPH PRÉGARDIEN, tenor; ADOLPH SEIDEL, barítono; YORCK FELIX SPEER, bajo. CORO DE CÁMARA Y FILARMÓNICA DE LA RADIO ALEMANA DE SAARBRÜCKEN KAISERSLAUTERN.
Director: GEORG GRÜN.
HÄNSSLER CD 93.270 (Diverdi). 2010. 73'. DDD. **PN**



El concierto que recoge esta grabación pretendía rescatar del olvido algunas de las obras del catálogo sinfónico-coral schumanniano. El loable intento resucitador lamentablemente se convierte en una absoluta decepción que pide a gritos la mortaja. Duele tener que decirlo así, pero hay obras que están bien donde la Historia las ha dejado. A pesar de ser el firmante muy de Schumann, siendo objetivos, hay que decir que se trata de un programa que escasamente lograría el calificativo de mediocre. Por si fuera poco, la plasmación del disco no es mucho mejor. La orquesta —que hace un par de años escuchábamos en una integral Mendelssohn bastante digerible— está desalinada, imprecisa en los encajes más elementales e incluso ostensiblemente desafinada en varios puntos del *Réquiem*. La masa coral es voluntariosa —hay que serlo, y mucho, para lanzarse a ojos cerrados a sortear trampas mortales como, por ejemplo, los injustificables e inútiles saltos de octava que Schumann dispone en el *Dies iræ*— pero les falta empaste, capacidad y finura donde les sobran gritos. Los solistas vocales no se escapan

de la quema, incurriendo todos ellos en unos momentos u otros en falta de concentración y rendimiento, lo cual, dicho sea de paso, no es de extrañar en medio de un desgastado tal. Respecto al trabajo de la batuta, con lo ya apuntado sería bastante para calificarlo. Vaya en su descargo el hecho de que le toca bailar con la más fea de lasfeas pero, aun así, las cosas se le escapan de las manos más de lo aceptable. Un mal programa, una mala tarde y, en consecuencia, un pésimo disco.

Juan García-Rico

STRAUSS:

Der Rosenkavalier. MONTSEERAT CABALLÉ (Mariscalá), OTTO EDELMANN (Ochs), TERESA ZYLIS-GARA (Octavian), EDITH MATHIS (Sophie), JOHN MODENOS (Faninal), DAVID HUGHES (Valzacchi), ANGELA JENKINS (Marianne), JOHN ANDREW (tenor italiano), ANNA REYNOLDS (Annina). CORO DE GLYNDEBOURNE. FILARMÓNICA DE LONDRES. Director: JOHN PRITCHARD. 3 CD GLYNDEBOURNE GFOCD 010-65 (Glyndebourne). 1965. 188'. ADD. **PN**



El Festival de Glyndebourne ha creado hace algún tiempo su propio sello, que nos da la posibilidad de escuchar algunas de las interpretaciones más señaladas de su moderna historia que nos llegan, como la que hoy analizamos, en muy buenas condiciones sonoras gracias a la pericia del ingeniero John Barnes, que estuvo en el Festival de 1950 hasta su muerte en 2008.

Esta representación de *El caballero de la rosa* pertenece a la serie de funciones de 1965, que recuperaban el primitivo montaje de Carl Ebert presentado en 1959 bajo la dirección musical de Vittorio Gui, con el empleo en ese instante de la versión para orquesta reducida del propio compositor. En esta ocasión, con el recinto ampliado y la partitura original en el atril, empuñaba la batuta su sucesor, John Pritchard, un maestro sólido, competente, de indudable solvencia musical, que, como podemos apreciar realiza una dirección ajustada, fluida, de conocedor. Con las limitaciones que solían lastrar a veces sus interpretaciones: apego a la letra, falta de vuelo, de sensibilidad tímbrica y de sonoridad algo adusta. Pero era músico que acompañaba bien, que dejaba respirar y que no molestaba ni ensuciaba la línea vocal. Aun-

que hay secciones en la grabación que no permiten distinguir con total claridad las voces.

Son aspectos que percibimos en esta notable recreación, que quizá no brilla en lo acústico por completo dada la antigüedad de su toma sonora, por mucho que ésta sea magnífica para los tiempos. Un más que aceptable equipo vocal nos hace amena la narración. Aparece encabezado por una Caballé en sus mejores momentos, con la voz fresca, igual —aunque ya se notan en ella ocasiones esas sonoridades algo ásperas y abiertas al emitir los graves en *forte*—, con el aliento intacto, la afinación impoluta y, sobre todo, su gran arma, el pianísimo a flor de labios. Sus intervenciones están tocadas de ese aura irreal, de ese milagroso filado que todo y a todos envuelve. Como en su monólogo del primer acto, trazado con tiralíneas, expuesto con un legato majestuoso e incluso con una apreciable dicción, no tan oscura e inextricable como la de sus años maduros. Pero ese fluido vaporoso, etéreo que nos asombra es poco contrastado, circula siempre en el mismo plano dinámico, es en exceso melifluido, como su maravillosa iniciación del trío del tercer acto.

Echamos de menos algo de carnalidad, de emoción sincera y directa, de carácter; de esas cosas que hacen crecer dramáticamente a un personaje como la Mariscalá, que posee luces y sombras y que no es un ángel bajado de los cielos. Lo que le daba, por ejemplo, a la dama una Della Casa. Para exquisiteces nos quedaríamos antes con Schwarzkopf, de mayores claroscuros y una pronunciación alemana más perfecta, como es lógico. Pero el estilo de la soprano española consigue, pese a lo dicho, instantes de elevado lirismo, incluso en los pasajes apuntados; y sin duda en sus conversaciones con Octavian, que es aquí la siempre aplicada Zylis-Gara, que nos deja escuchar, con buen arte, una voz con cuerpo lírico muy respetable y que otorga al jovencito aristócrata de una apetecible sensualidad, compartida en la grabación con la sensible y un tanto justa en el sobregado Mathis, Sophie a quien puede que le falte el definitivo toque poético.

Ochs es el tantas veces aclamado en la parte Otto Edelmann, cuya voz empezaba a sufrir ya los estragos del tiempo. Había perdido buena parte de su lustre y de su consistencia de bajo-barítono, pero era gran caricato, algo apagado en el

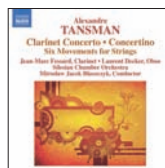
registro. Compartió aquellas representaciones con su colega Manfred Jungwirth, que es quien, curiosamente, aparece en las fotos que ilustran el álbum. Mediocre Modenos, un tenor y no un barítono, como Faninal, poco defendible el cantante italiano de Andrew, esforzado y *vicino al tono*, y bien vista la Annina de Reynolds.

Hay que aplaudir en todo caso que la grabación pudiera llegar a hacerse teniendo en cuenta los problemas de salud que hubieron de superar algunos de los solistas en las primeras representaciones de aquel mayo de 1965. Caballé, por ejemplo, salió a escena con fiebre alta. Luego, como se puede apreciar, se repuso. Afortunadamente.

Arturo Reverter

TANSMAN:

Concierto para clarinete. Concertino para oboe, clarinete y cuerdas. Seis movimientos para cuerdas. JEAN-MARC FESSARD, clarinete; LAURENT DECKER, oboe. ORQUESTA DE CÁMARA DE SILESIA. Director: MIROSLAW JACEK BLASZCZYK. NAXOS 8.572402 (Ferysa). 2009. 62'. DDD. **PE**



Miembro de la cosmopolita Escuela de París, Alexandre Tansman (1897-1986) es autor de una obra de talante fresco e imaginativo, en la que la tonalidad, aunque salpimentada por disonancias, no se discute y en la que las formas neoclásicas conviven con la libertad del jazz y la fantasía del folclore más popular. Las tres partituras recogidas en este compacto pertenecen al período de madurez de este compositor y son una clara muestra de ese arte poliestilístico, si bien aquí tamizado por cierto aire introspectivo y melancólico que les otorga una desconocida carga expresiva. De todas ellas, el *Concierto para clarinete* (1957) es la página de perfiles más clásicos, aunque algunos detalles de su construcción formal presenten cuando menos un toque personal, como el que el material temático de sus tres movimientos derive de una misma célula de cuatro notas separadas en su centro por un intervalo de séptima. No obstante, más original se presenta el *Concertino para oboe, clarinete y cuerdas* (1952), una página dividida en seis movimientos que evocan la suite barroca, a veces literalmente, como en la Ouer-

ture y en la sutilmente stravinskiana fuga del Finale, mientras que el Dialogue desarma por su encanto, el Scherzo se convierte en una fiesta trufada de ritmos modernos y disonancias, y la Elégie se impone por su gravedad y austeridad. Ese mismo tono más introspectivo domina en los *Seis movimientos para cuerdas* (1962-1963), aunque el Perpetuum mobile y el Scherzino sean una demostración de afilado virtuosismo sonoro y de explotación de todos los recursos técnicos de la escritura para arcos. En definitiva, un disco de considerable valor para seguir ahondando en la personalidad de este siempre interesante músico polaco. Las fulgurantes interpretaciones acaban de conformar un trabajo de lo más recomendable.

Juan Carlos Moreno

VICTORIA:

Misa De Beata Virgine. Misa Surge prospera. CORO DE LA CATEDRAL DE WESTMINSTER. Director: MARTIN BAKER. HYPÉRION CDA67891 (Harmonia Mundi). 2010. 68'. DDD. **PN**



Una misa canónica (*De Beata Virgine*) y una misa paródica (*Surge prospera*) basada en el motete homónimo de Palestrina constituyen el núcleo de este disco publicado en 2011, cuarto centenario de la muerte del gran maestro abulense, aunque no se trata de oportunismo, pues es bien cierto que el Coro de la Catedral de Westminster ha dedicado discos a la obra de Victoria desde hace bastantes años. La antifona *Salve Regina* a cinco voces y el citado motete de Palestrina completan esta edición.

La interpretación de estas obras con un coro mixto de voces de niños y de adultos bastante numeroso corresponde a una tradición inglesa que quizás ha quedado un poco desfasada, dado el predominio actual de interpretaciones a una voz por parte o poco más, con las que pretende conseguirse una mayor transparencia del entramado polifónico que, en cualquier caso, aquí no se pierde.

Aunque la parte infantil del coro tiene una afinación irreprochable, lo que no siempre ocurre con coros infantiles, no deja de dar una cierta estridencia al resultado final, quizás por no estar bien ajustado el equilibrio y predominar bastante sobre las

voces de adultos, particularmente en la *Misa De Beata Virgine*. Esto parece ser una constante del Westminster, quizás inevitable, que a unos gustará y a otros no tanto. Por lo demás, la interpretación de las dos misas discurre con fluidez y las dinámicas son variadas y bien controladas. Otro buen disco con obras de Victoria dentro de la línea más tradicional.

José Luis Fernández

VICTORIA:

Officium Hebdomadae Sanctae.

ESCOLANÍA DE EL ESCORIAL. REAL CAPILLA ESCURIALENSE. Director: JAVIER M. CARMENA.

4 CD DIES 201123 (Diverdi). 2008-2010. 296'. DDD.  PM



Grabación completa siguiendo la versión del agustino Samuel Rubio, a cuya memoria está dedicada, de la monumental edición del *Officium Hebdomadae Sanctae* que Victoria publicó en Roma en 1585. Comprende todos los textos precisos para la liturgia de la Semana Santa, desde el Domingo de Ramos hasta el Sábado Santo, incluyendo dos *Pasiones*: la de San Mateo para el primer día y la de San Juan para el último, más varios motetes e himnos. Por ello, aunque es relativamente frecuente la grabación aislada de las *Lamentaciones* o de los *Responsorios*, los dos más importantes subconjuntos que integran el *Officio* completo, no es fácil hallar una grabación integral de éste. En la presente edición la encontramos además acompañada de piezas de canto llano extraídas de la colección de cantoriales disponibles en el Monasterio de El Escorial, a fin de conseguir una mayor contextualización litúrgica. Los textos latinos cantados están completos, aunque sin traducción al castellano. Es la lectura más completa aparecida hasta ahora, superando en este sentido a la publicada por Glossa hace pocos años. Casi cinco horas de impresionante concentración musical, donde la alternancia o la sabia combinación de canto llano y polifonía, tan propia de Victoria, suponen una experiencia de profunda hondura espiritual.

La interpretación a cargo de la Escolanía de El Escorial y la Real Capilla Escorialense es exclusivamente vocal, sin acompañamiento instrumental alguno. El timbre de las voces infantiles es posible que resulte un

tanto sorpresivo, pero en absoluto carente de autenticidad. Recuerda un tanto las pioneras versiones inglesas de los *Responsorios* a cargo del Coro de la Catedral de Westminster, cuyo estilo interpretativo se ha ido desplazando a favor de conjuntos vocales más reducidos y formados exclusivamente por voces adultas, pero nadie tiene la última palabra sobre cómo debe interpretarse la obra de nuestro más grande compositor del siglo XVI y puede que de todos los siglos. Así que mejor será disfrutar de esta excelente versión de la más notable de sus recopilaciones.

José Luis Fernández

VILLA-LOBOS:

Grabaciones completas.

VICTORIA DE LOS ÁNGELES, MARIA KARESKA, sopranos. CORO DE LAS JUVENTUDES MUSICALES DE FRANCIA. ORQUESTA DE LA RADIODIFUSIÓN FRANCESA. Director: HEITOR VILLA-LOBOS.

6 CD EMI 50999028202.2. 1954-1958. 420'. ADD.  PN



Reúne esta cajuela todas las grabaciones del músico brasileño, con obras propias y dirigidas por él mismo para el sello EMI y remasterizadas en 1991. Quizá Villa-Lobos no sea su mejor intérprete pero estas tomas documentan claramente lo que él imaginaba de preferible en materia de velocidades y fraseo (léase: canto) para sus partituras. En este sentido, su valor histórico es indudable, lo mismo en cuanto a las explicaciones que da, oralmente y en francés, acerca de la palabra *choro*, como denomina a parte de su torrentosa producción. Literalmente significa llanto pero Villa-Lobos hace una rememoración de sus años juveniles como cantante callejero de serenatas o *seresteiro*, para describir y narrar cómo llegó a la gran orquesta sinfónica a partir de la cantinela popular con acompañamiento de guitarras.

Otro valor añadido es la presencia de pianistas que trabajaron con el autor, como Felicia Blumenthal, Manoel Braune y Aline van Barentzen. Dejo para el final la intervención de Victoria de los Ángeles en la *Bachiana brasileira n.º 5*, captada en 1957, en la plenitud de sus medios. La cantante luce un esmalte y una flexibilidad entre los mejores de los últimos cinco siglos y quizá de los próximos,

unidos a una sensibilidad musical fluida y refinada que hacen de la versión una pequeña obra maestra de la discografía.

En la abundantísima obra villalobiana hay un poco de todo, lo cual impone cribar el catálogo. Este escrutinio no es una selección y pueden apreciarse sus altos y bajos. Ante todo, estamos ante un músico capaz de muy diversos dispositivos, desde un dúo de maderas (*Bachiana n.º 6, Choro n.º 2*) y otro de cuerdas (*Choro n.º 2bis*) hasta el conjunto monumental de *Descubrimiento de Brasil*, suite extraída de la banda sonora para el filme de Umberto Mauro de título homónimo.

Lo más feliz de su trabajo es la síntesis, personalísima, de formas evocativas —lo bachiano, lo barroco— con fuentes folclóricas de su tierra, a menudo facilitadas por el modelo de encuentro entre lo primitivo y lo sofisticado propuesto por el primer Stravinski. Las tres iniciales *Bachianas*, aparte de la ya citada, figuran en esta optinidad de su catálogo. Luego hay un Villa-Lobos de trámite, frecuentemente tardorromántico, como el de sus conciertos para piano (aquí se incluye el *Quinto*) y sus sinfonías celebratorias (se suma la llamada *Victoria*, en honor del ejército francés de 1918) donde orilla el pompierismo norteamericano y una estética de banda sonora, es decir que reclama un elemento espectacular visible, sin el cual se queda a medias.

Sin duda, estamos ante una personalidad que no sólo se afirmó como individuo creador sino que propuso un Brasil musical al mundo, cargado de reminiscencias locales mas con un vocabulario universal, y que contribuyó a dibujar la identidad musical de América Latina.

Blas Matamoro

VIVALDI:

Conciertos para violonchelo RV 423, 416 y 420. Sonata para violonchelo RV 42. LEO: Concierto para violonchelo en re mayor. PLATTI: Concierto para violonchelo en re menor WD 657. SOL GABETTA, violonchelo, CAPPELLA GABETTA. Director: ANDRÉS GABETTA. SONY 86979 32302 (Sony-BMG). 2011. 71'. DDD.  PN



La violonchelista argentina Sol Gabetta utiliza un Gagliano de 1781 para este

segundo disco de *Il Progetto Vivaldi*, que reúne obras del compositor veneciano (tres conciertos y una sonata) completadas con otros dos conciertos de sus contemporáneos Leo y Platti, este último, primera grabación mundial. Si en el primer volumen, que publicó RCA, la solista sudamericana era acompañada por un conjunto del prestigio de los Sonatori de la Gioiosa Marca, ahora lo hace presentando a su Cappella Gabetta, grupo residenciado en Berlín que ella misma ha formado y lidera junto a su hermano, el violinista afinado en Suiza Andrés Gabetta.

La Cappella Gabetta reúne a un buen número de intérpretes barrocos italianos, lo que tal vez haya facilitado la consecución de un sonido cercano a los de los grupos transalpinos, aunque a los más moderados de entre ellos, pues si las frases están bien articuladas y los contrastes agógicos resultan muy apreciables, se eluden los aspectos más radicales en acentuación y dinámicas que han popularizado los más audaces. Gabetta tiene un sonido cálido y ancho, que aprovecha especialmente en los tiempos lentos, siempre muy expresivos (la zarabanda de la *Sonata RV 42* resulta arrebatadora en su hondura apacible). La rapidez de los finales vivaldianos, a los que se da un sentido muy danzable, no supone ningún problema para la argentina, que tiene la agilidad suficiente para articular cada frase con nitidez, sin emborronamientos ni atropellos. Sin aportar nada especialmente novedoso, en el sobrecargado mercado vivaldiano este disco no molestará a ningún aficionado.

Pablo J. Vayón

VIVALDI:

Teuzzone. PAOLO LÓPEZ (Teuzzone), RAFFAELA MILANESI (Zidiana), DALPHINE GALOU (Selinda), ROBERTA MAMELI (Cino), FURIO ZANASI (Sivenio), ANTONIO GIOVANNINI (Egato), MAKOTO SAKURADA (Troncone/Argonte). LE CONCERT DES NATIONS. Director: JORDI SAVALL. 3 CD NAÏVE OP 30513 (Diverdi). 2011. 160'. DDD.  PN



Segunda participación de Savall en la *Vivaldi Edition* de Naïve, primera de forma directa, pues la anterior consistió en la reedición del *Farnace* que había registrado tiempo atrás para su propio sello. De *Teuzzone*, ópera

mantuana de temática chinesca, había solo un pálido registro anterior publicado hace tiempo por el sello Tactus y rescatado luego por Brilliant. Jordi Savall supera sin problemas el valor de aquella grabación, otorgándole a la obra un adecuado tono dramático, por más que no sea una interpretación demasiado contrastada ni de una teatralidad especialmente vívida ni apasionada. Todo transcurre con moderada corrección, en un ambiente propicio a los pasajes más líricos, que son tratados con delicadeza y equilibrio, mientras que los más encendidos y vibrantes pasan con vigor suficiente, pero sin demasiado enardecimiento.

El elenco es irregular. El contratenor napolitano Paolo López, que se presenta como sopranista, cumple en el rol protagonista por agilidad e intensidad expresiva, aunque su timbre resulta estridente en el límite agudo y se pierde irremisiblemente en los graves. Tampoco es demasiado brillante la contribución del contratenor Antonio Giovannini en el breve rol de Egaro (solo dos arias). Furio Zanasi cumple como Sivenio, aunque sin encontrarse especialmente cómodo, salvo acaso en su aria del tercer acto, en la que sobrepasa la mera corrección del resto de sus intervenciones. Una pena que el tenor Makoto Sakurada apenas tenga intervenciones solistas, pues su voz es interesante. La parte femenina está mejor, en especial la mezzosoprano Raffaella Milanese, voz homogénea, de fraseo siempre elegante y con variedad de recursos en las repeticiones. Pese a unos graves que pueden sonar toscos, la contralto Delphine Galou canta su parte con general nobleza, sabiendo encontrar también el tono inflamado que exigen sus arias guerreras (*Con palme ed allori*). Muy brillante el timbre de la soprano Roberta Mameli, que recoge con elegancia en sus desahogos más líricos, aunque pasa algún apuro con la línea en los más arrojados, como en *Son fra scogli e fra procelli*.

Pablo J. Vayón

WAGNER:

El Holandés errante. MATTI SALMINEN (Daland), RICARDA MERBETH (Senta), ROBERT DEAN SMITH (Erik), SILVIA HABLOWETZ (Mary), STEVE DAVISUM (Marinero), ALBERT DOHMEN (El Holandés). CORO Y SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN. Director: MAREK JANOWSKI.

2 SACD PENTATONE 5186 400 (Diverdi). 2010. 126'. DDD. **N PN**



Entre 2010 y 2013, año este último que conmemorará el bicentenario del nacimiento de Richard Wagner, la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín y su director musical, Marek Janowski, grabarán para el sello Pentatone las diez obras mayores del gran compositor, empezando por el *Holandés* y terminando con *Parsifal* (aunque no siguiendo el orden cronológico —creo que ya hay varias grabadas—), con el patrocinio de varias instituciones y radios alemanas, todo ello siendo optimistas y sin pensar que quizá la crisis ahogue antes de tiempo tan encomiable proyecto. La versión que ahora se comenta fue grabada en concierto público en la Philharmonie de Berlín el 13 de noviembre de 2010, bien concebida y mejor interpretada por la excelente orquesta berlinesa y el honrado *Kapellmeister* que la dirige, siempre tan seguro y eficaz como poco inspirado, y raramente sobrepasando la línea que separa lo simplemente correcto de lo excepcional. Hay momentos de prosaica literalidad (obertura, los famosos coros), otros de competente acompañante de voces (monólogo de entrada del Holandés) y otros de más allá en los que literalmente no sabe qué es una recreación inspirada (duo de Senta y el Holandés). Pero el barco, al final, llega a buen puerto, todo está en su sitio con la desventaja de que el oyente raramente se siente sobrecogido o emocionado en este viaje en el que la seguridad es lo esencial (para el que suscribe, dos horas perdidas). El reparto de voces tampoco es del otro jueves, no hay ninguna gran personalidad vocal ni interpretativa, exceptuado quizá el gran Matti Salminen como Daland, aquí en los últimos estertores de su carrera, pero siempre cumplidor y profesional. Ricarda Merbeth es una plausible Senta, bien afinada aunque algo insegura en la famosa Balada y no especialmente expresiva en su difícil papel. El Holandés de Dohmen es bastante aséptico y monocromo, aunque en ocasiones y como se ha dicho, juega a ser George London, pero sin conseguirlo. Los demás, aceptables dentro del gris panorama. En suma, la versión puede servir como primer contacto para quienes no conozcan la obra. Creo que a nadie de los demás se le ocurrirá nunca ir más allá de la información proporcionada en esta reseña.

Enrique Pérez Adrián

mikhail simoniyev
two souls
khachaturian | barber
london symphony orchestra
kristjan järvi

Mikhail Symoniyev
TWO SOULS

Mikhail Symoniyev debuta en el sello amarillo con *Two Souls* (Dos almas).

Este violinista de ascendencia rusa y armenia, y formación estadounidense hace una extraordinaria lectura del inusual emparejamiento de los conciertos para violín de Khachaturian y Barber. Según el propio Symoniyev, el concierto de Barber es "una de las piezas más hermosas del repertorio para instrumentos de cuerda".

KHACHATURIAN: CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA
BARBER: CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA, OP. 14;
ADAGIO PARA CUERDAS OP. 11
MIKHAIL SIMONIYEV / LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
KRISTJAN JÄRVI
1 CD

deutsche Grammophon.com EN CASTELLANO
universalmusic.es
UNIVERSAL CLASSICS SPAIN
BÚSCANOS EN FACEBOOK

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET
También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

WIDMANN:

Messe. Fünf Bruchstücke.

Elegien. JÖRG WIDMANN, clarinete; HEINZ HOLLIGER, piano. DEUTSCHE RADIO PHILHARMONIE SAARBRÜCKEN KAISELAUTERN. Director: CHRISTOPH POPPEN.

ECM 476 3309 (Diverdi). 2008. 68'.

DDD. PN



Jörg Widmann (n. 1973) cada vez se parece más a Wolfgang Rihm. A cada

nuevo disco suyo, se comprueba su cercanía con el neoclasicismo de Rihm, pero allí donde el autor de *Jakob Lenz* asombra por una escritura densa, en Widmann, los préstamos tomados del pasado le restan interés a su música, sobre todo si son tan evidentes como en las piezas grabadas en este registro de ECM. La pieza de inicio, una larga, ambiciosa *Messe*, de 2005, para gran orquesta, parte de *Parsifal* para reconducir el discurso por las formas del canon y el contrapunto, es decir, por un basamento de técnicas del barroco que llevan a pensar que esta música de Widmann quiere retomar el recurso de la objetividad que con tanta maestría desarrolló Stravinski. El problema es que todo suena a impostado en esta obra de Widmann, que por momentos parece querer situarse en la tendencia que músicos como Henze o Britten impusieron, *grosso modo*, hacia la mitad del pasado siglo con un formato de misa sin la presencia de la palabra. Tal vez Widmann pretende aquí, con el supuesto silencio, dar a la instrumentación un tono de mayor recogimiento, pero el resultado es plúmbeo. El *Introitus* y el no menos largo *Crucifixus* se sirven de todo el aparato orquestal para dar una sonoridad demasiado ostentosa, que cae, por momentos, en el ridículo. En cuanto a las secciones más "instrumentales", como *Interludium* o *Contrapunctus III*, con sus sonidos más apagados y el timbre confiado a un piano que, sorprendentemente, está aquí a cargo de Heinz Holliger, que abandona su oboe tradicional, y por un clarinete tembloroso, esta vez con el mismo Widmann, no quitan un ápice de espesor a esta obra tan extensa como insustancial. Esa misma vacuidad es perceptible en las dos piezas breves que acompañan, una *Elegien*, cuyo nombre toma el sello ECM para titular el dis-

co, y atraer así a los incautos, y *Fünf Bruchstücke*, de 1997, un simple ejercicio de estilo.

Francisco Ramos

WUORINEN:

Scherzo. Cuarteto de cuerda nº 1.

Variaciones para viola.

Quinteto con piano nº 2. PETER

SERKIN, piano; LOIS MARTIN, viola.

CUARTETO BRENTANO.

NAXOS 8.559694 (Ferysa). 2011. 72'.

DDD. PN



Escuchar la música de cámara de Charles Wuorinen (su verdadera especialidad) es siempre un asunto serio, como lo son todos los negociados del ala dura del círculo (Schoenbergiano) de Carter y Babbitt —al que por descontado perteneció nuestro correo amigo. Su obra puede irritar el oído si no se tienen los pabellones auditivos bien encendidos y los cinco sentidos puestos en la faena, y a sus partituras me remito: el compositor neoyorquino junta las notas de acuerdo con estrictos planes seriales y rara vez admite la consonancia, aunque bien es cierto que en el último decenio ha equipado algunas de sus páginas con pasajes cuasitonales a modo de salida de humos. Puede ser ingrato, y hasta despiadado, con los que no le escuchan poniendo orejas lupinas. Pero los que puedan leerle al pie de la letra tampoco van a dar con una cornucopia musical, sino con un buen montón de tecnicismos sobre tracería cromática. Es el caso del *Primer Cuarteto de cuerda* (1971), en el cual los arcos tejen el total cromático con espinas y alambre sobre unas inapreciables unidades temáticas y que acaba resolviendo con un desubicado *agitati* en canon desplazado por figuras recursivas. Las tres obras restantes de este monográfico —todos ellos estrenos discográficos— han sido compuestas hace sólo dos o tres añadas, pero desde los lejanos setenta el discurso de Wuorinen no ha progresado todo lo adecuadamente que debiera: cuarenta y pico años después de militar al lado de Shapey, Berger y Wolpe lanzando andanadas dodecafónicas su gramática de cámara sigue celebrando el contrapunto geométrico y la serie cromática, aunque en obras como el *Segundo Quinteto con Piano* de 2008 —de lejos la mejor de cuantas aquí se consignan— el compositor se permite unas finas cavilaciones al teclado entre la agonía de los

Daneman, Grevelius, Gilchrist, Loges, Kynoch

WOLF ENTRE AMIGOS

WOLF: Lieder. Vol. 1. SOPHIE

DANEMAN, soprano; ANNA

GREVELIUS, mezzosoprano; JAMES

GILCHRIST, tenor; STEPHAN LOGES,

barítono; SHOLTO KYNOCH, piano.

STONE 5060192780086 (Harmonia

Mundi). 2011. 78'. DDD. PN



Esta primera entrega de las canciones completas de Hugo Wolf supone alumbrar en formato discográfico las actividades del festival Oxford Lieder, fundado en 2002 por un entonces jovencísimo Sholto Kynoch. Todos los cantantes que colaboran en el proyecto son nombres asiduos del festival, e incluso se da el caso de alguno que alcanzó notoriedad para el público y la crítica sobre sus tablas. De los cuatro que aparecen aquí, la menos veterana es la mezzo Anna Grevelius, algo que a ratos se deja notar más en la pura emisión que en la plasmación emocional del contenido. Uno de sus mejores momentos es la espléndida *An einer Äolsbarfe*, en la que la anchura tierna de los arpeggios pianísticos elevados hacia el cielo contrasta con un relato de tristeza contenida y severa. También la sombría *Agnes* da cabida a los mejores colores de Grevelius. El tenor, James Gilchrist, se deja inspirar particularmente por el simbolismo sencillo del sol, los ruiseñores y la rosa que alientan la historia de amor de *Auf einer Wanderung* (quizá un poco tímida a nivel de *tempi* y actividad rítmica

en manos de Kynoch, preciosa en cambio a nivel dinámico) y Stephan Loges ve llegar su momento con *Verborgenheit* e *Im Frühling*: la evasión del mundanal ruido de la primera le permite desplegar un arco melódico cuidadosamente construido y reaccionar apropiadamente en la segunda a la lastimera, enferma reiteración del motivo principal con la que Kynoch modela la forma, acariaciéndola. A Sophie Daneman se le hace corto el tiempo en las miniaturas (*Er ist's*, *Zitronenfalter im April*, llenas de brillantes ráfagas y pequeños detalles para lucimiento de Kynoch), pero se le va disfrutar al construir una historia completa, tanto en la divertida *Der Knabe und das Immelein* como en el melodrama personal de *Das verlassene Mägdelein*. Opino que la publicación de nuevos volúmenes de esta aventura wolfiana nos deparará momentos de considerable belleza y mucho disfrute.

Elisa Rapado Jambrina

arcos que vienen a revelar su desconocido corazoncito de poetastro. Las piezas a solo, por otra parte (*Scherzo para piano* [2007]; *Variaciones para viola* [2008]) no son más que un pulso (masoquista) entre compositor e intérprete (unos solícitos Peter Serkin y Lois Martin, respectivamente), porque al margen del virtuosismo escrito y cantado al oyente se le reservan muy poquitos placeres. Si el *Scherzo* es una vertiginosa montaña rusa sobrada de caídas y semifusas en la que sólo puede montar un pianista con manos muy sueltas y un fraseo a prueba de diabluras, las *Variaciones* aparecen plegadas de continuo sobre figuras en escorzo y dobles cuerdas sin otra razón de ser que la exhibición del rango medio del instrumento.

David Rodríguez Cerdán

RECITALES

PETER MATTEI. Barítono.

Obras de Mozart, Gounod,

Wagner, Verdi, Britten,

Chaikovsky y Rossini. REAL

FILARMÓNICA DE ESTOCOLMO. Director:

LAWRENCE RENES.

BIS SACD-1749 (Diverdi). 2010. 64'.

DSD. PN



Comprometido y de resultado airoso y magistral es el programa elegido por el barítono sueco, aquí acompañado condignamente por un director alerta, equilibrado y dueño de una versatilidad estilís-

tica como para transitar de Mozart a Britten. La probidad lingüística del cantante, su precisión e higiénica pronunciación y su amplio espectro sensible así lo exigen y lo han conseguido.

Mattei es un barítono lírico, de timbre claro, atenuado si se quiere, con lo cual dispone de una esencial flexibilidad que caracteriza a su emisión. Un total dominio del aliento le permite dar a cada registro la intensidad necesaria, evitando cargar el impulso de manera que la voz no se destimbre y vibre en exceso, a la vez que llegando al grave con el mínimo volumen que impida encajonar el color del instrumento.

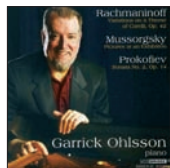
Así, con una dicción intencionada que frasea cada cláusula hasta cincelarla, ofrece unos Mozart antológicos, dos modelos momentos del Wolfram wagneriano, un monólogo británico cerca del expresionismo, meditativas páginas de Chaikovsky y, en las arias de mayor flujo vocal, como el Valentín de Gounod o el Posa de Verdi, se torna introspectivo e íntimo, llevando las partes a su juego. Descuento el gráceo desenfado y fino del barbero rossiniano. Mattei, como todo artista inteligente y culto, sabe delimitar su espacio y recorrerlo con la seguridad técnica del virtuoso y el arrojo interpretativo del gran artista.

Blas Matamoros

GARRICK OHLSSON.

Pianista.

Obras de Rachmaninov, Musorgsky y Prokofiev.
BRIDGE 9320 (Diverdi). 1974-2008. 69'.
DDD. **PN**



Nuevo disco del intérprete norteamericano Garrick Ohlsson, esta vez con un repertorio ruso de una disparidad estilística evidente. Se ha dicho varias veces por este crítico: Ohlsson es un pianista diáfano que aborda sus interpretaciones con claridad conceptual y elegancia, con unas prestaciones siempre a favor de la música. Sus intervenciones denotan buen gusto y una sensibilidad más que afinada. Pero en este caso podemos achacarle una cierta falta energética que no afecta solamente a los *tempi*, sino que también concierne al sonido y a la concepción de las obras. Falta garbo y carácter y como decimos, más sugestión en la paleta sonora. A esto hay que

Krassimira Stoyanova

DISTINTAS FORMAS DE TRISTEZA



KRASSIMIRA STOYANOVA.

Soprano. *Arias eslavas*

de ópera. *Obras de Chaikovsky, Hadjiev, Borodin, Dvorák, Rimski-Korsakov, Stoyanov y Smetana.* ORQUESTA DE LA RADIODIFUSIÓN DE MÚNIC.
Director: PAVEL BALEFF.
ORFEO C 830 11 A (Diverdi). 2010.
80'. DDD. **PN**

Ya nos había gustado esta soprano en su primer recital en Orfeo cantando una serie de arias italianas y francesas. Este disco, dedicado a páginas eslavas, que en principio encajan mejor con su estilo y características, nos place aún en mayor medida. La voz de esta cuarentona, provista del típico espectro tímbrico de las de su tierra, pero sin llegar a poseer la guturalidad o el metal ligeramente agrio de otras, está perfectamente emitida, canónicamente manejada y armoniosamente modulada. Fluye mansa y suavemente, se adelgaza o engrosa según el momento expresivo, es dúctil y se ve envuelta a veces en suavidades muy atractivas.

La cantante maneja las medias voces, los filados, los reguladores con maestría, los propios de una lírica de cierta anchura, de frescas resonancias, amplio legato, afinada exposición y delicada matización. Las sonoridades centrales en *forte* son robustas, los graves, naturales, suficientes, los agudos bien puestos, vibrantes, desahogados, plenos. Canta con emoción, sin afectaciones y deja voluntariamente —su timbre también la ayuda— un cierto poso de misteriosa nostalgia, incluso de una tristeza que casa estupendamente con la mayoría de las arias, fraseadas, dichas,

moldeadas con elegancia y espontáneo sentimiento.

Admiramos la contrastada interpretación de la de Tatiana de *Eugeni Onegin* de Chaikovsky, en la que la sensibilidad de la joven queda adecuadamente reflejada. De mayor dramatismo es la de *Dama de picas* del mismo autor. Puede que —como incluso reconoce la propia soprano en la inteligente entrevista que acompaña a la grabación— el papel de Lisa sea en exceso dramático para su voz, pero aquí se trata únicamente de ese instante previo al suicidio de la muchacha. Sus cuitas nos parecen espléndidamente recogidas en la emotiva recreación. Sin un sollozo de más, de manera interiorizada y apoyando de forma muy musical en la zona inferior de la tesitura. Desgarro, el justo.

Aunque el color de la voz no es precisamente claro, la ortodoxia de la emisión, que no se oscurece forzosamente, nos permite seguir los acentos de arias en las que se necesita una auténtica pureza lírica, incluso una ingenuidad expresiva. Lo maleable del instrumento facilita la labor y así podemos escuchar, por ejemplo, las juveniles evoluciones y agilidades de *Snegourochka* de Rimski, coronadas por un magnífico si natural agudo. Aplausos también para la *berceuse* de Maria de *Mazeppa* de Chaikovsky, cerrada con hermosísimo la bemol agudo filado exquisitamente. De *Rusalka* de Dvorák dos números, la excelente *Canción a la luna*, cantada con refinamiento y claroscuros, y la más dramática aria de tercer acto. Las cálidas melodías salen de la garganta de Stoyanova con una serenidad incuestionable. Como en las



dos arias de Xenia de *Dmitri* del mismo compositor. O como sucede con la que entona la ingenua Marenka en *La novia vendida* de Smetana.

Atmósfera nocturna asimismos, como las de *Pique Dame* y *Rusalka*, pero de distinto carácter, en el aria de Iglia de *Hiltar Petar*, obra del búlgaro Veselin Stoyanov (1902-1969) (ignoramos si antepasado de la intérprete), una suerte de *Gianni Schicchi* a la búlgara. La página está rematada por un glorioso si bemol⁴ en piano. Otro paisano de Stoyanova, Parashkev Hadjiev (1912-1992) es el autor de la ópera histórica *Maria Desislava*, que la soprano sirve en una sonora y cuidada media voz. El CD concluye con una nueva aria de Rimski perteneciente en este caso a *La novia del zar*, que es cantada con rara intensidad y con innegable dominio de la *messa di voce*, en continuos y bien labrados arcos dinámicos.

La carnosa voz de Stoyanova está adecuadamente sostenida, sin entorpecimientos —también es cuestión técnica de la grabación, naturalmente—, por la aceptable orquesta muniquesa y la batuta, aquí flexible y cumplidora en todos los órdenes, de también búlgaro Pavel Baleff.

Arturo Reverter

sumarle mucha prudencia y demasiada sensatez, la verdad es que se echa en falta en los tres autores. Ohlsson parece no despeinarse, cosa que resta a la música credibilidad y énfasis: podemos llamarlo academicismo, discreción o reserva, pero el caso es que al Rachmaninov de las *Variaciones sobre un tema de Corelli* le falta efervescencia y le sobra quietud, lo mismo que a la *Sonata n.º 2* de Prokofiev donde mancan mordacidad y sarcasmo, así como más exageración en las articulaciones. Los *Cuadros de*

una exposición de Musorgski parecen los menos afectados por esta tendencia (la grabación es de 1974 y se percibe frescura y fantasía), aunque también sería deseable menos apacibilidad.

Emili Blasco

NINA STEMME. Soprano.
Obras de Wagner, Nystroem y De Boeck. JOZEF DE BEENHOUWER, piano.
PHEDRA 92040 (Diverdi). 2003-2004.
66'. DDD. **PN**



Stemme es una de las sopranos dramáticas más notorias de la actualidad, en especial dentro del repertorio wagneriano. Tiene una voz rica en cuerpo y en esmalte, densa y cálida, que maneja con solvencia, en especial para exaltar sus condiciones de color y brillo. Su canto es austero y eficaz. Su expresividad, reticente, pudorosa, muy meditada y apegada al atento matiz.

Este programa pone a prueba la versatilidad estilística de la cantante, muy bien conducida y apoyada por la tarea del pianista, en su doble condición de experto en repertorio y acompañante. En el ciclo wagneriano, la expresividad se recoge al prescindirse de la orquesta y lo mejor está en las piezas más pensativas, de una volutuosidad melancólica no exenta de cierta recitación elegíaca: *En el invernáculo* y *Sueños*.

El resto del menú se agradece por brindarnos trabajos de dos músicos infrecuentes en los programas: el sueco Nystroem y el belga (flamenco, para más detalles) De Boeck. El primero es un ecléctico que emplea con elegancia una sutil mezcla de armonías antiguas y canción estrófica romántica. El segundo, sobre textos franceses de Jeanne Cuisinier, se adscribe abiertamente al encanto decadente y contemplativo del impresionismo francés. En todos los casos, la soprano demuestra su competencia estilística y lingüística.

Blas Matamoro



Olga Peretiatko

DELICIOSO

OLGA PERETIATKO.

Soprano. **La belleza del canto.** *Páginas de Il turco in Italia, Don Pasquale, L'elisir d'amore, Linda de Chamounix, Lucia di Lammermoor, Otello, Rigoletto, Manon, Los cuentos de Hoffmann, Rusalka, La rondine y El murciélago.* ORQUESTA DE LA RADIO DE MÚNICH. Director: MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ. SONY 88697785422 (Sony-BMG). 2010. 68'. DDD. **PN**

Premiada en el concurso rossiniano de Wilbad, alumna de la Accademia Rossiniana de Pésaro, luego presente en el Festival en aplaudidas ocasiones, esta soprano rusa da una cumplida imagen de sus posibilidades en este primer recital discográfico. Aparece Rossini, por supuesto, en la Desdemona del *salce*, personaje cantado en Pésaro (donde no se dejó aplastar ante Kunde, Flórez y Zapata) y en la Fiorilla de su lado más frívolo y coqueto: la de su presentación escénica. Aquí saca a la página un buen partido musical, dada su formación, pero a pesar del

brío y la entrega en el concepto precisaría un poco más de malicia y desenvoltura. Por similares motivos, sus donizettis mejores son los de la Adina de *Prendi, per me sei libero* y la Lucia de *Regnava nel silenzio*, por encima de la corrosiva Norina. Aceptable su prestación en la página más difundida de Linda de Chamounix porque exhibe el preceptivo dominio de la coloratura algo que rubrica después en la generosa canción de la Olimpia offenbachiana de la que sabe extraer todas su posibilidades. Más centrada en la ilusionada manifestación amorosa de la verdiana Gilda que en la deslumbrante mundanería de la Manon massenetiana, Peretiatko sabe exprimirles todo su maravilloso jugo a dos cantables tan seductores como los de la Rusalka de Dvorák y la Magda de Puccini. Finalmente, cual Adele del straussiano *Murciélago* la soprano acierta al encontrarle todo el sentido del humor centroeuropeo que destila tan pícara página. Peretiatko es una buena soprano a medio camino



entre la ligera y la lírica con facilidad para la coloratura, medios hermosos, con mucho encanto, encuadrados exactamente en su tesitura, musicalidad sin tacha, con notas que adquieren una poderosa e impactante sonoridad, añadiendo una suficiente fantasía interpretativa incluso en labores menos adaptadas a su personalidad. Todo ello está presente en este elaborado (casi diríamos delicioso) registro al que Gómez Martínez, con una orquesta de calidad, añade su discreta, auxiliadora y pulcra presencia.

Fernando Fraga

VARIOS

Mariss Jansons

LO MENOR FUE LO MEJOR

CONCIERTO DE AÑO

NUEVO 2012. *Obras de J. Strauss I y II, Ziehrer, Lumbye, Chaikovski, Hellmesberger II, Josef y Eduard Strauss.*

FILARMÓNICA DE VIENA. Director: MARISS JANSONS. 2 CD SONY 88697927102 (Sony-BMG). 2012. 101'. DDD. **PN**

Mitificado por unos y por otros, colmo de las aspiraciones de algunos aficionados pudientísimos, caballo de batalla de algunos críticos que lo consideran poco menos que la piedra de toque definitiva para demostrar si se es o no se grande de veras, había que empezar a colocar el Concierto de Año Nuevo donde le corresponde, es decir, como escaparate perfecto para que una orquesta de ensueño demuestre su valía en un repertorio que domina y que ama como ninguna otra. Y eso,

además, al margen de quién se ponga a su frente. Boskovski y Carlos Kleiber no pueden ya porque gozan de mejor vida y al otro triunfiro máximo de este reino tan de este mundo —Lorin Maazel— no se le espera. Así, pues, conformémonos con lo que hay, que este año no está mal aunque tampoco arrebate. Quiere decirse que sin llegar a la gracia —ni al sentido del rubato, que ahí pena un poco— del resurrecto Prêtre, sin lucir la facundia de Barenboim ni hablar con tanta claridad como Mehta el idioma vienés —por no señalar más que a tres protagonistas de las últimas ediciones— Mariss Jansons, formidable director fuera de los estudios de grabación y bastante bueno dentro de ellos, sí supera al marmolillo de Franz Welser-Möst, protagonista el año anterior y, a lo que se ve,



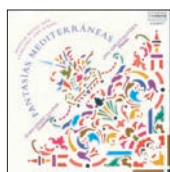
también el próximo. No es gran cosa en términos absolutos pero no cabe duda que el gustador de estas músicas —y no digamos el coleccionista de conciertos de Año Nuevo— disfrutará también con éste, hecho, sobre todo de piezas menores. Y casi se diría que por fortuna, pues es mucho mejor aquí la polca *Entweder-oder!* que *El bello Danubio azul*, por citar dos obras de Johann Strauss II o la *Danse diabolique* de Joseph Hellmes-

berger II que las dos piezas de Chaikovski —*Panorama* y *Vals de La bella durmiente*— o la *Marcha persa*, de nuevo de Johann II, que el vals *Delirien* de Josef. Eso no es ni bueno ni malo, simplemente revela la lejanía de Jansons de la consideración del vals como pieza que se basta a sí misma —por volver a Barenboim: casi como poema sinfónico— y, como compensación tal vez, la importancia que otorga a lo menor como seña de una época y de un estilo —suponiendo que tras los resultados haya una intención que se supone. La Filarmónica de Viena está espléndida, luce un virtuosismo suntuoso y toca con evidente felicidad —incluso cuando los niños no acaban de dar la talla, como sucede en la *Tritsch-Tratsch*.

Claire Vaquero Williams

**FANTASÍAS
MEDITERRÁNEAS.**

Obras de Menéndez, Yuste, Romero, Montsalvatge, Guinjoan, Cano y Brotons. JOAN ENRIC LLUNA, clarinete; JAN GRUITHUYZEN, piano. CLARINET CC0017 (Harmonia Mundi). 1997. 72'. DDD. **PN**



El gran clarinetista español Joan Enric Lluna (Valencia, 1962), de vasta y brillante trayectoria internacional como intérprete y como pedagogo, es la figura en torno a la cual gira este oportuno y acertado CD, que ha sido concebido como una cierta muestra, entre las posibles, de la música española para clarinete y piano. Lluna cuenta con un acompañante idóneo en el holandés Jan Gruithuyzen, pianista asimismo de dilatada carrera internacional tanto en el campo de la interpretación como en el del magisterio ejercido en numerosos conservatorios. Uno y otro pueden demostrar cumplidamente sus muchas cualidades, su amplio espectro interpretativo, su capacidad para el dúo y sus dotes virtuosísticas a través de un programa que parte de quienes Lluna llama *padres* del clarinete en España y pasa por dos compositores de generaciones puente para terminar con dos destacados representantes de la generación de los 60. El madrileño Antonio Romero (1815-1886), el gaditano Miguel Yuste (1870-1947) y el bilbaíno Julián Menéndez (1896-1975), émulo de la escritura virtuosa italiana del siglo XIX el primero, con ecos neorrománticos el segundo y con influencias del impresionismo francés el tercero, encabezan el compacto. Sigue la brevísima pieza *Self-Paráfrasis* que Xavier Montsalvatge compuso tomando como base parte del último tiempo de su obra *Partita* (1958). La *Fantasia* de Joan Guinjoan, continuo diálogo entre clarinete y piano, muestra elementos rítmicos y

tímbricos, con reminiscencias jazzísticas, característicos en su autor. La *Sonata op. 46* de Salvador Brotons, que integra por igual ambos instrumentos en los dos movimientos previstos, atestigua una modernidad que no hace ascos al pasado, como suele hacer gala el compositor barcelonés. Y en *Vigilias*, el valenciano César Cano traslada a la partitura el viaje imaginario producido a través de un sueño. Un panorama, en consecuencia, amplio y heterogéneo que permite el lucimiento de los dos intérpretes y el placer auditivo del oyente.

José Guerrero Martín

FERVEUR & EXTASE.

Obras de Cavalli, Rossi, A. Scarlatti, Faggioli, Falconieri, Strozzi, Marini y Monteverdi. STEPHANIE D'OUSTRAC, SOPRANO. AMARILLIS. Directora y flauta: HÉLOÏSE GAILLARD. AMBRONAY AMY027 (Harmonia Mundi). 2011. 64'. DDD. **PN**



Narra Virgilio en la *Eneida* que Dido, legendaria reina fundadora de Cartago, se suicidó al ser abandonada por el troyano Eneas, del que había caído rendidamente enamorada tras ser alcanzada por los dardos de Cupido. El mito de Dido, capaz de quitarse la vida por amor, ha sido a lo largo de la historia fuente de inspiración para pintores, literatos y, por supuesto, músicos. Cavalli, Purcell, Graupner, Desmarests, Alessandro Scarlatti, Arne, Campra, Albinoni, Porpora, Sarro, Vinci o el barcelonés Terradellas fueron algunos de los compositores que, por ceñirnos sólo al periodo barroco, le dedicaron una ópera, bien bajo el simple título de *Dido*, bien como *Dido delirante*, bien como *Didone abandonada* o bien como *Dido y Eneas*. La desesperación que conduce a la locura por el amor perdido, representada por

Dido, es el hilo conductor de este disco, que asimismo recoge el llanto de Orfeo por la ausencia de Eurídice o el inmenso dolor, nada prosaico, de la madre por la pérdida del hijo amado, magistralmente expresado por Monteverdi en *Il pianto della Madonna*. Más difícil encaje tienen en el programa las obras instrumentales que se incluyen: una canzona de Cavalli, varios fragmentos de conciertos para flauta de Alessandro Scarlatti o un par de sinfonías de Biagio Marini. Los arias de *La Didone delirante*, del susodicho Scarlatti, y una cantata "a voce sola" del napolitano Michelangelo Faggioli son, por lo novedoso, lo más interesante del disco, cuya interpretación corre a cargo de la soprano Stephanie D'Oustrac (otro producto de la "Factoría William Christie") y de Amarillis, formación camerística que dirige la flautista Héloïse Gaillard. D'Oustrac no posee una voz particularmente bella, ni se caracteriza por una forma de cantar especialmente florida, pero lo que hace lo sabe hacer bien, aunque la falta de *pathos* que exhibe en *Il pianto della Madonna* es un lunar considerable. Mucho mejor resulta en el purcelliano *Dido's Lament*.

Eduardo Torrico

FRANCE 1789.

Obras anónimas de la Revolución Francesa. LES LUNASIENS. ALPHA 810 (Diverdi). 2010. 61'. DDD. **PN**



El barítono Arnaud Marzorati es el principal impulsor de este curioso trabajo, en el que se recrea la cara más pícaro, y procaz, de la Revolución Francesa. Como reza su subtítulo, se trata de "la revuelta en música de un *sans-culotte* y un realista", los dos grandes grupos que, por acción y reacción, protagonizaron ese episodio histórico que

marcó el punto final del Antiguo Régimen. De ahí que en él se encuentren canciones puramente revolucionarias, como *La toma de la Bastilla* que abre el disco, y alguna que otra protagonizada por las "víctimas", como el *Lamento de Luis XVI a los franceses*, además de composiciones virulentamente anticlericales (*Canción sacrílega*), reivindicativas (*Un pan de cuatro libras*), políticas (*Declaración de los derechos humanos*) o afines a la nueva religiosidad revolucionaria (*Himno al Ser Supremo*). Todo ello sin olvidar piezas que solo pueden calificarse de terroríficas por su sádico humor (*La guillotina*, *La cola de Robespierre*) o el agrio resentimiento que expresan (*La muerte de Luis Capeto*), y que contrastan brutalmente con otras llenas de humor (*Amphigouri patriotique*) o de un lirismo ya casi romántico (*Himno al invierno* y *Escucha mi voz, acaba con mis males*). Y como colofón, pues la inevitable *La marsellesa* según la revolucionaria letra original de Rouget de Lisle y en su reaccionaria contraversión debida al abate René-Charles Lussan.

Aunque entender los textos cantados es esencial para disfrutar el disco, la interpretación que nos ofrece el conjunto Les Lunaisiens es irreproachable, sobre todo por su carácter absolutamente teatral, cosa imprescindible en un proyecto como éste. A dar ese tono contribuyen no solo las voces de Marzorati y del tenor Jean-François Novelli, ambos muy puestos en situación y con su punto justo de histrionismo, sino también el variopinto instrumental empleado: serpentón, octavín, fagot, clave, violín, piano organizado..., unos instrumentos antiguos conservados en el Museo de la Música de París que otorgan un color y una sonoridad sorprendentes y muy auténticos. En suma, una mirada original y muy vívida al rico cancionero de la Revolución Francesa que sin duda constituirá todo un descubrimiento para más de uno.

Juan Carlos Moreno

¿no encuentra sus discos?

DIVERDI.COM

fácil, rápido, cómodo, seguro...

DVD

CRÍTICAS de la A a la Z

BRAHMS:

Sonata para piano nº 3 en fa menor op. 5. Concierto para piano y orquesta nº 1 en re menor pp. 15. CLAUDIO ARRAU, piano. FILARMÓNICA DE SANTIAGO DE CHILE. Director: JUAN PABLO IZQUIERDO. Director de vídeo: PETER ROSEN. EUROARTS 2058658 (Ferysa). 1984. 110'. **PN**



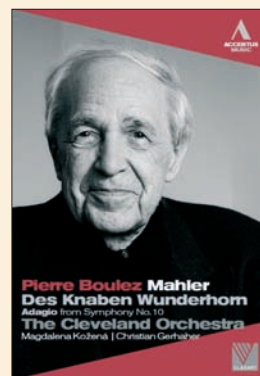
Grabación efectuada en vivo en Santiago de Chile en 1984, con un ya anciano Arrau (81 años en ese momento) enfrentado a uno de sus compositores favoritos: Brahms, y con dos de sus obras pianísticas más celebradas: la *Sonata op. 5* y el *Primer Concierto*. Se notan los años de la filmación, tanto en la realización como en el sonido. Se nota también el origen norteamericano de la producción, en el color (sistema NTSC) y en el modo de presentar el acto por parte de Martin Bookspan (eso del locutor diciendo “y aquí tenemos a Claudio Arrau” cuando le estamos viendo y resulta obvio que no se trata del afinador, por poner sólo un ejemplo; hay muchos más, un tanto horteras, para qué nos vamos a engañar). Obviamente el gran maestro chileno no era el de años atrás, y quienes conozcan registros anteriores de la *Sonata* o el *Concierto*, ambas páginas temibles en el aspecto técnico y demandantes de un esfuerzo físico de consideración, entenderán con rapidez que quizá no son las más apropiadas para una persona de esa edad. Con todo, Arrau era un monstruo del piano y de la música incluso con esa edad y limitaciones, y su técnica era de tal calibre que era incluso capaz de sobreponerse al enorme reto que ambas páginas suponen y elevar el resultado por encima de los roces esporádicos o las limitaciones físicas. El Andante que nos regala en la *Sonata* es una verdadera maravilla de canto, elaboración y graduación de la tensión. Como quiera que el peso de este movimiento en la obra es crucial —aparte de ser uno de los episodios pianísticos más bellos salidos de la pluma del hamburgués—, el valor de la interpretación y del documento que la recoge crece rápidamente, reduciéndose el peso de otros aspectos como los mencionados, que parecen entonces menores. Y entiéndase bien en todo caso: la agilidad evidenciada por Arrau a sus 81 años (escúchese el Scherzo de la *Sonata* quien tenga dudas) es del

Magdalena Kozená, Christian Gerhaher, Pierre Boulez

IRREPETIBLES**MAHLER: Des Knaben Wunderhorn. Adagio de la Décima**

Sinfonía. MAGDALENA KOZENÁ, mezzo; CHRISTIAN GERHAHER, barítono. ORQUESTA DE CLEVELAND. Director: PIERRE BOULEZ. ACCENTUS ACC20231 (Ferysa). 2010. 88'. **PN**

La presente grabación corresponde a la filmación del mismo concierto que hace unos meses publicase en disco Deutsche Grammophon. Decíamos entonces que Boulez concluía así su ciclo mahleriano para el sello alemán. La excepcionalidad absoluta que ya adornaba el documento en audio vuelve a enseñorearse ahora de la pantalla, añadiendo el consabido aporte visual que, en muchos momentos, redondea el mensaje. La expresividad con la que Kozená nos cautivó se refuerza ahora con la expresión, el contexto y la emoción de momentos irrepetibles. Gerhaher, que ya nos pareció pletórico e impulsivo, viene a confirmarnos en aquellas apreciaciones, una vez revisado el documento. De la prestación orquestal ya decíamos, es inmejorable, clara, mili-



métrica. Y respecto al trabajo del maestro francés en la dosificación de cantidades sonoras con las que plasmar lo escrito, no podemos sino repetir: sencillamente óptima. El resultado sonoro global podía ser, quizá, ligerísimamente mejor en la edición audio de DG, pero no hay que ponerle a éste un solo pero. Como únicos añadidos al concierto, se incluye aquí una floja y estereotipada entrevista a Boulez y una bobalicona celebración de su 80º cumpleaños, ofrecida sobre el mismo escenario.

Juan García-Rico

todo notable. La sabiduría, el idioma genuinamente brahmsiano de la interpretación está igualmente presente en la versión del *Concierto*, algo lastrada por un acompañamiento gris y no siempre bien coordinado de Izquierdo y la orquesta chilena. Disco, en cualquier caso, que constituye un documento de gran interés, aunque como “categoría” de versión no alcance el nivel del mismo intérprete en sus registros discográficos clásicos (Philips y EMI).

Rafael Ortega Basagoiti

HAENDEL:

Alcina. ANJA HARTEROS (Alcina), VESSELINA KASAROVA (Ruggiero), VERÓNICA CANGEMI (Morgana), KRISTINA HAMMARSTÖM (Bradamante), ALOIS MÜHLBACHER (Oberto), BENJAMIN BRUNS (Oronte), ADAM PLACHETKA (Melisso). WIENER STAATSBALLET. LES MUSICIENS DU LOUVRE. Director musical: MARC MINKOWSKI. Director de vídeo: MATTHIAS LEUTZENDORFF. 2 DVD ARTHAUS 101571 (Ferysa). 2010. 226'. **PN**

Producción de la Staatsoper vienesa con dirección de escena de



Adrian Noble, que nos llega en este doble DVD de Arthaus. Noble dibuja la escenografía como un “teatro dentro del teatro”, de forma que es la Duquesa de Devonshire la que contrata músicos y actores e “interpreta” la obra en el magnífico salón de baile de Devonshire House en Piccadilly. De ahí la presencia de algunos músicos en escena. No deja de ser, para quien suscribe, otra idea exótica más a las que tan acostumbrados nos tienen los escenógrafos actuales, pero al menos no estamos en una plaza de toros ni en la mafia calabresa, de forma que la cosa se deja ver bastante bien, aunque el estatismo de la obra haendeliana en cuanto a la acción se refiere no ayuda especialmente a ninguna escenografía. Pero en todo caso, la propia Arthaus tiene otro DVD con una producción de Stuttgart de la que apenas he podido ver fragmentos pero que resulta en cuanto a la escena bastante infu-

mable. Estorba, y mucho, la manía de aplaudir tras cada aria (o, como ocurre al final del segundo acto, ¡incluso en mitad de una!). En una ópera barroca de estas dimensiones (por encima de las tres horas) uno acaba por desear que aten a los compulsivos del aplauso. En el reparto vocal brilla el Ruggiero de Kasarova, quien pese a un paso demasiado evidente en el grave, desgrana y articula la temible *particella* de manera formidable. Se luce en la bellísima aria de la escena 3 del segundo acto. Me temo que no puedo decir lo mismo de Cangemi, de vibrato amplísimo y dudosa articulación. Aunque hay que reconocer su efectividad teatral y su esfuerzo por matizar (notable lo que consigue en este sentido en el primer aria del último acto), su emisión y entonación son bastante inseguras. Harteros empieza floja en cuanto a claridad de articulación, pero luego crece y se luce, especialmente en lo dramático, en el aria final del primer acto y culmina el segundo de forma notable, aunque la coloratura no es lo suyo. Ofrece una magnífica lectura en la escena 5 del último acto. Sensacional Hammarström, una voz que ya nos ha deslumbrado en alguna otra ocasión y que aquí confirma su gran clase. Salva incluso el *tempo* inclemente que Minkowski le impone en la escena 2 del segundo acto. Estupendo también, incluido su desparpajo como actor, el chaval Alois Mühlbacher como Oberto. Cumple Bruns, un tenor suficiente que no deslumbra. Plachetka evidencia una voz poderosa y un buen dibujo dramático de su breve cometido. Magnífica, con brío, contraste y rico colorido, la dirección de Minkowski, espléndidamente secundado por sus Musiciens du Louvre. Igualmente sobresaliente la contribución del Ballet de la Ópera vienesa. Cuidada realización visual de Leutzendorff y buen complemento documental "entre bastidores". Con un elenco algo irregular, este DVD no es la última palabra en cuanto a *Alcina* se refiere, pero es ahora mismo evidentemente preferible a la desafortunada versión de Hacker en Stuttgart antes mencionada y puede ser recomendada sin grandes reparos, especialmente por el excelente hacer de Minkowski y su grupo.

Rafael Ortega Basagoiti

Andrew Davis

REFINADO DECADENTISMO

STRAUSS: Capriccio. RENÉE FLEMING (Condesa), MORTEN FRANK LARSEN (Conde), JOSEPH KAISER (Flamand), RUSSELL BROWN (Olivier), PETER ROSE (La Roche), SARAH CONNOLLY (Clairon), MICHAEL DEVLIN (Mayordomo). ORQUESTA DE LA METROPOLITAN OPERA DE NUEVA YORK. Director musical: ANDREW DAVIS. Director de escena: JOHN COX. Director de vídeo: GARY HALVORSON. 2 DVD DECCA 074 3454 (Universal). 2010. 149'. **PN**

Este doble DVD recoge la representación de *Capriccio* en el Metropolitan de Nueva York en 2010, con Renée Fleming como principal gancho de la velada. Si se atreven con esta refinada y decadente producción straussiana (uno siempre piensa qué narices estaba pensando Strauss al hacer este divertimento con la que estaba cayendo en Europa, pero claro, eso son cuestiones extramusicales, e incluso algunos comenta-

ristas dicen que a esta mezcla de comedia y drama le corresponden los escritos de Schnitzler o las películas de Lubitsch, ¿ustedes creen?), lo que decíamos, si se atreven con ella, ésta es su oportunidad. Fleming está espléndida en cualquier aspecto a considerar, ha madurado su personaje y su interpretación encarna perfectamente el estilo vienés, nada que envidiar a la inalcanzable Schwarzkopf o a las excelentes Janowitz o Della Casa. Por voz, dicción alemana e interpretación teatral, su encarnación de la Condesa Madeleine es irreproachable. El resto del reparto es competente y profesional, la puesta en escena es más conservadora que la que veíamos hace poco de Carsen en la Ópera de París en un DVD Arthaus (también con Fleming en el papel principal) y la Orquesta del Met, como siempre, responde idiomática y disciplinada a la dúctil y precisa dirección de Andrew



Davis. Si a todas estas excelencias les añadimos los buenos subtítulos en español y la magnífica filmación (en alta definición), además de la espectacular toma sonora, pues la verdad es que no hace falta decir más. Si tienen la suficiente paciencia y tenacidad para soportar esta alquitarada decadencia, aquí tienen su oportunidad.

Enrique Pérez Adrián

RECITALES

Joaquín Achúcarro

PARA ENMARCAR

JOAQUÍN ACHÚCARRO. Pianista. Obras de Falla, Granados, Debussy, Ravel y Scriabin. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: SIMON RATTLE. EUROARTS 2058808 (Ferysa). 2010. 102'. **PN**

Fantástico este DVD, digámoslo ya de entrada. Empieza con unas *Noches en los jardines de España* grabados en la Berliner Philharmonie el 7 de septiembre de 2010 con un Achúcarro en estado de gracia y en plena y lúcida madurez junto a una soberbia Berliner Philharmoniker guiada con la magia que es inherente a Simon Rattle. La magistral obra concertante falliana dista mucho de lo previsible. Nada hay aquí de afectación ni de fácil efectismo y sí



mucho de autenticidad y fidelidad al espíritu original de tan magna composición. Versión para enmarcar por modélica que se completa con un recital exactamente un mes posterior en el Teatro Real de Madrid titulado en el DVD *Falla and*

Friends. Obras de Falla, Albéniz, Debussy, Granados y Ravel, más la propina inesperada e impresionante del *Nocturno para la mano izquierda* de Scriabin, en absoluto fuera de lugar, más bien al contrario, que deviene exquisita guinda. Como en las *Noches* anteriores, en este recital Achúcarro huye de toda afectación y empieza con seguridad pasmosa y soberana una *Navarra* ejemplar hasta coronar la lección con una *Fantasia bética* de libro. Las imágenes son innecesarias en este festín sonoro pero la realización se destaca precisamente por su humildad y por su funcionalidad, que es como decir por su buen hacer. Absolutamente recomendable.

Josep Pascual

VARIOS

EL DEMONIO DE PAGANINI. UNA DURADERA LEYENDA.

GIDON KREMER, violín; JOHN WILLIAMS, guitarra. CORO Y ORQUESTA DE LA SUIZA ITALIANA. Director: LAWRENCE FOSTER. Director de vídeo: CHRISTOPHER NUPEN. ALLEGRO A12 CND (Ferysa). 2009. 79'. **PN**



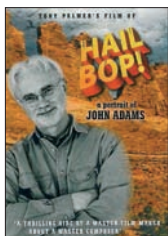
Una didascalia de la mejor calidad es esta película, suerte de biografía narrada en off por distintas voces — con subtítulos en español, vaya por delante — y, en la parte visual, alternando pinturas, grabados, dibujos y documentos de época, con imágenes de ciudades paganianas y tomas de los solistas y de la orquesta. Los primerísimos planos de las inverosímiles manos de Kremer despachando los más demoníacos caprichos de Paganini valen por todo el resto. Tal vez el propio violinista romántico haya tocado más o menos así.

Según corresponde, una vida de Paganini arrastra leyendas: la dorada de su virtuosismo seductor e hipnótico; la negra de su pacto con el Demonio, su rapacidad, su libertinaje, todo traducido en la final deformidad física de la enfermedad, que lo hacía aparecer como un títere sin hilos, desmelenado, consumido y torvo aunque siempre en posesión de sus dedos magnéticos. El enfoque es muy documentado y objetivo, de manera que podemos imaginar al inmenso artista y al hombre que, como todo cuerpo vivo, acepta la luz y proyecta sombras.

Blas Matamoros

HAIL BOP!

Un retrato de John Adams. Director de vídeo: TONY PALMER. VOICEPRINT TP DVD 158 (Ferysa). 1996-1997. 98'. **PN**



Como le sucedió al artista antes como Prince, quien receloso de su propio nombre prefirió identificarse con

un símbolo —pues la palabra confina— los compositores minimalistas empezaron a sentirse incómodos con su rubro tras las escaramuzas de vanguardia de los años 60 —seguramente debido a que el primer minimalismo resultaba más antipático que el dodecafonismo— y a día de hoy no hay quien les llame por su nombre sin sentir que está ofendiendo a alguien. Irónicamente, un compositor tan “postestilístico” como John Adams —quien pese a empatizar en un principio con las ideas modulares y graduales de Terry Riley y Steve Reich (*Shaker Loops*, *Common Tones In Simple Time*, *Short Ride In A Fast Machine*), luego las ha trascendido repudiando su música en las armonías de Sibelius, Hovhanness y Lou Harrison—, no tiene problemas en acreditarse como tal, consciente de que las categorías, a veces, no son más que coordenadas útiles. Aunque se apresta en añadir: “la versión pura y dura de un estilo sólo puede deparar un puñado de obras maestras, si bien lo puro acaba cediendo ante lo impuro. ¡Y a mí me encanta la impureza!”. Ésta es sólo una de las muchas perlas que Tony Palmer le saca al compositor en esta reedición del estupendo documental sobre el músico (*Hail Bop!: A Portrait of John Adams*) que ya gozamos hace unos años en la edición original de Kultur y que se antoja complemento indispensable tanto de la biografía de David McCullough como de la propia autobiografía de Adams. Para rodar el documental, el realizador británico siguió al compositor durante una temporada entera (1996-1997) desbrozando cámara al hombro un puñado de valiosos *slices of life* que nos muestran a Adams en su salsa creativa (por ejemplo, preparando una obra con Emanuel Ax —¡memorable la discusión a propósito de los endiablados compases de *Manny's Gym*!—, ensayando con el combo rock de *I Was Looking At The Ceiling And Then I Saw The Sky* o supervisando una lectura de *Slonimsky's Earbox* con Kent Nagano y The Hallé Orchestra) y que va empalmado, de acuerdo con un cierto criterio temático (intereses creativos del compositor, discusión sobre la vanguardia —muy acertados resultan los argumentos de Adams sobre la accesibilidad en música—, la afinidad con el trascendentalismo norteamericano y la música pop, sus polémicas óperas —Palmer se

detiene especialmente en el estreno de *La muerte de Klinghoffer*—...), con una crujiente entrevista realizada en el porche del refugio pastoril de Adams, varias declaraciones (laudatorias) de colegas como Peter Sellars o Edo de Waart y fragmentos de obras del compositor interpretados *ex profeso* para el documental por artistas de la talla de James Maddalena o Sanford Sylvan. El resultado es un retrato bastante carnoso de uno de los mejores compositores de ahora mismo (la naturalidad del compositor contribuye a disipar todo conato hagiográfico) y, de paso, una apología razonada de la música para todos los públicos.

David Rodríguez Cerdán

SOPHIA.

Biografía de un concierto para violín. Una película de JAN SCHMIDT-GARRE CON SOFIA GUBAIDULINA, ANNE-SOPHIE MUTTER, GIDON KREMER, SIMON RATTLE Y LA FILARMÓNICA DE BERLÍN. ARTHAUS 101 545 (Ferysa). 2007-2011. 56'. **PN**



El estilo creado por Jan Schmidt-Garre en sus ya numerosas “películas musicales” (*Hermanas de Aida*, *Furtwängler*...), su manera de contar, de montar, las historias por fragmentos, recuerdos, *flash-back*, desde diferentes puntos de vista, funciona, una vez más, de maravilla, para esta biografía del *Segundo Concierto para violín* de Sofia Gubaidulina, obra encargada por Paul Sacher a petición de Anne-Sophie Mutter. El realizador filma a la compositora en su casa de madera, cabaña de ensueño rodeada de árboles, comentando su concepción de la vida, de la filosofía (enlazando a la tres Sofías, la solista, la compositora y la “diosa”), de la religión (como una heroína de Dostoievski,

Gubaidulina “en el límite de la locura y de la verdad soberana”), de la música en general y de su *Segundo Concierto para violín* (Gubaidulina habla de su manera de componer, que es todo salvo incoativa, es decir, el contrario de la técnica o de la inspiración, de Schubert que tan a menudo no sabía no podía o no quería acabar; gran constructora, como Beethoven y otros compositores que saben el final de las cosas apenas empiezan la obra, Gubaidulina es una músico de memoria)... la cámara sigue la obra desde los esbozos saliendo de los lápices de la compositora hasta el ordenador de la copista que envía la partitura a Anne-Sophie Mutter y asistimos a la primera lectura de la obra por la solista sola. Luego, tras unas idas y venidas a y desde la casa de madera, tras oír unos fragmentos de *Ofertorium*, el primer concierto para violín, interpretados por su primer intérprete, Gidon Kremer, con la Filarmónica de Berlín de Simon Rattle, asistimos al primer encuentro Mutter/Gubaidulina, para una lectura de la obra (fragmento) en su reducción violín/piano: apasionante diálogo entre las dos Sofías (la violinista que mostró una seguridad apabullante en su salón mientras descifraba la partitura, enrojece como una colegiala cuando la felicita la compositora antes de discutir algunos detalles). La cámara visita también el estudio del crítico de un gran periódico suizo (en Lucerna tendrá lugar el estreno del concierto) que parece privilegiar las vanguardias radicales o experimentales (pondría yo algunas comillas) occidentales frente a los estilos de los compositores europeos orientales, digamos, más románticos (entiendo: escuchables o amados) como Schnittke o Gubaidulina... Retrato múltiple, plural, o exhaustivo del *Segundo Concierto*, al que sólo le faltaría, para mi gusto o dicha, —pero no es exactamente ese el tema del DVD— la música (toda) del concierto en sí.

Pierre Élie Mamou



EL ARGONAUTA

la librería de la música

Fernández de los Rios, 50 - 28015 Madrid

Tel.: 91 543 94 41. Fax: 91 543 94 74

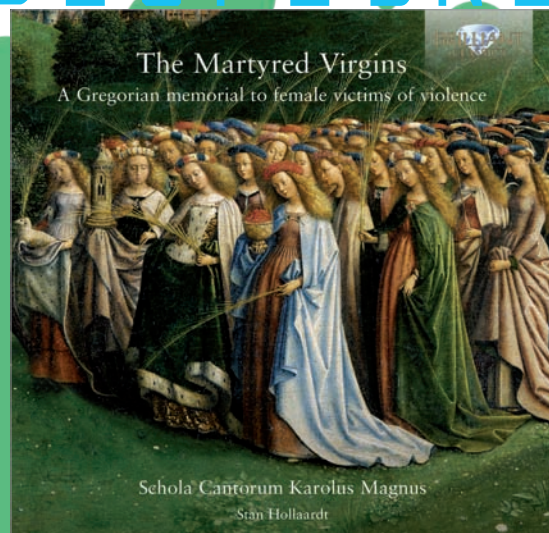
info@elargonauta.com

www.elargonauta.com

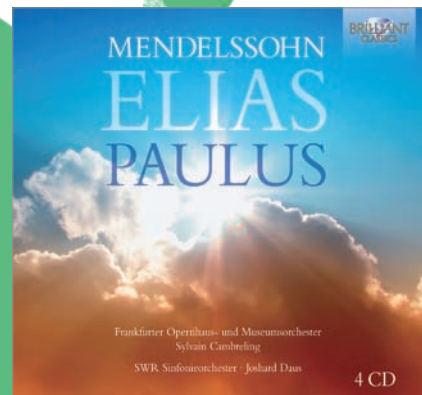
NOVEDADES FEBRERO 2012



2 CD



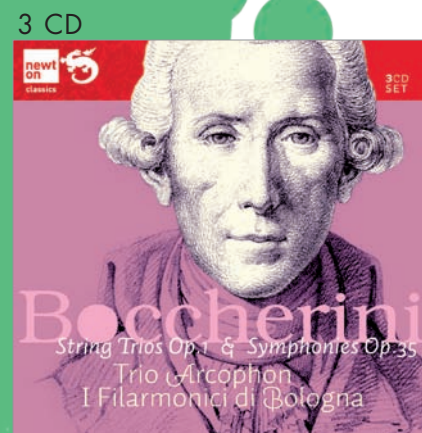
1 CD



4 CD



1 CD



3 CD



2 CD

Les presentamos seis de las muchas novedades que encontrará en los catálogos de Newton Classic y Brilliant Classics. Obras imprescindibles para el aficionado más exigente. En magníficas grabaciones e interpretaciones, a un precio insuperable. Consúltenos.



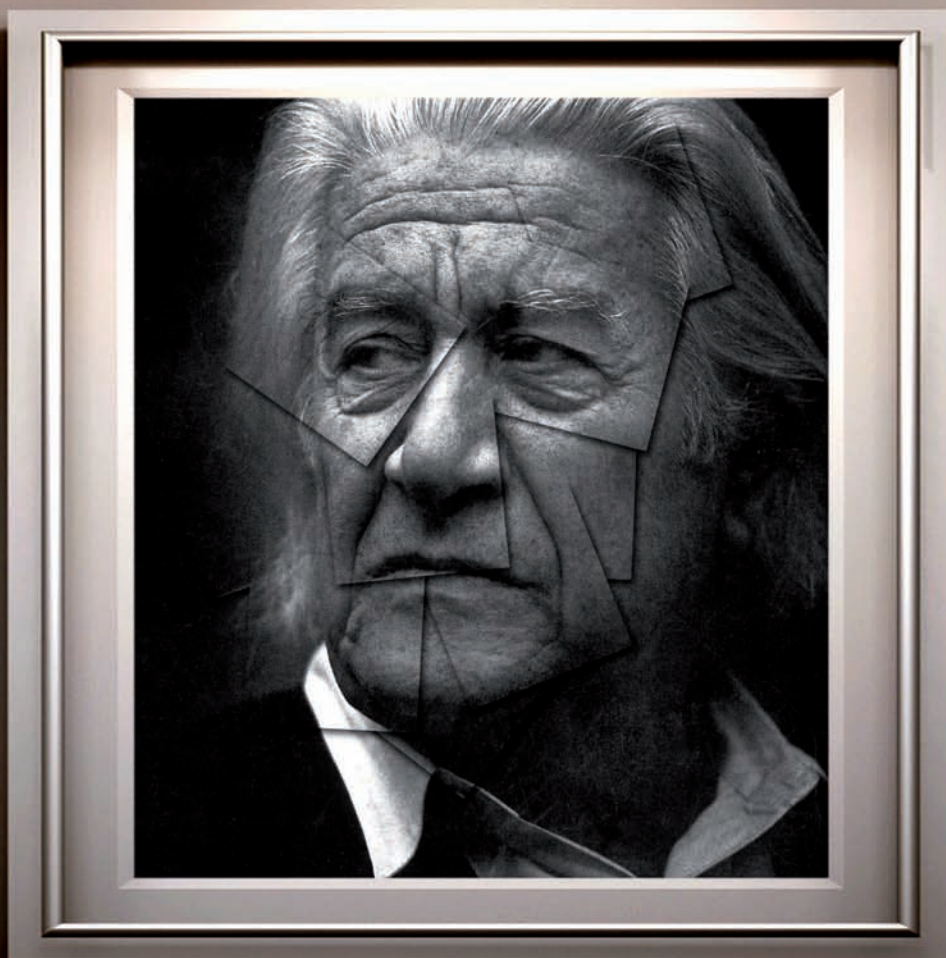
www.clasica.espaciodemusica.com



www.elcorteingles.es su tienda de música en internet

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Achúcarro, Joaquín.** Pianista. Obras de Falla, Granados y otros. Euroarts.73
- Bach:** *Oberturas.* Café Zimmermann. Alpha.50
— *Sonatas y Partitas para violín.* Beyer. Zig-Zag. . . .51
- Bartók:** *Castillo de Barbazul.* Komlósi, Polgár/Fischer. Channel.50
- Bassani:** *Tromba della divina misericordia.* StilModerno. Concerto.47
- Beethoven:** *Cuartetos.* Artemis. Virgin.44
- Berg:** *Lulu.* Petibon, Juon, Holland/Boder. DG. . . .42
- Blow:** *Venus y Adonis.* Daneman Williams/Kenny. Wigmore.50
- Borodin:** *Sinfonías.* Davis. Newton.49
- Brahms:** *Réquiem alemán.* Dessay, Tézier/Järvi. Virgin.52
— *Sinfonía 1.* Varios. . . .40
— *Sinfonías 1, 3.* Dohnányi. Signum.51
— *Sonata para piano 3.* Arrau. Euroarts.72
— *Sonatas para violín y piano 1-3.* Steinbacher/Kulek. Pentatone.51
- Briceño:** *Fénix de París.* Dumestre. Alpha. . . .52
- Britten:** *Canciones.* Vol. 2. Atherton, Johnston/Martineau. Onyx.53
— *Música para voz y guitarra.* Pears/Bream. Newton.49
- Buxtehude:** *Alchimie musicale.* Kennedy/Da Pacem. K617.53
- Byrd:** *Complete Consort Music.* Dreyfus. Linn. . .52
- Campra:** *Carnaval de Venecia.* Liso Foster-Williams, Buet/Niquet. Glossa. . . .53
- Carlo Broschi detto Farinelli.** Manzotti/Schiavo. Concerto.47
- Chaikovski:** *Cascanueces.* Pletnev. Ondine.54
— *Francesca da Rimini.* Nelsons. Orfeo.54
— *Sinfonía 4.* Pletnev. Pentatone.54
- Chin:** *Fantasia.* Davin. Kairos.54
- Clementi:** *Transcripciones de Mozart.* Cabassi e. a. Concerto.47
- Concierto de Año Nuevo 2012.** Jansons. Sony. . . .70
- Czewnowin:** *Maim.* Kalitzke. Mode.55
- Davies:** *Magnificat y Nunc Dimittis.* Owens. Delphian.55
- Demonio de Paganini.** Nupen. Allegro.74
- Diálogos Hispania-Japón.** Savall. Alia Vox.48
- Donizetti:** *Lucrezia Borgia.* Sutherland, Altman, Elkins/Bonyngé. Sydney Opera.55
- Dukas:** *Ariana y Barbazul.* Polaski, Youn/De Billy. Brilliant.48
- Fantasías mediterráneas.** Obras de Menéndez, Yuste y otros. Clarinet.71
- Fauré:** *Cuarteto con piano.* Contraste. Zig-Zag. . . .55
— *Réquiem.* Jaroussky, Goerne/Järvi Virgin. . . .55
- Ferrari:** *Visage 2.* Art Zoyd. Mode.56
- Ferveur & Extase.** Obras de Cavalli, Rossi y otros. Ambronay.71
- France 1789.** Lunaisiens. Alpha.71
- Furtwängler:** *Sinfonía 2.* Jochum. BR.56
- Geminiani:** *Sonatas para chelo.* Bronzi/Barchi. Concerto.47
- Glinka:** *Ivan Susanin.* Stoyanova, Doikov, Ghiuselev/Marinov. Brilliant.48
- Hail Bop!** Palmer. Voiceprint.74
- Haendel:** *Alcina.* Harteros, Kasarova, Cangemi/Minikowski. Arthaus.72
— *Arias.* Stutzmann/Goodman. Newton.49
- Hasse:** *Réquiem.* Winkel, Balzer, Uhle/Rademann. Carus.56
- Hassler:** *Obras religiosas y profanas.* Nevel. Etcetera. 57
- Haydn:** *Creación.* Lawson, Müller Stout/Higginbottom. Oxford Philomusica. . . .57
— *Sonatas para violín.* Bologni/Modugno. Concerto.47
- Jolivet:** *Canciones.* Marilley, Immler/Farinelli. Brilliant. 57
- Josquin:** *Missa De Beata Virgine.* Phillips. Gimell. . . .58
- Kabalevski:** *Sonatas 1-3.* Deluze Praga.58
- Kalliwoda:** *Sinfonías 2, 4.* Willens. CPO.58
- Krenek:** *Sinfonía 4.* Francis. CPO.45
- Liszt:** *Estudios.* Campanella. Brilliant.58
— *Sonata en si menor.* Buniatishvili Sony. . . .59
- Mahler:** *Des Knaben Wunderhorn.* Kozená, Gerhaber/Boulez. Accentus. . . .72
- Maldere:** *Sinfonie.* Bral. Etcetera.59
- Mantovani:** *Concerto.* Rophé. Aeon.59
- Martin:** *Tentación de San Antonio.* Egk. Brilliant. . .59
- Mattei, Peter.** Barítono. Obras de Mozart, Gounod y otros. BIS.68
- Messiaen:** *Visions de l'Amen.* Oppens/Lowenthal. Cedille.60
- Mompou:** *Canciones y danzas.* Larrocha. Newton. . .49
- Monteverdi:** *Arias y lamentos.* Figueras/Savall. Alia Vox.48
- Mozart:** *Concierto para flauta y arpa.* Zoon, Belmondo/Abbado. DG. .60
— *Conciertos para piano y orquesta, vol. 7.* Zacharias. MDG.61
— *Conciertos para trompa.* Allegrini/Abbado. DG. . .60
— *Divertimento.* Manara e. a. Concerto.47
— *Flauta mágica.* Genz, LeBlanc, Hauptmann/Kuijken. Brilliant.48
— *Sinfonías 39, 40.* Abbado. Archiv.60
- Música para guitarra.** Ferries, Timpalini y otros. Varios.46
- Musorgski:** *Khovanschina.* Ghiuselev, Petkov, Kostov/Margaritov. Brilliant.48
- Nielsen:** *Sinfonías 4, 5.* Davis. LSO.61
- Ohlsson, Garrick.** Pianista. Obras de Rachmaninov, Musorgski y Prokofiev. Brigde.69
- Pandolfi Mealli:** *Sonatas para violín.* Letzbor. Arcana. . .61
- Parsons:** *Música sacra.* Carwood. Hyperion.61
- Peretiátko, Olga.** Soprano. Obras de Rossini, Donizetti y otros. Sony.70
- Pettersson:** *Concierto para cuerda 1.* Lindberg. BIS. .62
- Pla:** *Obras religiosas.* Centurioni. Mà de Guido. . . .62
- Porpora:** *Cantatas.* Davies/Cohen. Hyperion. 62
- Reich:** *Three Movements.* Järvi. Chandos.63
- Rossini:** *Cambiaie di matrimonio.* Priante, Samsonova, Zanfardino/Franklin. Naxos. .63
- Sainte-Colombe:** *Conciertos.* Kuijken/Savall. Alia Vox. .48
- Schnittke:** *Sonatas para violín.* Huebl/Wait. Naxos. .64
- Schubert:** *Winterreise.* Boesch/Martineau. Onyx. 64
- Schumann:** *Escenas del bosque.* Vermeulen. Accent. 64
— *Réquiem.* Rubens, Danz, Prégardien/Grün. Hänssler.64
- Sinfonía napolitana.** Obras de Jommelli, Pergolesi y otros. Amato. Concerto. .47
- Sophia.** Mutter, Kremer/Rattle. Arthaus.74
- Stemme, Nina.** Soprano. Obras de Wagner, Nystroem y De Boeck. Phedra. . . .69
- Stenhammar:** *Sinfonías.* Järvi Brilliant.48
- Stoyanova, Krassimira.** Obras de Chaikovski, Hadjiev y otros. Orfeo. . . .69
- Strauss:** *Capriccio.* Fleming, Larsen, Kaiser/Davis. Decca.73
— *Rosenkavalier.* Caballé, Edelmann, Zylis-Gara/Pritchard. Glyndebourne. . .65
- Tansman:** *Concierto para clarinete.* Fessard/Blaszczkyk. Naxos.65
- Victoria:** *Misa De Beata Virgine.* Baker. Hypérom. . .65
— *Officium Hebdomadæ Sanctæ.* Carmena. Dies. .66
- Villa-Lobos:** *Grabaciones completas.* De los Ángeles/Villa-Lobos. EMI. 66
- Vivaldi:** *Conciertos para violonchelo.* Gabetta. Sony. .66
— *Teuzzzone.* López, Milanesi, Galou/Savall. Naïve. .66
- Wagner:** *Holandés errante.* Salminen, Merbeth, Smith/Janowski. Pentatone.67
- Weill:** *Auge y caída de la ciudad de Mahagonny.* König, Henschel, White/Heras-Casado. Belair.43
- Widmann:** *Messe.* Poppen. ECM.68
- Wolf:** *Lieder.* Vol. 1. Daneman/Kynoch. Stone. . . .68
- Wuorinen:** *Cuarteto de cuerda 1.* Brentano. Naxos. .68



SERGIU CELIBIDACHE

1912-2012

A LA SOMBRA DEL ORÁCULO

Los comienzos

Muy probablemente el primer contacto del firmante con la figura de Sergiu Celibidache fue a través de la lectura de un libro de Editorial Labor titulado en español *La magia de la batuta* de Friedrich Herzfeld, traducido de forma muy discutible, en ocasiones peregrina, por Jaime Bodmer, que se hacía llamar Jacques, él mismo director. Sin embargo, casi todos los nombres propios del texto venían curiosamente consignados en castellano. Así, Guillermo Furtwängler, Heriberto von Karajan, Carlos Böhm, Fernando Leitner, Jorge Solti, Ernesto Ansermet, Antonio Bruckner, etc... Un poco absurdo. Pero en ese libro muchos empezamos a penetrar, aunque de una manera superficial, de bello cuento, en los misterios de la dirección de orquesta. Poco después, el que suscribe se topó de bruces con la figura del maestro rumano, cuya imagen, ideas, modos y conocimientos habían cambiado desde el tiempo en que Herzfeld había redactado su texto.

Ese primer encuentro fue en el curso de la temporada 1958-1959, concretamente el 8 de marzo del aquel año, con un programa que abarcaba las *Saudades do Brasil* de Milhaud, las *Metamorfosis sinfónicas* de Hindemith y la *Séptima Sinfonía* de Beethoven. El impacto causado por el estilo, tan peculiar, la técnica, la gesticulación del director fue enorme. Una experiencia que marca la vida de un joven aficionado que, a la postre, transcurridos los años, ha devenido en un modesto crítico, que, enseguida, se preocupó de conocer detalles de aquel terremoto con frac. Y así pudo enterarse de que había nacido en Roman el 28 de junio de 1912 y había empezado a tomar contacto con las corcheas en la ciudad moldava de Jassy.

Los biógrafos siempre han hablado de que la carrera de este director nació casi por azar, cuando, tras haber realizado estudios de música, filosofía y matemáticas en su país, primero en Jassy, luego en Bucarest, se trasladó a París donde, para subsistir, continuando una actividad que ya había ejercido, tocó el piano en salones de danza y cafetines. De allí, en 1936, dio el salto a Berlín en busca de una mayor y mejor educación. Allí estudió en la Hochschule für Musik y en la Universidad, donde se doctoró con una tesis sobre un tema en principio extraño a los habituales usos y costumbres: *Normas seguidas en el desarrollo de los elementos formales en la técnica constructiva de Josquin des Près*. Algo insólito. Como el propio personaje, que enseguida ganó un concurso de dirección en la Radio. En 1945, vetado Furtwängler por sus relaciones con el nazismo y fallecido en accidente el prometedor Leon Borchard, la Filarmónica le ofreció el puesto de titular. Comenzó así un floreciente periodo de recomposición del conjunto y, en paralelo, un rápido y paulatino aprendizaje del *métier* por parte del músico rumano, que había trabajado composición con Heinz Tiessen y dirección de orquesta con Kurt Thomas,



Fritz Stein y Walter Gmeindl. En la universidad Friedrich Wilhelm aprendió musicología con Arnold Schering y Georg Schunemann.

Fue la época en la que también comenzó su relación con el budismo zen, al que accedió tras su relación con el catedrático Martin Steinke, al que debe los primeros pasos en su estudio de los límites del raciocinio en la música, base de las teorías fenomenológicas que tan ampliamente llegaría a desarrollar con el tiempo. Para que su aprendizaje diera sus más completos frutos faltaba el contacto con Furtwängler, a quien se le había levantado la prohibición de dirigir y con el que compartió podio durante varios años. Hasta que abandonó su puesto en 1952 y comenzó una nueva y positiva andadura, que determinó la sublimación y síntesis de su pensamiento musical, que lo colocó en una senda distinta y original, abjurando prácticamente de todo lo que había realizado hasta entonces.

Descubrimiento y captación

Pacientemente, el maestro rumano, fue elaborando y desarrollando un nuevo código, que fue aplicando inteligentemente, conjugándolo con sus pulsiones naturales, sus sensaciones y su sapiente mirada hacia el interior de los pentagramas. Su encuentro con un director como Franco Ferrara tuvo gran importancia. Y su trabajo con orquestas de Europa y de América durante los lustros en que se desempeñó como director itinerante. Se hizo cargo, en 1979, de la Filarmónica de Múnich, con la que convivió hasta su fallecimiento en agosto de 1996. Mientras, anduvo



de aquí para allá en una trashumancia solamente trufada por sus contactos más permanentes con la Sinfónica de la Radio Sueca de Estocolmo y con la de la Radio de Stuttgart. Mantuvo asimismo relaciones en esa etapa con la Nacional de Francia. Y continuó visitando los podios de conjuntos suramericanos, ingleses (especial nexo con la Filarmónica y la Sinfónica de Londres), italianos (las orquestas de la RAD) y españoles.

Es a raíz de sus primeras actuaciones en nuestro país cuando el cronista, como más arriba se dice, descubre al maestro y lo sigue puntualmente en todas las visitas a Madrid y a otras ciudades españolas. También cruza Europa para verlo en su sede múniquesa y aplaudirlo en Berlín y París. Hasta el punto de comulgar firmemente con sus propuestas y defender sus criterios, aun en la última singladura de su carrera, cuando la edad, los pulsos y las ideas viajaban ya más lentas y adoptaba *tempi* que incluso a los creyentes nos podían parecer excesivamente morosos. Pero la tensión, eso es lo importante, no cedía en virtud de la sabia disposición de las articulaciones, de la arquitectura general del edificio, de la transparencia de las texturas y de la vigencia de las doctrinas espaciales, de esa idea central y básica, más de contenido filosófico que propiamente musical: “la duración temporal del sonido —lo subrayaba en brillante trabajo el filósofo Alberto Ciria— se ordena a la constitución de espacios sonoros”. Que es lo mismo que decir que la dimensión espacial de la música resulta de la noción de “simultaneidad”, de copresencia de principio y fin en un mismo punto. “En cada momento se contiene la totalidad”. Conceptos de difícil comprensión pero que están en el fondo de una concepción que mueve a una manera especial —única podríamos decir— de construir un discurso sonoro.

La primera toma de contacto con la Orquesta Nacional de España había sido el 12 de diciembre de 1952, en el Palacio de la Música, en concierto único (en esa época todavía no existían los domingos del Monumental). Se inició desde entonces una entente entre formación y director que sería, a partir de los citados conciertos de marzo de 1959, prácticamente anual hasta que la relación se rompió en 1965. No era fácil mantener un diálogo fluido con el maestro, hombre por esa época que dejaba mostrar con frecuencia un temperamento al fin y al cabo latino; una fogosidad que impregnaba también sus versiones musicales, llenas, sí, de detalles exquisitos, de refinamientos sin cuento, de transparencia inigualadas, de una riqueza asombrosa, personificadas incluso en los timbres de la Nacional, orquesta en aquel tiempo sólida y de bien equilibradas familias, poblada de profesionales excelentes, pero de espectro no precisamente brillante. Él la hizo sonar de forma refulgente, de forma distinta y reluciente, y nos hizo ver que la música tenía otras bellezas hasta



Sergiu Celibidache con su profesor de composición Heinz Tiessen

ese instante ocultas y que otros maestros, tan importantes como Rossi, Van Kempen, Martinon, Von Benda, Dorati, Krauss, Malko, Monteux, Munch, Sargent, Barbirolli, Scherchen, todos, como otros que no se citan, anteriores y posteriores, no habían sabido resaltar de esa manera tan peculiar.

Ideas fundamentales y primeros contactos

Celibidache —y eso podía ser malo o bueno, depende de cómo se mire— tenía un estilo, una técnica y un ideario únicos, distinto a cualesquiera otros. Estaba imbuido de que lo que él hacía era lo que se debía hacer, que la música era así o no era, que el director es un mero transmisor, que los pentagramas son los que nos indican el camino a seguir; el único posible. Era esa sacrosanta creencia lo que le impulsaba y lo que hacía que sus versiones —o interpretaciones, palabra que odiaba porque la música no hay que interpretarla, hay que hacerla y la partitura es la base informativa— fueran algo aparte. Las lentitudes, más frecuentes a medida que pasaban los años, pretendían que las notas quedaran al descubierto, que las resonancias marcaran el territorio y ayudaran a elevar esa narración en vertical, pero en la que todo está milagrosamente enlazado con el fin de que quede perfectamente expuesta la ecuación espacio-tiempo.

Cuestiones que el director explicaba a veces con lenguaje de fácil captación, otras con una terminología más abstrusa, en la que los conceptos fenomenológicos nos parecían, a los que frecuentábamos los ensayos y a los profesores que los protagonizaban, de difícil inteligibilidad. Porque, a la postre, lo que todos deseábamos era que los conceptos tomaran carne mortal, se tradujeran a notas, a sonidos, pequeños corpúsculos integrantes de un discurso que nos hacía embebernos y descubrir territorios no hollados. Al menos eso era lo que sentíamos los neófitos que asistíamos a aquellas ceremonias, a menudo auténticas orgi-

as acústicas en las que siempre nos daba la sensación de que cada cosa estaba en su sitio, de que el conjunto era así y no podía ser de otra manera.

Días en los que futuros estupendos compositores españoles como Carmelo Bernaola acudían a ver al maestro con el que mantenían una relación docente en la Academia Chigiana de Siena; y nos explicaban a los sedientos escuchas el significado de aquellas desconocidas verdades. Una época en la que algunos hacíamos pellas en la Universidad para escuchar la verdad sacrosanta y dejarnos llevar por la singular oratoria celibidachiana, en un español macarrónico aunque entendible. En aquella sesión imborrable de 8 de marzo de 1959 la figura de aquel melenudo cincuentón, de cabello ya casi blanco, meneando el esqueleto y bordando unos pasos de samba en las *Saudades brasileiras* de Milhaud se nos quedó a más de uno en la memoria.

Todavía no conocíamos de la misa la media, aunque ya nos habíamos fogueado en conciertos anteriores de la ONE o de la Sinfónica o Filarmónica —ambas tan depauperadas desde la creación de aquella— o de los organizados por el aguerrido César de Mendoza Lasalle. Aquello era algo distinto. Admiramos la soberbia construcción, de inspiración tan germánica —aunque latino, Celibidache tenía una formación alemana de primer orden, como él mismo gustaba de proclamar— de las *Metamorfosis sinfónicas* de Hindemith y, como colofón del concierto, una colorista, rítmicamente impecable y magníficamente bailada *Séptima Sinfonía* de Beethoven. El aire de la Europa meridional pasado a través de las estructuras orquestales más rancias y rigurosas.

Al año siguiente, el 29 de abril en el Palacio de la Música, y el 1 de mayo en el Monumental, corríamos como locos a nuestro segundo encuentro con el oráculo. Un programa vienes de mucha enjundia. Para abrir boca, *Seis Ländler* para orquesta de cuerda de Mozart, cantados, aéreos, leves y bailables, dirigidos casi con la cabeza. Luego, la *Júpiter* del mismo compositor salzburgués, en versión de una rara intensidad, amplia y bien diseñada. Por fin, la *Quinta* beethoveniana. Un auténtico jubileo que obligó a orquesta y director a repetir los *Ländler*. Lo bueno de aquella sesión doble es que era la primera de dos. En ese tiempo ya se empezaba a contratar a ciertos maestros —al frente de a ONE estaba a la sazón Antonio de las Heras, apoyado en lo administrativo por la poderosa y casi única agente artística Felicitas Keller— por dos y a veces hasta tres programas consecutivos. A la semana siguiente teníamos otro de abrigo, que se abría con *Aria de la batalla* de Ghedini en instrumentación para vientos, seguía con la *Sinfonía n.º 102* de Haydn y el *Preludio y muerte de Tristán e Isolda* de Wagner y se remataba con la *Rapsodia española* de Ravel. La variedad estilística se correspondió con la variedad en el tratamiento. Recordamos las delicadezas en el dibujo de Papá Haydn, menos agreste de lo habitual, las volutas inmensas e inacabables de *Tristán* y el colorismo subido de Ravel, en donde el maestro, absolutamente desmelenado, creó atmósfera y danzó sin rebozo sobre la tarima.

Otra de las grandes especialidades celibidachianas, la *Sinfonía n.º 2* de Schumann, nos elevó al séptimo cielo, envueltos en el misterio del sublime Andante, en el que la batuta creó una tensión increíble, fue estrella en los programas de 1961, en los que descolló asimismo la interpretación de *Cuadros de una exposición* de Musorgski-Ravel, a la que el director concedía una singular calidad descriptiva, pictórica, nunca mejor dicho, en la que cada fragmento poseía la misma importancia, incluso el *Paseo*, ese motivo que se escucha entre ilustración e ilustración. No se olvide que la obra relata



Sergiu Celibidache con la Orquesta Filarmónica de Berlín de gira por Wolfsburg, 1949

la visita a una exposición de pinturas de Victor Hartmann.

No se trata aquí, evidentemente, aunque las líneas anteriores pudieran hacer pensar lo contrario, de hablar de todas las veces en las que el oyente-narrador se enfrentó con el arte de Celibidache, sino de espigar algunos acontecimientos aclaratorios de sus maneras y personalidad y narrar hechos complementarios a ese buen fin. Así que pasamos por encima de hitos como *Dafnis y Cloe* de Ravel (1962), *Scheherezade* de Rimski-Korsakov (1963) o la *Sinfonía n.º 5* de Prokofiev (1964), aunque no podamos dejar atrás al menos una mención a las singulares sesiones de 22 y 24 de marzo de 1963, en las que el maestro ofreció junto al recientemente fallecido Alexis Weissenberg una realmente histórica recreación del *Concierto para piano n.º 2* de Brahms; de una potencia sólo comparable a la que en el mismo acto consiguió la batuta de la *Segunda Sinfonía* del compositor hamburgués. Fue precisamente la *Cuarta Sinfonía* del músico la que cerró en belleza el último concierto de esa esplendorosa etapa, en la que la Nacional brilló como nunca, el 1 de septiembre de 1965.

Despedida y retorno

El difícil trato con un artista de humor vario, a veces agrio, a veces dulce, y el comportamiento, en ocasiones poco disciplinado, de nuestros instrumentistas, determinó que las relaciones se rompieran y que el maestro no regresara con la orquesta hasta noviembre de 1978 gracias, entre otras cosas, a las gestiones de uno de sus discípulos, Jorge Rubio, economista y a la sazón gerente de la ONE. Pero en el interregno y durante varios años de la década de los setenta, Celibidache volvió a Madrid en una oportunidad para ofrecer un concierto con la Sinfónica de Barcelona y en bastantes más para ponerse el frente de la Orquesta de la RTVE, con la que ensayaba en la inhóspita sala del antiguo Ministerio de Información y Turismo, que había sido la primitiva sede del conjunto. Aquel primer concierto, celebrado en el Real, con la obertura de *La gazza ladra* de Rossini, los *Kindertotenlieder* de Mahler, con la voz de Gérard Souzay, y *Matias el pintor* de Hindemith, fue memorable. Luego, otras muchas propuestas, en las que pudimos saborear de nuevo las visiones del director de obras ya tocadas con la ONE, pero que se nos brindaban con luces diversas y una aproximación más asentada.

Composiciones que, más tarde, en 1978 y 1979, reverdecían con la ONE, así la *Patética* de Chaikovski, la *Pastoral* de Beethoven o la *Segunda* de Schumann. De esa última etapa con conjuntos hispanos queda para la memoria la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski y *El mar* de Debussy, donde los timbres de la Nacional sonaron a gloria. Aunque lo más significativo a nuestro juicio fuera el primer Bruckner del maestro con un conjunto español: la *Cuarta Sinfonía*. Tras un trabajo exhaustivo y provechoso en ensayos, el



día del concierto, 23 de marzo de 1979, todos contuvimos la respiración cuando Miguel Ángel Colmenero dibujó con su trompa el misterioso primer motivo de la obra. Fue una interpretación poderosa, de un lirismo exacerbado y de una iridiscencia desconocida.

El gran bruckneriano

Rasgos que indudablemente siempre han tenido los acercamientos celibidachianos al compositor de Ansfelden, que sabían extraer, a través de una planificación de gran abstracción, todo el misticismo que anida en las contrapuntísticas estructuras y que pudimos degustar años más tarde con motivo de las repetidas visitas a Madrid del maestro al frente de la Filarmónica de Múnich. Todas las teorías de la realización superior, de la elevación tomaron cuerpo y presencia en esos conciertos de Ibermúsica desarrollados en el Real y, a partir de 1988, en el Auditorio Nacional —por lo que atañe a Madrid— y que nos permitieron profundizar en los pentagramas del pío organista como hasta entonces no lo habíamos hecho. Pudimos así escuchar en su más auténtica salsa las *Sinfonías n.ºs 3, 4, 5 y 7*. Depuración, concentración, espectro sonoro esplendente, adecuado *tempo*-ritmo de fondo —con independencia de las celestiales longitudes y lentitudes—, *tenuti* maravillosos y *rubati* de excepción. Sesiones inolvidables.

La *Quinta* la pudimos algunos escuchar previamente en la Sala Pleyel de París en diciembre de 1985 y tuvimos ya ocasión de solazarnos con la amplia visión, con las gigantes e inmaculadas progresiones y con el límpido a la par que denso perfil de la gran doble fuga del majestuoso movimiento final. Algo inenarrable, únicamente comparable al diseño celestial del Andante de la *Octava* que tuvimos la suerte de seguir al maestro en aquella interpretación de 27 de abril de 1994, también en el Auditorio Nacional, dentro del ciclo de la integral del compositor que ofrecía la Fundación Caja Madrid. Imborrable nos pareció la resolución que la desentrañadora batuta consiguió en el trabajo de superposición de los cuatro grandes temas que se dan cita en la coda final. Un cierre que algunos afortunados lograron seguir en una histórica sesión de la iglesia de San Florián de Linz, donde el compositor había sido organista. Allí, y esa era la sensación que se tenía ante este tipo de recreaciones, el tiempo quedó abolido. Algo que se experimentaba igualmente, pese a la acústica,

tan denigrada por el director, con los armónicos desparrramados en el enorme espacio, dentro de la gran sala del Centro de Cultura Am Gasteig de Múnich, donde, sin embargo, pudimos oír una maravillosa interpretación del *Réquiem* de Mozart. Al final de este concierto muniqués, el maestro recibió a un grupo de españoles y mostró su desagrado con la acústica. “45.000 millones de marcos para esto”, farfulló.

No era la primera vez, por supuesto, que el redactor de estos recuerdos tenía ocasión de hablar con don Sergio. Ya en aquellas míticas sesiones de ensayos y posteriormente, a propósito de un concierto que la Comisaría de la Música organizaba, con un grupo de cámara de la RTVE, en el Colegio Mayor Elías Ahúja, habíamos tenido oportunidad de hablar con él. Le gustaba oírse y que lo oyeran, impartir sus ideas y traducirlas para que se entendieran. Y manejaba conceptos de uso común, aunque siempre partiendo de la noción fenomenológica que estudiaba la relación entre notas y valoraba el discurso en función de la sonoridad, de la acústica del lugar en que la música se expandía. Era lenguaraz y generalmente viperino cuando se trataba de hablar de sus colegas, a los que criticaba con dureza, desde la posición del que se sabe superior.

Coda

No era raro escucharle decir, por ejemplo, de un director como Karl Böhm que no tenía ni idea. El de Graz no se lo perdonó y prometió no volver nunca a dirigir a la Filarmónica de Múnich. Lanzaba venablos a diestra y siniestra e incluso dejaba en mal lugar a sus alumnos, testigos somos de ello en tantas y tantas reuniones en las que fuimos sus contertulios desarrolladas en diversos colegios mayores, el San Juan Evangelista o el Ahúja entre ellos. O en diversas comidas en las que coincidimos, tanto en Madrid como en Santander. En la ciudad cántabra, en cuya Universidad Menéndez Pelayo había impartido doctrina, le vimos comer centolla —que tenía prohibida por su gota— como un loco, pues era de buen yantar, aunque tuvo que ir remitiendo su voracidad con el tiempo. Nos lo contaba con pesar durante una visita que Antonio Moral y el que suscribe hicimos a su señorial piso de París, donde se explayó y narró con nostalgia sus días en el Molino que tenía cerca de la capital, donde a veces platicaba con alumnos. Y recordaba casi con ternura cómo en alguna perdida localidad italiana los viejos lugareños se extasiaban y hasta lloraban al escuchar la música que él dirigía a una parva orquestina en la iglesia del pueblo. Era lo que más le emocionaba.

Sus más destacados discípulos españoles, Ros-Marbà —que lloró escuchando la *Octava* de Bruckner en Ámsterdam—, García Asensio, Jorge Rubio, Jordi Mota, Juanjo Mena o la pianista Cristina Bruno, que ascendió a los cielos durante la citada interpretación del Lento de la misma *Sinfonía* en la señalada sesión de San Florián, mantienen la sacrosanta llama del maestro a buen recaudo, aunque cada uno haya hecho su carrera y seguido sus propios presupuestos partiendo, eso sí, de las teorías que ávidamente mamaron y que Celibidache exponía en cuanto se le daba la oportunidad; como en aquel encuentro de la Residencia de Estudiantes de Madrid en una de las visitas del director, que estuvo por última vez en España en 1994. Cerró una pequeña gira en el Auditorio de Murcia. Después de una actuación en la que él y la Filarmónica nos explicaron una *Quinta* de Chaikovski inédita, le estuvimos visitando en la habitación de su hotel. Andaba un poco pachucho y nos recibió en la cama. Alabó la acústica del Auditorio. Alfonso Aijón, Antón García Abril, su hijo y este escribano, que cierra con este testimonio su narración, estábamos a su lado.

Los secretos de una batuta legendaria

PENSADOR, INTÉRPRETE Y DIRECTOR

Hay cosas difíciles de explicar desde el campo de la lógica. Sin ir más lejos, detalles tan llamativos como que en la rueda de prensa de un octogenario director de orquesta en una oscura sala de una remota ciudad europea se puedan dar cita periodistas de todo el planeta relacionados con los medios musicales especializados a la vez que enviados especiales conocidos por firmar crónicas en las páginas de política internacional; o también detalles tan aparentemente insignificantes pero al mismo tiempo tan reveladores como que el segundo oboe de una orquesta, en una trillada pieza de repertorio, empiece a chupar la pipa doscientos compases antes de tener que intervenir en su intrascendente voz secundaria. Pero más inverosímil es aún que las declaraciones públicas de los aficionados acerca de la experiencia vivida durante una determinada interpretación musical se parezcan más a las confesiones inflamadas de un penitente de *la madrugada* sevillana que a las típicas valoraciones que se pueden escuchar en los corrillos que se forman durante los descansos de los conciertos. Con todo eso y mucho más nos habremos de topa si pretendemos entender el arte de la dirección de orquesta de Sergiu Celibidache.

Analizar su perfil interpretativo resulta meridianamente sencillo e intrincadamente complejo al mismo tiempo. Sencillo porque, simplificando mucho, podríamos resumirlo en media docena de rasgos técnicos fácilmente detectables; pero a la vez complejo porque, al hablar del director rumano, nos veremos abocados a tener que entrar necesariamente en terrenos intangibles donde los contornos objetivos se difuminan y entran rápidamente en juego cuestiones que tienen más que ver con la psicología de la percepción, la mística o, pura y llanamente, la alucinación colectiva. En pocos casos como el de Celibidache podríamos comprobar con tal claridad el poder de sugestión de un individuo sobre un conjunto de personas, desde el último atril de la orquesta a la butaca más recóndita del paraíso, elevando la función del director orquestal al rango de médium cuyas enseñanzas y revelaciones musicales han de ser prodigadas por el mundo y conservadas en la memoria, cuando no impresas en forma de eslogan en una camiseta que proclame un “yo estuve allí”.

Seis efes, seis razones

Con seis efes podemos esbozar el retrato artístico de Celibidache; justamente con las que encabezan Filarmónica, Furtwängler y fenomenología, pero también furibundo, fonografía y firmeza. Las dos primeras nos remiten necesariamente a los comienzos artísticos de un joven Celibidache de treinta y tres años que, en 1945, accedía al podio de la emblemática Filarmónica de Berlín. Parece más que probable que aquello le permitiera albergar la esperanza de habitar algún día en el selecto Olimpo musical cuyo cetro se disputaban en aquel momento Toscanini y Furtwängler. Este último, incapacitado para detentar oficialmente la titularidad de la orquesta por su proceso de desnazificación en curso,



Sergiu Celibidache y Wilhelm Furtwängler están a punto de despegar de Londres con la Orquesta Filarmónica de Berlín, noviembre de 1948

ejerció *sotto voce* como carismático líder de la agrupación, delegando en un Celibidache fiel escudero que, a cambio, obtenía la posibilidad de husmear la ambrosía de la gloria. Era evidente que el rumano carecía del porte aristocrático de su espigado colega pero, en compensación, sus modos sobre el podio eran mucho más claros y lo suficientemente autoritarios como para meter en vereda los humos de una orquesta que era el emblema de una sociedad que no pasaba por sus mejores momentos. El Celibidache que podemos rescatar en documentos y filmaciones de aquella época era enérgico, ardoroso e impulsivo, lejos aún del carismático rostro circunspecto de ceño fruncido y labios apretados que le caracterizaría décadas después. Lo que sí mostraba ya, y en grado superlativo, era ser escrupuloso y tenaz hasta la extenuación. Se dice que podía dedicar sesiones enteras de ensayo sin pasar del tercer compás, algo que, contra lo que podríamos pensar en un primer momento, acabó por constituir para él más un problema que una virtud. De hecho, fue una razón de peso que dio un inesperado giro a su prometedora carrera cuando, tras la muerte de Furtwängler en 1954, los músicos berlineses le dieron la espalda. En apretada votación, la orquesta escogió a otra joven promesa de apellido Von Karajan como sucesor al trono, quebrando así el sueño de Celibidache y dejándolo como un juguete roto vagando durante diez años de podio en podio por Italia, Sudamérica y otros focos musicales periféricos mientras mascullaba entre dientes un juramento de rencor eterno a la ingratitud de los filarmónicos berlineses.

Sabiendo extraer una enseñanza profunda y duradera de aquella derrota, Celibidache fue cicatrizando la hemorragia lamiéndose las heridas a la vez que iba cerrando progresivamente el radio de su ámbito geográfico de acción. Al mismo tiempo se preocupó de ahondar en terrenos filosóficos y reflexivos que no dudaba en conjugar con su potente instinto artístico. Nació entonces su concepción del hecho musical como producto de la Fenomenología, término que constituye el *Sancta Sanctorum* de su quehacer artístico.

Mixtura heterogénea de filosofía, psicología, acústica, budismo, exigencia tímbrica, análisis y una importante dosis de palabrería, esta herramienta de comprensión y trabajo se convirtió a partir de entonces en uno de los asuntos que con más pasión se concitaban en conversaciones, mesas redondas y conferencias entre críticos, jóvenes estudiantes de dirección y aficionados en general. El resultado audible de esa cataplasma ideológica tenía, sin embargo, la capacidad de producir en las interpretaciones de Celibidache resultados de claridad y verosimilitud admirables. El elixir fenomenológico, que en la mayoría de sus pocos discípulos reales y en la totalidad de sus miles de alumnos virtuales —cuya única relación con el maestro se reducía a unas cuantas horas pasadas en aulas abarrotadas de oyentes que tomaban apuntes de sus teorías como taquígrafos— no pasaba de ser una infumable y obtusa verborrea, en el propio director rumano se convertía en un auténtico efecto de penetración en el meollo de la partitura con el que desentrañar las estructuras fundamentales y mostrarlas todo el que quisiera escuchar con una luminosidad orquestal resplandeciente. Sus actuaciones comenzaron a revestirse de un halo iniciático que ponía al oyente en disposición de poder entrar en trance y acceder a la verdad de una música que confesaría no haber escuchado nunca igual hasta ese momento. El apellido Celibidache estaba empezando a escribirse con letras legendarias.

Furibundo, en tanto que airado y colérico, o también entusiasta, es un calificativo que podría definir bien el arte de Celibidache. La clarividencia con la que traducía el limitado repertorio al que volvía una y otra vez en sus conciertos daba un toque de exclusividad a las interpretaciones de una figura cuya sombra empezaba a proyectarse bajo la forma de un indómito *enfant terrible* en el circuito internacional de los directores de orquesta. A lo largo de las décadas de los sesenta y setenta, Celibidache fue labrando su propio mito con tanta astucia como talento, consciente de que, terminada la época dorada de los grandes maestros históricos, el panorama musical se había convertido en una jungla cuya ley no perdonaba el recato. Estaba seguro de tener algo importante que decir, así que sólo tenía que encontrar la forma y asegurarse de hacerlo de manera difícilmente imitable. Misterioso y enigmático, drástico y extremista, imprevisible entre la humana calidez y la mordacidad más despiadada, deslenguado hasta límites de sinceridad brutal, su imagen se fue haciendo paulatinamente más excéntrica y adquiriendo un curioso matiz mesiánico que le hacía pródigo entre los humildes y altivo frente a los poderosos del *star system*. Era la época del florecimiento fonográfico y, en medio de aquella vorágine que quería grabarlo todo, registrarlo todo y duplicarlo y venderlo todo, haciéndolo por supuesto en el menor tiempo y presupuesto posibles, Celibidache estaba preparado y dispuesto para dar la campanada. Bregado en terrenos difíciles, experto a la fuerza en las enseñanzas de toda una vida nadando en aguas procelosas, convirtió su heterodoxia en estandarte y se declaró en rebeldía frente a la industria del disco, aduciendo que las grabaciones desnaturalizaban completamente la esencia del fenómeno musical. Bajo la apariencia de una renuencia semejante al atavismo indíge-



na que se resistía a dejarse capturar el alma por una simple fotografía, el director rumano escondía en realidad su afán de consagración del acto musical como liturgia, donde el director de orquesta oficiaba como único y sumo sacerdote. Conseguía así, además, en vez de acusar un descenso en sus índices de audiencia, incrementar el deseo de escucharle, de *verle dirigir*, haciendo que para gran parte del público un concierto suyo se transmutara en un acto de sublimación cuasi paroxística.

De gran parte de lo dicho hasta aquí podríamos correr el riesgo de inferir que, en cierta manera, el arte de Sergiu Celibidache es el producto de una gran farsa y, sin embargo, no es así en absoluto. El hecho de haberse construido una imagen pública premeditadamente calibrada difiere en esencia muy poco de lo que otros muchos directores de orquesta de su generación intentaron llevar a la práctica, con mayor o menor éxito, para alcanzar objetivos semejantes. En el caso de Celibidache, dotarla de cierto grado de extravagancia fue probablemente un gran acto de inteligencia con el que poner en definitiva a su favor mucho de lo que, de otra forma, se le habría vuelto en contra, dado que se granjeaba directamente la irrefutable libertad de acción y expresión

que la sociedad reserva en exclusiva a los niños y a los locos. Y aquí es donde aparece la última de las efes que perfila la tarea artística de nuestro músico: la firmeza estructural de sus planteamientos musicales. Ante un *outsider* del circuito musical, un individuo capaz de escandalizar con declaraciones públicas que ocupasen titulares a cuatro columnas en las portadas internacionales, la fuerza de sus versiones callaba cualquier atisbo de protesta posible y le otorgaba un salvoconducto de inmunidad artística. Si analizamos las versiones de Celibidache, todas cuantas podamos reunir, ya sea por medios legales —las pocas grabaciones en audio o en vídeo que autorizó él mismo o la ambición crematística de sus herederos, más las muchas retransmisiones radiofónicas y filmaciones televisivas de las que disponemos— o no tan legales —la caterva de grabaciones caseras que muchos realizaban en sus conciertos y que luego, en algunos casos, se convertían en documentos piratas comercializados— llegaremos a la conclusión de que, por encima de idiosincrasias que puedan coincidir o no con nuestros propios gustos y concepciones, todas destilan una potencia impresionante, una fuerza arrolladora que, pese a oponerse en la mayoría de los casos a la apariencia extremadamente calmada del *tempo* que les imprimía, otorgaban a sus lecturas el sello de lo auténtico. Su intuición expresiva, su penetración analítica y su enorme capacidad para delimitar la columna vertebral de una obra y ponerla en pie de manera coherente de principio a fin daban a sus planteamientos musicales una solidez incontestable. Los músicos de la orquesta, que en un primer momento lo habían temido y odiado a partes iguales por su pronto irascible y su incansable perfeccionismo, acababan rindiéndose a la evidencia de que, bajo su batuta, entendían aquello que tocaban mejor que con ninguna otra. El resultado sonoro, evidentemente, reflejaba aquel acto de comunión, de convencimiento intelectual y afinidad espiritual que rápidamente impregnaba el ambiente y envolvía a cuantos lo escuchaban.

Parar, templar y mandar

Una gran parte de ese extraordinario resultado interpretativo residía precisamente en la imagen que el director rumano proyectaba de sí mismo. Su lenguaje corporal y su gestualidad, nunca excesivamente ricos ni variados, fueron ganando con los años la opulencia necesaria para imponer de manera absoluta su concepto artístico y hacer de sus músicos de orquesta una legión de entregados servidores. Para muchos, ver aparecer sobre el escenario al Celibidache de sus últimos quince o veinte años era algo parecido a tener el privilegio de hallarse ante una aparición de la Divinidad. Curiosamente, no eran precisamente el *glamour*, el refinamiento ni la distinción cualitantes que irradiase e hiciesen de su presencia algo impactante sino, más bien, todo lo contrario. Su aspecto era el resultado de una curiosa mezcla hecha con retazos del sagaz patriarca gitano romaní, la ruda y espontánea madona rural transilvana y el comprensivo abuelito de chaqueta de punto y zapatillas de paño. Con dificultad accedía hasta el taburete en el que, finalmente sentado, impartía doctrina desde un podio metamorfoseado automáticamente en púlpito. Lo venerable de su presencia, unido al hecho de trabajar sin partitura, completamente de memoria y recordando a la perfección cada uno de los compases, números y letras de ensayo de las páginas en cuestión, le confería una autoridad como muy pocos de sus colegas podía ni tan siquiera soñar.

Viejo zorro, con un camino de vuelta plagado de senderos mil veces transitados, *Celi* apretaba los labios, arrugaba las cejas y entornaba los ojos hasta dejar su mirada en una expresión escrutadora mientras agarraba la batuta a la vieja usanza, al modo de badila. La gestualidad, parca y austera,

pobre incluso, pero eficaz y meridianamente clara para cualquier músico, marcaba el pulso con la mano derecha mientras con la izquierda, reducida a un tenso puntero agarrado, señalaba aquello sobre lo que debía ponerse la atención en cada momento. No había gran flexibilidad, ductilidad o plasticidad visual en sus gestos, ni falta que le hacía, por otra parte. Mientras muchos de sus colegas hubiesen necesitado recurrir a piruetas circenses para conseguir desplegar sus impresionantes oleadas dinámicas, por ejemplo, a Celibidache le bastaba con la sencilla amplificación o disminución del imaginario cuadro de acción frontal, o el desplazamiento vertical y horizontal de la línea de batida. Además, su estatismo confería al más leve movimiento de sus hombros o de cualquier otra parte de su cuerpo un gran poder de evocación con resultados expresivos inauditos. Algo sumamente curioso era escuchar cómo su corpulencia se traducían en un sonido denso, de timbre nutritivo y rico. Tampoco eran infrecuentes las onomatopeyas e incluso los gritos chillones con los que subrayaba intenciones, carácter o cualquier otro aspecto que considerase insuficientemente entendido y reflejado por sus músicos.

Con todo, no era en su gesto donde residía el mayor de sus secretos. El meollo de la cuestión, de su irreplicable método de trabajo estaba realmente en la cantidad y calidad de las horas dedicadas a la preparación de una obra. Para él, un ensayo era una infinita suma de *noes* cuyo resultado acababa por ofrecer un único e inatacable *sí*. “No tan rápido, no tan fuerte, no tan..., no tan...”. Esa tarea era, indudablemente, parte de un trabajo intensísimo por el que muchas orquestas no estaban dispuestas a pasar, lo que en no pocos casos le supuso un implícito veto, al ver rechazadas sus exigencias para aceptar una invitación a dirigir. Esa concepción *celibidachiana* del trabajo orquestal difería diametralmente de los usos que había impuesto el moderno sistema laboral de las orquestas profesionales, según el cual un programa viene a ser el resultado de un par de ensayos o tres. Celibidache necesitaba imponer su visión sobre cada uno de los detalles que conforman una obra así como sobre cada músico o cantante que debiera intervenir en ella. El resultado de ese maratónico enfoque podía transformar —y de hecho, así ocurría— radicalmente el sonido de una orquesta y convertir a un conjunto de calidad mediana en una de las principales plantillas del continente. Por ello, su atención se centró casi exclusivamente en los conjuntos —principalmente las Filarmónicas de Stuttgart y Múnich, sucesivamente desde 1971 hasta 1996— cuya titularidad le aseguraba el número de horas de ensayo suficiente para no tener que conformarse con hilvanar un simple *prêt-à-porter* sino poder permitirse firmar un buen traje a medida con sello de sastrería de alta costura.

Es así

Celibidache confesó en alguna ocasión que el mayor halago que había recibido en su vida le llegó de una mujer que, tras uno de sus conciertos, acudió a su camerino y, con lágrimas en los ojos, sentenció: “es así”. El valor que el maestro rumano concedía a aquel aforismo resulta una impagable fuente de información y dice mucho acerca de su concepción personal del hacer interpretativo. Para él, el sonido no era en sí música, sino tan sólo una materia prima que había que transformar en tal cosa. Esa transformación, siempre según su idea, tiene una única manera de lograrse y el camino para conseguirlo se encuentra encerrado, precisamente, en la propia música. El análisis y la intuición serán entonces las únicas herramientas que el músico podrá utilizar, dado que la grandeza de la música se escapa a toda definición racional del pensamiento pero, a cambio, se encuentra al alcance de la experiencia vital. Dicho de otra manera: esto se hace así



Sergiu Celibidache dando una clase magistral

porque lo digo yo, que soy Celibidache, y punto. Simple y rotundo, sí, pero, pensándolo despacio, ni más ni menos que lo que hace todo director. Por lo tanto, volvemos a ver que aquello que marca la diferencia entre sus interpretaciones y el resto no radica tanto en su componente teórico como, por el contrario, en el absoluto convencimiento con el que Celibidache defendía su concepción de las obras que dirigía. La agudeza con la que planteaba la lucha dialéctica que, de nuevo según él, insufla vida a la música —la relación entre su inicio, su apogeo y su final—, superaba el mero plano teórico y adquiría corporeidad en una lógica constructiva que se podía discernir en cada frase, en cada sección, en cada movimiento o en cada obra completa. Esa capacidad de penetración casi visionaria, unida al exhaustivo sistema de trabajo que ya hemos descrito anteriormente, le permitía conseguir que la textura orquestal fuese una superposición de capas contrastadas, perfectamente definidas y audibles, donde todos los elementos encontraban su sitio, su relación con el resto de elementos del conjunto y, a su vez, su razón de ser en la estructura global. El valor concedido al contrapunto de las líneas secundarias dentro del tejido era máximo, lo que unido a la importancia conferida al color tímbrico daba como resultado un pulimento bruñido pasaje a pasaje, una y otra vez, provocando en el oyente la sensación de una escucha renovada. Como si de la contemplación de un lienzo recién restaurado se tratara, los colores recobraban su frescura, su vigor perdido por la oxidación de unos barnices que, ahora retirados y sustituidos, dejaban aflorar matices y tonalidades sorprendentes. Los *tempi*, por lo general amplios y dilatados, y para muchos uno de los aspectos más controvertidos de sus lecturas, eran el producto de un calibrado proceso de aclimatación coyuntural a las necesidades de cada momento y lugar, una especie de *Carpe*

diem acústico cuya finalidad última era permitir que todo ese entramado que reviste de cuerpo el esqueleto vertebrador de una obra se haga audible con total claridad. No es de extrañar, pues, que los repertorios en los que Celibidache brillaba con luz propia fuesen aquellos en los que la relevancia tímbrica o estructural saltan al primer plano a la hora de exigir su materialización sonora. Ravel, Debussy o Musorgski, por ejemplo, son tres de los compositores cuyo tratamiento tímbrico resultaba especialmente revelador en manos del maestro rumano, mientras que Brahms y, sobre todo, Bruckner lo eran también por su planteamiento constructivo.

¿Qué nos ha dejado, finalmente, Celibidache después de todo?, ¿cuál ha sido, en esencia, su legado para generaciones futuras? Evidentemente, podríamos responder desde distintas ópticas, en función de en qué Celibidache quisiéramos fijarnos: en el director exigente, en el pedagogo, en el teórico o en el personaje que no dejaba títere con cabeza y alborotaba a la opinión pública con manifestaciones incendiarias. Desde nuestro punto de vista, su legado más valioso es, más allá de toda su ficción externa y circunstancial, la visión de un hombre intuitivo, trabajador y honesto consigo mismo. Parafraseando a Schiller, para Celibidache interpretar música era buscar la verdad. Con métodos que podrían ser todo lo discutibles que se quiera, eso fue en realidad lo que hizo y, por tanto, eso resume su pensamiento y su hacer. Demostró que la autenticidad permite que todo aquello que íntimamente se cree, se piensa o de alguna forma se lleva dentro puede ponerse con humildad al servicio de ese código que permanece inanimado en la partitura para cobrar vida y convertirse, aunque de manera efímera, en arte musical.

FIERAMENTE HUMANO

Esbozar un retrato de Sergiu Celibidache sin que parezca más que una caricatura no es tarea fácil cuando no se pretende hacer hagiografía. Aunque a veces resulte inevitable: por algún resquicio, entre los testimonios de quienes lo conocieron y atesoran sus recuerdos como sagrados, se colará el personaje apasionante, que entendía la música, recuerda la pianista Cristina Bruno, “como un acto sagrado y un camino hacia la libertad”.

Nacido en Roman, Rumanía, en 1912 Celibidache dirigió por primera vez la Orquesta Nacional de España en 1952. Los concienzudos trabajos de preparación a los que estaba acostumbrado, fructificaron en dos programas el 12 y el 19 de diciembre. Regresaría en 1959, para iniciar una primera etapa de continuidad que se prolongó hasta 1965. Las últimas visitas a la ONE, después de que entre 1969 y 1973 se inclinase por las invitaciones de la ORTVE, están datadas entre 1978 y 1979. Alfonso Aijón, fundador de Ibermúsica, el ciclo de conciertos más prestigioso de España, sintetiza en su memoria ese largo paréntesis. “Por edad, afición y profesión tuve la suerte de asistir al primer concierto de Celibidache en el Palacio de la Música de Madrid con la ONE, y al último en España, en Murcia, con motivo de la inauguración de su Auditorio (1995) con la Münchner Philharmoniker. De aquel primero recuerdo especialmente *Ma mère l’oye* por la sorpresa de escuchar tanto refinamiento orquestal, sensación que compartíamos a la salida del Palacio de la Música Gómez Amat, Carmelo Bernaola y José Antonio Cubiles. La opinión del entonces mánager de la ONE, Antonio de las Heras, fue que Celibidache sí podía acercarse al impresionismo francés, pero que no entendía la gran forma... De las Heras murió sin escuchar a su Orquesta la inolvidable *Cuarta* de Bruckner del director rumano en 1979, último año de su relación con la Nacional, que terminó para siempre de manera abrupta debido al encontronazo en los ensayos de los *Salmos* de Ernesto Halffter, que ya dirigía Celibidache de memoria y sugiriendo al mismo tiempo al compositor algunas correcciones en la orquestación. A pesar de ello, Argimiro Pérez Cobas (dicho sea de paso una excelente persona y verdadero amante de la música) tuvo la insensata ocurrencia de decirle: “Maestro, el coro no entra porque usted no marca bien...”. Aunque hay profesores de la Nacional que parece que quieren olvidar, esa fue la situación que presenciamos Jesús Aguirre, entonces Comisario de la Música, unos cuantos aficionados y yo, muy unido ya *al Celi* por organizarle giras históricas con la Orquesta de la Radio de Stuttgart y la más sensacional de entonces (1978) con la London Symphony”.

De la apoteosis con la LSO da fe Antonio Moral, director del Centro Nacional de Difusión Musical. “Los primeros conciertos de Celibidache que escuché fueron dos de los tres que hizo en 1978 con la London Symphony en el Teatro Real. Desde entonces pude ver hasta qué punto era increíble su forma de trabajar, asistiendo a sus ensayos cada vez que vino a dirigir la ONE”. Allí, recién incorporado a sus filas, estaba José María Mañero, viviendo en primera persona el trabajo de Celibidache. “Venía cada año para dirigir un ciclo de dos conciertos, hasta el punto en que se le vinculó con la ONE a título de director asociado”, recuerda, para luego describir el trato con los profesores. “Partiendo de que la unanimidad es muy difícil que se produzca en una orquesta, diría que el 90 por ciento de los músicos calificaron aquella relación de magia absoluta. Celibidache no hacía ensayos: daba lecciones orquestales. Para preparar cada programa, no utilizaba una sola semana sino dos: el doble del tiempo habi-

tual. Nos convocaba después del horario de ensayos para ofrecer sus charlas en los sótanos del Teatro Real, donde estaban las salas de ensayo del coro. Podía estar hablando durante horas y ni una sola de sus frases, ni siquiera de sus palabras, era innecesaria. Yo, que soy *celibidachiano* total, recuerdo que la asistencia a sus exposiciones era masiva”. Los resultados los califica Mañero de *impresionantes*, y puntualiza: “Sacaba petróleo de una plantilla que, con el respeto y el cariño que la orquesta se merece, no es la que tenemos ahora. Por la evolución de la técnica instrumental y orquestal, y por mil cosas más. Creo que nos hizo tocar en aquellos conciertos a un nivel que no es fácil conseguir”. La actitud de la ONE frente a él era reverencial “de pleno respeto y de absoluto reconocimiento. También quienes estaban en el patio de butacas señalaban hasta qué punto impresionaba el magnetismo que era capaz de transmitir. Sin embargo, cuando se bajaba del pódium, se convertía en alguien tremendamente cercano. En la ONE teníamos un equipo de fútbol. Solíamos jugar contra los colegas de la ORTVE o la Banda Municipal, y él venía a los partidos y desempeñaba un papel en cierto modo de entrenador. Era fantástico verle”.

A colorear la humanidad de Celibidache ayudan las vivencias de muchos de los que le frecuentaron después de pasar por sus aulas. Como Bruno, García Asensio o los también directores Jordi Mora y Antoni Ros-Marbà. “Me ofrecieron tocar por primera vez con la orquesta y Odón Alonso, a quien finalmente programaron con Weissenberg, que no podía en otras fechas”, dice Bruno. “Al quedarme fuera, me dijeron que la única prueba que debía pasar era que Celibidache aceptase tocar conmigo el *Cuarto Concierto* de Saint-Saëns, que me horrorizaba. Pero pensé: tendré que tocar lo que me digan. Cuando se lo comentaron a *Celi*, dijo que antes de dar el paso tenía que oírme. Me organizaron una audición. Llevaba dos días sin dormir por los nervios, y él estuvo encantador. Me dijo que podía tocar lo que quisiera, que dirigiera el concierto. Y elegí el de Schumann. Después del concierto, me invitó a su molino cerca de París, para repasar juntos las otras obras que tenía yo en repertorio. Tardé cuatro o cinco años en ir, y allí estuve con su mujer y su hijo. Comiendo alimentos macrobióticos, porque sabía que no me encontraba bien de salud aquellos días. Me tuvo a pan y agua. Siendo gran amante de la mesa, era muy especial. Le encantaba, por ejemplo cuando estaba en Madrid que Carmelo Bernaola le trajera angulas. Eso, cuando tenía *época de marisco*, porque otras eran *la del zumo de limón, la del agua carbonatada...*”.

La relación de Celibidache con Bernaola se había iniciado en la Accademia Musicale Chigiana de Siena, por la que entre otros pasaron Ros-Marbà y García Asensio, uno de los músicos más próximos a Celibidache. “Lo conocí en su primera visita invitado por la ONE. Mi padre, que era primer violín, me dijo: esta semana debes venir, porque tenemos un director extraordinario. Estuve en los ensayos, y me lo presentó. Se mostró muy simpático. También acudí a los conciertos, que no se me olvidarán mientras viva”. Ni tampoco su siguiente experiencia. “Cuando me enteré de que



Sergiu Celibidache en la Residencia de Estudiantes de Madrid, abril de 1994

empezaba a dar unos cursos en Siena, me fui a estudiar con él". Además de haber asistido a sus clases en la Chigiana los cuatro veranos que las impartió, lo siguió por todas partes, y fue su asistente en otros cursos. Como los que dictaba en Bolonia o en Múnich. Aún se emociona evocando los gestos más entrañables de Celibidache. "Después de tantos años cerca, tengo pruebas de su gran corazón. En 1960, el primer año que estudié con él en la Chigiana, mi padre me tenía que enviar un giro de 2000 pesetas para los billetes de tren de la vuelta en la clase más baja. Faltaba una semana para terminar el curso, y el dinero no llegaba. Cuando le dije que me tenía que ir sin terminar el curso, porque sólo me quedaba para el billete de regreso, metió la mano en el bolsillo y me dio dos billetes de diez mil liras, que equivalían a lo que estaba esperando. Finalmente, llegó el giro y se lo devolví. Pero consiguió que me quedase".

"Podía ser gracioso o antipático. Yo tuve algunas experiencias maravillosas con él", comenta Antoni Ros-Marbà. "La mejor, cuando pasó unas vacaciones en Cadaqués y me invitó a visitarle. Te recibía cada vez con un abrazo sobrecogedor. En un gesto similar al del padre con su hijo. Nadie sabe lo que suponía tener el contacto de tú a tú hablando cada vez no menos dos horas. Esta experiencia no se puede pagar con nada. Hablaba de muchísimas cosas, sobre todo de música. Escuchándole, no éramos capaces de pestañear. Solíamos reunirnos en casa de Jordi Roch, el médico que preside las Juventudes Musicales de España. Un día estaba la sirvienta cantando por allí y él dijo: 'escuchadla. Hace más música esta chica, que muchos músicos ya formados'. Es cierto que hay gente a la que, sin haber estudiado, su musicalidad natural le sale por los poros, y otra que ha estudiado mucho y su musicalidad brilla por ausencia. Para solidificar hay que trabajar mucho, pero la materia prima y el instinto son impagables. Él valoraba mucho la musicalidad innata de las personas".

Una droga

Antonio Moral menciona la *droga Celibidache*. Quienes caían atrapados por su hechizo, lo seguían, buscando cada vez experiencias más trascendentes. Como las que vivieron en aquella *Octava* de Bruckner en la Abadía de San Florián "para la que se había pasado los tres días anteriores meditando y ayunando", según supo Cristina Bruno. "Recuerdo verle aquel día particularmente emocionado después del concierto", dice Moral, que destaca también con Bruckner como nexos —esta vez con la *Séptima Sinfonía*— su vuelta a la Filarmónica berlinesa, otro de los momentos clave de las 60 o 70 ocasiones en que vio dirigir a este eterno insatisfecho, que solía comentar que los conciertos buenos suyos podían ser dos o tres al año. Alguien obsesionado en la búsqueda de la perfección que, para Moral "a veces conseguía. En ese sentido era similar a Michelangeli. Por eso eran tan amigos. De ahí que otro de los momentos especiales que viví con Celibidache fue cuando, después de una década sin tocar juntos, dos años antes de su muerte, hicieron con la Filarmónica de Múnich, el *Concierto en sol mayor* de Ravel, uno de sus grandes hitos. De las cuatro veces que lo hicieron, lo escuché tres".

Ros-Marbà pertenece al grupo de directores que, "después de la Chigiana lo seguimos y lo frecuentamos. Dejando de vez en cuando, como creo que hicimos todos en mayor o menor medida, un espacio intermedio de tiempo. Porque Celibidache podía llegar a agobiarte. Descubrí así hasta qué punto evolucionó, llegando a cambiar la terminología de ciertas cosas en distintos aspectos. Celibidache fue un pozo de reflexión, buscando hasta el último instante de su vida. Conociendo su sistema y siguiendo la evolución del maestro, más o menos la podías hacer tuya, y tú mismo ibas evolucionando. El riesgo era para quienes estuvieron con él en una época precisa y conservaban aquellas enseñanzas,

pero no siguieron su evolución. Ser alumno de un genio es muy difícil y muy peligroso a la vez. Celibidache solamente ha habido uno. Si pretendes emularle, harás el ridículo. Debías tomar todo lo que te quería decir, pero ser tú por encima de todo”.

“Ahí está el misterio y lo fascinante: un buen maestro no te enseñará cosas de él, sino a través de él y en donde finalmente lo aprendido sólo tiene sentido si uno se lo hace suyo. Estos fueron sus principios y lo que estaba detrás de su actitud y de sus enseñanzas”, dice Jordi Mora, director de la Sinfónica Segle XXI y de la Bruckner Akademie Orchester de Múnich, que desarrolló su formación con Celibidache entre 1973 —cuando decidió acercarse a él después de verle dirigir en Stuttgart la *Gran Misa en do menor* de Mozart— y 1985. “Celibidache era como un fuego en el que uno podía calentarse o quemarse. Eso ya no dependía de él: sabías que a la distancia corta te la jugabas: o aprendías una barbaridad o te estrellabas, era tu decisión. Por eso no comparto en absoluto la idea de que fuera algo así como un dictador o algo parecido. No he conocido una persona más generosa que él. Su fuerza interior, inaudita, estaba dirigida a hacer reaccionar a tu propia ignorancia y eso tanto en su relación con los alumnos como con los músicos de las orquestas que dirigió. Si algunas veces se equivocaba, eso es inevitable en una persona cuya intención era la de entender la vida como un continuo escenario hacia una cada vez más profunda comprensión del sentido de la existencia. Es de quien más he aprendido en mi vida”.

Enrique García Asensio, también lo aprendió todo de Celibidache “Principalmente, la técnica que nos transmitió. He sido quien mejor la pudo asimilar. De tal manera que, cuando se programó en 1962 el Concurso de la RAI en Milán para jóvenes directores al que antes me referí y al que se presentaba aquellos alumnos que designaban los profesores de los cursos de Europa, a mí me presentó Celibidache. Pasábamos allí siete semanas y grabábamos un programa de una hora con la RAI milanesa. Gané el concurso, y estuve dirigiendo durante muchos años todas las orquestas de la RAI y otras muchas italianas. Desde el punto de vista musical, pienso en todas las partituras que trabajé con él, a las que, con el tiempo, he ido aplicando todos esos conceptos fenomenológicos que de él aprendí”.

Bruno puede hablar en primera persona de la relación que Celibidache establecía con los solistas. “Cuando me escuchaba tocar y no estaba de acuerdo, me hacía ver con claridad meridiana cómo eran las relaciones, cómo tenía que ser el fraseo. Era abrirme una puerta tras otra, todo adquiría otra dimensión, de una trascendencia y espiritualidad profundísimas. Aparte de ser lecciones de verdadera Música, lo eran también de Consciencia. Y si se ponía al piano, conseguía, con dedos tiesos, todo aquello que estaba explicando (¡aparte de saber tocar jazz de morirse!) . Trabajé con él el concierto de Schumann, y luego en París varios de Beethoven y varios de Mozart, y el en sol mayor de Ravel. Lo considero mi padre musical. Y sigue siendo el músico más grande que he conocido”.

Un personaje de excepción, que compartió escenario con Celibidache a lo largo de 35 años es la violinista polaca Ida Haendel, mito referencial para los intérpretes de este instrumento, que acuden a ella para que les ayude a resolver sus dudas, Haendel, desde su residencia de Miami, ha querido dejar testimonio para SCHERZO a través del teléfono. Coincidieron por primera vez en Méjico. “Cuando lo conocí, yo era muy joven”, comenta. “Nos encontramos por primera vez en Méjico DF, donde él dirigía una orquesta. Me pareció un milagro. Era el músico más genial con el que me había tropezado hasta ese momento. Lo primero que hicimos juntos fue el *Concierto* de Brahms en el Palacio de Bellas Artes de la capital mejicana. Nunca lo olvidaré. Era

genial. Muy interesante como músico y como persona. Muy amigo de gastar bromas. Fue, y hasta hoy continúa siendo, único en el mundo para mí. Un genio que no tenía nada que ver con los demás directores que he conocido. Desde los de las pasadas generaciones a Simon Rattle, a ninguno he visto tan respetado como él. Un director de clase extraordinaria y una personalidad interesantísima. Después de la experiencia en Bellas Artes, continuaron trabajando en Israel, y en distintos teatros de Europa invitado por ella. Entre los documentos que quedan de esa relación está “el mismo *Concierto* de Brahms, que grabamos con la Sinfónica de Londres. Aunque todo lo que toqué con él fue magnífico. Lo mismo si se trataba de Beethoven como si era el *Concierto para violín* de Casella. ¡Hicimos tanta música juntos desde que nos conocimos hasta sus últimos años! Recuerdo los comentarios que hacía en torno a la música, todos interesantes por alguna razón. Es todo lo que puedo decir. Describir cualquiera de sus grandes interpretaciones es muy difícil. Era un auténtico visionario, que iba siempre por delante. Cuando yo quería hacer una cosa determinada, se anticipaba a lo que estaba pensando: ya lo sabía. No le tenía que decir nada; lo adivinaba instintivamente. En resumen, una persona absolutamente extraordinaria por su profundidad y su sentido de la perfección, y un fenómeno de la técnica cuando dirigía. Tan preciso que se diría perfecto”.

El final

Si García Asensio apuntaba los primeros pasos del maestro, el último capítulo lo describe en su estremecedor artículo “Un año sin Sergiu Celibidache” (<http://www.garciaasensio.com/Documentos/Un-Ano-Sin-Sergiu-Celibidache.pdf>) donde narra su vivencia, solo frente al cadáver del maestro, un relato que inspiró a Agustín González Acilu su obra *Reflexión*. El funeral posterior, aun deparó sorpresas, que matizan el aura de Celibidache. “Esperábamos que apareciera el sacerdote escuchando música enlatada —algo que a él le horrorizaba—, y por un agujero de la vidriera de la iglesia se colaron tres golondrinas, que empezaron a revolotear haciendo círculos encima del ataúd. Fue un momento mágico”, recuerda Bruno.

Antón García Abril conoció a Celibidache a través de García Asensio. “Desde el primer momento se entabló una muy buena relación entre nosotros. No fui nunca alumno suyo, pero fui y sigo siendo un gran admirador de su obra. Tenía mucho afecto por nuestra casa y por nuestro hijo Antón, cuyo nacimiento casi coincidió en fechas con el de Sergio, el suyo. Me pidió que le escribiese una obra, y respondí con *Celibidachiana*, donde quise reflejar en alguna medida su filosofía musical”. Hizo muchos elogios y la quiso estrenar. “Pero no pudo, desgraciadamente para mí”. dice García Abril. “Aplicando su técnica y su sensibilidad, habría hecho lo que él sabía con la música que pasaba por sus manos: verdaderas maravillas. Pero dirigía todo de memoria, y mi obra presentaba algunos problemas de compaseado”.

Celibidachiana, estrenada finalmente por García Asensio, se ha barajado como posible título para el concierto que éste dirigirá en junio en Rumanía dentro del homenaje que dedicará a Celibidache en el centenario su país natal. “Está pendiente de decidir, aunque tal vez haga una obra que él escribió para niños *Taschen Garten*, que en España nunca se ha tocado”. De cualquier modo, aún podemos tener sorpresas “Me contó el hijo que había descubierto en un baúl después de la muerte de su padre un *Réquiem*, unas *Sinfonías* y no sé qué cosas más, que quiero revisar. Al parecer no se lo había contado a nadie. No sé si me darán alguna de estas obras para dirigir”.

Juan Antonio Llorente

ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA

TEMPORADA 2011 / 2012

CARTA BLANCA A JOAN GUINJOAN

Del 29 de febrero al 13 de marzo

<http://ocne.mcu.es>



GOBIERNO
DE ESPAÑA

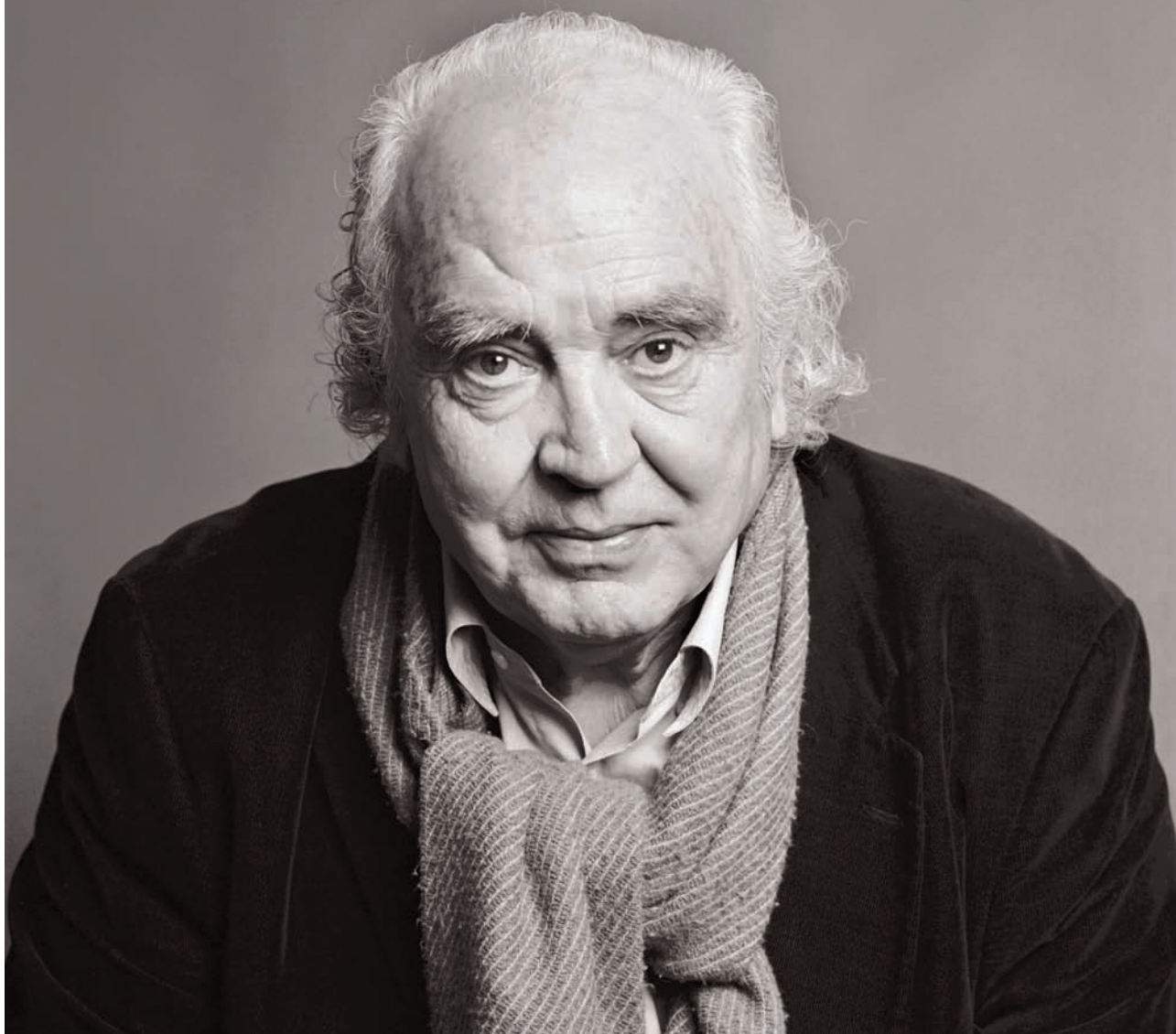
MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

 **OCNE**
ORQUESTA Y CORO
NACIONALES DE ESPAÑA

ANTÓN GARCÍA ABRIL: EL HISPANISTA TRASCENDENTAL



En 2013 el maestro Antón García Abril hará los 80 años, honor que hace nada disfrutaban Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, dos de sus colegas de generación (la del 51, nada menos). A la espalda de este compositor, director y pedagogo turolense brotan más de un centenar y medio de obras que habitan todos los mundos de la música: desde la canción de concierto y el poema sinfónico hasta el ballet, la ópera y la música para cine y televisión. Trabajos en los que se deja sentir el ufano hispanismo de un creador tan enamorado de los oros de Góngora y Quevedo como de los parajes machadianos o la palabra bronca de Cela. García Abril es también un naturalista trascendental que busca de continuo elevarse sobre sus queridas estepas y altozanos para fundirse con el entero universo, como prueban sus *Cantos* o piezas de tan bello contenido y rubro como el *Concierto de las tierras altas* o *El mar de las calmas*. Pero ante todo es García Abril un creador valeroso, *noventayochista* de corazón, que nunca ha depuesto su honrado humanismo ante a lo que el denomina los “falsos avances”, enarbolando siempre la melodía como garante de un arte pleno, emocional y auténtico. Un creador, por cierto, que este mes es doble noticia por el estreno en el MNCARS de su último cuarteto, *La misteriosa forma del tiempo*, así como por el lanzamiento de una exquisita integral de su obra para voz y piano en su propio sello discográfico Bolamar.

Acostumbrados como estamos a los sonidos vanguardistas de los años 60 y 70, y teniendo en cuenta que usted formó parte del Grupo Nueva Música y del Aula de Música del Ateneo madrileño, no deja de sorprender que se diera ya desde ese momento a la composición de obras tan melódicas como el *Concierto para piano y orquesta*, *Cadencias* o *Hemeroscopium*. ¿No se sentía como un cordero entre lobos?

Yo creo que la base fundamental del arte debe ser la libertad. No he compartido ciertos procedimientos musicales con mis colegas de generación porque algunos de ellos iban en contra de mis convicciones éticas y estéticas. Ahora bien, eso no significa que no haya respetado —y siga respetando— un tipo de enfoques que no comparto en absoluto, pues está claro que todos tenemos algo que decir y que hay muchas formas de decir las cosas. Con el paso del tiempo se ha visto que los distintos miembros que formábamos el Grupo Nueva Música hemos acabado haciendo una música absolutamente personal y distinta; nada tiene que ver lo que hace Cristóbal Halffter con la obra de Luis de Pablo o lo que escribe Luis de Pablo con la música que le gustaba a Ramón Barce, ni la que yo hago con la del resto. La verdad es que nunca me sentí como un cordero entre lobos, sino parte de un grupo que compartía ambiciones muy similares y también grandes diferencias estéticas.

Casi 30 años después de pronunciar su famoso discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado *Defensa de la melodía*, éste parece seguir resonando. ¿Cree que goza hoy de la misma vigencia que entonces?

Lo podría firmar ahora mismo de nuevo. De hecho, creo que hoy en día tiene más vigencia que nunca. Hay que tener en cuenta que en ese momento se estaba viviendo una psicosis derivada de ciertos postulados estéticos que venían de Alemania y debido a ello se había generado un interés excesivo por lo que allí se hacía, y no tanto por lo que nosotros mismos éramos capaces de producir. Esos procesos dictatoriales que se nos impusieron de forma tan implacable ya no existen y en este sentido es posible acercarse a la composición con mucha más libertad. Yo he tenido la suerte de trabajar durante muchos años con un sinnúmero de compositores jóvenes, compartiendo con ellos las penas y alegrías del esfuerzo creativo, y he constatado que aún quedan rescoldos de algunos procedimientos que ya no tienen razón de ser. Pero en general están mucho más predispuestos que antes a trazar sus propios caminos, por muy diferentes entre sí que estos puedan ser. Hemos dejado de

imitar esos caminos uniformes. La modernidad está en escribir obras que impresionen, que emocionen y que conecten con el público.

A pesar de la disolución de las vanguardias y del aperturismo que existe actualmente, la melodía sigue siendo el elemento más devaluado de la música. Podría decirse que usted se ha convertido en un restaurador de esta categoría, amparándola en un sistema integral —el polimelodismo— que afectaría a todas las estructuras de la música, especialmente al acorde...

Mi tesis es que a la hora de crear una partitura todo acaba siendo melodía, de una manera o de otra. Y si no es así es que se está socavando la premisa constructiva de toda música: que cada parte tenga el valor de la obra entera, y que el todo se corresponda con ellas. Cuando hablo de melodía no me estoy refiriendo sólo a las melodías de superficie, sino a la melodía interna de la obra que reside en los contrapuntos, la armonía, el ritmo o las imitaciones. Yo cuido mucho estas proporciones, y me afano en que cada elemento de la composición tenga su propio canto, su propia comunicación interna a través de la melodía o de las derivaciones de la armonía y del acorde. La melodía es parte del acorde y el acorde es parte de la melodía. Forman el mismo entramado. Yo compongo a partir del acorde, y a partir de ahí hago derivar las melodías y contrapuntos.

De un tiempo a esta parte se le nota más interesado en los pequeños formatos. Este mes, de hecho, estrena cuarteto en el MNCARS... ¿Le ha servido la música de cámara para sincerarse más consigo mismo?

Yo he procurado expresarme siempre a través del sinfonismo, concertante o de otro tipo, así como a través de la voz en todas sus dimensiones. Últimamente, no obstante, me he dedicado a componer música de cámara porque siempre ha habido un cierto déficit de esta música en mi trayectoria. En efecto, este mes y dentro de la programación del CNDM, el Cuarteto García Abril interpretará mi cuarteto de cuerda con soprano *Rubaiyat*, así como el estreno absoluto de mi segundo cuarteto, *La misteriosa forma del tiempo*. Siempre he sentido un deseo incontenible de hacer música de cámara, pero por unas u otras cosas esto se ha ido postergando. Mi primera obra para dispositivo de cámara llega con el cambio de milenio [*Cuarteto para el nuevo milenio*] y después han seguido otros, como *Alba de los caminos*. El cuarteto es despojamiento. He descubierto el gusto de quedarme en la soledad, la magia y el instinto desnudo que ofrecen cuatro cuerdas. Aquí, y perdóneme la expresión, sí que te “juegas el tipo”, porque abordar la conducta, el caudal

y la dirección de esos cuatro riachuelos convergentes requiere de una suma delicadeza. Es un género que pienso seguir trabajando, pues me produce un gran placer intelectual.

En su caso, el universo de la voz refleja con nitidez toda su hondura poética, ya se trate de la obra para voz solista o de sus piezas para coro y orquesta, como las *Canciones xacobeas* o el ciclo de cantatas. Usted mismo ha descrito la composición de canciones como una “humilde grandeza”. ¿Qué es lo que encuentra en el canto?

La grandeza de las canciones reside en que a través de ellas has de expresar sentimientos. En la canción de concierto hay que dominar la melodía y el texto en el que ésta se basa. El texto se convierte en música y la música en texto. Este hermanamiento tan profundo le da al músico la posibilidad de generar una belleza y una plenitud tan imponentes como las que se le suponen en potencia a un gran aparato orquestal. Una sola canción es capaz de emocionar mucho más que todo ese conglomerado. Los compositores de hoy son presa de los muchos ruidos que es capaz de producir la orquesta moderna. La percusión es la gran familia del siglo XX, y muchos compositores han caído rendidos ante ella, dedicándose a la producción de ruidos y violencias. El caso es que estos mismos compositores acaban componiendo para la voz como una forma de terapia.

Destaca en su producción de obras concertantes un rasgo de empatía entre el discurso del solista y la orquesta. A diferencia de muchos compositores que entienden la relación entre los instrumentos como una tensión discordante, en sus conciertos los instrumentos no guerrearán entre sí, sino que combinan fuerzas para crear un espacio dialéctico de gran belleza lírica... ¿Nos remite esto a su forma de entender la vida?

Posiblemente. La música concertante, hablando en general, es la propuesta artística más democrática que existe porque el buen intérprete ha de conocer no sólo su cometido, sino también el de todos los demás, y en este sentido ha de ejecutar la música teniendo en cuenta las otras voces para conseguir una lectura perfecta. En relación a los dobles conciertos, como es el caso de mi *Concierto de Gibralfaro* para dos guitarras y orquesta o el *Concierto de la Malvarrosa* para flauta, piano y orquesta, advierto una cualidad múltiple en el sonido que ofrece infinitud de posibilidades expresivas al compositor. La sonoridad de dos guitarras en un contexto orquestal no se traduce en el timbre de las doce cuerdas más la orquesta, sino en un mimbres verdaderamente infinito de

sonoridades. Los dobles conciertos me han dado grandes satisfacciones compositivas: es un medio lleno de retos y dificultades, pero mi forma de abordarlo se basa siempre en la premisa de que no se trata de dos instrumentos y una orquesta, sino de un gran instrumento hecho de muchos sonidos. Esto es lo que les trato de enseñar mis alumnos de Composición; les digo que a la hora de componer un quinteto de metales, por ejemplo, no hay que pensar en cinco partes distintas, sino en un órgano con cinco tubos. Eso sí, para encontrar esta sonoridad compacta se hace necesario explorar sus propias coherencias y comunicaciones.

Aunque no suele emplear directamente escalas o ritmos españoles en sus obras, sí que es cierto que buena parte de su obra está salpicada por giros e inflexiones genuinamente hispanos, por no mencionar su apego al poemario nacional como fuente de inspiración. Debido a ello le han tildado de neonacionalista, folclorista o casticista. ¿No sería más apropiado considerarle un hispanista en música?

Estoy totalmente de acuerdo. Al respecto he de decir, en primer lugar, que yo me he nutrido siempre de nuestros grandes poetas y no he necesitado salir fuera para buscar otros acervos poéticos en lenguas que me son extrañas. En segundo, que he bebido y seguiré bebiendo de mis raíces a todos los niveles posibles: no me refiero sólo al folclore, sino a toda una herencia cultural que se remonta a nuestros grandes clavecinistas o a la antigua polifonía. Tengo poco de casticista, a mi juicio, pero sí me considero en parte un folclorista al haber bebido de estas tradiciones. Pero también hay que saber beber; encontrar el manantial del que mana el agua cristalina, y cuidarse de los estanques emponzoñados. Por otro lado sí me siento nacionalista o neonacionalista, ya que me identifico y me siento parte de esta tierra. Pero no soy nacionalista en el sentido retrógrado del término. No obstante, estoy absolutamente de acuerdo con su apreciación: hispanista es el calificativo que mejor refleja mis intereses creativos.

En sus *Cantos orquestales* o en poemas sinfónicos como *El mar de las calmas* hay una ambición cosmosófica ligada a esta poética del terruño... Podríamos, en este sentido, considerarle también un trascendentalista, pues parte de la tierra madre como medio de abrazar el universo entero...

Efectivamente; mi acercamiento a la naturaleza es de orden cuasi religioso. Pienso que no hay nada más grande en este mundo que la contemplación de la naturaleza en todas sus vertientes y evoluciones espacio-temporales. Yo soy un apasionado de la natu-

raleza; experimento de continuo emociones inspiradas por la naturaleza, desde la observación de una flor común hasta los desastrosos efectos producidos por un tsunami. La vivo toda con igual pasión. Mis últimas dos obras, precisamente, lidian con esta fascinación. *Guadalaviar*, que la Orquesta Filarmónica de Málaga estrenó el mes pasado, se inspira en el pulso turolense del agua que da nombre al Turia y que une la región valenciana con Aragón. Esta música es un homenaje a ese surco de mi tierra que muere en Valencia. La otra obra, un concierto para viola y orquesta, se titula *Cantos de Ordesa*, y como el nombre indica es una oda emocionada a ese paraje sobrecogedor que expresa como ningún otro la belleza del mundo. Ahora mismo estoy leyendo algunos ensayos sobre el Big Bang y no dejo de asombrarme por la forma en que la vida cósmica se ha ido estructurando en el tiempo.

Una de sus facetas menos predicadas, aunque sí más desconsideradas, es la de compositor para medios audiovisuales. En el campo cinematográfico, por ejemplo, ha escrito obras notabilísimas como las bandas sonoras de *Los santos inocentes*, *La colmena* o *La noche del terror ciego*, largometrajes en los que invirtió grandes dosis de imaginación. ¿Cree que sigue coleando en este país el viejo prejuicio de considerar la música audiovisual como un género de menor fuste?

En el arte no hay géneros menores, sino obras menores. Componer un cuarteto de cuerda no garantiza que la obra sea sublime. De hecho, hay cuartetos malísimos así como existen partituras cinematográficas de una fuerza extraordinaria. No olvidemos, por otro lado, que el cine es el arte más auténtico y genuino del siglo XX. El único que legítimamente le pertenece. Por eso ha habido un gran número de compositores que se han sentido atraídos por el cine. Stravinski fue una de las pocas excepciones. Téngase en cuenta que la ópera deriva en las primeras producciones cinematográficas y que las óperas de principios del XX responden a los modelos del XVIII y del XIX. Los directores con los que he trabajado me han dejado crear a mi gusto debido a que ellos no estaban versados en música. Pilar Miró o Mario Camus, por el contrario, mimaban mucho la música de sus películas y sabían exactamente lo que querían. La única vez que he dispuesto de una libertad absoluta para crear fue en una producción italiana. El director me mostró la moviola y la película y me dijo: "maestro, aquí está la película y aquí la moviola: haga usted el guión musical". Hace muchísimos años que no compongo porque creo

que el cine y yo nos hemos dejado mutuamente. Puede que el cine haya evolucionado en otra dirección, y a mí no me apetece trabajar en películas en las que no hay sitio para una música con calado artístico. Me habría encantado, por ejemplo, escribir la banda sonora de *El artista*...

Quería preguntarle ahora por su sello discográfico, Bolamar, que estos días está en plena actividad con motivo de la edición de un lujoso estuche de cinco discos, *Antón García Abril: Spanish Songs* así como de otros dos monográficos...

Todo el mundo habla de la muerte del disco, pero yo pienso que el panorama sólo se está transformando. Cuando salió la televisión se dijo que el cine se había acabado, pero hoy en día se siguen produciendo y viendo miles de películas. Esta colección titulada *Canciones españolas* no habría sido posible sin la ayuda del BBVA ni la participación de los inmensos artistas que han puesto su voz al servicio del proyecto. He tenido la enorme suerte de poder contar con todos ellos desde el primer instante, a pesar de que se trataba de un proyecto complejo y desafiante. En esta integral participan nada menos que quince grandes de la canción lírica española, entre los cuales se cuentan Ainhoa Arteta, Nancy Fabiola Herrera, José Bros o María Bayo. Mi hija Adriana ha configurado todo el proyecto a través de la Fundación García Abril y la grabación tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, recinto que posee una gran belleza acústica. Todo esto ha hecho posible un proyecto de verdadero ensueño para mí. Además hemos recuperado en disco las "infantiles" *Doce piezas para violín y piano*, a las que tengo mucho cariño porque rompen esa aridez que tiene el violín solo para los niños. La meta es que el sonido del violín guste a los pequeños estudiantes y les incentive a proseguir con animosidad la práctica de este instrumento. Hemos editado también un tercer disco, defendido por Gabriel Estarellas, que aborda la integral de mi música para guitarra sola, repertorio que este estupendo guitarrista tenía previsto grabar desde hacía algún tiempo. Estarellas ha invertido un año entero preparando la grabación y el resultado es una proeza artística. Estos tres discos son sólo el principio de una serie de grabaciones, pues Adriana tiene la firme intención de seguir editando mi obra con el doble propósito de preservar mi legado y poner éste al alcance de todos. No podría pedir más a punto de cumplir los ochenta años.

David Rodríguez Cerdán

PARA TODA UNA VIDA

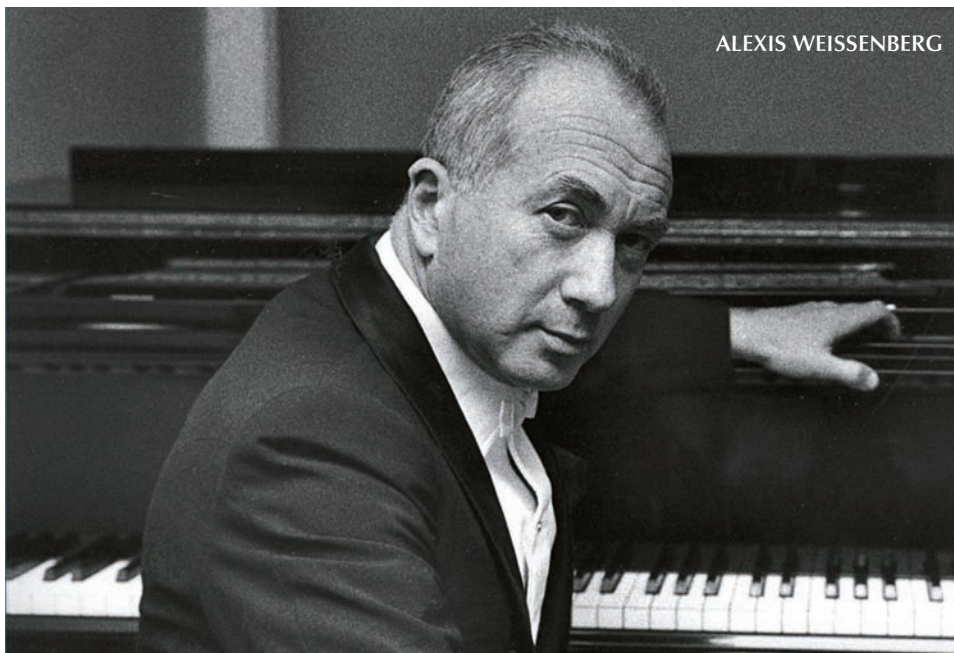
La música puede ser un tiempo que se nos regala además del tiempo que vivimos, y puede abrirnos las puertas a un yo distinto y simultáneo del que ya somos. Estas ideas tan rebuscadas se entienden y viven mejor con pocos años, cuando se es niño y se encuentra en la música la fascinación de lo sobrenatural. Se entienden también si pensamos que los científicos que nos hablan de las dimensiones del universo recurren a metáforas musicales o poéticas, porque las meras explicaciones no pueden más que indicar límites que la imaginación desprecia.

La educación musical tiene muchos ingredientes, pero probablemente ninguno tan determinante como las experiencias musicales vividas con intensidad casi paralizante, esa facultad que envidiamos en los niños sin querer reconocérsela, y que sí reconocemos sin ápice de duda en nuestros propios recuerdos. Si hay algo difícil para la técnica, es igualar la viveza con que el ser humano puede registrar determinadas experiencias sensoriales durante la infancia, recordarlas y recrearlas como si el paso del tiempo, en vez de apagar su luz, multiplicara sus significados.

La mística, si nos atreviéramos a probarla como parte de la esencia de algunos aprendizajes, sería probablemente la que mejor explicaría qué sucede cuando, siendo aún niños, elegimos y abrazamos una novela, un cuadro, una canción o una película. La inocencia y vulnerabilidad del niño contrastan con la determinación con que puede llegarse a establecer este contacto, que en algunos casos nos acompañará durante toda la vida.

Cuando era pequeño y estudiaba en el conservatorio, escuchar al pianista Alexis Weissenberg fue una de esas experiencias. Mi padre me llevó a uno de sus conciertos y poco tiempo después compró algunos de sus discos. Muchas cosas han cambiado y seguirán cambiando, pero es fácil imaginar que la infancia musical de cientos, miles de músicos, quedará generosamente marcada por contactos tan indelebles, tan reveladores como ese. Unas veces la emoción surge en el entorno más cercano y otras en el menos accesible, pero la construcción de la personalidad, y en especial la de la personalidad artística, parece necesitar de semejantes pasos.

Alexis Weissenberg compartía con otros grandes músicos a los que admiré de pequeño cierta invulnerabilidad, la invulnerabilidad de la que habla Canetti para estudiar la naturaleza del poder. En un músico la invulnerabilidad se traduce en una infalibilidad que trasciende el ámbito de las habilidades para indicar confianza, conocimiento, respeto. Sin embargo, no era eso lo que más me llamó la atención.



ALEXIS WEISSENBERG

Me impresionó que Alexis Weissenberg moldease el tiempo, mi tiempo. Al salir del concierto repasé mentalmente un pasaje que me había impactado. Hoy sigo recordándolo como si me hubiera llevado un objeto de nuevas y desconocidas dimensiones que aún hoy me acompaña. Y Alexis Weissenberg tenía ritmo, un ritmo distinto del ritmo español, un ritmo muy atractivo para mí, tan atractivo como más adelante me resultaron los ritmos de músicos como José Antonio Galicia, Thelonious Monk, Ran Blake o Elvin Jones.

Qué poco y cuánto tiene que ver el aprendizaje con estas fijaciones que a la vez son toda una liberación, con esta paralización que pone en movimiento todas nuestras capacidades. Qué lejos están algunos métodos o exámenes de hacer honor a la capacidad que todos tenemos de admirar y de aprender de aquello que nos despierta al mundo. Qué necesario es reconocer que no sólo el mundo nos alimenta, sino que se nutre precisamente de nuestra complicidad, que es la que lo puebla de ideas, experiencias, dudas y certezas. Los relatos de momentos como estos bastarían para explicar por qué estamos en el mundo, pero la academia a menudo está demasiado ocupada mirándose a sí misma como para tratar cosas tan abstractas y tan difíciles de evaluar.

La educación musical se separa con demasiada frecuencia de la educación emocional y de la vida. Me gusta pensar que mi experiencia con Alexis Weissenberg podría representar la que muchos otros han tenido para conocer y para reconocerse. Y me gusta pensar en personas que tienen en cuenta la importancia de vivir momentos así, atentas tal vez a provocarlos y servírselos a otros, pero también a incorporarlos en la construcción de la personalidad de quienes les rodean. Esos momentos no lo son todo, pero sin ellos no somos nada.

RUDRESH MAHANTHAPPA, UN JAZZISTA CON TODOS LOS ORIENTES Y OCCIDENTES

Huérfano de toda respuesta, el mundo occidental anda tras la solución de sus interrogantes más allá de sus límites geográficos. Sólo así se entiende que en culturas hechas y derechas como el jazz se estén dando pasos agigantados hacia culturas folclóricas orientales, expoliadas ya las procedentes del sur. La India siempre fue un territorio fértil para esos creadores que tienen fijada la mirada en el cielo, como quien aguarda la lluvia de una espiritualidad que el asfalto de sus calles les niega. Esa experiencia jazzística alcanzó cotas de perfección en los setenta, al calor de una fusión que a menudo se hilvanó con costuras rockeras, como ya dejó claro la Mahavishnu Orchestra del guitarrista John McLaughlin. Fue un viaje de idas y vueltas, que en dirección inversa también recorrieron intérpretes nativos como el gran maestro del sitar Ravi Shankar. Hoy sin embargo se están descubriendo nuevos caminos creativos, gracias a la irrupción en nuestra escena de los hijos de la emigración hindú de los setenta, una generación de artistas que, en el caso que ocupan estas páginas, han crecido armoniosamente y de forma natural tanto entre ragas como latigazos de bebop. La circunstancia está originando una nueva manera de entender, respirar y trabajar las dos culturas, la jazzística y la hindú, dando lugar a una nueva expresión musical que, aun con sonoridades reconocibles, tiene voz distinta y propia. Uno de los primeros jazzistas en pisar este nuevo escenario sonoro ha sido el pianista Vijay Iyer, de quien SCHERZO ya dio cuenta en números pasados. El siguiente, sin duda, es el alto saxofonista Rudresh Mahanthappa, habitual colaborador, por cierto, de aquel. Su voz discográfica, inaugurada a mediados de los noventa, se ha visto poderosamente amplificada con el lanzamiento de su último registro, *Samdhi* (ACT-Karonte), una obra de una riqueza musical tan sólo superada por el propio concepto artístico que la estimula, ya que, efectivamente, el disco se explica con dos idiomas, pero con una única sensibilidad. Para entender la dimensión de este hecho cultural bien podríamos echar mano de lo que aquí lograron en los años ochenta artistas como Chano Domínguez o Jorge Pardo, quienes lograron crear un solo lenguaje musical a partir del jazz y flamenco.

Para Mahanthappa *Samdhi* supone la constatación de una madurez creativa apabullante, desmarcándose de la influencia de la música carnática —característica del sur de la India— imperante en sus primeros discos. La conquista de este destino final ha sido posible gracias a la mezcolanza de colaboradores con los que ha trabajado, caso del trompetista Clark Terry, el pianista Danilo Pérez o el baterista Jack DeJohnette, por el lado jazzístico, o el guitarrista y virtuoso del sitar Rez Abbasi, el trompetista de origen iraquí Amir ElSaffar o el también saxofonista hindú Kadri Gopalnath por el lado oriental.

Este constante viaje por su particular “ruta de la seda” musical ha desembocado en esa personal visión de su pálido creador, que en *Samdhi* se pone una vez más en evidencia al disponer de la compañía de jazzistas nobles como el guitarrista David Gilmore, el contrabajista Rich Brown y el baterista Damion Reid, junto a iconos de la música popular india como el percusionista “Anand” Anantha Krishnan. Junto a ellos monta aguerridas batallas musicales, caso de *Killer*, un endiablado tema que te atrapa desde los primeros compases, o baladas de extraña belleza como *For my lady*, precedido por un precioso y audaz solo de Mahanthappa.



El saxofonista norteamericano-hindú —nacido circunstancialmente en 1971 en la localidad italiana de Trieste— cuenta una docena de títulos discográficos elogiada, desde principios de la pasada década, por publicaciones tan prestigiosas como *Down Beat* e instituciones tan nobles como la Asociación de Críticos de Jazz norteamericanos. Actualmente Mahanthappa alterna su labor docente como profesor de la New School University de Nueva York, donde tiene fijada su residencia, con la promoción de este su último disco, *Samdhi*, que le trajo este invierno a los escenarios españoles. No obstante, sigue sin renunciar a la búsqueda de nuevas preguntas y respuestas aliándose con compañeros amigos como el mencionado pianista Vijay Iyer o formaciones transfronterizas como Indo-Pack, MSG o el Dakshina Ensemble.

Frente a los numerosas propuestas que el jazz fusionado nos presenta en estos días, y que habitualmente son muestras artísticas con corazones creativos paralelos y sin ningún vaso comunicante, la música de Mahanthappa se valida por sí misma, porque suena entera, a pesar de las complejidades técnicas con las que se encuentra. Y también se valida por sí sola porque ofrece una manera distinta de comunicar emociones reconocibles; tanto es así que las emociones en las que se inspira nos llegan como nuevas.

Pablo Sanz

LA GUÍA DE SCHERZO

MADRID

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. <http://teatro-delazarzuela.mcu.es>. Director: Paolo Pinamonti. Venta localidades: servicaixa.com, Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11. Horario de Taquillas: Venta anticipada, de 12 a 18 horas, sábados y domingos de 15 a 18 h. Días de representación, de 12 h., hasta comienzo de la misma. Los sábados y domingos que no haya representación las taquillas permanecerán cerradas.

El Gato Montés, de Manuel Penella. Del 17 de febrero al 11 de marzo de 2012, a las 20:00 horas (excepto lunes y martes). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: Cristóbal Soler / Oliver Díaz. Dirección de Escena: José Carlos Plaza. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.

XVIII Ciclo de Lied. Lunes, 7 de

febrero, a las 20 horas. RECITAL III: **Philippe Jaroussky**, contratenor. **Jérôme Ducros**, piano. Programa: G. Bizet, J. Massenet, C. Chaminade, P. Viardot-García, H. Berlioz, E. Chabrier, M. Ravel, C. Debussy, G. Dupont, M. de Falla e Isaac Albéniz. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela. Lunes 20 de febrero. RECITAL IV: **Mark Padmore**, tenor. **Paul Lewis**, piano. Programa: F. Schubert.

ORCAM

www.orcam.org

Martes 14 de febrero de 2012.
19:30 horas
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica
ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Guillermo González, piano
Enrique García Asensio, director
J. Durán-Loriga Zhuangzi lo dijo así *
B. Bartók Concierto n.º 3 para piano y orquesta
P. I. Chaikovsky Sinfonía n.º 4, op. 36
*Estreno absoluto. Obra encargo
A.E.O.S.-Fundación Autor.

J. Taverner.

Domingo 26 de febrero de 2012.
12:00 horas
Teatros del Canal. Sala Roja
CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Karina Azizova, piano
Lorenzo Ramos, director
bras de A. Lobo, L. Balada, A. Vives, X. Montsalvatge, F. Remacha, A. García Abril

Lunes 27 de febrero de 2012.
19:30 horas
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica
ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Eldar Nebolsin, piano
Libor Pesek, director
K. Szymanowski Sinfonía n.º 4
"Concertante"
J. Suk Pohadka
F. Liszt Los Preludios

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es Teléfono 91 532 15 03

CONCIERTO N.º 4
Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica. Jueves, 23 de febrero de 2012, a las 19.30 horas
Silvestre Revueltas (1899-1940)
Sensemayá
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)
Concierto para guitarra
Cañizares, guitarra

Alberto Ginastera (1916-1983)
Danzas de "Estancia" op. 18
II Parte
Alberto Ginastera (1916-1983)
Suite del ballet "Panambi" op. 1a
Silvestre Revueltas (1899-1940)
La noche de los mayas
Eduardo Portal, director musical

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Paseo de Cristóbal Colón, 22.
41001 Sevilla
Teléfono 954223344.
www.teatrodela maestranza.es

Del 7 al 11 de febrero, 2012
LUISA FERNANDA
de Moreno Torroba
Dirección musical, Cristóbal Soler
Dirección de escena, Luis Olmos
Principales intérpretes, Amparo Navarro, Ana Ibarra, María Rey-Joly, Juan Jesús Rodríguez, César San Martín, José Bros, Álex Vicens,

CNDM

(Centro Nacional de Difusión Musical)

c/ Príncipe de Vergara, 146, Teléfono: 91 337 01 40
www.cndm.mcu.es

Entradas: Auditorio Nacional: taquillas, teatros del INAEM, 902 33 22 11 y www.servicaixa.com. Museo Reina Sofía: taquillas y www.entradas.com

Ciclo VICTORIA 400
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Martes, 21. 19.30h.

CARLOS MENA, contratenor
JUAN CARLOS RIVERA, laúd y vihuela
Tomás Luis de Victoria: Et Jesum (1538-1611)

Obras de J. Durán-Loriga, B. Casablancas y H. Werner-Henze

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Martes, 14. 19.30h.

CUARTETO ARDITI
Obras de A. Berg, W. Rihm, T. Marco y P. Manoury

Ciclo UNIVERSO BARROCO
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Miércoles, 1. 19.30h.

IL GIARDINO ARMONICO
Giovanni Antonini, flautino, chalumeaux y dirección
Obras de G. P. Telemann, J. S. Bach, G. F. Haendel y A. Vivaldi

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica (Ópera +)
Lunes, 13. 19.30h.

EL CONCIERTO ESPAÑOL
Emilio Moreno, director
José de Nebra: Iphigenia en Tracia (1747)

Ciclo SERIES 20/21
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Auditorio 400
Lunes, 9. 19.30h.

CUARTETO GARCÍA ABRIL
ISABEL REY, soprano
Obras de A. García Abril, F. Mendelssohn/A. Reimann

Lunes, 27. 19.30h. (entrada libre)
MODUS NOVUS
Santiago Serrate, director
Juan Antonio Sanabria, tenor
Arturo Tallini, guitarra
Joan Enric Lluna, clarinete

Ciclo ANDALUCÍA FLAMENCA
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Viernes, 24. 19.30h.

PANSEQUITO, cante

Ciclo JAZZ
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Sábado, 25. 21.00h.

CHINA MOSES, voz
Raphael Lemonnier, piano
Jean Pierre Derourd, batería
Fabien Marcoz, contrabajo

III CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA-FUNDACIÓN BBVA

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica
Sábado, 11. 19.30h.
(entrada por invitación)
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Jordi Bernàcer, director
Iagoba Fanlo, violonchelo
Concierto final y entrega de premios.
Finalistas:

Juan Camilo Hernández Sánchez (Colombia), Manuel Martínez Burgos (España) y Vsevolod Polonsky (Rusia)

TEATRO REAL

Información: 91 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48.
Venta en Internet: www.teatro-real.com

La clemenza di Tito (Wolfgang Amadé Mozart). Febrero: 14, 17, 19, 22, 24, 26, 29*. Marzo: 2, 4. 20.00 horas; domingos, 18.00 horas. Nueva producción del Teatro Real. Director musical: Thomas Hengelbrock/Peter Tilling*. Directores de escena: Ursel Herrmann, Karl-Ernst Herrmann. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real (Coro Intermezzo y Orquesta Sinfónica de Madrid).

Danza Contemporánea de Cuba. Febrero: 16, 18 (17.00h. y 21.00h.), 20, 21, 23. 20.00h. Folia, Demo-n/Crazy, MAMBO 3XXI.

Las mañanas familiares.

Programa III. Febrero: 25. 12.00 horas. Obras de Silvestre Revueltas, Heitor Villa-Lobos y Alberto Ginastera. Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid).

El niño y la creación del mundo (Miquel Ortega). Febrero: 11 (12.00 y 19.00 horas), 12 (11.00 y 13.00 horas). Narración musical. Idea y realización: Rita Cosentino. Solistas de la Orquesta Escuela de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Edad: 4-7 años. Sala Gayarre.

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza
Producción del Teatro de La Zarzuela

Día 14 de febrero, 2012, (Sala Manuel García)
CICLO JÓVENES INTÉRPRETES
FRANCISCO FIERRO, piano

Piano romántico. Obras de Scriabin, Rachmaninov, Liszt y Chopin

Día 18 de febrero, 2012, 20.30 h.
THOMAS HAMPSON, barítono
Piano, Wolfram Rieger
Gustav Mahler, *Lieder eines fahrenden Gesellen, Rückertlieder y Kindertotenlieder*



SUS CANCIONES ACARICIAN E INQUIETAN

Fue la incongruencia lo que llamó la atención de mi oído juvenil. Escuché fascinado a una mujer que cantaba por la radio un montón de nombres alemanes —Herman, Peter, Helga y Hans— sus amantes, a lo mejor. Incluso con mi bajísimo nivel escolar del idioma francés me di cuenta, gracias a su impecable actuación, que luchaba con algún inexprresable dilema moral. Al terminar la canción, el pinchadiscos no dio ninguna explicación y la BBC nunca volvió a emitir otra canción de Barbara salvo *Göttingen*, al menos que yo sepa. En Francia escuché un éxito suyo de los años 70, *L'aigle noir* (El águila negra), y no me entusiasmó. Hoy la enseñan en las escuelas de primaria. En 2003, escuché al canciller alemán Gerhard Schröder citar la letra de *Göttingen* en una ceremonia en Versalles para señalar el 40 aniversario de la amistad francoalemana. “Estudiaba para mi doctorado en Göttingen cuando ella vino para cantar”, recordó. “La canción nos llegó a los corazones, marcó el comienzo de una maravillosa amistad entre nuestros países”.

Los políticos raras veces reconocen los méritos de otros, y mucho menos cuando se trata de un águila negra que insinúa intimididades que no se pueden expresar abiertamente. Mientras Schröder administraba sus perogrulladas bilaterales, me di cuenta de que Barbara fue mucho más que sólo una voz. Algún tiempo después convencí a Radio 3 de la BBC para que me dejara hacer un documental sobre ella. Se puede criticar como se quiera a la BBC, pero todavía es capaz de entrar osadamente en un ignoto terreno colectivo. Y eso fue precisamente el reino particular de Barbara. Sus canciones hacen preguntas que llegan al meollo de nuestras relaciones. “Ella siente lo personal en cada uno de nosotros” explicó un psicoanalista. Posiblemente sea la primera mujer en cualquier parte que haya conseguido éxito como cantante y compositora.

Barbara cambió su nombre original, Monique Serf, a favor del de su abuela materna. Nació en París en junio de 1930 y era judía. Tuvo que esconderse por partida doble durante la ocupación nazi —por un lado tuvo miedo de ser traicionada y deportada y por otro huía de la incalificable agresión del incesto paternal. Su canción *Nantes* trata de un viaje a una ciudad lejana para visitar a un amante moribundo, quien, en la estrofa final, se convierte en su padre, el hombre que la violó cuando era niña.

El amor prohibido fue un tema constante para Barbara. En *Amours incestueuses* y también en *L'aigle noir*, en la que la sombra negra que la cubre en la noche podía ser el padre depredador, las fuerzas del mal o Barbara misma. Siempre se vestía de negro, “su único color”, según su ayudante. Sin embargo, el color de su música no era nada mórbido. Se acompañaba al piano y añadía guitarra, acordeón, cuerdas y elementos electrónicos hasta encontrar el talante justo para los sentimientos que quería manifestar. Un compositor clásico que trabajó con ella como diseñador de sonido tenía que ensayar durante seis meses antes de que se quedara satisfecha. “¿Una vez por semana?” le pregunté. “Todos los días”, me comentó.

Amigos, agentes, músicos y simples conocidos recibían llamadas de Barbara por la madrugada para que escucharan una nueva canción o para hablar durante horas y horas sobre alguna noticia trivial. No era capaz de estar sola durante mucho tiempo. Su suave, sedosa y confidencial voz nunca bramaba

como la de Piaf ni con el toque de fumador de su mecenas Jacques Brel. Sus canciones acarician la frente e inquietan el inconsciente. Al igual que Mahler y Freud, citaba una sugerencia de canción infantil para evocar la inocencia y su corrupción. Pero nunca se mostraba dura o cruel. Su amor más grande, “ma plus belle histoire d'amour”, aseguraba al público que la adoraba, “c'est vous”, con una voz que se quebraba en la última sílaba. Para Barbara, la música era el elemento que une a los solitarios en el conjunto.

Nunca carecía de amantes y, en general, se portó bien con ellos. Animó al paupérrimo Georges Moustaki a escribir una canción, *La dame brune*, e interpretarla con ella durante una gira. Para Gérard Depardieu escribió una obra teatral, *Lily Passion*, el único fracaso de su vida. En Göttingen flirteaba con los hijos de los hombres que veinte años antes la hubieran matado como entonces hubiera sido su deber. “Los hijos”, cantaba, “son iguales, sea en París o en Göttingen”. Esa fue la única canción que se emitió fuera de su país. Sólo hablaba francés y cuando Mikhail Barishnikov la llevó a Nueva York, donde estaba bailando sus canciones, el escaso público asistente entendió poco.

Pero en París, Barbara era —y es— una leyenda. Si se ponía mala, los dueños de los restaurantes le mandaban sus platos favoritos. El presidente Mitterrand la llamaba de vez en cuando para invitarla a ver una película en su cine privado del Elíseo —nunca iba sola. Uno de los ministros del Presidente escribió una letra para ella. La persona que se encargaba de su página web, a quien conocí en el despacho de su cabaret, fue secretario general de la oficina del primer ministro —de hecho, su jefe de gabinete. Cuando el SIDA empezó a hacer estragos entre sus amigos músicos, fue la primera que cantó abiertamente sobre la plaga y exigió que los políticos actuaran. A cualquier hora de la noche, igual que la Princesa Diana, visitaba a hombres moribundos en hospitales o prisiones.

Cuando murió en noviembre de 1997, un cuarto de millón de parisinos salió a la calle y miles permanecieron durante horas frente su tumba cantando *Dis, quand reviendras-tu?* (Dime, ¿cuándo volverás?). Por donde busco, ya sea en la letra impresa o en cualquier conversación, encuentro secretos que tenía guardados y que me cortan la respiración. Resulta que un íntimo amigo suyo era hijo de un colaborador de los nazis. Su hermana vivió en Israel. Generosa y cariñosa, no dejaba a nadie tocar dos de sus posesiones —sus gafas de sol y su piano. ¡Un símbolo fálico! suspira mi analista.

No creo que vaya a descubrir todo lo que hay que saber sobre Barbara en un solo documental radiofónico, pero eso no quiere decir que tenga que dejar de investigar. Sus canciones tienen un atractivo infinito, tanto por su relación entre música y letra como por su ambivalencia psicológica. He escuchado todas sus grabaciones e incluso he buscado las que sólo se encuentran pirateadas *online*. Y siempre hallo un nuevo nivel de significado, o una sugestiva inflexión alternativa.

Cuando Barbara canta *Dis* a un amante ausente, no es sólo para preguntar si volverá. Está mostrando que puede vivir perfectamente sin él. Estar sola no es tan malo. Existen otros consuelos. Siempre hay música, la esperanza inmortal.

Norman Lebrecht

CICLO DE GRANDES 17 INTERPRETES

MADRID 2012

www.scherzo.es

ORGANIZA
scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA
EL PAÍS

2

Lunes, 20 febrero. 19:30 horas

Grigori Sokolov

PIANO

J.-PH. RAMEAU
Suite en re (1724)

W.A. MOZART
Sonatas en la menor K 310 (300d) (1778)

J. BRAHMS
Variaciones de un tema de Händel op. 24 (1861)
Tres Intermedios op. 117 (1892)

PRECIO DE LAS LOCALIDADES:

Zona A - 50€ Zona B - 42€ Zona C - 34€ Zona D - 27€

Las localidades se podrán adquirir en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la red de teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica de Serviticket en el número 902.33.22.11, de 8 a 24 horas, Servicaixa y Servicajeros de La Caixa. Teléfono de información Fundación Scherzo 91.725.20.98.

A
Auditorio
Nacional
de Música

SALA SINFÓNICA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

SECRETARÍA
DE ESTADO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

FUNDACIÓN HAZEN
HOSSESCHRUEDERS

Musika-Música

Errusiako Distira - El Esplendor Ruso

Martxoak 2, 3, 4 Marzo
Palacio Euskalduna Jauregia
Bilbao 2012



Informazioa/Información:

Fundación Bilbao 700-III Millenium Fundazioa

Plaza Ensanche, 11 - 1º • 48009 Bilbao • 94.679.04.88

www.bilbao700.com • bilbao700@ayto.bilbao.net

Antolatzailea
Organiza



Babeslea
Patrocina



Laguntzaileak
Colaboran

EL CORREO
PARTE DE TI ZURE BATAN