

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXVII - Nº 269 - Diciembre 2011 - 7 €

CORO NACIONAL DE ESPAÑA 40 AÑOS

DOSIER

Gustav Mahler II

ENTREVISTA

Camilla Tilling
Menahem Pressler

ACTUALIDAD

Murray Perahia
Hartmut Haenchen

REFERENCIAS

Cuarteto Op. 18, nº 1
de Beethoven



9 778402 134807 00269

EL MEJOR RESUMEN MUSICAL DEL 2011



THE DECCA SOUND
SOCDS ED. LTDA



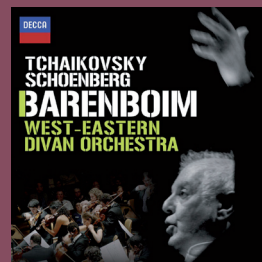
CHOPIN:
RECITAL EN VARSOVIA
DANIEL BARENBOIM
1 CD



CHOPIN: CONC. Nº 1 Y 2
DANIEL BARENBOIM
STAATSKAPELLE BERLIN
NELSONS
1 CD



LISZT: CONCIERTOS
DANIEL BARENBOIM
STAATSKAPELLE BERLIN
BOULEZ
1 CD



TCHAIKOVSKY Y SCHOENBERG
DANIEL BARENBOIM
WEST-EASTERN DIVAN
ORCHESTRA
1 CD



RECITAL
AINHOA ARTETA
MALCOLM MARTINEAU
ED. LTDA. CD+DVD



CHAPÍ: LA BRUJA
FABIOLA / BROS / ROA
1 CD



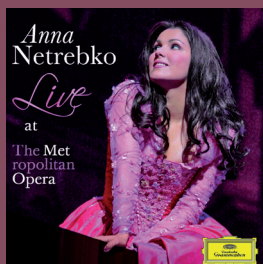
LISZT: LA COLECCIÓN
34 CDS ED. LTDA



LICHES SPIEL
ANNE-SOPHIE MUTTER
1 CD



ASM35: HIGHLIGHTS
ANNE-SOPHIE MUTTER
2 CDS



LIVE AT THE MET
ANNA NETREBKO
1 CD



GRABACIONES COMPLETAS
DE ESTUDIO PARA DECCA
JOAN SUTHERLAND
23 CDS ED. LTDA.



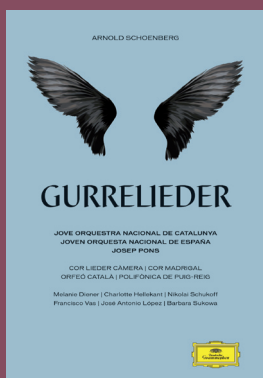
EL ARTE DE LA
PRIMA DONNA
JOAN SUTHERLAND
3 CDS ED. LTDA. DE LUJO



MELANCOLÍA
PATRICIA PETIBON
ONE / JOSEP PONS
1 CD



BEETHOVEN:
SINFONÍAS COMPLETAS
RICCARDO CHAILLY
GEWANDHAUSORCHESTER
5 CDS ED. LTDA.



SCHOENBERG: GURRELIEDER
JONC / JONBE
JOSEP PONS
2 DVDS



DONIZETTI: ANNA BOLENA
NETREBKO / GARANCA
2 DVDS Y BLU-RAY



BÚSCANDOS EN FACEBOOK



schërzo

AÑO XXVII - Nº 269 - Diciembre 2011 - 7 €

2	OPINIÓN		Los años de Viena	92
	CON NOMBRE PROPIO		Christian Springer	
6	Murray Perahia		La magia del hueso cantor	98
	Asier Vallejo Ugarte		Reyes Mate	
8	Hartmut Haenchen		La voz de la tierra	102
	Paul Korenhof		José Jiménez	
			Mahler en España y lo español en Mahler	106
			Andrés Ruiz Tarazona	
10	AGENDA		ENCUENTROS	
16	ACTUALIDAD NACIONAL		Menahem Pressler	112
			Luis Suñén	
40	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		LIBROS	115
48	ENTREVISTA		ANIVERSARIO	
	Camilla Tilling		Coro Nacional de España	116
	Rafael Banús Irusta		Juan Antonio Llorente	
52	Discos del mes		EDUCACIÓN	120
53	SCHERZO DISCOS		JAZZ	
	Sumario		Pablo Sanz	122
			LA GUÍA	124
91	DOSIER		CONTRAPUNTO	128
	Gustav Mahler, 1911-2011		Norman Lebrecht	

Colaboran en este número:

Daniel Álvarez Vázquez, Julio Andrade Malde, Rafael Banús Irusta, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Germán Gan Quesada, José Antonio García y García, Juan García-Rico, Alberto González Lapuente, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, José Jiménez, Paul Korenhof, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagaminaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamor, Reyes Mate, Barbara McShane, Erna Metdepenninghen, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Javier Palacio, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Víctor Pliego de Andrés, Xavier Pujol, Francisco Ramos, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, David Rodríguez Cerdán, Barbara Röder, Andrés Ruiz Tarazona, María Santacecilia, Pablo Sanz, Bruno Serrou, Carlos Singer, Christian Springer, Luis Suñén, José Luis Téllez, Eduardo Torrico, Jesús Trujillo Sevilla, Asier Vallejo Ugarte, José Luis Vidal, Reinmar Wagner, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Albert Vilardell.

Traducciones:

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

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.

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

QUE SEA PARA BIEN

A l fin se ha resuelto el enigma de quién le compraría EMI a Citigroup — ya fue curiosa la anterior, pues ¿para qué quería un banco una casa de discos si no fuera para venderla enseguida?— y finalmente va a ser el grupo francés de comunicación y ocio Vivendi más su subsidiaria Universal Music Group quien se lleve a la veterana compañía a cambio de mil cuatrocientos millones de euros. Suponiendo que la adquisición pase el filtro de los reguladores de la competencia, lo que nos interesa como seguidores de la música clásica es cómo va a afectar al catálogo de EMI esta compra. Los medios británicos se lamentaban, hablando más en general, de una suerte de pérdida nacional, de la desaparición de un emblema de la industria y la cultura patrias. La verdad es que todas estas compras y ventas —añadamos a la presente las peripecias de Sony, Warner, Telarc y tantas otras grandes, medianas y pequeñas— representan un verdadero culebrón financiero que a la hora de la gestión de tanta inversión —siete veces el Ebitda (beneficio antes de intereses, impuestos, depreciaciones y amortizaciones de EMI Music— hace pensar inevitablemente en sus consecuencias artísticas. Vivendi informaba que “financiará la operación con su actuales líneas de crédito y tiene previsto vender activos no estratégicos de Universal Music valorados en 500 millones de euros”. Y, mientras no se demuestre lo contrario, el clásico es estratégico para Universal.

La historia de EMI es la del sonido grabado, y en lo que toca a la música clásica —una parte importante de la compañía—, se trata del sello más significativo junto a Decca, RCA y Deutsche Grammophon. A ella pertenecieron el perrito Napier y Walter Legge, el primer Karajan y Maria Callas, y su historia merece sobrevivir en las mejores condiciones. Pero la nueva posesión de Vivendi aporta otras marcas que han ido haciéndose un nombre importante, incluso venciendo crisis de cierta dureza, como sucede con Virgin, un sello que ha sabido crear un excelente catálogo, que ha sido protagonista de algún fichaje sonado y que ya es miembro de pleno derecho del club de los que cuentan de verdad en el negocio. No olvidemos en el jazz a Blue Note, con Verve —propiedad de Universal— el gran clásico del género. Todo unido forma parte de un conglomerado de potencia descomunal a cuyo tamaño une ahora la necesidad de una gestión equilibrada, problemática también, como sucede siempre que en los grandes grupos la competencia está más dentro que fuera. Queden para el futuro las palabras del hasta la venta presidente del consejo de EMI Group y vicepresidente de Citigroup, Stephen Volk: “esta operación cumple los objetivos de la entidad de maximizar el valor de EMI con un socio como Universal Music que aprecia su valioso legado cultural, su increíble conjunto de talento musical y a los trabajadores que han trabajado duro para dar el éxito a los artistas que representan”. Esperemos que las circunstancias o la gestión de las mismas no hagan recordarlas para mal.

Y un párrafo sobre el proceso de selección de nuevo gerente de la Orquesta Sinfónica de Galicia y el episodio protagonizado por uno de los miembros del jurado calificador que hizo públicas las discusiones internas del mismo. Si ya los requisitos para el puesto movían a la sonrisa —posiblemente ninguno de los juzgadores pudiera acceder a él como tampoco algunos de los mejores gerentes de orquestas o programadores del mundo—, el calentón de uno de los evaluadores llevó a que, mientras se acusaba de pucherazo a otro, se desvelaran a la prensa los nombres de los aspirantes. No cuesta nada pensar en cómo se quedarían estos al verse en los papeles. Cuando menos, perplejos. Y a partir de ahí lo que ustedes quieran, pues de la calumnia al chascarrillo todo cabía en el episodio. Es lo que pasa cuando las presuntas buenas prácticas se usan con su puntito de demagogia y luego su aplicación interfiere estrategias. Al cierre de este número de SCHERZO no se conoce el nombre del próximo gerente de la que es una de las grandes orquestas españolas, de la que con la Sinfónica de Tenerife comenzó a cambiar el panorama sinfónico patrio y cuyo prestigio —ese que se refleja tanto en los resultados como en el modo de llegar a ellos— debe sobrevivir a cualquier cambio. Y para que así sea la mejor solución es hacer las cosas lo mejor posible. Suerte a todos.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Raía Martín

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 FUERA DE LUGAR



El club *Le Poisson Rouge*, en el centro mismo del Village, en la calle Bleecker, no es un lugar en el que parezca posible escuchar música clásica. A la entrada, después de comprobar la reserva, le ponen a uno un sello en el dorso de la mano y una pulsera en la muñeca. A la sala se baja por una escalera de peldaños pintados del mismo negro que las paredes, en el cual resalta casi melodramáticamente el letrero rojo de EXIT. La tarima de los músicos y las cortinas que la cierran por detrás también son negras, y en el techo hay un juego de focos como de club de jazz. Incluso de vez en cuando se escucha el fragor subterráneo del metro, y también el de los camareros vertiendo hielo en una copa o mezclando bebidas en una coctelera. En *Le Poisson Rouge*, como en cualquier club de música, se empieza a tomar copas y a cenar algo antes de que empiece la actuación de la noche.

Y la actuación puede ser de cualquier cosa, de cualquier música. Hay espectáculos de marionetas y conciertos de música gamelan. Hay recitales de poesía, de canción folk, de flamenco, de música pop, de jazz. Hay conciertos de extraordinarios solistas que lo mismo tocan a Bach que a Ligeti o a Morton Feldman. Casi siempre está lleno, y muchas veces, si uno se descuida, no puede encontrar entradas. En *Le Poisson Rouge* cabrán unas ciento cincuenta personas, como máximo. Una tarde de noviembre yo fui a escuchar al Cuarteto Takács haciendo un programa de Dvorák y Bartók. La mezcla de dry martini y música de cámara yo no la había probado nunca, pero es memorable. La acústica es bastante digna. Y escuchar el *Cuarteto n.º 4* de Bartók en

la misma actitud y en una penumbra parecida a la del *Village Vanguard* resalta más el vitalismo inmediato de esta música, el hecho de que está sucediendo tan en el presente como el juego de rigor y de improvisación en el que se implican por igual cada uno de los miembros de un grupo de jazz.

Al fin y al cabo, en ambos casos de lo que estamos hablando es de música de cámara, en el sentido más literal de la expresión: música para ser tocada y apreciada en el recinto de una habitación, una cámara, una sala nunca demasiado grande, para que no se pierda un sentimiento de privacidad, casi de confidencialidad. En una sala tan pequeña, bajo la luz de los focos, se ven con toda precisión los movimientos de los músicos, la velocidad de los dedos, la presión sobre las cuerdas; y también los gestos rápidos que se hacen los unos a los otros, la cualidad de trabajo esforzado y colectivo, de juego de equilibrio entre la maestría individual y la cooperación, entre la unanimidad y el desafío. Desde la primera nota, desde el primer roce de los arcos sobre las cuerdas, la cercanía depara una emoción física. Es la música misma la que crea la habitación, la cámara cerrada en la que uno se sabe acogido. Las percusiones feroces y los pizzicatos de ese cuarteto de Bartók le hacen a uno comprender que de esa fiebre procede la de las partituras de Bernard Herrmann en *Psicosis* y *Vértigo*. A Béla Bartók, que tan en el exilio se sintió en Nueva York, le habría halagado que su música haya formado parte esta noche de la vibración de la ciudad.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata

COSMOLOGÍAS

Refugio. La música, al abrir un tiempo propio dentro del Tiempo, separa también un Espacio dentro del espacio interior (Glenn Gould habló de un refugio en el que el oyente podía sentirse al abrigo del mundo). La realidad es que el tiempo y el espacio no preexisten al cosmos, sino que son propiedades intrínsecas del mismo, como lo son de la música: cuando ésta nos atraviesa, accedemos a un universo particular independiente del universo general, pero incluido en él.

La música nos transforma al situarnos a la vez fuera y dentro de nosotros mismos (dentro y fuera del tiempo): de ahí la aureola esotérica que la envuelve.



Eternidad. El tiempo, doblemente atravesado: por el silencio, por el sonido. Aquél posee una materia más densa que éste, que lo colorea y lo tiñe: pero tan sólo del silencio obtiene el tiempo su significación más profunda.

La música carece de peso —por más que empleemos este símil para referirnos a ciertas sensaciones generadas por el timbre o por la masa instrumental— porque está en constante movimiento: como los fotones no es otra cosa sino energía.

¿Podría entenderse la luz como el sonido del silencio? De ser así, el silencio sería la medida del *tiempo interno* de la música, la dimensión de su eternidad.



Hemiolia. La música es *el tiempo medido*: una medida que se articula según la oposición básica entre el *dar* y el *alzar*. Esa oposición funcional es por entero equivalente, en el ámbito psíquico, al juego infantil del *Fort-Da!* analizado por Freud (como el *sí* y el *no* o el cero y el uno de la computación, como observase Lacan). A la postre, la estructura musical y la estructura anímica más básicas se sustentan en una escansión idéntica. La palabra —la estructura conceptual, lo que nos hace humanos: el lenguaje— y la música nacerían de un mismo núcleo formal.

Así las cosas, habría que considerar el *Tempus perfectum* como la inserción azarosa e ilógica de un elemento procedente de un orden de realidad superior: de ahí el mito paradjico de la Trinidad.



Relatividad. La equivalencia entre las dos dimensiones esenciales de la música fue descrita por Stockhausen en *Wie die Zeit vergeht*, quizá el más original y profundo de sus escritos teóricos, en fecha tan temprana como 1957: *espacio* (altura del sonido) y *tiempo* (frecuencia) son magnitudes expresables mediante algoritmos idénticos. El compositor no hace referencias a la mecánica relativista, pero de su análisis resulta obvia la identidad entre esas dimensiones y la naturaleza del continuo espaciotemporal según la geometría einsteiniana. De ahí, también, la intuición de la cualidad *cósmica* de la música, de su naturaleza de metáfora del universo.



Infinitos. Desde nuestra perspectiva, no existe un tiempo absoluto, sino múltiples tiempos relativos. Sin embargo, dado que el tiempo de la música —de cada música— es un *tiempo medido* de modo proporcional con respecto a una

unidad dada infinitamente divisible (redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa...), cada música, en sí misma, es *la expresión de un tiempo absoluto*, un tiempo propio independiente de los infinitos tiempos que definen y configuran las infinitas músicas posibles. Cabe preguntarse a qué inconcebible entidad temporal corresponderían cada una de las unidades internas de cada música: desde ese punto de vista, y si entendemos el tiempo de cada música como un infinito particular, cabría postular la existencia de una entidad supratemporal que abarcara todas y cada una de las músicas parciales: esa música sería una entidad transfinita de segundo orden. Como es sabido, Georg Cantor postulaba la existencia de un Infinito Absoluto inalcanzable por cualquier tipo de extensión realizada sobre los números transfinitos. Si cada música (cada universo) tiene su propio tiempo, su propio infinito individual ¿existe un Tiempo Absoluto que, de un modo no expresable, contenga todos los tiempos? Puesto que cada música contiene (al menos, de un modo potencial) muchas músicas ¿cabría entonces imaginar una Música Absoluta, una música no ejecutable por medios ordinarios (pero posible), una música que contenga todas las músicas?



Singularidad. La música, o es un hecho excepcional que acontece en ocasiones excepcionales o no es nada: pocas manifestaciones más antimusicales que la incesante emisión de música en ciertas emisoras especializadas radiofónicas o televisivas (que es el precio de su trascendental función informativa). Escuchar *algo* verdaderamente exige un esfuerzo de concentración considerable que no puede mantenerse de modo indefinido. La música de las esferas, la *música mundana* que baña incesantemente el Cosmos intuida por Aristóteles y por Boecio es rigurosamente inhumana (o divina, si se prefiere). Nuestra *sordera* para esa música inconcebible no es el fruto de una incapacidad sino, por el contrario, el único modo de protegernos ante la visión inimaginable del Absoluto.

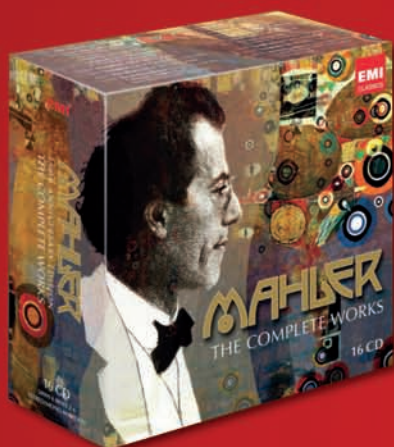
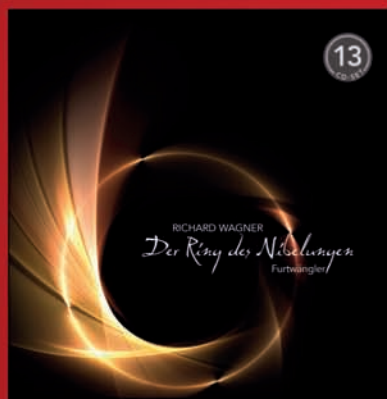
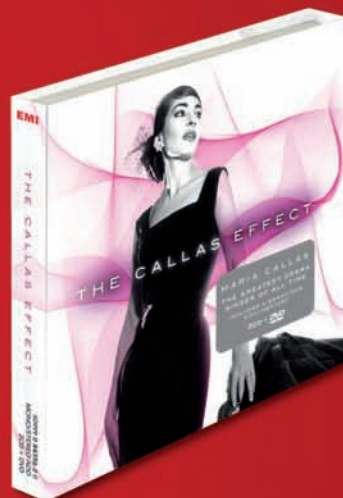


Multiverso. En cada instante se ejecutan diferentes músicas en diferentes lugares del planeta: unas comienzan mientras otras acaban, otras se desarrollan simultáneamente, músicas de diferentes duraciones y diferente naturaleza. Cada una de ellas es autónoma, pero sólo pueden existir si se cumplen determinados requisitos: la existencia de instrumentos o de cantantes, de partituras o de la memoria y la inventiva de los intérpretes. En ausencia de tales condiciones no puede haber música. Hay infinitas músicas posibles: todas se realizan o se realizarán en algún lugar, en algún momento.

Si cada música es un universo cerrado con su propio tiempo y su propio espacio (acústico), el conjunto de todas las músicas constituye la perfecta metáfora de un multiverso como el *paisaje* postulado por la teoría de cuerdas. Los espacios o los tiempos sin música equivalen a los universos cuyas leyes no concuerdan con las del nuestro: mundos inhabitados e inhabitables, universos imposibles de imaginar en los que ni el espacio ni el tiempo ni la materia ni la energía guardan la menor relación con las entidades que denominamos de tal modo. Universos sin música.

José Luis Téllez

CADA DÍA
LAS MEJORES
IDEAS
PARA
REGALO



MÚSICA CLÁSICA,
TODO UN REGALO.




espacio de música
clasica.espaciodemusica.com

El Corte Inglés
www.elcorteingles.es

CON NOMBRE PROPIO

Músico y poeta

MURRAY PERAHIA



Fotos: Rafa Martín

Tan importantes son en un músico la tenacidad, la constancia, la concentración y el estudio como la capacidad para absorber las influencias de los grandes maestros. Murray Perahia (Nueva York, 1947), miembro de una familia de origen sefardí, se formó inicialmente bajo el régimen estricto y severo que le impuso Jeannette Haien, su primera profesora, pero era todavía muy joven cuando comenzó a estudiar con Mieczyslaw Horszowski en el Mannes College, cuando conoció a Rudolf Serkin, a

Pablo Casals y a los miembros del Cuarteto Budapest durante el Festival de Marlboro de 1967, cuando poco después recibió algunas clases de Vladimir Horowitz y cuando por esas mismas fechas se relacionó con Artur Schnabel. No resultaría chocante que fuese durante ese periodo cuando consolidase la mesura, la precisión, la generosidad, el sentido del color, la belleza del sonido y el fervor poético que desde entonces han definido su pianismo, inclinado desde muy temprano hacia el romanticismo cautiva-

dor e intimista de Schumann, Chopin y Brahms, y no tanto hacia el más expansivo de Rachmaninov o del joven Liszt. Un poco después, Mozart entró en su vida después de escuchar a Serkin con George Szell en algunos *Conciertos para piano*, y no tardó en tocarlos (y dirigirlos) él mismo con músicos de la Sinfónica de Baltimore. Perahia crecía, y Horszowski lo vio claro: tenía que ganar el concurso de Leeds. Y lo hizo en 1972.

Una vez en Inglaterra, su carrera se lanzó de forma imparable. Pocos días después de ganar el concurso tuvo ocasión de asistir al último recital que ofrecieron conjuntamente Peter Pears y Benjamin Britten; más tarde, ante la enfermedad del compositor, el tenor pidió a nuestro pianista que fuera su acompañante, y de esta forma colaboraron en el Festival de Aldeburgh de 1973. Por otra parte, profundizó en la música de Mozart haciendo y grabando sus *Conciertos para piano* con la English Chamber Orchestra. Un Mozart, el suyo, cálido, nítido y matizado, de gran fantasía expresiva y depurado lirismo, más vivo, cantable, ligero y luminoso, aunque de acentos menos dramáticos, que el que Daniel Barenboim acababa de registrar con la misma orquesta. Durante esta larga época, además, mantuvo una relación privilegiada con músicos como Celibidache, Giulini, Haitink o Solti, codirigió Aldeburgh (1983-1989) y grabó profusamente para CBS, sobre todo obras de Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Mozart y Schubert. Después, durante buena parte de los años noventa, su carrera se vio sumida en



una profunda sombra, pues un problema en la mano derecha lo mantuvo alejado de las salas de conciertos. Decidió buscar refugio en la obra de Bach, y está más o menos reconocido que desde la vuelta a la actividad se ha ido afirmando como el mayor pianista bachiano desde los tiempos de Gould, dado el tono sereno, reposado y de gran hondura poética que ha venido imprimiendo a su música. Así lo demuestran sus cálidas y fluidas *Varia-*

ciones Goldberg de 2000, una de sus grabaciones más alabadas, pero también incursiones más recientes como las de las *Partitas*, introspectivas y equilibradas, de ricos claroscuros y un muy sugerente vuelo lírico.

Ahora, en su madurez, aunque los fantasmas no se han ahuyentado del todo y los problemas en la mano derecha han seguido manifestándose de cuando en cuando, Murray Perahia es principal director invitado de la Academy of St. Martin in the Fields y, ante todo, reina en el mundo cada vez más deshabitado de los poetas del piano. El tiempo ha serenado aún más su arte, que nunca fue el de un mero virtuoso, y la música habla hoy en sus manos con naturalidad y con una contención a veces casi mística. Así se mostrará ante el público en el próximo concierto del Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo, en el que interpretará obras de compositores que le son especialmente afines: Bach, Beethoven, Schumann, Chopin y Brahms. Y a su lado, el aura imperceptible de los grandes de todos los tiempos.

Asier Vallejo Ugarte

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

BACH: *Partitas n.ºs 1, 5 y 6.*

— *Partitas n.ºs 2, 3 y 6.*

— *Suites inglesas n.ºs 1, 3 y 6.*

— *Suites inglesas n.ºs 2, 4 y 5.*

— *Variaciones Goldberg.*

BEETHOVEN: *Conciertos para piano.* Royal Concertgebouw Orchestra. Bernard Haitink.

— *Sonatas n.ºs 9, 12 y 15.*

BRAHMS: *Variaciones Haendel. Rapsodias op. 79. Obras para piano op. 118 y op. 119.*

CHOPIN: *Estudios.*

— *Baladas.*

GRIEG/SCHUMANN: *Conciertos para piano.* Sinfónica de la Radio Bávara. Colin Davis.

MENDELSSOHN: *Conciertos para piano.* Orquesta de la Academy of the St. Martin in the Fields. Neville Marriner.

— *Romanzas sin palabras.*

MOZART: *Conciertos para piano.* English Chamber Orchestra.

SCHUBERT: *Sonatas D. 958, 959 y 960.*

SCHUMANN: *Kreisleriana. Sonata n.º 1, op. 11.*

Todas las grabaciones están editadas por Sony.

Madrid. Auditorio Nacional.

Ciclo de Grandes Intérpretes de la

Fundación Scherzo. 13-XII-2011.

Murray Perahia, piano. Obras de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin y Schumann.

CON NOMBRE PROPIO

Prolífico y versátil

HARTMUT HAENCHEN

Para muchos de sus compatriotas, el nombre del director de orquesta alemán Hartmut Haenchen está ante todo relacionada con la Orquesta de Cámara Carl Philipp Emanuel Bach, un conjunto con base en Berlín, que le nombró su director artístico en 1980. Bajo su asesoramiento, el conjunto se especializó en el repertorio del siglo XVIII, un período que había atraído a Haenchen durante sus años juveniles, cuando cantaba como soprano en el Dresdner Kreuzchor. Tanto fue así que, cuando tenía 17 años, su nombre se dio a conocer por haber dirigido una reposición del *Réquiem* de Johann Adolf Hasse. La relación automática de Haenchen con la música barroca es un serio error en el caso de este director prolífico y versátil. Estudió canto y dirección de orquesta en el Conservatorio de Dresde y desde el momento en el que empezó su carrera profesional ha estado dirigiendo, sobre todo durante sus actividades como Ständiger Gastdirigent (director invitado permanente) en la Komische Oper de Berlín (1980-1996). Pero probablemente su nombramiento más importante fue el de director titular de la Orquesta Filarmónica de los Países Bajos (1986-2002), actividad que combinó con la dirección de la Ópera de los Países Bajos hasta 1999. En esa época amplió su repertorio, basándose sobre todo en las obras germánicas románticas tardías (Wagner, Bruckner y Mahler) y la música del siglo XX, en la que destacó por sus interpretaciones de *Die Soldaten* de Bernd-Alois Zimmermann y *Lear* de Aribert Reimann. Ambas fueron muy elogiadas por su gran claridad y las inspiradas interpretaciones musicales. Fue él quien realmente creó las nuevas orquesta y orquesta de cámara que preparó desde cero. Con las dos orquestas en el foso del Muziektheater de Ámsterdam tam-

bién pudo trabajar duro para conseguir la flexibilidad y versatilidad que quería que sus músicos tuvieran, a la vez que se esforzaba por acercarse tanto como fuera posible a la perfección. La búsqueda de Haenchen de la perfección, en la que a veces se equivocaba, hacía que únicamente aceptara invitaciones de orquestas y teatros que accedieran a sus deseos en cuanto a la preparación musical, una razón por la que rechazó las ofertas de la Ópera Estatal de Viena. Lo mismo ocurrió con las ediciones de las partituras. Cuando empezó el ciclo íntegro de Wagner con la Ópera de los Países Bajos, fue con la condición de que en cada obra se utilizara el material musical que él mismo había preparado después de haber examinado detenidamente todas las fuentes disponibles. Esta actitud provocó que se retirara de una producción anterior de *Der Ring des Nibelungen*, porque consideró que no podía conseguir los resultados que deseaba, un error que pudo salvar con una nueva producción en 2010 (disponible en DVD). Su trabajo más importante en este campo fue su participación en *Der Ring des Nibelungen* en la *Neue Richard Wagner-Gesamtausgabe*, que dirigió por primera vez en Ámsterdam con cuatro orquestas diferentes (disponible en DVD). Un triunfo personal fue la reposición en 2005 (disponible en SACD), cuando hizo su propia versión definitiva de esta importante partitura, interpretada por la Orquesta Filarmónica de los Países Bajos que llevaba años perfeccionando. Haenchen se pondrá al frente de la Orquesta Titular del Teatro Real en la segunda producción de este coliseo de la gran ópera de Shostakovich, *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*.

Paul Korenhof

Traducción: Barbara McShane

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

MAHLER: *Sinfonía n.º 5*. FILARMÓNICA DE HOLANDA. CD PentaTone.

— *Sinfonía n.º 6*. SINFÓNICA DE LA MONEDA. DVD Canvas.

MOZART: *Concierto para piano n.º 20*. *Sinfonía "Júpiter"*. STEFAN VLADAR. ORQUESTA DE CÁMARA C. P. E. BACH. DVD EuroArts.

WAGNER: *Der Ring des Nibelungen*. CD Etcetera.

— *Der fliegende Holländer*. FILARMÓNICA DE HOLANDA. DVD Opus Arte.

— *Der Ring des Nibelungen*. FILARMÓNICA DE HOLANDA. FILARMÓNICA DE LA HAYA.

FILARMÓNICA DE ROTTERDAM. ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM. DVD Opus Arte.

Madrid. Teatro Real. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 23-XII-2011. Shostakovich, *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*. Director musical: **Hartmut Haenchen**. Director de escena: **Martin Kusej**. Vladimir Vaneev, Ludovít Ludha, Eva-Maria Westbroek, Michael König, Carole Wilson, John Easterlin, Alexander Vassiliev, Scott Wilde, Valentin Jar, Lani Poulson.



**NUEVO DVD Y BLU-RAY
DE LANG LANG "LISZT NOW"**
MÁS DE TRES HORAS CON UN CONCIERTO
GRABADO EN LONDRES, UN DOCUMENTAL
Y OTROS EXTRAS



INCLUYE:

- 1) **LIVE AT THE ROUNDHOUSE** (CONCIERTO EN SOLITARIO DE 60 MINUTOS OFRECIDO EN EL iTunes FESTIVAL DE LONDRES EL PASADO 25 DE JULIO)
- 2) **THE ART OF BEING A VIRTUOSO** (DOCUMENTAL DE 71 MINUTOS SOBRE LAS ACTIVIDADES DE LANG LANG EN TODO EL MUNDO PARA CONMEMORAR EL ANIVERSARIO DE LISZT)
- 3) **A VISUAL JOURNEY WITH FRANZ LISZT** (55 MINUTOS DE CONTENIDOS EXTRA).

**TAMBIÉN DISPONIBLE
CD "LISZT MY PIANO HERO"**



**LAS MÁS POPULARES Y VIRTUOSÍSIMAS
COMPOSICIONES PARA PIANO DE LISZT,
ENTRE ELLAS LA CAMPANELLA, HUNGARIAN
RHAPSODY N.º6, LIBESTRAUM, CONSOLATION
Y EL CONCIERTO N.º1 PARA PIANO CON LA
ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA DIRIGIDA
POR VALERY GERGIEV**

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

Tecnología punta

TEATRO REAL: PALCO DIGITAL Y SELLO PROPIO

La creación del nuevo sello del Teatro Real, propio e independiente, culmina el desarrollo de su sofisticada infraestructura audiovisual, completamente renovada en 2008, cuando se dotó al edificio de una instalación tecnológica puntera que le permite grabar y retransmitir en directo sus espectáculos en alta definición con una calidad excelente de imagen y sonido, sin necesidad de intermediarios o coproductores. Este proyecto, unido a su política de coproducción audiovisual, iniciada en 2003, ha permitido al Real realizar coproducciones con los sellos discográficos más importantes —Opus Arte, Deutsche Grammophon, Decca, François Roussillon, Dynamic o Bel-Air— y con



cadenas de televisión como TVE, BBC, NHK, ARD, ZDF, ARTE, MEZZO, etc. Ahora el sello propio inicia su andadura con una producción de *Las bodas de Fígaro* —dirigida en lo escénico por Emilio Sagi y en lo musical por Jesús López Cobos— y cuatro coreografías de Antonio Gades.

Desde el pasado mes de julio el Teatro Real cuenta también con su propio Palco Digital, que permite a

melómanos de todo el mundo sentarse en su butaca virtual y seguir, a través de internet, con procedimientos muy sencillos y desde cualquier ordenador, algunas de las mejores producciones que se presentan en su escenario. En España, además de las retransmisiones ofrecidas por TVE, los telespectadores podrán ver las óperas del Teatro Real en el canal ONO, bajo demanda.

Necrología

ANTONIO IGLESIAS

El 18 de octubre moría, en Madrid, Antonio Iglesias (Orense, 1918), pianista, compositor, enseñante, crítico y gestor; trabajador incansable y persona de irreducibles convicciones siempre sometidas a la promoción de la música española a la que defendió sin fisuras. Lo hizo durante sus años de pianista, en gira por Europa y Norteamérica, y de los que queda alguna grabación radiofónica junto a la Orquesta de Helsinki interpretando la *Fantasia castellana* de su maestro Conrado del Campo que él estrenó. Para entonces, a finales de los cincuenta, las herramientas eran lo aprendido en Orense y Madrid: el piano con Cubiles, la armonía con Carlos Palacio y la composición con Del Campo.

Sobrevive la memoria de un poema sinfónico titulado *La primera salida de Don*

Quijote que sonó en Texas dirigido por su amigo Leopold Stokowski, director de la Orquesta de Filadelfia, a quien Iglesias colocó al frente del Orfeón Donostiarra y la Catedral de Santiago dirigiendo polifonía española, además de algún programa orquestal a la Sinfónica de Madrid con el propio Iglesias al piano. De la amistad surgió también la traducción de *Música para todos nosotros*, continuada en una larga serie de publicaciones sobre textos, análisis, biografías y documentos de muchos compositores españoles.

Abandonado el piano, Iglesias dirige el Conservatorio de Orense, eje de un moderno plan educativo que incluye al de Pamplona de Remacha y al de Alicante con Esplá. Los años posteriores en la Comisaría de la Música son los de la creación de sema-



nas, jornadas y decenas, además de simposios sobre temas de actualidad. Previamente está la consolidación de los Cursos de Música en Compostela a los que sigue la Semana de Música Religiosa de Cuenca, escenario de encargos, estrenos y ediciones del Instituto de Música Religiosa, y los Cursos Manuel de Falla de Granada. Crítico de *Informaciones* y *ABC*, su tarea concluye en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de la que llegó a ser secretario.

Alberto González Lapuente

CANDIDATOS A LOS ICMA 2012

Ya se conoce la lista de candidatos, en las distintas categorías, a obtener uno de los International Classical Music Awards correspondientes a 2012. Un año más, SCHERZO forma parte de un jurado en el que también participan algunos de los más prestigiosos medios especializados del mundo, revistas y emisoras de radio. Para conocer los candidatos basta con acceder a nuestra página web: www.scherzo.es



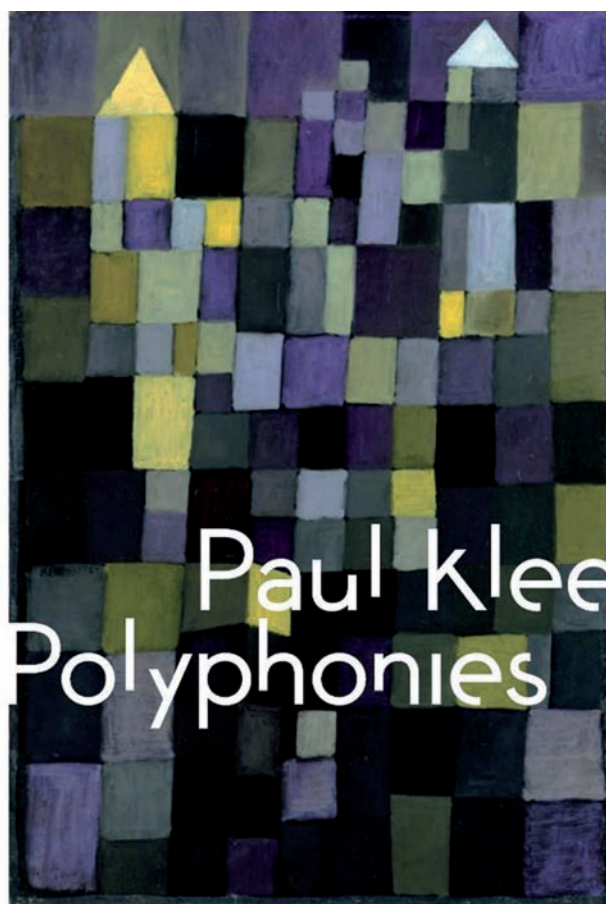
Exposición Paul Klee

LAS POLIFONÍAS DE UN PINTOR

Como Pierre Boulez subrayara en el magnífico libro que le consagró en 1989 bajo el título *Le pays fertile* (Gallimard) en referencia a un célebre cuadro realizado por el pintor tras un viaje a Egipto, es indudable que la creación de Paul Klee (1879-1940) es esencialmente musical. Nacido en una familia de músicos (padre profesor, madre cantante), él mismo excelente violinista, instrumento que tocará hasta al final de su vida, Klee frecuenta desde su más tierna edad las salas de conciertos y de ópera, duda entre una carrera musical y, tras ejercer la crítica musical, una aventura artística inédita en su familia, la pintura, será la que elija contra la voluntad de su despótico padre. Esposo de una pianista profesional y amigo de un violonchelista, Paul Klee no dejó de practicar la música de cámara al más alto nivel. Pintor reputado, fue profesor en la Bauhaus al lado de su amigo Vasili Kandinski, otro apasionado de la música pero que, al contrario que él, se codeó con los compositores de su tiempo, sobre todo Schoenberg y Berg.

La exposición del Musée de la Musique de la Cité de la Musique, *Paul Klee Polyphonies*, es la más importante que se ha consagrado en París al pintor suizo desde 1985. Esta retrospectiva, que reúne pinturas y dibujos raros prestados por la Fundación Klee de Berna mezclados con las colecciones de los museos parisinos, presenta como contrapunto un recorrido sonoro jalonado con las obras que Klee trabajaba como violinista y las que escuchaba, instrumentos musicales, marionetas, escritos sobre música, cartas y partituras, pero también poesía y teatro, para los cuales tenía la misma afinidad que para el arte de los sonidos, todo ello presentado en orden cronológico. En total 130 obras y más de 70 documentos que aportan una luz inédita sobre la cultura musical de uno de los más grandes artistas plásticos del siglo XX, lo que contribuye a hacer de esta exposición una cita imprescindible para todo el que desee comprender lo que relaciona al arte visual, la pintura, con el arte sonoro, la música.

Bruno Serrou



París. Cité de la Musique. Musée de la Musique. **Paul Klee Polyphonies**. Hasta el 15-I-2012.
www.citedelamusique.fr

Paul Henry Lang y George Bernard Shaw

DOS LIBROS SOBRE ÓPERA

Alianza Editorial acaba de lanzar dos nuevos libros de música — de ópera en este caso—, fuera de su colección específicamente dedicada a la materia y tal vez por ello con una cierta vocación de difusión más amplia. Uno de ellos es la reedición del fundamental *La experiencia de la ópera* de Paul Henry Lang, que se enriquece esta vez con una discografía selecta a cargo de Arturo Reverter. El otro es *El perfecto wagneriano*, de George Bernard Shaw, un texto que va más allá de lo que su título aparenta y que llega precedido por un amplísimo prólogo, un verdadero ensayo, firmado por Eduardo Valls Oyarzun.



Del Liceu al Palau

EL RENACIMIENTO DEL PALAU

El Palau de la Música se refunda. A partir del primero de enero de 2012, una sola entidad gestionará la emblemática sala modernista, frente a las cuatro actuales: la Fundación Orfeó Català-Palau de la Música Catalana, el Consorcio (que tiende a desaparecer), la Asociación del Orfeó Català y el Cor de Cambra. El objetivo es lograr una mayor “transparencia”, simplificar la gestión, lograr, en definitiva, una mayor “eficiencia”, retos que asumirá el nuevo ente, que se denominará Fundación Orfeó Català-Palau de la Música Catalana. El proceso exige configurar nuevos reglamentos, otra organización en sus órganos de gobierno, un nuevo patronato y una comisión delegada. Una sola entidad, pues, gestionará el Palau a partir de 2012, y el presidente del Orfeó será también el presidente de la Fundación, en este caso, Mariona Carulla. La propuesta del plan estratégico 2012-2015 ha sido presentada a los medios de

comunicación y explicada a los socios del Orfeó Català, que deberán respaldar la propuesta en una asamblea que debe celebrarse antes de finales de año.

Joan Oller, director general del Palau, resume las claves del plan en dos conceptos: “un retorno a los valores fundamentales del Palau y del Orfeó” y la voluntad de “excelencia”. Lo del retorno no es más que un nuevo baño nacionalista al hilo de la identidad catalana —Oller se remontó hasta los coros de Anselm Clavé— que nada tiene que ver con la realidad artística que ofrece el Palau. Cuesta más aceptar el uso recurrente del término excelencia en el nuevo discurso fundacional, porque sólo con palabras no se cambia la realidad: en cuestiones de prestigio artístico, el Palau ocupa un lugar irrelevante en la escena internacional, lo mismo que le sucede al Orfeó Català, rara vez contratado para actuar junto a orquestas de primer nivel fuera de Catalu-

ña, algo que, por ejemplo, sí ha conseguido el Orfeón Donostiarra. Tampoco alcanza ese nivel de excelencia la programación artística. Dice Oller que uno de los objetivos es “aumentar la calidad y avanzar hacia la excelencia y lograr ser embajadores de la cultura catalana”. Palabras huecas, porque la calidad de muchos de los espectáculos que ofrece el Palau deja mucho que desear, tanto en la producción propia como en lo que atañe a la iniciativa privada. Hoy lo que prima son los espectáculos de baja calidad, para turistas y paseantes, sin otro objetivo que llenar las arcas. El objetivo del plan es conseguir que el Palau controle, produciendo o en coproducción, un tercio de los espectáculos (hoy controla sólo una de cada cinco producciones), con el compromiso de aumentar la producción propia, pasando del 18% al 30%.

No es de recibo que, a la hora de presentar un plan estratégico que lleva como

punto prioritario alcanzar la excelencia artística, no se desvele ni un solo proyecto artístico solvente, de verdadera proyección, capaz de ilusionar y atraer a los melómanos. Se anuncian más ciclos de andar por casa y se sigue potenciando el alquiler de la sala como principal vía de ingresos junto a las visitas turísticas. Es decir, más de lo mismo. Bueno, hay al menos una nueva iniciativa, la figura de compositor en residencia, que estrenará, con todo merecimiento, Joan Guinjoan. Curiosa propuesta en una sala que no tiene orquesta propia —el único estreno será una pieza coral— y más curiosa aún si tenemos en cuenta que Joan Oller no quiso saber nada de compositores en residencia durante su larga etapa en el Auditori, donde tenía más sentido hacerlo, pues disponía del instrumento adecuado, la OBC y una política de encargos. Vivir para ver.

Javier Pérez Senz

En Madrid y Valladolid

RENÉE FLEMING: PROGRAMA DOBLE

Para muchos aficionados, Renée Fleming es la última diva en activo, la cantante que reúne mejor en una sola pieza esas cualidades excepcionales que definían a las grandes de siempre. Y cualidades positivas, habría que decir, pues a la soprano norteamericana nacida en 1959 no se le conocen rarezas ni extravagancias dignas de mención. Así, pues, presencia y voz han sido y son sus armas a la hora de ganarse a un público que sigue buscando ese algo más —hay quien lo llama glamour— que espera de algo como la ópera. Y no sólo ópera cantará Renée Fleming en su minigira española de este mes de diciembre. Así, en Madrid, abordará las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss acompañada por la Orquesta Filarmónica de Londres dirigida por Christoph Eschenbach, con quien ha colaborado mucho en concierto y en discos. La otra cita es en el Auditorio Miguel Delibes de Valladolid, donde con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León dirigida por el peruano Miguel Harth-Bedoya cantará fragmentos de óperas de Herrmann -*Cumbres borrascosas*-, Barber -*Antonio y Cleopatra*-, Richard Strauss -*Arabella*-, Cilea -*Adriana Lecouvreur*-, Leoncavallo -*La Bohème*- y Puccini -*Tosca*.

Madrid. Auditorio Nacional. 16-XII-2011. Renée Fleming, soprano. Filarmónica de Londres. Director: **Christoph Eschenbach.** Obras de Wagner, Strauss y Beethoven.
Valladolid. Auditorio Miguel Delibes. 18-XII-2011. Renée Fleming, soprano. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Director: **Miguel Harth-Bedoya.** Obras de Barber, Hermann, Richard Strauss, Elgar, Ochs, Mozart, Franck, Verdi, Cilea, Leoncavallo y Puccini.



Andrew Eccles

Biblioteca virtual de música española de la Fundación Juan March

NACE CLAMOR

Clamor es un portal de conocimiento que aspira a ir incorporando toda la actividad concertística de música española desarrollada en la Fundación Juan March desde su inicio en 1975. Clamor enriquece el audio de las grabaciones en vivo, con las fotografías de los conciertos, los programas de mano, las biografías de autores e intérpretes, las partituras, las plantillas instrumentales, las conferencias de los compositores e información complementaria depositada en la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación. Un sistema de navegación avanzada permite la búsqueda interconectada de

estos materiales. Sus objetivos fundamentales son la difusión, la promoción, la investigación y el conocimiento de la música española. Es un proyecto abierto diseñado con capacidad de crecimiento, que en su primera fase presenta los recitales con música española de los siglos XX y XXI celebrados en el marco de tres series de conciertos: Aula de (Re)estrenos dedicadas monográficamente a la música española contemporánea interpretada en el ciclo del mismo nombre desde 1986; Tribuna de Jóvenes Compositores, con las becas y ayudas a la creación musical concedidas a jóvenes compositores españoles menores de treinta



años; y Conciertos Especiales que, iniciados en 1975, engloban estrenos de obras realizadas por encargo, en ocasiones presentadas por el propio compositor, y otros actos. En esta primera fase se pueden consultar más de 130 conciertos, en los que se han interpretado más de 800 com-

posiciones escritas por más de 200 autores españoles. Una vez convertidas a formato digital, se presentan por obra y movimiento. Muchas de estas obras fueron encargos o estrenos promovidos por la Fundación o interpretadas únicamente en su salón de actos.

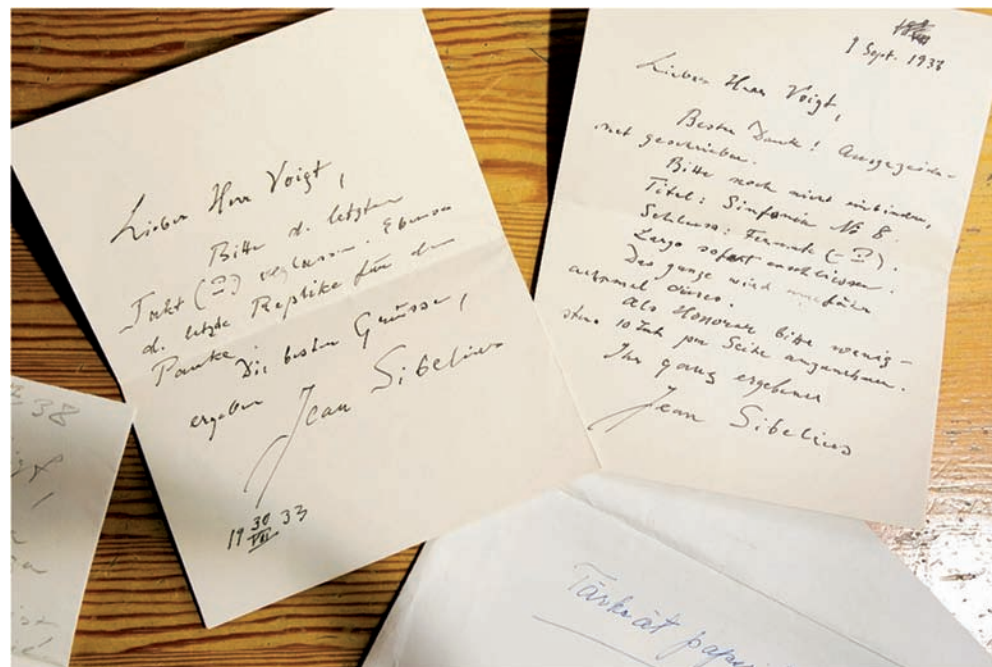
<http://digital.march.es/clamor/>

Aparece un fragmento de la obra perdida

HACIA LA OCTAVA DE SIBELIUS

Ninguna obra perdida excita el fervor nacional tanto como la *Octava Sinfonía* que Jean Sibelius echó al fuego en su casa, en Ainola, en algún momento de los primeros años cuarenta del pasado siglo. Ni un esbozo de Shakespeare, ni alguna parte perdida del *Fausto* de Goethe, ni un canto de Dante podría hacer llorar de alegría a los profesionales del ramo o parar las ediciones de los periódicos en Inglaterra, Alemania o Italia, como ha sucedido el mes pasado en Helsinki cuando el editor responsable de la *Edición Sibelius*, Timo Virtanen, anunció que había encontrado lo que parecía ser un fragmento de la perdida y siempre añorada *Octava*. Copias del manuscrito fueron enviadas a toda prisa a la nueva sala de conciertos para que la Filarmónica de Helsinki hiciera una rápida lectura y sus músicos dijeran que ellos habían hecho sonar por vez primera ese eslabón perdido de la historia nacional.

Sibelius se había callado después de terminar su *Séptima Sinfonía* en 1924. Recibió el encargo de la siguiente de parte de Serge Kusevitzki desde Boston, pero nunca lo cumplió. Thomas Beecham fue a verle para que le enseñara lo que estaba haciendo. Sibelius no le enseñó nada. Los modernis-



SAMI KERO / HS

tas del campo schoenbergiano se mofaban del viejo sinfonista diciendo que era como una cisterna averiada. Sus admiradores, que estaba luchando con los demonios. En 1939, llamó al mundo a través de la radio para salvar su devastada patria, amenazada por la invasión soviética tras años de pobreza y aislamiento. La invasión fue rechazada. Algún tiempo después, Sibelius quemó la sinfonía. ¿Por qué lo hizo? El compositor Einojuhani Rautavaara, que lo conoció cuando era muy joven, piensa que Sibelius temió no escribir su mejor obra y que

ello hiciera fracasar el apoyo internacional y llevar a Finlandia al colapso moral. Esa teoría me parece más creíble que la más común de que todo fue consecuencia de una borrachera.

Los nuevos fragmentos pueden escucharse en <http://www.hs.fi/kulttuuri/Soiiko+HSfin+videolla+Sibeliusen+kadonnut+sinfonia/a1305548269034> y no son más que un rompecabezas. El lenguaje pertenece inequívocamente a Sibelius, una estela de las cuerdas con un lamento de las maderas y una melodía que planea sobre ellas. A diferencia de

Mahler, que bailó con la atonalidad en su partitura final, Sibelius permanece dentro de la zona de seguridad. Conoce a su audiencia y no probará su tolerancia. Si se trata del comienzo de la sinfonía, es excesivamente cauto. Es más probable que abra uno de los movimientos centrales. En una carta encontrada también recientemente, Sibelius menciona “una caja de cartón llena de papel pautado” y habla de un coro en la sinfonía. Puede haber más sorpresas en esta saga helada.

Norman Lebrecht

Declarado desierto el VI Premio de composición AEOS

ALARMA

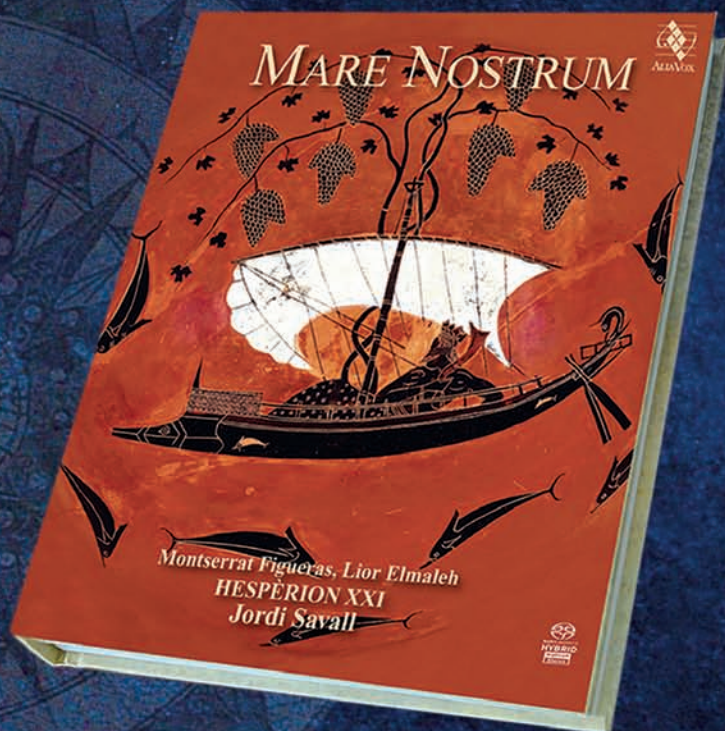
Es razonable preguntarse qué habrá sucedido para que un concurso de composición como el que convoca la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas se declare desierto. Dada la categoría indiscutible del jurado —José Luis Turina, José María Sánchez-Verdú, José Manuel López López, Ernest Martínez Izquierdo, Nacho de Paz y José Amer—, cabe pensar que, en efecto, y como éste aduce, ninguna de las obras presentadas reunía “los requisitos de calidad y grado de excelencia que exige un galardón de tales

características”. De donde se deduce que a nuestros mejores compositores jóvenes —se supone que a los mayores se les encarga directamente o no se presentan al premio— no les interesa semejante convocatoria —aunque ganarla implique el estreno por parte de las orquestas miembros de AEOS. O, quizá lo que sería más grave, no son tan buenos como pensamos. También es verdad que quizá el jurado exagere en lo del “grado de excelencia”, pues se diría que la excelencia no tiene grados. En todo caso, no es una buena noticia para nadie.

Un viaje a través de la música
y las culturas de *nuestro mar* en una gran edición

MARE NOSTRUM

ESCUCHARÁS LOS SONIDOS DEL MEDITERRÁNEO



Montserrat Figueras
Lior Elmaleh
HESPÈRION XXI
Jordi Savall

Disponible a partir
del 15 de diciembre



LA PUERTA SUBLIME

VOCES DE ESTAMBUL 1430-1750



Gürsoy Dincer
Montserrat Figueras
Lior Elmaleh
HESPÈRION XXI
Jordi Savall



Visite nuestra web www.alia-vox.com

ALIA VOX - Son Jade S.L. - Tel. 93 594 47 67 - Fax. 93 594 47 70
Avda. Bartomeu, 11 - 08193 Bellaterra - aliavox@alia-vox.com

Estreno en España de *Le Grand Macabre*

UN LIGETI DE REFERENCIA

Gran Teatro del Liceo. 19-XI-2011. Ligeti, **Le Grand Macabre**. Werner van Mechelen, Chris Merritt, Brian Asawa, Barbara Hannigan, Frode Olsen, Ning Liang, Ana Puche, Inés Moraleda, Francisco Vas, Simon Butteriss. Director musical: **Michael Boder**. Directores de escena: **Àlex Ollé (La Fura dels Baus)** y **Valentina Carrasco**. Escenografía: Alfons Flores. Vestuario: Lluc Castells. Coproducción del Liceo, La Monnaie, la Ópera de Roma y la English National Opera.

BARCELONA El estreno en España de *Le Grand Macabre* constituye uno de los grandes acontecimientos de la temporada, un éxito incuestionable en la trayectoria artística del Liceo como escenario comprometido con los grandes clásicos del siglo XX. La genial e irreverente ópera de György Ligeti transmite una arrolladora energía, un derroche de fantasía, humor y ciencia musical. Ligeti da una prodigiosa vuelta de tuerca al género en una obra inclasificable —“apocalipsis cómica”, “anti-antiópera”, en palabras de su autor—, que bebe tanto de las tradiciones como de las vanguardias antioperísticas. La clave del éxito estriba en la calidad musical de una partitura asombrosa y en el sensacional montaje de *La Fura dels Baus*, firmado por Àlex Ollé y Valentina Carrasco, presidido por una gigantesca muñeca, Claudia: los volúmenes y orificios de su cuerpo acogen los espacios y habitantes de esta formidable ópera, cargada de sexo y escenas escatológicas, pero genial en su plasmación musical.

El libreto es una exuberante pieza de teatro del absurdo: la llegada del terrible Nekrotar al principado de Breugheland para anunciar el fin de mundo desata una gran burla escénica a cargo de un extravagante desfile de personajes que prefieren apurar los placeres de la vida mientras llega la parca. *La Fura* acierta en el tono de burla, de exageración, en el ritmo trepidante de las escenas y el carácter grotesco de los personajes. El insólito escenario es el cuerpo de Claudia, una mujer actual que al sentirse enferma imagina su próxima muerte, pero al

Escena de *El Gran Macabro* de Ligeti en el Liceo de Barcelona

final, sólo sufre una aparatosa indigestión. La ópera empieza y termina con dos enamorados haciendo el amor. El mensaje es claro. Vive y disfruta mientras puedas.

La ópera destila un humor ácido, una carga irónica, corrosiva y grotesca, con personajes delirantes que vibran al ritmo que impone una música que bebe, filtra y recicla en un brillante *collage* las más variadas influencias, desde Monteverdi a Wagner y Verdi, pasando por el jazz, el music-hall, los ruidos urbanos —preludios a cargo de bocinas y teléfonos— y el más irreverente abanico de efectos, desde gritos y cacareos hasta eructos, para subrayar la caótica personalidad del *Grand Macabre*.

Michael Boder conoce a fondo la obra de Ligeti y realiza un sólido trabajo en el foso, firme en el pulso narrativo, con dinámicas y con-

trastes bien calibrados entre pasajes líricos y episodios de salvaje potencia. La excelente actuación de Chris Merritt y Frode Olsen dando libidinoso vida a Piet, la Bóta y Astradamors marca el alto nivel de un reparto sin fisuras que hace frente a las tremendas exigencias de la partitura y cuenta entre sus bazas con la espectacular técnica vocal de Brian Asawa, Barbara Hannigan, y Ning Liang, y el solvente trabajo de Werner van Mechelen, Ana Puche, Inés Moraleda, Francisco Vas y Simon Butteriss. El montaje —con escenografía de Alfons Flores, vestuario de Lluc Castells e iluminación de Peter van Praet— es una coproducción del Liceo con La Monnaie, l'Opera de Roma y la English National Opera que está cosechando éxitos allá donde se presenta.

Javier Pérez Senz

Ciclo fáustico

EL FAUST DE SCHUMANN

Barcelona. Gran Teatre del Liceo. 28-X-2011. Ofelia Sala, Susana Cordon, Elena Copons, sopranos; Sara Fulgoni, Gemma Coma-Alabert mezzo; Roberto Saccà, tenor; Michael Volle, Günther Groissböck, Attila Jun, bajos. Cor Vivaldi - Petits Cantors de Catalunya. Coro y Sinfónica del Gran Teatre del Liceo. Director: **Josep Pons.** Schumann, *Escenas del Faust de Goethe*.

Prosiguiendo su revisión del mito fáustico, uno de los ejes temáticos de la temporada, iniciada en octubre con el *Faust* de Gounod, el Liceo programó a continuación las *Szenen aus Goethes Faust* de Robert Schumann, una obra majestuosa, imponente, que se sitúa, sin embargo, en un terreno incómodo para programadores, intérpretes y público pues va más allá de la estaticidad del oratorio, pero no presenta la continuidad dramática de la ópera y, con su impresionante despliegue de medios que incluye orquesta completa, ocho solistas vocales, gran coro mixto y coro infantil, se queda con un pie en el auditorio y sus conciertos y con

otro en el teatro y sus representaciones sin que nadie se lo acabe de quedar.

La obra, por otra parte, presenta irregularidades y junto al sobrecogedor *Chorus Mysticus* final o el *Hier ist die Aussicht frei*, del *Doctor Marianus* que se cuentan entre lo mejor de lo mejor de Schumann y de todo el romanticismo alemán, también presenta algunas importantes caídas de tensión que revelan la dificultad de Schumann, tan hábil y genial en el pequeño formato y en la pieza solista, para controlar los grandes despliegues de medios y los formatos de largo recorrido.

La dirección de esta compleja, difícil e incómoda pie-

za fue encargada por el Liceu a Josep Pons, el director titular del teatro a partir de la próxima temporada, un director de experiencia, que evaluó correctamente las dificultades que tenía delante y los medios con que contaba para enfrentarlas y presentó unas *Escenas del Fausto de Goethe* plenamente satisfactorias pero no memorables basadas en un rendimiento orquestal que se inició flojo y acabó suficiente, unos coros muy correctos y un equipo vocal equilibrado en el que se debe destacar la labor de Michael Volle en el triple papel de Faust, Pater Seraphicus y Doctor Marianus.

Xavier Pujol



JOSEP PONS

Temporada de la OBC

MUCHO MÁS QUE EL DEBER CUMPLIDO

Barcelona. Auditori. 18-XI-2011. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Pablo González.** Obras de Barber, Torres y Chaikovsky.

El concierto que comentamos es un buen ejemplo de lo que podríamos llamar cumplimiento del deber por parte de una orquesta sinfónica estable, en este caso la OBC con su titular, Pablo González, al frente. Es importante, en efecto, que orquesta y director presten cuidadosa y selectiva atención a la música contemporánea, es más a la de autores vivos (y jóvenes), incluso que la promuevan mediante encargos de obras. Un excelente ejemplo de eso lo tuvimos en el estreno de *Libro de los secretos*, encargada por la OBC al compositor Jesús Torres (Zaragoza, 1965). No debe en ningún caso olvidarse que el gran sinfonismo clásico-romántico sigue siendo (y no parece que vaya a dejar de ser) la base del

repertorio: el *Adagio para cuerdas* de Barber y la *Patética* de Chaikovsky son absolutamente emblemáticos al respecto. Finalmente, programar e interpretar a contemporáneos y románticos debe ser mucho más que eso que, sin duda un poco toscamente, hemos llamado cumplimiento del deber. Se espera de orquesta y director versatilidad y complicidad con lo interpretado. Bien: así fue en este concierto. Esa fue la actitud y la entrega. Los resultados, a partir de un buen nivel general, requieren una cierta matización. Es de alabar que la versión del *Adagio* de Barber mostrara, en su emotivo y muy trabajado discurso al servicio de un melodismo arrollador, que de ninguna manera se había tratado a la pieza como telo-

nera. El estreno absoluto de la obra de Torres causó impacto, sin duda, en la medida en que permitió un lucimiento instrumental, una diáfana exposición de planos en la orquesta, una demostración de la capacidad de Pablo González frente a la complejidad, importantes. Si la obra responde, como parece ser la intención de su autor, a un anhelo de comunicación no menor que el melodismo sin cortapisas de Barber y Chaikovsky, su lenguaje hace mucho más difícil que eso se perciba, pero incluso si se la siente más distante y objetiva, es tan sinfonismo de buena ley como el resto del programa. ¿Fue la *Patética* algo así como el esperado plato fuerte? Sí su primer movimiento, dirigido con una atención al contras-

te y una respiración dosificada entre la contención y la histeria —entiéndase la de la partitura, con toda su belleza—; menos que el resto de la sinfonía, el *Allegro con grazia*, donde no se acabó de alcanzar la ingravidez típica de los valeses de Chaikovsky; en parte sí y en parte no, el fabuloso *Adagio* lamentoso final, donde quizá el miedo a caer en el empalago del dolor llevó a una concepción un poco menos cómplice de lo necesario: ahí hay que entregarse sin reservas y póngase el sol... por San Petersburgo.

En cualquier caso, buen concierto; el buen nivel de la OBC, el trabajo de su director siguen dando buenos resultados.

José Luis Vidal

scherez

Wagner sin pasión

HIERATISMO

Bilbao. Palacio Euskalduna. LX Temporada de la ABAO. 22-X-2011. Wagner, **Tristán e Isolda**. Torsten Kerl, Jennifer Wilson, Elena Zhidkova, Alan Held, Matthew Best. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Bilbao. Director musical: **Miguel Ángel Gómez Martínez**. Director de escena: **Pierluigi Pier'Alli**. Producción del Teatro dell'Opera di Roma.



E. Moreno Esquivel

Torsten Kerl y Alan Held en *Tristan und Isolde* de Wagner en la temporada de la ABAO

BILBAO Después de cinco años de ausencia, Wagner volvió a la temporada abaística con una de sus grandes obras maestras, aunque sin la misma suerte que en ocasiones previas. Con una bella producción, una orquesta acreditada y un maestro solvente, el reparto falló en los tres pilares fundamentales, Tristán, Isolda y Marke, y así la función no pudo terminar de levantar el vuelo. De entrada, pese a que la norteamericana Jennifer Wilson parecía una apuesta segura, aquí evidenció que una Isolda puede ser hierática pero nunca expresiva; dramáticamente inerte, la voz tampoco brilló con el metal diamantino de otras veces: ¿quién nos iba a decir que nos fallaría la Brunilda que hacía nada nos había maravillado en el *Anillo* de Valencia? Corto también Torsten Kerl, un tenor de voz agradable que se defiende bien en ciertos

repertorios pero que no tiene la amplitud, la densidad, el heroísmo, el volumen y la resistencia que necesita la parte de Tristán. No hubo filtro de amor, ambos crearon personajes en blanco y negro, plácidos, distantes, apagados, sin vida, sin sangre y sin pasión, lo que en el mundo de la ópera, y en Wagner en particular, lleva irremediablemente al fracaso. En esa línea, el bajo-barítono Matthew Best privó al Rey Marke de acentos nobles y de un fraseo señorial, limitándose en su largo soliloquio a lucir su voz con un tono más cercano al verismo que al drama musical wagneriano. Sí fue una Brangania sensacional (lo fue aquí y lo sería en Bayreuth) la mezzo rusa Elena Zhidkova, de voz bella y estupendamente proyectada; entre ella y Alan Held, un Kurwenal enorme, imponente, de gran presencia escénica y sólido empaque vocal, se repartieron la

tarta de las ovaciones. Sorprendente Javier Galán en Melot y más que cumplidores Eduardo Ituarte en el marinero, Gexan Etxabe en el timonel y Alberto Núñez en el pastor.

En el foso, el granadino Miguel Ángel Gómez Martínez, que venía de hacer *La sonnambula* en Pamplona, planteó inicialmente un Wagner oceánico y espiritual, con *tempi* lentos y sonoridades densas, pero su labor fue tomando a partir del segundo acto un rumbo más terrenal e implicado en la narración, tratando quizás de echar una mano a los dos protagonistas, que en ningún momento se debieron de sentir desamparados. Contó además con una envolvente y compacta Sinfónica de Bilbao, siempre crecida en el repertorio centroeuropeo del siglo XIX tras años de preparación primero con Juanjo Mena y después con Günter Neuhold.

Bellísima al fin la puesta en escena de Pierluigi Pier'Alli procedente la Ópera de Roma: un *Tristán* caballeresco, musical y, por así decirlo, esencial, ambientado en un mundo inmaterial lleno de plasticidad y fantasía. El italiano penetra en el drama interior de los personajes y potencia el hieratismo frente a la acción; lamentablemente, con dos cantantes tan contemplativos y faltos de fuerza expresiva como Kerl y Wilson la idea no pudo brillar del todo. Ante sus presencias estatuarias, el sueño poético se volvió prosaico, la magia devino en rutina y Wagner nunca llegó a estar presente del todo. Pero aún le quedan a la ABAO dos dramas musicales por hacer en la era Euskalduna: *Los maestros cantores de Núremberg* y *Parsifal*. Quizás con ellos pueda haber más suerte.

Asier Vallejo Ugarte

Homenaje a Victoria

MAGNOS MISTERIOS

Bilbao. Teatro Arriaga. 30-X-2011. Marina Pardo, mezzosoprano; José Hernández Pastor, contratenor; José Antonio López, barítono; Bartomeu Jaume, piano. Cantoría Hispánica. Obras de Victoria, Lanchares, Camarero, Aracil y García.



Moreno Esquilbel

Cantoría Hispánica en el Teatro Arriaga de Bilbao

Dentro de la amplia programación que el Centro Nacional de Difusión Musical ha dedicado a Tomás Luis de Victoria durante el año del cuarto centenario de su muerte, el Teatro Arriaga acogió este homenaje en el que la música del gran polifonista abulense se alternaba con canciones para voz y piano encargadas por Festclásica a cuatro relevantes creadores españoles contemporáneos, siempre sobre textos de escritores del Siglo de Oro, y estrenadas en el Festival Ensembles de Valencia en mayo de este mismo año. Semejante responsabilidad (contraponer la creación actual a la intensidad casi manierista del motete victoriano) fue encarada de diferente forma por los distintos compositores: entre la línea más tradicional de Santiago Lanchares en su *Canto de Polifemo* y el gesto valiente y experimental de Voro García en *Del alma*, César Camarero (*Pequeño teatro de otro mundo*) y Alfredo Aracil (*Aliento fugitivo*) ocuparon posiciones de centralidad desde perspectivas oníricas y unos giros marcadamente paródicos. A

buen nivel el pianista y los cantantes, con la sólida voz del barítono José Antonio López en lo más alto.

No obstante, la música de Victoria, su sobriedad expresiva, su dimensión mística y su estela misteriosa se impusieron serena pero claramente en las voces del cuarteto Cantoría Hispánica, capaces en todo momento de resolver con total naturalidad las tensiones cromáticas y los retardos acumulados que plantean obras como el salmo *Unus ex discipulis meis* o el conocido motete *O magnum mysterium*. Aun así, aseguradas la musicalidad, la afinación, la delicadeza, la transparencia y la atención al estilo (cuidada al máximo por el contratenor José Hernández Pastor, fundador en 2004 del grupo), las interpretaciones estuvieron un poco faltas de sensualidad y adolecieron de cierta opacidad tímbrica, lo que en el fondo importó poco, pues no es Bilbao una ciudad en la que se escuche a menudo Victoria, y eso es sin duda un síntoma de que todavía queda mucho camino por andar.

Asier Vallejo Ugarte

Richard Strauss

Capriccio

RENÉE FLEMING

The Metropolitan Opera Orchestra
ANDREW DAVIS

The Metropolitan Opera HD LIVE

Renée Fleming

RICHARD STRAUSS: CAPRICCIO

The Met / Andrew Davis

Un gran versión de la última ópera de Strauss, cuyo papel principal completo, Fleming abordó por primera vez el pasado marzo en el Met.
... La voz de Fleming sonó aterciopelada y seductora, con un fraseo de gran nobleza. The New York Times

PRÓXIMOS CONCIERTOS EN ESPAÑA:

16/12 MADRID Auditorio Nacional
(Ibermúsica · www.ibermusica.com)

18/12 VALLADOLID Auditorio Miguel Delibes
(www.auditoriomigueldelibes.com)

RENÉE FLEMING
THE METROPOLITAN OPERA ORCHESTRA
ANDREW DAVIS

UNIVERSAL CLASSICS MUSIC
BUSCANDO EN FACEBOOK

DECCA

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP

di

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

Bilbao Estación Barroca

VENECIA, SIGLO XVII

Bilbao. Teatro Campos Elíseos. 5-XI-2011. Claire Lefilliâtre, soprano; **Serge Goubioud**, tenor; **Jan van Elsacker**, tenor; **Arnaud Marzorati**, bajo. *Le Poème Harmonique*. Director: **Vincent Dumestre**. Obras de Monteverdi, Marini, Manelli y Ferrari.

Los músicos de *Le Poème Harmonique* propusieron un espectáculo titulado *Venezia, dalle calli ai palazzi* (Venecia, de las calles a los palacios) en el Teatro Campos Elíseos en el marco del ciclo *Bilbao Estación Barroca* que organiza todos los otoños la Fundación Bilbao 700. No vamos a descubrir a estas alturas la frescura y la libertad con que Vincent Dumestre y sus chicos afrontan habitualmente la música barroca, pero en vivo y en directo sus interpretaciones ganan aún más en belleza, en espontaneidad y en carga expresiva. Suele pasar con todos los grupos especializados, pero con *Le Poème Harmonique* es dis-

tinto, pues el aspecto teatral de sus programas está cuidado y mimado hasta el último detalle. Sólo así se puede conseguir, por ejemplo, una *Barchetta passaggiera* de Manelli tan pícaro y gamberro, o un *Lamento della ninfa* monteverdiano tan doliente en su desnuda emotividad. Nada de ello valdría, por supuesto, sin una musicalidad sutil y flexible, plagada unas veces de humor y otras de matices trágicos, que se sostenga sobre la necesaria claridad expositiva y el máximo rigor estilístico. Bajo la tenue luz de unas velas, desde la tiorba o la guitarra barroca, Dumestre asegura todo ello y más, pese a que las voces con las



que colabora no sean a menudo especialmente ricas; no lo fueron, sin ir más lejos, las de los dos tenores, aunque su entrega, su soltura y

su naturalidad en el canto compensaron con creces. Lefilliâtre sobresalió por su canto delicado y matizado, especialmente cálido en la página *Son ruinato, appassionato*, de Ferrari. Portentoso en todo momento Marzorati.

Pero no son estos italianos del XVII compositores que pidan grandes individualidades, sino grandes labores de conjunto. Los diez artistas que había sobre el escenario lo eran creativos e imaginativos, y llenaron esta música de una vida tan especial que las calles de Venecia resplandecieron con la luz intensa y dorada de sus grandes días.

Asier Vallejo Ugarte

Sociedad Filarmónica

ARTE Y ESCUELA

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 3-XI-2011. Martin Helmchen, piano. Obras de Schumann, Schoenberg y Liszt. 17-XI-2011. **Valentin Erben**, violonchelo. **Cuarteto Belcea**. Obras de Beethoven y Schubert.

Martin Helmchen (Berlín, 1982) es sin duda uno de los pianistas más prometedores del momento, y así lo demostró en su primera visita en solitario a la Sociedad Filarmónica de Bilbao, con un programa enormemente exigente que sacó adelante con mesura, limpieza técnica y mucho arte. Si las *Escenas del bosque* schumannianas evocaron en su fantasía, en su suavidad y en su íntimo lirismo al joven Brendel, en los *Estudios sinfónicos op. 13* Helmchen mostró, pese a algunos deslices mínimos, un perfil más virtuoso y brillante, aunque siempre musical. No obstante, los dos elementos que acreditaron su sorprendente madurez fueron el vigor con que reveló la fuerza expresiva de las seis *Klavierstücke op. 19*



de Schoenberg y, más aún, el halo de modernidad que hizo resplandecer en dos obras del Liszt último e impenetrable: la *Bagatelle sans tonalité* y *Nuages gris*. Sensacional.

Por el contrario, el Belcea decepcionó un poco en el *Cuarteto en mi bemol op. 127* de Beethoven, y no por falta de claridad de líneas, de

musicalidad o de carácter, pues de eso iba sobrado, sino porque su sonido (incluso el del violín de Corina Belcea) fue a veces un tanto pálido y seco, y así el inmenso Adagio, ma non troppo e molto cantabile no terminó de volar con verdadera sensación de infinidad y de quietud. Después, Valentin Erben aportó cuerpo y

densidad en el *Quinteto en do mayor D. 956 op. post.* de Schubert, y con él se abrió paso una elegancia más refinada y los juegos de preguntas y respuestas se desarrollaron con mayor fluidez. También este Adagio quedó algo falto de brillo y de color, pero su tono meditativo y el intenso dramatismo del episodio central inclinaron la balanza a su favor, de igual forma que pequeños momentos de gran clase (como la transición del Trío al tema inicial del Scherzo) constataban aquí y allá que el Belcea tiene una escuela que a otros les falta y, naturalmente, que sus músicos son muy buenos, no por otra cosa los casi cincuenta minutos que duró el *Quinteto* pasaron en un suspiro.

Asier Vallejo Ugarte

Minimalismo lírico

UNA VOZ EN FORMACIÓN

Teatro Góngora. 10-XI-2011. **Un aura amorosa.** Pablo García-López, tenor; Patricia Sabarís, violín; Marina Ureña, violonchelo; Lucía Moreno, piano. Obras de Bizet, Donizetti, Pérez Freire, Gluck, Guastavino, Guerrero, Haendel, López, Mariano, Mascagni, Mozart, Ponce, Serrano y Sorozábal.

CÓRDOBA La presentación en el restaurado Teatro Góngora del joven tenor cordobés Pablo García-López en un recital mínimamente escenificado con acompañamiento musical de un trío ha supuesto un experimento en el que el escenógrafo Francisco López, inventor de la idea y a la sazón director del Teatro Villamarta de Jerez, ha querido mostrar la fusión de la palabra, el drama y la música en lo que se puede entender como una *minimalización* del género lírico. El motivo e hilo conductor del espectáculo ha sido el amor entendido como ese sentimiento universal siempre paradójico y a veces contradictorio. De ahí su título; *Un aura amorosa*, aria tomada del *Così* de Mozart y que sirvió para hacer la *entrée* del espectáculo en la que el protagonista quería homenajear a su compositor favorito y manifestar su calidad de tenor lírico. Tal característica vocal lógicamente determinó la elección del programa.

Así, ofreció dos momentos relevantes de la creación de uno de los genios del belcantismo, Donizetti, con el aria *Quanto è bella* y la popular romanza *Una furtiva lagrima*, ambas piezas de la ópera *L'elisir d'amore*. En éstas, como en *Je crois entendre encore* de la ópera *Los pescadores de perlas* de Bizet, su voz se expresó con mayor comodidad que en *Ombra mai fu* de la ópera *Serse* de Haendel, ya que el estilo barroco requiere una expresión vocal menos impostada y de emisión más natural, que no fuerce los resonadores, máxime con la inevitable perturbación que, en la emisión de la



Maria Moya

voz, siempre conlleva la pronunciación. Otro tanto puede decirse que ocurrió con dos pasajes de Gluck de sus obras *Ifigenia en Tauride* y *Orfeo y Euridice*; *Unis des la plus tendre enfance* y *J'ai perdu mon Eurydice*, respectivamente.

La actuación de Pablo García-López, bien acompañado por el trío en el que destacaba el buen gusto de la pianista, fue ganando enteros cuando entró en el campo de los géneros menores, dejando una excelente impresión en su interpretación de *Flor roja* de la zarzuela *Los gavilanes* de Jacinto Guerrero y la copla *Estrellita* de Manuel M. Ponce. Un momento destacado fue la canción *Rossignol* de la ópera *Le chanteur de México* de López y que inmortalizó el gran Luis Mariano. La actuación generó la delicia de un público que pudo disfrutar del arte de un paisano que a poco que perfile y cuide las cualidades de su voz conseguirá a buen seguro tener un lugar destacado entre los cantantes de su generación.

José Antonio Cantón

De Mahler a Mahler

DÍAS DE VINO Y ROSAS

Palacio de la Ópera. 21-X-2011. **María Espada**, soprano; **Yvonne Naef**, contralto. Coro de la Comunidad de Madrid. Coro de la OSG. Orquesta Joven de la OSG. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Mahler, *Segunda*. 28-X-2011. **Eugene Ugorski**, violín. OSG. Director: **Jun Märkl**. Obras de Liszt, Sibelius y Brahms. 4-XI-2011. **Alexander Yakolev**, piano. OSG. Director: **Pietro Rizzo**. Obras de Alonso, Chaikovsky y Sibelius. 11-XI-2011. **Guillermo Pastrana**, violonchelo. OSG. Director: **Michal Nesterowicz**. Obras de Vayo, Lalo y Prokofiev. **Teatro Colón.** 20-X-2011. Coro Monteverdi. Orquesta Revolucionaria y Romántica. Director: **John Eliot Gardiner**. Obras de Brahms, Bruckner y Stravinski. 8-XI-2011. **Thomas Hampson**, barítono; **Wolfgang Rieger**, piano. Mahler, *Lieder*.

LA CORUÑA Llegado el Otoño, continuó el Festival *Galicia Classics* trayendo magníficos conciertos y dio comienzo la XX temporada de la Sinfónica de Galicia. Así que hemos tenido días de vino y rosas que tal vez sean el preludio de una época más modesta. Pero, de momento, aún se prolongan en este otoño esos días dulces. La Sinfónica comenzó la temporada con una brillante versión de la *Segunda* de Mahler, muy meritoria dado lo dispar de los elementos que fueron necesarios para su ejecución. A pesar de su fama, el director alemán Märkl no acabó de entusiasmar: la *Cuarta* de Brahms, muy precipitada; un discreto *Concierto para violín*, de Sibelius (en el que brilló un gran solista de 22 años), y unos *Preludios*, de Liszt que no harán historia. Pietro Rizzo, director artístico de la Orquesta Joven de la OSG; y Yakolev un —también joven— pianista que ganó en 2009 el Concurso Ciudad de Ferrol, interpretaron de modo poco preciso el *Concierto n.º 1*, de Chaikovsky, debido a la premura del solista; la orquesta sola, bajo la dirección de Rizzo, hizo una *Quinta*, de Sibelius más que estimable y tocó muy bien la interesante creación de Fernando Alonso, *Diálogos en la penumbra*. Nesterowicz es un director extraordinario. Su versión de la *Quinta* de Prokofiev fue saludada con una aclamación; también concertó acertadamente el *Concierto para vio-*

lonchelo de Lalo, donde Pastrana mostró su bello y refinado sonido; completó el programa *Wellspring*, de David Vayo, músico estadounidense, premio de composición Andrés Gaos, de 2009, obra que fue acogida con verdadero interés por el público.

Los dos actos musicales del Festival *Galicia Classics* fueron otros tantos grandes momentos artísticos. En el primero, Gardiner y su orquesta y coro obtuvieron un éxito enorme con un programa precioso muy poco habitual: Brahms, *Canto fúnebre*; Bruckner, *Misa n.º 2*, y Stravinski, *Sinfonía de los salmos*. Si las dos primeras obras son referencia absoluta por tratarse de primera interpretación en esta ciudad, la admirable partitura de Stravinski queda como un hito en la historia musical de la urbe. Hampson es un extraordinario cantante, típico barítono de la escuela alemana de lieder (aunque es estadounidense), que prodiga los recursos vocales de todo tipo para obtener una gran paleta cromática. Y Rieger, mediante el instrumento de teclado, consigue también maravillosos efectos de color utilizando una variadísima pulsación, un toque perfecto del pedal y un refinado juego de volúmenes. Así logran esa fecunda simbiosis que es el lied. Recital inolvidable que desencadenó un enorme entusiasmo de este público cuya afición al canto es proverbial.

Julio Andrade Malde



la mà de guido

www.lamadeguido.com

NOVEDAD

la mà de guido

MANUEL PLA • JOSEP PLA
(c.1725-1766) (1728-1762)

Stabat Mater
Salve Regina

Raquel Andueza
Pau Bordas

Orquestra Barroca Catalana
Olivia Centurioni

LMG2106

MANUEL PLA (c.1725-1766)
JOSEP PLA (1728-1762)

MÚSICA RELIGIOSA A SOLO



RAQUEL ANDUEZA
PAU BORDAS

ORQUESTRA BARROCA
CATALANA
OLIVIA CENTURIONI

Distribución:

DIVERDI.COM

Festival de Ópera (y II)

CARPE DIEM

La Coruña. Teatro Colón. 17, 18-IX-2011. Weill, **A ópera dos tres reás** (versión en gallego). Luis Tosar, Marcos Orsi, Muriel Sánchez, Begoña Santalices, Alba Mesa. Agrupación instrumental. Director musical: **Diego García**. Director de escena: **Quico Cadaval**. Producción del Centro Dramático Galego. **Auditorio del Conservatorio Profesional de Música.** 23-IX-2011. **Alba López**, soprano; **Ludmila Orlova**, pianista. Arias de Vivaldi, Haendel, Mozart, Gluck y Dvorak; canciones de R. Strauss, Chaikovsky y Granados; romanzas de Chapí y Giménez. **Palacio de la Ópera.** 30-IX, 2-X-2011. Donizetti, **L'elisir d'amore**. Celso Albelo, Irina Lungu, Javier Franco, Bruno de Simone, Helena Abad. Coro Gaos. Sinfónica de Galicia. Director musical: **Cristóbal Soler**. Director de escena: **Francisco López**. Producción del Teatro Villamarta de Jerez.



Miguel Ángel Fernández

Celso Albelo e Irina Lungu en *L'elisir d'amore* en el Palacio de la Ópera de La Coruña

Tomemos el fruto de cada día y gocemos de él, que ya veremos lo que nos depara luego el destino. Por el momento, contra el viento y la marea de la crisis, los Amigos de la Ópera de La Coruña han conseguido mantener a flote un nuevo festival. No es cualquier cosa: hace el número cincuenta y nueve desde su creación (1953). En circunstancias adversas, es difícil sostener una alta calidad media. Y, sin embargo, este año se ha conseguido.

En la ópera de Weill, se utilizaron elementos de nuestra propia comunidad autónoma y se alcanzó un más que notable nivel de dignidad. Base instrumental suficiente con correcta dirección de Diego García; excelente vestuario e inteligente planteamiento escénico con medios modestos, pero ingeniosos. Actores-cantantes de razonable vocalidad; destacaron: Tosar (Mackie), en una bien medida actuación, Orsi (Peachum) y sus familiares escénicos, Santalices y Sánchez (madre e hija Pichum); Alba Mesa es una excelente actriz y además canta muy bien. Las dos funciones, a teatro lleno, constituyeron un gran éxito.

Alba López es una joven cantante coruñesa que posee excelentes condiciones vocales y actorales, lo que la hace especialmente idónea para la

escena; en el terreno del recital, se muestra más irregular; donde mejor pudo explayar sus notables registros grave y agudo fue en Vivaldi (*Sposa son disprezzata*, de la ópera *Bayaceto*), Chaikovsky (*Ochtegó*, op. 6, n.º 5) y en las tres *Majas dolorosas* de Granados; Ludmila Orlova es una excelente pianista acompañante.

Cerró el Festival una brillante representación de *L'elisir d'amore*, que desencadenó un enorme entusiasmo en el público. Escena tradicional, más bien discreta y vestuario más bien apagado y en algún caso (Dulcamara, con bata de lunares) extravagante. Las aclamaciones finales fueron para la Sinfónica de Galicia —impecable— a cuyo frente se halló una batuta poco imaginativa. El Coro Gaos, joven por nacimiento (un año de existencia) y por edad media de los componentes, actuó con decoro. Albelo, gran tenor, muy querido en esta ciudad, aunque tal vez no se hallaba en su mejor día, fue aclamado tras la célebre romanza; también Irina Lungu, cuya bella voz y brillante coloratura encantaron al público; el barítono coruñés Javier Franco estuvo acertado, lo mismo que De Simone, buen profesional, a quien tal vez falte algo de carácter vocal para el personaje.

Julio Andrade Malde

Wilson como traductor

CAMILLA TILLING: ÁNGEL, DE NUEVO

Teatro Real. 2-X-2011. Debussy, **Pelléas et Mélisande**. Camilla Tilling, Yann Beuron, Laurent Naouri, Hilary Summers, Seraphin Kellner, Jean-Luc Ballestra, Tomeu Bibiloni. Director musical: **Sylvain Cambreling**. Director de escena, escenografía y luces: **Robert Wilson**. Figurines: Frida Parmeggiani.

MADRID Fue en 1980: Victoria de los Ángeles dirigida por Ros-Marbà, en La Zarzuela; luego, 2002: María Bayo dirigida por Armin Jordan, ya en el Real. Los ancianos del lugar, semejantes a los de la tribu stravinskiana, evocamos estas dos Mélisande. La ópera del siglo XX es un itinerario entre dos nombres femeninos: “De Mélisande a Bernarda” (*Bernarda Albas Haus*, de Reimann, hasta ahora nunca grabada, ni en CD ni en audiovisual). Hay quien pondría antes de Mélisande a Louise, por cronología; pero Louise es una bella soubrette o gri-sette o süsse Mädl que precede a la dama misteriosa que huyó del reino desconocido que la sofocaba para caer en el ahogo de Allemonde. Entramos ya en la segunda década del siglo, han pasado treinta y un años desde Victoria, baqueana en el papel. Y llega el ángel que anunció a San Francisco este verano, y del que todos quedamos enganchados. Pasión de ángel o con ángel ahora compensada con la presencia, de nuevo, de Camilla Tilling, cuya voz y actuación son algo más que adecuadas para este cometido: hay una propuesta en Tilling que lleva a la asunción del misterio y su desenvolvimiento mediante procesos que es inútil analizar, porque pertenecen a las técnicas del arte en las que éste, sin dejar de ser técnica, sólo es técnica de Dios. La voz poderosa, rotunda y bella de Laurent Naouri es desde muy pronto amenaza para la fragilidad enfermiza de la protagonista. Mientras que la voz juvenil de Yann Beuron promete compañerismos, identificaciones imposibles en el reino siniestro en que todo rezuma muerte. Un excelente y muy contrastado triángulo.

Como hemos dicho en otras ocasiones, el mundo



Camilla Tilling en *Pelléas et Mélisande* de Debussy en el Teatro Real

plástico de Robert Wilson es a menudo el resultado de una búsqueda, o acaso el hallazgo mismo retratado en positivo. Esa plástica (ciclorama, proyecciones sobre el ciclorama, iluminación como elemento esencial y definidor, actores bidimensionales sin sombra, estilización, anti-realismo, danza sugerida, danza que se alimenta de orientalismos, danza ausente hacia el “coté jardin”...) es

reconocible, pero no siempre llega Wilson a un acierto como en este caso. Wilson tal vez necesita algo que le limite: aquí, la partitura, que no puede manipular como ciertos textos teatrales, clásicos o no. Y ese límite le potencia, le convierte en el auténtico traductor de una ópera que es “estilización”, como siempre en el género, pero más aún. Nada de atrezo, por favor: la ley de la gra-

vedad atentaría antes o después contra estas estudiadas y hermosas lentitudes que constituyen la danza wilsoniana. Nada de muecas, nada de gestos, serían “un naufragio”. Apenas la licencia de una columna para sugerir la Torre, o de un largo vestido para traducir la cabellera de Mélisande. El resultado, para el espectador, es que sale convencido de que la propuesta de Wilson es la traducción exacta de lo que propone esa partitura en la que se construye un mundo lírico-dramático no distinto, sino totalmente opuesto, al de las tensiones wagnerianas. Y que este icono de Wilson huye tanto de la tradición de los hoy abrumadores manteos prerrafaelistas como de los interiores burgueses de finales del XIX, ambos abrumadoramente presentes, aquéllos en los viejos montajes; éstos, en los “modernos”.

El reparto ha sido muy cuidado, y hasta los menores cometidos de esta ópera con escasos personajes resultan servidos de manera más que convincente: el niño Seraphin Kellner, de los Niños de Tolz, es una buena opción para Yniold, fuera de la opción-canto-operístico, desde luego. Hilary Summers y Jean-Luc Ballestra, en Geneviève y en el médico redondean este excelente plantel de voces.

Cambreling se ha entendido muy bien con la orquesta del Real. Es un director que parece poseer un gran sentido práctico a la hora de plantearse partituras que conoce bien. Ésta es una de ellas. Pero sabemos que Cambreling tiene una cabeza llena de partituras que conoce, que ha desmenuzado y que puede proponer como quien te invita a un paseo por el parque.

Santiago Martín Bermúdez

Las noches del Real 1

JUVENTUD Y VEJEZ

Madrid. Teatro Real. 8-XI-2011. **Arabella Steinbacher**, violín. Culture Orchestra. Director: **Neville Marriner**. Obras de Szymanowski y Chaikovsky.

Con esta sesión se abría el ciclo Las noches del Real. En ella pudimos disfrutar con las gracias interpretativas de la joven violinista alemana Arabella Steinbacher. Recordaremos su impecable y aérea versión del grácil y refinado *Concierto para violín n.º 1* de Szymanowski, que labró compás a compás con una musicalidad, sentido del legato y de la frase admirables. Templada y afinada, extrae de su Stradivarius una sonoridad de exquisita calidad, tenue y vaporosa pero dotada al tiempo de una rara densidad. Ante el griterío, concedió el *Recitativo-Scherzo* de Kreisler, que tradujo con estilo y limpieza propios de una Mutter, de la que en ciertos aspectos es continuadora.



Arabella Steinbacher en el Teatro Real

Tuvo buen apoyo en el viejo Marriner (1924), que sigue manteniendo esa disposición en el podio y su permanente y metronómica forma de batir, en pequeños diseños de su corta batuta.

Movimientos claros bien entendidos por la orquesta, constituida por jóvenes instrumentistas polacos y de otros países del este. Una agrupación recién formada, dependiente, como otras, de

la Unión Europea, y que está aún en barbecho. La tímbrica es agreste y áspera y falta empaste y seguridad en los ataques. Con esos mimbres, Marriner, que nunca fue un alquimista del sonido, logró ajuste e intensidad en dos obras de Chaikovsky, *El violín*, infrecuente partitura de madurez, y la conocida *Sinfonía n.º 4*, de la que escuchamos una interpretación un tanto primaria y sin especiales matices, pero de mayor fuerza expresiva que la más depurada de Cleveland y Welser-Möst, aquí al lado comentada. El titular de la formación, Pawel Kotla, salió al final para dirigir, de manera vehemente, la obra de *Halka* de Moniuszko.

Arturo Reverter

Las noches del Real 2

HOMEOPATÍA Y PURISMO

Madrid. Teatro Real. 12-XI-2011. **Philippe Jaroussky**, contratenor. Apollo's Fire (The Cleveland Baroque Orchestra). Directora: **Jeannette Sorrell**. Obras de Haendel y Vivaldi.

Aun a quienes no nos resulta preferible este barroco tan frugal, arqueológico y devoto de una pureza que, como todo en la historia, es lo que el viento se llevó, una tarea tan cumplida, estudiosa, disciplinada y entusiasta como la de Sorrell y los suyos, nos merece el mayor respeto. Es cierto que la timbración es mate; el alcance sonoro, pequeño; la dinámica de los volúmenes, forzada; en ocasiones, la afinación resulta conjetural y el fraseo, borroso (en el Vivaldi para dos chelos hubo auténticos embrollos), pero el conjunto tiene un fraseo muy decidido (en *La Follia* vivaldiana fue deslumbrante) y lo acompaña con cierta contagiosa actuación histriónica. En efecto, los violinistas sacuden sus brazos en aspas,



Philippe Jaroussky y Jeannette Sorrell en el Teatro Real

dan pasos de baile y saltan, mientras los chelos degüellan literalmente el cordaje con los arcos y la "cola de caballo" rojiza de la lideresa tiene arrestos bélicos de

amazona. La sala se enardeció y con motivo. La guinda del postre la puso Jaroussky. Su voz de contratenor soprano, como suele ocurrir en esta cuerda, no llega muy

lejos, sobre todo en una sala como la del Real. En el agudo se destempla y en el grave es poco audible, pero la concentración tímbrica es de tal esmalte que supera cualquier inconveniente. Las agilitades son de vértigo y, en el registro central, las regulaciones de volumen alcanzan un alto virtuosismo, como las notas tenidas a media voz y pianísimos, de un efecto aflautado e hipnótico. Jaroussky dice con elegancia, frasea con una finura impecable, derrocha musicalidad en cada nota y liga las cláusulas con una limpieza total. En síntesis: un ejemplo de economía expresiva e instrumental para estos tiempos de crisis, donde hemos de hacer resplandecer lo escaso.

Blas Matamoro

Ciclo de la ORTVE

CON VISADO ESTADOUNIDENSE

Madrid. Teatro Monumental. 21-X-2011. Benjamin Schmid, violín. Sinfónica de RTVE. Director: **Carlos Kalmar.** Obras de Bernstein, Barber, Bolcom y Copland. 28-X-2011. **Amaury Coeytaux,** violín. ORTVE. Director: **Álvaro Albiach.** Obras de Webern, Benguerel y Franck.



ÁLVARO ALBIACH

Si hay autores que añaden gravedad a nuestra vida, o le dan aliento, Bernstein nos alegra el día. De los tres episodios danzables de *On the town*, el tercero, *Times Square: 1944*, con su bello tema tratado polifónicamente, da lugar a un alegre y punteado bullucio. Samuel Barber, tan arrollador otras veces, casi neorromántico, en la breve *Horizonte* nos hace oír un tratamiento rítmico de gran sutileza y unas cuantas disonancias emancipadas que vehiculan maderas y arcos. Después vino Bolcom, compositor ecléctico y arramblador, con un gran conocimiento de los ritmos y danzas de su país, de buena formación clásica —fue alumno de Milhaud— y autor de la instructiva ópera *Panorama desde el puente*, con (y sobre) Arthur Miller, o de este *Concierto para violín*. Copland se acopló al programa como cenit del mismo con la ambiciosa *Sinfonía n.º 3* y su final llamamiento al hombre común, a todos los hombres comunes. En el resto, armonías ásperas, perfiles duros, casi minerales, y algún diseño, no tanto aquí la arquitectura, aún *amarrao* a Stravinski. Kalmar fue el muñidor de un programa extenuante, dialéctico, (con tensiones internas entre Barber

y Copland), coherentísimo. El titular quiere educar al público y para eso lo primero es poner patas arriba la programación. En consonancia, el resultado —aquí al menos— fue modélico. La orquesta respondió en pleno, las flautas sonaron como ángeles, y Schmid encandiló en Bolcom, sobre todo en el Adagio de su bien fabricado *Concierto*.

El verbo es educar y, para ello, si se quiere a Webern en alguna rendija de la temporada lo mejor es empezar por su *Passaglia op. 1*, aún de aromas mahlerianos. La dirigió Álvaro Albiach, que tan buen recuerdo me dejó en Lutoslawski, quien se enfrentó a estas variaciones seductoras, con clímax trabajados con entusiasmo y hermoso final. Estreno madrileño de Benguerel, el *Concierto n.º 2 para violín*, un tanto en la línea de su ópera *Yo, Dalí*; dos obras accesibles, ¡él ya ha pechado lo suyo! Buen técnico Coeytaux, de sonido líquido, fluido, y contrastado virtuosismo. Y como fin nuestra amiga cíclica, la *Sinfonía* de César Franck. Albiach, vibrante, volador, nos regaló una obra maestra querida por todos, casi siempre con sensibilidad para los detalles.

J. Martín de Sagarmínaga

f t


Vivaldi

Jean-Guihen Queyras






Conciertos para violonchelo

RV 114, 409, 412, 416, 419, 424, 565
Sinfonía RV 709
CALDARA Sinfonías n.ºs 6 y 12

Un disco consagrado al barroco italiano
con la **Akademie für Alte Musik
Berlin**, dirección, **Georg Kallweit**

**La Akademie für Alte Musik
en concierto en España:**

13 de Noviembre, **Valencia**, Palau de la Música
15 de Noviembre, **San Sebastián**, Kursaal
Haydn y Beethoven, bajo la dirección de René Jacobs.

harmoniamundi.com
También disponible en su móvil e iPhone



Temporada de la OCNE

PRESENCIA DEL SIGLO XX

Madrid. Auditorio Nacional. 23-X-2011. Ray Chen, violín. Orquesta Nacional de España. Director: **Krzysztof Urbanski**. Obras de Saint-Saëns, Prokofiev y Shostakovich. 4-XI-2011. **Michel Camilo**, piano. ONE. Director: **Jesús López Cobos**. Obras de Respighi, Villa-Lobos, Gershwin y Falla. 18-XI-2011. **Ofelia Sala**, soprano; **Gabriel Bermúdez**, barítono. OCNE. Director: **Josep Pons**. Obras de Poulenc y Fauré.

En el periodo temporal estudiado todas las obras concurrentes, excepto *la Danza macabra* de Saint-Saëns, se estrenaron en el siglo XX. Hemos de señalar, primero, el lustre que la joven, impetuosa pero precisa batuta del polaco Urbanski le sacó a la sobada *Sinfonía n.º 5* de Shostakovich, a la que otorgó orden no exento de tensión, unidad, el debido toque de desolación al Largo y la necesaria clarificación del bombástico final. Joven también, el violinista Chen, reveló sonido pequeño y agradable, fraseo nítido y una cierta falta de firmeza y ligereza en el Allegro ben marcado del *Concierto n.º 2* de Prokofiev.

Volvió López Cobos al podio de la Nacional y puso

de manifiesto su autoridad en un programa variado en torno a Falla. El *Tricornio* del gaditano fue expuesto con vigor, buen control de los timbres y de los planos y un lógico impulso rítmico. Menor fortuna tuvieron las algo tediosas *Impresiones brasileñas* de Respighi y las farragosas *Bachianas n.º 3* de Villa-Lobos, donde se lució el efectista Michel Camilo, dotado en todo caso de un mecanismo importante, que mostró asimismo en la *Rapsodia in blue* de Gershwin.

Pons consiguió en el *Stabat Mater* de Poulenc una de las mejores actuaciones del Coro Nacional, que contribuyó a marcar los numerosos contrastes lírico-dramáticos de la obra. Dulzura, agitación, dolor, toques pastoriles,



contundencia o crispación fueron debidamente subrayados gracias a un juicioso empleo de las dinámicas. Hubo algunas entradas impuras, pero el resultado

global fue excelente. Calificativo que extendemos al delicado y consolador *Réquiem* de Fauré. El director supo sugerir y expresar desde el suave inicio en *ppp* del *Kyrie* a la finura poética de *In Paradisum*. Ofelia Sala, fresca pero dotada de un excesivo vibrato, expresiva y algo áspera en algún ataque, puso su buen hacer en Poulenc y cantó un refinado e instrumental *Pie Jesu*, con una única vacilación (nos referimos exclusivamente al concierto del día 18). Gabriel Bermúdez dijo con propiedad y gusto el *Ofertorio* y, sobre todo, el *Libera me*, aunque es una voz demasiado lírica y clara para un cometido que pide también mayor caudal.

Arturo Reverter

Gluck revisado por Berlioz

LECCIÓN DE ESTILO Y VOLUNTAD

Madrid. Auditorio Nacional. 30-X-2011. Ann Hallenberg, mezzo; **Carolyn Sampson**, **Helen-Jane Howells**, sopranos. Orquesta y Coro Nacionales de España. Director: **Paul McCreesh**. Gluck- Berlioz, *Orfeo* y *Eurídice* (versión de concierto).

Los españoles tiramos tantas veces piedras contra nuestros tejados que las ocasiones en las tenemos la oportunidad de aplaudir a manos llenas el trabajo de alguno de nuestros grupos señeros se nos queda un dulce regustillo a íntima satisfacción. El resultado de la OCNE en la cita con Paul McCreesh fue, digámoslo ya, extraordinario, en todas las acepciones del término. Si original era de partida la propuesta de ofrecer el *Orfeo* de Gluck en la inhabitual versión de Berlioz, la manera en la que director, solistas, coro y orquesta la llevaron a cabo supuso toda una sorpresa. La partitura preparada por Berlioz resultó fresca y en abso-

luto ajena al espíritu original de la obra. McCreesh optó por plantearla como una revisión más que como una re-creación, centrándose en la médula dieciochesca del contenido. Planteó su acercamiento desde una agilidad narrativa general en la que los momentos de reflexión melódica se insertaban como paréntesis con aportaciones de equilibrio. En su labor directoral, si no especialmente depurada sí directa y sincera, la batuta conectó con los atriiles y extrajo de ellos un resultado sobresaliente. Con una plantilla 8-6-4-4 para la cuerda más efectivos diversos en viento y dos pequeños conjuntos accesorios, el trabajo de la orquesta



mereció justamente las ovaciones cerradas que se le tributaron. Los músicos demostraron formación y talento al lanzarse con solvencia a una ejecución respunteada con

técnicas poco o nada frecuentes en su práctica habitual, como el non-vibrato o el trabajo de arco a la manera barroca. Si en determinados momentos, puntuales carencias de empaste pudieron deberse precisamente a esa falta de hábito, se dieron por buenas a cambio de la ilusión y la valentía que rezumaba el resultado. Magnífico también el trabajo vocal, tanto del coro, consecuentemente reducido de efectivos, como de las tres solistas; muy bueno en el caso de Sampson (*Eurídice*) y Howells (*Amor*) y absolutamente excepcional en el de Hallenberg (*Orfeo*).

Juan García-Rico

Juventudes Musicales

HACIA LA LLAMA

Madrid. Auditorio Nacional. 2-XI-2011. Maria João Pires, piano. Real Orquesta Filarmónica. Director y violín: **Pinchas Zukerman**. Obras de Beethoven y Mozart.

Maria João Pires y Pinchas Zukerman eran esperados, porque iban a tocar juntos una sonata de Beethoven. De las 10 de este gran músico escogieron la *Primera*, con pocas complicaciones técnicas, sin grandes problemas de deglución para el arco pero, aun en esta pieza primeriza, Pires mostró tener mucho mayor recorrido que Zukerman. El canoso violinista, antaño con un sonido de oro del que quedan sólo restos —evidenciado en toda la primera parte del *Larghetto*—, presenta un cierto estancamiento y algunas flaquezas en la articulación. Para ella, en cam-

bio, la cosa fue un paseo, transitado con el máximo escrúpulo estilístico. Justo antes de la pirueta que cierra la obra, sonó insistentemente un móvil, y la cara de Zukerman se tornó de pocos amigos, no estando entre ellos el infractor.

Como director de orquesta, Zukerman es competente. En el último concierto para piano de Mozart, el *nº 27* de su cuenta, hizo valer su gran musicalidad, de la que nunca ha abdicado, y hubo matizados claroscuros, unidad de estilo y total comprensión de la obra. Pero la gran aportación, digámoslo ya, vino de la sublime Pires. Tiene una

pulsación inquieta, definida y propia, una sapiente dosificación de luces y sombras —por el uso tan imaginativo del pedal—, líneas diáfnas, expresivos cambios de modo o de dinámica y un sonido que brota en cascadas pulquerrimas. Su penetración en los lentos posee toda la traza de un viaje hacia el espíritu, con sus fraseos aéreos, flechados, y al propio tiempo introspección. Por su parte, Zukerman culminó la cuenta con una *Séptima Sinfonía* de Beethoven muy bien resuelta, al margen de algunos instantes algo blandos. Su visión por momentos se antojaba camerística, pero no



Felix Broede

MARIA JOÃO PIRES

tanto por la claridad, aunque hubiera pocas impurezas en la Royal, sino por el formato escogido. El segundo tiempo fue bastante ligero, sin ese sentido ominoso, procesional de otras opciones.

J. Martín de Sagarmínaga

Siglos de Oro

CUMBRE VICTORIANA

Madrid. Iglesia de San Jerónimo el Real. 28-X-2011. Collegium Vocale de Gante. Director: Philippe Herreweghe. Victoria, *Motetes y Officium defunctorum*.

El más esperado dentro del ciclo de celebración del 400 aniversario del tránsito de Victoria, el concierto de Herreweghe al frente del grupo vocal que fundara hace algo más de cuarenta años cumplió con creces las expectativas suscitadas. Sesión monográfica con música del abulense en la que la parte del león se la llevaba el magno *Officium defunctorum* de 1605, precedido por un pequeño grupo de motetes. El director belga demostró que sus incursiones en repertorios tan alejados de la polifonía renacentista como los sinfonismos de Mahler o Bruckner no han empañado en absoluto la pureza de su estilo interpretativo de la música coral. La plantilla era de cierta entidad, al estar integrada por trece cantantes; en general dos voces por parte, salvo los bajos —por lo demás formi-

dables—, que eran tres. En contra de la tan extendida tradición actual, ciertamente fértil, Herreweghe no dispone, como es evidente, un grupo autónomo para las introducciones de canto llano, que reduce a la mínima expresión, sin que por ello se resienta el concepto interpretativo global. Las recreaciones fueron en todo momento soberbias, nacidas de prestaciones individuales de auténticos solistas, de la etérea soprano Hana Blaziková al firmísimo bajo Peter Kooij, siempre afinadas y empastadas, de cuidadísimo equilibrio de conjunto. Versiones que incidieron sobre todo en los aspectos más majestuosos del *Officium*, partitura de la que se brindó una lectura soberana, no esquivando tampoco los momentos de intimismo y recogimiento.

Enrique Martínez Miura

Liceo de Cámara

DESPEDIDAS

Madrid. Auditorio Nacional. 20-X-2011. Cuarteto Quiroga. Obras de Mozart-Lichtenthal, Bach y Shostakovich.

El presente curso del Liceo de Cámara va a estar íntegramente dedicado al hilo conductor denominado *Opus ultimum*, por lo que nos esperan un buen puñado de obras maestras, sabido es el crecimiento exponencial de la sabiduría compositiva de los más grandes creadores en la última etapa de la vida, incluso aunque ésta fuera de corta duración, caso de Mozart y Schubert. De aquél se escuchó en la sesión inaugural el *Réquiem*, pieza simbólica si las hay de la despedida de la existencia. Claro que no se trata en absoluto de música de cámara, pero encajaba bien en el programa por la simetría con el plan fúnebre y testamentario del último cuarteto de Shostakovich colocado en último lugar. Se oyó en la adaptación para cuarteto de cuerda de Peter Lichtenthal —y retoques del propio Quiroga—, autor más recordado por sus

escritos que por su música. El arreglo no presenta más interés que la posibilidad de verificar la permanencia de la perfección de la escritura mozartiana aun en una alternativa tan lejana de su intención original. Los componentes del Cuarteto Quiroga defendieron la transcripción con entrega y sólo ligeros roces dentro de una aceptable limpieza general. Tampoco despegó del todo el concierto en el coral bachiano *Wenn wir in höchsten Nothen sein*. Por fin, lo más atractivo y logrado de la velada se dio en el *Cuarteto nº 15* de Shostakovich. Que obra tan exigente y pesimista mereciese del Cuarteto Quiroga una lectura más que notable, tanto por planteamiento conceptual como por ejecución, es buena prueba del nivel que ya ha alcanzado este valioso conjunto.

Enrique Martínez Miura

Universo Barroco

SIETE SIGLOS DE MÚSICA HISPANA

Madrid. Auditorio Nacional. 17-XI-2011. La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XXI. Director: **Jordi Savall**. *La Dinastia Borgia: Iglesia y poder en el Renacimiento*.

Jordi Savall es garantía de éxito aun en tiempos de crisis como los que corren. Se volvió a comprobar el pasado día 17, cuando el maestro de Igualada llenó el Auditorio Nacional de un público entusiasta. Quizá a alguno le chocaría que dentro del ciclo *Universo Barroco* se incluyera un programa sobre la Dinastía Borgia bajo el epígrafe de *Iglesia y poder en el Renacimiento*. Y, en efecto, toda la música fue renacentista, con una mínima concesión al barroco: la pieza final (un *Pange Lingua* de Cabanilles) y la jaleada propina (la *Chacona* de

Juan Arañés). Quizá habría que explicar, antes que nada, que el programa se confeccionó en 2010 coincidiendo con el quinto centenario del nacimiento, en Gandía, de San Francisco de Borja. Fue la percha utilizada por Savall para realizar un recorrido musical de casi siete siglos: desde la Valencia musulmana de finales del primer milenio hasta la canonización del susodicho Francisco de Borja. Música fundamentalmente hispana de las tres culturas (Alfonso X el Sabio, Dalza, Milán, Flecha, Cárceres, Morales...), pero también música italia-

na, flamenca y francesa. Cada pieza, como compañía ineludible de un hito histórico: la conquista de Valencia por Jaime I, la toma de Granada por los Reyes Católicos, la abdicación de Carlos V, la batalla de Lepanto o la expulsión de los moriscos, además de otros hechos referidos exclusivamente a la familia Borgia.

Reunió Savall en el Auditorio a un muy competente septeto vocal: la soprano Adriana Fernández, los contratenores José Hernández Pastor y Pascal Bertin, los tenores Lluís Vilamajó y Francesc Garrigosa, el baríto-

no Furio Zanasi y el bajo Daniele Carnovich.

En lo instrumental, un Hespèrion XXI por el que, por fortuna, no pasan los años (Lawrence-King, Casademunt, Pierlot, Díaz-Latorre, Canihac, Borràs, Estevan...), reforzado con los toques moriscos de Driss El Malounik (voz y oud), Nadyalko Nedyalkov (kaval) y Dimitri Psonis (santur). Los enfervorecidos aplausos confirmaron que lo bueno siempre gusta, por infrecuente que sea el repertorio. Sobre todo, si está bien hecho.

Eduardo Torrico

CNDM Series 20/21

PLÉYADE DE MÚSICAS

Madrid. Auditorio Nacional. 3-XI-2011. **Iñaki Alberdi**, acordeón. **Neopercusión. Dúo de piano Puente-Narejos.** Monográfico Joan Guinjoan. 80 aniversario. **Auditorio 400 Reina Sofía.** 7-XI-2011. Zahir Ensemble. Director: **Juan García Rodríguez**. Obras de Parra, Murail, Sánchez-Verdú y Adams. **Auditorio Nacional.** 21-XI-2011. **Carmen Linares**, cantaora flamenca; **Barbara Walker**, vocalista de soul; **Cristina Zavalloni**, mezzosoprano. **Achille Succi**, clarinete bajo; **Salvador Gutiérrez**, guitarra flamenca. Il Suonar Parlante. Caine, *Las lamentaciones nocturnas de Jeremías*.

Últimamente la programación del ciclo 20/21 del CNDM está que arde. A principios de noviembre un equipo formado por Neopercusión, el Dúo de piano Puente-Narejos y el acordeonista Iñaki Alberdi regalaba a Joan Guinjoan por su 80 cumpleaños un monográfico de sus obras para percusión, piano(s) y acordeón dentro del subciclo *Homenajes* que tocó un poco todos los palos de su biografía artística. Los envejecidos *Cinco estudios para dos pianos y percusión*, *Tensión-Relax* para percusión y *Prisma* para piano, vibráfono y marimba no pudieron ocultar los achaques de la edad, pero entre una andanada y otra de modernismo viejo se cuelan en estas obras algunos párrafos valiosos. *Flamenco* sonó de maravilla en los pianos recios del Dúo

Puente-Narejos, mientras que *Sonidos de la tierra* fue como un precioso diorama en los fueles de Alberdi.

Unos días después, el sobresaliente Zahir Ensemble se dejaba caer por el Auditorio 400 para tocarnos un programa que ganó a cada obra. La velada arrancó en falso *fortissimo* con una obra nueva de Hèctor Parra, *Equinox*, que era en realidad un criptograma sin fondo: el joven barcelonés pretende hacer música con una diarrea de *clústers* y diferencias dinámicas pero lo que obtiene en su lugar es una sustancia gaseosa suspendida sobre el instrumental que allí se queda flotando. Los *Èthers* del espectralista Murail, resultan, por el contrario, absolutamente hipnóticos, pues con un solo juego de flautas ensortijado sobre unos cánones politonal y una maraca

offstage obra este compositor el maravilloso efecto del tiempo. Tras la pausa escuchamos una versión revisada de las estupendas *Arquitecturas del límite* de Sánchez-Verdú, enhebradas sobre una rítmica neumológica que tiene algo de jarcha secreta. No obstante, la *Son of a Chamber Symphony* de John Adams impactó como un trueno en un público hecho ya a las callosidades de la música anterior: es ésta un furioso carrusel de contrapuntos polirrítmicos o un carné de baile hecho sinfonía que llega a su remate con el pulso discotequero de una sesión *house*.

Para terminar nos plantamos con un nuevo volantazo en el subciclo *Fronteras*, dentro del cual se programó el estreno español de *Las lamentaciones nocturnas de Jeremías*, una fantasía sincré-

tica del poderoso teclista y compositor Uri Caine para cuya ejecución se requerían los servicios de una cantaora (Carmen Linares), una cantante de *soul* y *gospel* (Barbara Walker) y una mezzo (Cristina Zavalloni), así como de un dispositivo constituido en el centro por cuatro violas da gamba (las de Vittorio Ghielmi e Il Suonar Parlante) y en los flancos por una guitarra flamenca (Salvador Gutiérrez) y un clarinete bajo (Achille Succi). Caine logra a través de ellos uno de esos incendios musicales que sólo ocurren cada tanto: veinticuatro *Lamentaciones*, espejo de la Jerusalén milenaria, cantadas alternadamente en las tres voces y entre las que van ocurriendo *blues* y bulerías, rasgueos barrocos e incluso una cantilación digitalizada.

David Rodríguez Cerdán

Ciclo de la ORCAM

MÉJICO LINDO

Madrid. Auditorio Nacional. 24-X-2011. Saúl Medina, marimba. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Enrique Diemecke.** Obras de Nielsen, Diemecke, Palet y Revueltas.

Dice mucho de un director la forma que éste tiene de subir a su pequeño cuadrilátero: el mejicano Enrique Diemecke lo hace de un salto y saludando como un torero para acto seguido darse a la faena con las manos desnudas. El programa que ofició en la II jornada del ciclo de la ORCAM tenía mucho de este despejo, de esta gana calórica que se aviva con músicas enrojadas: de ahí que en el programa hubiera soles y hogueras y la noche rematara en una ovación que algunos rindieron con las palmas rebosantes. Diemecke abrió ancho de campo con el poema sinfónico *Helios*, una de las escapadas de Carl Nielsen en el género. El danés, inspirado por la tórrida primavera ateniense de 1903, tuvo la idea de poner el sol en música y de acuerdo con la convención pintó las evoluciones del amanecer con trompas polifónicas sobre unos *tremoli* de viento madera, un vivaracho *fugato* como medio día y un crepúsculo sobre el Egeo en forma de agosto *diminuendo*. Una obra mediana-

Eclipse del catalán Esteve Palet, cuya asonancia tremendista recordaba por momentos el *horror vacui* de su maestro Casablanca, aunque la fisonomía post-bergiana y unas líneas figurativas muy bien tiradas la distraen del exhibicionismo. Para terminar a lo grande, Diemecke volvió a su Méjico lindo para recordarnos la grandeza duranguense de Silvestre Revueltas, quien en 1939 escribió para la película de Chano Urueta *La noche de los mayas* una colosal sinfonía indigenista que su valedor José Yves de Limantour se encargaría más tarde de compilar en una suite cuatripartita que se tocó también esta noche. Emocionados escuchamos la música



ENRIQUE DIEMECKE

inmensa de Revueltas decantada por Limantour, trasunto acaso de las junglas esotéricas de Horacio Quiroga o Henri Rousseau y plegada en torno a la música de amor de la princesa y el gringo, que tiene un dejo de villa y otro de Mahler, la rusticidad hermosa del huapango o la jarana y la violencia de las fanfarrias chamánicas desenlazada en una abrasadora tamborrada palpitada por el güiro, los bongós, el huehueltl, la tumbadora o el tumkul que los percusionistas batieron hasta dejarnos estremecidos.

David Rodríguez Cerdán





LO MEJOR DE
Karajan

UNTEL CLASSICA

LO MEJOR DE KARAJAN

Edición limitada

"Lo mejor de Karajan" es una cuidada selección de grabaciones legendarias del director. Incluye el fabuloso documental "Karajan. Beauty as I see it", con imágenes de archivo e interesantes reflexiones de René Kollo, Elisabeth Schwarzkopf, Simon Rattle y Anne-Sophie Mutter, entre otros, sobre uno de los directores más relevantes y carismáticos de la historia.

Edición limitada
2CD+DVD





UNTEL CLASSICA








www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es

Ciclo de Ibermúsica

FULGORES Y OQUEDADES

Madrid. Auditorio Nacional. 21-X-2011. Orquesta de Cleveland. Director: **Franz Welser-Möst.** Obras de Weber, Adams y Chaikovsky.

Hacía muchos años que no escuchábamos a la soberbia centuria norteamericana, que tan magníficamente forjara durante décadas el gran Georg Szell. El conjunto, pese a los cambios y al paso del tiempo, continúa conservando valores envidiables en cuanto a empaque, equilibrio entre familias, riqueza tímbrica, redondez, plenitud y maleabilidad. Su satinada sonoridad envuelve. Son virtudes tan sólo mínimamente empañadas por lo que podríamos denominar una cierta falta de cercanía, de vibración emotiva. Una máquina perfecta en todo caso, que en lo bueno y en lo menos bueno se adapta muy bien a los modos y maneras



FRANZ WELSER-MÖST

Georg Anderhub

de su actual titular, el austriaco Welser-Möst, director seguro, eficiente, conocedor, elegante, correcto en lo rítmico, solvente en lo dinámico, claro, preciso, musical en planos y acentos y, en contrapartida, un tanto impávido, estatuario y relativamente expresivo.

Puede que esa mencionada sensación de distanciamiento ante el apabullante sonido derive en buena parte de la contribución de este competente maestro, con el que pese a todo disfrutamos.

Nerviosa, rutilante, algo coja en lo lírico, discurrió la

página weberiana, la obertura de *Euryanthe*, expuesta fúlgidamente, aperitivo a la *Sinfonía Dr. Atomic*, una suerte de suite en tres movimientos de la ópera así denominada de John Adams, compositor hábil, brillante, que sabe al dedillo su oficio y que atrapa por su magistral orquestación de una nadería. La obra, expuesta de la manera en la que lo hicieron los de Cleveland, se sigue casi con interés. Lo mantuvimos también en la bien construida, milimétricamente fraseada y exacta *Sinfonía n.º 4* de Chaikovsky, tan modélica en su ejecución como anodina en su intención.

Arturo Reverter

Jornadas Bartók

FRÍO BARBAZUL

Madrid. Auditorio Nacional. 31-X, 1-XI-2011. Michele de Young, mezzosoprano; John Tomlinson, bajo; Pilar Jurado, narradora; Yefim Bronfman, piano. Orquesta Philharmonia. Director: **Esa-Pekka Salonen.** Obras de Bartók y Debussy.

A l mando de su titular, Esa-Pekka Salonen, la Philharmonia ha lucido espléndida forma en sus conciertos madrileños para Ibermúsica. Se nota la mano del maestro finés —un formidable preparador de sus programas, a quien da gusto ver ensayar— en el empaque, el poderío y la flexibilidad de una formación que integra, además, un puñado de magníficos primeros atriles, del concertino al flauta, pasando por el oboe o la fagot solistas. Demostró la Philharmonia su clase en dos programas con protagonismo casi exclusivo de la música de Béla Bartók a la que Salonen trató, a juicio del firmante, con exceso de análisis, con el escalpelo propio del compositor —Salonen lo es hasta el punto de haber declarado alguna vez que dejaría de

dirigir para dedicarse en exclusiva a la creación— que sabe diseccionar hasta el fondo la escritura del colega genial. El análisis funcionó a la perfección en una gran lectura del *Concierto para orquesta* pero hizo también, el mismo día, que se empañara el espejo de lo popular en la *Suite de danzas*. Al día siguiente, en *El castillo de Barbazul*, la orquesta anduvo pletórica, inmensa, magníficamente conducida por Salonen pero el conjunto adoleció de frialdad. Se hubiera deseado menos perfección y más corazón, pues la pieza lo tiene. La idea del movimiento de los solistas por el frente del escenario del Auditorio no funcionó en absoluto —los distanciaba a ellos y distraía al público— como tampoco la intervención como narradora de Pilar



ESA-PEKKA SALONEN

Karen Robinson

jante orquestón— y el veterano John Tomlinson fue un Barbazul de mediano formato, pues ni la presencia falstaffiana ni la voz ya en declive fueron acordes con el carácter del personaje. El pianista Yefim Bronfman lució su poderosa técnica en los *Conciertos Segundo y Tercero* y no menos en las propinas concedidas —Chopin y Liszt— tras ellos. Una versión muy cuidada, lenta y analítica como no podía ser de otro modo, del *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy fue la única presencia ajena a Bartók en este par de conciertos de impecable aspecto pero de los que uno esperaba —sobre todo del desilusionante *Barbazul*— algo más, lo dicho: emocionarse un poco.

Luis Suñén

Fantasías y experimentos

DEMASIADO ATREVIDO

Teatro Cervantes. 28-X-2011. Haendel, **Acis y Galatea**. Diego Blázquez, Felipe Nieto, Rebeca Cardiel, Ana Cristina Marco. Capilla Renacentista de la Escuela Superior de Canto de Madrid. Joven Orquesta Barroca de Andalucía. Director musical: **Michael Thomas**. Director de escena: **Gregorio Esteban**.

MÁLAGA La naturaleza poco definida de esta obra lírica de Haendel permite a los responsables escénicos de su montaje dar rienda suelta a todo tipo de fantasías y experimentos. Gregorio Esteban no ha podido evitar la tentación en su propuesta que, de entrada, hay que considerar demasiado atrevida. Comprendo que esta pastoril ópera, que ha sido considerada de forma tan diversa como una serenata, una mascarada o un divertimento escenificado, lleve a que se proyecte en ella toda una serie probaturas que puedan incrementar el interés del público por su puesta en escena. El deambular de los protagonistas por el escenario y el patio de butacas,

lugar éste donde en sus primeras filas estaba el coro, la situación de la Joven Orquesta Barroca de Andalucía — que tenía su primera experiencia lírica — en el fondo del escenario, con la dificultad que esto supone para ser percibida con detalle y claridad de sonido, y la complicada iluminación debida a la acción, que se desarrollaba entre el público, eran elementos más que suficientes para dispersar la atención del espectador que sólo podía aglutinar efectos y sensaciones desde lo verdaderamente significativo e importante de esta obra de Haendel como es su enorme belleza musical.

Este aspecto ha sido salvado por una interpretación muy cuidada por el británico

Michael Thomas, director siempre claro y seguro, máxime en este repertorio que le podemos asignar como propio y que conoce sobradamente. Su labor con el coro fue más que meritoria dada la ubicación de éste, por lo que sólo podía transmitir su gesto a través de vídeo-monitores con el riesgo de desajustes, que inevitablemente llegaron a producirse. Con todo, uno de los momentos relevantes fue el cierre del primer acto con los coros el popular *Happy we!* y el de carácter fúnebre *Mourn, all ye mussses!* En cuanto a las voces solistas, que actuaron con entrega y atención a las direcciones del espectáculo, no cabe hacer distinción alguna, ya que se

mantuvieron en un nivel técnico vocal parecidamente discreto. Cierta perplejidad en el tradicional público de la lírica podía sentirse en el ambiente con unos aplausos que sonaban más a protocolarios que a la natural respuesta por un espectáculo que responde a un mínimo de expectativas. El hecho de no haber traducción simultánea del texto y la dificultad de su lectura en el programa de mano por el pequeño tamaño de la letra dificultaron la comprensión del argumento al espectador que, ante la atrevida sencillez del montaje escénico, tendría que haber acudido previamente documentado.

José Antonio Cantón

Ciclo de la Filarmónica de Málaga

REFLEJOS ROMÁNTICOS

Málaga. Teatro Cervantes. 21-X-2011. **Vineta Sareika**, violín; **Christian-Pierre La Marca**, violonchelo. Filarmónica de Málaga. Director: **Antoni Ros-Marbà**. Obras de Toldrá, Brahms y Dvorák. 4-XI-2011. **José Antonio López**, barítono. OFM. Director: **Edmon Colomer**. Obras de García Román, Mahler, Schnebel y Strauss.

Con los títulos *Vieja Europa ante un mundo nuevo* y *Espejos literarios* han sido denominados respectivamente los contenidos de los conciertos cuarto y quinto de la presente temporada de la Orquesta Filarmónica de Málaga, que han tenido en común cierta atmósfera romántica. En el primero, el maestro Ros-Marbà ha querido reivindicar las cualidades creativas del compositor Eduardo Toldrá a través de un seductor *Scherzo* perteneciente a *La filla del marxant*, una suite de carácter incidental compuesta para un drama lírico. Las proporciones instrumentales de esta pieza quedaron manifiestas en una cuidada lectura del director, gran

conocedor de la creatividad del músico catalán. Siguió el *Doble Concierto para violín, violonchelo y orquesta op. 102* de Brahms en el que intervinieron dos excelentes solistas: la letona Vineta Sareika y el francés Christian Pierre La Marca. Su perfecta conjunción, percibida como si de un solo instrumento se tratara, favoreció el resultado de la interpretación de esta obra siempre complicada en su expresión. Sus cualidades técnicas y artísticas quedaron de sobra acreditadas en un soberbio bis con la *Zarabanda con variaciones* sobre una suite de Haendel del noruego Johan Halvorsen. Por último, Ros-Marbà demostró su maestría en una impecable versión de la *Sinfonía "Del Nuevo Mundo"* de Dvorák, recreándose en los *tempi* pausados, y desarrollando una gran tensión en los últimos dos movimientos, sacando lo mejor de la Filarmónica, que siempre se siente cómoda con su batuta.

En el segundo concierto, Edmon Colomer ha reunido tres obras de gran carga literaria junto con una curiosa cita a Mahler del compositor Dieter Schnebel en su pequeña pieza *Mahler-Moment*. Una expresión contenida fluyó a lo largo de toda la actuación. Así, en la obra que abría la velada, *La chanson d'automne* de García Román, pudo apreciarse el carácter enigmático y nostálgico de esta obra, en la que una serena lectura, pro-

ducto de una constante atención al puro detalle de su concepto, permitió al oyente percibir la riqueza de su estructura tímbrica. El barítono José Antonio López supo interiorizar los *Kindertotenlieder* de Mahler con sentido dramático y emoción haciendo buenos algunos falsetes. La orquesta expandió todos sus recursos en *Muerte y transfiguración* de Richard Strauss. Colomer extrajo de este extraordinario poema sinfónico todo el desasosiego y la carga dramática de su desgarrador expresionismo, generando una tensa atención en el auditorio, que supo corresponderle con muy merecidos aplausos.

José Antonio Cantón

Una producción decepcionante

PAMINA IN WONDERLAND

Teatro Campoamor. 13-XI-2011. Mozart, **Die Zauberflöte**. Kenneth Kellogg, José Luis Sola, Iván García, José Manuel Díaz, Charles Dos Santos, Íride Martínez, Valentina Farcas, Cristina Obregón, María José Suárez, Mireia Pintó, Helena Abad, Cristina Sánchez, Carmen Muñoz, Itziar De Unda, Joan Martín-Royo, Mikeldi Atxalandabaso. Coro de la Ópera de Oviedo. Oviedo Filarmonía. Director musical: **Paul Goodwin**. Directora de escena: **Olivia Fuchs**. Producción de la Garsington Opera.



Carlospictures

José Luis Sola y Íride Martínez en *La flauta mágica* de Mozart en el Teatro Campoamor

OVIEDO La producción concebida por Olivia Fuchs para *La flauta mágica* de Mozart y la versión musical de Paul Goodwin han dejado un mal sabor de boca en Oviedo la segunda vez que la ópera se ponía en escena en la historia del ciclo. La propuesta de Fuchs transformó la fábula moralizante de Mozart en una simpleza, carente de inspiración, ideas y profundidad. La directora de escena convirtió, con total naturalidad y desparpajo, a Papageno en un punki, con falda escocesa, que fuma porros y que anda en bicicleta, para incomodidad de Joan Martín-Royo, que tuvo que interpretar su aria inicial con poco aliento y sin acertar ni por asomo con el conocido motivo de su flauta de pan. A las tres damas en castigadoras sexuales que incluso someten al pobre Papageno, para sorpresa de propios y extraños, y a la serpiente en

una gran tela que no pegó ni con cola. Y todo ello, en un más que discreto contexto escénico que llenó de paraguas, no se sabe con qué intención. Pero esto no fue todo, porque el príncipe Tamino estaba caracterizado con unos sencillos pantalones vaqueros, una camisa de dudoso gusto y unas playeras. En general, se echó en falta unidad de criterio en el vestuario y, respecto al movimiento escénico, un poco de cordura, porque muchos de ellos dificultaron el trabajo de los cantantes. Tan ansiosa estaba Fuchs por epatar que incluso decidió incluir alguna escena de fuego menos vistosa que inquietante. Y en medio de todo este sobrecogedor mejunje, Pamina vestida de azul, como una Alicia en el país de unas “maravillas” que, a decir verdad, estaban fuera de lugar dentro de esta preciosa fábula moralizante, en la que todos los persona-

jes cumplen una función muy clara, relacionada con la ideología masónica que tanto Schikaneder como el propio Mozart decidieron incluir como principal leitmotiv argumental.

Otro aspecto poco acertado fue la versión musical. La sonoridad de la Oviedo Filarmonía fue muy deficiente de principio a fin. La orquesta no está pasando por uno de sus mejores momentos artísticos pero, con todo, Paul Goodwin podría haberse mostrado más exigente. A su versión le faltó carácter, profundidad de estilo, contraste dinámico y un sentido del acompañamiento más meditado.

Lo mejor de la noche fue la prestación de un reparto que, sin ser de altura, resultó solvente. Gustó el trabajo de Íride Martínez como Reina de la Noche, aunque no siempre su afinación y fraseo estuvieran a la altura de su prestigio. A

José Luis Sola le vino algo grande el papel de Tamino, pero lo resolvió con seguridad. Joan Martín-Royo fue uno de los más aplaudidos, sobre todo por su trabajo en escena, que estuvo lleno de virtudes cómicas. Valentina Farcas interpretó a una Pamina refinada y sentida. Kenneth Kellogg (Sarastro) impresionó más por su presencia escénica que por su línea de canto, solvente pero un tanto débil en el registro más grave. María José Suárez fue la que mejor cantó de Las tres damas. Gustó el trabajo de Iván García como Orador, y el de Itziar de Unda como Papagena. Mikeldi Atxalandabaso realizó una notable caracterización de Monastatos. El resto del reparto se movió dentro de la corrección. El Coro de la Ópera de Oviedo volvió a encandilar con su participación.

Aurelio M. Seco

Ciclo de la Real Filharmonía

TE QUEREMOS, BRAHMS

Auditorio de Galicia. 20-X-2011. **Alexander Lonquich**, piano. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Günter Pichler**. Obras de Schumann, Strauss y Brahms. 17-XI-2011. **Saleem Abboud Ashkar**, piano. RFG. Director: **David Afkham**. Obras de Mendelssohn, Saint-Saëns y Brahms.



SANTIAGO Hay muchos buenos y nos gustaría poder escucharlos a todos, pero no nos podemos quejar ni de la cantidad ni de la calidad de los pianistas que nos visitan, tanto en concierto como en recital. En las dos últimas sesiones con la orquesta, tanto Alexander Lonquich como Saleem Abboud Ashkar interpretaron, además, dos obras cada uno que no están entre lo más frecuente del repertorio.

Bajo la dirección de Günter Pichler, el veterano primer violín del Cuarteto Alban Berg, Lonquich nos ofreció la *Konzertstück op. 134* de Schumann y la *Burleske op. 85* de Richard Strauss, ambas con pulso seguro y brillante exposición de matices. No se puede decir esto último del acompañamiento de Pichler, que se limitó a cumplir el oficio. Mucho más feliz estuvo en la dirección de un arreglo para orquesta de cuerda del *Sexteto op. 18* de Brahms hecho en 2002 por Iain McPhail. Se notó que estaba en su mundo y se fajó, casi metido dentro de la orquesta sin batuta y sin podio, obteniendo de los músicos un espléndido resultado.

Despertó interés el joven David Afkham, un valor en alza en el mundo de los

directores. Acompañó con precisión y sumo cuidado a otra estrella ascendente, el pianista Saleem Abboud Ashkar, en dos obras poco usuales: el *Rondó brillante op. 29* de Mendelssohn y la *Fantasia "África"* de Saint-Saëns, ambas brillantes y con elevadas exigencias virtuosísticas a las que respondió adecuadamente el pianista palestino.

Estas dos obras estuvieron entremedias de dos de Brahms, la *Obertura "Académica"* al inicio y la *Sinfonía n.º 3* en la segunda parte. Para la *Obertura*, la orquesta estuvo reforzada por nada menos que 25 atriles, algunos habituales y otros ocupados por alumnos de la Escuela de Altos Estudios Musicales. Esto último tiene un claro y elogiado sentido con comprensibles resultados. Con su plantilla habitual se pudo disfrutar de una excelente *Tercera*, que discursó bajo un notable control regulador de pianos y fortes y el mantenimiento de una fluida línea melódica. Finalizada, los miembros de la orquesta aplaudieron a Afkham con manifiesto entusiasmo y el público a ambos, muy merecidamente.

José Luis Fernández

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

JONDE

LA JONDE CONVOCA PRUEBAS DE ADMISIÓN PARA LAS SIGUIENTES ESPECIALIDADES INSTRUMENTALES:

OBOE, CLARINETE, TROMPA, TROMPETA, PERCUSIÓN, VIOLÍN Y CONTRABAJO

ADMISIÓN DE SOLICITUDES: HASTA EL 18 DE ENERO DE 2012 INCLUSIVE

LUGAR Y FECHA DE CELEBRACIÓN: MADRID, AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA, FEBRERO-MAYO DE 2012

INFORMACIÓN, BASES Y FORMULARIO DE INSCRIPCIÓN: TEL.: 913370270 Y [HTTP://JONDE.MCU.ES](http://JONDE.MCU.ES)



Fundación BBVA

Tetralogía en marcha

EL REGRESO DE BRUNILDA

Teatro de la Maestranza. 11-XI-2011. Wagner, **La walkyria.** José Ferrero, Dimitri Uliyanov, Michael Volle, Petra Lang, Evelyn Herlitzius, Iris Vermillion. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Director musical: **Pedro Halffter.** Dirección de escena: **La Fura dels Baus.**



Guillermo Mendo

Escena de *La walkyria* de Wagner en el Teatro de la Maestranza de Sevilla

SEVILLA Si la rubia walkyria no había subido a un escenario sevillano, sino después de 132 años de su estreno muniqués, en esta última década lo ha hecho en dos ocasiones: en diciembre de 2002 de la mano de Marc Soustrot, y ahora con el titular del teatro y el premiado montaje de Carlus Padrissa, conocido ya por los lectores, tras su estreno y reposición en el Palau de les Arts de Valencia. Este segundo título de la programada *Tetralogía* maestrante en cuatro temporadas ha tenido la buena acogida que se esperaba.

En el primer acto la novedad fue la presencia de José Ferrero en el papel de Siegmund, aunque ya era conocido del público sevil-

lano por haber encarnado al dios Froh en el *Oro* del pasado año. El salto cualitativo es considerable y el joven tenor albaceteño lo afrontó con solvencia. Su voz lírica, aún sin la potencia wagneriana, fue ensanchándose a lo largo del acto y dio lo mejor de sí misma ya en el segundo durante el diálogo con Brunilda. Petra Lang, experta Sieglinde, mostró su expresividad desde un principio, aunque este fuese un poco rígido para luego desentumecerse y ganar en naturalidad. El Hunding de Uliyanov impresionó por sus graves, como ya ocurrió cuando en la anterior temporada representó al Gran Inquisidor del *Don Carlo*. Con la entrada en escena de Evelyn Herlit-

zius, la inolvidable Isolda que se escuchó aquí en 2009, la representación se animó, como si su vitalidad y dramatismo contagiaran a cuantos la rodeaban. La compleja relación de Brunilda con Wotan estuvo perfectamente matizada en todo momento, ahora obediente, ahora rebelde, temerosa, sincera, culminando en una conmovedora despedida. Su línea de canto y su amplísimo registro tienen todas las virtudes para ser aclamada como una auténtica heroína wagneriana. Estuvo muy bien secundada por Michael Volle, de impresionante presencia escénica, y con una voz firme y potente, muy adecuada para expresar las íntimas contradicciones y tormento de su personaje.

Dramático resultaba su abatimiento tras la monumental bronca de la férrea Fricka, la mezzo Iris Vermillion, recordada también como la dulce Brangania de hace dos años, pero aquí en un papel áspero que ella supo decir con justeza.

Finalmente hay que señalar que Halffter hizo una lectura atenta y minuciosa de la partitura, pero en un espectáculo de cinco horas, tan complejo, no es fácil mantener la regularidad exigida. La orquesta no sonó siempre como un todo compacto con las voces, aunque el diálogo sí fue rico y sugerente. Una gran *Walkyria* en su conjunto. Larga se nos hará la espera de *Sigfrido*.

Jacobo Cortines

Discordancias

EN CLAVE ROSSELLINIANA

Auditorio Adán Martín. 29-X-2011. Puccini, **Tosca.** Nicola Beller Carbone, Jorge de León, Alberto Mastromarino, Giovanni Bellavia, Alberto Fera, Juan M. Padrón, Jeroboam Tejera, Javier Jonás, Badel Albelo, Ruth González. Coro Festival Ópera de Tenerife. Coro de voces blancas del Conservatorio. Sinfónica de Tenerife. Director musical: **Gianluca Martinenghi.** Director escénico: **Giancarlo Del Monaco.**

TENERIFE Esta por distintos motivos interesante producción planteó un problema de raíz: la falta de concordancia entre el foso y la escena. En efecto, mientras la batuta del fino músico que es Martinenghi recreaba la partitura con estilo, con atención a los valores cantables, con subrayados líricos de buena factura, en una construcción que no olvidaba nunca la relevancia del *rubato* en la escritura pucciniana, procurando destilar una sonoridad en lo posible refinada, alejada de lo agreste que habitualmente define los paisajes veristas, Del Monaco nos ponía ante los ojos una imagen neorrealista, de tintes sombríos y recargados, fuertes, virulentos.

El espacio escénico procuraba una rememoración de la película *Roma, città aperta* de Rossellini. El regista traslada la acción de 1800 a 1943, lo que tiene sus peligros por mucho que las pasiones que se ventilan en la ópera sean universales. Es preciso modificar, bien que ligeramente, partes del texto. La onerosa presencia del nazismo sustituye así al aplastante dominio de la Iglesia. Scarpia y sus esbirros portan la cruz gamada en sus negros uniformes. Todo rezuma podredumbre, crueldad y desolación sobre unos estupendos decorados de Daniel Bianco, autor también de una plausible y realista iluminación. En este paisaje, el pomposo *Te Deum* está protagonizado únicamente por el jefe de policía, solo en escena, mientras el coro canta desde el foso. Y Tosca no se tira al Tíber sino que se pega un tiro en la boca.

En la versión, vestida con adecuados figurines de Jesús Ruiz, Del Monaco, da rienda suelta a su fantasía e idea momentos que al menos nos



Raía Martín

Nicola Beller Carbone y Jorge de León en *Tosca* de Puccini

parecen discutibles. Por ejemplo, aquél en el que Tosca, ataviada con el gorro militar nazi, deja ver uno de sus pechos poco antes de matar a Scarpia. Un fácil guiño a películas como *Salón Kitty* de Tinto Brass o *Portero di notte* de Liliana Cavani. O convertir al torturado Cavaradossi en un despojo sanguinolento que yace en el suelo, sin moverse, durante todo el tercer acto. Efecto naturalista, pero poco verosímil, despegado del texto y de la música. Cantar de este modo el *Adiós a la vida* y todo lo demás es una heroicidad al alcance de muy pocos. Jorge de León solven-

tó la papeleta gracias a un poderoso diafragma y a una envidiable colocación del sonido. Pero, ¿quién puede hacer un *piano*, una *sfumatura*, una frase delicada en tales circunstancias?

En todo caso, el caudal de este cantante, el oscuro color, en la línea de un *spinto*, la seguridad en el agudo y una aceptable emisión en la franja central, superadas pasadas desigualdades, dibujaron un Mario de notable y contundente impronta dramática. Beller Carbone no es voz para Tosca: no tiene la homogeneidad requerida, carece de graves y el agudo es estridente y débil, aunque el cen-

tro puede ser mórbido. Eso sí, es una excelente actriz. Calidad que no posee el más bien tosco Mastromarino, de timbre opaco y de emisión difusa en el grave. Cantante cumplidor, pero lejos de dotar de los debidos claroscuros al personaje de Scarpia.

Muy flojo el Sacristán de Bellavia, no siempre afinado el vozarrón de Fera como Angelotti, muy solvente Padrón, en un Spolelta transformado en un consequidor, en un colaborador del poder, y discretitos los demás, todos ellos canarios, lo que está muy bien.

Arturo Reverter

Wellber sucede a Maazel

UN BORIS SIN IDEAS

Palau de les Arts. 5-XI-2011. Musorgski, **Boris Godunov**. Orlin Anastassov, Konstantin Pluzhnikov, Alexander Morozov, Nicolai Schukoff, Vladimir Matorin. Director musical: **Omer Meir Wellber**. Director de escena: **Andrei Konchalovski**.



VALENCIA La primera temporada de Omer Meir Wellber al frente de Les Arts arrancó con un *Boris Godunov* en su versión inicial de 1869, en siete escenas. Entre las dos últimas se intercaló la del bosque, real y argumentalmente posterior; de la quinta se suprimió la fábula del aya.

Al montaje se le vieron más medios que ideas. Durante la primera mitad sólo se aprovechó la inmensidad del espacio escénico; luego empezaron a abrirse trampillas, sin que se adivinara para qué ni por qué no antes. Los decorados, casi nulos a fuer de estilizados, contrastaban con el detallista realismo del vestuario, que parecía de otro origen. Las luces sirvieron para eso: iluminar. Para desconcierto del público, que no sabía cuándo aplaudir, las escenas se sucedían unas con otras sin solución de continuidad. Tras la cuarta, un descanso de veras rompedor.

El tema de esta ópera es (o podría, o debería haber sido) el enfrentamiento dialéctico entre el pueblo y el zar, con los remordimientos de éste como contrapunto. Nos tuvimos que conformar con una trivial moraleja sobre el poder y su abuso.

El día del estreno, la legibilidad incluso de este mensaje la lastró el descontrol de los volúmenes en el foso: primero se tapó a Boris en su

coronación, luego a un muy apreciable Pimen (Alexander Morozov) en los clímax de su relato... Con Shuiski, por un lado afónico y por otro

servil en lugar de maquiavélico, no hubo piedad. Orlin Anastassov es joven y canta bien, pero ni en su voz ni en sus actos se traslució mucho la somatización de la degradación moral y psicológica del personaje. Grigori (Nicolai Schukoff) también le ganó esa partida: resultó más completo.

Los papeles "de carácter" estuvieron muy aceptablemente servidos. El que mejor, el Varlaam de Vladimir Matorin, por fin el bajo cuyo chorro todo lo invade. El loco no se sabe por qué, además, estaba ciego, pero pase la licencia. A la Ksenia de Ilona Mataradze, de tan histérica, se le olvidó regular. La elección de un niño contrato para Fiodor conlleva las ventajas y desventajas que fácilmente se imaginan.

Los grupos corales estuvieron magníficos: consistentes, profundos, flexibles. En cuanto a la orquesta y la dirección, correctas cuando mejor, planas donde se requiere relieve e intrusivas si lo indicado es la moderación. Habrá que acostumbrarse, pero es que la sombra de Maazel es muy, muy alargada.

Alfredo Brotons Muñoz

The ensemble intercontemporain

Honorary President : pierre boulez
Music Director : susanna málkki

is hiring
a double bass player

- ◆ Auditions on May 25 and 26, 2012
- ◆ Application deadline : May 10, 2012

The musician will be engaged as permanent member
Contract begins on August 13, 2012

ensemble
intercontemporain

programme and application forms available
on february 2012 :

Ensemble intercontemporain
223 av. Jean-Jaurès - 75019 Paris
Tél. +33 (0)1 44 84 44 62
Fax : +33 (0) 1 44 84 44 61

e-mail : a.sabatier@ensembleinter.com
www.ensembleinter.com /recruitment section

Ciclo de la Orquesta de Valencia

BUEN INICIO DE TEMPORADA

Valencia. Palau de la Música. 21-X-2011. Saleem Abboud Ashkar, piano. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub**. Obras de Prokofiev, Mendelssohn y Musorgski-Gorchakov. 28-X-2011. José Vicente Herrera, clarinete. OV. Director: **Yaron Traub**. Obras de Esplá, Mozart y Ravel. 18-XI-2011. OV. Director: **Yaron Traub**. Obras de Brahms.

De la fama de ruidosa y agresiva sólo rescató en parte a la *Suite escita* de Prokofiev el rigor con que Traub supo resaltar los varios pasajes misteriosos que asimismo contiene. En los movimientos extremos del *Primer Concierto para piano, op. 25*, de Mendelssohn, el palestino-israelí Saleem Abboud Ashkar logró una equilibrada combinación entre brillantez técnica y elegancia expresiva, y en el Andante central encandiló con tímbricas irisadas y fraseos no por tiernos menos sustanciosos. La versión de los *Cuadros de una exposición* firmada en 1954 por Gorchakov trata de devolver a Musorgski de Francia a Rusia, pero a menudo simplemente invierte el reparto de papeles entre vientos y cuerdas. Ruda, roma y pesadota como en definitiva es, requiere capacidad para las sonoridades corpóreas, las frases amplias, los acentos afirmativos, de todo lo cual hubo mucho.

En los Allegros del *Concierto para clarinete* de Mozart, al acompañamiento le faltó de chispa o picante en el fraseo el mismo poco que le sobró de velocidad al inicio del primero, pero uno de los primeros atriles más competentes de la Orquesta de Valencia, José Vicente Herrera, mantuvo un control constante de la digitación, la respiración y la regulación con timbre pleno; memorable la suspensión de la *reprise* del Adagio. Antes, *La pájara pinta* de Esplá desbordó modestia de talante pero grandeza de expresión. Luego, de la "sinfonía" raveliana propuesta en la segunda parte, de la *Rapsodia* destacaron el encanto del *en dehors* añan-



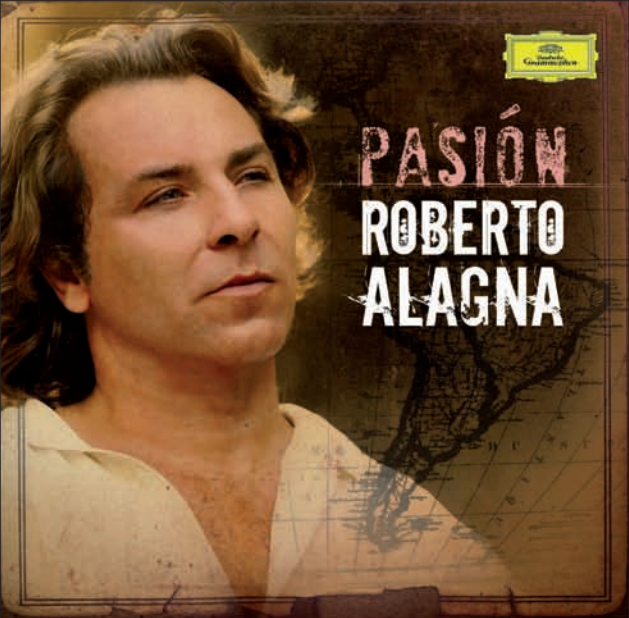
YARON TRAUB

Jürgen Oitzkyk

dido al *Preludio* de la *Rapsodia*, el color conseguido por el violín *sur la touche* en la *Malagueña* o la convincente sensación de embriaguez en la sección central de *Feria*; de la *Alborada*, el preciosismo del *frulato* en las flautas; de la *Pavana*, el tino para dar con el *tempo* y el tono justos. Y quedaba el *Bolero*, donde salvo por el empaste no tan hermoso entre trompeta y flauta, se compendió todo lo anterior, incluida la exquisitez de la dirección.

En la segunda y última entrega del ciclo sinfónico de Brahms ofrecido en dos viernes consecutivos por la OV y su titular se apreciaron notables avances, lo mismo de la formación que del director, en materia tan difícil como siempre demuestra ser el hamburgués. La *Cuarta* aún tuvo más solidez que inspiración (sálvese el solo de flauta en el final), con una pareja de trompas en do (no así las en mi) de sonido muy burdo e intrusivo, pero la *Segunda* resultó mucho más estimable, con un Adagio de detalles resueltos de modo tan emocionante como el sutil aumento de intensidad demandado en el compás que da paso al segundo tema en la *reprise* (5 después de E) o la aproximación rayana en la literalidad del tono expresivo al *Réquiem alemán* en el inicio de la coda.

Alfredo Brotons Muñoz



PASIÓN
ROBERTO ALAGNA

ROBERTO ALAGNA
PASIÓN

Alagna, sin duda uno de los grandes tenores de las últimas décadas, presenta su nuevo álbum "Pasión".

Roberto, que ha sabido combinar como nadie su carrera lírica con una exitosa trayectoria como cantante de repertorio popular, se adentra en el repertorio latinoamericano con una encantadora selección de títulos como "Piensa en mí", "Bésame mucho", "Siboney", etc.

1 CD





deutsche Grammophon.com
universalmusic.es
[BÚSCANOS EN FACEBOOK](#)




www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalcasico.es

Temporada de la OSE

IMPRONTA DRAMÁTICA

Teatro Principal. 7-XI-2011. **Judith Jáuregui**, piano. Sinfónica de Euskadi. Director: **Wolfram Christ**. Obras de Mozart.

VITORIA Sobre el papel, el tercer programa de la temporada de abono de la Sinfónica de Euskadi podía permitir confrontar la forma de entender la música de Mozart por parte de un veterano viola de indudable prestigio internacional y por la de una jovencísima pianista que ya lleva tiempo ofreciendo grandes noches al público de este país. En la práctica, Wolfram Christ representó al Mozart gris y recio del pasado, y Judith Jáuregui al Mozart fresco y luminoso del presente y del futuro. La obertura de *La flauta mágica* sonó en manos del alemán gruesa, masiva, de resonancias casi marciales pese a su fondo pacificador y humanista. De igual forma, la *Sinfonía n.º 39* salió adelante gracias sobre todo al empuje y el aliento optimista de los músicos de la orquesta, que no parecían del todo cómodos con el enfoque un tanto rígido y puritano del viola. Las maderas estuvieron magníficas, pero acostumbrados cada vez más al Mozart transparente de nuestro

tiempo, se echaron en falta diafanidad y claridad de líneas, particularmente en el Finale.

En cambio, Jáuregui (que debutaba como solista con la Sinfónica de Euskadi) acentuó los perfiles líricos del *Concierto para piano n.º 20 en re menor*, aunque sin ocultar su impronta fuertemente dramática. Una y otra vez florecieron su canto poético, su toque acariciante y su interiorizada expresividad, pero es también una artista apasionada y temperamental, y he ahí el doble juego

mozartiano. Maravillosa interpretación. En lo suyo, Christ demostró su trayectoria como solista con un acompañamiento atento y mesurado, pero insistió de nuevo en unas sonoridades excesivamente densas que iban mucho más allá de las raíces prerrománticas que se le suelen atribuir a este concierto. Una vez más, el talento unido a la juventud, a la ilusión y a la vitalidad pudo más que el talento unido únicamente a la seriedad.

Asier Vallejo Ugarte

Conciertos, recitales, concurso

ALGUNAS PERLAS

Auditorio. 19-X-2011. **Leif Ove Andsnes**, piano. Sinfónica de la BBC. Director: **Jirí Belohlávek**. Obras de Beethoven y Bruckner. 23-X-2011. **Janine Jansen**, violín; **Torleif Thedéen**, violonchelo; **Itamar Golan**, piano. Obras de Grieg, Symanowski y Schubert. 29-X-2011. **Andrei Gavrilov**, piano. Obras de Chopin y Prokofiev. **Catedral.** 20-X-2011. The Sixteen. Director: **Harry Christophers**. Obras de Victoria. **Auditorio.** 4-XI-2011. **Gidon Kremer**, violín. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Alejandro Posada**. Obras de Urrutia, Glass y Mendelssohn. **Teatro Zorrilla.** 6-XI-2011. **Jenö Jandó**, piano. Obras de Liszt.

VALLADOLID Belohlávek, buen director para una buena orquesta. Casi mozartiana versión del *Tercero* de Beethoven con el sonido perlado del intérprete. Clara y llevada a su *tempo* la versión de la *Romántica* bruckneriana.

Obra maestra el *Trío n.º 1* de Schubert en su largo y difícil desarrollo. Los músicos lo tocaron con intensidad y musicalidad. Lástima que el programa no hubiera acogido asimismo el otro trío, lo que hubiera originado una sesión perfecta. Los tres virtuosos fueron más allá de la técnica para entrar en el precioso mundo de un compositor cada vez más comprendido en su juvenil y a la vez madura y melancólica genialidad.

De Gavrilov y su trayectoria personal (esos siete años de retirada de los conciertos públicos) se esperaba lo mejor y también alguna

que otra desigualdad. Los *Nocturnos* de Chopin (nueve eligió) fueron tocados con muy buena técnica, de forma unitaria, como bloque, con evidente personalidad. De los pianísimos ensoñadores a los silencios, los fortes y las conclusiones abruptas. Las versiones tuvieron un sello que la teatralidad de los gestos durante y después de la ejecución definió. Perfecta en el potentísimo y a la vez matizado sonido la comprensión estética de la *Sonata n.º 8* de Prokofiev que levantó aplausos y bravos, agradecidos por el artista con tres regalos, Scarlatti, Mozart y la *Sugestión diabólica* de aquél, que mostró la calidad de su mesura y su poderío.

Victoria, el gran polifonista español, en las 16 voces de The Sixteen en la Catedral vallisoletana. La verdad de una música espiritual y profunda perfectamente inter-



pretada. Una hora, remanso en la agitación de la vida moderna. Las espléndidas voces llegaron a todos los rincones en un juego contrastado de primera categoría. Una perla.

Un estreno de Philip Glass, en su línea repetitiva no demasiado trascendente.

Kremer lo interpretó con solvencia, frialdad y técnica suficiente. El resto, incluida una obra española de circunstancias y la *Escocesa*, no paso de lo correcto.

El Concurso Internacional de Piano Frechilla-Zuloaga comenzó por un recital lisztiano de uno de los Jurados, Jenö Jandó, veterano pianista húngaro de fuerte pulsación, con cierta monotonía interpretativa, mostró seguridad y buena técnica, alcanzando los puntos más altos de la sesión en las *Dos leyendas de San Francisco*. Los tres finalistas, bien acompañados por Alejandro Posada y la orquesta, mostraron un alto nivel en Rachmaninov y Liszt. Marina Goshkiva (la ganadora), Sun-a Park y Natalia Tkachenko tienen una brillante vida profesional por delante.

Fernando Herrero

XVII Temporada de Conciertos de Otoño

EL PROGRAMA OCULTO

Auditorio. 25-X-2011. Al Ayre Español. Director: **Eduardo López Banzo.** Haydn, *Sinfonías n.ºs 6-8.*

ZARAGOZA Que el inicio de la *Sinfonía n.º 6* evoque —se cree— el amanecer no parece justificación bastante para los apodos de las tres sinfonías haydnianas de 1761. López Banzo ha hallado razones documentales y musicales para plantear la hipótesis —que no dogma— de que el trío sigue los poemas que antaño acompañaron a *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, de las que Haydn habría

dado una versión clásica y ceñida a las tres estaciones de los clásicos grecorromanos: otoño, primavera y verano. Tanto quiso Banzo hacer al respetable partícipe de su idea que la víspera del concierto abrió al público un ensayo general en el que narró el contexto histórico de las sinfonías y las citas y bromas que encierra, explicó la traducción musical de las imágenes (los borrachos, el pastor y el perro somnolien-

to, la caza, la tormenta estival), y por supuesto ofreció casi completo el programa que al día siguiente sonó íntegro pero sin explicaciones. Extraordinario a la hora de hacer de la música algo fresco y vivo, imaginativo al convertir el sonido en imágenes plásticas, atrevido aunque cabal en los contrastes dinámicos y el manejo del *tempo*, el director aragonés, por cierto chispeante monolenguista, acertó al vincular texto y con-

texto tanto en una sesión que dejó al público feliz y con ganas de repetir el experimento como en un concierto que dio una perspectiva insólita y sugerente de Haydn. En ambos casos en plena sintonía con su orquesta y en cumplida inteligencia con la concertino, Farran James, quien alcanzó altas cotas de emoción y expresividad. Ovaración de gala.

Antonio Lasiera

Sociedad Filarmónica de Zaragoza y XVII Temporada de Conciertos de Otoño

LE TOMBEAU DE CHOPIN

Zaragoza. Auditorio. 1-XI-2011. **Ivo Pogorelich,** piano. **Cuarteto Parisii.** Alexander Mikolajczyk, contrabajo. Obras de Wolf y Chopin.

Puesto que Chopin —dicen— sólo pudo tocar con orquesta sus dos conciertos en dos ocasiones, la Sociedad Filarmónica se apuntó un tanto al iniciar su temporada, en sesión también incardinada en el ciclo otoñal del Auditorio, con Pogorelich y ambos conciertos en versión —de autor omitido— con quinteto: el Cuarteto Parisii más el contrabajista Mikolajczyk. Si el cuarteto probó su clase con

una traducción inflamada e idiomática de la *Serenata italiana* de Wolf, el maestro serbio fue luego tan soberano como contradictorio. Sus entrada en el *Primero*, hercúlea y torrencial —parecía el concierto de Busoni— y la *Romanza*, tensa y ensimismada, probarían que los conciertos de Chopin son, pese a su discutida orquestación, obras mayores y obras que permiten a Pogorelich lo que parece su mayor interés:

obtener sonidos de calidad suprema y aquilatar fraseo, dinámica y articulación hasta extremos imposibles. Pero, superioridad técnica aparte, la probanza se hizo edificando un Chopin monumental, marmóreo y frío, que por momentos sepultó al quinteto de cuerdas, y aprovechando los pasajes a solo para engolfarse en un *tempo* estirado y suspenso hasta rayar en la quiebra del discurso. Por ello, porque el pianista

ensayaba a solas mientras el público accedía a la sala, y por la salida postrera a escena dejando fuera al quinteto, cupo imaginar que el gran pianista piensa, en el fondo, que los conciertos de Chopin son en realidad dos grandes obras para piano solo... con acompañamiento prescindible. No hubo regalos pese a la ovaración: sostenida pero no febril.

Antonio Lasiera

XIV CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLONCELLO “VILLA DE LLANES”

22, 23 y 24 de agosto de 2012

**XXV CURSO
INTERNACIONAL
DE MUSICA**

Llanes - Asturias

Del 17 al 31
de Agosto de 2012

Violín: *José Ramón Hevia, Sergei Fashkoulina, 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



Luces y espacios para *Don Carlo*

REALIDAD MÍSTICA Y POLÍTICA

Deutsche Oper. 23-X-2011. Vredí, **Don Carlo.** Lucrecia García, Massimo Giordano, Boaz Daniel, Roberto Scandiuizzi, Ante Jerkunica. Director musical: **Donald Runnicles.** Director de escena: **Marco Arturo Marelli.**



Barbara Aumüller

Escena de *Don Carlo* de Verdi en la Deutsche Oper de Berlín

BERLÍN Gran impresión ha causado la nueva puesta de *Don Carlo* de Verdi debida a Marco Arturo Marelli en un imponente dispositivo escénico y diferenciados efectos de luz. Masivas y altas murallas de metal, movidas oportunamente, llevaron de un espacio a otro: interiores, frescas callejuelas, efectos de laberinto, siempre en forma de intersecciones que sugerían una cruz. A ellos se sumaron sucintos elementos como un solado de mosaico, un lecho en la cámara regia y un enigmático cubo blanco en el claustro de Yuste. Todo permaneció en el misterio de una sucesión de cambios lumínicos. Al final, la personificación carnal del espectro imperial de Carlos V, un monje vestido de blanco, se llevó consigo al protagonista. Todo el tiempo se percibió una síntesis del elemento místico con la realidad política. Mientras sucede la escena a medias fantasmal, se ve a los esbirros de la Inquisición masacrando a los diputados flamencos. Lo mismo ocurre en cuanto a la mezcla de política y vida privada: en el dúo

final entre Elisabetta y Carlo, la libertad de Flandes aparece como una vía de salvación que la madrastra indica al Infante.

Marelli muestra a la reina, siempre, sola y sin cortejo, en contra de la etiqueta española. Un elemento simbólico es el blanco velo de Elisabetta, que Eboli recoge y usa en su canción homónima para luego cubrirse con él y engañar al príncipe en la escena del jardín. También novedosa es la solución del auto de fe, con una quema de libros en primer plano y la fila de penitentes en último término, en tanto una mendiga con un niño en brazos implora a la voz celestial.

Anja Harteros fue sustituida por la venezolana Lucrecia García, de elegante presencia en blanco y negro, pero insuficiente como reemplazo en Elisabetta. Figura compacta y flemática expresión la tornaron increíble. La voz, voluminosa pero gutural y negroide, careció de matices líricos. Anna Smirnova fue una Eboli de suntuosos medios que no siempre emitió con justeza su *Canción del velo* pero que

en *O don fatale* marcó el momento de mayor esplendor en la velada. Massimo Giordano cantó el protagonista con algunas incertidumbres de entonación y ciertas notas expuestas, pero convenció por su bello timbre de tenor juvenil, su entrega y una presencia deslumbrante. Boaz Daniel dotó a Posa de un hermoso medio baritonal, desenvoltura escénica y momentos de peligro en la emisión. Envejecida sonó la voz de Roberto Scandiuizzi como Felipe II, estridente y esforzada, que sólo brilló por su autoridad en el dúo con Posa. Ante Jerkunica mostró en su Gran Inquisidor insuficiente madurez vocal y escaso dramatismo. Donald Runnicles supo dar a la partitura el nerviosismo, la tensión y la excitación de los momentos más contrastados, lo mismo que el clima visionario de los dúos de amor. El coro, dirigido por William Spaulding, fue uno de los más calificados elementos del conjunto, por el poder de su sonoridad y su compromiso expresivo.

Bernd Hoppe

Psicología y símbolos para la *Tetralogía*

A VUELTAS CON EL ANILLO

Mannheim Nationaltheater. 30-X-2011 Wagner, **Das Rheingold.** Thomas Jesatko, Thomas Berau, Juhan Tralla, Jürgen Müller, Uwe Eikötter, Director musical: **Dan Ettinger.** Director de escena, escenografía y vestuario: **Achim Freyer.**
Fráncfort. Oper. 6-XI-2011. Wagner, **Siegfried.** Lance Ryan, Peter Marsh, Terje Stensvold, Susan Bullock. Director musical: **Sebastian Weigle.** Directora de escena: **Vera Nemirova.** Decorados: Jens Kilian. Vestuario: Ingeborg Bernerth. Video: Bibi Abel.

MANHEIM / FRÁNCFORT Es un artista, un genio vagabundo, un salvador del arte en un momento de necesidad. Se dieron muchas vueltas en torno a este *Anillo* de Mannheim. Después surgió un director de escena, Achim Freyer, que resolvió rápidamente la producción y asombró. ¿Estamos en un teatro abstracto, simbolista y surrealista? Sí, no busquemos psicología en los personajes, las figuras son piezas en un tablero de ajedrez. Real es sólo el mundo del sueño, el único que interesa a Freyer. Un cayado de luz cruza el escenario simbolizando la lanza. En el fondo, un triángulo mágico, con una pelota negra en cada vértice donde una noria teje la tela del destino. El reluciente escenario giratorio es como el curso del mundo, el ciclo de la tierra, el anillo. En él todo se desliza y actúa. Freyer, irónicamente, narra la historia del anillo en clave de tebeo. Ama el efecto de extrañamiento. Subraya las figuras y sus objetos son, estéticamente, una mezcla de las fotografías de Man Ray y los pegotes de Max Ernst. Alberich aparece como un payaso malvado a la manera de Adolf Hitler. Mientras tanto, se ven pasajes del film *El gran dictador* de Charles Chaplin. Con alegría, se citan momentos del cine de horror. Los gigantes sin cabeza recuerdan a la criatura del doctor Frankenstein. Freya, con su triple boquita pintada, lleva un arbolito de manzanas en la cabeza. Todo recuerda a las artificiosas, inmóviles e inactivas figuras de Bob Wilson. En la visión de Freyer, cada historia se mezcla con otras y carece de autonomía, se asocian sin ton ni son, abren anchos



Escena de *El oro del Rin* en el Teatro de Mannheim

espacios para una percepción fantasmagórica. El colmo es Loge, con múltiples brazos, guantes de fuego y fumando inmensos cigarros. La Orquesta del Teatro Nacional sonó con unos timbres de plástica riqueza bajo la dirección de Dan Ettinger. Thomas Jesatko fue un Wotan cumplido y muy fiel al texto. En su desempeño hubo una notable fuerza. También impresionó Alberich, voz mordiente y sustanciosa de barítono. Jürgen Müller convenció en Loge. Erda fue una Simone Schröder, habitual de Bayreuth, torrentosa y cálida. El resto del elenco se desempeñó con alto nivel vocal y escénico. Una noche inolvidable, un himno a la fantasía.

Impaciente esperó Sebastian Weigle el momento de interpretar *Sigfrido*, esa jornada de la *Tetralogía* que se menosprecia como una pieza divertida con escena de muerte. Wagner rebautizó a Sigfrido y a su dragón como el Títere y la Bestia que se lo quiere embuchar. Tras las festejadas puestas del *Oro del Rin* y *La walkyria*, ahora la directora Vera Nemirova encara *Sigfrido*. Los poderosos y prodigiosos discos acorados de Jens Kilian hacen

deslizar la escena del espacio mundial. Llamean con todos los matices posibles del verde. Con ese horizonte escénico de fondo, se colma la escena de la historia: destinos y vivencias trágicas y traumáticas. Sigfrido, criado desde niño por Mime, vive en el bosque y el disco es el universo del joven salvaje. Nemirova acierta sólo en la escena, bien resuelta en lo psicológico, entre Wotan y Erda, con una dirección de actores que colma el espacio. Las otras figuras se pierden en un vacío global, sin mutua ligazón. Sigfrido y Brunilda recuerdan a Hänsel y Gretel más que a un animado dúo de amantes, ebrios de amor. Todo es flojo y superficial. Otra cosa fue la superlativa, creciente y fantásticamente instrumental labor de la Orquesta de la Ópera y el Museo bajo la dirección de Weigle. Sin apresurar los tiempos, condujo el arte hasta la hondura donde se despliega el espacio sonoro. El *Sigfrido* de Weigle vive del fango primordial que yace bajo el Rin y su oro, y anuncia ya el árido y potente final del mundo o infierno del *Crepúsculo de los dioses*. Una grandiosa visión de la conde-

nación, nada de un frívolo y gracioso scherzo. Y asimismo una épica del sonido natural con una fuerza tensa, radiante y chispeante, dotada de una energía ardiente. Lance Ryan encarnó a Sigfrido como de costumbre, con aspecto de salvaje vestido de piel. En lo vocal, no siempre entonó correctamente. Como contrincante, Peter Marsch ofreció un Mime quizá demasiado domesticado. Terje Stensvold, vocalizó cuidadosamente a su Viajero. Notable por su volumen fue el Alberich de Jochen Schmeckenbecher. Magnus Baldvinsson actuó como Fafner en mundano bohemio con collares de oro. De la cueva no surgió un dragón sino un hombre, según la idea de Chéreau. Oscuramente ventral sonó la Erda de Meredith Arwady, caracterizada como mujer velluda y despeluciada. Impresionante descargó Susan Bullock su Brunilda. Robin Johannsen encantó como Pájaro del bosque. Sobró el sobreactuado bailarín que encarnó a la avecilla. En fin, una noche musicalmente grandiosa y desilusionante en lo escénico.

Barbara Röder

scherzo

Hans Jörg Michel

Dos visiones del mito separadas por casi tres siglos

FEDRA POR PARTIDA DOBLE

Museo Nacional de Arte Decorativo. 8-X-2011. Rameau, **Hippolyte et Aricie**. (Estreno sudamericano). Marisú Pavón, Sergio Carlevaris, Pablo Pollitzer, Ana Moraitis, Beatriz Moruja, Norberto Marcos y elenco. Coro y Orquesta de la Compañía de las Luces. Director musical: **Marcelo Birman**. Director de escena: **Pablo Maritano**. **Teatro Colón.** 18-X-2011. Perusso, **Fedra**. (Estreno mundial). Alejandra Malvino, Marcelo Puente, Leonardo Estévez, Haydée Dabusty, Daniela Tabernig, Florencia Machado, Alicia Alduncín y Gustavo Feulien. Director musical y de escena: **Mario Perusso**.

BUENOS AIRES La Compañía de las Luces prosiguió su labor de sacar del olvido títulos del barroco. En esta oportunidad con la obra magna de Rameau, presentada con gran brillo y lucimiento. Impecable la tarea de Marcelo Birman al frente de un conjunto orquestal — con instrumentos de época — preciso y de grato sonido más un grupo coral bien empastado y homogéneo, con el que brindó una lectura vivaz, equilibrada y de gran consistencia estilística.

El elenco vocal se mostró a la altura de las circunstancias, destacando el Teseo de Carlevaris, de excelente línea vocal y expresividad (muy logrado el acto infernal), el buen quehacer de Pollitzer como Hipólito y la solidez de Pavón en el rol de Fedra

dentro de un trabajo en equipo muy parejo. Sólo me resultó algo apagada Moraitis (Aricia). Por contraste, impresionó muy favorablemente el tierno y refinado cierre, *Rossignols amoureux*, a cargo de Nadia Szachniuk.

Sobre el directo e intemporal libreto de su hijo Marcelo (que se nutre por igual en Eurípides, Séneca, Racine, D'Annunzio y Unamuno) Mario Perusso elaboró una partitura de enorme fuerza dramática y complejidad, con empleo del *leitmotiv* y un lenguaje moderno — con algún toque tonal — que no desdeña su inspirada vena melódica, sobre todo en una iridiscente y poderosa orquesta (que lleva el peso del discurso) donde resaltan vientos y percusión junto a etéreos pasajes de cuerdas. El

autor condujo con su consabida destreza una Orquesta Estable compacta y atenta, mientras la puesta resaltaba la violenta dosis pasional del drama.

Descollante por su diestra composición vocal y eficiente labor escénica Malvino en su exigente y extenso papel, que corona cada uno de los dos actos con tocantes monólogos, mientras Puente lució bello timbre, importante caudal así como convincente actuación y Estévez otorgó prestancia y credibilidad a su Teseo. Dignas de un amplio elogio tanto Tabernig (Aricia) como Dabusty (Nodrizza) en roles más breves pero también de arduos requerimientos — como todas las partes cantadas.



Carlos Singer

A. Malvino y M. Puente en *Fedra*

Spinosi dirige una excelente versión de *Serse*

DELICIA ESCÉNICA CON GRAN REPARTO

Theater an der Wien. 20-X-2011. Haendel, **Serse**. Malena Ernman, Bejun Mehta, Adriana Kuceroová, Danielle de Niese, Anton Scharinger, Andreas Wolf, Luciana Mancini. Director musical: **Jean-Christophe Spinosi**. Director de escena: **Adrian Noble**. Decorados y vestuario: Tobias Hoheisel.

VIENA Lo que la Staatsoper de Viena en los últimos tiempos no siempre consigue, lo logra una y otra vez el Theater an der Wien: unas veladas operísticas en las que sencillamente todo funciona. El director de escena Adrian Noble se ha revelado tan divertido como virtuoso, logrando que la ópera barroca sea algo extremadamente vivo y actual, ya que los galimatías del alma pueden indicar también una situación actual.

Detrás de un muro circular, que se abre y cierra periódicamente, se oculta un jardín — símbolo del pensamiento en el siglo XVIII. En

una de las mitades del escenario giratorio, los árboles son de un verde primaveral, en la otra vemos unos troncos ya agostados. Tan simple es el decorado único, que está permanentemente en movimiento y sin embargo permanece, lo que podemos interpretar como algo estático o bien como marco ideal para la acción interna de los incompatibles amantes y enamorados.

Es difícil decir cuál de los solistas estuvo mejor: Malena Ernman (*Serse*), cuyo color vocal podía asemejarse al timbre “original” del virtuoso contratenor Bejun Mehta (*Arsamene*), sólo que en su

tesitura central sonó más segura y homogénea, o Danielle de Niese (*Atalanta*), que revoloteó de manera seductora entre la coquetería y la sinceridad de sus sentimientos, y en su aria *da capo* brindó una auténtica prueba de bravura. O la también magnífica Adriana Kuceroová (*Romilda*). Seguir su transformación en el bello decorado de Tobias Hoheisel de una encantadora ninfa de los árboles en una mujer madura y amorosa fue tan impactante como los movimientos marciales del Coro Arnold Schoenberg y su valeroso general Ariodate (Anton Scharinger).

También intervinieron

Andreas Wolf, que como Leporello barroco exhibió unas dotes como transformista dignas de un artista de circo. Y Luciana Mancini, de fácil coloratura, quien como infeliz criatura nocturna introdujo el sorprendente giro final. En el foso orquestal estuvo el Ensemble Matheus, que supo dar al drama todas sus facetas instrumentales, dirigido con extraordinaria elocuencia por Jean-Christophe Spinosi, quien consiguió una respuesta tan diferenciada y variada que la función resultó una verdadera delicia.

Christian Springer

Vuelve la gran ópera de Enescu

PALABRAS DE ESFINGE

Théâtre de la Monnaie. 22-X-2011. Enescu, **Œdipe**. Dietrich Henschel, Marie-Nicole Lemieux, Ilse Eerens, Robert Bork, Natascha Petrinsky, Jan-Hendrik Rootering, Nabil Suliman. Director musical: **Leo Hussain**. Dirección de escena: **La Fura dels Baus**.

BRUSELAS La ópera del compositor rumano George Enescu, *Œdipe*, está considerada una obra maestra, pero ha sido representada raras veces. *Œdipe* fue vista en Bruselas por primera y última vez en 1956 y ahora ha vuelto en una coproducción con el Liceu de Barcelona, el Teatro Colón de Buenos Aires, y la Ópera Nacional de París, donde se representará en 2016. El libreto de Edmond Fleg, es el más completo de todos los textos dramáticos dedicados al mito de Edipo, ya que es la historia del protagonista desde su nacimiento hasta su muerte. La ópera no funciona muy bien desde un punto de vista teatral. Enescu le dio un tratamiento casi oratorio con mucho coro y poca acción dramática. Su estilo musical muestra diferentes influencias y oscila entre la simplicidad pastoral y una fuerte atonalidad que se nutre de diferentes lenguajes armónicos. Pero el resultado en un estilo muy personal que expresa intensos sentimientos con fuerza y sinceridad. Leo Hussain controló la compleja partitura con gran dominio e hizo vivos sus colores y atmósfera y la orquesta de La Monnaie le siguió lo mejor que pudo. El coro estuvo impresionante y espléndidamente integrado en la puesta de escena del equipo de La Fura dels Baus —Alex Ollé, Valentina Carrasco, Alfons Flores (decorados), Lluce Castells (vestuario) y Peter van Praet (iluminación)— quienes presentaron la ópera como si fuera un cuento. La primera escena era abrumadora: un antiguo bajorrelieve de color de barro llenó todo el escenario. En medio, estaban Layo y Yocasta con su bebé. A medida que la narración se



J.-H. Rootering y D. Henschel

desarrollaba, el enorme muro se abrió y rodeó todo el escenario. También fue singularmente visual la última escena, en la que Edipo desaparece entre los altos muros e iba hacia la luz eterna. La escenificación de Álex Ollé combinaba el mito con la historia actual. La Esfinge apareció como un avión de combate de la Segunda Guerra Mundial, el barro pegado a la gente como un símbolo de la peste para recordarnos que también puede asfixiarnos y destruirnos.

Dietrich Henschel desempeñó el exigente papel del protagonista. Es un intérprete inteligente que canta un francés pasable y presenta una figura humana y trágica pero lamentablemente no fue capaz de llegar a la altura de los requerimientos vocales del papel. De entre los varios miembros del reparto, Marie-Nicole Lemieux resultó ser una fascinante Esfinge, Ilse Eerens una Antígona conmovedora y de voz diáfana, Robert Bork un amenazador Creonte, Natascha Petrinsky una cariñosa Yocasta, Jan-Hendrik Rootering un tronador Tiresias, y Nabil Suliman un sabio Teseo. En general, fue una experiencia fascinante.

Erna Metdepenninghen

Minifestival de fin de semana

PASIONES BARROCAS

Passions Baroques à Montauban. 22, 23-X-2011. **Benjamin Alard**, clave. Les Passions. Director: **Jean-Marc Andrieu**. Orfeo 55. Directora y contralto: **Nathalie Stutzmann**.

MONTAUBAN A 50 kilómetros de Toulouse, la ciudad de Montauban, con algo más de 50 mil habitantes, capital del departamento de Tarn y Garona, cuna del pintor Ingres y del escultor Bourdelle, último refugio de Manuel Azaña, aquí enterrado, celebró la primera edición de un minifestival barroco de fin de semana en tres escenarios distintos.

En el pequeño auditorio del Conservatorio actuó la tarde del sábado 22 de octubre el joven clavecinista Benjamin Alard (Ruán, 1985), protagonista ya de algunos discos notables, que con un bello instrumento construido por Philippe Humeau en 1977 hizo un repaso por la música francesa para clave. Alard dio lo mejor de sí mismo en *Les Grâces* de Duphy, pura delicia rococó interpretada dulcemente, pero sin caídas de tensión ni almbarramientos. Todo expresión y carácter de un estilo que atrapó de forma maravillosa. Los *Preludios* de Couperin, que le sirvieron para abrir boca, desembocaron en un Forqueray algo rígido, con una rítmica que llegó a lo metronómico (*La Laborde*), aunque con momentos brillantes en que dio rienda suelta a una ornamentación más libre (*La Cotin*). El cierre con unas irregulares transcripciones sobre *Las indias galantes* de Rameau resultó más extravagante y virtuoso que hondo.

Esa misma noche, en el Templo de los Carmelitas, el conjunto Les Passions de Jean-Marc Andrieu, residentes en Montauban, se presentó en pequeño formato (dos flautas dulces, dos violines y continuo) con el programa de su último disco: motetes para tres voces masculinas de Charpentier. El trío solista, formado por el haute-contre Vincent Lièvre-Picard, el veterano tenor norteamericano

Howard Crook y el bajo Jean-Manuel Candenot, resultó espléndido por claridad, conjunción y lirismo. Algo plano el acompañamiento, no muy sutil y con un bajo continuo dominado por la elegancia desde el órgano de Aline Zylberajch, pero con violonchelo y tiorba demasiado opacos.

Con todo, el plato fuerte de la muestra era la actuación el domingo 23 y en el Teatro Olympe de Gougues de la contralto Nathalie Stutzmann cantando y dirigiendo a su conjunto Orfeo 55 en el programa dedicado a Vivaldi que han grabado para Deutsche Grammophon. En directo pude corroborar la alta calidad del grupo y descubrí en Stutzmann a una directora de maneras elegantes y distinguidas, capaz de pasar con soltura y



Nathalie Stutzmann y Orfeo 55

precisión del pasaje más vibrante y frenético (articulaciones siempre muy marcadas, pese a la general cantabilidad y sinuosidad de sus recreaciones) a la más arrebatada expresión de ternura. Como cantante, Stutzmann fue de menos a más, dejando muestras sobradas de musicalidad, imaginación (ornamentación muy original del *Stabat Mater*), virtuosismo y profundidad expresiva.

Pablo J. Vayón

Una producción que tardaba en despegar

SÓLIDA Y SENSATA

Metropolitan Opera. 3-X-2011. Mozart, **Don Giovanni.** Mariusz Kwiecien, Marina Rebeka, Barbara Frittoli, Mojca Erdmann, Ramón Vargas, Luca Pisoni. Director musical: **Louis Langrée.** Director de escena **Michael Grandage.** Escenografía y vestuario: Christopher Oram.

NUEVA YORK La nueva producción de *Don Giovanni* de Michael Grandage es sólida, sensata y completamente desprovista de cualquier egoísmo que pudiera mostrar un director de escena. Dejé que la ópera siguiera su argumento tal como lo habían planteado sus autores, sin ofrecer ninguna visión nueva, y salvo alguna que otra coreografía que sobraba, no importunaba en absoluto ni los designios de Mozart ni los de Da Ponte. Entonces, ¿por qué no me gustó especialmente? Bueno, a lo mejor fue porque “sólida” y “sensata” no son dos palabras que encajen fácilmente cuando se refieren a esta sombría y demoniaca ópera de Mozart. La puesta en escena de Grandage no brilló por su fuego hasta casi el final, hasta la escena del cementerio, y luego, con la escena culminante de la fiesta, lo hizo en un sentido literal y con un efecto infernal. Hasta aquellas escenas, poca diferencia hubo con su predecesora en el Met, la anodina producción de Mar-

the Keller; aunque los decorados de Christopher Oram superaban los anteriores en cuanto a color y flexibilidad, a pesar de que daban la impresión de que todo el mundo vivía juntito en una corrala (cosa rara en estos días, Grandage y Oram sitúan la ópera en la época de Mozart). Tampoco podía dejar de pensar en la poderosa puesta en escena minimalista de Iván Fischer y la vigorosa dirección musical de uno de los mejores *Don Giovanni* que he visto y que ofreció este año el Mostly Mozart Festival.

Louis Langrée estaba en el foso, era la segunda noche de la temporada que había tenido que asumir, junto con el nuevo director principal de la compañía, Fabio Luisi, debido a las indisposiciones de James Levine. Se distinguió, aunque le he oído hacer mejores cosas, cuando ha tenido más tiempo para prepararse. Y el reparto no fue más que aceptable (tanto la producción de Keller como la de su predecesor —la de Franco Zeffirelli— consiguie-



Mariusz Kwiecien y Luca Pisoni

ron mejores interpretaciones con repartos posteriores).

Mariusz Kwiecien, que quedó fuera de las primeras representaciones después de dañarse durante el ensayo general, estuvo felizmente de vuelta después de una operación de espalda. Tuvo muy buen aspecto, supo moverse a la perfección y cantó maravillosamente (una melosa serenata, por ejemplo), pero al igual que la producción, no demostró gran tensión y emo-

ción hasta el final. Luca Pisoni demostró ser un espléndido Leporello, con unas sorprendentes iniciativas (quizás también Grandage tuviera algo que ver en esto) y afortunadamente Ramón Vargas, en el papel de Ottavio, tuvo más volumen vocal y pujanza de lo normal en esta parte. Stefan Kocán impactó como el Comendador (ayudado por una soberbia escenificación) y Joshua Bloom fue un pasable Masetto. La voz de Marina Rebeka, luminosa y cortante, se oyó bien pero le costó modularla en los momentos menos agresivos de Doña Ana; y Barbara Frittoli, que ya ha visto mejores días, sigue siendo una presencia entrañable y positiva. Mojca Erdmann resultó ser una insípida Zerlina con tono aguado y parecido al de una soubrette a la que le faltó madurez. Dos docenas de jóvenes norteamericanos podían haber hecho las cosas mejor —pero no tienen a DG promoviendo sus carreras.

Patrick Dillon

Treinta años después

REGRESO ÁTONO DE LA FORZA DEL DESTINO

Opéra Bastille. 14-XI-2011. Verdi, **La forza del destino.** Violetta Urmana, Zoran Todorovich, Vladimir Stoyanov, Nadia Krasteva, Kwangchul Youn, Nicola Alaimo, Mario Luperi, Nona Javakhidze. Director musical: **Philippe Jordan.** Director de escena: **Jean-Claude Auvray.** Decorados: Alain Chambon. Vestuario: Maria-Chiara Donato.

PARÍS Hacía treinta años que *La fuerza del destino* no se representaba en París. La obra hace así su entrada en el repertorio de La Bastilla, una entrada más bien apagada, por desgracia, en la versión de 1869 y con una producción de Jean-Claude Auvray, tan acostumbrado a Orange, que olvida que la enorme profundidad del escenario de La Bastilla no tiene la misma capacidad de reverberación que el muro de Augusto.

Las voces se pierden y la dirección de actores se reduce al mínimo (gestos ampulosos, desplazamientos pesados), con lo que el espectáculo resulta frío y lejano. Sólo Nicola Alaimo, de voz poderosa y maleable, se impone como un Fra Melitone precursor de Falstaff. Previsto para el segundo reparto, Zoran Todorovich reemplazaba *in extremis* a Marcelo Álvarez, enfermo la noche del estreno. Sin brillo y sin

volumen en el primer acto, su voz se liberó en el tercero para dar su plena medida en el acto final. De timbre griton, Violeta Urmana decepciona como Leonora, lo mismo que Vladimir Stoyanov (Don Carlo di Vargas), de voz seductora pero falta de volumen. Nadia Krasteva es una Preziosilla sin brío, sobre todo en el famoso *Rataplán*. Por el contrario, Kwangchul Youn encarna a un Padre Guardiano de

noble estatura. El coro cumple vocalmente pero sus movimientos son torpes. La orquesta extrae bellas sonoridades pero, bajo la dirección de Philippe Jordan, resulta seca y sin vida, lo que contribuye a la frialdad general del espectáculo. La célebre obertura, transformada en interludio entre los actos I y II, revela así su eficacia dramática.

Bruno Serrou

Festival Aujourd'hui Musiques

CELEBRANDO A XENAKIS

Théâtre de l'Archipel. Auditorium du Conservatoire. 5, 7-XI-2011. Xenakis, **Oresteia**. Ensemble Polyphonique de Perpignan. Escolanías de los Conservatorios de Perpiñán y de Toulouse. Ensemble vocal Héliade. Trío P. A. J. Orquesta Perpignan Méditerranée. Directores: **Daniel Tosi, Elène Golgevit**. Obras de Schnittke, Burgan, Pasquet, Vivier, Rautavaara, Pärt.



Oresteia de Xenakis en el Festival Aujourd'hui Musiques

PERPIGNAN La XX edición del Festival Aujourd'hui Musiques se abrió bajo el signo de la renovación con una gran novedad, el nuevo Teatro de l'Archipel concebido por Jean Nouvel, donde se recordó el décimo aniversario de la muerte de Iannis Xenakis con su *Oresteia*. Inspirada en Esquilo y estrenada en 1966, *Oresteia* celebra a la humanidad a través de culturas de diferentes épocas, el teatro Nô japonés, la música bizantina o el canto gregoriano, todo ello mezclado con el estilo a la vez abrupto y complejo propio del compositor. Xenakis retocó dos veces su tríplico, rematado en 1992 con *Kassandra* y *Athena*.

Para el estreno francés integral de esta obra de 75 minutos en cinco partes, para coro mixto de 35 voces, escolanía de 13, barítono y 13 instrumentistas (9 vientos, violonchelo y 3 percussionistas), Daniel Tosi, compositor y director musical de la Orquesta Perpignan Méditerranée, ha pasado un año entero ensayando con el equipo reunido. Las exigencias materiales y las dificultades de ejecución para cantantes no profesionales explican lo excepcional de su programación. Se observan algunos puntos muertos, sobre todo en la parte barítono/percusión, mientras que la escritura arcaizante con

microintervallos provocó desajustes en el Ensemble Polyphonique y la orquesta. En la primera fila de la gran sala abarrotada (900 localidades) del nuevo Archipel, era imposible distinguir otra cosa que alaridos informes y sonoridades atronadoras... Un rayo de luz: la entrada de los niños de la escolanía que, con sus voces puras, concluyó la obra en un tono de inocente optimismo.

El concierto inaugural tuvo lugar en la sala modulable del Archipel, le Carré, una sala enteramente negra, color favorito de Nouvel, con un concierto de jazz a cargo del Trío P. A. J. formado por Michel Portal (clarinete bajo, saxo soprano, bandoneón) y los compositores Roland Auzet (percusión) y Pierre Jodlowski (bajo y electrónica). Otro concierto, en el Auditorio del Conservatorio de Perpiñán, fue el del Ensemble Vocal Héliade constituido por 12 voces femeninas y dirigido por su fundadora Elène Golgevit. Un programa variado de compositores de los siglos XX y XXI, con una obra fundamental de Claude Vivier, *Chants* para siete voces femeninas y percusión, página fúnebre de densidad y variedad extremas, muy bien servidas salvo algunas deficiencias mínimas en el agudo de la primera soprano.

Bruno Serrou

Reparto ideal para *La donna del lago*

ATISBOS ROMÁNTICOS

Teatro alla Scala. 26-X-2011. Rossini, *La donna del lago*. Joyce DiDonato, Daniela Barcellona, Juan Diego Flórez, John Osborn, Simón Orfila. Director musical: **Roberto Abbado**. Director de escena: **Lluís Pasqual**.



Juan Diego Flórez y Joyce DiDonato en *La donna del lago* de Rossini

MILÁN El regreso a la Scala de *La donna del lago* (1819), ofrecida en coproducción con la Ópera de París y el Covent Garden de Londres, tenía un reparto casi ideal, una dirección musical de inteligente equilibrio y una dirección de escena decepcionante y apática. Roberto Abbado iluminaba bien la riqueza de la escritura orquestal de esta obra maestra, una de las más fascinantes del período napolitano de Rossini, la primera ópera italiana basada en un texto de Walter Scott, definiendo con sensible inteligencia la relación entre las muchas intuiciones románticas y los persistentes lazos con el gusto neoclásico. Joyce DiDonato, en el papel de Elena, escrito para Isabel Colbrán (y que requiere por lo tanto un importante registro grave), estuvo perfecta por sensibilidad, precisión y agilidad. Es increíble pensar que hace poco se hizo admirar también como Octavian en el *Rosenkavalier*. Daniela Barcellona (Malcolm) se con-

firmó como intérprete ideal de los personajes masculinos que Rossini confía a una contralto. Juan Diego Flórez cantó con la impecable perfección en él acostumbrada la parte de Uberto/Giacomo V. John Osborn se defendió egregiamente (por agilidad y seguridad en los agudos) en el personaje de Rodrigo, que no le es del todo afín y le obliga a forzar algunas veces en el registro grave. Simón Orfila fue un excelente Douglas.

Decepcionó, sin embargo, un director escénico del nivel de Lluís Pasqual, que se limitó a una representación casi en versión de concierto en un hemiciclo de columnas corintias que evocaban un teatro antiguo (escenografía de Ezio Frigerio), donde el coro se limitaba a entrar, salir y estar parado con vestimentas modernas, y donde la actuación de los protagonistas se abandonó a la gestualidad más obvia y tradicional.

Paolo Petazzi

Tres óperas raras

ESLABONES PERDIDOS

Festival de Ópera. 21-X/5-XI-2011. Thomas, *La cour de Célimène*. Director musical: **Carlos Izcaray**. Director de escena: **Stephen Barlow**. Statkowski, *Maria*. Director musical: **Tomasz Tokarczyk**. Director de escena: **Michael Gieleta**. Donizetti, *Gianni di Parigi*. Director musical: **Giacomo Sagripanti**. Director de escena: **Federico Grazzini**.

WEXFORD Sobre el papel era la clase de oferta que Wexford sabe hacer de maravilla; tres óperas raras —una francesa, otra eslava y la tercera italiana. A medida que el festival fue progresando, se veía que era una temporada un tanto irregular —con (según mi criterio) un claro éxito y dos que lo fueron a medias. No obstante, valía la pena escuchar incluso las menos interesantes, ya que ayudaron a rellenar algunos espacios en blanco de la historia operística y lo hicieron con unas puestas en escena bastante convincentes. Y pase lo que pase, el Festival siempre proporciona un ambiente de lo más agradable para los descubrimientos operísticos.

Se inauguró el festival con *La cour de Célimène*, una fantasía sobre una encarnación moderna de la Célimène de Molière y sus frívolos coqueteos con un maduro Commendateur y un joven chevalier. *Célimène*, que no es tan melodiosa como *Mignon*, ni tan esporádicamente convincente como *Hamlet*, se desvanece casi en el mismo momento en que se la escucha, incluso en una puesta en escena tan agresivamente soez como fue la de Stephen Barlow, que parecía decidido a provocar toda la risa posible en una pieza que necesitaba una agudeza más sutil que la suya. Musicalmente, las cosas fueron mejores, con un director muy comprensivo, Carlos Izcaray, y con un reparto vocal y dramáticamente admirable. Para los irlandeses (y para un orgulloso irlandés norteamericano como yo) fue un placer tener a cantantes irlandeses desempeñando dos de los cuatro papeles principales: Claudia Boyle como la Condesa y John Molloy como el Commendateur can-



Zuzana Markova y Alessandro Luongo en *Gianni di Parigi*

taron espléndidamente y mostraron ser unos fuertes y entretenidos personajes dramáticos. También Luigi Boccia, en el papel del Chevalier, estuvo admirable. Pero todos carecieron de un francés claro y la mordaz e idiomática habla de Nathalie Paulin en el papel del Barón, dio una muestra encantadora aunque frustrante de lo que podía haber sido el estilo de la producción.

La siguiente noche se estrenó *Maria*, una obra todavía más extraña de un compositor —Roman Statkowski— del que pocos, incluso los expertos, tenían conocimientos antes de que Wexford programara su *magnum opus* de 1903-4. La segunda de sus dos óperas, *Maria*, cuenta la historia acertadamente operística de unos desventurados amantes divididos por la política y la clase, y Statkowski —una especie de eslabón perdido entre Moniuszko y Szymanowski— se esforzó en meter mucha emoción en el drama con una pasión

orquestal a lo Chaikovski. A lo mejor, si hubiera tenido más experiencia en escribir óperas podría haber hecho algo más convincente que esta torpe pieza, que se mueve a trompicones y trata las voces casi como un añadido. El escenógrafo polaco Michael Gieleta, que adelantó la acción tres siglos hasta la época de Solidaridad, dio a la ópera una fuerza que de otra forma no tenía, y el director musical Tomasz Tokarczyk también se esforzó con la música todo lo que pudo. El tenor Rafal Bartmiski cantó como el arquetipo del tenor lírico eslavo, y el barítono Krzysztof Szumanski resultó ser un impecable e implacable malvado. La soprano Daria Masiero, que tuvo el ingrato papel principal, podría haber interpretado mejor su parte si no hubiera cantado (entre otras arias y canciones) por la mañana casi toda la escena final de *Anna Bolena*.

El compositor de esta última ópera, Gaetano Donizetti, es un favorito de Wexford, y

felizmente la tercera noche del festival hubo una consistente producción de su animada *Gianni di Parigi* (1839). No es una de sus grandes comedias, pero es un entretenimiento sólido y digno de ser escenificado, y al situarlo en el siglo XX —una importación de Martina Franca— Federico Grazzini acertó con su encantadora y cómica puesta en escena. Giacomo Sagripanti que se parece a un joven Muti en el foso —aunque es un poco más alto— mantuvo la música animada, y el joven reparto cantó con gusto esta nada fácil partitura. Los hombres resultaron especialmente buenos: el barítono Alessandro Luongo y el bajo Alessandro Spina estuvieron chispeantes en sus papeles y ya se puede hablar de Edgardo Rocha con su voz melosa (cantó una versión anterior de *Ab mes amis* de Tonio sin el do de pecho, en su papel de Dauphin disfrazado) como un tenor diestro en papeles de belcanto. Jactanciosamente divertida en su papel masculino, la mezzo Lucia Cirillo mostró tener una voz divertidamente desproporcionada con su tamaño diminuto. La única del reparto que desilusionó fue Zuzana Markova como la Princesa prometida, con su voz de soprano desigual y poco desarrollada —en realidad, la *seconda donna* irlandesa, Fiona Murphy, como la hija del hotelero, mostró tener una técnica más firme y un tono más dulce. No me molestó la desigualdad entre las tres óperas, lo mismo que el festival de este año en general, con sus coro y orquesta autóctonos, pues fue un placer ver que los irlandeses por fin han recibido el trato que justamente merecen.

Patrick Dillon

Daniele Gatti lleva la Ópera de Zúrich al triunfo con *Otello* de Verdi

PÁNZERS Y GUERREROS DEL DESIERTO

Opernhaus. 20-X-2011, Verdi, **Otello.** Fiorenza Cedolins, José Cura, Thomas Hampson, Stefan Pop, Benjamin Bernheim, Pavel Daniluk. Director musical: **Daniele Gatti.** Director de escena: **Graham Vick.** Decorados y vestuario: Paul Brown.

ZÚRICH El primer logro de esta producción fue Daniele Gatti: su *Otello* era de una pieza, dramáticamente compacto, coherente e impactante, nunca pesado en los *tempi* sino convincente y consecuente, despierto e inteligente en la dinámica, aprovechando los extremos, pero sin recrearse. Ante todo dominó una gran concentración y una intensidad que nunca decayó, que no sólo demostró el conocimiento artesanal del maestro italiano y su línea artística

sino que hizo rendir a la orquesta de la Ópera a un excelente nivel.

El segundo logro fue Fiorenza Cedolins como Desdémona, que se fue elevando a lo largo de su interpretación, con una voz increíblemente dúctil, hasta alcanzar un auténtico repertorio de posibilidades expresivas. José Cura en el papel titular irritó con algunos manierismos, pero no dejó la más mínima duda de que domina este temible personaje y, gracias a su presencia escénica, puede

encarnarlo en cada momento con intensidad. Thomas Hampson cantó el Yago de manera sensible e inteligente, con esa nobleza tímbrica de su maleable voz de barítono que hace que el pérfido resulte aún más amenazante, sus intrigas más demoníacas, calculadas y terribles.

El concepto teatral de Graham Vick era ambicioso: *Otello* como guerrero del desierto de hoy no sólo es negro, sino también musulmán. Como doble marginado, no consigue únicamente

a la deseada mujer blanca, sino que vence y destruye también a sus antiguos compañeros en la fe. El director inglés lo presenta como un apátrida, que en su nuevo mundo no es admitido del todo. De manera consecuente, el asesinato de su esposa es por honor, como ocurre en las sociedades árabes: no hay afecto sino un supuesto deber. Su muerte no es el resultado de los celos, sino un calculado plan.

Reinmar Wagner

Brillante estreno de la ópera de Anno Schreier *La ciudad de los ciegos*

NO HAY QUE TEMER A LA ÓPERA

Zúrich. Opernhaus. 12-XI-2011. Schreier, **Die Stadt der Blinden.** Sandra Trattnigg, Rebeca Olvera, Sen Guo, Reinhard Mayr, Valeriy Murga, Morgan Moody, Irène Friedli. Director musical: **Zsolt Hamar.** Director de escena: **Stephan Müller.** Decorados: Michael Simon. Vestuario: Carla Caminati.

La situación es extrema en *Die Stadt der Blinden* (La ciudad de los ciegos), basada en la novela del premio Nobel portugués José Saramago: una misteriosa ceguera ha llegado sobre la humanidad. Ataca de un modo perceptible, pues los enfermos son internados y prácticamente dejados a su albedrío, con lo que las luchas por la comida, el sexo y el poder son permitidas abiertamente. Los límites de la civilización estallan, y sólo la muerte al peor criminal y el fuego que prende una de las pacientes liberan a los ciegos, que a partir de entonces pueden volver a ver.

El compositor alemán de sólo 32 años Anno Schreier ha escogido este libro como argumento de la obra encargada por la Ópera de Zúrich. Con él no ha realizado ningún retorcido teatro musical con técnicas de composición experimentales, sino que ha tenido el valor de crear emociones para la exposición de



Sandra Trattnigg en *La ciudad de los ciegos* de Schreier

los conflictos y ha revelado su categoría de compositor precisamente al explotar las grandes posibilidades del género. Hay momentos de recogimiento y evocación que interrumpen la línea dramática, encontramos verda-

deras arias, incluso un dúo de amor. No siempre consigue el joven autor los mismos resultados, pues su afición a las líneas de canto acompañadas por la percusión sonaba a veces un tanto manierista, así como algunas repeticiones de

palabras y una cierta arbitrariedad en la escritura vocal. Por otro lado, domina la orquesta con un virtuosismo que la batuta de Zsolt Hamar reflejó a la perfección, con un magnífico trabajo del colorido instrumental y un pulso teatral de primer orden.

El montaje de Stephan Müller no se limitó a narrar la historia, sino que supo reflejar, más allá de las situaciones concretas y con ayuda de la sencillamente genial escenografía de Michael Simon, una dimensión propia de inseguridad y desvalimiento. En el movimiento de personajes se centró en el elemento colectivo, dirigiendo a las masas amorfas más que a los individuos, incluida la principal figura femenina, encarnada con mucha emoción por Sandra Trattnigg. A cambio surgieron cuadros muy impactantes de una atmósfera sobrecogedora, que permanecerán mucho tiempo en nuestra retina.

Reinmar Wagner

CAMILLA TILLING: “LO MÍO CON RICHARD STRAUSS FUE AMOR A PRIMERA VISTA”

No hay duda de que el mundo de la ópera está cambiando a marchas forzadas, adaptándose vertiginosamente al mundo en que vivimos. Cuando vamos a entrevistar a Camilla Tilling, la soprano nórdica que nos deslumbró literalmente con su luminosa voz como el Ángel, la única voz femenina protagonista de *San Francisco de Asís* de Olivier Messiaen, y que estaba a punto de cautivarnos de nuevo como la Mélisande de Claude Debussy en la segunda ópera de la temporada lírica, nos recibe en su camerino del coliseo madrileño como una joven estudiante universitaria, en vaqueros y sin maquillaje, con una sonrisa que te desarma y que le hace aparentar ser aún más joven de lo que realmente es, aunque, como ella misma nos ruega, “está prohibido decir la edad”, si bien ya tiene dos hijos, de uno y tres años, respectivamente.



Sin embargo, la carrera de Camilla Tilling abarca ya casi quince años de éxitos, desde sus estudios en Gotemburgo y Londres, donde se graduó en 1998. Ha actuado en el Covent Garden (Sophie en *Der Rosenkavalier* dirigida por Simone Young, Dorinda en *Orlando* de Haendel con Bejun Mehta y Charles Mackerras, Gretel en *Hänsel und Gretel*), los Festivales de Aix-en-Provence (Susanna en *Le nozze di Figaro* con Marc Minkowski) y Glyndebourne (la Sobrina en *Peter Grimes* con Marc Wigglesworth, la Institutriz de *The Turn of the Screw* con Edward Gardner), La Monnaie de Bruselas (Sophie con Antonio Pappano), el Metropolitan de Nueva York (Nannetta en *Falstaff* con James Levine), el Teatro de la Corte de Drottningholm (Pamina en *Die Zauberflöte* con Arnold Oestman) o La Scala de Milán (Ilia en *Idomeneo* con Daniel Harding). En concierto ha cantado obras como *La Creación* y *Las estaciones* de Haydn, *La Pasión según San Mateo* de Bach, *Elías* de Mendelssohn, *El Mesías* de Haendel, *Peer Gynt* de Grieg o la *Segunda Sinfonía* ("Resurrección") de Mahler con directores como Esa-Pekka Salonen, John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Ivor Bolton, William Christie, Kurt Masur, Semion Bichkov, Simon Rattle o Paavo Järvi.

Entre sus grabaciones se cuentan Belinda en *Dido and Aeneas* con Susan Graham e Ian Bostridge, bajo la dirección de Emmanuelle Haïm (con quien también ha registrado el oratorio de Haendel *La Resurrezione*), la *Misa en re menor* de Cherubini con Riccardo Muti, la *Gran Misa en Do menor* de Mozart y *Ah! Perfido* de Beethoven con Paul McCreech, el *Requiem alemán* de Brahms y la *Cuarta Sinfonía* de Mahler con Marek Janowski y el Ángel en *Saint François d'Assise* en la célebre producción de Pierre Audi de la Ópera de Ámsterdam, bajo la batuta de Ingo Metzmacher. Recientemente ha publicado su primer álbum en solitario, *Rote Rosen* (Rosas rojas), con Lieder de Richard Strauss, acompañada al piano por Paul Rivinius, que ha cosechado excelentes críticas, al igual que su Mélisande: "La soprano Camilla Tilling cantó magistralmente la enigmática Mélisande, dotando al papel de tonos luminosos e iridiscientes, combinados con el deslizante ritmo de la indolencia" (*Wall Street Journal*, noviembre de 2011). Anteriormente había escrito de ella *The Guardian*: "Si estás buscando un ángel, no puedes encontrar nada mejor que la luminosidad y el encanto de la soprano Camilla Tilling".

En los últimos años ha habido una proliferación de cantantes suecos en los escenarios internacionales: Nina Stemme, Peter Mattei, y antes Anne Sofie von Otter, Hakan

Hagegard... ¿Cuál es la razón?

Y no olvidemos tampoco al desaparecido Gösta Winbergh. Muchas veces me hacen esta pregunta, y realmente no lo sé, aunque posiblemente sea por el hecho de que casi todos los nombres que ha mencionado, y yo también, procedemos del campo, no de grandes ciudades como Estocolmo o Gotemburgo, y hemos podido cantar y gritar todo lo que hemos querido, expresarnos libremente, mientras que en las ciudades los suecos somos mucho más comedidos. Nos obligan a comportarnos educadamente, con una frialdad casi británica.

Hablando de Gran Bretaña, y al igual que Anne Sofie von Otter, usted realizó sus estudios de perfeccionamiento en el Royal College of Music de Londres.

Estuve solamente un año, pero me sirvió tanto como los otros cinco que había estado estudiando en Suecia. Allí hay una cosa muy buena, y es que cuando un estudiante se pone enfermo no se suspende la clase, sino que otro alumno ocupa inmediatamente su puesto. Y yo demostré tener una salud de hierro, porque no me cogí ni un simple resfriado.

¿Cuándo decidió convertirse en cantante profesional?

He cantado siempre, desde que era pequeña, pero mis padres eran campesinos y en mi casa no se oía ningún tipo de música clásica. Más tarde empecé a formar parte de coros, y vi mi primera ópera a los 18 años, una representación de *Don Giovanni* que me dejó absolutamente fascinada y despertó ya entonces mi amor por Mozart. Al principio, pensé en estudiar canto para dedicarme a la enseñanza. Pero la cosa se fue volviendo poco a poco cada vez más seria. Me dieron una beca, a mí y a un compañero tenor, y entonces comprendí que aquello no era ninguna broma, que tenía que responder a las expectativas que habían puesto en mí. Y aquí estoy, absolutamente feliz.

Su primer papel operístico fue la muñeca Olympia en *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach en Gotemburgo, en 1997. Poco después se presentó en el Covent Garden como Sophie en *Der Rosenkavalier* y en el Festival de Aix-en-Provence como Susanna en *Le nozze di Figaro*. En sus comienzos interpretaba los papeles de una soprano ligera o incluso una "soubrette", pero actualmente está incorporando papeles de mayor peso canoro.

Sí, mi voz ha evolucionado considerablemente, se ha ensanchado, sobre todo a partir de la maternidad, lo que me permite abordar papeles mucho más ricos, vocal y psicológicamente, como Pamina, Ilia o esta misma Mélisande.

Sigue manteniendo, en cualquier caso, su amor a Mozart, un autor del que siempre se ha dicho que es como una medicina para la

voz, pero que también es muy difícil de cantar con el estilo y la técnica necesarios, y, sobre todo, con una especial pureza.

Pues yo pertenezco al primer grupo. Entiendo perfectamente su vocalidad y el carácter de sus personajes, que me parecen tan modernos en sus reacciones. Y su música siento que se ajusta a mis cuerdas vocales como un guante. Regresar a Mozart es como volver a casa, como reencontrarse con la familia después de un largo viaje.

Y hablando de pureza, ¿cómo es posible cantar con una limpieza de sonido tan lacerante como la que demostró en su interpretación del Ángel de *San Francisco de Asís* es un espacio tan enorme como el Madrid Arena?

Fue mi primera gran experiencia operística en Madrid, y nunca había actuado en un lugar de semejantes dimensiones, con aquella cúpula tan grande... Estuve muy impresionada por el público, ya que era una larga velada en un entorno no demasiado confortable, y, sin embargo, estaba completamente fascinado con el espectáculo.

¿Cómo ve el papel del Ángel?

Es el único personaje "femenino" entre tantas voces masculinas, y está muy bien escrito. Sus intervenciones están entre las partes más bellas de toda la partitura. Sólo era la segunda vez que lo interpretaba, desde la famosa producción de la Ópera de Holanda. Recuerdo que entonces estaba embarazada y me costaba mucho mantener las largas notas mantenidas por Messiaen, pero ahora he estado mucho más descansada. Cuando emito bien ese mi sobre el que reposa toda la melodía, y que es casi como una obsesión, me produce dolores de cabeza.

En estos momentos está cantando otro importante personaje del repertorio francés, como es el de Mélisande en la ópera de Debussy, también un tanto espiritual pero mucho más terrenal.

El papel de Mélisande es todo un reto, porque requiere una importante labor como actriz. Interpreté una vez este personaje en los comienzos de mi carrera en Gotemburgo, pero no lo había vuelto a hacer desde entonces. Mélisande tiene mucho que cantar, pero se asemeja más a un papel hablado. En ese sentido, siento envidia de los demás personajes, sobre todo de los tres protagonistas masculinos, que tienen mayores oportunidades de lucimiento. La tesitura del papel es bastante central, está escrita sobre todo en la zona media de la voz, por lo que puede ser asumida tanto por sopranos como por mezzo-sopranos, como suele ocurrir.

¿Cómo se siente en la producción?

Mélisande está obsesionada por la luz. Mientras que el Ángel de *San Francisco de Asís* era luz en sí mismo, ella la necesita. Por eso encuentro que hay aún



más similitudes que a simple vista entre ambos personajes. Desde el verano llevo buscando pistas sobre quién es Mélisande, porque es un personaje muy enigmático. No tiene ninguna memoria de lo que le pasó antes de que empiece la acción, siempre vive en el momento presente. En eso es como una niña, no tiene pasado ni sentimientos de culpa, es absolutamente pura. Y también está marcada por el agua. Cuando aparece, es como una ondina, como una ninfa de las aguas. Y luego hay continuas referencias al agua, como la fuente, etc., que se reflejan en el color azul del montaje. La producción de Robert Wilson resalta todo esto, porque es como una coreografía y evita cualquier sensación de realidad. Yo tengo que mover los brazos como si fuera una bailarina. Cada gesto de la cara o de la mano está cuidado con el máximo detalle y tiene su razón de ser. Hemos trabajado intensamente, pero creo que el resultado es muy hermoso plásticamente y a la vez muy profundo. El final es maravilloso, con el alma de Mélisande dirigiéndose hacia la luz desde su lecho de muerte. En cuanto a Sylvain Cambreling, creo que en la actualidad no hay un maestro que tenga su sensibilidad para esta música y un mejor conocimiento de la misma.

Parece que le atrae particularmente el repertorio del siglo XX, porque recientemente ha obtenido un enorme éxito con el doble papel de la Princesa en *L'enfant et les sortilèges* de Ravel y *El enano* de Zemlinsky en la Ópera de Múnich, bajo la batuta de Kent Nagano.

Ha sido un proyecto fascinante. Son dos obras bellísimas, que tienen además una magnífica base literaria, en el primer caso de Colette y en el segundo de Oscar Wilde. El director de escena, Grzegorz Jarzyna, estableció una unión entre las dos obras, precisamente a través del personaje de la Princesa, que en la primera es un personaje clásico de un cuento de hadas y en la segunda ya se ha hecho algo mayor y se ha vuelto realmente caprichosa, lo que me permitió sacar un lado de "mala" y de perversa desconocido en mí, y con el que tengo que decir que disfruté mucho. Y trabajar con Kent Nagano fue un absoluto placer. El argumento de la obra de Zemlinsky es terrible, pero si no existiera el personaje del Enano no habría conflicto. Como en *Pelléas et Mélisande*, si no estuviera Golaud no habría historia.

Ha cantado Dorinda en el *Orlando de Haendel* en el Covent Garden y ha grabado *Dido and Aeneas* con Emmanuelle Haïm, pero no ha hecho mucha ópera barroca.

No, y es una lástima, porque creo que mi voz resulta muy adecuada para este estilo. Disfruté mucho haciendo la Dorinda, que posteriormente hice en la misma producción en el Palau de les Arts

de Valencia con Eduardo López Banzo, un excelente director y un magnífico conocedor de esta música. Sí que he cantado en numerosos conciertos con Emmanuelle Haïm y Paul McCreesh. Y, en cualquier caso, sueño con interpretar algún día la Cleopatra de *Giulio Cesare*.

También ha cantado un papel que puede considerarse una rareza en su trayectoria: Corinna en *Il viaggio a Reims* de Rossini, en la New York City Opera. ¿Cómo surgió?

Mientras estaba en Londres participé en varias producciones de estudiantes, y el empresario del teatro neoyorquino me vio en una de ellas y me llamó. Así de sencillo. Pero tengo que decir que fue una experiencia maravillosa, y que mucha gente se ha perdido a una soprano de coloratura.

Su disco de *Lieder* de Richard Strauss *Rote Rosen* (Rosas rojas) ha sido muy bien recibido. ¿Qué le atrajo de este compositor?

Soy una fanática de Richard Strauss. Fue uno de los primeros autores que canté en mis años de estudiante. Creo que escribe maravillosamente para la voz. Además, Sophie en *Der Rosenkavalier* fue uno de los primeros papeles operísticos que interpreté, y quedé fascinada por su música al instante. Fue un amor a primera vista, que creo que me durará toda la vida.

¿Cuáles son sus próximos planes?

Después de mis actuaciones en el Teatro Real en *Pelléas et Mélisande*, viajaré a París, para interpretar en el Théâtre des Champs-Élysées mi primera Fiordiligi en *Così fan tutte*. Sé que es un importante reto, pero confío en el director musical, Jérémie Rhorer, que dirigirá su conjunto, Le Cercle de l'Harmonie. Después iré a Múnich, donde retomaré la Sophie de *Der Rosenkavalier* en el Teatro Nacional. Luego ofreceré conciertos en Hamburgo con Thomas Hengelbrock, en Berlín y en el Carnegie Hall de Nueva York con sir Simon Rattle, en Gotemburgo con Gustavo Dudamel, en Boston con Riccardo Chailly, en Dallas con Jaap van Zweden, en Leipzig y Copenhague con Herbert Blomstedt y también participaré en una gira con Emmanuelle Haïm y Le Concert d'Astrée dedicada a *La Creación* de Haydn.

¿Y en cuanto a grabaciones?

Pronto aparecerá un disco con *Lieder* de Franz Schubert, también con el pianista Paul Rivinius, asimismo para BIS. Y tengo muchas ganas de grabar otro recital con *Lieder* de Richard Strauss. He disfrutado tanto haciendo el primero...

¿La volveremos a ver por aquí?

Me encantaría, y ya hay varios proyectos, pero aún no puedo decir nada sobre ellos.

¿Tal vez algún personaje de Mozart?

Es posible...

Rafael Banús Irusta

MADRID 2012

1 Javier Perianes
piano
Martes, 24 de enero de 2012. 19:30 horas

6 Richard Goode
piano
Martes, 29 de mayo de 2012. 19:30 horas

2 Grigori Sokolov
piano
Lunes, 20 de febrero de 2012, 19:30 horas

7 Krystian
piano Zimerman
Lunes, 24 de septiembre de 2012. 19:30 horas

3 Nelson Goerner
piano
Martes, 6 de marzo de 2012. 19:30 horas

8 Pierre-Laurent Aimard
piano
Martes, 9 de octubre de 2012, 19:30 horas

4 **Alexei Volodin**
piano
Martes, 20 de marzo de 2012. 19:30 horas

9 Stephen
piano Kovacevich
Martes, 27 de noviembre de 2012. 19:30 horas

5 Radu Lupu
piano
Martes, 10 de abril de 2012, 19:30 horas

10 Maria João Pires
piano
Lunes, 10 de diciembre de 2012. 19:30 horas

COLABORA

ORGANIZA

PATROCINA



EL PAÍS

BOLETÍN DE ADQUISICIÓN DE NUEVOS ABONOS

El boletín para adquirir nuevos abonos se podrá enviar por **correo** a nuestras oficinas, por **fax** al número **91.726.18.64** (las 24 horas del día) o hacer la solicitud por **teléfono** llamando al **91.725.20.98** (de 10:00 a 15:00 horas de lunes a viernes, excepto festivos) o por **mail** a la dirección **fundacion@scherzo.es**, o réllénelo en nuestra página Web **www.fundacionscherzo.es**. A partir del 14 de noviembre comenzarán a adjudicarse los abonos no renovados, si los hubiere, por estricto orden de llegada. Para conceder los abonos se contactará telefónicamente con la persona que rellena la solicitud, para ofrecerle las mejores localidades posibles según su petición e indicarle la forma y plazos de pago (es muy importante reflejar correctamente los teléfonos de contacto). Los suscriptores de la revista SCHERZO y los abonados al Ciclo de Jóvenes Intérpretes (por este orden) tendrán prioridad sobre el público en general para adquirir los nuevos abonos disponibles. Los suscriptores de la revista SCHERZO solo podrán comprar un máximo de dos abonos a precio especial de suscriptor.

Rellene sus datos personales, marque el número de abonos que desea adquirir y las cinco opciones preferidas indicando la zona (A, B, C o D) y el sector que proceda.

Por ejemplo, si desea Tribunas ponga

Si prefiere patio de butacas, escriba

A	PB
---	----

ZONA Y SECTOR ELEGIDOS:

(Consultar cuadro)

PRIORIDAD DE COMPRA

1. ¿ES SUScriptor DE LA REVISTA SCHERZO?

2. ¿ES ABONADO AL CICLO DE JÓVENES INTÉRPRETES?

Para solicitar nuevos abonos llame al teléfono **91-725-20-98** (de lunes a viernes de 10:00 a 15:00 horas) o envíe este boletín **por correo a: FUNDACIÓN SCHERZO** (Ciclo de Grandes Intérpretes) C/ Cartagena, 10. 28028 MADRID. **Por fax: 91-726-18-64** (las 24 horas del día) **Por email: fundacion@scherzo.es**
 Rellénelo en nuestra Web: www.fundacionscherzo.es

TRATAMIENTO AUTOMATIZADO DE DATOS PERSONALES. Los datos recabados forman parte de los ficheros de la Fundación, y son necesarios para la formalización de las peticiones de compra de abonos, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la L.O. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Fundación sita en Madrid, calle Cárdenca nº 10 1º C. 28028 Madrid.

ZONA	SECTOR	ABONO NORMAL	ABONO SUSCRIPTOR
A	PB. Patio de butacas 1A. Primer Anfiteatro	375€	325€
B	L1A. Lateral de Primer Anfiteatro 2A. Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6) L2A. Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6)	315€	273€
C	2A. Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 12) L2A. Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 10) BC. Bancos del Coro TR. Tribunas GA. Galerías	255€	221€
D	2A. Segundo Anfiteatro (Filas 13 a 15) L2A. Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 11 a 13)	202€	175€

NÚMERO DE ABONOS SOLICITADOS:

NÚMERO DE ABONOS SOLICITADOS:
Tache el número de abonos que desea adquirir.

Se podrán solicitar un máximo de cuatro abonos por persona.

APELLIDOS

NOMBRE FAX

TLFS. (Mañanas).....(Tardes).....MÓVIL

DIRECCIÓN N.º PISO

POBLACIÓN PROVINCIA

CP E-MATI

LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE DICIEMBRE

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.



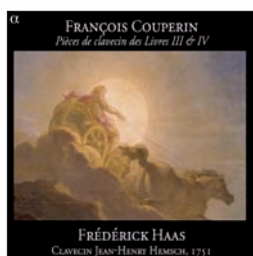
J. C. BACH: Welt, gute Nacht.
J. DOYLE, K. FUGE, C. WILKINSON, N. MULROY, J. GILCHRIST, J. BUDD, M. BROOK, P. HARVEY. ENGLISH BAROQUE SOLOISTS.
Director: JOHN ELIOT GARDINER.
SOLI DEO GLORIA SDG 715

Una coherente labor de conjunto. Una prueba más de la inagotable curiosidad de Gardiner, con resultados excelsos. **E.M.M.** Pg. 64



BRITTEN: Tres suites para violonchelo solo.
DANIEL MÜLLER-SCHOTT, violonchelo.
ORFEO C 835 111 A

Visión radical y hermosísima de Müller-Schott, emocionante a más no poder además de analítica hasta el extremo —y que, por añadidura, está excelentemente grabada. **C.V.V.** Pg. 67



COUPERIN: Piezas de clave de los libros III y IV.
FRÉDÉRIC HAAS, clave.
2 CD ALPHA 173

Interpretación extraordinaria, con una concepción muy flexible del ritmo y una variada y riquísima ornamentación. Una lección magistral. **P.J.V.** Pg. 68



HAENDEL: Agrippina.
A. PENDATSCHANSKA, J. RIVERA, S. IM, B. MEHTA, M. FINK, N. DAVIES, D. VISSÉ, D. SCHMUTZHARD. ACADEMA PARA LA MÚSICA ANTIGUA DE BERLÍN. Director: RENÉ JACOBS.
3 CD HARMONIA MUNDI HMC 952088.90

Jacobs obtiene un sonido brillante, compacto y preciso. Para disfrutar de Haendel, la elección no admite dudas. **A.B.M.** Pg. 56



MARCELLO: Sonatas para piano.
ANDREA BACCHETTI, piano.
RCA 88697814662

Un barroco bien articulado y de clara dicción, lleno de impulso y sutileza; de buen gusto y vocación. Unas versiones discurridas desde la más absoluta sensatez y responsabilidad. **E.B.** Pg. 74



PURCELL: Sonatas a tres partes.
RETROSPECT TRIO.
LINN CKD 374

Con estas *Sonatas* este grupo formado en la órbita del King's Consort se supera a sí mismo. Pocas veces se escucharán con más agrado sesenta y una pistas de música sobre el papel tan proclives a que se incurra en monotonía. **A.B.M.** Pg. 76



RAVEL: Conciertos para piano. DEBUSSY: Fantasía. MASSENET: Toccata. e.a.
JEAN-EFFLAM BAVOUZET, piano. SINFÓNICA DE LA BBC. Director: YAN-PASCAL TORTIELIER.
CHANDOS CHAN 5084

Bavouzet demuestra qué enorme maestro el piano es. Qué toque, qué matiz, qué delicadeza, y qué fuerza. **S.M.B.** Pg. 76



SAARIAHO: D'om le vrai sens. Leino Songs. Laterna magica.
KARI KRIKKU, clarinete; ANU KOMSI, soprano. SINFÓNICA DE LA RADIO FINLANDESA. Director: SAKARI ORAMO.
ONDINE ODE 1173-2

Magníficas de todo punto estas versiones. Fascinante, conmovedora, imprescindible Saariaho... **G.G.Q.** Pg. 77



SCHOENBERG: Gurrelieder.
M. DIENER, C. HELLEKANT, N. SCHUKOFF, F. VAS, J.A. LÓPEZ, B. SUKOWA. ORFEO CATALÀ. JONC, JONDE. Director: JOSEF PONS.
2 DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON 0044007627891

Pons consigue uno de sus grandes logros. El todo es una obra de arte audiovisual, insuperable. **S.M.B.** Pg. 58



VIVALDI: Sinfonía de "Dorilla in tempe" RV 709. Conciertos. CALDARA: Sinfonías n.ºs 6 y 12.
JEAN-GUIHEN QUEYRAS, violonchelo. AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN. Director: GEORG KALLWEIT.
HARMONIA MUNDI HMC 902095

Queyras exhibe la belleza ancha y tersa de su registro grave, el lirismo intenso de su sonido. **P.J.V.** Pg. 80

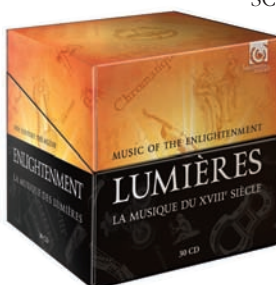


VIVALDI: Farnace. M.E. CENCIC, R. DONOSE, M.E. NESI, A. HALLENBERG, K. GAUVIN, D. BEHLE, E. GONZÁLEZ TORO. CORO DE LA RADIO SUIZA DE LUGANO. I BAROCCHISTI. Director: DIEGO FASOLIS.
3 CD VIRGIN 50999 0709142 1

El estilo de Fasolis es bien reconocible, por su teatralidad, por su muy marcado contraste, vibrante o elegante y sinuoso. **P.J.V.** Pg. 81

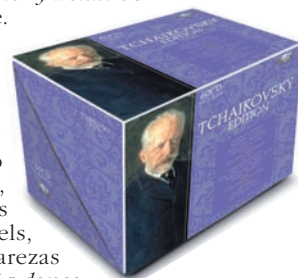
LA NAVIDAD (TAMBIÉN) ES UN REGALO

Siempre es bueno comprar discos. Discos físicos, esos en los que el componente táctil o visual se suma al puro placer de la audición, ese objeto que conservamos y que nos recuerda a alguien. Y mejor aún que comprarlos es regalarlos, o regalarnoslos a nosotros mismos, que son tiempos difíciles en los que no debiera decaer la autoestima. Para orientar a los lectores de SCHERZO aquí van cinco sugerencias. Todas son grandes, cajas con muchos discos. Unas más caras, otras más baratas. Todas maravillosas.



— *Lumières* (Harmonia Mundi). Como su nombre indica, música del siglo XVIII en una caja de treinta compactos que reúne a algunos de los grandes artistas de la casa en su repertorio de elección. Incluye, entre otras muchas joyas, *Las bodas de Figaro* de Mozart y *Orfeo y Euridice* de Gluck dirigidas por René Jacobs y *Cástor y Pólux* de Rameau por William Christie.

— *Edición Chaikovski* (Brilliant). Fiel a su política de reunir fondos, la firma holandesa lo hace esta vez con Chaikovski en una caja de sesenta discos y un cd-rom. Hay nombres señeros como Mravinski, Ansermet, Rozhdestvenski, Marriner o Skrowaczewski entre los directores; solistas de la clase de Gilels, Richter, Janis, Oistrakh o Cherkaski; rarezas como las versiones del viejo Bolshoi de *La doncella de Orleans* o *La dama de púas*, las canciones...



— *El sonido Decca* (Decca). O The Decca Sound, como reza en el cofre de cincuenta discos — con reproducciones de los LPs cuando procede— que el sello bicolor dedica a los cincuenta años de su existencia. Con semejante catálogo es fácil suponer la calidad del producto y cómo satisfará a los nostálgicos tanto como asombrará a los recién llegados. De Argenta a Solti, de Ashkenazi a Schiff, todo un muestrario de lo que ha sido la historia del sonido grabado.



— *Antología de la Real Orquesta del Concertgebouw, vol. 6* (RCO Live). La gran orquesta holandesa prosigue la pesquisa en sus archivos para ofrecer lo mejor de sí misma. En esta entrega de catorce discos el periodo abarcado es el que va de 1990 a 2000. Y nos encontramos nombres como Klaus Tennstedt, Riccardo Chailly, Nikolaus Harnoncourt, Kurt Sanderling o John Eliot Gardiner.



— *Jussi Bjorling: The Complete RCA Album Collection* (RCA). He aquí a uno de los grandes tenores de todos los tiempos, antiguo y moderno a la vez. Con una presentación que recupera la de los vinilos originales, una caja con catorce discos ofrece a manos llenas delicias de diverso formato: arias de ópera, lied, canción popular... Voz, estilo, mito, todo eso que ningún amante de la ópera querrá perderse.



SUMARIO

ACTUALIDAD:

La Navidad (también) es un regalo. 53

REFERENCIAS:

Beethoven: *Cuarteto Op. 18, nº1*. J.G.-R. . . . 54

ESTUDIOS:

Un Haendel de referencia.. A.B.M. 56

Confirmado, Weinberg es un grande. J.C.M. . 57

Uno de esos milagros. S.M.B. 58

Musicología y música práctica. A.R.T. 59

REEDICIONES:

Harmonia Mundi Gold:

Un valor seguro. D.A.V. 60

EMI: Argerich, puro nervio. R.O.B. 61

RCA: Julian Bream, mis álbumes favoritos. J.P. 62

Newton: Ventajas de la crisis. J.T.S. 62

Membran: Cuatro clásicos. A.V.U. 63

DISCOS de la A a la Z 60

DVD de la A a la Z 84

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 88

Ludwig van Beethoven

CUARTETO EN FA MAYOR OP. 18, Nº 1

"El cuarteto es una forma austera, pura y completa"

(A. Steinhardt)

Los *Cuartetos* constituyen la cumbre de la obra de Beethoven. Aun a riesgo de simplificar las cosas en exceso con una afirmación tan taxativa, la valoración de la enorme evolución estilística, formal y conceptual experimentada en ellos nos confirmará que su grado de importancia es incluso mayor que el de las sonatas para piano o las sinfonías, los otros dos grandes ciclos de la producción del compositor.

Estas diecisiete piezas, que tradicionalmente dividimos en consonancia con los grandes periodos creativos de la vida del artista en *Cuartetos tempranos, medios y finales*, reflejan a su vez el proceso de consolidación, transformación y proyección de la propia forma cuartetística en el tiempo. Así, mientras en el *Opus 18* Beethoven aprende un concepto que había sido fijado previamente por Mozart y, sobre todo, por Haydn, en los pentagramas que corresponden a los *Opus 59, 74 y 95* nuestro compositor muestra el afán por desligarse de esa tradición y encontrar caminos personales. Tal búsqueda de nuevos territorios llegará hasta extremos inimaginables en los últimos cuartetos, en los que Beethoven se adentrará en un mundo inexplorado dejando tras sí pistas imposibles de seguir en su totalidad hasta un siglo más tarde.

Estamos, por tanto, ante obras que, más allá de ser un mero eslabón en la cadena evolutiva de la historia musical, se han convertido en la base sobre la que cualquier autor posterior —Schubert, Mendelssohn, Brahms en un primer momento; Bartók, Shostakovich o Britten después, por citar sólo tres ejemplos conspicuos— que haya querido adentrarse en este terreno camerístico ha de tomar como punto de referencia para empezar a plantear su propia producción.

A lo largo de varios artículos abordaremos el vasto universo de los *Cuartetos* beetho-

venianos, mostrando su evolución con diversos ejemplos y proponiendo diferentes itinerarios discográficos para su recreación.

Una larga historia fonográfica

"Un cuarteto son cuatro personas conversando"

(J. W. Goethe)

Ni que decir tiene que los *Cuartetos* de Beethoven han sido uno de los bocados predilectos del menú fonográfico. Desde los lejanos tiempos de los registros por suscripción —como los del Spencer Dyke String Quartet, en torno a 1924, para la National Gramophonic Society— hasta hoy, no ha habido grupo que no se haya aproximado parcial o integralmente a ellos. Si escuchamos algunos de los registros de las décadas de 1920 y 1930, observaremos que, en mayor o menor medida, todos nos muestran la idiosincrasia de cuatro diferentes personalidades que interactúan. La homogeneidad tímbrica y la meticulosidad que caracteriza a las versiones actuales no están presentes en absoluto en aquellas primitivas realizaciones. Evidentemente, si no eran ésas sus virtudes sí poseían, en cambio, otros valores nada desdeñables como su ímpetu, la toma de riesgos y la irreplicable sensación que transmiten de estar explorando terrenos magistrales casi vírgenes. En este sentido, aunque por distintos motivos no figuren entre las seis referencias que se propongan a continuación, resulta muy interesante escuchar el diálogo de los cuatro instrumentos en los viejos registros del Rose o el Busch, rescatados en varios sellos.

A lo largo de las décadas siguientes, especialmente entre 1950 y 1980, se observa cómo los cuatro personajes que menciona Goethe van buscando la manera de entrar en un coloquio menos dispar, más homogéneo podríamos decir. Aún existirá, no obstante, la pervivencia de un concepto jerárquico instrumental según el cuál el primer violín —*Primus*, según la terminología tradicional— ha de im-

mir carácter y color al conjunto, además de sobresalir en lo que a presencia dinámica y fraseo se refiere. Son bien conocidas, en esta línea, las grabaciones del Amadeus, el Húngaro o el Végh, de las que nos ocuparemos en profundidad en próximos artículos.

Posteriormente, siuviésemos que extraer una característica general con la que definir la mayoría de las versiones modernas, precisión sería, sin duda, la palabra. Desde el último cuarto del siglo XX hasta nuestros días, los cuartetos se embarcaron en la búsqueda de la esencia beethoveniana estableciendo como premisas irrenunciables la meticulosidad, la limpieza y la pulcritud en la realización. Siguiendo con el ejemplo citado, no se trata ya tanto de un diálogo entre cuatro como de una sola voz sucesivamente tomada por instrumentistas con pretensiones de uniformidad tímbrica y conceptual. A esta corriente se adhieren la mayoría de las versiones del mercado discográfico, fascinante entorno de perfección formal en el que buscar similitudes y diferencias entre unos grupos y otros.

Si nos ceñimos a las tendencias que venimos observando en los últimos ocho o diez años, tal vez sea el matiz en el tratamiento del vibrato el aspecto que pueda marcar diferencias hacia el futuro. Serán, en todo caso, los cuartetos más jóvenes quienes lo definirán en las próximas décadas.

Ludwig camino de convertirse en Beethoven

"Por fin puedo decir que sé cómo componer cuartetos"

(Beethoven a K. Amenda.

Carta del 1 de junio de 1800)

El *Cuarteto nº 1*, pese a no haber sido el primero en ser compuesto, fue considerado por Beethoven como tarjeta de presentación idónea para la

publicación del flamante *Opus 18* con el que inauguraba su aventura cuartetística. Las seis obras que reunía la colección habían sido concebidas entre 1799 y 1800 en respuesta a un encargo del Príncipe Lobkowitz, que casi al mismo tiempo había encargado a Haydn el que sería su *Opus 77*. Beethoven, que en aquel momento tenía 30 años y contaba ya con un curriculum compositivo más que notable, se había aproximado al mundo del cuarteto con algunos tanteos previos fruto de otro encargo, finalmente inconcluso, del Conde Apponyi, responsable igualmente de varios encargos realizados también a Haydn —los *Opus 71 y 74*. Podemos por tanto suponer que, tanto por la coincidencia de clientes como por la relevancia y fama que las obras de Haydn estaban adquiriendo en el entorno



vienés, la figura del veterano maestro de Rohrau debió plantearse un modelo inexorable. Efectivamente, su influencia se deja aquí sentir claramente en la recurrencia motivica y en el empleo del silencio como recurso dramático, aspectos ambos que Haydn ya había desarrollado en profundidad. Sin embargo, en este *Cuarteto en fa mayor* encontramos también rasgos que anuncian el estilo que identificará al Beethoven más genuino, como el dramatismo que subyace en el Adagio y la independencia instrumental que empieza a abrirse paso en el movimiento final.

Seis visiones complementarias

"Una grabación no cambia; quien sí lo hace es el oyente"

(L. Bernstein)

La primera es una de esas referencias que se suelen decir *insoslayables*. La impagable naturalidad de su visión procede de una neutralidad que, lejos de ser una rémora, se convierte en una virtud que nos permitirá sentirnos seguros de no estar cayendo en personalismos o visiones sesgadas. Hablamos, cómo no, del **Cuarteto de Budapest**/United Archives-1952. Joseph Roisman y Jac Gorodetzky como violines I y II, respectivamente, Boris Kroyt en la viola, y Mischa Schneider al violonchelo. Versión mítica que, a diferencia de muchas otras de su misma época, sorprende por el *talante democrático* del diálogo entre componentes. Plantean una lectura diáfana, sin excesos en ningún sentido. El Allegro con brio inicial, pese a carecer de repetición expositiva —como era de esperar—, es un modelo de elegancia suprema donde Joe Roisman ejerce un extraordinario autocontrol sobre el vibrato. El Adagio affettuoso —ed appassionato, como Beethoven añadiría en una de las muchas vueltas que le dio a la partitura original antes de su publica-

Rossi/Philips-1972) es nuestra siguiente propuesta. Si ya hemos ensalzado la elegancia de los cuatro rusos del Budapest, al hablar de los arcos italianos hemos de añadir que se trata de una elegancia llevada hasta sus últimas consecuencias. El brillo satinado, algodonoso y al mismo tiempo excelentemente delineado, de sus cuerdas nos ofrece una lectura compacta, dinámicamente serena y guiada por un sentido noble y clasicista. El aroma primaveral y la transparencia del Allegro, su flexibilidad métrica sutil y grácil, contrasta poderosamente con el bloque compacto en el que se transforma el sonido al penetrar en la densidad del Adagio. Scherzo y Allegro serán pruebas finales que se superarán con una ejemplar relación en la dicotomía entre unidad y variedad.

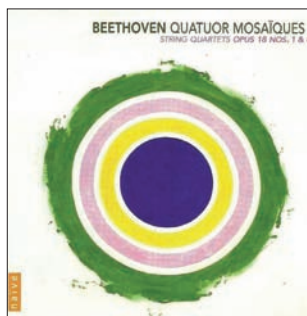
A primeros de los ochenta se grabaron varias opciones extraordinarias entre las que sobresale la del **Cuarteto Melos** (Melcher, Voss, Voss, Buck/DG-1983). Estamos en la época de la homogeneidad tímbrica como valor supremo y se nota. Se ha ascendido también varios peldaños en la

concluir con un Allegro incandescente expuesto cual si de una persecución de sus propias sombras se tratara.

Después del Melos, justo a continuación, es imprescindible escuchar al **Cuarteto Mosaïques** (Höbbarth, Bischof, Mitterer, Coin/Naïve-2004). Se trata de una de las pocas opciones —apenas existen un par de ellas más— realizadas con criterios historicistas e instrumentos-cuerdas de época pero, más allá del mero matiz organológico del asunto, lo que hace reveladora la propuesta de este conjunto es que, al contrario de lo que hacía el Melos, no observa la obra desde el futuro sino desde el pasado. Beethoven aparece aquí como un joven inquieto y personal pero todavía deudor estético de Haydn. Podríamos encontrar en esta lectura incluso algunos rasgos de retórica barroca, como el revelador tratamiento de los silencios en el Adagio. Previamente habremos descubierto con asombro la manera de plantear un Allegro vital estableciendo, a la vez, un *tempo* sosegado que puede llegar a ser hasta un 12% más lento

Tokio (Beaver, Ikeda, Isomura, Greensmith/ Harmonia Mundi-2006) tiene lo que buscamos. Justo ahora que acaban de anunciar el cese de los dos últimos japoneses que pervivían de la nómina original, el conjunto nipón supera con este registro su también espléndido trabajo previo para RCA. Con los Tokio escuchamos un *en fa mayor* transparente, delicado, dinámicamente irreplicable. No pensemos por ello que estamos ante una hermosura inanimada, como nos demuestra la agitación interior que estalla, por ejemplo, en el Adagio. La perfección técnica de sus arcos deja un Allegro final capaz de mantener radiante el color incluso allí donde muchos no pueden sino defenderse.

Nos queda por descubrir finalmente al Beethoven más valiente de todos cuantos se han llevado al disco. Un resultado vehemente, ácido, expresionista y moderno, tan elegante como todos los anteriores pero con un grado de atrevimiento que pone a este *Op. 18, nº 1*, no ante las puertas del siglo XX, sino en pleno siglo XXI: el del **Cuarteto Takács**



ción definitiva— opta más por el equilibrio racional entre la melodía y el tejido acompañante que por el sentimiento. Ágiles, vivos en la acentuación y soberbios en el control del arco les escuchamos en el Scherzo allegro molto, sin duda como preparación para la eclosión de vitalidad del Allegro final. Interpretativamente, sin duda ninguna, se trata del punto de partida para muchas de las aproximaciones posteriores a esta pieza. Fonográficamente, la toma monoaural que recoge el sello norteamericano es limpia y agradable, con cierta falta de presencia en graves, tal vez por la relación entre la disposición espacial del conjunto —uno de los pocos que situaban el chelo en el centro— y la fuente.

El **Cuarteto Italiano** (Borciani, Pegreffi, Farulli,

interrelación instrumental, estableciéndose ya un coloquio de tú a tú, sin complejos de ningún tipo. Los Melos añaden a todo lo hecho anteriormente un plus de imaginación dinámica e incisividad que empieza a demostrar que Beethoven puede ser entendido a la luz de acontecimientos posteriores. La vitalidad desbordante se adueña del primer movimiento, pletórico de luz y adrenalina. La profundización analítica les permite encontrar caminos para traducir la saturación motívica con una flexibilidad que hace sonar todo con naturalidad. Fuerte contraste al llegar al Adagio, expresivo y lamentoso, sobrecogedor incluso. El Scherzo suena fugitivo basándose en un radical cambio de peso en el arco respecto a los movimientos anteriores, antes de

que el resto de versiones. Algunos cambios de octava en unos pocos compases respecto a la edición oficial podrían desconcertar también a algún oído atento, pero se trata de un resultado de intachable originalidad que se guarda en la manga del Scherzo y el Allegro conclusivo varias sorpresas en acentuación y contrastes que nos permitirán vislumbrar por una mirilla al Beethoven del *Opus 59*, aún no grabado por ellos.

Ambas opciones, Melos y Mosaïques son, por así decirlo, dos caras de un mismo Beethoven de carne y hueso. Pero, ¿y si pretendiésemos tener una visión intemporal; una traducción por encima de cualquier consideración histórico-estética y entendida desde la búsqueda objetiva de la belleza? Si es lo que queremos, el **Cuarteto de**

(Dusinberre, Schranz, Tapping, Fejér/Decca-2002). Desde luego, no es el registro que recomendaríamos escuchar a un espíritu pusilánime, pues nos engancha desde el principio y nos zarandeja como a peleles. Los acentos del Allegro con brio resultan absolutamente insólitos, equilibrados con enorme sabiduría por el conjunto magiar jugando algunas cartas que apuntan hacia la exquisitez. El fraseo es un toma y daca juguetón en el que descubrir aspectos nunca oídos hasta este momento. La explotación del *pathos* les permite ahondar en los episodios dramáticos del Adagio hasta terrenos abismales para, finalmente, rematar con un Scherzo y un Allegro que son una hiperexhibición de colorido y aromas.

René Jacobs

UN HAENDEL (ITALIANO O NO) DE REFERENCIA



HAENDEL:

Agrippina.

ALEXANDRINA

PENDATSKANSKA (Agrippina), JENNIFER RIVERA (Nerone), SUNHAE IM (Poppea), BEJUN MEHTA (Ottone), MARCOS FINK (Claudio), NEAL DAVIES (Pallante), DOMINIQUE VISSÉ (Narciso), DANIEL SCHMUTZHARD (Lesbo). ACADEMIA PARA LA MÚSICA ANTIGUA DE BERLÍN. Director: RENÉ JACOBS. 3 CD HARMONIA MUNDI HMC 952088.90 [+ DVD]. 2010. 203'. DDD. PN

Se estrenó *Agrippina* en el Teatro de San Juan Crisóstomo de Venecia con ocasión de los carnavales de 1709; el éxito fue importante: 27 representaciones y críticas que hablaban de "grandeza y sublimidad" inauditas. Sin embargo, desde que se pudo establecer la comparación esta ópera se ha venido considerando como una de las cimas creativas de la visita del joven Haendel a Italia, sí, pero desde luego jugando en una liga muy inferior a aquella a que diez o veinte años después ascendería el Haendel inglés. La discografía parece haberla tratado de manera consecutiva con esta opinión: ni las tres grabaciones en CD (Gardiner, Malgoire y McGegan) ni las dos en vídeo (Östman y De Vriend), forman parte del grupo de versiones más redondas de ninguno de sus respectivos responsables.

En la entrevista concedida a Bruno Serrou (véase SCHERZO, nº 266, pág. 54) ya se advertía con claridad que René Jacobs venía, con intención reconocida o no, a montarse en la cresta de la ola de intérpretes, en su mayoría jóvenes, que recientemente ha ido revalorizando al Haendel italiano.

Aunque ni ahí ni en las igualmente interesantes notas en la carpetilla las mencionaba, tras la escucha de los discos a uno se le vienen a la memoria las palabras de Anthony Burgess: "Italia limó las aristas alemanas de Haendel, infundió sensibilidad meridional a sus líneas melódicas y le enseñó el arte de agradar además de elevar". Precisamente el hecho de haber captado en lo que valen todas las componentes de este juicio convierte al presente registro en una referencia absoluta... para el Haendel italiano y para Haendel del *tout court*.

El libreto, del cardenal Vincenzo Grimani, desarrolla un argumento típica y hasta tópicamente veneciano de intrigas amorosas y políticas en y en torno a la familia imperial romana. Los motores de la acción son las estrategias mas con que, obsesivamente hasta el absurdo y dando lugar a situaciones y diálogos más o menos cómicos según las versiones, Agrippina y Poppea manipulan a los varones que tienen la desgracia de cruzarse en su camino: la primera con el fin de ver a su hijo Nerón en el trono imperial como sucesor de su tontorrón marido Claudio, la segunda con el de satisfacer la atracción sexual que sobre ella ejerce Ottone. Este, el único personaje honesto y altruista, protagoniza en consecuencia el único momento de grandeza casi trágica de toda la ópera en el acto segundo, cuando, a pesar de su lealtad al emperador vigente y su devoción por Poppea, va quedando solo sobre escena mientras por turno todos los demás hacen mutis tras colmarlo de recriminaciones en breves *ariettas*.

Como en la época no era raro, la inmensa mayoría de la partitura no es de primera mano, sino que incorpora motivos comprendidos en cantatas y oratorios religiosos y profanos (*Saeviat tellus y Aminta e Fillide* por un lado, *La Resurrezione e Il trionfo del tempo e del disinganno* por otro) precedentes. El fruto es

una sucesión de hermosas arias separadas por muchos, largos pero graciosos recitativos.

En el elenco de solistas vocales no se aprecian más que muy pocas e insignificantes fisuras. En *Non ho cor che per amarti*, por ejemplo, Alexandrina Pendatschanska cambia *fiato* por coloratura, pero ésta constituye uno de sus puntos fuertes (junto con la belleza y redondez tímbricas y la impecable afinación) justamente por la extraordinaria minuciosidad con que la utiliza para en ese momento dar la medida del maquiavelismo extremo de Agrippina y en otros matizar las discrepancias entre lo que dice y lo que siente (*Tu ben degno*) o incluso el desconcierto que le produce su propio carácter insano (*Ho un non so che nel cor*). Todo ello sin olvidar, por supuesto, el grado ideal de complicidad que establece con el oboe en *L'alma mia fra le tempeste* o la por una vez sincera emoción de alegría que transmite en *Ogni vento ch'al porto la spinga*.

La otra soprano, Sunhae Im, sabe comprender que Poppea es otra cosa, y dota a su vivaz y ligera música de un fraseo encantadoramente sensual, sin incurrir en monotonía. Así, en *Vaghe perle, eletti fiore* parece centrarse en su propensión al engeimamiento, pero de inmediato, en *È un fuoco quel amore* y *Fa quanto vuoi*, corrige la impresión tiñéndola con la autenticidad y "normalidad" de sus afectos. Y, como remate, una estupenda lección de gracilidad canora en *Che ben ama*.

La historia dice que el papel de Ottone se escribió para una mujer, pero Bejun Mehta justifica sobradamente la opción por un contratenor. En el *Da capo* de *Lusinghiera mia speranza*, reintroducida desde el autógrafo original, llega a la reinención para mejor reflejar un temperamento franco y gallardo luego confirmado en *Coronato il crin d'alloro*. El antes citado *Voi che udite il mio lamento* (y la misma atención merece el recitativo previo) capta todo el sentido teatral de palabras e inflexiones con una pureza de línea que enseguida encuentra su más oportuno remate en *Vaghe fonti* y una reorquestada *Ti vo' giusta e non pietosa*.

Nerone, en origen prevista para un *castrato*, es en cambio asignada a una mezzosoprano, Jennifer Rivera, que tampoco desmerece. En especial gusta la flexibilidad con que en *Con saggio tuo consiglio* refleja la candidez del adolescente aspirante al poder y al amor, así como el rigor estilístico de su serenata barroca *Quando invita la donna l'amante*, mientras que se deplora la omisión de su última aria *Coll' ardore del tuo bel core*.

Muy bien secundado por el fagot (en lugar del violonchelo), en *Pur ritorno a rimirarvi*, el bajo-barítono Marcos Fink presenta a un Claudio apropiadamente ambiguo entre la autoridad gestual que le impone el cargo y la melifluidad de sus verdaderos sentimientos. Donde, no obstante, resulta arrollador es en la divertida burla de la megalomanía *Cade il mondo soggiogato*.

Los otros tres secundarios cumplen asimismo a gran nivel. El contratenor Dominique Visse confiere a Narciso una ironía sobre sí mismo y su entorno que desmiente de modo sumamente interesante la unívoca concepción de este como un personaje simplemente inocentón. El Pallante del bajo-barítono Neal Davies es por contraste más vehementemente y entusiasta. Finalmente, el bajo Daniel Schmutzhard contribuye con un Lesbo de adecuada claridad.

Jacobs obtiene de la orquesta y del coro (en el rescatado *Di timpani e trombe*) un sonido brillante, compacto y preciso, y cuida con particular mimo los recitativos para que todo aparezca con la máxima elocuencia. Sólo las decisiones de orden musicológico sobre inclusiones y omisiones de determinados números salvan la recomendación de otras alternativas, pero solamente como complementos. Pero sí lo que se quiere es disfrutar de Haendel, la elección no admite dudas. Máxime para los políglotas que puedan entender los comentarios de los intérpretes que en el DVD de acompañamiento se intercalan entre pasajes de la, por lo visto y oído, no menos magnífica producción montada en la Ópera del Estado de Berlín.

Alfredo Brotons Muñoz

Neos Edición Weinberg

CONFIRMADO, WEINBERG ES UN GRANDE

WEINBERG:

Sinfonía n.º 6. Sinfonietta n.º 1.

NIÑOS CANTORES DE VIENA. SINFÓNICA DE VIENA. SINFÓNICA DE VORARLBERG.

Directores: VLADIMIR FEDOSEIEV, GÉRARD KORSTEN.

NEOS 11125 (Diverdi). 2010. 70'. DDD.

PN

Sinfonía n.º 17 "Memoria".

SINFÓNICA DE VIENA.

SINFÓNICA DE VORARLBERG.

Director: VLADIMIR FEDOSEIEV.

NEOS 11126 (Diverdi). 2010. 53'. DDD.

PN

Réquiem. ELENA KELESSIDI, soprano.

NIÑOS CANTORES DE VIENA. CORO

FILARMÓNICO DE PRAGA. SINFÓNICA DE VIENA.

Director: VLADIMIR FEDOSEIEV.

NEOS 11127 (Diverdi). 2010. 61'. DDD.

PN

Sonata para violonchelo y piano n.º 2. Quinteto con piano.

CHRISTOPH STRADNER, violonchelo;

LUCA MONTI, piano. CUARTETO EOS

DE VIENA. DORIS ADAM, piano.

NEOS 11128 (Diverdi). 2010. 67'. DDD.

PN

Tres palmeras. Trío de cuerda.

Concierto para trompeta n.º 1.

TALIA OR, soprano. CUARTETO EOS DE VIENA.

KANA MATSUI, violín;

JOHANNES FLIEDER, viola; CHRISTOPH

STRADNER, violonchelo. JÜRGEN

ELLENSSOHN, TROMPETA.

SINFÓNICA DE VORARLBERG.

Director: GÉRARD KORSTEN.

NEOS 11129 (Diverdi). 2010. 61'. DDD.

PN

Que Mieczyslaw Weinberg (1919-1996) es mucho más que un discípulo de Dimitri Shostakovich obnubilado por la gigantesca figura del maestro es algo sobre lo que hemos ido insistiendo en estas mismas páginas a medida que iban apareciendo, a cuentagotas, grabaciones de sus obras en CPO (los cuartetos de cuerda y la música para piano), Chandos (algunas sinfonías en versión de Gabriel Chmura y Thor Svedlund) o Neos (las sonatas para viola sola y la ópera *La pasajera*). Cada uno de esos trabajos constituía una sorpresa, un acicate a seguir descubriendo composiciones de este creador prolífico, ignoto y fascinante. Pues bien, el último de esos sellos ha aprovechado la retrospectiva que el Festival de Bregenz de 2010 dedicara a Weinberg para traer estos cinco discos, que desde ahora hay que considerar un pilar absoluto para el

reconocimiento de la estatura como creador de este maestro. No, ya no hay excusas, y da igual el disco de esta serie que se escoja. Da igual que se trate de una obra orquestal o de una de cámara. Weinberg escribía frenéticamente, como si así quisiera hacerse perdonar el haber sobrevivido al Holocausto que aniquiló a toda su familia, y de ahí también unas composiciones que, en efecto, formalmente dejan clara la huella de Shostakovich, pero que no se quedan ahí, que siempre están atravesadas por una expresividad muy propia, transida de melancolía y, por qué no, también de inconformismo y denuncia.

El *Réquiem* (1965-1967) y la *Sinfonía n.º 17 "Memoria"* (1982-1984) son una evidente muestra de ello. La primera de ellas es una especie de respuesta laica y soviética al *Réquiem de guerra* de Britten, tan admirado por Shostakovich, en el que Weinberg recurre a poemas de nuestro García Lorca, del ruso Dimitri Kedrine, la estadounidense Sara Teasdale y sobre todo el japonés Munetoshi Fukagawa, cuyos versos le sirven para dar forma a la sección más larga (y expresiva) de la partitura, dedicada a Hiroshima y originalmente compuesta en 1966 como cantata independiente. Más allá de esta sección, la obra es estremecedora por su dramatismo, una armonía que en muchos pasajes rechaza cualquier polo tonal y una instrumentación rica en timbres (la flauta, el clave, la celesta, la mandolina, el piano y la percusión toman el protagonismo en extensos episodios), pero que huye siempre de la grandilocuencia.

La misma necesidad de expresión y falta de retórica se dan en la *Sinfonía n.º 17 "Memoria"*, primer panel de una trilogía dedicada a los recuerdos de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de una obra de amplitud mahleriana, discursiva, de timbres oscuros y un poderoso aliento lírico que se adueña de todo desde la larga, triste y por momentos obsesiva cantilena de la cuerda que abre el primer movimiento.

Excepcional es también el disco que integra la *Sinfonía n.º 6* (1963) y la *Sinfonietta n.º*

1 (1948), dos obras que tienen en común la inspiración judía, la primera desde una vertiente dramática (la guerra y el Holocausto, con referencias concretas a la masacre nazi de los judíos de Kiev) que se ve extrañamente acentuada por el uso de un coro infantil; la segunda, desde una óptica más lúdica e irreverente, con todo el color de las melodías y ritmos folclóricos. Eso sí, como bien apuntan las notas introductorias, que el inefable Tikhon Khrennikov, desde la atalaya de la Unión de Compositores Soviéticos, la caracterizara de "obra lúcida sobre la vida luminosa y libre de los judíos en el país del socialismo" suena a sarcasmo puro y duro, máxime cuando el antisemitismo soviético estaba por entonces en su máximo apogeo... La selección orquestal se completa con un *Concierto para trompeta n.º 1* (1967) que, tras dos movimientos canónicos y contrastados (el primero de un humor sardónico y estridente, el segundo oscilando entre la expresión contemplativa y la risa trágica) desconcierta con un tercero en el que Weinberg acumula citas de celeberrimos solos de trompeta hasta configurar un *collage* fantasmagórico...

El resto del programa pertenece ya al territorio de la música de cámara, destacando especialmente el juvenil *Quinteto con piano* de 1944, en el que el genio de Weinberg se muestra de manera impulsiva, arrebatada y emocionante, sin nada que envidiar al magistral *Quinteto* de Shostakovich. La lírica *Sonata para violonchelo y piano n.º 2* (1959), escrita para Mstislav Rostropovich, la desolada cantata de cámara *Tres palmeras* (1977) y el no menos oscuro y grave *Trío de cuerda* (1950) completan una edición a la que si hay que reprochar algo es solo la ausencia de los textos de los poemas cantados. Por lo demás, la presentación es irreproachable, como lo es también la calidad de las grabaciones, todas ellas tomadas en vivo que, fuera de alguna que otra tos, se caracterizan por la pasión y entrega que ponen los intérpretes, todos ellos de primera línea. En definitiva, cinco discos soberbios.

Juan Carlos Moreno



Josep Pons

UNO DE ESOS MILAGROS



SCHOENBERG:
Gurrelieder. MELANIE
DIENER, soprano;

CHARLOTTE HELLEKANT, mezzo;
NIKOLAI SCHUKOFF, FRANCISCO VAS,
tenores; JOSÉ ANTONIO LÓPEZ,
barítono; BARBARA SUKOWA,
narradora. COR LIEDER CAMERA.
COR MADRIGAL. ORFEO CATALA.
POLIFONICA DE PUIG-REIG. JOVE
ORQUESTA NACIONAL DE
CATALUNYA. JOVEN ORQUESTA
NACIONAL DE ESPAÑA. Director:
JOSEF PONS.
Director de vídeo: IGOR
CORTADELLAS. (Más documental).
2 DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON
0044007627891 (Universal). 2008.
156'. **PN**

Reunir los músicos necesarios para interpretar los *Gurrelieder* de Schoenberg (casi 150 sólo como instrumentistas, más las voces de un enorme coro y los seis solistas vocales) es una hazaña cada vez más difícil, y acaso sólo es posible con un encuentro como éste: 2008, la Joven Orquesta Nacional de España y la Jove Orquesta de Catalunya cumplen años y Josep Pons los junta. Trabajan como siempre en estas orquestas, por grupos y familias instrumentales, dirigidos por un profesor experimentado en el trabajo de orquesta. Es decir, no se trata de un encuentro de profesionales en el pleno sentido, sino de algo que puede ser mucho mejor: jóvenes en periodo de formación como músicos de orquesta después de sus estudios. Hace casi dos décadas que le dedicamos en estas páginas un amplio reportaje a la manera de trabajar de la JONDE. En fin, Pons los une a todos en

ensayos de conjunto, a menudo con alguno de los solistas. Pons tiene conciencia de que, quién sabe, después de esa velada de 27 de julio de 2008 en el Auditori de Barcelona acaso no vuelva él a dirigir esa partitura. Y lo mismo le comunica a los músicos: atención, que no tendréis demasiadas ocasiones de tocar esta obra.

No vamos a descubrir ahora los *Gurrelieder*, aunque es una obra bastante desconocida. Pero de esas que uno cree conocer. Sí, claro, decimos: es esa obra tardorromántica, tristanesca, del joven Schoenberg, que no estrenó hasta poco antes de la guerra, que gustó mucho, y que ya no tenía nada que ver con lo que él hacía en ese momento (*Sinfonía de cámara op. 9*, *Segundo Cuarteto*, *Erwartung*, *Pierrot Lunaire*, *Jardines colgantes*, nada menos), de manera que ese éxito le puso de los nervios. Hasta aquí, el tópico, que tiene su parte de verdad y que, como tópico, es una mentira, porque oculta lo importante y se asienta en la comodidad de lo establecido sin reflexión. *Gurrelieder* consiste en una serie de cantos (traducción alemana de poemas del danés Jens Peter Jacobsen, malogrado, muerto a los 38 años, uno de los muchos que trató el tema de la leyenda del castillo de Gurre) que sugieren una acción. La acción no tiene lugar durante el canto, sino tras él, con él. No narra el canto; sino que da vida a algo que le es próximo, inmediato. La acumulación de efectivos, nos recuerda Pons, no está ahí para los fortes o para tímbricas inauditas, sino para contenerse y hacerse camerístico cuando es necesario; es decir, para sugerir, evocar, susurrar: muchos músicos para muchos susurros, diríamos. Sí, podría decirse que la estética de Schoenberg en los *Gurrelieder* es la de una vigencia de esos momentos, la representada por los herederos de Wagner, que han llevado su legado a otros puertos, y con todos los matices y excepciones que queramos: Gustav Mahler, Hans Rott (malogrado muy joven), Richard Strauss, Hugo Wolf, Franz Schreker, Alexander von Zemlinsky (maestro, amigo, cuñado de

Schoenberg); en esos momentos, 1913, cuando se estrenan los *Gurrelieder*, ya compone un jovencuelo, un prodigio que prolongará ese legado, Erich Wolfgang Korngold. Desde luego, casi todos son judíos (aunque algunos de ellos no lo sepan, pero ya se lo recordarán; no lo es Richard Strauss), y eso es benéfico para evitar cosas que afean a Wagner, como el antisemitismo y el odioso nacionalismo alemán.

Vigencia, decíamos. Pero ¿acaso la irrupción del Bufón Klaus responde a esa vigencia, o es ya otra vía? Y, sobre todo, el *Sprechgesang* del Narrador (aquí, narradora, veremos que espléndida), ¿no es acaso auténtica novedad, el habla sometida a métrica, no es como el viaje de la voz de *Pierrot* en su mórbida intimidad a un medio del todo distinto, al paisaje de gran coro y gran conjunto de la cacería que se calma al surgir el nuevo día y proceder los muertos a enterrar a los muertos? En cualquier caso, la distancia permite perspectivas, y las perspectivas son lo contrario del detallismo que percibieron algunos contemporáneos. Y que pudo ser —casi siempre lo es— muy engañoso. Es decir: ¿qué nos importa todo eso ahora? Lo que nos importa es la belleza honda y emotiva de los *Gurrelieder*, cien años después.

Bajo la batuta de Pons y con la presencia feliz de Nùria Nono, hija de Schoenberg, y con la de varios profesores de atril y los directores de la JONC y la JONDE, se nos presenta un documental en varios idiomas, sin subtítulos, pero no importa; y se nos presenta lo que es más importante, el resultado, uno de esos milagros que se producen en el audiovisual de vez en cuando. En la bitácora de scherzo.es me he referido en dos ocasiones a “milagros” de la fonografía. Este sería uno de ellos. No encontrarán ustedes demasiados registros de los *Gurrelieder*, aunque sin duda son extraordinarios los que hay (Boulez, Abbado, Chailly, Craft, Salonen, entre los modernos, por no referirnos al viejo registro pionero de Stokowski). Pero es más raro hallar una referencia audiovisual. Nos llegan buenas refe-

rencias de la grabación de Mariss Jansons en Múnich. Hay quien dice, pero no le creo una palabra, que los de Baviera y Leipzig se apresuraron a grabar esa versión algo más de un año después de la de Pons y su equipo, para salir antes al mercado en formato DVD que el previsto por Deutsche Grammophon a partir del insuperable concierto del Auditori. No se fíen ustedes de estas habladurías, y fíjense en los valores de este DVD que comentamos, el de Pons.

Es resultado de la colaboración de varias administraciones, una del Estado y otra autonómica, Cataluña. Lo dirige un director catalán que en ese momento es titular de la Orquesta Nacional de España. Tocan músicos de ambas orquestas, y que proceden de toda España y de otros países, pero que viven y estudian aquí. Cuatro coros catalanes forman el conjunto que actúa en la tercera parte (como sabemos, la segunda —el arrebatado duelo de Waldemar en forma de blasfemia— es una transición breve aunque cargada desde el encendido idilio abocado a la muerte hasta la cacería salvaje de la tercera parte). Pons no es director de mano de hierro, es director sólido, suave, serio y sonriente (las cuatro S, y perdonen ustedes, pero eso le define bastante en talante y en actitud ante el trabajo), no vale para ese tipo de músicos que se dicen (¿se decían?): “a mí, éste me tiene que convencer”, cuando quieren (querían) decir otra cosa. En muy ilustrativa expresión antigua, hoy en desuso: da gloria ver a estos 150 jóvenes trabajar encantados con Pons. Hay un momento en que les pide matices de nostalgia. Claro, ustedes son demasiados jóvenes para tener nostalgia. Ya la tendrán.

El reparto es excelente, y vemos a alguno de los protagonistas pasárselo en grande en los ensayos con esta abrumadora presencia juvenil, y en los saludos, en el momento del éxito del concierto. El tenor austriaco Nikolai Schukoff es cantante, es voz, es intérprete apasionado y profundo, técnico y actor para un Waldemar tan doliente y tan exaltado y tan ultrarromántico como hay que esperar de este personaje (porque, en rigor, es

un personaje, y esto es casi una obra escénica, y a veces se ha montado como casi una ópera). Junto al excelente Schukoff (recordemos su Steva en la *Jemufá* del Real), la réplica bella y también encendida de la soprano alemana Melanie Diener, la sublime Tove del diálogo amplio, intenso, más que tristanesco de la primera parte de esta enorme obra. De repente, la paloma torcaz, Waldtaube, en la voz profunda y hondamente expresiva de la mezzo Charlotte Hellekant, casi contralto diríamos, en una intervención

maravillosa para cerrar la primera parte: no es una paloma torcaz, es mucho más, es la voz de la tierra y del cielo al anunciar los estupores que provoca el crimen del que Tove es víctima, y por eso su línea, la de Hellekant, se luce en la espesura de los descensos: qué esmalte, qué timbre, qué densidad. Francisco Vas se divertía de lo lindo con los chicos, y da vida a Klaus el bufón (dibujado como si estuviera entre el lúcido bufón de Lear y el iluminado tonto que es el iurodivi de *Boris Godunov*; desconocedor de su pro-

pia clarividencia, desde luego) con auténtico placer de cómico, de cantante que escala con facilidad y naturalidad a los camaranchones del falsete. José Antonio López da auténtica vida al pavor amargo de quien sufre el lujo guerrero de los señores. Y, en fin, mención especial para el canto-habla de la checa Barbara Sukowa, que ha hecho *Pierrot Lunaire*, que ha hecho *Die Dreigroschenoper*, y que es una narradora sensacional en la última parte de esta obra bella como pocas, un relato marcado por el ritmo y trufa-

do de esos *glissandos* y esos ascensos, descensos y falsetes que son marca de fábrica del *Sprechgesang* de Schoenberg.

Pons, gran artista, consigue uno de sus grandes logros. Y como todo gran logro es el fruto del esfuerzo de muchos; aquí, de muchísimos. Él es el que busca y halla el sentido. La JONDE, la JONC y los cuatro coros, más los sensacionales solistas son el alma de ese sentido. El todo es una obra de arte audiovisual, insuperable.

Santiago Martín Bermúdez

SEdeM

MUSICOLOGÍA Y MÚSICA PRÁCTICA

La Sociedad Española de Musicología viene realizando un esfuerzo digno de todo elogio al rebasar su campo tradicional de acción, el de los congresos cuyas actas suele publicar, simposios, encuentros, más otras publicaciones científicas y la magnífica *Revista de Musicología*. Tan incesante actividad no es cosa reciente, pues la sociedad se remonta a 1999, y su proyecto discográfico cuenta ya con veintiséis CDs en su haber.

La colección se inició bajo el subtítulo *El patrimonio musical hispano* y la dirección del proyecto correspondió a la musicóloga canaria Rosario Álvarez. Ella sigue estando al frente del mismo doce años después. La colección cumple un objetivo de gran importancia cultural al ir cubriendo los variados estilos y aspectos de la historia musical española.

no Olga Pitarch son intérpretes de las siempre sorprendentes piezas, con texto en castellano, de Joaquín García, puente entre el ya agotado barroco y el más teatral e italianizante clasicismo.

Maestros del piano romántico español es el título del disco n° 23 (SEdeM CD-23), donde el pianista tinerfeño Miguel Ángel Castro, muy diestro en verdad y con un sonido excelente, interpreta una buena selección de piezas románticas, entre ellas dos sobresalientes, la *Fantasia brillante "El Edu Garaitu"* de Pedro Albéniz y el *Allegro de concierto* de Vicente Zurrón, partitura de gran virtuosismo que Castro aborda con gran solvencia. Es llamativa la pieza de las *Escenas campestres* de Dámaso Zabalza (1835-1894) titulada *Una fiesta en España*, como precursora de obras juveniles de Albéniz.

po de apertura a todos los vientos del arte.



Beatus Palafox reza el título del disco n° 26, por tratarse de un homenaje

al que fuera Obispo de Puebla de los Ángeles (México), don Juan de Palafox y Mendoza, y tiempo después Obispo y Señor de Osma (Soria), cuya beatificación se ha aprobado tras casi tres siglos y medio del inicio de la causa desde su diócesis de Burgo de Osma. El disco (SEdeM CD-26), interpretado por la Capilla Nivariense, la Camerata Lacunensis y la Cantoría San Miguel de las Victorias, dirigidos por Francisco José Herrero, incluye polifonía del siglo XVIII de los portugueses Gaspar Fernandes y Esteban Lopes Morago (que nació en Vallecas, junto a Madrid, antes de ostentar el magisterio en la catedral de Viseu y vivió luego en Cádiz y Madrid), el malagueño Juan Gutiérrez Padilla, maestro de capilla de la catedral de Puebla desde 1629 hasta su muerte en 1664, y Juan García de Zéspedes, ya angelopolitano, que nos sorprende con un villancico "negro" en el cual utiliza el ritmo de guaracha. Una muy curiosa aportación a los inicios del barroco en el virreinato de la Nueva España.

Que sepamos el último de los discos de la colección *El patrimonio musical hispano* nos parece el más interesante de cuantos lleva publicados. Se trata de un monográfico dedicado al madrileño José Palomino



no (1755-1810), que incluye tres de sus seis quintetos de cuerda (con dos

violas) (SEdeM CD-27) encargo del conde de Fernán Núñez, embajador español en Lisboa. Discípulo de Antonio Rodríguez de Hita en el Monasterio de la Encarnación, Palomino, formado con su padre, notable violinista aragonés en los teatros de Madrid, compuso para la iglesia y para el teatro. En 1774 se traslada a Lisboa, donde sigue escribiendo, entre otras cosas un concierto para piano y orquesta, tras el de Seixas, quizá el segundo compuesto en la Península y el primero por un músico español. Lothar Siemens, responsable musicológico de éste y de otros dos discos aquí comentados, el de Joaquín García y el de homenaje a Palafox, nos aporta en sus notas al disco una interesantísima biografía de Palomino, cuyo paso por Gran Canaria resulta decisivo para la fundación de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas en 1845. Se refiere Siemens al clasicismo tan libre y variado de Palomino en estos quintetos, en los que ya encontramos acentos beethovenianos. Comparables a la mejor música de cámara de su tiempo, esperamos que los restantes quintetos puedan ser grabados por este Cuarteto Ornati (con el viola segundo José Alvarado) que tan buena impresión nos deja en este registro.

Andrés Ruiz Tarazona



últimos cinco discos recibidos, seis pues uno es doble, nos dan una idea del signo de la colección. Con el n° 20 un CD (SEdeM CD-20) centrado en el compositor valenciano Joaquín García (c. 1710-1779), maestro de capilla en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria desde 1735 hasta su muerte. El disco incluye, además de nueve piezas vocales —villancicos, tonadas y cantadas al Santísimo— dos sonatas, una para flauta, violín y bajo, obra de Juan Pla y otra de Juan Oliver y Astorga para dos flautas y bajo. El grupo Estil Concertant y la sopra-



8 (SEdeM CD-24), es decir, los de la Generación del 27 o de la República, nos ofrece la primicia de la grabación de *Circo* de Juan José Mantecón y de algunas piezas inéditas en nuestra discografía, de Bacarisse o de Pittaluga, pero sobre todo, la aparición de una buenísima pianista, también tinerfeña, Ainoa Padrón. Un disco que aporta mucho al conocimiento de una corriente pianística que debe mucho a Falla, pero también a un tiem-

Harmonia Mundi Gold

UN VALOR SEGURO

Una nueva entrega siempre bienvenida es la de Harmonia Mundi Gold; la que nació como edición conmemorativa de los cincuenta años de la compañía ha ido ampliando su catálogo en diferentes entregas, manteniendo unas señas de identidad bien definidas: versiones entre lo bueno y lo excepcional, generosos libretos y esmeradísima presentación, lejos de las calidades minimalistas de muchas de las reediciones de hoy en día.

Comenzamos en los albores del renacimiento con la música



de Dufay (HMG 501700); nos llega en una fabulosa grabación

del año 1999 realizada por el grupo Huelgas Ensemble que dirige Paul van Nevel; la indiscutible autoridad de los músicos belgas en este repertorio queda más que probada en los trece motetes, uno de los cuales, *O gemma, lux et speculum*, da título al CD; todos ellos suenan equilibrados, con una impresionante claridad y precisión, mostrando de la mejor forma posible la belleza de estas obras.

En la Venecia de 1611 publicaba Schütz una colección de diecinueve madrigales, que en 1998 registró el conjunto Cantus Cölln y su director Konrad Junghänel (HMG 501686). Estos madrigales italianos, canto profano de un autor eminentemente dedicado a la música sacra, reciben aquí, dentro de una interpretación rigurosa y correcta en la parte técnica, un enfoque un tanto adusto; con todo, la transparencia de la polifonía y la riqueza de contrastes se imponen.



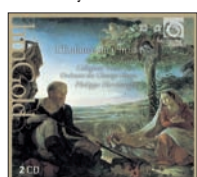
En la otra intervención de Cantus Cölln y Konrad Junghänel, el contenido del doble CD no requiere ningún comentario: la *Misa en si menor* de Bach (HMG 501813.14); la versión, de 2003, sí. Estamos en el grupo de grabaciones que utilizan a los solistas también en el

papel coral (Kuijken o Minikowski), con efectivos reducidos, y necesariamente con un resultado acorde con esos planteamientos: nitidez contrapuntística, ligereza en los tempi, concentración expresiva... "minimalista" podríamos decir; una opción válida, bien resuelta, aunque dentro de las "Rifkin" no supera a las dos citadas. La soprano Annette Dasch grabó en 2004 junto a varios miembros de la Akademie für Alte Musik Berlin un disco titulado *Canciones barrocas alemanas* (HMG 501835); piezas del siglo XVII agrupadas temáticamente (amor, pobreza, paz, naturaleza y fortuna) y compuestas por Heinrich Albert (1604-1651), Andreas Hammerschmidt (1611-1675), Johann Christian Dedekind (1628-1715), Andreas Krieger (1634-1666), Johann Krieger (1649-1725) y Philipp Heinrich Erlebach (1657-1714). Las versiones están a un nivel alto, refinadas y ricas en matices, en un repertorio adecuado a la voz, pequeña, ágil y de color un tanto pálido.



De los mismos siglos XVII, las *Sonatas para violín* de Bibert (HMG 507344.45) llegan en un doble CD grabado en 1994, completado con otras piezas como la *Sonata representativa*, o la *Sonata "La Pastorella"*. Fantástica interpretación a cargo de Romanesca, o lo que es lo mismo: Andrew Manze al violín, Nigel North, laúd y tiorba, y John Toll, clave y órgano; la compenetración es admirable y el conocido virtuosismo de Manze, certificado aquí en grado superlativo, unido a la riqueza y variedad del sonido y expresión, hacen del disco un placer auditivo de principio a fin. Tiene más años y además se notan, el registro de *El Rey Arturo* de Purcell (HMG 50252.53); en 1978 el Deller Consort y The King's Musick, con Alfred Deller como intérprete y director realizaron una lectura con buena intención dramática, notable en la parte orquestal, y muy irregular en el terreno de los solistas. El doble CD se completa con la mascarada escrita para el *Timón de Atenas* de

Shakespeare, grabación de 1976 con los mismos protagonistas y similares resultados. En un doble CD, Clara Banchini y el Ensemble 415 interpretan diversas obras de Boccherini (HMG 501933.34); las *Sinfonías G. 490, 506, 511 y 512*, en una grabación de 1988; y *el Quinteto G. 328* y *el Stabat Mater G. 532*, en su primera versión de 1781 para soprano, dos violines, viola y dos violonchelos, en la grabación de 1991 a la que se incorpora la soprano Agnès Mellon. Excelentes las sinfonías, vitales, elegantes y precisas, mejor que un *Stabat Mater* correcto, sobrio y demasiado lineal.



La *infancia de Cristo* de Berliz (HMG 501632.33) está servida por La Chapelle Royale, el Collegium Vocale de Gante y la Orquesta de los Campos Elíseos, con Philippe Herreweghe al frente; una toma en vivo del año 1997 que cuenta con Véronique Gens, Paul Agnew, Olivier Lallouette, Laurent Naouri y Frédéric Caton como solistas. Los cantantes se muestran seguros, el coro y la orquesta también, y la dirección de Herreweghe consigue aunar las excelencias técnicas de todos; sin embargo, al conjunto parece como si le faltase intensidad o compromiso, o simplemente que la visión del director es así: refinada y personal, pero fría.



La *Octava* de Mahler (HMG 501858.59) que en 2004 grabó Kent Nagano es también muy personal, aunque no fría. La registró al frente de la Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, el Coro de la Radio de Berlín y los numerosos solistas que la magna obra demanda: Sylvia Greenberg, Lynne Dawson, Rally Matthews, Sophie Koch, Elena Manistina, Robert Gambill, Detlef Roth y Jan-Hendrik Rootering. Encontramos aquí una *Sinfonía de los mil* lejos de las extraordinarias de Kubelik o Tennstedt, con momentos de interés, pero en

conjunto bastante irregular. Un coro y una orquesta dúctiles y bien contrastados, unos solistas discretos, y una visión que si en el *Veni Creator* ofrece brillantez y teatralidad, en la segunda parte resulta manierista en exceso.



De concisas y descarnadas pueden calificarse las excelentes versiones de los *Tríos opp. 8 y 67* de Shostakovich (HMG 501825), en una grabación del año 2003, completada con el *Trío "Vitebsk"* de Aaron Copland; las sirve el Trío Wanderer con perfecta compenetración, seguridad y con ese punto de doliente ironía presente en estas músicas.



No menos excelentes son las lecturas contenidas en un CD del año 2000 con varias obras para violonchelo y piano de György Kurtág, Zoltán Kodály, y Sándor Veress (HMG 501735). Jean-Guihen Queyras, chelo y Alexandre Tharaud, piano, son sus intérpretes; destaca especialmente la *Sonata para chelo solo* de Veress, donde Queyras realiza una ejemplar exhibición de técnica instrumental y de expresividad. Por último, música e intérpretes españoles, *El amor brujo* (en su versión original de 1915) y *El retablo de Maese Pedro* de Falla (HMG 505213), un disco de 1990 con la Orquesta de Cambra Teatre Lliure dirigida por su fundador Josep Pons y con la participación solista de Ginesa Ortega en *El amor brujo*, y de Joan Martín, Iñaki Fresán y Joan Cabero en *El retablo*. Son versiones coherentes, podríamos decir que objetivas, con una orquesta suficiente, que no especialmente brillante, unos cantantes más que correctos en *El retablo* y muy de raza en *El amor brujo*, y que en definitiva no se sitúan a la cabeza de la discografía del granadino, pero son originales y le hacen justicia.

Daniel Álvarez Vázquez

Martha Argerich

PURO NERVIO

MARTHA ARGERICH EDITION.

Solos y dúos. Obras de Chopin, Schumann, Mozart, Mozart-Grieg, Mozart-Busoni, Liszt, Mendelssohn, Brahms, Rachmaninov, Prokofiev, Chaikovsky, Shostakovich, Ravel, Lutoslawski, Messiaen, Guastavino y Piazzolla.

6 CD EMI 50999 0 94044 2 3. 1965-2009. 442'. **PE**

Música de cámara. Obras de Beethoven, Franck, Chopin, Schumann, Haydn, Debussy, Mendelssohn, Shostakovich y Janáček. GAUTIER CAPUÇON, RENAUD CAPUÇON, LIDA CHEN, MICHAEL COLLINS, MAREK DENEMARK, MARK DROBINSKI, CORRADO GIUFFRÉDI, VINCENT GODEL, NATALIA GUTMAN, LUCY HALL, GÉZA HOSSZU-LEGOCKY, NOBUKO IMAI, CHANTAL JULIET, MISCHA MAISKI, ALISSA MARGULIS, SERGEI NAKARIKOV, MARIE-LUISE NEUNECKER, ITZHAK PERLMAN, ALEXANDRE RABINOVICH, NORA ROMANOFF-SCHWARZBERG, DORA SCHWARZBERG, ZORA SLOKAR, MAXIM VENEROV.

8 CD EMI 50999 0 94014 2 3. 1981-2009. 587'. **PE**

Conciertos. Obras de Chopin, Prokofiev, Bartók, Beethoven, Schumann, Shostakovich, Falla y Pletnev. RENAUD CAPUÇON, MISCHA MAISKI, ALEXANDER MOGILEVSKI, SERGEI NAKARIKOV. SINFÓNICA DE MONTREAL. ORQUESTA DE LA SUIZA ITALIANA. Directores: CHARLES DUTOIT, ALEXANDRE RABINOVICH, MIKHAIL PLETNEV, ALEXANDRE VEDERNIKOV. 4 CD EMI 50999 0 94031 2 3. 1997-2009. 281'. **PE**

Decía en mi comentario anterior que “los 70” de Argerich no habían pasado inadvertidos para las discográficas. Y si recientemente comenté la reedición de DG, toca ahora la de EMI, que no se queda atrás en cuanto a lo exhaustivo. Parece un acierto, al menos a quien esto suscribe, evitar la tendencia de “fragmentos”, y también parece atinado dividir los tres álbumes por la distinta contribución de la argentina: en solo o a dúo de pianistas, en música de cámara o en conciertos como solista. Como cabría esperar, las ediciones de DG y EMI repiten algún repertorio, y así encontramos las siguientes obras repetidas: *Suite del Cascanueces* de Chaikovsky (en EMI con Mirabela Dina, en DG con Economou, autor del arre-

glo), *Fantasiestücke op. 88* de Schumann (las de EMI junto a los hermanos Capuçon, en DG junto a Kremer y Maiski), el *Trío n.º 2* de Shostakovich (en DG con Kremer y Maiski, en EMI con Vengerov y Renaud Capuçon), las *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms (con Polina Leschenko en EMI, con Freire en DG), *Conciertos n.º 3* de Prokofiev y *n.º 1* de Chopin (con Dutoit en EMI y con Abbado en DG), *n.º 2* de Chopin (Dutoit en EMI, Rostropovich en DG), *Concierto* de Schumann (Rabinovich en EMI, Rostropovich en DG), además de algunas páginas a solo como *Scherzo n.º 3*, *Polonesa Heroica*, *Sonata n.º 3*, y *Mazurkas op. 59* de Chopin o las *Escenas de niños* de Schumann. A cambio, la edición de EMI nos ofrece la oportunidad de escuchar a Argerich en algún repertorio no especialmente frecuente y tampoco especialmente asociado a su nombre. Sirvan de ejemplo el *Andante y variaciones K. 501* de Mozart (una brillante, ágil y divertida interpretación junto a Kovacevich), la obra de Schumann con ese mismo título (junto a Gabriela Montero), la *Sonata para dos pianos* de Brahms (arreglo del *Quinteto con piano op. 34*, en una vibrante lectura junto a Lilia Zilberstein), la transcripción que Terashima hizo para piano a cuatro manos de la *Sinfonía Clásica* de Prokofiev (con Bronfman), por no hablar de las interpretaciones de Messiaen (una interesante grabación junto a Rabinovich), Lutoslawski, Guastavino y Piazzolla (la música de estos dos autores en manos de la argentina es una verdadera delicia, sin duda una de las joyas del álbum).

Este álbum de solos y dúos comprende obras registradas entre 1965 y 2009, y es probablemente el mejor de la serie. Allí aparecen interpretaciones soberbias, como las del primer disco (*Sonata n.º 3*, *Mazurkas*, *Scherzo n.º 3*, *Polonesa Heroica* de Chopin), donde la argentina luce por igual su fogoso temperamento (final de la *Sonata*, *Scherzo*, *Polone-*

sa) y su exquisita sensibilidad y sentido del canto, con el rubato en el punto justo de elegancia para conseguir la expresión de suficiente emotividad sin caer en el amaneramiento, o como las citadas tanto en la faceta de dúo de pianistas (Messiaen, Mozart, Brahms, Prokofiev) como en el repertorio argentino.



Me temo, en cambio, que no puedo recomendar con el mismo entusiasmo

mo el álbum dedicado a la música de cámara. Hay en él algunas cosas a priori atractivas que terminan por decepcionar, como el recital de Saratoga junto a Perlman, en el que Perlman... no parece Perlman, fallón como pocas veces y con demasiados momentos de afinación más que cuestionable. Las versiones tienen, sí, la vibración que uno espera de Argerich, pero eso, como en otros momentos de este álbum, puede tornarse incluso un inconveniente, porque si una interpretación trepidante cuando lo merece tiene indudable atractivo, entre el nervio y la precipitación hay una frontera relativamente fina que Argerich no siempre respeta. Tal ocurre, en mi humilde opinión, en un demasiado arrebatado *Quinteto* de Schumann con Schwarzberg, Capuçon, Romanoff-Schwarzberg y Drobinski (obra que se repite en el mismo álbum junto a la misma Schwarzberg más Imai, Maiski y Lucy Hall). Tampoco el nivel de los otros intérpretes del álbum, un tanto variable, ayuda a una recomendación incondicional. Lo mejor lo encontramos en las obras que interpreta junto a los hermanos Capuçon (*Trío Hob. XV:25* de Haydn, un estupendo *Op. 49* de Mendelssohn y las antes mencionadas *Op. 88* de Schumann) y en el *Trío n.º 2* de Shostakovich (con Vengerov y Gautier Capuçon), y el nivel más bajo, aparte del mencionado recital con Perlman, las que ofrece junto a alguno de sus otros —mucho más discretos, siendo generosos— amigos, como Hosszu-Legocky (*Sonata n.º 1* de Schumann). Hay algunas versiones en las

que flojea alguna de las piezas del engranaje (su hija Chen, por ejemplo, en el *Quinteto* de Shostakovich). Y hay algunas otras cosas que no tienen mayor interés (la transcripción para violonchelo de la *Sonata para violín y piano* de Franck, que tampoco encuentra en Maiski el intérprete más atractivo). En resumen, álbum simplemente apreciable, con algunas interpretaciones de indudable valor, pero creo que globalmente queda por debajo del dedicado a solos y dúos.



La palmar del álbum dedicado a *Conciertos* se la lleva el segundo disco, con unos espléndidos Prokofiev (*n.ºs 1 y 3*) y Bartók (*Tercero*), con Dutoit y la Sinfónica de Montreal, en una toma que podría haber tenido más presencia. Interpretaciones contundentes, de desgarrada crudeza e irresistible nervio, pero sin sobrepasar esa frontera antes referida. Los mismos acompañantes protagonizan con la argentina los dos *Conciertos* de Chopin. Aunque esta es una música que siempre ha sido muy bien servida por Argerich, hay aquí en general más de impulso juvenil (lo que no es malo: al fin y al cabo se trata de obras de juventud) que de efusión lírica, faceta que en general resulta despachada con más contundencia de la deseable. No es ello óbice para destacar magníficos momentos de canto como el segundo tiempo del *Op. 21*. Más flojo el tercer disco, con un *Triple* de Beethoven (Capuçon, un no muy inspirado Maiski, y la aseada Orquesta de la Suiza Italiana dirigida por Rabinovich) que tampoco es de las mejores partituras del gran sordo, y un *Concierto* de Schumann del que la discografía de Argerich cuenta con mejor representación (con Hamoncourt en Teldec o con Rostropovich en DG). Lo mejor del último disco es el rotundo y ácido *Concierto n.º 1* de Shostakovich (con Nakariakov a la trompeta y la mencionada orquesta suiza con Rabinovich al frente), una obra que la argentina domina por completo y que le

va como anillo al dedo, aunque también hay una buena versión de las *Noches de Falla* (misma orquesta, ahora con Vedernikov), aunque en esta ocasión personalmente habría

preferido algo menos de nervio y más de seducción, sutileza y sugerencia. Sin mayor interés, al menos para el que suscribe, la *Fantasia Helvética* de Pletnev (con el compositor

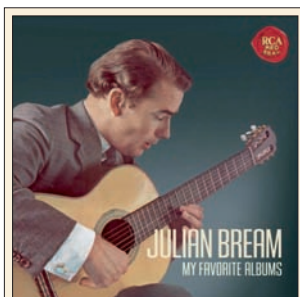
al frente de la inevitable orquesta suiza), obra por lo demás bastante convencional y que al que suscribe le dejó un tanto frío. En resumen, recomendación abierta para el

álbum de Solos y Dúos, parcial pero positiva para el de Conciertos y con algunos reparos para el de Música de Cámara.

Rafael Ortega Basagoiti

RCA

JULIAN BREAM: MIS ÁLBUMES FAVORITOS



JULIAN BREAM,
guitarra. **My favourite albums.** CREMONA
STRING QUARTET; HUGH MAGUIRE,
violín; COLIN DAVIS, director; e.a.
10 CD RCA 88697316212 (Sony-
BMG). 462'. 1959-1982. **B PN**

RCA nos presenta un tentador estuche con grabaciones de Julian Bream. Se trata de diez CDs cuyo contenido es el mismo —excepto en un caso— que el de otros tantos vinilos especialmente apreciados por Bream que se nos presentan en edición fac-símil junto a un librito ilustrado y atractivo. De hecho, ha sido él mismo quien ha elegido estas grabaciones, de ahí el título de este estuche que es un amplio y significativo recorrido por la carrera de este músico extraordinario desde el famoso *The Art of Julian Bream*, que recoge grabaciones de 1959 hasta el quinto volu-

men de la serie *Music of Spain* grabado en 1982. La versatilidad de Bream queda de manifiesto, así como su brillante técnica —tanto en la guitarra como en el laúd— y su fructífera relación con otros músicos. Así pues, como diría Jack el Destripador, vayamos por partes.

El primer disco, *The Art of Julian Bream*, es en sí mismo un recorrido por la música para guitarra desde Frescobaldi a Albert Roussel. En medio encontramos obras de Mateo Pérez de Albéniz, Scarlatti, Cimarosa, Berkeley, Rodrigo y Ravel, en su mayoría adaptadas para su instrumento por el propio Bream siguiendo así el camino de Segovia, sin duda un referente en su carrera. En el caso de las obras clásicas y preclásicas, versiones que resisten el paso de los años a pesar del historicismo y de lo que llegó después, y en el de las obras más recientes interpretaciones a tener muy en cuenta y que son, desde el mismo momento de su aparición, referencias ineludibles. Bream conoce y domina el instrumento y sin alardear de ello ofrece un virtuosismo auténtico. El siguiente disco está consagrado a dos suites para laúd de Bach que Bream toca con la guitarra y el interés se mantiene aunque sube algunos enteros al llegar al

siguiente consagrado a la guitarra romántica y con obras de Paganini, Mendelssohn, Schubert y Tárrega, todas ellas, a excepción de las del célebre maestro castellonense, adaptadas por Bream. Impresionante en muchos momentos la sonata de Paganini —original para violín y guitarra— por la apabullante técnica de Bream y delicioso el resto del programa. Viene después *The Woods So Wild*, una antología de música británica e italiana para laúd para cuya interpretación Bream recurre al instrumento original. Un disco sencillamente encantador grabado en 1967 por el que no pasan los años. *Julian Bream and Friends*, grabado ese mismo año, nos muestra a Bream como músico de cámara junto al Cuarteto de cuerda de Cremona y al clavicinista George Malcolm con obras de Boccherini y Haydn de innegable encanto, lo mismo que el séptimo volumen grabado en 1963 y consagrado a Rodrigo, Vivaldi y Britten junto a The Melos Orchestra bajo la dirección de Colin Davis y el célebre The Julian Bream Consort, agrupación historicista que él fundó en 1960. Al laúd, Bream aplicaba la técnica guitarrística, opción que le valió muchas críticas —y que hoy casi ni se le perdona— pero los resultados saltan a la vista. El *Concierto de*

Aranjuez por Bream con Davis sigue resistiendo comparaciones, las *Danzas de Gloriana* son una referencia y el *RV 93* de Vivaldi con el *consort* es delicioso. El sexto volumen se centra en obras del siglo XX de Smith Brindle, Henze, Villa-Lobos, Britten —la soberbia *Nocturnal after John Dowland*— y las *Cuatro piezas breves* de Frank Martin —otra joya—. Los volúmenes dedicados a Villa-Lobos —los estudios y la *Suite popular brasileira*— y a la música española —Granados y Albéniz—, grabados el primero en 1978 y el segundo en 1982, dan cuenta de la plena y sabia madurez del músico. Entre ambos, uno grabado en 1978 en directo junto a su amigo y colega John Williams. Incomprendiblemente han caído del vinilo original obras de Sor, Brahms y Fauré, y queda un CD de duración muy justa que no llega a los treinta y ocho minutos. Ignoramos a qué se debe ese recorte pero el caso es que nos quedamos con las ganas, ya que la complicidad que se establece entre ambos maestros y la musicalidad que emana del encuentro conforma un disco extraordinario del que lamentamos no poder disfrutar en su integridad. Por lo demás, este estuche se recomienda solo.

Josep Pascual

Newton

VENTAJAS DE LA CRISIS

Nueva ofensiva del sello Newton. En esta ocasión la firma holandesa (distribuidor: Cat Music) se sirve de licencias de Philips y Mercury. Empecemos...

El disco con los *Conciertos BWV 1042 y 1043* de Bach y los *RV 199 y Op. 3, n.º 8* de Vivaldi (8802078) brilla por la calidad musical y técnica de Midori (con 14 años) y Zukerman. El programa es pan

comido para tamaños ejecutantes pero, desde el punto de vista estilístico, sus versiones son poco flexibles y escasamente imaginativas. El continuo es envarado y machacón y el desconocimiento de los secretos de la articulación y la ornamentación barrocas es público y notorio.

El álbum con las *Sinfonías beethovenianas* de Colin Davis, con la Staatskapelle de



Dresde (6 C D 8802077), es el de 1995 de Philips (los registros fueron efectuados entre 1991 y 1993). Son, salvo contadas excepciones (como la contradictoria *Séptima*, en la que conviven un pri-

mer movimiento caprichoso y melifluido, y un cuarto y último infernal...), versiones clásicas, rotundas, asertivas, bellas, planificadas con buen juicio y concertadas con precisión, aunque carentes del “fuego divino” de los visionarios. Sinfonías como las n.ºs 5 o 9 (la cual, además, carece de unas comparencias solistas realmente competitivas) piden una mayor aportación creativa, una

mayor implicación emocional, un tono más confesional... y por esta razón estas versiones de Davis pueden parecer un tanto desdibujadas e impersonales. La competencia, como saben, es feroz e ingente. El álbum se completa con unas impetuosas y robustas *Obertura Egmont* y *Leonora III*.



CD 8802079), con las Orquestas Sinfónicas de Londres y de Mineápolis, circuló en su día en un álbum de 2 CDs de Mercury. Son ejecuciones rápidas pero flexibles, trascendentes y de gran tensión. La muy personal *Primera* (grabada en 1959) es impulsiva, espontánea, viru-

lenta, mordaz, pesimista y arrebatada (llegando a veces, como en el Finale, a rozar el descontrol). Las otras sinfonías comparten más o menos las mismas premisas —incluso la menos agresiva y más deslavada *Segunda* (1957), la única grabada con la inferior Sinfónica de Mineápolis. La *Tercera* y la *Cuarta* (1963) son también muy trágicas, viscerales y atractivas. En la primera de ellas, Dorati contempla el primer tiempo como si de un poema coreográfico se tratara. El movimiento lento, en cambio, puede resultar en exceso urgente para ciertas sensibilidades. La última cuenta con unas secuencias tercera y cuarta de una intensidad atisigante.

Aunque puedan hallarse ejecuciones de mayor finura (Bonyngé), el álbum Delibes (3 CD 8802080), con las vivaces y extrovertidas *Coppélia* de Dorati (con la Sinfónica de



Mineápolis, 1957) y *Sylvia* de Fictoulari (con la de Londres, 1958), es

bastante recomendable.

En cambio, la *Segunda Sinfonía* de Rachmaninov que Gergiev y el Kirov publicaron en Philips en el 94 (8802082) ocupa un lugar discreto en la discografía de esta partitura. Ni en los aspectos sinfónicos ni en los meramente musicales esta lineal interpretación alcanza las expectativas.

Por último, la más reciente de las integrales sinfónicas schumannianas de Muti, con una fiera Filarmónica de Viena (2 CD 8802081), anteriormente publicada por Philips (los registros datan de 1993 y 1995), es verdaderamente brillante. En



o t r o s
ciclos de
más pres-
tigio es
imposible
hallar tan-
ta opi-
nión y
tanto ries-

go como en el del napolitano. Aunque ciertos movimientos rápidos (como el Allegro molto vivace de la *Primera* o el Allegro ma non troppo de la *Segunda*) pueden resultar en exceso tumultuosos, los tiempos lentos son siempre incandescentes y estremecidos. Son, en definitiva, interpretaciones militantes que hay que conocer. Sólo por la excepcional *Cuarta*, febril y musculosa, merece la pena la compra del álbum (¡por este precio...!). Alguna ventaja tenía que tener la crisis de la industria del disco.

Jesús Trujillo Sevilla

Membran

CUATRO CLÁSICOS

Atención a estas cuatro grabaciones que acaba de reeditar Membran (distribuidor: Cat Music) en serie económica: han pasado más de cincuenta años y aún mantienen en lo más alto sus mayores virtudes. En el caso de la *Alcina* de Haendel que



es evidente que esas dos virtudes se llaman Joan Sutherland (*Alcina*) y Fritz Wunderlich (Ruggiero), ella la gran dama del virtuosismo vocal, de magnífica línea belcantista y voz esplendorosa, y él el cantante cálido, diáfano y musicalísimo de siempre. Por lo demás, sabemos de antemano que la prehistórica y mutiladora labor del director berlinés, la anacrónica intervención de la Orquesta de la Radio de Colonia y la desfiguración estilística del elenco (que alcanza naturalmente a los dos protagonistas) nos sitúa en un mundo muy lejano al de Haendel, pero para los amantes del canto o aficionados a las voces, que los hay, esta grabación se recomienda sola.



Por supuesto, las otras tres son en conjunto muy superiores. De entrada, ahí tenemos esa *Carmen* de Bizet llena de fuerza, fantasía y vitalidad grabada para la EMI por Thomas Beecham al frente de Orquesta Nacional de la Radio Francesa (3 CDs, 233188, años 1958-59). El reparto es de gran altura: Victoria de los Ángeles canta divinamente y levanta a la mismísima Carmen en persona, lírica, intensa, seductora y de perfecta dicción francesa, de igual forma que Nicolai Gedda hace un Don José de línea elegante y buen corazón que, lejos de convertirse en una bestia, se ve humildemente derrotado por su propio destino en el cuadro final. Janine Micheau canta asimismo muy bien en una Micaela tímida y delicada, de expresividad quizás un poco *démodé*, en tanto que Ernest Blanc acaba firmando uno de los Escamillos más idiomáticos de la discografía. Estupendos secundarios y muy buen sonido para una grabación que para muchos permanece aún insuperada.

De 1957 es la *Arabella*

Richard Strauss: Arabella.
LISA DELLA CASA, HILDE GUEDEN, GEORGE LONDON, ANTON DERMOTA.
ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA
Director: GEORG SOLTI.
2 CD MEMBRAN 233157 (Cat Music).
1957. 3 PN

que la Decca y sus sensacionales ingenieros grabaron con el joven Georg Solti como pintor de la Viena aristocrática, melancólica y decadente imaginada por Hugo von Hofmannsthal, favorecida y embellecida aquí por la voz luminosa y plateada de Lisa della Casa (Arabellísima), por la etérea efusividad de Hilde Gueden, por el temple noble y rotundo de George London, por el depurado y elegantísimo arte de Anton Dermota y, claro está, por los mil colores de la suntuosa Filarmónica vienesa. Y a esa misma categoría de clásico pertenece el

Britten: Peter Grimes. PETER PEARS, CLAIRE WATSON, JAMES PEAASE. ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN.
Director: BENJAMIN BRITTEN.
2 CD MEMBRAN 2328065 (Cat Music). 1958. 3 PN

Peter Grimes de Britten llevado al disco por el propio compositor en 1958 (2 CDs, 232806), probablemente la versión más dramática, desgarradora e irrespirable de esta gran obra maestra. Arrastrado hacia esa asfixiante atmósfera, Peter Pears retrata a un Grimes asolado y sufriente que encara su destino refugiado en un lirismo profundamente humano que se acaba desvaneciendo en el lento oleaje de las aguas, allá donde es posible encontrar al fin la paz.

Asier Vallejo Ugarte

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:

Suites para violonchelo solo n.ºs 1, 4, 5. MAXIM RISANOV, viola.
BIS SACD-1783 (Diverdi). 2009-2010.
65'. DSD. **N** PN



La verdad es que al principio cuesta adaptarse al nuevo sonido, pero si se acepta la necesidad de la alternativa violonista, Maxim Risanov es el nombre. Y lo es sobre todo porque en ningún momento trata de imitar al violonchelo, sino que, por el contrario, busca soluciones articulatorias propias de su instrumento. La primera prueba evidente de esto en el presente disco si se escucha en el orden propuesto (*Cuarta, Quinta, Primera*) se encuentra en la primera Bourrée de la *BWV 1010*, que suena con una frescura ni mejor ni peor que la lograda por los grandes violonchelistas, pero sí distinta. Más discutibles se antojan desde el punto de vista filológico otras soluciones, como la conversión en arpeggios de algunas triples cuerdas al comienzo del Preludio de la *BWV 1011*, por más que el grado de belleza resultante siga siendo muy elevado. La Sarabanda de esa obra crea un clima espectral absolutamente sobrecogedor, y aún más que eso en las repeticiones, donde se logran niveles mínimos de intensidad dinámica, máximos de emoción. En el Preludio de la *BWV 1007*, algunos gestos musicales como el alargamiento por cuenta del intérprete de ciertos remates de frase no gustarán a todos los oyentes, pero la construcción del clímax final ha por fuerza de provocar aplauso unánime. La misma fidelidad de las tomas parece haber hecho inevitablemente muy perceptible la respiración del intérprete.

Alfredo Brotons Muñoz

John Eliot Gardiner

EL CURIOSO INAGOTABLE



J. C. BACH: Welt, gute Nacht. JULIA DOYLE, KATHARINE FUGE, sopranos; CLARE WILKINSON, mezzo; NICHOLAS MULROY, contratenor; JAMES GILCHRIST, JEREMY BUDD, tenores; MATTHEW BROOK, PETER HARVEY, bajos. ENGLISH BAROQUE SOLOISTS. Director: JOHN ELIOT GARDINER. SOLI DEO GLORIA SDG 715 (Diverdi). 2009. 78'. DDD. **N** PN



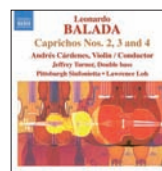
Este disco con diálogos, arias, lamentos y motetes de Johann Christoph Bach (1642-1703), primo del gran Johann Sebastian, es una estupenda reivindicación de un autor que pasa en la historia por ser el músico más importante de la extensa saga hasta la llegada del autor de *El arte de la fuga*. Las interpretaciones —más elocuentes y flexibles que las de Goebel— nos acercan a este importante momento de la música religiosa alemana y no como un mero antecedente, no del todo claro por lo demás, de la cantata bachiana. La música de Johann Christoph parece entroncarse en la línea de los conciertos espirituales de un Schütz. Piezas reconcentradas, de mínimo despliegue de medios y por lo general ajenas a las preocupaciones contrapuntísticas. Hay, en efecto, una virtuosística y ornamental parte de violín —

sensacional Maya Homburger— en obras como la extensa y magistral *Meine Freudin, du bist schön*, mientras la voz discurre por un camino muy sencillo, porque el estilo del autor se inclina más por la expresividad que por la complejidad. Caso, por ejemplo, de la emocionada conclusión de *Es ist nun aus mit meinem Leben* precisamente con la frase que da título al disco. La claridad, unción y musicalidad de las versiones son extraordinarias, como demuestra *Wie bist du denn, o Gott*. Los cantantes cumplen adecuadamente con su cometido, aunque en este caso no es la brillantez de sus partes lo que sobresalga, sino una coherente y homogénea labor de conjunto. Una prueba más de la inagotable curiosidad de Gardiner, convertida en resultados musicales excelsos.

Enrique Martínez Miura

BALADA:

Caprichos n.ºs 2, 3 y 4. ANDRÉS CÁRDENES, violín y director; JEFFREY TURNER, contrabajo; THOMAS THOMPSON, clarinete; RODRIGO OJEDA, piano. PITTSBURGH SINFONIETTA. Director: LAWRENCE LOH. NAXOS 8.572176 (Ferysa). 2008-2009. 64'. DDD. **N** PE



La evolución musical de Leonardo Balada (Barcelona, 1933), compositor afinado en Estados Unidos desde hace medio siglo, ha desembocado en la etapa actual, de la

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

- N** Novedad absoluta que nunca antes fue editada en disco o cualquier otro soporte de audio o vídeo
- H** Es una novedad pero se trata de una grabación histórica, que generalmente ha sido tomada de un concierto en vivo o procede de archivos de radio
- B** Se trata de grabaciones que ya han estado disponibles en el mercado internacional en algún tipo de soporte de audio o de vídeo: 78 r. p. m., vinilo, disco compacto, vídeo o disco video 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 €

que los *Caprichos* (nºs 2, 3 y 4) recogidos en este CD son bien representativos. Se trata de una serie de composiciones en forma de *suite*: breves piezas con solistas y orquesta de cámara. En ellas mezcla el autor ideas de siempre con procedimientos contemporáneos, incluso vanguardistas, que formaban parte del lenguaje del autor en los años 60 y principios de los 70 del siglo pasado. Está Balada a favor de una simbiosis de la vanguardia con elementos folclóricos tradicionales, de manera que utilizando las técnicas de su tiempo pueda trabajar a discreción con materiales procedentes de España y otros países, lo que no significa el abandono total del mundo abstracto que caracterizó a su período anterior. Así, en los *Caprichos* que nos ocupan las bases sucesivas son la *samba* brasileña, el *tango* argentino, el *jarabe* mexicano, diversas canciones de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil Española, el *jazz* tradicional, el *negro-spiritual* y el *swing*. Para violín solista y cuerdas (*Capricho nº 2*), para violín y orquesta de cámara (*Capricho nº 3*) y para contrabajo solista, orquesta de cuerdas, clarinete y piano (*Capricho nº 4*), estas tres obras resultan tímbrica y rítmicamente atractivas, con un efecto sonoro teñido de un color altamente sugestivo. A cambio, los más puristas seguirán tildando a este Balada de conservador, arcaico y/o ecléctico. Un eclecticismo que el propio compositor no acepta como amalgama de varios estilos sino como ayuda de varias técnicas en pos de un único estilo, que en el caso que nos ocupa no puede negarse que tiene un sello muy personal y distintivo. El nivel de los intérpretes es más que notable y el violín del cubano Andrés Cárdenas resulta en verdad sobresaliente.

José Guerrero Martín

BARTÓK:
Sonata para dos pianos y percusión. RIHM: Schrift-Um-Schrift. GRAUSCHUMACHER Piano Duo. FRANZ SCHINDLBECK, JAN SCHLICHTE, percusión.
NEOS 11032 (Diverdi). 2010. 57'.
SACD. **PN**



oportunidades para constatar el

Dos obras para teclado y percusión, una de Béla Bartók y otra de Wolfgang Rihm. Dos

Ferenc Fricstay

BARTÓK Y FRICSAY: HISTÓRICOS



BARTÓK: Concierto para violín nº 2. Conciertos para piano nºs 2 y 3. Cantata profana. Música para cuerda, percusión y celesta. Suite de danzas. Divertimento para cuerdas. Rapsodia para piano y orquesta. Dos retratos op. 5. TIBOR VARGA, violín; GÉZA ANDA, LOUIS KENTNER, ANDOR FOLDES, piano; HELMUT KREBS, tenor; DIETRICH FISCHER-DIESKAU, barítono. CORO DE CÁMARA RIAS. CORO DE LA CATEDRAL DE SANTA EUDICIS. SINFÓNICA RIAS. Director: FERENC FRICSAY.
3 CD AUDITE 21.407 (Diverdi). 1950-1953. 216'. ADD. **PN**

Las grabaciones de obras de Bartók dirigidas por Ferenc Fricstay en la Radio de Berlín occidental (RIAS) tienen una importancia histórica que tal vez no es perceptible con el tiempo. Estamos acostumbrados a que Bartók sea uno de los grandes, y pensamos que siempre ha sido así. Cuando Fricstay daba estos conciertos en vivo o grababa estas cintas para la radio la causa de Bartók no estaba ni mucho menos consolidada. Es cierto que el legado de Bartók, fallecido en 1945, tuvo después una fortuna más inmediata que, por ejemplo, el de Szymanowski o el de Janáček. Pero a comienzos de los cincuenta eso no estaba tan claro, aunque había una minoría actuante un poco por todas partes que defendía la obra del músico húngaro con la clarividencia y convicción que una causa así necesita. Los que son mayores que nosotros nos cuentan que la presencia de Bartók en algún

concierto de aquellos años en nuestras ciudades solía ir acompañado de protestas, pero Bartók se introdujo en nuestros repertorios hasta alcanzar la normalidad.

Estos conciertos de Berlín son los que llevaron poco después a que Deutsche Grammophon grabara, con la misma orquesta, director y, en algún caso, solistas, al menos cinco LPs que contenían todo lo que oímos aquí, y algo más. Ese algo más es el *Concierto para piano nº 1* y el *Concierto para orquesta*, la obra de Bartók destinada a ser un *hit* durante más de medio siglo, es decir, hasta ahora mismo. Y lo que queda, sin duda. Eso sí, hay que advertir que *no se atrevieron* a sacar a la venta la *Cantata profana*, y que DG sólo la comercializó en una serie de registros históricos hace menos de veinte años (con el *Concierto para violín* y la *Suite de danzas*). En el caso de la *Cantata*, se trata de la misma grabación. Los *Conciertos para piano* de DG y la *Rapsodia* (con Géza Anda) son posteriores, en registros estéreo ya clásicos. Estos dos vienen a reforzar nuestra visión histórica, pero cada uno con un solista: Folds para la *Rapsodia*, una partitura tradicional, posromántica; Anda para el *Concierto nº 2*, todo un virtuoso de aquellos tiempos; y Kentner para el *Concierto nº 3*, pues fue él quien lo estrenó en Europa tras la guerra (Londres, Boulton, 1946).

Hay momentos sublimes en estas cintas de radio. Podemos destacar las diáfanos e intensas cuerdas que responden con nervio a la magnífica



dirección de Fricstay del *Divertimento* (1952), insuperable sobre todo en los crecimientos del Molto adagio. O la línea excelsa del entonces todavía joven Tibor Varga (30 años, 1951) en el *Concierto para violín*, el único que por entonces se consideraba como de Bartók. Pero todo el álbum contiene maravillas, unas con mejor sonido que otras, unas con mayor interés por la propia obra, pero no por el solista, el acompañamiento o la concepción de Fricstay, siempre límpida, siempre expresiva y rigurosa en sus conceptos. En fin, el Bartók de Fricstay, con esta orquesta de la que fue director fundador (en 1948), es el resultado de un equilibrio entre la gracia de lo que parece ligero y la gravedad de la música nocturna, dramática o evocadora. Y este álbum es una recuperación histórica de mucho interés. Sólo hay que lamentar que se perdiera ese *Barbazul* grabado en Berlín del que nos informa el libreto; o que nunca grabara Fricstay *El príncipe de madera* ni *El mandarín maravilloso*. Después de todo, tenemos el *Concierto para orquesta* en DG.

Santiago Martín Bermúdez

interés de una combinación instrumental cuyas sonoridades la música del pasado siglo no dejó de explorar y de aproximar, si se tiene en cuenta la tendencia iniciada por Cowell y Cage de convertir los diferentes elementos del piano en un universo de recursos a atacar, golpear, frotar, pulsar y reverberar. En este disco son Götz Schumacher y Andreas Grau (Grauschumacher Piano Duo), acompañados por Franz Schindlbeck y Jan Schlichte a las percusiones, los encargados de revelar tanto concomitancias y nexos como las distintas idiosincrasias sonoras, en el marco de un discurso musical dinámico y variado pero libera-

do de innecesarias pirotecnias tímbricas.

Los intérpretes acercan así, a manera de dos caras de la misma moneda, dos estéticas ciertamente alejadas. Por un lado la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bartók, pieza de 1937 recorrida por una volcánica energía rítmica entroncada con sus investigaciones sobre la música folclórica de los Balcanes. Se trata de una partitura de extraordinario virtuosismo con secciones de compases superpuestos o cánones a cuatro voces, de gran inventiva en cuanto a concepción y encañamiento de los sucesivos motivos. Una explosión de sonoridades que contrasta grande-

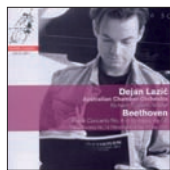
mente con el refinamiento de *Schrift-Um-Schrift* para dos pianos y dos percusionistas, obra escrita por Rihm entre 1993 y 2007 y que sabe sacar partido de sus distintas fases de composición —expuestas como pasajes ora dialogantes ora enfrentados— o de la cita de trabajos anteriores. En todo caso, una geografía hecha de matices, intensidades y reflejos sin la potencia de otros trabajos del compositor, ocupado aquí en dar coherencia a tanta autorreferencialidad, pero que prolifera con elegancia por el espacio sonoro abierto al oyente.

Javier Palacio

schizzo

BEETHOVEN:

Concierto para piano n° 4 op. 58. Sonata "Claro de luna" op. 27, n° 2. Sonata op. 110. DEJAN LAZIC, piano. ORQUESTA DE CÁMARA AUSTRALIANA. Director: RICHARD TOGNETTI. CHANNEL 30511 (Harmonia Mundi). 2009-2010. 70'. SACD. **Q** **PN**



El pianista Dejan Lazic, a tenor de lo escuchado aquí, es un hombre resuelto, decidido y con carácter. Sus interpretaciones beethovenianas así lo revelan en este disco dedicado plenamente al compositor de Bonn. El repertorio es interesante, ya que comprende diferentes épocas dentro de la evolución del compositor; y con ello vemos los distintos enfoques del intérprete. El pianista croata se muestra firme en sus convicciones estilísticas y muestra un Beethoven férreo y emprendedor en cuanto a talante y articulaciones; ligero, ágil y preciso, busca un fraseo más liviano que sugiere un Beethoven más clásico que pasional (véanse especialmente el concierto y la *Sonata "Claro de luna"*), libre de pesanteces y rico en sutilezas. Las cualidades sonoras del intérprete son buenas, especialmente en los registros *piano* y *mezzo* (su *forte* a menudo tiene cierta dureza), con unos *tempi* que a pesar de su premura, favorecen la cálida expresión y una búsqueda de la belleza sutil. Lazic ofrece un estilo nítido que brinda por la claridad y la sensatez emocional. La *Sonata op. 110* le posibilita una expresión que aunque no deja de buscar la ligereza, encuentra redondez sonora y climas emocionalmente más románticos. Hay que resaltar que la interpretación del concierto es del vivo, y sobre todo que se trata de unas versiones razonablemente notables por la virtudes enumeradas.

Emili Blasco

BERLIOZ:

Sinfonía Fantástica. LES SIÈCLES. Director: FRANÇOIS-XAVIER ROTH. MUSICALES ACTES SUD 0369 (Harmonia Mundi). 2009. 52'. DDD. **Q** **PN**



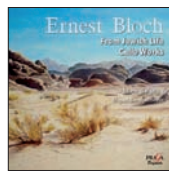
Siempre floreciendo orquestas con instrumentos originales, superándose a sí mismas

en cuanto a solidez y precisión técnica, inmersas en la recreación sonora de un pasado alejado de la convencional retórica interpretativa y centradas en nuevos planteamientos. El proyecto Les Siècles, que cuenta con su propio sello discográfico, nació en 2003 de la mano del director François-Xavier Roth, quien logra una pulida y bien planificada versión de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz. Cuenta con instrumentistas muy consistentes y una concepción de la obra basada más en el contraste entre *tempi* y dinámicas que en el fraseo. De ello se resiente fundamentalmente el tercer movimiento, *Scène aux champs*, que resulta algo mustio, y se benefician todos los demás, pletóricos de vigor y frescura. El primero, *Rêveries-Passions*, queda dominado por un espíritu rapsódico, mientras que el baile del segundo resulta ligero y alado. A la textura límpida concebida por Roth, cabría sumar el virtuosismo técnico de cuerdas y metales y el valor añadido que supone la utilización de campanas reales en el *Dies iræ*. Se trata de un disco grabado cuidadosamente en directo desde el Festival Berlioz 2009, que anualmente se celebra en la ciudad natal del compositor francés, La Côte-Saint André.

María Santacécilia

BLOCH:

Obras para violonchelo, piano y violonchelo y piano. MICHAL KANKA, violonchelo; MIGUEL BORGES COELHO, piano. PRAGA PRD/DSD 250271 (Harmonia Mundi). 2010. 73'. DDD. **Q** **PN**



Ardientes y graves humores de vivientes como rebaño de sombras encerradas en convoyes errantes sobre la tierra baldía de los recuerdos, música de víctimas, siempre la misma, la *serial killed*, asaltan o habitan las músicas de Bloch, las clásicas de la *Méditation hébraïque* estrenada por Casals, del *Nigun* o de *From Jewish Life* o las menos frecuentadas, *Suite n° 3 para chelo* y *Voice in the Wilderness* para chelo y piano y su recomposición —*digest* para piano— *Visions and Prophecies*...

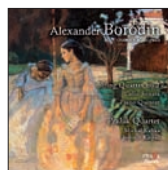
... diferente del lirismo embriagador de Sonia Wieder-Atherton y Daria Hovora en un repertorio afín, la transparencia de la interpretación, del sonido —*crystal clear* dicen los ingleses— de Michal Kanka y Miguel Borges Coelho dibujan o evocan,

sin dramatismo añadido, siluetas fragmentadas, voces cambiantes moribundas entre los campos de exterminio, voces de degollamientos y de sollozos, voces de degolladores y risas... la interpretación jaca la recomposición de melodías mitad reales mitad imaginarias? parece indicar que el sufrimiento se pudre como el resto, y que no quedan sino sonidos migrando, sonidos fuera de la vida que corre hacia atrás, sonidos en el polvo que invaden la sangre y las lágrimas, sonidos que lloran en el mundo, sonidos de amargos suspiros.

Pierre Élie Mamou

BORODIN:

Cuarteto de cuerda n° 2. Sonata para violonchelo. Quinteto con piano. CUARTETO PRAZÁK. MICHAL KANKA, violonchelo; JAROMÍR KLEPÁČ, piano. PRAGA PRD/DSD 250282 (Harmonia Mundi). 1999-2000. 77'. DDD. **Q** **PE**



Presentan este disco como el primer volumen de la música de cámara de Borodin. Contiene dos obras juveniles, bellas pero de escaso vuelo, aunque no escasa capacidad de desarrollo; y una obra maestra, el *Cuarteto en re mayor* (1885), que contiene la conocidísima y penetrante página del Nocturno (tercero de los cuatro movimientos). De casi media hora de duración, este cuarteto es de los más destacados del repertorio. Las otras obras contienen páginas notables, pese a todo. El Cuarteto Prazák realiza una lectura de sabia y nada condescendiente musicalidad, un discurso denso que tiene su mayor exponente, tal vez, en el Allegro moderato que da comienzo al *Cuarteto n° 2*. Michal Kanka, chelista del Cuarteto Prazák, se luce ampliamente en la *Sonata en si menor* de 1860, pero no deja de hacerlo también el pianista invitado, Jaromír Klepáč, puesto que Borodin le concedió al piano una importante línea en esta obra. El disco se cierra con un bello *Quinteto en do menor*, de 1862, de cuando Borodin tenía veintiocho o veintinueve años, es decir, ya había superado la mitad de sus años de vida. Este *Quinteto* sigue modelos lejanos, centroeuropeos, pero estamos sólo en 1862, atención, y esos modelos actuarán sobre otros compositores eslavos, entre ellos el checo Dvůřák. Acaso estos músicos checos lo

"resuelven" a la checa. En fin, un bello disco que nos hace desear la entrega siguiente.

Santiago Martín Bermúdez

BOSCH:

Obras para voz y guitarra. MARIA TERESA GARRIGOSA, soprano; MIGUEL JAVALOY, guitarra; PATRYCIA BRONISZ, violín. LA MÀ DE GUIDO LMG 2098 (Gaudisc). 2010. 64'. DDD. **Q** **PN**



De vez en cuando, las novedades discográficas rescatan del olvido a algún compositor, probablemente menor, pero la audición de cuyas obras proporciona un auténtico placer, y más si las interpretaciones son de buen nivel. Tal es el caso del disco que hoy no ocupa, centrado en la figura de Jaume Bosch i Renard (Barcelona, 1825 – París, 1895). Bosch fue un célebre guitarrista en vida y un esforzado compositor que intentó abrirse camino como tal pero que triunfó con su instrumento. Fue conocido en los salones parisinos como "Le roi de la guitare". Según parece, de su música se conserva una parte muy pequeña de cuanto compuso, lo cual es una lástima, pues músicos como Pedrell no ahorran elogios hacia su talento. Pedrell se refirió con entusiasmo a las *Dix mélodies pour guitare et chant* con que empieza este interesante compacto. Además de estas canciones realmente encantadoras escuchamos aquí una breve pieza para guitarra y violín de clara inspiración popular que la violinista Patrycia Bronisz resuelve con su solvencia y musicalidad habituales. El guitarrista, Miguel Javaloy, está impecable en todo momento y lleva el peso de la mitad del recital que se nutre de obras para guitarra sola en las que en algún momento podemos escuchar alguna anticipación de Villalobos. Esto, por otra parte, no pasa de lo anecdótico y es una mera coincidencia entre dos compositores muy distintos que, de algún modo, algo del espíritu *salomnié* se colaba en su música. La soprano María Teresa Garrigosa cumple más que decorosamente con su cometido e interpreta en el más amplio sentido letra y música con gracia y sensibilidad, sin alardes y consciente de que la intimidad del salón era el destino de estas piezas llenas de encanto.

Josep Pascual

Daniel Müller-Schott

PUNTO Y APARTE

**BRITTEN: Tres suites para violonchelo solo.**DANIEL MÜLLER-SCHOTT, violonchelo.
ORFEO C 835 111 A (Diverdi). 2011.
70'. DDD. **PN**

Nada más empezar a escuchar este disco ya estamos en una especie de mundo aparte. Hay buenas, muy buenas grabaciones de esas tres obras maestras —me parece que la cosa está clara a estas alturas— que son las *Suites* de Benjamin Britten. Pero ninguna ofrece la sensación de ir construyéndose paso a paso como esta lo hace. Y de qué manera. En la *Primera*, los distintos Cantos que van uniéndose sus secciones son un ejemplo de cómo lo que aparecía como una sorpresa actúa implacablemente, no es gratuito, no se trata de un efecto excéntrico a esa música sino

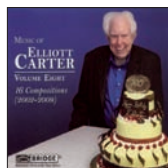
que esa música ha sido comprendida de un modo inédito y lo notamos. En efecto: nunca se han escuchado así estas páginas, y ello se puede comprobar no sólo en las pruebas de fuego que son la Ciaccona de la *Segunda* y la Pasacaglia de la *Tercera* sino en esos otros fragmentos que nunca parecieron tan relevantes como aquí. Hay, además, un punto constante como de alucinación, como de necesidad de un ir más allá que se fuera cumpliendo sobre la marcha —recordemos el Bach de Heinrich Schiff, maestro de Müller-Schott. Es una lectura meditativa, mucho, pero que saca su esencia de la atención plena a la propia música, al ritmo, casi de forma tan poética como musical, a las posibilidades de la sonoridad del instrumento de un modo, de nuevo, insólito



entre las versiones completas que el mercado ofrece. Así, pues, esta visión de Müller-Schott, radical y hermosísima, emocionante a más no poder además de analítica hasta el extremo —y que, por añadidura, está excelentemente grabada— pareciera, a la primera escucha, dinamitar a las anteriores por estupendas que fueren. Pero no anula a Mørk (Virgin) ni a Wispelwey (Channel) —referencias absolutas hasta la

fecha. Lo que ocurre es que ahora son estas las que complementan a la nueva, a quien ha ido un paso más allá, se ha atrevido a pisar donde nadie lo había hecho antes —y recordemos aquí a dos transgresores que pasaron casi de puntillas mientras anticipaban algo de lo que ahora celebramos: William Butt (Warner Apex) y Denise Djokic (Atma), sin olvidar tampoco lo que aportó Rohan de Saram (Naïve-Montaigne). Estamos hablando de un clásico que se relee ya desde distintos ángulos y a distintas edades. Y todas esas lecturas valen aunque ésta de Müller-Schott sea, digámoslo por si quedaran dudas, la mejor. ¡Lo que ha llovido desde que Rostropovich grabara las dos primeras suites hasta este disco fabuloso!

Claire Vaquero Williams

CARTER:**Concierto para trompa. Mad regales. Tintinnabulation. Wind rose. Sound fields. On conversing with paradise.****Retracing I-II-III. Quinteto con clarinete. Figure III-IV-V. La Musique. Due Duetti. Poems of Louis Zukofsky.** EMMA TRYING, LUCY SHELTON, sopranos; LEIGH MELROSE, barítono; MARTIN OWEN, trompa; JON NELSON, trompeta; CHARLES NEIDICH, clarinete; DONALD PALMA, contrabajo; HSIN-YUN HAUNG, viola; PETER KOLKAY, fagot. SINFÓNICA DE LA BBC. BIRMINGHAM CONTEMPORARY MUSIC GROUP. BBC SINGERS. CUARTETO JUILLIARD. Directores: OLIVER KNUSSEN, FRANK EPSTEIN.2 CD BRIDGE 9314 A/B (Diverdi). 2008.
104'. DDD. **PN**

La octava entrega de la integral Elliott Carter (n. 1908), a cargo del sello Bridge, acoge un programa de obras recientes repartidas en los formatos más queridos por el autor, la obra vocal, la pieza de cámara de reducidas dimensiones y la pieza orquestal, en donde Carter despliega todo ese mundo al que pertenece (el tejido polifónico de Ives, las dinámicas cambiantes a lo Varèse y la melodía torturada, deudora del expresionismo). Las obras están compuestas, en efecto, en estos últimos años, y es algo que en Carter hay que resal-

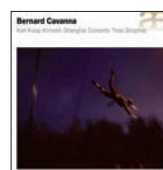
tar, pues estamos hablando de un autor centenario. Las obras de carácter vocal, siempre sobre poemas de autores muy queridos por Carter (Pound, Ashbery, Baudelaire), no son precisamente las que pueden hacer recomendable la escucha de estos discos, pues es sabido que el músico norteamericano, a pesar de que ha dedicado muchas composiciones a este género, no ha sabido salir nunca de unos esquemas prefijados. *On conversing with Paradise*, es, por ejemplo, de una escritura perfecta, diáfana, pero no hay en ella el vuelo que sí se percibe en las obras instrumentales. Aquí hay algunos momentos de enorme luminosidad, los suficientes para volver una y otra vez sobre las piezas. En el *Concierto para trompa*, Carter se desliza del expresionismo que tanto le ha acompañado (la senda bergiana, como se sabe) y teje una sonoridad muy concentrada (sólo diez minutos de música) en la que parecen darse cita, a modo de pinceladas, el gusto de un Ives por la superposición de planos, el gusto de un Lutoslawski por las formas suaves, la ralentización del discurso, y la deuda con Messiaen en la coloración de los timbres (el de la trompa solista, especialmente). El díptico *Wind rose* y *Sound fields* llama la atención, porque Carter retoma un gesto sonoro que muy pocas veces ha empleado, el de la uniformización de los timbres, usando en la primera un conjunto de

vientos y en la segunda una orquesta de cuerdas. La saturación sonora es de una subyugante plasticidad en *Wind rose*, que entronca con la grandeza de piezas como la *Sinfonía de tres orquestas*, mientras que *Sound field* se pierde en un excesivo ensimismamiento. Igualmente formidables, el *Quinteto con clarinete*, de un melodismo muy franco, tal vez raro en Carter, y las breves, casi aforísticas piezas que, a modo de homenajes, viene componiendo el norteamericano en los últimos tiempos. De estas siete obras, brillan sobre todo las del ciclo *Figure*, para contrabajo y viola. Carter, que nunca siguió los preceptos de un Webern, al final de su vida atrapa, al menos en densidad y lo velado del discurso, mucho del legado del austríaco.

Francisco Ramos

CAVANNA:**Doble Concierto. Tres estrofas, Karl Koop Konzert.** NOËMISCHINDLER, violín; EMMANUEL BERTRAND, violonchelo. ORQUESTA NACIONAL DE LILLE. ENSEMBLE 2E2M. Directores: PETER RUNDEL, PIERRE ROULLIER, GRANT LLEWELLYN. AEON 1104 [+ DVD] (Diverdi). 2009.
130'. DDD. **PN**

En la hora actual, conviven en Francia hasta cuatro líneas de composición, la posmoderna, representada por Bernard



Cavanna (n. 1951), el autor cuya música protagoniza el presente disco de Aeon, la

corriente espectralista, que ha dado en 2010 una de sus mejores obras, *Les sept paroles*, de Murail, el posboulézismo, con la aplicación de técnicas informáticas, de donde surge últimamente la nueva sonoridad “saturada” de Cendo y Bedrossian, y la experiencia electroacústica, de la que Michel Chion sigue siendo uno de sus artífices fundamentales. Cavanna está del lado, en efecto, de los autores que toman las técnicas del pasado como material de base para una estética que sólo es de este tiempo en razón de la despreocupación con la que se plantea en términos sonoros. Cabe en las obras de Cavanna todo un mundo, desde el carácter de adagio derivado del posromanticismo (segunda sección de *Shanghai Concerto*), hasta el guiño a los tropos de Machaut o a la forma del *concerto grosso*, pero todo ello conformado con un aire de ligereza que es lo que lo hace actual, muy atractivo para los oyentes de nuestro tiempo. El tono arcaizante de muchos momentos, como el inicio de las *Trois strophes*, parece responder al deseo del compositor por huir en lo posible de la influencia del romanticismo y la gravedad que

secularmente hay detrás de todo concierto con solista. El primero de ellos, el *Shanghai Concerto*, está dominado por la brillante línea que traza la violinista Noëmi Schindler, quien ya estuviera presente en un disco anterior de Cavanna, el *Concierto para violín*, en 2001. En *Shanghai*, se asiste a un tejido sonoro que parece jugar con los referentes, y entre ellos, el muy sorprendente tono de misterio, la nocturnidad con que un músico como Dutilleux (presente, entre otros, en el retrato que Delphine de Blic dedica a Cavanna en el DVD ajunto, sin subtítulos en castellano, y demasiado prolijo en conversaciones no siempre de interés) vertebró sus más celebradas páginas orquestales. El tono lúdico se hace especialmente visible en el *Karl Koop Konzert*, de 2007, suerte de homenaje a un familiar de Cavanna, Karl Koop, prisionero de guerra en 1918 a manos de las tropas inglesas, pero también un buen acordeonista en el París de entreguerras. Cavanna monta un fresco, a veces lindante con la fanfarria, tan divertido como sentimental en torno a músicas populares de la época.

Francisco Ramos

CERHA:

Bruchstück, geträumt. Neun Bagatellen. Instants. KLANGFORUM WIEN. WDR SINFONIORCHESTER KÖLN. ZEBRA TRIO. Directores: SYLVAIN CAMBRELING, PETER RUNDEL. KAIROS 0013152KAI (Diverdi). 2009-2010. 67'. DDD. **PN**



Ya en el celebrado anterior registro de obras de Cerha por Kairos comparecía, junto al impresionante ciclo *Spiegel*, una obra, *Momento* (2005), cuya cronología y características sonoras anunciaban la actual deriva del estilo del músico, de mayor libertad en su concepción y entronque estético neorromántico: "la inspiración espontánea, la "chispa iluminadora" de la intuición en su formulación más breve y concisa posible" de que habla Cerha en sus comentarios a este disco como línea rectora de su creación en los últimos años encuentra en las tres composiciones recogidas en este disco una confirmación cierta, avallada por versiones difícilmente mejorables.

Sorprende, en ese sentido, más que el expresionismo basculante entre la contundencia

("admirato, marcato", "capriccioso", "con ostinatezza") y la interioridad (Malinconia I y II, "molto calmo") de las *Neun Bagatellen* (2008), para trío de cuerda, que bebe aún del conciso modelo weberniano —continuado en ciclos similares para clarinete y flauta y piano—, la radicalidad de *Bruchstück, geträumt*, encargo del Festival de Witten para celebrar el cuarto de siglo de actividad de Klangforum Wien en 2009, una verdadera "pieza rota", interrupción constante de un paisaje sonoro estático *pianissimo* (de hecho, el inicio es prácticamente inaudible), en que del murmullo agudo de la cuerda emergen esbozos temáticos en percusión, arpa y metales sin intención de configurar un discurso orientado.

Por su parte, las dos secciones de *Instants* (2006/07) complementan, y no sólo en el título, lo expresado en *Momento*, dejando percibir un concepto dramático episódico, más atento sin duda a las progresiones mínimas del material sonoro que a la definición de una línea general, que exige del oyente la escucha plena del *instante*. Y los hay magníficos, desde la sutileza casi electrónica del registro agudo a las participación individual de saxofón o mandolina o las poderosas explosiones *tutti*; Cerha ha regresado para quedarse...

Germán Gan Quesada

CHAIKOVSKI:

Sinfonía nº 6 en si menor op. 74 "Patética". MENDELSSOHN: Obertura de "El Sueño de una noche de verano" op. 21.

ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: CHARLES MACKERRAS. SIGNUM SIGCD253 (LR Music). 2009. 58'. DDD. **PN**



Ochenta y cuatro años tenía el pedazo de músico que registró este disco la tarde-noche del ocho de febrero de 2009. Podemos imaginar que subió despacio al podio entre esos aplausos que, cuando se ofrecen a los realmente grandes, llevan aparejada esa sonoridad tributaria, mezcla de veneración y entrega incondicional. Imaginamos también que, al levantar la batuta, sus movimientos no debieron ser tan precisos como en otros tiempos, pero la carga de intención transmitida sí debió de ser —y aquí ya no es necesario imaginar sino, tan sólo, escu-

Frédéric Haas

MAGISTRAL ATLAS DE CARACTERES



COUPERIN: Piezas de clave de los libros III y IV. FRÉDÉRIC HAAS,

clave.

2 CD ALPHA 173 (Diverdi). 2007.

162'. DDD. **PN**



Este generosísimo álbum (más de 80' de duración cada CD) completa la amplia selección que Frédéric Haas ha hecho de la música para clave de Couperin, tras el publicado en este mismo sello con piezas de los dos primeros libros. Con el mismo instrumento que en el caso anterior (un espléndido Henschel de 1751, de sonoridad redonda y en absoluto estridente), Haas se pasea por piezas de los órdenes 14, 15, 16, 17, 22, 24, 26 y 27. Interpretación extraordinaria la del clavicinista francés, con una concepción muy flexible del ritmo y una variada y riquísima ornamentación, que le permite individualizar expresivamente cada pieza, dando a cada una su color y su atmósfera particulares, perfectamente distintos de las que le rodean.

Se trata de una visión de una notable intensidad dramática, de pulsación y articulaciones nítidas, que elude siempre el riesgo de blandura en las piezas más lentas y expresivas (*Le Rossignol-en-amour*, que abre el trabajo, o luego *Le Dodo, ou l'amour au Berceau*, son buenos ejemplos: tiernos, encantadores, sensibles, pero *sans langueur*, como *La Divine-Babiche*, en absoluto gimoteantes ni alicaídos) y puede llegar a lo rabiosamente fulgurante en las más vivas y briosas. Ese tipo de contraste que-

da marcado desde el principio, cuando *La Linote-éfarouchée*, se opone graciosamente a ese *ruiseñor enamorado* de partida, pero encuentra uno de sus mejores ejemplos en la relación entre las suaves *Musètes de Choisi* y las torrenciales *de Taverni*, en las que las manos de Haas (aquí, como en otro par de piezas, con la colaboración de las de Paola Erdas) muestran una agilidad que roza lo inverosímil, sin que la nitidez de cada nota se vea perjudicada. Cada indicación de Couperin (*Tendrement, Légèrément, Gayement, Noblement, Galament, Gaillardement, Gracieusement...*) es entendida de forma admirable para aplicarla en el contexto de cada pieza, de su armonía, su ritmo... para conseguir atmósferas descriptivas o puramente abstractas, pero llenas de sugestivas evocaciones: esa majestuosidad un tanto inflada de *La Conté*, la gracia pícaro de *L'aimable Thérèse*, la ligereza de la escurridiza *L'Anguille...* o esa altiva indiferencia, esa *nonchalance* de *Les Pavots*, ¿hay algo más puro e inequívocamente francés? Una lección magistral.

Pablo J. Vayón

char— de tal magnitud que, desde el comienzo de la sinfonía, se empezó a gestar la tensión que descargaría en forma de telúrico latigazo con el desarrollo del primer movimiento. Estamos ante una *Patética* no perfecta, digámoslo. La Philharmonia no es aquí un conjunto de sonoridades inmejorables, como tampoco lo es el remate de algunos flecos de frase a los que nuestro protagonista parece no considerar dignos de significativa atención. Tampoco la toma —sin ser mala, ni mucho menos— es el no va más de los registros, por cuanto prioriza determinadas secciones en detrimento de

un resultado general más redondo. Sin embargo, la versión posee una fuerza interpretativa que resulta difícilmente igualable en toda la discografía de esta partitura. El estallido vehemente que se desata en el Allegro non troppo inicial aparece en oleadas perfectamente hilvanadas, cosidas una tras otra con prieto bramante a una estructura de solidez inquestionable. Tras ello, el Allegro con grazia fluye sin almiar para llevarnos hasta la incandescencia del Molto vivace central. El Adagio final se toma su tiempo, su cadencia moribunda y su ocaso para firmar, en resumen, esa *Patética* de la que

venimos hablando, seguramente no modélica pero absolutamente impactante. El complemento es un Mendelssohn brioso y hasta audaz en algunos momentos.

Juan García-Rico

DEBUSSY:

Obras orquestales, vol. 5: La boîte à joujoux. 6 épigraphes antiques. Estampes 1 & 2. L'isle joyeuse. Le triomphe de Bacchus. ORQUESTA NACIONAL DE LYON. Director: JUN MÄRKEL.

NAXOS 8.572568 (Ferysa). 2009-2010. 73'. DDD. PE



Llega el quinto volumen de la integral orquestal dedicada a Debussy por Lyon y Jun Märkl. No conocemos alguno de los anteriores, pero hemos comentado con elogio al menos dos de los otros cuatro. Esta quinta entrega se atiene a las obras orquestales de Claude... que no fueron orquestadas por él: Caplet completó la orquesta de *La boîte à joujoux* para un ballet, y orquestó *Pagodas*; Ansermet los *Épigraphes*, Büsser *La soirée*, Molinari *L'isle joyeuse*, Gaillard *El triunfo de Baco*. Pero estas inclusiones se las han permitido casi todos los grandes directores; si no tantas obras, al menos algunas las incluyó Martinon en su integral insuperable, el gran clásico (no el único, claro). Debussy aprobó a Molinari en su *Isla*; Gaillard orquestó muchos años después de la muerte del compositor ese breve fragmento juvenil. Caplet era amigo muy cercano del compositor, que no sólo confió en él, sino que le dio sus aprobaciones. Ansermet ha sido uno de los mayores intérpretes de Debussy, y así lo demuestran sus registros y su historial como director de orquesta, antes de la Suisse Romande y durante su mandato en Ginebra. Podemos considerar que este volumen no es necesario en una integral Debussy. O tomarlo como una propina, un lujo, un homenaje de otros compositores y un contraste con la manera propia de hacer las cosas de este enorme compositor. Con razón se objetará que nadie orquesta como orquesta Debussy, y eso pasa con Ravel, pero cada uno para su propia obra. Märkl y Lyon, refinados y sugerentes, repasan esta secuencia de piezas que muy a menudo suenan al mismo Debussy, al Debussy de plena madurez (no siempre). Y ese repaso es convincente, a

veces bello y en alguna ocasión tan penetrante como si fuera una pieza orquestada por el autor de *El mar*. En especial, en varios *Épigraphes* a cargo de Ansermet, aunque hay que reconocer que éste juega con ventaja, ya que los *Épigraphes* son más debussyanos en su original que la *Boîte*. Pero Caplet suena a Debussy en partes de *La boîte*, y sobre todo en *Pagodas*. En fin, un interesante recorrido por la obra de Debussy que, sin ser orquestada por él, tuvo como destino los atriles.

Santiago Martín Bermúdez

FRESCOBALDI:

Il primo libro di ricercari.

ROBERTO LOREGGIAN, órgano.

BRILLIANT 94049 (Cat Music). 2009. 65'. DDD. PE



El noveno volumen frescobaldiano de Brilliant lo dedica Roberto Loreggian a los [10] *Recercari*, et [5] *canzoni francese fatte sopra diverse obblighi in partitura [...] libro primo*, publicados en Roma en 1615. En un instrumento anónimo del siglo XVIII que se conserva en una iglesia de Casatico de Marcaria, que pertenece a la diócesis de Mantua (donde el compositor pasó un breve período de su vida justo en 1615), Loreggian interpreta los diez *ricercari* de la colección, con los nueve primeros precedidos por otras tantas tocatas extraídas de un manuscrito elaborado para los Fugger, famosos banqueros alemanes de la época. Se presentan así unidos (a la manera de los *Preludios y fugas* de Bach) dos estilos de composición que Frescobaldi cultivó simultáneamente (su primer libro de tocatas data también de 1615): uno, más antiguo, contrapuntístico, vinculado a la polifonía del XVI, que es el *ricercar*, y otro más moderno, cercano a las formas improvisatorias que se desarrollaron instrumentalmente en el XVII, la *tocata*.

El sonido del instrumento, cuya composición y características no se especifican en la documentación del CD, es pequeño y dulce, y Loreggian se mueve con elegancia entre el sentido más libre de las tocatas y el rigor y densidad de los *ricercare*, consiguiendo notable variedad y sobrada transparencia. Un buen disco dentro de una serie muy interesante.

Pablo J. Vayón

GARCÍA ABRIL:

Fantasia mediterránea.

Evocaciones: suite para guitarra. Sonata del Pórtico. Tres preludios urbanos.

FRANCISCO BERNIER, guitarra.

NAXOS 8.572389 (Ferysa). 2009. 70'.

DDD. PE



Dentro de la copiosa obra de Antón García Abril (Teruel, 1933), el apartado de composiciones para instrumento a solo reserva a la guitarra un importante apartado. Como en toda su tarea creativa, las partituras para guitarra se benefician de la inventiva melódica del autor, de su sinceridad expresiva y de su buena factura técnica. Delineando un panorama mediterráneo a través de impresiones personales (*Fantasia mediterránea*); tomando como disculpa textos poéticos de Salvador de Madariaga, García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o Unamuno para elaborar una suite en homenaje a Andrés Segovia (*Evocaciones*); dedicando tres reflejos de distintos estados anímicos debidos a la contemplación del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (*Sonata del Pórtico*); y disponiendo una serie de tres postales urbanas dedicadas sucesivamente a París, Atenas y Madrid (*Tres preludios urbanos*), lo que García Abril hace en realidad, y es lo que en definitiva importa al escucha, es conformar un extenso panorama de posibilidades expresivas, a partir de un vasto espectro de recursos técnicos, para que el solista, a su vez, pueda lucir todo su saber y entender. Que en el caso de Francisco Bernier (Sevilla, 1975) es mucho. Guitarrista joven pero ya multilaureado, Bernier nos ofrece un programa pleno de sensibilidad, finura y buen gusto. Un recital para saborear plácidamente en el silencio y el recogimiento del salón de nuestra casa. Sólo un pero en este CD: ni una sola línea explicativa que no sea en inglés, idioma franco en el mundo actual, sin duda, pero que no todo aficionado medio sabe todavía.

José Guerrero Martín



XXX ANIVERSARIO Festival BBK

síntesis fonográfica de la programación

CD1

Con Falla y su Concerto

Falla: *Concerto*
 Villa-Rojo: *Recordando a Falla*
 Francisco Escudero: *Concerto para clave*
 Aponte-Ledée: *Algo flota sobre El Palladium*

LIM
 Laboratorio de Interpretación Musical

LIM-BBK 018

Las 30 Ediciones del Festival BBK permiten contemplar unos datos estadísticos llenos de ambición creadora y musical como puede apreciarse en esta serie de cinco discos

DISTRIBUIDO POR: www.ferysa.es

bbk

GLUCK:

Ezio. SONIA PRINA (Ezio), ANN HALLEBERG (Fulvia), MAX EMANUEL CENCIC (Valentiniano), TOPI LEHTIPUU (Massimo), MAYUKO KARASAWA (Onoria), JULIAN PRÉGARDIEN (Varo). IL COMPLESSO BAROCCO. Director: ALAN CURTIS.

2 CD VIRGIN 50999 07092923 (EMI).

2008. 147'. DDD. **PN**



La versión se beneficia de la experiencia previa de una interpretación viva en Poissy.

Dos son las redacciones —Praga, 1750; Viena, 1763— que se conocen de esta ópera de Gluck con tema romano, sobre un celeberrimo libreto de Metastasio, al que pusieron música numerosos compositores durante un siglo, de Porpora (1728) a Mercadante (1827). Curtis recrea la primera de las alternativas, que suena plenamente barroca, incluida la obertura, una auténtica sinfonía italiana antes de la ópera. La acción avanza merced al nervio dramático y la tensión contenida de los recitativos, en tanto que las variadas arias recogen todos los modelos y las expresividades tópicas, pero eficaces, de la ópera seria. No deja de ser significativo que la obra sufra la rigidez formal contra la que habrá de reaccionar el propio Gluck en su reforma, pero la entrega de la interpretación de Curtis pone de manifiesto el apasionamiento que llamaba la atención de los contemporáneos del músico. Se exploran todos los estados anímicos por los que pasan los personajes merced a un reparto difícilmente igualable. Tal vez el tenor Julian Prégardien se comporte de forma algo blanda en *Se povero il ruscello*, pero la atmósfera pastoril del número se comunica con plasticidad. De todo punto sensacional Sonia Prina en el papel titular, no hay sino que apreciar tanto su color vocal como sus agilidades en el aria *Se fedele mi brama il regnante*, secundada por la leve cuerda del Complexo. Como contraste, el onirismo y el sentido de derrota de *Ecco alle mie catene* quedan igualmente reflejados con multitud de matices. No le va a la zaga en los aspectos virtuosísticos Ann Hallenberg (Fulvia) en *Finché un zefiro soave*. Muy convincente el Valentiniano de Max Emanuel Cencic, siempre entregado a fondo. Magnífico Topi Lehtipuu como Massimo, en especial en el momento de reflexión de *Tergi l'ingiuste lagrime*. Excelente versión, en definitiva, de una

obra quizá no de primera línea, pero reveladora de un acabado dominio del género.

Enrique Martínez Miura**GRIEG:**

Sonatas para violín y piano n°s

1-3. Gavotta. ALBAN BEIKIRCHER, violín; SENKA BRANKOVIC, piano.

ARS 38 496 (Gaudisc). 2007. 74'. DDD.

PN



Como Johannes Brahms, Edvard Grieg es autor de tres sonatas para violín y piano. Y si bien es verdad que son mucho menos conocidas que las del hamburgués, no lo es menos que se cuentan entre sus cimas camerísticas a la vez que encarnan todo lo mejor de su arte. Empezando por esa aparente simplicidad y esa cualidad melódica que se adueña de todo y que fluye con una naturalidad de la que muy pocos maestros pueden presumir. El checo Antonín Dvořák y el holandés Julius Röntgen, y no muchos más... Y si las dos primeras sonatas, datadas en 1865 y 1867, muestran perfiles clásicos, la *Tercera*, de 1887, añade un dramatismo y una fuerza expresiva que nos descubre a un Grieg en la cima de su arte y curiosamente más impetuoso y rebelde que en su juventud. Como colofón, una *Gavotta* que no es sino una transcripción de uno de los movimientos de la música incidental de *Sigurd Jorsalfar*.

La versión que firman el violinista Alban Beikircher y la pianista Senka Brankovic es sencillamente impecable por su entrega y la naturalidad con que extraen todo el caudal de melodía y belleza de estas partituras.

Juan Carlos Moreno**HAYDN:**

Sinfonía n° 88 en sol mayor.

CHAIKOVSKI: Sinfonía n° 6 en si menor op. 74 "Patética".

FILARMÓNICA DE ISRAEL. Director: KURT MASUR.

HELICON 02-9633 (Harmonia Mundi).

2010. 69'. DDD. **PE**



Toma en directo de un concierto en el que satisface más la obra de Haydn que la del maestro ruso. Y sin que la toma sonora sea nada extraordinario.

Masur, siempre sólido pero

algo falto de refinamiento, da un Haydn en el que todo está en su sitio de forma impecable y progresa adecuadamente aunque le falte el punto de gracejo y levedad que no le vienen nada mal a las sinfonías del de Rohrau.

En la *Patética* la batuta hace un tratamiento que peca de lineal, aunque con buen criterio la batuta haga ciertos cambios de *tempo*, el conjunto de la sinfonía quede falto precisamente de morbosidad y fuerza, sin que se contraste el contenido de la partitura como, en opinión de quien firma, pueda ser deseable. Hay, además, tantas grabaciones buenas de esta sinfonía que no tiene sentido aparente arrojar al mercado una más que no destaca por nada especial. Pero así son las cosas.

José Antonio García y García**HINDEMITH:**

Sinfonía "Mathis der Maler".

Nobilissima visione.

Metamorfosis sinfónicas sobre temas de Weber. SINFÓNICA DE

SÃO PAULO. Director: JOHN

NESCHLING.

BIS SACD-1730 (Diverdi). 2008. 73'.

DSD. **PN**



Después de haber nos deslumbrado con su pericia a la hora de traducir a sonidos un buen puñado de obras orquestales del más grande de los músicos brasileños, Heitor Villa-Lobos, John Neschling y sus músicos de la Orquesta Sinfónica de São Paulo vuelven su mirada a la vieja Europa y más concretamente a Paul Hindemith, uno de esos músicos del siglo XX que hoy parece casi que molesta. Y mucho me temo que más por razones extramusicales (su militancia contra todo lo que sonara moderno, él, que no dudó en vestirse de radical en su juventud para llamar la atención) que por el valor estricto de su obra, que es muy alto. De ahí, pues, que se interprete y grabe menos de lo que cabría desear. Y que cuando se hace, se aborden partituras bien conocidas e incluso, a esta escala, trilladas. Este disco no es ni mucho menos una excepción, pues tanto la *Sinfonía "Mathis der Maler"* como las *Metamorfosis sinfónicas* o la suite del ballet *Nobilissima visione* son obras que cuentan con una nutrida discografía, empezando por las grabaciones del propio compositor para Deutsche Grammo-

phon o, en tiempos más recientes, la excelente lectura de Herbert Blomstedt para Decca. Neschling, que aunque nacido en Río de Janeiro parece ser que es sobrino-nieto del mismísimo Arnold Schoenberg, cumple con corrección, pero en pocos momentos consigue ir más allá de las notas. *Mathis der Maler* suena noble y hermosa, pero *Nobilissima visione* adquiere aires de peplum mientras las *Metamorfosis* pierden ese brillo y toque excéntrico que tanto las distinguen de todo lo que Hindemith compuso en la década de 1940. La apagada y apelmazada toma de sonido tampoco ayuda demasiado a distinguir los singulares detalles de la orquestación. Por tanto, un disco del que se esperaba más (no era cuestión de tocar Hindemith a ritmo de samba, pero sí de darle más aire y vida) y que casi nunca acaba de alzar el vuelo.

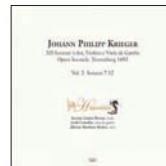
Juan Carlos Moreno**KRIEGER:**

Sonatas para violín, viola da gamba y continuo op. 2, vol. I: n°s 7-12. Toccata y fuga para clave. Pasacaglia para clave.

HYPOCAMPUS.

ARSIS 4238 (Diverdi). 2008. 55'. DDD.

PN



La buenísima impresión causada por la primera entrega de esta integral (véase SCHERZO, n° 213, pág. 81) queda corroborada con creces por la segunda que la completa. Y ello tanto por la calidad de Johann Philip Krieger (1649-1725) como compositor como por la de Kerstin Linder-Dewan (violin), Jordi Comellas (viola da gamba) y Alberto Martínez Molina (clave) como intérpretes. Nacido en Núremberg, Krieger estudió en Italia, donde se familiarizó con los estilos de vanguardia allí cultivados durante la época, y este *Op. 2*, publicado en 1693, constituye una buena muestra de su aprovechamiento personal así como indicio de la herencia que consigo se llevó a su tierra natal en lo que fueron los años inmediatamente precedentes a la eclosión (eso sí, sólo reconocida por la posteridad) bachiana. En cuanto a las versiones, no cabe decir sino que se encuentran a la altura de las circunstancias. Martínez Molina, que sabe mantener su instrumento en un nada peyorativo segundo plano, se toma cumplida revancha en las dos piezas de complemento. Sus dos compa-

ñeros juegan con maestría la bazas de los timbres hermosos (sólo tal vez apenas algo demasiado afilado el de la violinista) y del diálogo equilibrado. Tomas de creíble fidelidad.

Alfredo Brotons Muñoz

LA SSO:

Prophetiae sibyllarum.

Magnificat Quant'in mille anni

Deficiat in dolore vita mea.

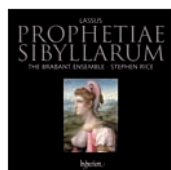
Tristis est anima mea. Missa

Amor ecco colei. THE BRABANT

ENSEMBLE. Director: STEPHEN RICE.

HYPERION CDA67887 (Harmonia

Mundi). 2010. 74'. DDD. **U** PN



Se entiende como "música reservata" la práctica de obras vocales a cappella que en la segunda mitad del siglo XVI circularon por Italia y el sur de Alemania, caracterizadas por la intensa expresión emocional del texto y destinadas, tanto en su interpretación como en su audición, a una minoría erudita. Acaso el mejor ejemplo de esta música lo tengamos en los doce motetes intitulados *Prophetiae sibyllarum* que Orlando di Lasso (1530/32-1594) compuso, según todos los indicios, durante su estancia en Múnich en el decenio de los 60. Diríase que esta docena de motetes recuerda inevitablemente al peculiarísimo estilo cromático que algunos años más tarde desarrollaría el inimitable Gesualdo da Venosa. Las *Prophetiae sibyllarum* sirven de apertura al nuevo trabajo de Stephen Rice y su Brabant Ensemble, pero sería injusto centrarse sólo en ellas y no destacar la espléndida *Misa Amor ecco colei* que también figura en el disco. The Brabant Ensemble mantiene una estrecha relación con el formidable Stile Antico, fundado tres años después, en 2001. La relación viene dada por la presencia en ambas formaciones de las tres hermanas Ashby (las sopranos Helen y Kate, y la contralto Emma) y del tenor Will Davies. Sin embargo, por alguna razón que se me escapa, The Brabant Ensemble jamás ha llegado al nivel de excelencia de Stile Antico. Es cierto que la decena de grabaciones realizadas hasta la fecha por Rice y sus colaboradores son impolutas (recuerdo con especial deleite la dedicada a Cristóbal de Morales), pero ninguna de ellas resulta tan profunda ni tan conmovedora como las de Stile Antico.

Habrà, quizá, que volver a incidir en ese exceso de frialdad del que adolecen no pocas formaciones inglesas dedicadas a la polifonía renacentista.

Eduardo Torrico

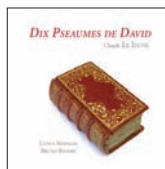
LE JEUNE:

Diez Salmos de David. LUDUS

MODALIS. Director: BRUNO BOTERF.

RAMÉE RAM 1005 (Diverdi). 2010. 75'.

DDD. **U** PN



Claude Goudimel, Pascal de L'Estocart y Claude Le Jeune fueron tres destacados compositores seguidores del reformismo calvinista. Calvino tuvo un especial interés en cuidar una versión textual francesa de los *Salmos* de David y en su adecuado acompañamiento musical asequible a los seguidores de su doctrina. Goudimel llegó a escribir cuatro diferentes versiones completas de todo el salterio conforme a la versión francesa de Clément Marot, que fue la inicialmente más extendida.

En 1564, Claude Le Jeune, nacido en 1530 en Valenciennes, publica en París una colección de diez salmos en la que ya no utiliza la traducción de Marot, sustituyéndola por otra más reciente del teólogo hugonote Théodore de Bèze. Su lenguaje musical es más personal que el de Goudimel y los diez salmos escogidos tienen como fondo común una acción de gracias a Dios por la paz alcanzada tras el estallido del primer brote de las guerras de religión que asolarían Francia hasta la publicación del Edicto de Nantes.

El conjunto vocal Ludus Modalis, dirigido por el tenor Bruno Boterf, parece tener un especial apego a la música de esta época. También en Ramée publicaron anteriormente un excelente disco dedicado a canciones sacras de Pascal de L'Estocart, que se comentó en el número 224 de esta revista. Este que ahora incluye los *Dix Pseumes de David* de Le Jeune es incluso merecedor de un calificativo superior, pues es difícilmente imaginable una mejor interpretación de este conjunto de obras. Voces perfectamente acopladas y contrastadas, que con elegancia y transparencia van pasando por las diferentes partes de cada salmo acompañadas de una discreta apoyatura de órgano o de clave, sacando todo el jugo posible a los textos. Compruébese la diferencia entre

el salmo 57, *Ayes pitié de moy*, y el salmo 81, *Chantez gayement à Dieu*, ejemplo tan válido como cualquier otro.

Una excelente toma sonora, en la que llama la atención la seguramente buscada ausencia total de reverberación, completa las características de uno de los mejores discos que se han dedicado a la música francesa del siglo XVI.

José Luis Fernández

LIADOV:

El lago encantado.

RACHMANINOV: Sinfonía nº 2

en mi menor op. 27. ORQUESTA DE

LA ACADEMIA NACIONAL DE SANTA

CECILIA DE ROMA. Director: ANTONIO

PAPPANO.

EMI 9 49462 2. 2009. 67'. DDD. **U** PN



Probablemente usted no haya escuchado demasiadas veces o incluso nunca esa delicia que es *El lago encantado* de Liadov, una página sinfónica debida a quien fue asistente de Rimski-Korsakov y que podría haber sido el autor de *El pájaro de fuego*, pues Diaghilev pensó en él antes que en Stravinski. Este compositor más bien olvidado merece atención como queda bien claro al escuchar esta obra que puede hacernos pensar en Wagner y en Debussy simultáneamente —que ya es curioso— si bien no podemos dejar de apreciar aquí una voz más personal de lo que pueda parecer. Pappano, al frente de una orquesta extraordinaria que ya lleva años haciéndose un lugar entre las más destacadas de Europa —recordemos grabaciones anteriores destacables con batutas del nivel de Chung, por ejemplo. Muy atento al detalle, Pappano ofrece una versión equilibrada y clara, alejada de la falsa espectacularidad y de las siempre peligrosas brumas debussyanas. Pero esto es solamente una introducción pues el grueso del disco lo ocupa la *Segunda* de Rachmaninov. Por cierto, el paso de una obra a la otra se produce delicadamente, pues la de Liadov termina tendiendo al silencio y del silencio parece originarse el inicio de la de Rachmaninov. De inmediato percibiremos que estamos ante una versión excelente de esta obra archigrabada y, por supuesto, el Adagio, que cualquiera espera por su belleza melódica y su expresividad irre-

XXX ANIVERSARIO Festival BBK
síntesis fonográfica de la programación

CD2

Apuntes Ibéricos

Albéniz: *Iberia*
Hoffert: *Habanera*
García Abril:
Homenaje a Mompou
Turina: *Rapsodia sinfónica*
Olavide: *Varianza*
Alonso: *Como tú piedra*

LIM
Laboratorio de Interpretación Musical

XXX ANIVERSARIO Festival BBK
síntesis fonográfica de la programación
Apuntes Ibéricos
Albéniz
Hoffert
García Abril
Turina
Olavide
Alonso

CD2

Las 30 Ediciones del Festival BBK han hecho posible un amplio movimiento artístico entre compositores, teóricos e intérpretes de buena parte del mundo

DISTRIBUIDO POR: ferysa
www.ferysa.es

bbk

sistible, está admirablemente interpretado, con serenidad y elegancia, algo que sienta estupidamente a esta música tan peligrosamente cerca del alfiler en manos de algunos directores. No es el caso de Pappano, en esta ocasión casi clásico pero inconfundiblemente romántico.

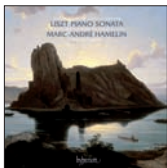
Josep Pascual

LISZT:

Fantasia y fuga sobre B-A-C-H. Bendición de Dios en la soledad. Venecia y Nápoles.

Sonata en si menor. MARC-ANDRÉ HAMELIN, piano.

HYPERION CDA6776 (Harmonia Mundi). 2010. DDD. 79'. **CD PN**



El reconocido virtuoso Marc-André Hamelin presenta un monográfico lisztiano con el sello que le caracteriza. La *Fantasia y fuga sobre las letras que componen el apellido del Cantor de Leipzig* (B-A-C-H) es una obra que al firmante se le antoja como parte de ese Liszt pretencioso, de espectacular pero un tanto hueco virtuosismo y exasperante grandilocuencia y pretenciosidad. No podemos reprochar al pianista canadiense que nos inunde con esos ingredientes, porque son justamente los que contiene la obra. La *Bendición de Dios en la soledad* demuestra que Liszt podía escribir otra música de mucha más enjundia, y Hamelin nos muestra también que, además de espectaculares y fulgurantes octavas, es capaz de desgarrar con elegancia y gusto el lírico canto de esta hermosa página. Canta también con gusto la *Gondoliera de Venecia y Nápoles*, con exquisita matización y articulación de pasmosa claridad. El Liszt más virtuoso reaparece en la *Tarantella*, a la que Hamelin extrae el mejor partido posible, siempre luciendo un mecanismo electrificante de inverosímil precisión. Pero en realidad la "madre de todas las obras" en este disco es la monumental *Sonata en si menor*, la obra en la que Liszt, sin renunciar a su reconocida brillantez y espectacularidad, verdaderamente rompió moldes y alcanzó, creo, la cumbre de su creación pianística. La mala noticia para Hamelin es que, precisamente por tratarse de un hito de la historia del piano, la "jurisprudencia" discográfica es extensa, y desde Horowitz en los años treinta hasta los más recientes Zimmerman, Pollini o Pogorelich, pasando por Arrau, Argerich, Richter, Gilels o

Alfred Brendel

UN LISZT DE ANTOLOGÍA

LISZT: Obras para piano.

ALFRED BRENDL, piano.
3 CD DECCA 478 2825 (Universal).
1972-1991. 239'. ADD/DDD. **CD PM**

BEETHOVEN: 8 Sonatas.

ALFRED BRENDL, piano.
3 CD BRILLIANT 94272 (Cat Music).
1962-1964. 189'. ADD. **CD PE**

Memorable Liszt, en primer lugar, con las grabaciones esenciales hechas por el propio Brendel y elegidas por él mismo para publicarse en este triple álbum Decca de excelente sonido. Ya veíamos en la introducción a las tres conferencias dadas por el pianista en Salzburgo lo mucho que nos había ayudado en la superación de los prejuicios que todavía pesaban sobre la música de Liszt. Ahora, demuestra aquel aserto de una manera mejor y más convincente: tocando impecablemente una veintena de obras del gran compositor que convencerán a cualquiera que tenga la fortuna de escuchar este álbum. A destacar, cómo no, la *Sonata en si menor*, "la sonata más original, más poderosa e inteligente compuesta después de Beethoven y Schubert", según nos explica el propio Brendel, que hace hincapié en su estructura única de grandes dimensiones sin olvidarse de la sonata tradicional en cuatro movimientos. No es tan fulgurante como Horowitz, Gilels o Zimmerman, pero profundiza en su mensaje expresivo igual que lo hacía Arrau, y además con un precioso sonido transparente y cristalino. Destacan también numerosos fragmentos de los *Años de peregrinación*, obra



favorita de Brendel y cuyos dos primeros años, *Suiza e Italia*, ya los había publicado en un DVD Deutsche Grammophon con introducciones habladas del propio pianista. Brendel se hace eco de la introspección poética, de la reflexión interior y de las descripciones místicas de la naturaleza (recordemos también la conexión que el pianista hace con la profunda influencia del bel canto italiano en los *Tres Sonetos de Petrarca*). De virtuosismo trascendente podríamos calificar la excepcional traducción de la sonata *Après une lecture du Dante*. No hay que olvidarse tampoco de las *Dos Leyendas*, de las *Armonías poéticas y religiosas*, de las dos versiones de *La lúgubre góndola* o, en fin, de la *Totentanz*, donde Brendel es acompañado por la Filarmónica de Londres y Bernard Haitink. En suma, una preciosa antología de música pianística de Liszt, tocada con la convicción, idioma, virtuosismo y musicalidad que todas estas obras demandan. Además de las excelentes grabaciones, hay que resaltar los buenos comentarios en inglés de Jeremy Hayes (traducidos a francés y alemán).

El otro álbum es una selec-



ción de varias de las más populares *Sonatas* de Beethoven extraídas de su primer ciclo grabado para la Vox a principios de la década de los sesenta. Las versiones, cómo no, tienen una calidad incontestable, mecanismo perfecto, idioma estilístico y expresividad de la mejor ley, aunque el propio Brendel se superaría a sí mismo en su segundo ciclo grabado para Philips diez años más tarde (disponible ahora en un álbum Decca con todas las *Sonatas* acopladas con los *Conciertos*), siendo preferible esta última publicación. De todas formas, a precio de orillo pueden oír algunas de las más populares sonatas, *Patética*, *Claro de luna*, *Pastoral*, *Waldstein*, *Tempestad*, *Los adioses*, *Appassionata* y *Hammerklavier* en los dedos del joven Brendel. Idóneo para los que quieran empezar a introducirse en este complejo y riquísimo mundo.

Resumiendo, imprescindible Liszt y popular Beethoven con ocho de sus más conocidas *Sonatas* en los extrovertidos dedos del joven Brendel. Para los que ya tengan cierto rodaje, el Liszt es referencia absoluta que no hay que perderse.

Enrique Pérez Adrián

Brendel, varios de ellos con más de una grabación de la obra, la nómina es extensísima y del más alto nivel. Habla bien de las virtudes de Hamelin decir que no merece en tan ilustre compañía, aunque es también obligado reseñar que tampoco tiene, pirotecnia aparte, ingredientes que eleven su interpretación por encima de las mencionadas. Con todo, en su lectura hay misterio y tensión (Andante sostenuto), la fuga (comienzo del Allegro energético) está bien desgarrada y desde luego difícilmente escucharemos las octavas del *più mosso* (pista 9 sobre los 4:55 y siguientes) de forma más eléctrica (con la

excepción de Argerich). Con todo, el pasaje más lírico del Lento assai inicial (sobre los 6:15 y siguientes de la pista 6) no tiene el encanto y delicadeza suprema de Zimmerman o Arrau, y en general su discurso no alcanza la cohesión de los mencionados. En resumen, un disco apreciable e interesante, especialmente atractivo para los amantes de los virtuosos de primera. Pero si lo que se busca es una opción preferente para la *Sonata*, cualquiera de los mencionados con anterioridad ofrece interpretaciones más recomendables.

Rafael Ortega Basagoiti

LISZT:

Concierto para piano nº 1.

Obras para piano. LANG LANG, piano. FILARMÓNICA DE VIENA.

Director: VALERI GERGIEV.

SONY 88697891412 (Sony-BMG). 2011. 66'. DDD. **CD PN**



Nueva aportación de Lang Lang al mundo discográfico con una selección de obras de

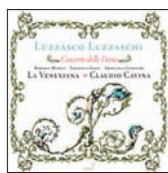
Ferenc Liszt espectaculares (cómo no tratándose de este intérprete), populares y de fácil comprensión para cualquier afi-

cionado o fan del pianista asiático. El estudio *Campanella*, dos *Rapsodias húngaras*, el *Ave Maria* de Schubert, alguna *Consolación* y partitura suelta, y como obra de peso, el *Concierto n.º 1* con Gergiev y la Filarmónica de Viena. El resultado es el de siempre: Lang Lang no cambia (¿quién lo haría con los buenos resultados que le da?) y dibuja unas versiones llamativas, grandilocuentes, sensibleras y de algún que otro contenido caricaturesco. Hablar de sus desmesuradas cualidades técnicas es ya anecdótico, realmente no hay nada que se le resista: octavas, trinos, desplazamientos rapidísimos a lo largo del teclado, en resumen, un control de la situación asombroso. Pero musicalmente topamos siempre con la misma piedra: el que suscribe echa en falta naturalidad, menos libertad y cambios de *tempi* en una misma obra, menos azúcar y más estabilidad emocional. El *Concierto* queda menos evidenciado con Gergiev y la orquesta. Esta versión del *Primer Concierto* es notable, poderosa en expresión y equilibrada en sonoridades, tiene garra y destila fuerza expresiva. La orquesta está magnífica y de ella emanan precisión, pulcritud, así como unas sonoridades brillantes y esplendorosas. Juntos consiguen un Liszt lleno de impulso y gran lirismo que aunque no es referencial (ciertamente huye del amaneramiento que caracteriza las otras interpretaciones) sí que resulta muy notable.

Emili Blasco

LUZZASCHI:

Madrigales. ROBERTA MAMELI, EMANUELA GALLI, FRANCESCA CASSINARI, sopranos. LA VENEXIANA. Director: CLAUDIO CAVINA. GLOSSA GCD920919 (Diverdi). 2009. 54'. DDD. **PN**



Desde el siglo XIV, el ducado de Ferrara, gobernando por la familia D'Este, era tenido por uno de los centros musicales más importantes de Italia. Algunos de los compositores más célebres de los siglos XV y XVI pasaron, uno tras otro, por aquella pequeña corte: Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Adrian Willaert, Cipriano de Rore y, más adelante, Lodovico Agostini y Luzzaschi. El duque Alfonso II, gran melómano, creó un ensamble de tres voces femeninas denominado

Concerto delle donne di Ferrara, al cual envolvía un halo de misterio, ya que la música que interpretaba era vedada al mundo exterior y únicamente estaba al alcance de una privilegiada minoría. Las tres damas cantantes eran la condesa Livia d'Arco, la noble mantuana Laura Peperara (discípula de Giaches de Wert) y Anna Guarini, hija del gran poeta Gian Battista Guarini. Fue el propio duque Alfonso el que sugirió a Luzzaschi Luzzaschi (c. 1545-1607), organista de la catedral de Ferrara y, luego, su maestro de capilla, que adiestrara al trío de damas y que escribiera música para ellas, además de acompañarlas al clave. Las tres damas únicamente interpretaban música no editada con anterioridad y cuya publicación estaba prohibida. Después de cada actuación de las secretas damas, las partituras quedaban celosamente guardadas en un armario y nadie tenía ya acceso a ellas. Siéntase usted, querido lector, un privilegiado al poder escuchar ahora esta magnífica música. Son quince madrigales de Luzzaschi, más uno de Lodovico Agostini y otro de Paolo Virchi. A pesar de que la interpretación de La Venexiana es irreproachable, como en este grupo es norma habitual, uno no puede dejar de añorar aquel fascinante disco que grabara hace tres años Douce Mémoire para el sello Zig Zag, dedicado asimismo a estas tres damas ferrareses. Lo que aquí hace La Venexiana es realmente bueno, pero lo que en su día hizo Douce Mémoire tenía mucho de magia.

Eduardo Torrico

MARX:

Rapsodia en la mayor. Scherzo en re menor. Balada en la menor. OLIVER TRIENDL, piano; DANIEL GAEDE, violín; HARIOLF SCHLICHTIG, viola; PETER BRUNS, violonchelo. CPO 777 279-2 (Diverdi). 2009. 62'. DDD. **PN**



Cuarteto de lujo el que forman los músicos convocados para dar vida a tres obras importantes del austriaco Joseph Marx. Se trata de cuatro movimientos cuyo nombre sonará a más de uno aunque no se trate de cuatro superestrellas pero sí de cuatro intérpretes de más que respetable trayectoria y de contrastada calidad, especialmente en

el campo de la música de cámara. Los cuatro constituyen un grupo de alto nivel y dotan a la música que interpreta de una gran convicción; de hecho, nos convencen de lo muy buena que es aunque quizá parezca más de lo que es en realidad. Ahora bien, es innegable que se trata de un repertorio que merece atención y más si se interpreta con este no disimulado entusiasmo que no afecta al rigor. Versiones serias y a la vez comprometidas, dotadas de cierta personalidad y a la vez respetuosas con lo interpretado.

La música tiene un encanto indiscutible aunque a veces resulte algo verborreica, demasiado extensa, de modo que la concisión no es una de sus virtudes. El autor se inscribe en un peculiar impresionismo que no reniega del romanticismo, de modo que son evidentes los vínculos con un cierto clasicismo romántico —compases iniciales de la *Rapsodia*, sorprendentemente, y quizá involuntariamente, parecidos al segundo movimiento de la *Sinfonía Italiana* de Mendelssohn— pero con desarrollos largos y divagantes. A ratos suena a Respighi, a los impresionistas franceses y hasta a Puccini, aunque lejos del irresistible melodismo del genial Luqué y de la delicadeza debussysta. En fin, un buen compositor a añadir a los muchos que han resistido mal el paso del tiempo y que no está de más reivindicar como tal. Y las versiones, todo un lujo.

Josep Pascual

MENDELSSOHN:

Sonata para violonchelo y piano n.º 2 en re mayor op. 58. Romanza sin palabras en re mayor op. 109. CHOPIN: Sonata para violonchelo y piano en sol menor, op. 65. Valses op. 64 (arr. Davidov). PIETER WISPELWEY, violonchelo; PAOLO GIACOMETTI, piano. ONYX 4078 (Harmonia Mundi). 2011. 69'. DDD. **PN**



Resulta muy atractiva la tímbrica que ofrece este disco. El sonido de Wispelwey, como ya saben, responde a esa magnífica opción que consiste en incorporar a la técnica tradicional un abanico de enseñanzas procedentes de la práctica historicista. El resultado es un timbre personal característico, alejado de la

XXX ANIVERSARIO Festival BBK
síntesis fonográfica de la programación

CD3
Innovaciones modernistas

Gershwin: *Rhapsody in blue*
Piazzolla: *Le grand tango*
Piazzolla: *Tango del diablo*
Bertomeu: *Fantasia galante*
Halffter: *Pastorales*
Bourdin: *Stac-Flat*
Joplin: *The easy winners*
Gershwin: *Embraceable You*

LIM
Laboratorio de Interpretación Musical

XXX ANIVERSARIO Festival BBK
síntesis fonográfica de la programación
Innovaciones modernistas

Las 30 Ediciones del Festival BBK han permitido la programación de innumerables estrenos de nuevas composiciones

DISTRIBUIDO POR: **ferysa**
www.ferysa.es

bbk

estandarización dominante, etéreo y exquisito, dibujado con un vibrato apenas perceptible y nacido de un arco cuya ligereza añade transparencia a la pulcritud del diapason. En consonancia, se ha escogido aquí la sonoridad delicada de un piano Erard de 1837 como compañero idóneo al que Giacometti ahorma dentro de unos cauces flexibles y vivaces. Ambas *Sonatas* constituyen los pilares de un magnífico fresco romántico, diseñado en perfecto equilibrio entre ardor y racionalidad. No encontramos la vehemencia de otras opciones pero esta propuesta resulta finalmente persuasiva. Lo que sobre el papel podríamos entender quizá demasiado ligero y descremado, una vez escuchado acaba convenciéndonos sin dejarnos lugar a la duda. Las sonoridades que hemos descrito ayudan, por supuesto, a plasmar ese romanticismo luminoso en vez de llevar las piezas hacia el terreno nebuloso de la pincelada pastosa. Sin embargo, no se trata tan sólo de una cuestión tímbrica sino del hecho de presentar ambas partituras desde enfoques cerrados, serenos y nitidamente perfilados, en contraposición a las lecturas que las precipitan en espirales de emotividad desbordante e indómita. Entre ambas piezas, las páginas que complementan el programa —una *Romanza sin palabras* y el arreglo de los tres *Valses del Op. 64* chopiniano— tienen una intrascendencia que palidece ante la belleza de las *Sonatas*.

Juan García-Rico

MENOTTI:

Amahl y los visitantes

nocturnos. Sebastián. CHET ALLEN (Amahl), ROSEMARY KÜHLMANN (La madre), ANDREW MAC KINLEY, DAVID AIKIN y LEON LISHNER (Los Reyes Magos), FRANK MONACHINO (El paje). CORO y ORQUESTA. Director: THOMAS SCHIPPERS. ORQUESTA ROBIN HOOD DE FILADELFA. Director: DIMITRI MITROPOULOS. NAXOS Historical 8.111364 (Ferysa). 1946, 1951. 63'. ADD. **PE**



La breve ópera del caso inaugural en 1949 la historia de la ópera televisiva. Aparte de este valor histórico, duplicado por el hecho de que esta grabación es prácticamente la del estreno, la obra tiene la impronta menottiana: habilidad escénica, economía narrativa, toques sentimentales —legítimos

Andrea Bacchetti

PERSUASIVO Y EXQUISITO



MARCELLO:

Sonatas para piano.

ANDREA BACCHETTI, piano. RCA 88697814662 (Sony-BMG). 2010. 55'. DDD. **PN**

Andrea Bacchetti vuelve a la carga con un disco dedicado a cinco *Sonatas* y dos *Minuetos* de Benedetto Marcello. Este atrevido intérprete se luce con un barroco bien articulado y de clara dicción, lleno de impulso y sutileza; su abordaje de las sonatas del autor italiano nos deja un registro lleno de buen gusto y vocación, donde trabaja el sonido con sumo cuidado y consigue diferentes y contrastados planos sonoros gracias a un uso del pedal medurado y un *touché* cultivado desde la meticulosidad del gesto. El intérpre-

te busca la emoción mesurada y una expresividad ponderada a través del mundo de la sutileza y el equilibrio sonoro: elegante, persuasivo y eminentemente proporcionado, Bacchetti se atreve sin complejos con estas obras de tan bella factura melódica y perfecta arquitectura formal. El pianista aprovecha las virtudes del instrumento moderno y sirve un contrapunto lleno de sensatez y firmeza: su detallista articulación queda también evidenciada en la minuciosa ornamentación. El músico propone a través del piano una visión abierta pero prudente de estas partituras, ciertamente bastante introspectiva y mesurada, donde la principal fuerza radica precisamente ahí: en un continuo esfuerzo por hacer manar



la música desde la esencia más revelada. Ésta fluye sin originalidades pero con la terminante seguridad de que lo natural le es afín. En resumen, un disco original por su repertorio, con unas versiones discursivas desde la más absoluta sensatez y responsabilidad.

Emili Blasco

por estar expresamente declarados— y un lenguaje musical ecléctico, aquí muy impregnado de cuento infantil operístico, acaso deudor de Humperdinck.

La versión tiene otro perfil añadido, que es la presencia del autor en los ensayos y su íntima colaboración con Schippers, tanto aquí como en otras ocasiones. Es decir que estamos ante un Menotti con sello de garantía. Un elenco de perfecta probidad y una orquesta que no por anónima suena con vergüenza sino todo lo contrario sirven acabadamente a la empresa.

Sebastián es una suite extraída en 1945 del ballet homónimo, conocido el año anterior. Es una historia erótico-gótica con la Venecia barroca de fondo, magia negra, crimen y, a pesar de los pesares, final feliz. La fecha de la grabación alcanza asimismo un carácter documental y la mediación de Mitropoulos, obviamente, asegura la maestría de todo lo hecho. Hay que elogiar la remasterización, que ofrece un sonido limpio y resaltado. La firma del ingeniero Mark Obert-Thorn.

Blas Matamoro

MUSGRAVE:

An Occurrence at Owl Creek Bridge. Green. Wild Winter I.

GAYLE HUNNICUTT, narradora. LONDON SINFONIETTA. SCOTTISH ENSEMBLE. RED BYRD. FRETWORK. Directora: THEA MUSGRAVE. NMC D167 (Diverdi). 1981-2008. 66'. DDD. **PN**



Qué gran compositora es la escocesa Thea Musgrave (Edimburgo, 1928) y cómo nos la estábamos perdiendo desde aquí, lejos del mundo en el que se ha desarrollado su obra —el Reino Unido y Estados Unidos, donde vive desde hace muchos años. Menos mal que aunque sea con cuentagotas llega algún disco que vuelve a sorprendernos con las propuestas de quien lo tiene todo: pericia técnica, personalidad, ideas y capacidad para poner en pie un mundo sonoro de una extraña hondura. Si ya saludamos desde aquí como un acontecimiento su anterior grabación llegada hasta nosotros —con esa obra mayor que es *Turbulent Scapes*— lo mismo diríamos esta vez en la que se nos pone, de nuevo, frente al interés de la autora por otras formas del arte. Allí eran las pinturas de Turner, aquí es la radio y sus posibilidades con *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, sobre el texto homónimo de Ambrose Bierce, escrita para la BBC y estrenada en 1981. Como bien dice la propia Musgrave, no es música incidental al uso sino música que propone a la palabra que sea ésta quien la acompañe, música que hasta cierto punto no depende de su pretexto —éste tampoco de ella, por supuesto— pero que, plenamente por ello, es susceptible de una suerte de escucha autónoma. *Green*, para doce instrumentos

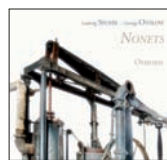
de cuerda, es una muestra concluyente de cómo un problema formal se puede resolver por la vía de lo que llamamos arte, con una apelación a lo íntimo que no traiciona ni al planteamiento ni al desenlace, con una emoción que, al fin, naturalmente, deja la cavilación meramente constructora en su verdadero papel de sostén tanto del edificio sonoro como de las sensaciones que produce en el oyente. *Wild Winter I* es una pieza para voces y conjunto de violas en la que se insertan poemas de Owen, Lorca, Crane, Petrarca, Pushkin, Trakl y Victor Hugo que hablan de la violencia y de la guerra. Hay que admirar aquí la formidable inserción de las voces en el conjunto instrumental, el uso de éste con un sentido tímbrico de enorme expresividad. Y en todo el disco la admirable calidad de sus intérpretes puesta al servicio de la obra de una creadora excepcional.

Claire Vaquero Williams

ONSLow:

Noneto. SPOHR: Noneto.

OSMOSIS. RAMÉE RAM 1007 (Diverdi). 2010. 69'. DDD. **PN**



El núcleo de Osmosis es un quinteto de viento especializado en el primer romanticismo pero, si es necesario, amplía su

formación y se le unen intérpretes asimismo bien informados históricamente. El nivel, como puede apreciarse con sólo poner este disco en el lector, es muy alto y la sonoridad es de una gran transparencia, como corresponde a un grupo de cámara clásico. Pero también es intenso expresivamente, a veces con ambición orquestal, como es propio del romanticismo. De hecho, no faltan obras en el repertorio romántico que, aun siendo indiscutiblemente características, tienen un claro aliento sinfónico. Pues bien, Osmosis parte de una sonoridad clásica genuina para desarrollar un estilo romántico historicista. El resultado es realmente interesante y da la sensación de que esta música no podría sonar de otra manera que tal como ellos nos la ofrecen. La escritura de Onslow y la de Spohr ofrecen momentos de lucimiento a los intérpretes, permite destacar al intérprete individual a la vez que el efecto de conjunto puede llegar a ser imponente. Por supuesto no faltan aquí momentos delicados y amables que permiten apreciar una expresividad auténticamente romántica, o clásico-romántica para ser más precisos, pues esta música — lo mismo que el planteamiento de Osmosis — está mucho más cerca de Mendelssohn que de los románticos finiseculares. Sin duda, este disco va a ser una muy agradable sorpresa para más de uno.

Josep Pascual

PIERNÉ:

Marche des petits soldats de plomb. Concierto para piano. Divertissements sur un thème pastoral. Ramuntcho, suites n°s 1 y 2. JEAN-EFFLAM BAVOUEZ, piano. FILARMÓNICA DE LA BBC. Director: JUANJO MENA. CHANDOS CHAN 10633 (Harmonia Mundi). 2010. 67'. DDD.



Sorprende lo cerca que está este *Concierto para piano* de Gabriel Pierné (1887), de los modelos de Schumann, Grieg, Liszt, Rachmaninov y otros, hasta (como a menudo decimos, y nos repetimos) las "imitaciones" cinematográficas de Addinsell y Herrmann. No es una pieza amplia, y el movimiento central, un Scherzo ortodoxo, apenas supera los cuatro minutos. *Ramuntcho* es una novela de ambiente vasco

de Pierre Loti, autor hoy poco frecuentado incluso en su país, a pesar de que hay ediciones bellas y económicas de sus obras. Esta novela de 1897 fue un éxito, y se hizo unos diez años más tarde una versión escénica cuya música incidental se encargó a Pierné. Estamos todavía en un momento en que no han explotado las vanguardias; es 1908, faltan tres años para el estreno de *Petruchka* (el propio Pierné dirigió el estreno de *El pájaro de fuego* en 1910), aunque en Viena ya se notan ciertas inquietudes, si bien sumidas entre otras muchas, no sólo artísticas y a menudo malignas. *Ramuntcho* es una partitura tradicional, con pintoresquismos, mucha sabiduría, bastante inspiración. A nosotros puede sonarnos en determinados momentos como una zarzuela con pretensiones, pero más a menudo estamos ante auténtica música descriptiva (*El huerto de Graciosa*, *El cuarto de Franchita*, *El convento*, nocturnos o al menos interludios lentos de mayor calidad media). El breve *Fandango* es el agitado final de la *Suite n° 1*. Culmina el todo con una página muy Chabrier, el Chabrier de *España*, en este caso, una bella *Rapsodia vasca*. El Pierné más "moderno" hay que buscarlo en el *Divertimento pastoral* de 1932, en el que parece que pone algo de la inspiración de los jóvenes del grupo de los Seis cuyas obras él mismo ha dirigido (así como Satie), aunque Pierné tiene la friolera de 36 años más que Poulenc y Auric, por poner los más jóvenes. El genial Bavouzet se pone al servicio de un *Concierto* de no pocas bellezas, pero de entidad limitada. No nos hará olvidar su Debussy. Juanjo Mena dirige este repertorio bello pero menor con rigor y con gran sentido lo mismo lírico que descriptivo. Mena es un auténtico artista que daría de sí mucho más en repertorios más exigentes, o al menos más inspirados. El propio Pierné tiene obras de interés superior.

Santiago Martín Bermúdez

POULENC:

Canciones sobre poemas de Apollinaire. HOLGER FALK, barítono; ALESSANDRO ZUPPARDO, piano. MDG Scene 603 1658-2 (Diverdi). 2009. 59'. DDD.

La producción cancioneril de Poulenc sobre textos de Apollinaire es inmensa: suma 150 títulos. Ello significa que, dejar de lado su deliciosa opereta *Las*



tetas de Tire-sias, hay entre ambos artistas una suerte de identificación que no proviene de encargos porque el músico sólo conoció al poeta siendo un adolescente. Pero hay una empatía evidente entre ambos espacios estéticos: la síntesis de melancolía e ironía, un culto francés por la forma nítida y la económica selección de los materiales, cierta mirada al mundo coloquial de la calle y la barraca de feria —el *côté mauvais garçon* que reconocía el compositor en él mismo, algo gamberro o atorrante— y una retórica que es moderna sin gesticulaciones publicitarias ni amnesias históricas.

Los 40 títulos de este compacto son una antología eficaz y oportuna. Están tomados de diversas series (*Poemas de G. A.*, *Banalidades*, *El cortejo de Orfeo*, *Caligramas* y los apócrifos de Louise Lalanne) y presentan una pulida y facetada selección. Poulenc, habilísimo para encontrar frases musicales en piezas normalmente de verso libre, inventa rachas melódicas para un Apollinaire que tiene músicas agazapadas entre líneas. El tratamiento pianístico, de modelo schumanniano —la voz entra en algo que el piano está ya tocando y que seguirá haciéndolo cuando la palabra cese— es exquisito de armonizaciones, comentarios y atmósferas.

Falk tiene la tímbrica leve y clara, semitenoril, que conviene a este repertorio. Suma una dicción nítida, objetiva, de pequeños matices, también proporcional a la brevedad de las obras. El pianista, aquí muy comprometido y sin el cual nada saldría bien, brilla a buena altura y demuestra una completa inteligencia con su compañero.

Blas Matamoro

RIES:

Oberturas de concierto. SINFÓNICA DE LA WDR DE COLONIA. Director: HOWARD GRIFFITHS. CPO 777 609-2 (Diverdi). 2011. 60'. DDD.



Enérgico y muy músico, Griffiths nos acerca a este inusual repertorio, merecedor, indudablemente, de la revisión y aproximación al discófilo. La

XXX ANIVERSARIO Festival BBK
síntesis fonográfica de la programación

CD4

Compositores innovadores vascos

Ibarrondo: *Azul y llama*
Urrutia: *Dharma*
Luis de Pablo: *Epístola al transeúnte*
Bernaola: *Superposiciones variables*
Villasol: *Elogio segundo de La Folia*

LIM
Laboratorio de Interpretación Musical

XXX ANIVERSARIO Festival BBK
síntesis fonográfica de la programación
Compositores innovadores vascos

Ibarrondo
Urrutia
De Pablo
Bernaola
Villasol

Las 30 Ediciones del Festival BBK contribuyen de forma enriquecedora a potenciar las relaciones interculturales a través de la música

DISTRIBUIDO POR: ferysa
www.ferysa.es

bbk

obertura *La novia de Messina op. 162* despliega ordenadamente y con gran inspiración una serie de motivos en desarrollo. Hay que destacar la finura de la orquestación. En tono algo menor, otro tanto podría decirse de la *Gran obertura festiva* y de la *Obertura bárdica*, a la que el manejo del arpa confiere su especial carácter, menos acentuado el sentido dramático que en la serie *Obertura "Don Carlos"*. De las ofrecidas en este disco, la que se antoja más germánica es la denominada *Obertura dramática "La aparición"*, que hace pensar en la de *Fidelio*.

El modo de Ferdinand Ries es evidentemente romántico y la posesión de medios como compositor, muy evidente.

De todos modos, el registro tiene una rareza sonora, con ser interesante el repertorio grabado, y es que eso que de algún modo titulamos "ambiente musical" no está plenamente conseguido y la música no se expande y no da el espectro sonoro, la naturalidad apetecida en cuanto a espacio.

José Antonio García y García



Retrospect Trio

DELICIOSOS AFORISMOS PURCELLIANOS



PURCELL: Sonatas a tres partes. RETROSPECT Trio.

LINN CKD 374 (LR Music). 2011. 75'. SACD. **PN**

Hace un par de años (véase SCHERZO, nº 245, pág. 93), Retrospect demostró una rara idoneidad para Purcell en las diez *Sonata a cuatro partes*, publicadas en 1697, esto es, dos años después del fallecimiento del compositor. Con las doce *Sonatas a tres partes*, de 1683, este grupo formado en la órbita del King's Consort se supera a sí mismo.

Aquí el mundo de las fantasías para violas, género donde prima sobre todo la inspiración melódica y que Purcell había llevado a su culminación, aún está muy próximo, de modo que las influencias italiana en cuanto a la forma y alemana en cuanto a la técnica se dejan sentir pero sin resultar todavía dominantes hasta lo decisivo. Dicho con otras palabras: desde luego que hay desarrollos y contrapuntos, pero en aquella justa medida de cantidad y dimensión que cada idea

musical requiere; y lo mismo cabe decir del recurso a encadenamientos y soluciones de continuidad entre movimientos. El resultado es una sucesión de aforismos musicales a cual más delicioso precisamente por su concisión tampoco forzada.

El enfoque de esta grabación, que de nuevo (y más ampliamente que en el disco anterior) bate a Musica Amphion (véase SCHERZO, nº 231, pág. 89), no hace sino resaltar constantemente las fascinantes bellezas con que el oyente se va encontrando. La ausencia de líneas principales que se suma al máximo refinamiento sonoro produce en muchas pero nunca demasiadas ocasiones la sensación de estar oyendo un órgano de irrisados colores que tocan ocho o diez manos. Por comparación con la competencia mencionada, el aspecto rítmico resulta mucho menos subrayado, pero poco importa si las compensaciones son tan interesantes (y arriesgadas) como, por ejemplo en el caso extremo del Largo de la *Sonata X*, la adición de trinos con



función casi estructural. Y no se crea que abundan las libertades con la letra: un salto re³-la⁴ arpegiado en el primer movimiento de la *Tercera* (0'42"), un efecto aflautado en el inicio y un acento no escrito pero precioso en 0'58" del Adagio de la *Segunda*; eso es todo. Por el contrario, el respeto escrupuloso de las indicaciones sobre el *tempo* dadas por Purcell en el Prefacio y el acierto en la alternancia entre órgano y clave en el bajo son modélicamente enriquecedores. Pocas veces se escucharán con más agrado sesenta y una pistas de música sobre el papel tan proclives a que se incurra en monotonía.

Alfredo Brotons Muñoz

Jean-Efflam Bavouzet, Yan-Pascal Tortelier

LA ELEGANCIA Y EL TACTO



RAVEL: Concierdos para piano y orquesta. DEBUSSY:

Fantasia para piano y orquesta. MASSENET: 2 Improptus. Toccata. 2 Piezas. Valse folle. JEAN-EFFLAM BAVOUZET, piano. SINFÓNICA DE LA BBC. Director: YAN-PASCAL TORTELIER.

CHANDOS CHAN 5084 (Harmonia Mundi). 2010. 77'. DDD. **PN**

Este CD comienza con una curiosa partitura de Debussy que no parece de Debussy. Es una obra juvenil, de los tiempos en que consiguió el Premio de Roma, ese codiciado galardón que se fue des-acreditando en manos mezquinas. El CD importa sobre todo por los dos conciertos de Ravel, pero ese Debussy, así tocado, es una maravilla. Bavouzet demuestra una vez más qué enorme maestro el

piano es. Qué toque, qué matiz, qué delicadeza, y qué fuerza cuando lo cree necesario; pero es una fuerza motivada, preparada, una progresión: es uno de esos pianistas que nunca "te da un susto". Su Ravel es excepcional, y al escribir esto comprendo que hay mucho grabado detrás; véase la muy amplia discografía en el *Ravel* de Jankélévitch de hace unos meses de la Fundación Scherzo. Pero es que esto, que era de esperar al escuchar la integral pianística de Debussy por Bavouzet, tiene que ser resaltado, no vaya a ser que el exceso de estímulos oculte lo excelente. Ravel, es sabido, opone dos conciertos muy distintos en una misma época, pero el que sean distintos no encubren que son dos rostros del mismo rostro, mirándose el uno al otro: la luminosidad



del sol mayor frente a la llamada de los infiernos del *Concierto para la mano izquierda*. Qué bien nos lo hace comprender Bavouzet, sin obiedades, pero con claridad, ese toque diáfano que le caracteriza, ese toque medido que es tan suyo, la aparente magia de quien sabe rozar como quien acaricia, sólo que además produce el hechizo del sonido justo, exacto, ni un poco menos ni nada más. El recital concluye

con auténticas propinas de belleza inmediata, ya no estamos en el mundo de las sutilezas de Ravel y Debussy, sino en el de las claridades de Massenet. Esto es verdadero virtuosismo, el que no siempre se nota. Esto es verdad sonora, lo que conmueve sin necesidad de agitar. La base es técnica, sí; pero técnica tienen muchos... Tortelier y la BBC acompañan con gracia y con inspiración en Debussy y Ravel, con sabor, con idioma. Y dejan solo a Bavouzet en ese pequeño recital Massenet de apenas 14 minutos que completa con algo de ligereza el dramatismo del *Concierto para la mano izquierda* que venía justo antes. Un disco de veras extraordinario, y así lo hacemos constar.

Santiago Martín Bermúdez

Sakari Oramo

NIEVE ARDIENTE



SAARIAHO:
Concierto para
clarinete y orquesta

"D'om le vrai sens". Leino Songs. Laterna magica. KARI KRIKKU, clarinete; ANU KOMSI, soprano. SINFÓNICA DE LA RADIO FINLANDESA. Director: SAKARI ORAMO. ONDINE ODE 1173-2 (Diverdi). 2010-2011. 68'. DDD. **PN**

Prosigue Ondine su lógica dedicación al repertorio finlandés de nuestros días con una apuesta segura, la obra reciente de Kaija Saariaho, quien, a lo largo de esta década —y en buena medida gracias a la apertura de su catálogo al género operístico desde *L'amour de loin* (2000)— ha confirmado plenamente su protagonismo en el panorama de la creación actual.

Magníficas de todo punto, las versiones de Kriiku, Komsí y la Sinfónica de la Radio Finlandesa de Oramo, para cuyas características sonoras están pensadas *ab ovo* las obras seleccionadas en el registro, confirman la pertinencia del

pensamiento vocal, instrumental y sinfónico de la propuesta de Saariaho en una época de incertidumbre estilística; incluso en composiciones que podríamos considerar de menor ambición —al menos, no tan ambiciosas como ciclos paralelos (*Adriana Songs*, 2006; *Emilie Suite* (2011))—, caso de *Leino Songs* (2007), se impone la sensualidad frágil y contemplativa de un sonido puesto al servicio de textos de naturaleza simbolista y la plena capacidad de adaptarse a los requerimientos de una vocalidad eficiente.

Penúltima obra orquestal de su autora, *Laterna magica* (2009) no recurre a la figura de Ingmar Bergman, de cuyas memorias toma el título, para invocar una posible imaginación visual simultánea al hecho sonoro; sus estructuras rítmicas repetitivas y, por momentos, enorme contundencia expresiva invitan al oyente, al modo de la *Op. 34* schoenbergiana, a la construcción de una dramaturgia abstracta, contrastante,



en que acaba imponiéndose un clima umbrío y meditativo.

Finalmente, el concierto *D'om le vrai sens* (2010): seis breves movimientos encadenados que nos llevan al universo alegórico de los tapices medievales de *La dama y el unicornio*, explotando el carácter fronterizo del timbre del clarinete (registro hiperagudo, multifónicos, sonidos rotos) y logrando para la orquesta una calidad táctil y profunda, apoyada en el uso de la percusión y en el temblor y claroscuro de la resonancia. Fascinante, conmovedora, imprescindible Saariaho...

Germán Gan Quesada

SATIE:

Le fils des étoiles. ALEXEI LUBIMOV, piano.

PASSACAILLE 965 (Diverdi). 2009. 60'. DDD. **PN**



Como bien sabe el aficionado, la música considerada como incidental para el misterio *El hijo de las estrellas* es una obra muy del Satie temprano que sin embargo tiene muy poco que ver con el Satie más popular, de encanto más inmediato, de las *Gymnopédies*, aunque haya pasajes comunes con las *Gnosiennes*, que están a mitad de camino. Es lo que se ha llamado el Satie Rosacruz, el Satie medieval de las *Ogivas*, el Satie iniciático; hasta se le ha considerado místico, y ese concepto es dudoso porque se abusa de él. Es uno de los aspectos del Satie joven y bohemio de Montmartre, eso es todo. Al parecer, esta composición estaba destinada a arpas y flautas. Caramba. No debió de tocarse nunca en esa disposición. Nos queda la composición para piano. Atención a esas marchas lentas, esos valores amplios (blancas, negras), esa solemnidad que

de manera natural evita la pedantería. Joséphin Péladan, sí, ese curioso personaje es el autor de la pieza a la que esta música tenía que acompañar. Tal vez se recordaría a Péladan aún menos si no hubiera tenido esa asociación con Satie. Por allí pasó también Debussy, no lo olvidemos. El esoterismo hacía estragos en los espíritus inquietos de fin de siglo (Rops, Régner, Villiers, Redon, Pierre Louÿs, Lautrec, Chausson). Péladan era algo mayor que Erik y Claude. Esta secuencia de tres actos (*Vocación, Iniciación, Encantamiento*) va precedida de tres breves preludios. Hace falta un pulso muy firme para ese mezzoforte permanente (por decirlo de algún modo), esos pianísimos ocasionales que no siempre están marcados y que le dan sentido a la secuencia teatral (¿teatral?). Teatro y ceremonia, gravedad y cierto humor oculto: ahí está buena para del desafío para un intérprete. El toque sutil, exacto, medido de Lubimov consigue que esta ceremonia tenga numerosos matices, pese a lo deliberado de su monotonía. Lubimov susurra, Lubimov sugiere. Y, de repente, Lubimov afirma. Pero nunca de manera rotunda. Conoce bien a Satie y sabe que Erik nunca fue

imperativo. Tal vez por eso no se tocó la serie en su momento. Una nueva excelente referencia de esa teatralidad religiosa (¿misa, misterio?) del joven Satie.

Santiago Martín Bermúdez

SCHMITT:

Ombres op. 64. Mirages op. 70. La tragedia de Salomé op.

50bis. VINCENT LARDERET, piano. NAXOS 8.572194 (Ferysa). 77'. 2009. DDD. **PE**



El catálogo de obras de Florent Schmitt (1870-1958) no es muy amplio ni está precisamente difundido. La partitura que más ha perdurado en las salas de concierto es su suite para orquesta *La tragedia de Salomé*, aunque el compositor francés también dedicó sus esfuerzos a la música de cámara (con un quinteto impresionista) y al piano, además de escribir para la gran orquesta. Su música, romántico-impresionista exhibe un ardiente y vigoroso lirismo que viene secundado por un uso de la armonía rico y complejo.

XXX ANIVERSARIO
Festival BBK
síntesis fonográfica de la programación

CD5

Innovaciones de vanguardia

Benzecry: Como una luz desde el infinito
Berio: O King
Alandia: Khana
Marco: Ultramarina
Odrobna Gerardi:
Sur le bout de la langue
Hong: Resting in Light

LIM

Laboratorio de Interpretación Musical



LIM-BBK 022

Las 30 Ediciones del Festival BBK han generado de forma especial las grabaciones radiofónicas, fonográficas y televisivas, constituyendo por ello, infinidad de series con temas y contenidos variados

DISTRIBUIDO POR: ferysa
www.ferysa.es

bbk

Schmitt parece inspirarse en Koechlin o Debussy, aunque para ser exactos, su obra es demasiado personal como para vislumbrar estas influencias de forma fehaciente. Onírica, densa y poética en esencia, es una música cuya expresión viene dada por altas dosis poéticas de belleza sonora. Vincent Larderet, que resuelve sin problemas la compleja escritura del autor francés, interpreta muy eficazmente con un tratamiento sonoro generoso en todos los aspectos: sus versiones transmiten pasión y fidelidad al espíritu de la partitura con efervescencia y agitación emocional. El disco incluye como primicia mundial, lo que es la primera grabación de la antes citada *Tragedia de Salomé*, en la reducción que el propio autor hizo para piano.

Emili Blasco

SCHMITT:

La tragedia de Salomé op. 50.

FRANCK: Sinfonía en re menor.

ORCHESTRE MÉTROPOLITAIN. Director: YANNICK NÉZET-SÉGUIN.

ATMA ACD2 2647 (Gaudisc). 2010. 72'. DDD. **PN**



Se inscribe *La tragedia de Salomé*, de Florent Schmitt, en aquella serie de obras inspiradas por el nuevo icono de la princesa judía mientras terminaba el siglo XIX, el que va de la plástica de Moreau a la dramática de Oscar Wilde: Beardsley y Richard Strauss están antes que Schmitt, pero la versión original de la *Salomé* de éste es poco posterior a la del bávaro. Loïe Fuller bailó la *Salomé* de Schmitt en 1907; pequeño conjunto, amplia duración. En junio de 1913, pocos días después del escándalo de *La consagración*, los Ballets Rusos estrenaban en el Théâtre des Champs-Élysées la versión definitiva, de apenas media hora de duración y conjunto nutrido. Dirigía Monteux, coreografiaba Romanov, bailaba Karsavina y también bailaba Ida Rubinstein, la que organizó el escándalo del desnudo, que no se pudo repetir después de la primera vez (la censura, ya saben; eran otros tiempos). Pese a su fama, no hay demasiados registros de esta obra feliz, que es equilibrio entre un postromanticismo tenue, que disimula su vigor interno, y un trazo debussyano a veces innegable. El joven Nézet-Séguin hace justicia al refinamiento de esta partitura mediante la lentitud del

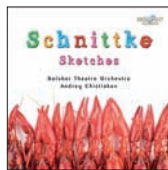
tempo y la recreación del puro sonido que a veces parece en suspenso. Ese procedimiento lo aplica también a la muy conocida y muy bella *Sinfonía en re menor* de Franck. No puedo asegurar si con ello falla Nézet-Séguin o, por el contrario, consigue una nueva estampa sonora para esta obra. El caso es que, así, resulta es una obra menos vivaz, menos fogosa que de costumbre. No me parece justo descalificarla, así que diré que es "otra cosa", y creo que así es como hay que enfrentarse a este fonograma. Pero el aficionado que busque el Franck "de siempre" quedará defraudado, y acaso nos reproche: no es eso, no es eso. Y a estas alturas no estoy seguro de que no tuviera razón. Oiga, esto no es una reseña sería, podrían decirme. Bueno, yo les recomiendo el disco. Por *Salomé*, no hay duda. Por Franck, merece la pena probar y comprobar lo diverso, lo distinto.

Santiago Martín Bermúdez

SCHNITTKE:

Sketches. ORQUESTA DEL TEATRO BOLSHOI DE MOSCÚ. Director: ANDREI CHISTIakov.

BRILLIANT 9215 (Cat Music). 1996. 52'. DDD. **PE**



Cuando Schnittke se ponía "ligero" le salían las músicas incidentales o para ballet de, por ejemplo, *El cuento del inspector*, intento del director Iuri Liubimov de adaptar *Almas muertas*, de Gogol, pero se lo prohibieron; o el ballet *Sketches* (Esbozos), en que el coreógrafo Andrei Petrov trataba de recuperar aquella música e incorporarle piezas nuevas del mismo compositor. En estas piezas Schnittke parece rivalizar con el Nino Rota de la música de películas. Música de baile rústico, música incidental de sugerencias bufas aunque también líricas, música de circo, música llena de vivacidad, agilidad, alegría. Es decir, música de sabor popular y ligero. Son veintidós piezas que sorprenderán incluso a los que conocen la obra de Schnittke. Andrei Chistiakov se permitía aquí el lujo de una especie de concierto pop en el que cabrían, por ejemplo, las hoy muy conocidas *Suites de jazz* o "para orquesta de variedades", de Shostakovich; y en el que no pintarían nada números como la danza también animada (pero ¡caramba!) infernal de la *Décima Sinfonía* del mismo compositor. Decimos esto para

que todos se hagan una idea, más que nada. Por lo demás, el disco es un logro de ese tipo de música que tiene raíces claramente ligeras pero que transcurren con toda claridad como música culta. No es contradicción, hay quien cree que esto tendrá cada vez más vigencia. De momento, disfruten de esta pequeña maravilla reeditada.

Santiago Martín Bermúdez

SCHUBERT:

Cuarteto n° 15 en sol mayor D.

887. BERG: Cuarteto op. 3.

CUARTETO KUSS.

ONYX 4066 (Harmonia Mundi). 2010. 74'. DDD. **PN**



Si es posible pecar de exceso de elegancia, las interpretaciones de este disco son un buen ejemplo. El cuidado pulquérrimo de todos los aspectos técnicos que exige la ejecución da a las lecturas del Kuss un interesante matiz de refinamiento pero, al mismo tiempo, les resta eficacia a la hora de conseguir empuje y garra en la esencia del mensaje. El programa —a priori una oportunidad magnífica para confrontar dos obras de estéticas dispares— se convierte así en un catálogo de buenas prácticas inevitablemente adormecido por la falta de punciones. Ya la manera de atacar los acordes que abren ese último *Cuarteto* schubertiano son toda una declaración de principios, por su preparación, la perfección de su ejecución y, a la vez, su escaso nervio. Los trémolos, los acentos, todo tiene un matiz de suavidad que viene bien en muchos momentos, pero cuyo cálculo excesivo hace que los diálogos entre instrumentos pierdan de vista el horizonte de una mínima espontaneidad. Una cosa no está reñida con la otra, pero hace falta querer, o poder, o ambas cosas, para dar ese paso que diferencie lo correcto de lo bueno. Curiosamente, el resultado conseguido en el *Op. 3* de Alban Berg se beneficia algo más que Schubert de ese enfoque preciosista, pues ahí no son muchos los conjuntos que eviten la dureza y esta opción se convierte, de esta forma, casi en algo novedoso. Las aristas tímbricas están limadas y sustituidas por una riqueza tonal que embellece la maravillosa factura de ese cuarteto solitario.

Juan García-Rico

SCHUMANN:

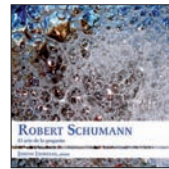
Papillons. Allegro op. 8.

Fantasiestücke op. 12. JUDITH

JÁUREGUI, piano.

COLUMNNA MUSICA 266 (Diverdi).

2010. 55'. DDD. **PN**



Un músico joven tiene normalmente ante sí dos vías muy distintas para entrar en el

mundo del disco: a través del gran repertorio o a través de compositores o composiciones más bien infrecuentes. La donostiarra Judith Jáuregui (n. 1985), bien conocida por los lectores de esta revista tras haber compartido con Yuja Wang y Alice Sara Ott el octavo Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo, ha podido elegir y ha optado por la primera vía, nada menos que Schumann, un autor que le es especialmente afín y cuya música parece haber interiorizado a fondo en estos primeros años de carrera. Lo demuestra con creces en las doce piezas que integran *Papillons*, haciendo de cada una de ellas un mundo expresivo y dando a la vez unidad al conjunto alrededor de una fantasía muy sugerente y de un límpido vuelo poético que deja fluir la música por encima de los contrastes o de las sutilezas propias de cada una de las miniaturas. El *Allegro op. 8* está asimismo bravamente defendido, con un mecanismo bien preciso que parece querer primar la claridad y la transparencia sobre la contundencia o el mero virtuosismo, mientras que el *Fantasiestücke* nos revela a una artista que es al mismo tiempo delicada, ensoñadora, virtuosa y temperamental, con un suave *Des Abends*, un arrebatado *Aufschwung*, un onírico *Warum?* o un límpido *Traumes Wirren*, siempre sobre un sonido rico y cautivador (pese a puntuales durezas) y sobre un fraseo muy flexible que sienta de maravilla a estas piezas de juventud. Dice Arturo Reverter en el *Boletín de Diverdi* que "tocar Schumann de esta manera a los 25 años es tan sorprendente como hermoso" y que "la pianista ha debido nacer con el dedo de la divinidad apuntándola", y seguramente sea así.

Asier Vallejo Ugarte

SCHUMANN:

Tríos para piano, violín y

violonchelo. ILYA GRINGOLTS,

violín; DIMITRI KOZOV, violonchelo;

PETER LAUL, piano.

2 CD ONYX 4072 (Harmonia Mundi).

2010. 84'. DDD. **PN**



Recientemente hemos comentado otro monográfico Schumann protagonizado por los mismos violinista y pianista que ahora amplían la plantilla con el violonchelo. Si entonces señalamos la irregularidad de los resultados, constatamos que algo semejante le ocurre al presente álbum doble. Como ya ocurriera en ese disco anterior, su principal defecto es, de nuevo, la tendencia generalizada a la primacía del motor métrico en detrimento de la flexibilidad del fraseo. Algo que en otros repertorios podría tener una importancia secundaria, en la escritura de Schumann plantea una situación difícil de resolver, pues la poca adecuación idiomática de muchos pasajes diseñados para las cuerdas conmina a las líneas melódicas a una congestión dinámica de por sí poco favorecedora. Si a ello sumamos ese rigor métrico que aquí se detecta, el resultado es un discurso apelmazado y rocoso. No ayuda tampoco, en este caso, la toma sonora, más reverberante de lo que sería deseable dados los mimbres de los que venimos hablando. De todo lo ofrecido en ambos discos —de los que, por cierto, el segundo cuenta con una duración que no llega a los 28 minutos—, lo más destacable lo encontramos en los movimientos de *tempi* ágiles y escritura regular. Por el contrario, cuando se requiere un cierto grado de gracia —In *mässiger Bewegung* del *Trío n.º 2*, por poner un ejemplo— la cosa resulta bastante sosa y rutinaria.

Juan García-Rico

SCHUMANN:

Cuarteto con piano en mi bemol op. 47. Quinteto con piano en mi bemol op. 44. CUARTETO MANDELRING. CLAIRE-MARIE LE GUAY, piano. AUDITE 92.574 (Diverdi). 2009. 56'. DDD. **PN**



Nuevas versiones de estas dos fantásticas obras de cámara, a m b a s espléndidas y limpias en manos de la francesa Claire-Marie Le Guay y los miembros del Mandelring. En el *Cuarteto* la música brota con transparencia y naturalidad ya desde un *Allegro* ma non troppo muy bien contrastado y acentua-

do; el *Scherzo* suena nítido y nervioso, con un *staccato* amenazante, con lo cual las resonancias poéticas del *Andante cantabile* adquieren todo su sentido balsámico, mientras que en el *Finale* los músicos hacen gala de una sintonía plena para nada enfrentada a un virtuosismo preciso e implacable. Por su parte, el *Quinteto* parece crear algunos problemas a la pianista, forzada en ocasiones a dar con un sonido descuidado y un tanto metálico, aunque la brillantez y la asimilación del estilo schumanniano permanecen aseguradas. Memorable en su lirismo el segundo movimiento, pese a que el *Agitato* central no alcanza unas cotas de intensidad de verdad abrumadoras. La urgencia del *Scherzo* lleva a un *Allegro* ma non troppo contundente y marcial, de gran claridad de líneas en la fuga. No son interpretaciones que pondríamos en lo más alto en una hipotética lista de referencias, claro, para ello haría falta quizás una mayor carga expresiva, pero tampoco andarían muy lejos. En cualquier caso, una estupenda pianista y un formidable cuarteto, o un espléndido quinteto, como se prefiera.

Asier Vallejo Ugarte

SCHUMANN:

Colección de piezas musicales antiguas y modernas. Obras de Schumann, Bach, Mendelssohn, Beethoven, Weber y otros. VERONIKA WINTER, JOHANNA STOJKOVIC, MIRIAM SHARONI, sopranos; JALE PAPILA, contralto; MICHAEL CONNAIRE, KAN KABOW, tenores; RALF GROBE, bajo-barítono; ANDREAS PRUYS, bajo; WILHELM KAUFMANN, guitarra; CORD GARBEN, KLAUS STICKEN, piano; TILLMAN BENFER, órgano. 3 CD CPO 7775952 (Diverdi). 2010. 201'. DDD. **PN**



Quizá fuese inevitable que la inquietud por grabar todas las piezas recopiladas por Schumann en la colección musical que él mismo reunió para la revista musical *Neue Zeitschrift für Musik* entre 1838 y 1841 surgiese en 2010, año en el que se celebraron doscientos años del nacimiento del compositor. Las casi setenta piezas de cuarenta compositores diferentes fueron seleccionadas personalmente por Schumann —por encargo de Robert Friese, director de la empresa— y organizadas en dieciséis suplementos que acompa-

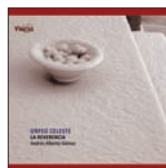
ñaron a la publicación. El objetivo de ambos era ofrecer al público interesado un amplio abanico de composiciones de calidad y distintos niveles de dificultad. Schumann confiaba además en poder dar a conocer a través de este proyecto la obra de autores desconocidos, pero ciertamente talentosos, como Berger o Henselt —o él mismo—, y también de compositoras, como Pauline García-Viardot.

No es difícil aventurar que el recopilatorio surge en torno a quienes asumen la mayor parte del repertorio presentado: los pianistas Cord Garben (muy acostumbrado a este tipo de retos, si tenemos en cuenta su participación como acompañante en la magna integral de canciones de Loewe) y Klaus Stickén, quien asume la interpretación de las piezas a solo. Ciertamente, la presencia de muchos intérpretes produce algunas diferencias de calidad y enfoque. Ello no impide una escucha disfrutada de los tres discos, que respetan la organización original de los cuadernos. Es un rasgo general que las versiones de las piezas vocales tienden a ser muy cuidadosas en cuanto a la relación de música y texto y que en las versiones pianísticas destaca la fuerte personalidad de Stickén.

Elisa Rapado Jambrina

SELMA Y SALAVERDE:

Orfeo Celeste. LA REVERENCIA. Director: ANDRÉS ALBERTO GÓMEZ. VANITAS VA-01. 2010. 63'. DDD. **PN**



Esta nueva selección de la colección de *Canzoni, fantasie et correnti* publicada por el español Bartolomé de Selma y Salaverde en Venecia en 1638 viene servida por el grupo manchego La Reverencia, que completa el CD con una *Intrada* de Schein y una *tocata* organística de Luzzaschi (que el líder del conjunto albaceteño, Andrés Alberto Gómez, toca en el estuendo instrumento de la iglesia de Santiago Apóstol de Liétor, protagonista ya de algunos otros discos). En la interpretación, curiosamente está ausente el fagot, que era el instrumento en el que destacó Selma, miembro de una familia madrileña de constructores e intérpretes de instrumentos de viento. Son el violín, la corneta y la viola *da gamba* los principales instrumentos usados como solistas, aunque hay algún caso singular,

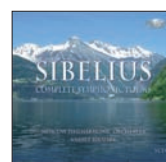
como la *Corrente settima*, interpretada en dos claves, o la *Canzona decima*, con un clave y una guitarra. El bajo continuo recibe un tratamiento muy variado en el que se funden y alternan la propia viola *da gamba*, archilaúdes, tiorbas, guitarras, claves y órganos positivos.

Las interpretaciones están dominadas por la flexibilidad de las líneas y la exuberancia ornamental de las disminuciones. Pavel Amílcar destaca por extraer un sonido de depuradísimo lirismo de su violín, mientras que Manuel Pascual luce una muy apreciable agilidad con la corneta. Todo suena con coherencia, gracia y elegancia. Hay ya otras grabaciones interesantes de esta música, de las de More Hispano (Lindoro) a las del conjunto Anthonello (Symphonia) o las de La Turbulante (Naïve), pero estas de La Reverencia pueden situarse a la altura de las mejores.

Pablo J. Vayón

SIBELIUS:

Poemas sinfónicos completos. FILARMÓNICA DE MOSCÚ. Director: VASILÍ SINAISKI. 3 CD BRILLIANT (Cat Music). 1991. 159'. DDD. **PE**



Un Sibelius que viene de Rusia. Nada extraño, pues el finlandés siempre ha gozado de una particular estima entre los intérpretes rusos, como lo prueban los espléndidos registros de batutas como Evgeni Mravinski o Gennadi Rozhdestvenski para Melodiya. O este estuche dedicado a la "integral" de los poemas sinfónicos firmado por Vasilí Sinaiski. Y pongo "integral" entre comillas porque alguna cosa falta para que lo sea de verdad. Como la balada *La ninfa de los bosques* (1895) y el *In memoriam* (1909), o incluso el *Kullervo*. Fuera de eso, hay que reconocer que el nivel es estimable, aunque sin que en ningún momento pueda hablarse de revelación o sorpresa. Sobre todo porque Sinaiski demuestra ser un director capaz, pero no demasiado imaginativo. Cuadra lecturas correctas, bien construidas y planificadas, y en los poemas más dramáticos, como los cuatro que componen las *Leyendas de Lemminkäinen*, incluso consigue ir más allá de las notas y crear cierta atmósfera. Aunque luego presente un *Finlandia* que pierde toda su fuerza en la

cansina exposición del himno, y un *Tapiola* con demasiados altibajos que rompen esa magia puramente sonora que constituye su esencia. No obstante lo dicho, el nivel medio es muy correcto y su excelente precio acaba de hacer de ésta una edición que se puede recomendar. Sobre todo como una primera introducción a Sibelius. Luego ya vendrán los Osmo Vänskä, Neeme Järvi, Leif Segerstam, Jukka-Pekka Saraste, Paavo Berglund, John Barbirolli y compañía a sentar cátedra.

Juan Carlos Moreno

SOR:

20 Estudios. CRISTIANO

PORQUEDDU, guitarra.

BRILLIANT 9205 (Cat Music). 2009. 52'. DDD. **PN**



No se pueden editar discos como quien hace churros. Es evidente. Y para muestra un botón. Este CD es espléndido, por repertorio y por interpretación, pero en una operación de "cortar y pegar", en la contraportada se han puesto correctamente los minutajes de cada track pero no los títulos, y podemos encontrarlos con nueve (!) *Homenajes a Prokofiev*, un *Homenaje a Alban Berg* y diversos gazapos que dan pena. Una lástima. Pero vamos a lo que cuenta.

Se trata de la primera grabación de estos estudios según una nueva edición crítica. Quizá sea necesaria una nueva edición, o puede que no, aunque siempre es bienvenida si de lo que se trata es de mayor fidelidad a los originales. En todo caso, esto sigue sonando al Sor de siempre y el guitarrista es buenísimo, el joven Cristiano Porqueddu, de quien ya hemos hablado aquí en alguna ocasión, por ejemplo cuando presentábamos su grabación de obras de su amigo y maestro Angelo Gilardino, responsable de esta nueva edición de los *Estudios* de Sor que seleccionó Segovia. Se trata de un intérprete exquisito y el delicado romanticismo y un punto clásico de Sor es muy adecuado para él. Estos *Estudios* están más cerca de la intimidad del salón que del concierto y se aprecia en ellos un vuelo expresivo que va más allá de la finalidad pedagógica que se desprende del título.

Josep Pascual

J. STRAUSS:

El carnaval de Roma. ISABELLA MA-ZACH (Marie), MICHAEL HEIM (Arthur), MARCUS GÜNZEL (Hesse), JESICA GLATTE (Condesa Falconi), MANFRED EQUILUZ (Conde Falconi), CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERETA ESTATAL DE DRESDE. Director: ERNST THEIS.

2 CD CPO 777 405-2 (Diverdi). 2008. 94'. DDD. **PN**



Un año antes que *El murciélago*, en 1873, estrenó Strauss esta opereta, destinada al olvido hasta la reciente exhumación que este registro documenta in vivo. La otra, como es sabido, debe ser la más conocida y representada del mundo. Lo merece, se trata de una obra maestra.

La amnesia que cubrió estos carnavales romanos —muy alejados de Berlioz, cabe el apunte— no parece justificada. Que se codee con la cumbre del género no la desmerece. Es un vodevil sarcástico acerca de los usos y costumbres de cierta sociedad, en especial con lo que hace al matrimonio (léase adulterio), el cotilleo, la vida como jarana, el dinero y la búsqueda festiva del placer. Roma en carnaval le va que ni pintada. Hay aquí enredos, disfraces, una mujer travestida de muchacho que da una lección a su novio —no es frecuente pero sí verosímil— y los condignos aristócratas de opereta, nunca mejor dicho.

A Strauss le sobran melodías y champán de las mejores burbujas, y he aquí la enésima prueba. Está evidentemente cerca de Offenbach pero pone lo suyo —conjuntos pimpantes, orquestación colorida, multiplicidad de ritmos— y sus ecos llegan a Chueca y al Oskar Straus de *Los tres vales*, que ¿le copia? una melodía.

La versión está llena de carácter, estilo, desenfado y un refinamiento orquestal que se monta con la energía de todo un *condottiero* ducho en este mundo, como lo es Theis. El elenco y las masas son de comparable calidad pero cuadro de honor merece la soprano Ma-Zach, musical, brillante en las agilidades, capaz de componer a la novia apasionada y a su fingido Peppino, es decir ella con vestimenta masculina. En fin, el carnaval de la vida de todo el año y de unos días en la Roma de Strauss.

Blas Matamoro

Jean-Guihen Queyras, Georg Kallweit

ARISTADA TEATRALIDAD



VIVALDI: Sinfonía de "Dorilla in tempo" RV 709. Concierto

para cuerdas RV 114.

Concierto para dos violines op. 3, n° 11 RV 565.

Conciertos para violonchelo RV 416, 412, 409, 424 y 419.

CALDARA: Sinfonías n°s 6 y 12.

JEAN-GUIHEN QUEYRAS, violonchelo. AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN. Director: GEORG KALLWEIT.

HARMONIA MUNDI HMC 902095.

2010. 69'. DDD. **PN**



Los grandes conjuntos barrocos no cesan de atraer a intérpretes formados y familiarizados con mundos interpretativos diferentes. Jean-Guihen Queyras se reconoce muy influido por el Vivaldi que en su juventud escuchó a Anner Bylsma, y su aproximación hace unos años a las *Suites* de Bach revelaban ya una indudable cercanía a la estética historicista, que debió de reforzarse con sus *Conciertos* de Haydn junto a los Freiburger Barokorchester o con su Beethoven, en compañía de Staier y Sepec. Así que su primer encuentro con la Akademie für Alte Musik de Berlín no ha debido de suponer una gran sorpresa para él, por más que el conjunto germano sea hoy una de las referencias incuestionables para toda la música del siglo XVIII. Sus postulados interpretativos se asientan en la tradición creada por Reinhard Goebel en los años 1980 que luego asumirían como propia los grandes conjuntos italianos: esto es, vigor, vitalidad, teatralidad, exuberancia ornamental, contraste, sin importar demasiado los exce-

sos. Todo pasa desde luego por la extraordinaria calidad técnica de los miembros del grupo (que elude las tentaciones de las interpretaciones minimalistas: 16 instrumentos de cuerdas en este disco), por su perfecto empaste y conjunción, por la brillantez y presencia del sonido.

Queyras se adapta sin aparente dificultad a este paradigma, consiguiendo integrarse en un mundo hecho de frases cortas, acentos contundentes y fulgurantes figuraciones, y aprovechando los tiempos centrales de los conciertos para exhibir la belleza ancha y tersa de su registro grave, el lirismo intenso de su sonido, que en muchas ocasiones se engolfa en la más concentrada melancolía. El programa está tramado para que la repetida estructura tripartita de los conciertos con violonchelo solista no se haga monótona, por lo que se intercalan *concerti ripieno*, uno de los conciertos para dos violines de *L'estro armonico* y dos *Sinfonías* teatrales de Caldara, que reciben un tratamiento igualmente aristado y expresivo. Un disco instrumental de Vivaldi tan bueno como los mejores.

Pablo J. Vayón

WEINBERG:

Cuartetos Vol. 4. Cuarteto n° 5 en si bemol mayor op. 27.

Cuarteto n° 9 en fa sostenido menor op. 80. Cuarteto n° 14 op. 122.

CUARTETO DANIEL.

CPO 777 394-2 (Diverdi). 2010. 78'.

DDD. **PN**



El Cuarteto Daniel da otro paso dentro de su loable empresa de dar a conocer la obra del ruso Mieczyslaw Weinberg, una producción lamentablemente

ignorada en Occidente hasta no hace demasiados años. Y las tres piezas aquí contenidas vuelven a demostrar la altura de un autor que, sin alcanzar las cimas de su admirado Shostakovich —admiración mutua, cabría resaltar—, se revelaría pronto en posesión de una marcada y honda personalidad musical. Encontrando sus fuentes de inspiración tanto en el folclore judío como en las corrientes sonoras más avanzadas del momento, léase atonalidad o dodecafonismo. Weinberg ofrece sonoridades que evocan, si bien oblicuamente, las de su "tutor espiritual" en forma, por ejemplo,

Diego Fasolis

VIVALDI Y FASOLIS EN ESTADO PURO

**VIVALDI: Farnace.**MAX EMANUEL CENCIC
(Farnace), RUXANDRADONOSE (Tamiri), MARY ELLEN NESI
(Berenice), ANN HALLENBERG
(Selinda), KARINA GAUVIN (Gilade),
DANIEL BEHLE (Pompeo), EMILIANO
GONZÁLEZ TORO (Aquilio). CORO DE
LA RADIO SUIZA DE LUGANO. I
BAROCCHISTI. Director: DIEGO
FASOLIS.3 CD VIRGIN 50999 0709142 1 (EMI).
2010. 192'. DDD. **PN**

Vivaldi entró en contacto con el libreto de Antonio Maria Lucchini sobre *Farnace* a través de la ópera escrita por Leonardo Vinci en 1724 que el Teatro de la Pérgola de Florencia presentó al año siguiente como *pasticcio* con algunas arias del compositor veneciano. En 1727, Vivaldi estrenaría en el S. Angelo de Venecia su propia ópera sobre el libreto, que luego se vería en Praga (1730), Pavia (1731), Mantua (1732) y Treviso (1737), siempre con arreglos y variaciones diversos. Un último intento por presentar la obra en Ferrara acabó en un rotundo fracaso, pues las representaciones previstas para 1739 fueron finalmente canceladas.

De todas estas versiones sólo se han conservado la de Pavia, que está casi completa, y la preparada para Ferrara, último trabajo operístico del compositor, al que le falta el tercer

acto completo. El registro de Jordi Savall (Alia Vox, después publicada también en la *Vivaldi Edition* de Naïve) se basa en la versión de Pavia, que otorga el papel protagonista a un tenor (aunque Savall se lo entregó al barítono Furio Zanasi). Diego Fasolis ha grabado aquí la versión de 1738, en el que el papel de Farnace está escrito para mezzo, utilizando para el acto III la mayor parte del material de la versión de 1731, aunque con algunas excepciones, que Fasolis y Frédéric Delaméa justifican en unas largas y jugosas notas a su trabajo. Las diferencias entre ambas versiones son muy significativas y afectan no sólo a la inclusión de arias diferentes sino a variaciones importantes en algunas de las que repiten. A manera de *bonus* se ofrecen dos arias que no aparecen en la versión de 1738 pero que se han difundido notablemente: *Sorge l'irato nembro* y *Gelido in ogni vena*, que en ambos casos canta el protagonista de la grabación, el contratenor croata Max Emanuel Cencic, la primera escrita originalmente para el personaje de Farnace y luego pasada a Pompeo en 1731, la segunda escrita para tenor, y por tanto aquí en transposición para que pueda afrontarla Cencic.

El estilo de Diego Fasolis es bien reconocible en esta interpretación, por su intensa teatralidad en el tratamiento de agogi-

cas y dinámicas, por su muy marcado contraste entre el acompañamiento a las arias de bravura y a las más líricas y expresivas, vibrante hasta lo desaforado en el primer caso, muy elegante y sinuoso en el segundo. Cencic aporta el timbre incisivo y el virtuosismo ya bien conocido de otros trabajos, con agudos muy brillantes y unos graves que ha ido mejorando con los años y ahora suenan mucho más redondos y estables, lo que le permite ser también expresivo en las arias más líricas (su *Gelido in ogni vena* es buena muestra). Una sorpresa ha supuesto para mí el desempeño de la mezzo rumana Ruxandra Donose en el rol de Tamiri, pues no conocía su cercanía al mundo barroco. La voz es muy hermosa en el centro y se mueve con facilidad por toda la tesitura, aunque por momentos parezca abusar del *vibrato*. Destaca especialmente en los momentos más líricos y reposados (*Dividete, o giusti dei*). Muy distintas las dos canadienses del reparto: la soprano Karina Gauvin es todo agilidad y nervio (*Scherza l'aura lusinghiera*), con unos agudos penetrantes e incisivos, mientras la mezzo Mary Ellen Nesi destaca por un timbre oscuro, una notable delicadeza en el fraseo y una gran variedad de recursos ornamentales, que dan sentido a las repeticiones de las arias: poderosa y aguerrida resulta en



Da quel ferro ch'ba svenato, tierna en *Amorosa e men irata*. La voz de la mezzo Ann Hallenberg es más clara y de una calidez refinada y sentida que se impone en momentos como *Al vezzezzgiar d'un volto*. Su musicalidad resulta natural, su fraseo de exquisita fluidez y su coloratura es siempre limpia y elegante, sin necesitar exageradas demostraciones de virtuosismo. De los dos tenores que completan reparto, me pareció muy interesante la entraña dramática que proyecta Daniel Behle (*Non tremare senza stella*), mientras el suizo de origen chileno Emiliano González Toro ofrece una voz más lírica y un estilo interpretativo más frágil (*Penso che que'begli'occhi*). Después del extraordinario *Faramondo* de Haendel, Virgin, Fasolis y Cencic vuelven a apuntarse un tanto en el universo de la ópera barroca, convertido en los últimos años en uno de los más competitivos del mercado clásico.

Pablo J. Vayón

de pasajes altamente contrastados en un mismo movimiento, de concentraciones armónicas de enorme densidad, de alternancias de lirismo casi extático y dinamismo demoníaco, de tensiones internas que ponen en riesgo la coherencia estructural de algunas secciones. El compositor ha asimilado por entero estas características, manipulándolas con fluidez hasta convertirlas en vehículo propio y profundo de expresión. Y ello cuando no se adelanta en algunos años a Shostakovich, como en el *Cuarteto n.º 5 en si bemol mayor*, cuyo violín en vuelo libre del cuarto movimiento (Improvisación) y el general despojamiento de los materiales remiten al cuarteto del mismo número del maestro. No menos interesantes resultan el *Cuarteto n.º 9 en fa sostenido menor*, con sus exposiciones motivicas zigzagantes, entre sombrías y

melancólicas, y sus efervescencias folclóricas, ni el *n.º 14 op. 122*, de fulgurantes trazos expresionistas y precisas concatenaciones rítmicas, servidas con metronómica exactitud por los miembros del Cuarteto Danel.

Javier Palacios

RECITALES

SHURA CHERKASKI.

Pianista.

Las grabaciones estéreo para EMI completas. Obras de Bach-Busoni, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Litolf, Saint-Saëns, Godowski, Liadov, Rachmaninov, Gershwin, Poulenc y Chasins.

2 CD FIRST HAND REMASTERS FHR04 (Harmonia Mundi). 1956-1958. ADD.

119'. **PE**

Shura Cherkaski fue un pianista de esos para los que difícilmente había medias tintas: tenía admiradores incondicionales o detractores furibundos. Virtuoso de primera, quien esto firma cree que había mucho que admirar en su arte, aunque debo confesar que no es de esos pianistas que me hace volver con frecuencia a sus grabaciones, quizá porque su manierismo no es para todos los gustos y en más de una ocasión acaba cansando. Este doble álbum que recupera sus grabaciones estereofónicas completas para EMI supone, sin embargo, uno de los mayores logros que le he escuchado. Entre las obras hay el típico repertorio prescindible (el *Scherzo* de Litolf, por

ejemplo), pero encontramos varias interpretaciones de quitarse el sombrero. Así, el *Nocturno op. 27, n.º 2* de Chopin tiene una lectura de una sensibilidad exquisita, con un refinamiento tímbrico excepcional, bien que también con un *rubato* generoso. Pero la belleza y emotividad que obtiene en esa recreación está, en verdad, al alcance de muy pocos. Sensacional matización e impresionante retrato de nostalgia. Elegante también el chopiniano *Vals op. 18*, grande y brillante pero sin exceso de arrebatos. Magníficos también la *Mazurka op. 7, n.º 3*, las dos *Baladas (Segunda y Tercera)* y la brillante *Rapsodia húngara n.º 13* de Liszt. Igualmente estupendos los *Preludios op. 23, n.ºs 2 y 5* de Rachmaninov. Y sorprendentes, magnéticos los tres *Preludios* de Gershwin, dibujados

con un idioma y un ritmo contagioso, en una interpretación formidable que uno quizá no espera para esta música en un pianista de su escuela. Muy recomendable.

Rafael Ortega Basagoiti

VITTORIO GRIGOLO.

Tenor.

Arrivederci. *Obras de Dalla, De Curtis, Rascel, Di Lazzaro, Giordano, Cannio, Cilea, Rossini, Puccini, Leoncavallo, Verdi, D'Annibale, Flotow, D'Anzi y Cardillo.* CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO REGIO DE PARMA. Director: PIER GIORGIO MORANDI. SONY 88697937742 (Sony BMG). 2011. 53'. DDD. **PN**



Entre los tenores de última hornada que han adquirido mayor predicamento, Grigolo figura en primera línea. Promociones y fotogenia aparte, que no es lo propio de esta reseña, cabe admitir que estamos ante un cantante naturalmente dotado, con una definida tesitura de tenor lírico, unos medios cálidos, agradables, corpóreos y de inmediato efecto. A todo ello se puede sumar una técnica de canto depurada al servicio de un lirismo elegante y una pronunciación alerta. No hay exageraciones de fácil impacto, sobre todo teniendo en cuenta que gran parte del programa lo componen canzonetas y melodías de género menor, las cuales trata Grigolo con depurado trámite.

En lo operístico, sin sobre-dimensionar su aporte interpretativo, se puede clasificar como muy solvente su labor en páginas harto trajinadas de Flotow, Puccini y Verdi. En el *Lamento di Federico* (de *L'arlesiana* de Cilea), el grado de concentración y el magistral manejo de los volúmenes, dotan a la página —exuberante de peligrosas referencias— de una intensidad memorable. Giordani conduce a las masas con vivacidad, temperamento meridional y buena escucha del solista.

Blas Matamoro

MIKHAIL SVETLOV. Bajo. *Canciones de Musorgski, Cui, Rimski-Korsakov, Balakirev y Borodin.* PAVLINA DOKOVSKA, piano. NAXOS 8.572218 (Ferysa). 2009. 57'. DDD. **PN**



Una rápida selección del Grupo de los Cinco nos lleva a los comienzos de la canción de cámara rusa moderna. Son todos ellos bien rusos pero no igualmente rusos, lo cual demuestra la variedad de su famosa y acaso conjetural alma de nación. Desde luego, la fonética y ciertas formas poemáticas los unen, incluida la traducción de la humorada con pulgas del Mefisto goetheano.

Musorgski es patético, sarcástico, virilmente tierno, coloquial, fantasmático en plan gótico, según los casos. En Rimski y en Cui hay un acercamiento al romanticismo alemán. Balakirev tiene rasgos populares y Borodin resulta ecléctico. En conjunto, la antología funciona, especialmente para quienes conservamos nuestra severa ignorancia de la lengua rusa.

Svetlov se inscribe con claridad y eficacia en la tradición del bajo patrio: oscuro timbre, poderosa caverna, emisión velada, inflexiones con ecos de Chaliapin y Cristoff. Sus Musorgski son notables porque se mueve de un registro expresivo a otro con gran flexibilidad, en especial cuando hace cantar a personajes, incluso en diálogos que exigen fingir dos voces distintas a partir de una misma. En páginas de mayor compromiso lírico su peso y su sonoridad reducen sus posibilidades, sin dañar la dignidad y el señorío del canto. Especial mención merece la pianista por la cantidad de climas y la sutileza tímbrica de sus intervenciones.

Blas Matamoro

VARIOS

CANCIONES PARA EL QUIJOTE.

Obras de Vives, Obradors, Del Campo, E. Halfter, Palacio, Nin-Culmell, Balada, López de la Rosa y Comellas. ELENA GRAGERA, mezzo; ANTÓN CARDÓ, piano; IAGODA FANLO, violonchelo.

COLUMNA MÚSICA ICM0259 (Diverdi). 2010. 46'. DDD. **PN**



Este es el segundo volumen de los que la Universidad Autónoma de Madrid, a tra-

vés de la cátedra de musicología que dirige Begoña Lolo, dedica a la música y Cervantes. Un grupo de piezas vocales bien escogidas ocupan un compacto que hubiera podido y debido ocupar más espacio. Los 46 minutos 30 segundos se nos antojan corta cosecha cuando se pueden rastrear más canciones alusivas; y no sólo salidas de plumas hispanas.

Una parte de las obras no han sido nunca grabadas, así la hermosa y evocadora *Canciones de Altsidora* del bonaerense Horacio López de la Rosa o el pequeño ciclo *De Don Quijote a Dulcinea, La muerte de Dulcinea* del catalán Joan Comellas, compuesto de seis breves páginas, concentradas y de un lirismo muy cercano, que denotan sin duda la herencia de Falla —el autor fue presidente del Círculo que llevaba el nombre del gaditano— y también de Mom-pou. Concisas, melódicas, austeras, confortables y perfectamente armonizadas en esa acertada combinación de voz, piano y violonchelo.

Gragera y Cardó, según su costumbre, realizan un excelente trabajo de asimilación estilística, que marca adecuadamente el camino estético que establecen las canciones. Acentos, dinámicas, fraseos, ataques y entonaciones están en su sitio. Destacamos la evidente y sabida conjunción entre los dos intérpretes, la expresividad de la voz de mezzo lírica, maleable y bien coloreada, que se muestra transida y hace gala de medias voces en *Noche fría y oscura* de Palacio, de nada fácil entonación, de gracejo muy hispánico en *Vete, vete, pícaro hablador* de Nin, que adopta el preciso aire infantil en *Madre, la mi madre* de Balada y que vocaliza y sirve con propiedad la escritura melismática de la pieza de López de la Rosa.

La cantante se adapta al tono grave y desolado exigido por Comellas, siempre, bien apoyada en un teclado sutil y sensible, muy pegada a la íntima expresividad poética. Como contrapartida, anotamos en algunos momentos ciertas tirantezas vocales allá por las zonas del fa, sol o la agudos, por ejemplo en la bizarra y un punto castiza *Sin caballero* de Del Campo, escrita en tesitura más propia de una soprano. En todo el caso el apoyo diafragmático funciona y el escollo se supera. Como supera el arco cálido y cantable de Fanlo su intervención en las piezas de Comellas. El librito que acompaña al CD incluye dos buenos artículos: uno literario de Mario Hernández —que nos hubiera gustado se centrara en la poesía a la que sirve la música—

y otro musical de Andrés Ruiz Tarazona. Un fallo es que no vengán incluidos los textos.

Arturo Reverter

CANTOS JUDÍOS.

Obras de Bloch, Ravel, Zygel y tradicionales. SONIA WIEDER-ATHERTON, violonchelo; DARIA HOVORA, piano. SINFONIA VARSOVIA. Director: JÁNOS FÜRST. NAÏVE V 5226 (Diverdi). 2006-2011. 78'. DDD. **PN**



Obras basadas en —o (re)compuestas a partir de— músicas tradicionales/anónimas de algunos heréticos —ahora considerados como ortodoxos: los jasidim—, que son los reinos familiares de los apátridas, de la desesperanza que regenera, músicas que son pausas en el silencio, músicas viajes, escalas o músicas puentes entre un gueto y otra fractura, armonizadas por Wieder-Atherton y Daria Hovora, músicas olvidadas sobre una mesa de urgencia, recordadas por Jean-François Zygel —su entusiasmo y su ciencia de la divulgación pedagógica, su arte de compositor e improvisador, hacen de él una suerte de Leonard Bernstein francés—, músicas lluvias sobre la cara de *Meyerke mein Shun* armonizado por Ravel, resonancias extrañas, presencias fugitivas, músicas huidas, músicas sabias, inusitadas, en las versiones de Bloch, inasequibles... músicas caos de almas exaltadas, fragmentadas...

...por haberlas frecuentado desde hace tanto tiempo, por haber nacido con ellas, por no querer separarlas de los repertorios clásico y contemporáneo, Sonia Wieder-Atherton las acompaña con uno de los más bellos sonidos —cualidad o calidad vocal— de violonchelo del tiempo, las acuna, dialoga con ellas, las escucha o provoca todas las migraciones del canto...

Con sus páginas multicolores, maquetadas con inteligencia, el libreto no es un libreto, quiero decir que por una vez no es un refrito de *Wikipedia-Grove*, incluye 14 comentarios-reflexiones de la violonchelista, 14 historias, 14 preguntas, 14 muestras de lo que Pushkin llamó “Niguna”, esa palabra inventada para designar la “felicidad judeo-eslava”, acaso esa suerte de suspiro antes de contestar a la pregunta “¿qué tal estás?”.

Pierre Élie Mamou

COMBATTIMENTI!

Obras de Marazzoli y Monteverdi. LE POÈME HARMONIQUE. Director: VINCENT DUMESTRE.
ALPHA 172 (Diverdi). 2010. 69'. DDD.
PN



Desde el inicio del disco, desde los primeros versos de *Hor che'l ciel*, el oyente lo entiende todo, o se lo cree, cree que, durante las cincuenta primeras notas en las que las seis voces no se mueven, puede oír el silencio, la noche, el sueño de los animales en la noche silenciosa... y el mismo oyente cree ver un rayo de luna iluminar el mar en el cuarto verso cuando las demás voces dejan sólo al tenor, durante un segundo apenas, para que cante "mar"... Admirable también, la segunda parte del madrigal cuando compositor e intérpretes mezclan *il dolce e l'amaro* que vierte la fuente, lo dulce y lo amargo que son o eran la definición del amor... Magnífico el trabajo sobre las disonancias mi, fa y sol sostenido (que espantaron a Malipiero cuando preparaba la edición Monteverdi) mezclándose con las flores que pisa la ninfa en su *Lamento*, milagrosa ópera-miniatura... prodigiosa música y prodigiosa inteligencia de los intérpretes que firman acaso las versiones más teatrales o teatralizadas y se sitúan al lado de los más grandes monteverdianos del tiempo, La Venexiana de Cavina, el Ensemble Elyma de Garrido, el Concerto Italiano de Alessandrini que prefieren, creo, un equilibrio más inestable, más ambiguo entre las imágenes sonoras...

Sea como fuere, la teatralidad del Poème Harmonique es ideal para *La fiera di Farfa* de Marazzoli, intermezzo acompañante la reexposición de *L'Egisto* con texto de Boccaccio y música de Mazzochi y Marazzoli (y participación de Salvador Rosa que Liszt evoca en sus *Años de peregrinación*) para la inauguración del nuevo teatro que Piero da Cortona construyó en el exterior del palacio Barberini de Roma: suntuosa obra musical y teatral, *La fiera* representa una feria con sus mercaderes, carros, bueyes y caballos... bullicio que "dirige" un *regista* de excepción: ¡Bernini! En cuanto a la música, que es lo que nos queda (perdidos para siempre los momentos improvisados), en cuanto a su modernidad, *La fiera*, como lo quiere su título o programa, inventa,

mediante superposiciones lingüísticas, literarias y musicales, una suerte de lenguaje heterogéneo que es lo propio, supongo, de una feria italiana y el oyente piensa evidentemente tanto en Banchieri como en Maderna o Pasolini; *La fiera di Farfa* acaba con un homenaje cómico, o un *pasticcio* del *Combattimento* de Monteverdi recompuesto por un músico *dell'Arte*, y en esta audición pasiva, quiero decir, desprovista de visión, el oyente puede acaso descubrir su pasión sonora.

Pierre Élie Mamou

COMPOSITORES MADRILEÑOS II.

Obras de Díez y Cruz de Castro. ARANTXA ARMENTIA, soprano; MARISA MARTÍNS, mezzosoprano; ALFONSO ECHEVERRÍA, barítono. CORO Y ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID. Directores: JOSÉ RAMÓN ENCINAR, MAXIMIANO VALDÉS.
VERSO VRS 2091 (Diverdi). 2001-2004. 65'. DDD. PN



Segundo volumen de la colección *Compositores madrileños* de Verso. primero, una obra de Consuelo Díez, *Pasión cautiva*, según grabación de 2001. Se trata de un tríptico sinfónico de inspiración cervantina, más evocador que programático, y de sonoridades de claro ascendente electrónico, un tanto etéreas y en muchos momentos realmente mágicas. Llama la atención de inmediato el refinamiento en la escritura, por supuesto no exento de audacias, y la sensación global es de un estudiado y convincente equilibrio. El movimiento final presenta algún guiño stravinskiano y jazzístico, algo que contrasta con la gravedad y tensión de los dos precedentes. Sorprendente la cita de *La consagración de la primavera*.

De Cruz de Castro nos llega, según toma de 2004, una suite de *La sombra del inquisidor*, ópera inédita de ambiente claustrofóbico, tensa y dramática. La suite recoge la mayor parte de los episodios orquestales y algunos fragmentos vocales con presencia equilibrada de los tres actos de la ópera. Composición rica en imágenes, con vínculos con la tradición que pueden sorprender (como el *Te Deum* que evoca lejanamente, pero también explícitamente, al menos en sus segundos iniciales, el de la pucciniana *Tosca*) aunque

música coral española
CORO NACIONAL DE ESPAÑA
MIREIA BARRERA

Coro Nacional de España

MÚSICA CORAL ESPAÑOLA

40º aniversario

El Coro Nacional de España celebra su 40º aniversario de su fundación con una nueva grabación de música coral española que incluye obras de Victoria, Guerrero, Mom-pou, Montsalvatge, García Abril, De Pablo, etc. Bajo la cuidada y a batuta de Mireia Barrera, la formación coral nos deleita con algunas de las páginas más conocidas del repertorio coral español.

1 CD
CORO NACIONAL DE ESPAÑA / MIREIA BARRERA, DIRECTORA

DECCA
deccaclassics.com
EN CASTELLANO

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es

UNIVERSAL CLASSICS SPAIN
BÚSCANOS EN FACEBOOK

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA

GOBIERNO DE MADRID
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CATALUÑA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE LA RIOJA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANARIAS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CEUTY MELILLA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE GIBRALTAR
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ANDALUCÍA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE GALICIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ASTURIAS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CASTILLA Y LEÓN
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CASTILLA LA MANCHA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE EXTREMADURA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE LA RIOJA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE ARAGON
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE NAVARRA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE CANTABRIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BASCOS
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE PAISAJES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE MURCIA
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE BALEARES
CONSEJO DE CULTURA

GOBIERNO DE VALENCIA
CONSEJO DE CULTURA</

también con una sonoridad genuina y propia que se impone casi desde el primer momento.

En ambos casos, versiones encomiables y comprometidas, ejemplo de hacer las cosas bien; que hacerlas ya merece un aplauso si de música actual se trata, pero hacerlas bien merece además el reconocimiento general (o así debería ser).

Josep Pascual

CONCIERTOS PARA FLAUTA.

Obras de Márquez, Montsalvatge y Amargós. CLARA ANDRADA, flauta. SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN. Director: ALEJANDRO POSADA. TRITÓ TD0079 (Diverdi). 2008. 61'. DDD. **PN**



Dos compositores nacidos ambos en 1950, el mejicano Arturo Márquez y el catalán Joan Albert Amargós, flanquean a otro catalán, Xavier Montsalvatge (1912-2002), en este compacto que es una prueba de en qué ha desembocado la música contemporánea, la actual, después de haber abandonado dogmatismos, maximalismos y condenas: un contenedor en el que caben todos los estilos compositivos. Arturo Márquez, uno de los grandes nombres actuales de la música mejicana, formado en su país, en Francia y en Estados Unidos, partidario de unir nacionalismo y vanguardia con la tradición de su continente natal, transitando un camino que sigue la estela de máximas figuras latinoamericanas como Revueltas, Ginastera, Villa-Lobos o Chávez, deja aquí dos muestras del *son*, una herencia de la tradición africana llevada a América por los esclavos. Del eclecticismo tan personal de Xavier Montsalvatge, madurado a lo largo de los años, se nos ofrece su última obra, *Sinfonietta-concerto*, escrita un año antes de su muerte y producto de su entender creativo después de haber absorbido y asimilado lo vivido durante casi un siglo. Brillante y espectacular el *Northern Concerto* del polifacético Joan Albert Amargós, escrito en principio para solista de flauta de pico y adaptado aquí a la flauta travesera. La libertad y falta de prejuicios con que se mueve el autor le lleva en cada obra a una aventura, alimentándose de una tradición que incluye el jazz y el sin-

fonismo americano, los ritmos orientales y el flamenco, o la herencia de Stravinski. Magnifica la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, en constante superación. En este caso dirige el colombiano Alejandro Posada, que fue su titular entre 2002 y 2009. Obsérvese su potencialidad y calidad en el *Concierto de Amargós*. Mención especial para la joven y ya grande flautista salmantina Clara Andrada, quien a sus escasos treinta años lleva una dilatada y densa carrera internacional. Protagonista también en este CD.

José Guerrero Martín

DOWN BY THE SALLEY GARDENS.

Obras de Howells, Quilter, Gurney, Vaughan Williams, Finzi, Berkeley, Stanford, Warlock, Hely-Hutchinson, y Purcell (arr. Britten y Tippett). BEJUN MEHTA, contratenor; JULIUS DRAKE, piano. HARMONIA MUNDI HMC 902093. 2011. 66'. DDD. **PN**



Aunque en parte se les adelantara Alfred Deller, los contratenores de hoy se han emancipado del repertorio que suele ser de su uso común —el barroco— para ir accediendo a otros que antes les estaban vedados no se sabe muy bien por qué. Así, dos de los grandes como Philipp Jaroussky o Carlos Mena han hecho incursiones de enorme interés —y calidad— en los románticos franceses y los compositores vascos respectivamente. Incursiones que lejos de ser esporádicas han mantenido en los programas de sus recitales y sirven para dar aún más variedad a un panorama que se conserva con tan buena salud como el de la canción de arte. Ahora le toca el turno a Bejun Mehta, grandísimo intérprete en la sala de conciertos y en los escenarios, y la revelación más reciente de una cuerda que ha crecido en cantidad y calidad en los últimos años. Para su presentación fuera de lo que se le suponía ha escogido un precioso ramillete de canciones británicas que sirve para mostrar lo que hace que este disco sea la maravilla que es: la magnífica voz de Mehta, su facilidad para salvar cualquier obstáculo técnico —que aquí no son muchos— y la excelente adecuación a la expresividad que requieren estos textos —que ya es otro cantar, con su

tendencia a lo idílico o su dramatismo siempre bien contenido. Cualquier aficionado a la música inglesa conocerá buena parte de lo que aquí se canta pero, ¿quién puede resistirse a escuchar así de bien maravillas como *Come away, death* de Quilter, *Down by the Salley Gardens* de Gurney, *Silent Noon* de Vaughan Williams, *The Little Boy Lost* de Howells, o *The Sight* de Finzi? El acompañamiento de Julius Drake es el propio de quien ya es un maestro en lo suyo.

Claire Vaquero Williams

HISTORIA DE COMPASSIONE MARIÆ.

Oficio mariano del siglo XV en Hamburgo. AMARCORD. CPO 777 604-2 (Diverdi). 2009-2010. 58'. DDD. **PN**



Las actividades musicales de todas las iglesias de Hamburgo durante los siglos XVII y XVIII estaban bajo control municipal y recibieron un fuerte impulso que atrajo a numerosos compositores a la próspera ciudad hanseática, ya que su fama se extendió por toda Europa. La serie *Musica sacra Hamburgensis 1600-1800* del sello CPO está dedicada al recuerdo de esta época e incluye también este disco, aunque no deja de ser una excepción, pues la música que presenta no pertenece a esa época. Su contenido procede de un códice realizado en el siglo XV que ha sido descubierto recientemente en la Biblioteca de la Universidad de Hamburgo y que parece probar la existencia de un *scriptorium* en la catedral de esta ciudad, cuyo contenido se dispersó o perdió en épocas posteriores. Su valor como antecedente de la floreciente época señalada parece justificar su inclusión en la serie.

El referido códice comprende dos ciclos litúrgicos, uno en honor de la Virgen María y el otro en honor de su madre Santa Ana, que responden a una estructura preestablecida e habitual en otras fuentes de música medieval. De ahí su valor, que rebasa el contexto local hamburgués.

El conjunto vocal masculino Amarcord, de tan felliniano nombre pero compuesto por dos tenores, dos barítonos y un bajo alemanes, ofrece una emotiva, bella y transparente interpretación de la llamada *Historia*

de Compassione Gloriosissimæ Virginis Mariæ, que se encuentra incluida en dicho códice y que relata el sufrimiento de María al pie de la Cruz. Una joya a descubrir por los oyentes interesados en la música del Medioevo.

José Luis Fernández

HYMNS & PRAYERS.

Obras de Kovacs Tickmayer, Franck y Kancheli. GIDON KREMER, violín. KREMERATA BALTICA. ECM New Series 2161 476 3912 (Diverdi). 2008-2010. 75'. DDD. **PN**



Gidon Kremer tiene quizá el sonido más aviolinístico que pueda imaginarse (con excepción de Nigel Kennedy cuando hace pellas), el sonido ideal (quiero decir: ideal por su desgarrar que coge a contrapelo las obras de este programa altamente meloso; ideal, claro está, para quienes gustan del oxímoron) y este sonido es el portaestandarte del estilo de la Kremerata Baltica que favorece la expresividad, sin preocuparse por seducir.

El disco baña en una luminosidad inminente, vacilante, una luz o una niebla que oscila a contratiempo de los siglos y del histórico progreso en el arte (vibración acentuada por la coexistencia de compositores de diferentes generaciones y estéticas algo afines), una nube tan antigua y tan nueva, con su armonía algo espesa y glauca, de pus o de ponche, que los intérpretes hacen estallar, una armonía que es como un pesar, una armonía que echa de menos otra armonía y su "falta" rodea las ruinas del pasado, una armonía disipada, una armonía perdida que sin embargo sigue irradiando en alguna zona de nuestro imaginario (del mío, por lo menos), una armonía devorada por el pasado, un pasado imaginario, cargado de imaginaciones, pues ni Franck (su *Quinteto* en los antípodas de otra versión de culto —Richter/Borodin— con un Molto moderato hipnótico y un Lento preso de malaria), ni Kovacs Tickmayer (sus *Himnos* tienen la belleza involuntaria de unos inmensos ojos grises), acaso ni Kancheli (siempre en la cumbre de su inspiración cuando compone para pequeña formación) en *Silent Prayer*, pueden ser tachados (creo) de epigonales. O: estas obras mantienen una relación erótica con las armonías del pasado, con el *corpus harmoni-*

cus, buscan ese cuerpo armónico del que fueron arrancadas para formar otro cuerpo, un cuerpo que, como el del enamorado, no es libre, y quiere o parece querer abrazar otro cuerpo, ficticio, confundirse con él. Una búsqueda que se sabe vana, y en ella y en su falta de esperanza, reside el encanto de estas músicas, o de este programa.

Pierre Élie Mamou

PASAJES-MÉJICO.

Obras de Juan José Bárcenas, Alejandro Castaños, Georgina Derbez Roque, Arturo Fuentes, Aleyda Moreno y Gabriela Ortiz. ENSEMBLE INTÉGRALES. NEOS 11047 (Diverdi). 2009. 68'. DDD. 0 PN



A penas Javier Álvarez, Manuel Enriquez, Mario Lavista e Hilda Paredes vienen rápidamente a nuestra memoria cuando pensamos en la creación musical contemporánea mexicana. Y, sin embargo, este disco, fruto de la iniciativa del *ensemble* hamburgués Intégrales —responsable incluso del encargo específico de las obras de Castaños y Bárcenas incluidas en el registro— en colaboración con el Forum Neuer Musik de Colonia en su edición de 2009 y con el Goethe Institut de México, nos recuerda que existe un relevo generacional evidente, activo también en la labor docente e interpretativa y de cuya difusión internacional (La Haya, París, Londres...) no puede España permitirse permanecer ajena...

Caminos hay y bien variados: desde el "modernismo clásico" de Gabriela Ortiz (1964) y su trío con piano *Trifolium* (2005), tradicional en su concepción formal y tratamiento instrumental pero de alta temperatura expresiva y atractivos ritmos angulosos, o la reflexión y fragmentación extremas en torno al madrigal de Paolo da Firenze *Non più infelice* (2009), de Georgina Derbez (1968), a la extrañeza tímbrica de

Julia Fischer, Yakov Kreizberg

BOMBÓN DE OTOÑO

POÈME. *Obras de Respighi, Suk, Chausson y Vaughan Williams.* JULIA FISCHER, violín. FILARMÓNICA DE MONTE-CARLO. Director: YAKOV KREIZBERG. DECCA 4782684 (Universal). 2010. 70'. DDD. 0 PN

Este disco es un bomboncito. Tome cada cuál la frase por el lado que quiera porque, en cuestiones de gustos musicales, lo que puede hacer las delicias de unos puede ser el empalago de otros. No entremos pues a juzgar sino, más bien, a comentar la calidad de realización de lo aquí grabado. En ese sentido, la interpretación de Fischer es espectacular en cuanto a dos parámetros fundamentales: el primero —y más esperable— por la pulcritud de su mano izquierda y el refinamiento de su derecha; el segundo —y para muchos

menos esperable en un disco con este contenido— el equilibrio conseguido entre expresividad y discreción. Resulta más que encomiable el hecho de que la violinista alemana sepa mantenerse en el lugar que le corresponde en todo momento, sin perder protagonismo pero sin requerir tampoco más del necesario. Por lo que respecta al trabajo del reciente y lamentablemente desaparecido Kreizberg, no es menos espléndido. La naturalidad domina su planteamiento, incluso en los momentos más tórridos. Muchos tramos en los que pocas batutas se habrían resistido a cargar las tintas, él contrarresta apretando los dientes con un saludable ascetismo dinámico. A diferencia de otras obras semejantes, estas cuatro piezas evitan adornar el vacío con melazas y arti-



ficios, explotando las posibilidades expresivas desde una cierta austeridad de medios, algo que ambos artistas demuestran haber entendido perfectamente.

En resumen, músicas para amantes del chocolate, sí, pero con un interesante aire otoñal predominante que les evitará terminar al borde del coma diabético.

Juan García-Rico

la confrontación entre viola y electroacústica pregrabada de *Lavine* (2009), de Arturo Fuentes (1975) —beneficiario de una grabación monográfica en el propio sello Neos—, y a la áspera indagación sonora, en su uso de una electrónica "interferente" y en la construcción de episodios energéticos muy convincentes y destinados al colapso material, de Alejandro Castaño (1978) en sus *Intersecciones*, fechadas también en 2009. De los aun más jóvenes, se nos escapa un tanto la intención de denuncia social, inspirada en Rulfo, que reivindica *Un rencor vivo* (2008), de Juan José Bárcenas (1982), pese a su bien mensurado desarrollo formal, y roza el preciosismo en su búsqueda de la fragilidad y de la sugerencia onírica la invocación nocturna de Aleyda Moreno (1982) en su *Night Music*, un año posterior; no obstante, son pinceladas precisas para dibujar un panorama tan necesario como revelador.

Germán Gan Quesada

LA VALSE À MILLE TEMPS.

Obras de Brahms, Ravel, Rihm, Schubert y Strauss. INGE SPINETTE, JAN MICHELIS, piano a cuatro manos. FUGA LIBERA FUG 577 (Diverdi). 2010. 73'. DDD. 0 PN



Luminoso programa el que presenta este disco de Fuga Libera interpretado a cuatro manos por Inge Spinette y Jan Michiels sobre un Erard de 1892. Bajo el título *La valse à mille temps* se reúnen tanto valses escritos en la época en la que Viena enloquecía por el género, como transcripciones y recreaciones posteriores. Este último sería el caso de *La valse* de Ravel, ese gozoso acercamiento a la mágica forma ternaria que el propio compositor se ocupara de esbozar en versión para dos pianos. Aquí lo escuchamos en un adecuado arreglo

a cuatro manos de Lucien Garban y una dúctil interpretación que consigue retener el refinado y decadente espíritu de la versión original. Tampoco podía faltar la incomparable evocación del esplendor vienes de la mano del vals de *El caballero de la rosa*. Como uno de sus habituales guiños al pasado y mucho sentido del humor nos llegan los *Mehrere kurze Walzer* del prolífico Wolfgang Rihm, pequeñas joyas que rondan el minuto de duración, escritas en los márgenes de las partituras de algunas de sus grandes obras orquestales y música de cámara. Ampliamente representados quedan los chispeantes acercamientos de Schubert al género en forma de *Ländler* y *Walzerketten* y las transcripciones que Brahms realizara sobre piezas de su admirado predecesor, así como parte de la propia cosecha de valses del compositor de Hamburgo.

María Santacecilia

¿no encuentra sus discos?

DIVERDI.COM

fácil, rápido, cómodo, seguro...

D
V
D

CRÍTICAS de la A a la Z

BOTTESINI:

Ero e Leandro. VÉRONIQUE MERCIER (Ero), GIAN LUCA PASOLINI (Leandro), ROBERTO SCANDIUZZI (Ariofarne). CORO CLAUDIO MONTEVERDI. FILARMÓNICA DEL PIAMONTE. Director musical: ALDO SALVAGNO. Directores de escena: LAURA BORELLO, GREGORIO ZURLA. Director de vídeo: GREGORIO ZURLA. DYNAMIC 33670 (Diverdi). 2009. 102'. **PN**



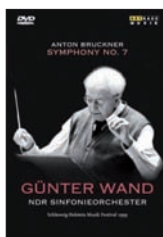
Extraño resulta que a dos pasos del verismo, en 1879, se estrene esta obra de contenido mitológico griego. Más extraño es que su autor no siga la estela verdiana (máxime si su texto es de Boito y Bottesini fue quien dirigió en El Cairo el estreno de *Aida*) sino de la ópera francesa del momento. Realización modesta pero digna es la del Teatro de Crema, ciudad natal de Bottesini, tanto en el aspecto musical (aunque el coral se muestra directamente mejorable) como en su montaje. Domina por experiencia y estatura vocal el malvado Ariofarne de ScandiuZZi, cuyo estado vocal actualmente le permite este tipo de personajes menos apurados que otros que sigue frecuentando. Pasolini es un lírico cercano al *di grazia*, medios muy atractivos y registro suficiente (aunque un poco contraído cuando se acerca al agudo), con una línea aseada de canto aunque merecería su Leandro exhibir mayor variedad de matices. Mercier, con un físico muy apropiado para Hero, es una *soubrette* cortita de agudos, pero de canto cuidado que hace lo que puede incluida la que se podría decir su página más llamativa *Splendi erma facella* (la grabó la soprano palermitana Amelia Pinto en 1902). En síntesis: una obra que merece ser conocida, como asimismo el esfuerzo conjunto de esta representación, que permite hacerlo sin mayores complicaciones.

Blas Matamoro

BRUCKNER:

Sinfonía nº 7. SINFÓNICA DE LA NDR. Director: GÜNTER WAND. Director de vídeo: HUGO KÄCH. ARTHAUS 107133 (Ferysa). 1999. 69'. **PN**

Reedición de esta imponente versión ya publicada en su momento en el sello TDK y comentada asimismo en estas



páginas. Recordemos otra vez que este concierto se celebró el 28 de agosto de 1999 en la Sala de Congresos y Música de Lübeck en el marco del Festival de Música de Schleswig-Holstein, con un Günter Wand de 87 años en plenitud de facultades mentales y bastante bien en lo que respecta a las físicas (aunque le tienen que ayudar a llegar hasta el podio, dirige de pie en todo momento, de memoria, por supuesto, y sin el menor síntoma de cansancio ni debilidad). La interpretación, ágil, ligera, perfectamente planificada y estructurada, con un análisis profundo y pormenorizado de todos los elementos a interpretar, aunque haciendo más hincapié en la intensidad del discurso que en la expresividad, siempre “con una emoción casi irreal” en palabras del propio Wand, es una de las grandes versiones de la fonografía (sin platillos ni triángulo, estamos ante la versión de 1883, edición Robert Haas) que se recomienda sin reservas para cualquier clase de público. La filmación es precisa, equilibrada y profesional, un verdadero placer poder ver y oír este concierto en óptimas condiciones técnicas. Hasta que lleguen las dos películas que Celibidache tiene de esta obra, una con la Filarmónica de Múnich y la otra con la de Berlín, ésta de Wand se erige como la primera alternativa indiscutible que resiste y sobrepasa a cualquier interpretación filmada que hoy se pueda encontrar en el mercado.

Enrique Pérez Adrián

DVORÁK:

Sinfonía nº 9. PROKOFIEV:

Sinfonía nº 1 (más ensayos).

FILARMÓNICA DE MÚNICH. Director: SERGIU CELIBIDACHE. Directores de vídeo: JÁNOS DARVAS, KLAUS LINDEMANN. EUROARTS 2066558 (Ferysa). 1991, 1988. 114'. **PN**

Reedición de estas dos extraordinarias recreaciones ya publicadas en tiempos del Laserdisc y que ya estábamos echando de menos en los tiempos actuales. La versión de Dvorák, que un amigo me comenta que se tenía que llamar “Bruckner en Nueva York”



antes que *Sinfonía del Nuevo Mundo*, dada la sólida estructura de la obra puesta en evidencia por la batuta y ese manejo tan peculiar de los metales y del colorido de la orquesta en general que podrían hacernos pensar en el organista de San Florian paseando por la Quinta Avenida, es a pesar de todo una refinada, colorista, contrastada, profunda, nostálgica (cfr. la melodía del corno inglés en el Largo) y paladeada lectura que dejará huella indeleble en cualquiera que tenga la fortuna de ver este magnífico concierto. No se puede comparar con nadie de los que han brillado en esta obra tan popular (desde Tállich hasta Kubelik o Fricsay hay versiones extraordinarias para dar y tomar), y quizá sus refinadas texturas y amplios *tempi* no sean para todo el mundo, pero ponemos la mano en el fuego por esta recreación sin ningún temor, y más teniendo en cuenta el complemento del DVD, una soberana versión de la *Clásica* de Prokofiev, en la que el control real de los matices y el color, la precisión de las frases y de los ataques, el equilibrio y minuciosidad de los diferentes planos de la orquesta, el idioma y la expresión, todo, en fin, hacen de esta interpretación algo único en la fonografía de la obra. Hay, además, 40 minutos de ensayos en los que Celibidache va desgranando (esta vez pacientemente) todos sus criterios interpretativos ante la orquesta (con la ventaja de que en esta ocasión vienen subtítulos en inglés y francés).

En suma, esperadísima reedición que recomendamos a todo el mundo sin excepción. Hagan lo posible por ver este inolvidable documento que, como ya dijimos en su momento y repetimos ahora, justifica por sí solo el invento de *ver* música en casa y además en inmejorables condiciones técnicas. Todavía quedan muchas cosas pendientes de trasvasar a DVD de Celibidache, como los *Conciertos* de Brahms, Schumann y Chaikovski (todos con Barenboim) o, sobre todo, su Bruckner. Al menos, una esperanza artística que nos compensará con creces de la que está cayendo... (esta reseña se redacta en octubre de 2011).

Enrique Pérez Adrián

MOZART

Le nozze di Figaro. RACHELLE DURKIN (Condesa), TARYN FEIBIG (Susanna), SIAN PENDRY (Cherubino), PETER COLEMAN-WRIGHT (Conde), TEDDY TAHU RHODES (Figaro). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE AUSTRALIA. Director musical: PATRICK SUMMERS. Director de escena: NEIL ARMFIELD. 2 DVD SIDNEY OPERA HOUSE OPOZ 56001 (Diverdi). 2010. 183'. **PN**



La Ópera de Sidney, con su espectacular y moderno edificio realiza una importante labor para la difusión de la ópera y ahora intenta difundirla a través del DVD, en un mercado muy competitivo, donde las propuestas voluntaristas pueden tener un interés más local que internacional. La producción fue estrenada en la Ópera de Gales en 2001 y poco después llegó a Australia, donde se ha ido reponiendo. Se trata de una propuesta bastante clásica en la idea, más moderna en la concepción, con un buen trabajo con los cantantes y el coro que da fluidez al movimiento escénico, aunque se quiera dar a Don Basilio un carácter que no tiene. La dirección musical está a cargo de Patrick Summers, que muestra un buen conocimiento de la obra, con determinados detalles, con una orquesta correcta, donde quizá se encuentra a faltar una mayor transparencia y fluidez, en este estilo señorial que Mozart reclama. El reparto mantiene un nivel entre correcto y discreto, con voluntad, pero con medios limitados. Peter Coleman-Wright mantiene un buen estilo y un timbre suficiente, aunque su personaje está planteado excesivamente bufo. Teddy Tahu Rhodes da un cierto empaque a su Figaro, pero le falta una cierta picardía y remarcar su carácter resolutivo y algo liante. La Condesa de Rachelle Durkin es musical, pero a sus arias les falta mayor profundización, que den más contrastes, mientras que la Susanna de Taryn Feibig queda algo sosa y con una voz poco proyectada, al igual que el Cherubino de Sian Pendry, poco alocado y de expresividad lineal.

Albert Vilardell

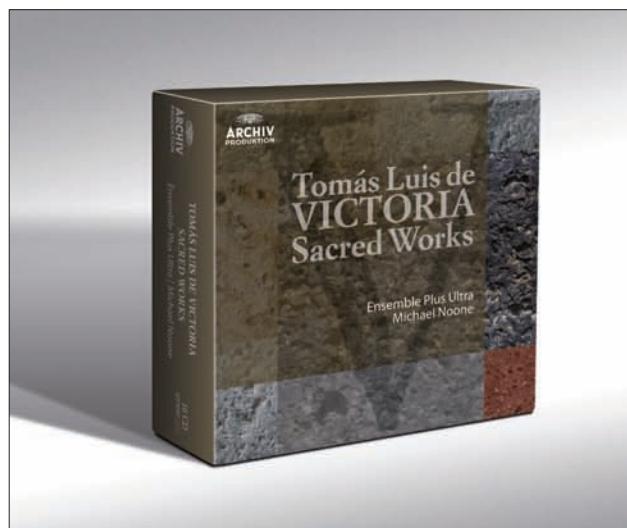
MUSORGSKI:

Boris Godunov. MATTI SALMINEN (Boris), PÄR LINDSKOG (El falso Dimitri), ANATOLI KOCHERGA (Varlaam), PHILIP LANGRIDGE (Shuiski), ERICH HALFVARSON (Pimen), BRIAN ASAWA (Fiodor). GRAN ORQUESTA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. CORO DE CÁMARA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA. CORO VIVALDI. Director musical: SEBASTIAN WEIGLE. Director de escena: WILLY DECKER. Escenografía y figurines: JOHN MACFARLANE. Director de vídeo: XAVI BOVÉ. ARTHAUS 107 237 (Ferysa). 2004. 152'. **PN**



Hace casi siete años tuvimos la suerte de ver este *Boris* en el Liceu. Un año o dos después aparecía bajo el sello TDK la filmación que ahora reedita Arthaus. En medio, ha habido una reedición muy económica asociada a algunos periódicos. En Madrid se podía conseguir con el diario *El Mundo*. La puesta en escena de Willy Decker se reclama versión original. No es exacto. Ni siquiera Gergiev planteó la auténtica versión original en aquellos dos *Boris* que Philips trajo por estas geografías del sol poniente en un álbum que parecía proponer ambas versiones. Hoy día, lo más cercano posible a la versión original es esto que recibimos ahora, siete escenas, los cuadros originarios, sin la escena revolucionaria de Kromi y, desde luego, sin el acto polaco. Y lo máximo que se puede decir es que lo que vemos y oímos aquí se basa en la versión original en siete escenas y con la orquestación pretendida por Musorgski más tarde. Ni la orquestación, ni determinados momentos de la trama ni "números" como la canción de la posadera pertenecen a la versión original de Musorgski en 1869, que para 1872 se había planteado ya otra cosa, y no sólo por coacción de los Teatros Imperiales.

Ahora bien, aunque no haya acto polaco ni escena del bosque de Kromi, y pese a la inexactitud de lo que se nos anuncia, estamos ante una de las puestas en escena más importantes y bellas posibles de



400º aniversario

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Ensemble Plus Ultra / Michael Noone

La Fundación Caja Madrid, en el marco de su colección Los Siglos de Oro y el sello Archiv completan su Proyecto Tomás Luis de Victoria.

La nueva caja de coleccionista, cuya edición coincide con el 400º aniversario del nacimiento del compositor, reúne los 10 volúmenes de este ambicioso proyecto. Incluye un libreto con textos en castellano.

10CDs

ENSEMBLE PLUS ULTRA

MICHAEL NOONE, DIRECTOR MUSICAL



deutsche Grammophon.com

EN CASTELLANO



universalmusic.es



Fundacioncajamadrid.es

@FundacionCM

facebook.com/fundacioncajamadrid



UNIVERSAL CLASSICS SPAIN

BÚSCANOS EN FACEBOOK



El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

También disponible en formato digital: www.universalclasico.es



esta maravillosa ópera. El niño, el zarievich, está presente desde el principio, vemos su asesinato. Como vemos el remordimiento de Boris Feodorovich. Una silla gigantesca es la sede del poder... y de la perdición (por ejemplo, la del joven Fiodor Borisovich, efímero zar asesinado). La puesta en escena es demasiado rica y ha sido muy comentada. Ahora bien, si sólo nos atenemos a las voces, el reparto es de lujo. Tres bajos impresionantes, Salminen, Halvarson y Kocherga para los personajes de Boris, Pimen y Varlaam. Salminen, además, construye un zar humanísimo, doliente, rico en matices. Él es el centro de la acción, junto con el coro, y aparece más a menudo de lo previsto en el libreto. Estas dos horas y media son el descenso infernal del personaje y su pueblo. Lindskog, un tenor excelente, resuelve muy bien la papeleta del Falso Dimitri. El personaje de Xenia resulta aquí especialmente atractivo en la voz y la presencia de Marie Arnet. Curiosamente, para el papel del joven zarievich se opta por un falsetista, Brian Asawa, que está espléndido. Ahora bien, un personaje perfectamente servido en lo vocal y lo histriónico, y especialmente bien dirigido, es el de Shuiski, en la voz y la actuación de Philip Langridge. Decker y Langridge juegan con lo que sabemos por la historia, que Shuiski llegará a zar (Basilio IV, 1606-1610), gracias al desorden imperante, aunque caerá en medio de ese desorden y vivirá lo bastante para ver que un joven Romanov sube al trono. Sus dos grandes momentos nos muestran un Shuiski de enorme duplicidad, un intrigante sin disimulo, un "carácter" de una pieza, sin matices, de voz y gestos melifluos. Junto con los tres bajos y el otro tenor, Langridge es el broche de oro de un reparto insuperable. Por lo demás, Weigl (que debutaba como director en el Liceu en septiembre de 2004 con esta ópera) dirige con firmeza y eficacia una orquesta que no estaba en su mejor forma, pero que pudo con el desafío. Magnífico el coro, que es un personaje fundamental de esta tragedia.

Santiago Martín Bermúdez

PROKOFIEV:

El amor de las tres naranjas.

PHILIPPE ROUILLOIN (El rey de tréboles), CHARLES WORKMAN (El príncipe), HANNAH ESTHER MINUTILLO (La Princesa Clarice), GUILLAUME ANTOINE (Leandro), BARRY BANKS (Trufaldino), JOSÉ VAN DAM (Chelio), BÉATRICE URÍA-MONZÓN (Fata Morgana), VICTOR VAN HALEM (La cocinera), ALEKSANDRA ZAMOJSKA (Princesa Ninette). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA NACIONAL DE PARÍS. Director musical: SYLVAIN CAMBRELING. Director de escena: GILBERT DEFLO. Escenografía y figurines: WILLIAM ORLANDI. Coreografía: MARTA FERRI. Director de vídeo: THOMAS GRIMM. ARTHAUS 107 241 (Ferysa). 2006. 146'.

6 PN



Hace sólo tres años comentábamos este DVD, entonces en TDK, ahora en Arthaus. Es norma nuestra no extenderse sobre lo reseñado recientemente, lo que no sea histórico. Recordemos que la puesta en escena nos parecía brillante y resuelta, de lo mejor posible hoy día; aunque con aspectos insuficientes para la fantasía que propone Prokofiev a partir de Gozzi y con inspiración de Meyerhold. Con perspectiva podremos hacer una pequeña reflexión de la propuesta de Deflo en nuestra bitácora de la web de SCHERZO (scherzo.es).

Convence más el lado musical de la propuesta. Cambreling es un director siempre eficaz, aunque en este caso hay que ser además ágil y estar más atento a los detalles que en otras piezas del repertorio. Lo consigue de sobra. Recordemos algo que escribíamos entonces: "Deflo o Cambreling optan por terminar con la muy conocida marcha, en lugar de con el canto de alabanza a los príncipes". Por lo demás, esta ópera no precisa de enormes cantantes, porque carece de momentos de canto separado, es un parlato continuo, a menudo acelerado. Entre la solución musical poco menos que excelente y la belleza de los figurines y los movimientos (todo es coreográfico), disfrutamos de las interpretaciones y

eventualmente del canto de excelentes profesionales como Workman y Banks, pareja de Pierrot y Arlequín doblada de payaso serio y payaso augusto; o de esas dos damas temibles y seductoras, excelentes actrices además de cantantes, que son Minutillo y Uría-Monzón; o de Van Dam, que todavía da guerra, y parece mentira lo que resiste y lo bien que resulta en su Chelio. Guillaume Antoine sale directamente del viejo cine de gangsters que vuelve a estar de moda, ahora como revival, antaño como retrato realista. En fin, Rouillon es un digno Rey de tréboles que no ríe, pero que es risible. Es un poco lo que en Francia se llama *pince-sans-rire*. El resto del reparto, el coro (los coros, de diversas tendencias poéticas y bélicas), los bailarines, los saltimbanquis y la orquesta están en el nivel de exigencia medio y superior que una propuesta así requiere. El espectáculo se complementa con un film de media hora de Reiner E. Mortiz, *Cómo enamorarse de tres naranjas*, en el que Deflo y los artistas explican su visión de la ópera y sus propuestas. Deflo es la estrella, y permite la aparición de los cantantes. Cambreling no aparece en el film.

Santiago Martín Bermúdez

WAGNER:

La walkyria. JOHAN BOTHA

(Sigmund), KWANGCHUL YOUN (Hunding), ALBERT DOHMEN (Wotan), EDITH HALLER (Siglinda), LINDA WATSON (Brünnhilde), MIHPKP FUJIMURA (Fricka). ORQUESTA DEL FESTIVAL DE BAYREUTH. Director musical: CHRISTIAN THIELEMANN. Director de escena: TANKRED DORST. Escenografía: FRANK PHILIPP SCHLÖSSMANN. Director de vídeo: MICHAEL BEYER. 2 DVD OPUS ARTE OA 1045 D (Ferysa). 2010. 259'. 6 PN

Empezando por lo mejor de la entrega, lo musical, ocupe el primer lugar Thielemann, uno de los mayores wagnerianos actuales. La suntuosidad de su masa, unida a la nitidez de planos instrumentales y vocales de la intrincada partitura, así como a la variedad de atmósferas requerida por la fábula, llevan todo a la máxima altura. Baste escuchar la tormenta inicial,



la placidez primaveral del dúo en el primer acto, la fúnebre certidumbre del anuncio de la muerte, el brío de la cabalgata y el lamento imponente de la despedida, para probar lo dicho.

Entre las voces, Haller destaca por la calidad del material, la higiene de su emisión y una sensibilidad siempre alerta que anima a su personaje. Botha lleva su parte a lo lírico con bello timbre y buena expansión, aunque le falte empuje heroico en su momento. Dohmen tiene autoridad, dominio del contradictorio rol y lo dice con intención y una vocalidad quizá demasiado clara para la parte y falta de cuerpo en el agudo. Digna y empeñosa, Watson. De total solvencia y ya un especialista en su Hunding, el bajo coreano. Lo mismo en cuanto a la mezzosopranista japonesa.

En lo escénico, la versión resulta poco legible. Mezcla elementos realistas y modernos con viñetas de pintura romántica —lo mejor de la entrega— y un vestuario donde Siglinda debe lo suyo a Botticelli, Hunding parece un oficial alemán del cuarenta, Siegmund evoca al guardabosques de Blancanieves y los demás se han escapado de algún viaje interestelar con Flash Gordon. Wagner, según sabemos, es peliagudo de escenificar pero todo en este mundo tiene sus límites.

Blas Matamoros

VARIOS

CELEBRATION OF LEONARD BERNSTEIN.

CHRISTINE EBERSOLE, voz; THOMAS HAMPSON, barítono; YO-YO MA, violonchelo; DAWN UPshaw, soprano. ESTUDIANTES DE LA JULLIARD SCHOOL. SINFÓNICA DE SAN FRANCISCO. Director: MICHAEL TILSON THOMAS. Coreografía: JEANNE SLATER. Director de vídeo: GARY HALVOSON. SFS 21936 0020 9 (Gaudisc). 2008. 85'. 6 PN



La simpatía desbordante, la comunicabilidad de todo lo musical como algo hermoso y divertido es una de las virtudes de



Michael Tilson Thomas. Eso lo sabemos de sobra. Lo que ocurre es que en este caso Tilson y su orquesta y unos cuantos excelentes artistas hacen un homenaje a Lenny Bernstein con motivo de lo que podrían haber sido sus noventa años. Bueno, si Lenny nació el 25 de agosto, este concierto tiene lugar el 24 de septiembre, no tiene importancia. La Sinfónica de San Francisco se desplaza al Carnegie Hall de Nueva York y Tilson tiene oportunidad de conducir la hueste en recuerdo de su admirado Bernstein, uno de los grandes de la dirección de orquesta del siglo XX y uno de los compositores más atractivos, con una obra variada y sin embargo reconocible siempre. En este concierto pasan todos los Bernstein posibles. Empieza con la página más amplia, las *Danzas de West Side Story*; pero también está presente el Bernstein de esa extraña y espléndida obra, la *Misa*, cuatro minutos concertantes con Yo-Yo Ma que resultan emocionantes. Hampson y Upshaw desgranar dos monólogos cantabile de la última ópera de nuestro compositor, la segunda, *A quiet place*, que literalmente "se tragó" la primera, la juvenil *Trouble in Tabiti*. Upshaw canta *What a movie*, de esta deliciosa y breve ópera de los primeros tiempos. Hampson y Yo-Yo Ma le prestan voz a uno de los cantos del ciclo *Songfest*. Christine Ebersole canta en la primera parte una animada canción de *On the Town*, que aquí conocemos como *Un día en Nueva York*. La cosa se va calentando a medida que avanzamos hacia el final. Así que Tilson habla un rato con Jamie Bernstein en su casa y a continuación dirige en el concierto el *Danzón de Fancy Free*. La cosa arde literalmente cuando aparecen por allí cinco espléndidos alumnos de la Juilliard School y cantan el desternillante número *Gee*, Officer Krupke, de *West Side Story*; y no sólo lo cantan, también lo traen coreografiado y lo ejecutan allí mismo, prácticamente en el equivalente a la corbata del escenario. Y el entusiasmo desborda cuando al final, todos (Upshaw, Ebersole, Hampson ¡y el propio Tilson!) se ponen a cantar a solo, y luego todos juntos, un número de *On the Town*, *Ya Got Me*. El delirio. Este disco no sólo nos pone frente a los diversos Bernstein, aunque prime el más divertido y popular, sino que también es una fiesta para quienes tienen la suerte de verlo y oírlo.

PELLEAS ET MELISANDE, LE CHANT DES AVEUGLES.

Un film de PHILIPPE BEZIAT. JEAN-SEBASTIEN BOU (Pelléas), SOPHIE MARIN-DEGOR (Mélisande), FRANÇOIS LE ROUX (Golaud), DIMITRI STEPANOVICH (Arkel), NATALIA VLADIMIRSKAIA (Geneviève). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO MUSICAL STANISLAVSKI Y NEMIROVICH-DANCHENKO. Director musical: MARC MINKOWSKI. Director de escena: OLIVIER PY. NAÏVE/PELLÉAS ND 68569 (Diverdi). 2007. 108'. 11 PN



Según parece, en Rusia no se ha estrenado *Pelléas et Mélisande* en un teatro hasta 2007. Con motivo de este estreno, Philippe Béziat hace un film sobre los ensayos, la puesta en escena, los cantantes, la dirección de orquesta y otros detalles. Quien conozca poco esta ópera saldrá algo aturrido, con sensación de que ha comprado lo que no debía. Quien la conozca algo o mucho se preguntará a qué viene esto. Los recortes de prensa encomiásticos que han escogido los productores de este DVD te dejan estupefacto por su parcialidad e inexactitud. Se adivina que algo hay, pero nos enteramos de las dificultades del Teatro Stanislavski y Nemirovich-Danchenko más que de la ópera de Debussy o de la dirección de Olivier Py. Esperamos ver alguna escena más o menos íntegra, ver cuándo se ponen a cantar y a actuar de veras, pero siempre se nos defrauda. No es eso lo que pretende Béziat, no se trata de dejar a Le Roux, que ha sido un excelente Pelléas y ahora canta Golaud, ni a Bou ni a Degor lucirse siquiera un poco. Las explicaciones de Minkowski, Py y los cantantes resultan bastante banales, lugares comunes. Más les hubiera valido hacer una buena filmación de lo que se deduce que debió de ser una puesta en escena bastante interesante y con mucha novedad. Es imposible saberlo con lo que vemos aquí. Es como un bonus que durara cerca de dos horas. Sólo que, además, hay tres más; primero, una hora sobre el estreno de *Pelléas et Mélisande* en Caracas, en 1988. Caramba. Otro bonus deja hablar a Minkowski, Py y Béziat. Y algo más interesante: los 20 minutos con François Le Roux. Repitamos: a qué viene esto.



Katia y Marielle Labèque NAZARENO Orquesta Sinfónica de Castilla y León Miguel Harth-Bedoya

Katia y Marielle Labèque junto a la Orquesta Sinfónica de Castilla y León bajo la dirección de Miguel Harth-Bedoya, ofrecieron el pasado 20 de enero de 2011 en el Auditorio Miguel Delibes de Valladolid, el estreno absoluto de *Nazareno*, la suite instrumental de Gonzalo Grau basada en *La Pasión según San Marcos* de Osvaldo Golijov, cuya primera grabación mundial se presenta ahora bajo el sello Deutsche Grammophon.

OBRAS:

Golijov / Grau: *Nazareno*; Ginastera: Suite del ballet *Estancia*, op. 8; Revueltas: *La noche de los mayas*

KATIA Y MARIELLE LABÈQUE, PIANOS

GONZALO GRAU, PABLO BENCIO Y DAVID MOREIRA, PERCUSIÓN

ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

MIGUEL HARTH-BEDOYA, DIRECCIÓN



JO AUDITORIO AAAA /
E L L L L L L MIGUEL M
E S S S S D E L I B E S D D L



www.fnac.es

Santiago Martín Bermúdez

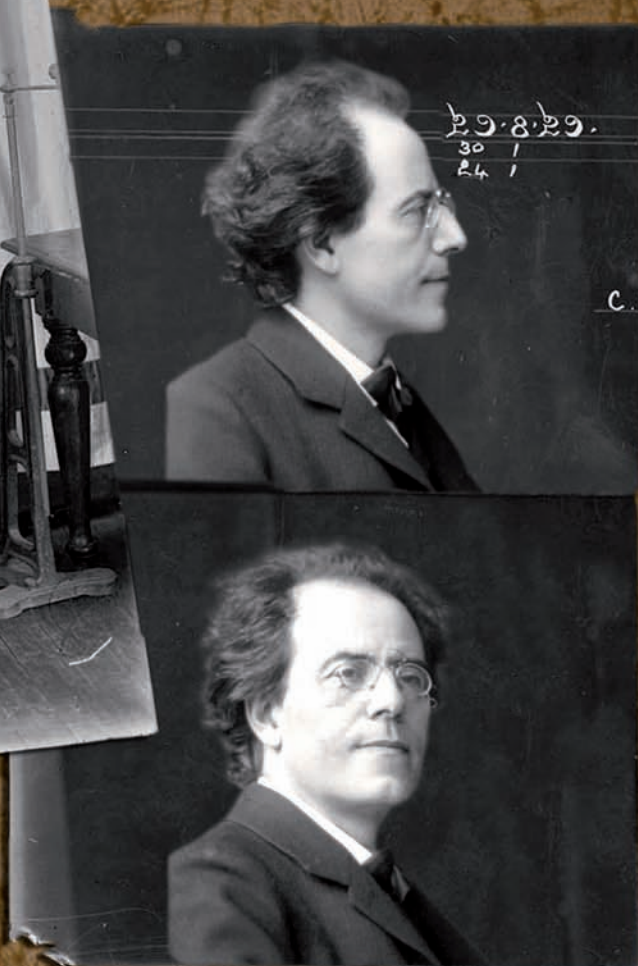
Santiago Martín Bermúdez

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Argerich, Martha.** *Martha Argerich Edition.* EMI.61
- Bach, J. C.:** *Welt, gute Nacht.* Doyle, Fuge, Gilchrist/Gardiner. SDG.64
- Bach, J. S.:** *Conciertos para violín.* Midori. Newton.62
— *Misa en si menor.* Junghänel. H. Mundi.60
— *Suites 1, 4, 5.* Risanov. BIS.64
- Balada:** *Caprichos 2, 3 y 4.* Loh. Naxos.64
- Bartók:** *Cantata. Conciertos.* Fricsay. Audite.65
— *Sonata para dos pianos y percusión.* GrauSchumacher. Neos.65
- Beatus Palafox.** Obras de Fernandes, Padilla y otros. Herrero. SEdeM.59
- Beethoven:** *Concierto para piano 4.* Lazic/Tognetti. Channel.66
— *Cuarteto op. 18, n° 1.* Varios.54
— *Sinfonías.* Davis. Newton. 62
— *Sonatas para piano.* Brendel. Brilliant.72
- Berlioz:** *Infancia de Cristo.* Herreweghe. H. Mundi. . .60
— *Sinfonía Fantástica.* Roth. Musicales Actes Sud. . . .66
- Biber:** *Sonatas.* Manze. H. Mundi.60
- Bizet:** *Carmen.* De los Ángeles, Gedda, Blanc/Beecham. Membran. Euroarts.63
- Bloch:** *Obras para violonchelo.* Kanka/Borges Coelho. Praga.66
- Boccherini:** *Sinfonías.* Banchini. H. Mundi.60
- Borodin:** *Quinteto con piano.* Prazák/Kanka. Praga. . . .66
- Bosch:** *Obras para voz y guitarra.* Garrigosa/Bronisz. Mà de Guido.66
- Bottesini:** *Ero e Leandro.* Mercier, Pasolini, Scandiuizzi/Salvagno. Dynamic.86
- Brahms:** *Sinfonías.* Dorati. Newton.62
- Bream, Julian.** Guitarrista. *Mis álbumes favoritos.* RCA. . .62
- Britten:** *Peter Grimes.* Pears, Watson, Pease/Britten. Membran.63
— *Suites para violonchelo.* Müller-Schott. Orfeo. . . .67
- Bruckner:** *Sinfonía 7.* Wand. Arthaus.86
- Canciones barrocas alemanas.** Dasch. H. Mundi.60
- Canciones para el Quijote.** Obras de Vives, Obradors y otros. Gragera/Cardó. Columna Música.82
- Cantos judíos.** Obras de Bloch, Ravel y otros. Wieder-Ather-ton/Fürst. Naïve.82
- Carter:** *Concierto para trompa.* Owen/Knussen. Bridge. . .67
- Cavanna:** *Doble Concierto.* Rundel. Aeon.67
- Celebration of Leonard Bernstein.** Tilson Thomas. SFS. .88
- Cerha:** *Bruchstück, geträumt.* Cambreling. Kairos.68
- Chaikovski:** *Sinfonía 6.* Macker-ras. Signum.68
- Cherkaski, Shura.** Pianista. *Las grabaciones estéreo.* FHR. 81
- Combattimenti!** Obras de Marazzoli y Monteverdi. Dumestre. Alpha.83
- Compositores madrileños II.** Obras de Díez y Cruz de Cas-tro. Encinar Verso.83
- Conciertos para flauta.** Obras de Márquez, Montsalvatge y Amargós. Andrada/Posada. Tritó.84
- Couperin:** *Piezas de clave.* Haas. Alpha.68
- Debussy:** *Obras orquestales.* Vol. 5. Märkl. Naxos. . . .69
- Delibes:** *Ballets.* Dorati/Fis-toulari. Newton.62
- Down by the Salley Gardens.** Obras de Howells, Quilter y otros. Mehta/Drake. H. Mundi.84
- Dufay:** *Motetes.* Nevel. H. Mundi.60
- Dvorák:** *Sinfonía 9.* Celibidache. Euroarts.86
- Falla:** *Amor brujo.* Pons. H. Mundi.60
- Frescobaldi:** *Recercari.* Loreg-gian. Brilliant.69
- García:** *Villancicos.* Pitarch/Stil Concertant. SEdeM.59
- García Abril:** *Obras para gui-tarra.* Bernier. Naxos. . . .69
- Gluck:** *Ezio.* Prina, Hallenberg, Cencic/Curtis. Virgin. . . .70
- Grieg:** *Sonatas para violín y piano.* Beikircher/Brankovic. Ars.70
- Grigolo, Vittorio.** Tenor. Obras de Dalla, De Curtis y otros. Sony.82
- Grupo madrileño de los 8.** Obras de Bacarisse, Pitta-luga y otros. Padrón. SEdeM.59
- Haendel:** *Agrippina.* Pendats-chanska, Rivera, Im/Jacobs. H. Mundi.56
— *Alcina.* Sutherland, Wunder-lich/Leitner. Membran. . . .63
- Haydn:** *Sinfonía 88.* Masur. Helicon.70
- Hindemith:** *Sinfonía.* Nes-chling. BIS.70
- Historia de compassione** Mariæ. Amarcord. CPO. .84
- Hymns & Prayers.** Obras de Kovacs Tickmayer, Franck y Kancheli. Kremer. ECM. . .84
- Krieger:** *Sonatas para violín.* Hyppocampus. Ars. . . .70
- Lasso:** *Prophetiæ sibyllarum.* Rice. Hyperion.71
- Le Jeune:** *Salmos.* Boterf. Ramée.71
- Liadov:** *Lago encantado.* Pap-pano. EMI.71
- Liszt:** *Concierto para piano 1.* Lang/Gergiev. Sony. . . .72
— *Obras para piano.* Brendel. Decca.72
— *Sonata en si menor.* Hame-lin. Hyperion.72
- Luzzaschi:** *Madrigales.* Cavina. Glossa.73
- Maestros del piano romántico español.** Castro. SEdeM. . .59
- Mahler:** *Sinfonía 8.* Nagano. H. Mundi.60
- Marcello:** *Sonatas para piano.* Bacchetti. RCA.74
- Marx:** *Rapsodia. Scherzo.* Triendl/Gaede. CPO. . . .73
- Mendelssohn:** *Sonata para vio-lonchelo 2.* Wispelwey/Gia-cometti. Onyx.73
- Menotti:** *Amahl y los visitantes nocturnos.* Allen, Kuhl-mann/Schippers. Naxos. .74
- Mozart:** *Nozze di Figaro.* Dur-kin, Feibig, Coleman-Wright/Summers. Sidney. .87
- Musgrave:** *An Occurrence.* Musgrave. NMC.74
- Musorgski:** *Boris Godunov.* Sal-minen, Lindskog, Kocherga/Weigle. Arthaus.87
- Onslow:** *Noneto.* Osmosis. Ramée.74
- Palomino:** *Quintetos.* Ornati/Alvarado. SEdeM. .59
- Pasajes-Méjico.** Obras de Bár-cenas, Castaños y otros. Inté-grales. Neos.85
- Pelléas et Mélisande.** Beziat. Pelléas/Naïve.89
- Pierné:** *Concierto para piano.* Bavouzet/Mena. Chandos. 75
- Poème.** Obras de Respighi, Suk y otros. Fischer/Kreizberg. Decca.85
- Poulenc:** *Canciones sobre Apo-llinaire.* Falk/Zuppardo. MDG.75
- Prokofiev:** *Amor de las tres naranjas.* Rouillon, Workman Minutillo/Cambreling. Arthaus.88
- Purcell:** *Rey Arturo.* Deller. H. Mundi.60
— *Sonatas.* Retrospect. Linn. 76
- Queyras, Jean-Guihen.** Violon-chelista. Obras de Kurtág, Kodály y Veress. H. Mundi. 60
- Rachmaninov:** *Sinfonía 2.* Ger-giev. Newton.62
- Ravel:** *Conciertos para piano.* Bavouzet/Tortelier. Chan-dos.76
- Ries:** *Oberturas.* Griffiths CPO.75
- Saariaho:** *Concierto para clari-nete.* Kriikku/Oramo. Ondi-ne.77
- Satie:** *Fils des étoiles.* Lubimov Passacaille.77
- Schmitt:** *Tragedia de Salomé.* Larderet. Naxos.77
— *Tragedia de Salomé.* Nézet-Séguin. Atma.78
- Schnittke:** *Sketches.* Chistiakov. Brilliant.78
- Schoenberg:** *Gurrelieder.* Pons. DG.58
- Schubert:** *Cuarteto 15.* Kuss. Onyx.78
- Schumann:** *Piezas musicales antiguas y modernas.* Win-ter/Garben CPO.79
— *Papillons.* Jáuregui. Colum-na.78
— *Quinteto con piano.* Le Guay/Mandelring. Audite. 79
— *Sinfonías.* Muti. Newton. 62
— *Tríos con piano.* Grin-golts/Kouzov/Laul. Onyx. 78
- Schütz:** *Madrigales.* Junghänel. H. Mundi.60
- Selma y Salaverde:** *Orfeo celes-te.* Gómez. Vanitas.79
- Shostakovich:** *Tríos.* Wanderer. H. Mundi.60
- Sibelius:** *Poemas sinfónicos.* Sinaiski. Brilliant.79
- Sor:** *Estudios.* Porqueddu. Bril-liant.80
- Strauss, J.:** *Carnaval de Roma.* Ma-Zach, Heim, Günzel/Theis. CPO.80
- Strauss, R.:** *Arabella.* Della Casa, Gueden, London/Solti. Membran.63
- Svetlov, Mikhail.** Bajo. Obras de Musorgski, Cui y otros. Naxos.82
- Valse à mille temps.** Obras de Brahms, Ravel y otros. Spinette/Michiels. Fuga Lib-era.85
- Vivaldi:** *Conciertos para violon-chelo.* Queyras/Kallweit. H. Mundi.80
— *Farnace.* Cencic, Nesi, Hallenberg/Fasolis. Virgin. 81
- Wagner:** *Walkyria.* Botha, Dohmen Watson/Thielemann. Opus Arte.88
- Weinberg:** *Cuartetos.* Vol. 4. Danel. CPO.80
— *Palmeras.* Korsten. Neos. 57
— *Sinfonías, 6, 17. Réquiem.* Fedoseiev. Neos.57
— *Sonata para chelo 2.* Strad-ner/Monti. Neos.57

GUSTAV MAHLER

1911-2011



LOS AÑOS DE VIENA

Para llegar a la cima del teatro de ópera más importante a finales del siglo XIX en el territorio alemán —la Ópera Real e Imperial (Hofoper) de Viena—, Gustav Mahler, que se calificaba a sí mismo como “contemporáneo del futuro”, no podía confiar únicamente en su talento, sus cualidades musicales y sus experiencias y conocimientos artísticos prácticos, obtenidos en Leipzig, Budapest y Hamburgo, sino que tenía que poner en funcionamiento todos los resortes diplomáticos posibles para conseguir su meta. Con este fin activó una red, construida a lo largo de varios años, de amigos, conocidos y protectores en diferentes puestos influyentes, a los que podría convencer de que él era el hombre adecuado en el momento adecuado para el puesto solicitado. Esto era necesario porque poderosos rivales como Cosima Wagner intentaron por todos los medios impedir el nombramiento del (pese a haber sido bautizado el 23 de febrero de 1897) judío Mahler al frente de la Ópera Imperial de Viena, aunque poseía todas las cualidades para triunfar en el cargo: “Mahler poseía como director de ópera un sentido estilístico en grado sumo; practicaba, en la más íntima relación con la escena, un arte y una cultura de la expresión; era en una misma persona director de escena y director musical; explicador de la música a través de la escena, explicador de la escena a través de la música; un ejemplo del director musical que configura definitivamente la última y más refinada relación entre la escena y la orquesta, entre expresión orquestal y palabra cantada, entre el *melos* y el gesto. Era *spiritus rector*, fuente de energía y centro de gravedad, era el cerebro pensante de cada representación”.

Todos estos atributos, inteligentemente descritos de forma retrospectiva, los aportó Gustav Mahler en su actividad en Viena como director musical y artístico de la Ópera Real e Imperial de la Corte (la actual Staatsoper). Su trabajo y su recepción fueron tan variados y llenos de facetas que parece indicado observar por separado algunos círculos temáticos importantes. A ellos pertenecen las diferentes épocas mahlerianas en la Hofoper, el repertorio de ópera y concierto por él cultivado, las relaciones de Mahler con la orquesta de la Hofoper y las adaptaciones que hizo de obras de otros autores.

Ya en los primeros años de su actividad como director de ópera, estuvieron claramente marcadas en Mahler todas las máximas según las cuales quería trabajar para la consecución de su ideal de un elevado nivel artístico para la Hofoper y para los numerosos ataques, enemistades e intrigas que tendría que asumir. Entre ellos se encontraba, entre otras cosas, su pasión por las obras de Richard Wagner, que le impresionaron durante toda su vida (prácticamente un cuarto de las funciones operísticas dirigidas por él en Viena fueron títulos wagnerianos). A esto se sumaba además su idea del director musical como guardián del compositor, que en el hacer de Mahler nos encontramos una y otra vez, y que se sitúa en una cierta contradicción con las adaptaciones que se permitió en muchas de las obras dirigidas por él. Y hay que añadir, por último, su extraordinaria capacidad de trabajo, con una entrega máxima de energía y fuerza, lo que le permitió alcanzar unas prestaciones que, a este nivel, no habían sido logradas prácticamente por nadie o sólo de una manera muy cercana, y que finalmente pagó con su salud. Así, por ejemplo, ya en Leipzig había dirigido en una sola temporada (1887/88) no sólo 54 obras diferentes en

214 funciones, sino que además había encontrado el tiempo para concebir su *Primera Sinfonía* y reelaborar el *torso* operístico de Carl Maria von Weber *Die drei Pintos*.

Las épocas de Mahler en la Hofoper

Apoyado en un extraordinario y, con amplias miras, renovado conjunto de cantantes como Anna von Mildenburg, Marie Gutheil-Schoder, Selma Kurz, Leo Slezak, Erik Schmedes, Leopold Demuth, Friedrich Weidemann o Richard Mayr, con la ayuda de un asistente como Bruno Walter y congenialmente unido a un escenógrafo como Alfred Roller, Mahler creó en sus años vieneses un estándar interpretativo hasta entonces desconocido.

La actividad de diez años y medio de Mahler en Viena —entre mayo de 1897 y octubre de 1907— se divide en tres épocas: el periodo de la infatigable intervención del artista en el aparato de la Ópera (1897-1900), el periodo de la constitución de un repertorio y una compañía desde la mesa de trabajo (1900-1904) y el periodo de las representaciones modélicas con carácter de festival (1904-1907).

Mahler dirigió en Viena en 639 veladas 648 representaciones operísticas de 101 títulos diferentes. En comparación, Herbert von Karajan dirigió en los cinco años y medio de su etapa como director en Viena (del 1 de septiembre de 1956 al 7 de febrero de 1962) únicamente 168 funciones. Llama la atención el que Mahler, en cada una de sus tres primeras temporadas —la primera época de su actividad—, dirigiese en torno a las cien óperas. Posteriormente el número se redujo a unas 40-50 funciones por temporada.

En la segunda época, Mahler se retiró un tanto de la dirección orquestal, para consagrarse a sus significativos proyectos en torno a la historia de la ópera. Aquí experimentó con la orquesta, los cantantes, la iluminación, la acústica y el espacio escénico. En 1903 se amplió el foso orquestal y se colocó a mayor profundidad. De este tiempo (otoño de 1900) procede también una carta de Mahler a Richard Strauss, en la que le expone claramente su posición: “Que tengo que educar a los vieneses poco a poco es algo demasiado natural, después de los decenios de largo y metódico atontamiento”.

Aunque los carteles y las hojas de los programas de la Hofoper hasta 1907 no ofrecen ninguna información sobre el director musical y el director escénico de las representaciones, un repaso al archivo de la Staatsoper muestra otros resultados distintos a los que hasta ahora se han aportado en la literatura mahleriana. De las 101 *premières* operísticas entre el otoño de 1897 y finales de 1907, el propio Mahler preparó y dirigió 62 de ellas. A esto hay que añadir 21 *premières* de ballet que tuvieron lugar en este periodo, de las cuales Mahler, sin embargo, no dirigió ninguna (del mismo modo en que no tenía absolutamente ningún interés en esta forma artística). El número total de 122 *premières* en 10 años es una enorme cantidad incluso para un gran teatro como la Hofoper de Viena y hoy en día tampoco se alcanza. Es una demostración de la obsesión de Mahler por el trabajo y la voluntad de entrega de sus colaboradores.

El repertorio de ópera y concierto de Mahler

Con las 62 *premières* dirigidas por Mahler, el director artístico y musical se adjudicó una cantidad de trabajo de más



Hofoper, 1898

de un 50 por ciento superior a todos los restantes directores musicales de la Hofoper juntos, que llegaron a las 39 *premières* operísticas en diez años. Y estas 62 *premières* tuvieron 55 óperas diferentes por objeto. Sólo *Die Zauberflöte*, *Così fan tutte*, *Euryanthe*, *La dame blanche* de Boieldieu y *Feuersnot* de R. Strauss las trabajó Mahler dos veces. El repertorio de Mahler era así, al menos, dos veces mayor al que con el que hoy en día se conforman los directores itinerantes.

El cartel operístico de Mahler en Viena refleja el estado de la conciencia estética de finales del siglo XIX y principios del XX. Dirigió 63 óperas, entre ellas *Zar und Zimmermann* (Zar y carpintero) y *Der Waffenschmied* (El herrero) de Lortzing, *Las alegres comadres de Windsor* de Nicolai, *La novia vendida* y *Dalibor* de Smetana, *Evgeni Onegin* y *La dama de picas* de Chaikovsky, *Carmen* y *Djamileh* de Bizet, *Fra Diavolo* de Auber, *La hija del regimiento* de Donizetti, *El barbero de Sevilla* de Rossini, *Los hugonotes*, *La Africana* y *El profeta* de Meyerbeer, *La juive* de Halévy, *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, *El murciélago* de J. Strauss o *La bohème* de Leoncavallo.

Las únicas lagunas que podrían reprochársele al director son la ausencia de *Jenufa* de Janáček, cuya puesta en escena rechazó (porque aún no existía ninguna traducción alemana del libreto) o *Tosca* de Puccini (que ya se había estrenado en Viena en 1907 en el Teatro Municipal del Emperador [Kaiser-Jubiläums-Stadttheater], la actual Volksoper). En cualquier caso, adquirió dos espectaculares novedades para su teatro: *Madama Butterfly* de Puccini (31 de octubre de 1907) y *Pelléas et Mélisande* de Debussy, que se había asegurado en 1906, pero que no se representó hasta el 23 de mayo de 1911 bajo la dirección de Bruno Walter.

La representación por él proyectada de *Salome* no se llevó a cabo. Fracasó por el veto de la censura, que consideró: "[...] la exposición de acciones que corresponden al ámbito de la patología sexual no resulta adecuada para nuestra escena imperial". La obra no se representó en la Ópera de Viena hasta octubre de 1918. En Graz ya se había ofrecido en 1906, y en Viena, en el Kaiser-Jubiläums-Stadttheater, en 1910. La derrota en su lucha contra la burocracia imperial a

propósito de *Salome* debió sin duda reforzar a Mahler en su intención de abandonar la dirección de la Hofoper.

A falta de obras significativas de Puccini o Richard Strauss, que sólo habrían de ser escritas una década más tarde o habrían de experimentar entonces su efecto, Mahler recurrió también en busca de novedades a obras de los epígonos de Wagner y Liszt: Humperdinck (*Hänsel und Gretel*), Kienzl (*Der Evangelimann*), Goldmark (*Die Kriessgefangene*, *Das Heimchen am Herd*, *La Reina de Saba*), Siegfried Wagner (*Der Bärenhäuter*), Thuille (*La danza del amor*), Rubinstein (*El Demonio*), Reznicek (*Donna Diana*) o D'Albert (*Die Abreise*). Mahler consiguió logros imperecederos con su defensa de *Der Corregidor* de Hugo Wolf y *Die Rose vom Liebesgarten* (La rosa del jardín del amor) de Pfitzner.

La postura de Mahler hacia Verdi fue ambivalente. Su concepto de la calidad musical y dramática le permitió no obstante reconocer la importancia del italiano. *Il trovatore* la dirigió durante su mandato una única vez y la confió después, al igual que *Rigoletto*, a sus directores de orquesta Schalk y Fuchs, *Ernani* fue la primera *première* del recién contratado Bruno Walter, la nueva producción de *Otello* fue la prueba de fuego del sólo por poco tiempo activo en la Hofoper Alexander von Zemlinsky. Con frecuencia, Mahler dirigió sólo *Aida*, que presentó al final de su primera temporada a modo de reposición y luego la dirigió también a lo largo de dos temporadas, y el *Falstaff*, que estuvo integrado en el programa permanentemente en 1904.

El repertorio de concierto de Mahler fue gigantesco. Dirigió entre septiembre de 1881 y febrero de 1911 en todo el mundo 293 obras (sinfonías, conciertos instrumentales, preludios y oberturas de óperas, músicas de ballet, arias de concierto y, ocasionalmente, también arias de óperas y oratorios) de 79 compositores. Las obras que dirigió más a menudo en concierto fueron el preludio de *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner (39 veces), el preludio y muerte de amor de *Tristan und Isolde* de Wagner (25), su propia reelaboración de la Suite orquestal de J. S. Bach (29), la obertura *Leonora n.º 3* de Beethoven (20), el *Idilio de Sigfrido* de Wagner (20) así como la obertura *Coriolano* de



Los filarmónicos, tríptico de Max Oppenheimer. En la orquesta aparecen Gustav Mahler, Arnold Rosé y Friedrich Buxbaum.

Beethoven (19) y su *Quinta Sinfonía* (18). Cuán lejos de toda rutina se movía Mahler nos lo demuestra el dato de que en los conciertos dirigió 138 obras largas y breves (desde oberturas y arias hasta los *Conciertos para piano n.ºs 3 y 4* de Beethoven, sus *Sinfonías n.ºs 1 y 8* o las *Sinfonías n.ºs 5 y 6* de Bruckner) cada una de ellas una sola vez.

Mahler y la Orquesta de la Hofoper

Es sabido que la Orquesta de la Hofoper de Viena (hoy: Orquesta de la Staatsoper) y la Filarmónica de Viena son una y la misma orquesta (sólo miembros de la Orquesta de la Staatsoper pueden convertirse en integrantes de la sociedad privada de la Filarmónica de Viena). La dirección de los conciertos filarmónicos, que Mahler asumió solamente desde el otoño de 1898 hasta febrero de 1901 (en este periodo interpretó unas 80 obras diferentes), no fue por lo tanto tan significativa como su relación con la orquesta de la Hofoper, cuya historia determinó decisivamente durante diez años como director artístico y musical del teatro.

En agosto de 1897, antes aún de que Mahler fuese oficialmente nombrado director artístico de la Hofoper, dirigió en Viena un ciclo de *Der Ring des Nibelungen*. Estaba muy satisfecho con la prestación de la orquesta, pero tenía algo que objetar: “Esos eternos *portamenti* de los chelos son terribles: ¡no pueden mantener una nota firme! Y en lugar de que el *piano* sea lo habitual, el tono coloquial, para ustedes, tocan siempre *forte* y sólo quieren conseguir el efecto de vez en cuando con un *pianissimo*. [...] También están descuidados en el ritmo. Pero todo esto se lo quitaré yo con el tiempo”.

Esto pronto cambió, como relataba el oboísta Alexander Wunderer: “Lo sorprendente era que se tocaba tal y como estaba en la partitura y que esto nos resultaba algo totalmente nuevo. Hay que conocer el oficio teatral para saber qué importancia tienen en él la rutina, el descuido y la dejadez”.

Cuando Mahler asumió su cargo en Viena, pudo leerse

poco después de su debut en un periódico: “En el Sr. Mahler parecen estar por fin felizmente unidas las cualidades que Wagner deseaba para un director de ópera, es decir, la de un buen músico, dramaturgo y director de escena. Con él llega a Viena, donde la actividad artística hasta ahora ha sido tan pesada y aislada, la primera fuerza de la juventud que tiene nuevos horizontes. Será el primero que inaugure en Viena la serie de ‘directores músico-escénicos’, llamémoslos así, cuya época justamente acaba de llegar”. Éste era el ideal que, cincuenta años después de Mahler, también trató de realizar Herbert von Karajan, entre otros, como director artístico de la Staatsoper vienesa (1957-1964).

Sin embargo, la situación de Mahler era difícil. Se enfrentaban, por una parte, un director genial y un educador de orquestas y, por otra parte, una orquesta a la que Mahler consideraba la mejor de Europa, pero cuyos mayores resultados artísticos no se lograban en la armonía y el consenso sino en una amarga lucha.

Las razones para ello son varias: en primerísimo lugar, el antisemitismo dominante en la orquesta; después, el temperamento de Mahler y su impaciencia, con los que intentaba imponer sus concepciones ideales, y finalmente su identificación con los compositores cuyas obras dirigía y de quienes se erigía en su valedor, pero en cuyas partituras se permitía introducir sin escrúpulos modificaciones y retoques. Esto desató entre los músicos y en algunos críticos (en aquéllos que simplemente se dieron cuenta), disgustos y discusiones, lo que en cualquier caso no contribuía a un agradable clima de trabajo.

A esto se añadió el que Mahler fuera un obseso de los ensayos: para el estreno de *Dalíbor* de Smetana (octubre de 1897) exigió diez ensayos de orquesta, para *Evgeni Onegin* (noviembre de 1897) hasta doce, e incluso para las por él a menudo dirigidas *Nozze di Figaro* (marzo de 1906) ocho. Frente a todo esto estaba la preferencia de la orquesta, que, como todo colectivo, se caracterizaba por su indolencia, hacia directores como Hans Richter, que sólo tenía unos pocos ensayos pero que en las funciones lograba llevar a la

orquesta a su máximo rendimiento y no se preocupaba tanto por el detalle como por las grandes líneas.

También en las unánimemente admiradas interpretaciones de Wagner por parte de Mahler hubo diferencias con la orquesta. No sólo se dieron más representaciones wagnerianas que hasta entonces, sino que Mahler abrió todos los cortes hasta entonces habituales, con lo que amplió el tiempo de trabajo de los miembros de la orquesta en su conjunto de manera considerable. Aún no existían disposiciones legales o convenios colectivos de los músicos. Las consecuencias que se derivaban de esto contribuyeron nuevamente a la apatía general: en los diez años y medio en los que Mahler dirigió la Hofoper hubo, como ya se ha dicho, en torno a las cien *premières*. Para todas ellas eran necesarios ensayos de orquesta. Para hacer posible esa enorme cantidad de trabajo, la orquesta tuvo que ser ampliada, con lo que la decisión de distribuir el trabajo entre un número mayor de músicos se encontró con una furiosa oposición por parte de la orquesta.

La orquesta se había ampliado por última vez en 1869, cuando la Ópera Real e Imperial de la Corte se trasladó desde el pequeño Kärntnertortheater al nuevo y considerablemente mayor edificio en el Ring. También entonces se habían opuesto los músicos, y justamente por los mismos motivos. Una orquesta de cien miembros supone un promedio de tres permisos al año, que hacen necesarias nuevas contrataciones. Pero Mahler no contrató en diez años a treinta, sino en torno a ochenta nuevos músicos, de los cuales únicamente 33 eran vientos. La mayoría de ellos no llegaron a los diez años (para conseguir una plaza fija y derecho a pensión), sino que fueron reemplazados tras pocos años por otros. La orquesta, acostumbrada a la estabilidad antes de Mahler, estaba irritada por las idas y venidas de numerosos músicos, por lo que se repitió bajo el mando de Mahler la batalla de 1869, y en 1901 y 1902 alcanzó cimas muy desagradables.

En los años posteriores a 1900, Mahler redujo un tanto su actividad directorial, para dedicarse a relevantes experimentos que habrían de repercutir en la historia de la ópera. No sólo quería ampliar la orquesta a 120 músicos, sino que experimentó con ella al igual que con la compañía de canto, la escena, la iluminación y la acústica. Además de esto, influyó en los instrumentos de la orquesta. Los cuatro flautistas que Mahler había encontrado en la orquesta empleaban aún la llamada flauta vienesa, un instrumento actualmente en desuso que, como Mahler comprobó, resultaba muy débil para la orquesta moderna, tal y como existía desde Wagner. Contrató en 1903 a un flautista holandés que era un conocido virtuoso de la flauta Böhm, que resultaba más apropiada para las intenciones de Mahler que la flauta vienesa. En 1907 llegó un segundo flautista holandés a la orquesta, lo que intensificó las tensiones entre Mahler y la orquesta, pero condenó a su extinción a la flauta vienesa, a pesar de su bello sonido.

Estas innovaciones, que también encontraron fuerte eco en la prensa, al igual que otros problemas de derecho laboral, sobre todo en el terreno de los sustitutos, fueron los que causaron la gran crisis entre Mahler y la orquesta de la Hofoper, que en 1907, poco antes de la marcha de Mahler, terminó con un acuerdo.

Permanecieron, a pesar de todos los problemas, numerosos logros de Mahler: la orquesta fue ampliada a 120 músicos, lo que correspondía a las exigencias del repertorio contemporáneo; y, debido a esta ampliación de plantilla, el foso orquestal fue convenientemente agrandado; la calidad musical mejoró gracias a la incorporación de virtuosos instrumentales, y el nivel artístico general se elevó gracias al trabajo intensivo de Mahler en los ensayos.

El virtuosismo orquestal alcanzado por Mahler sólo fue



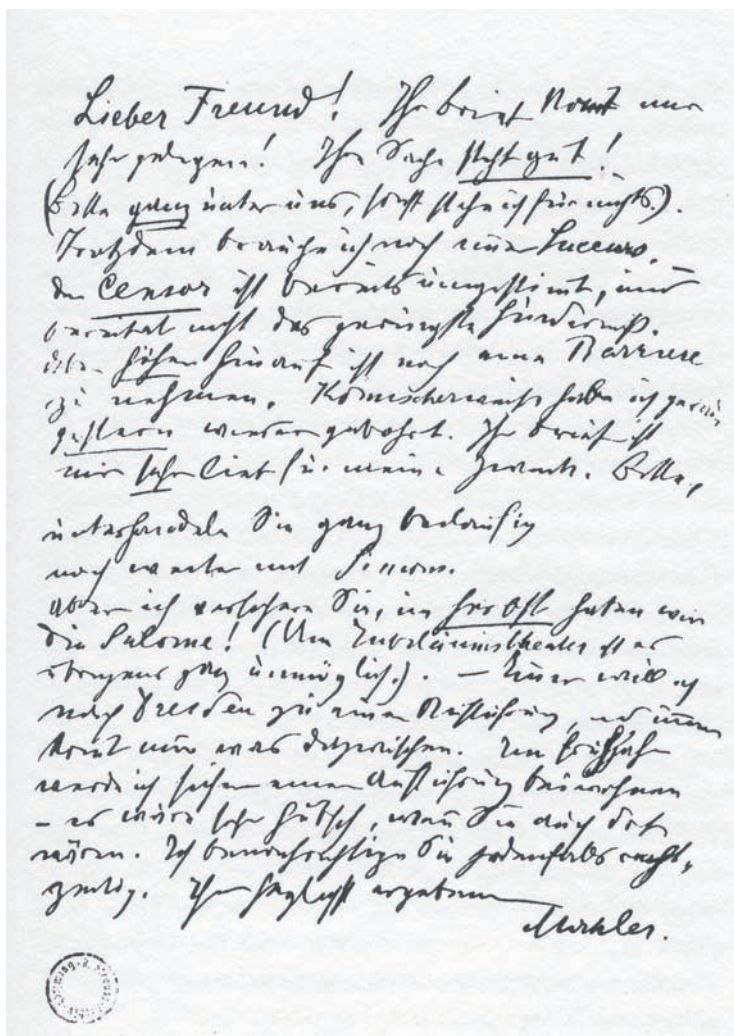
Gustav Mahler sentado sobre Wilhelm Jahn y exorcizando a la prensa. Caricatura de la toma de posesión de Mahler como director de la Ópera de Viena.

evidente varias décadas después, cuando el hecho musical pudo reproducirse a través de las grabaciones. Los músicos de la orquesta mahleriana eran, como el propio Mahler, “contemporáneos del futuro”.

Adaptaciones de Mahler de obras de otros autores

Mahler fue en su tiempo unánimemente reconocido como uno de los directores más importantes de su generación. Sus interpretaciones musicales (y escénicas) se caracterizaban — comparadas con los estándares de entonces — por una elevada fidelidad a la obra. Sin embargo, aunque él mismo se veía como “defensor de los compositores”, no sentía ningún recato a la hora de realizar modificaciones en las partituras, cuando servían a los objetivos deseados por él, o a efectuar aquellos efectos que pensaba que los compositores hubieran querido obtener. Mahler trabajaba en este aspecto en diferentes planos. No se limitaba a las célebres adaptaciones como las de las *Sinfonías* de Schumann, sino que experimentaba también con efectos que empleaba una sola vez para su propia interpretación, sin publicarlos. Bruno Walter escribe así sobre una interpretación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven:

“Ha permanecido imborrable en mí una interpretación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, no tanto por la sin duda magnífica interpretación de Mahler en su conjunto, sino por un sorprendente efecto característico del Mahler de entonces: hizo que la Marcha en si bemol mayor del Finale



Carta de Mahler a Strauss sobre *Salome*

fuese tocada por una orquesta lejana, mientras el solo de tenor y el coro masculino cantaban en el escenario, y atacó con la orquesta principal sólo al comienzo del Fugato. Esto no era ningún capricho: él creía haber encontrado, al observar en el modo de trabajo de Beethoven, que con la Marcha, desde el cortante *pianissimo* del comienzo a través del *crescendo* hasta el *fortissimo*, Beethoven habría querido reflejar el camino hacia la victoria de los jóvenes según los exaltados versos de Schiller, cómo se van aproximando en un impetuoso cortejo desde la lejanía, y puso al servicio de esta concepción medios que el mismo Beethoven, debido a los más limitados efectivos de su época, no se había atrevido a emplear. Naturalmente, Mahler, con su atrevida intervención en la partitura, iba por un camino erróneo, y no volvió a repetir después el experimento. Pues, aunque explicó claramente la intención de Beethoven, realmente no necesitaba la música de la lejanía, que dinamitaba el marco del sinfonismo beethoveniano, para dar expresión a esa idea —el lento *crescendo* de la orquesta principal en la instrumentación original ya bastaba por completo para ello”.

Mahler reelaboró también la instrumentación de la *Novena Sinfonía*. Lo hizo con el propósito de hacer que la obra sonase tal y como creía que hubiera hecho Beethoven si ya en su tiempo hubiera tenido a su disposición una orquesta moderna. Como las secciones de cuerda de las orquestas en la época de Mahler eran más numerosas que en el momento del estreno (1824), Mahler dobló diferentes pasajes de las maderas y metales, para reestablecer el equi-

librio sonoro entre los grupos.

Al margen de experimentos únicos como el de la “música lejana”, reelaboró cuartetos de cuerda para gran orquesta de cuerda, como por ejemplo el *Op. 95* de Beethoven (Viena, 1899), así como el de Schubert en re menor *D. 810* “La muerte y la doncella”. Como única fuente existe la partitura de bolsillo de Mahler de la obra schubertiana con numerosas anotaciones a lápiz, a partir de las cuales se puede reconstruir la versión orquestal. Sólo se ha comprobado una interpretación del segundo movimiento —Andante con moto— en Hamburgo el 19 de noviembre de 1894. Este segundo movimiento es el célebre tema con variaciones sobre el lied de Schubert *Der Tod und das Mädchen*. Es interesante que Schubert no utiliza todo el lied, sino únicamente el preludio y postludio del piano así como un solo verso del texto —la Muerte dice aquí las palabras: “Sei gutes Muths, ich bin nicht wild. Sollst sanft in meinen Armen schlafen (Tranquila, no soy violenta. Dormirás dulcemente en mis brazos)”.

Los otros movimientos no fueron interpretados hasta bien entrado el siglo XX. No sabemos si Mahler había autorizado su versión para ser interpretada alguna vez, si está realmente “terminada”, o si en largos pasajes no es más que un experimento intelectual. Así se encuentran en todos los movimientos puntos que, debido a la tesitura aguda de los primeros violines, se acercan peligrosamente a la frontera de lo ejecutable por una gran orquesta de cuerda. Sin embargo, parece justificado interpretar este experimento musical, puesto que la versión orquestal de Mahler presenta la obra bajo una luz completamente nueva: sólo el añadido del contrabajo (o también su eliminación) sumerge todo el cuarteto en una atmósfera mucho más violenta, si bien más redonda, lo que permite contrastes sustancialmente mayores. No en último lugar se legitima también así una concepción por la propia consideración de Schubert de esta obra como estudio preliminar para una sinfonía.

Como se ha dicho, Mahler reelaboró también la supuestamente “débil” instrumentación de las *Sinfonías* de Robert Schumann. Es verdad que Schumann no utilizaba su orquesta como sus coetáneos Mendelssohn o Berlioz, pero no por ello era de ningún modo un incompetente orquestador. Las “ayudas” que Mahler proporcionó a las *Sinfonías* de Schumann fueron realizadas en un espacio temporal de 16 años (*nº 1*: Hamburgo, 1895; *nº 2*: Nueva York, 1910; *nº 3*: Nueva York, 1911; *nº 4*: Viena, 1900). Con ello se llegó a un gran número de intervenciones y modificaciones: en la *Sinfonía nº 1* cambió 830 pasajes, en la *nº 2* fueron 355, en la *nº 3*, 465 y en la *nº 4*, 466. Estas variantes pueden escucharse en una grabación en CD dirigida por Riccardo Chailly con la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig (Decca 2006-2008), y están documentadas compás a compás en el folleto del disco.

Mahler hizo tachaduras en maderas y metales, y sólo añadió unas pocas nuevas voces como sustitución, pero realizó muchas variantes dinámicas. Su intención con ello era mejorar las sinfonías “sólo” en su paleta expresiva, al cambiar la estructura dinámica, indicaciones de *tempo* y transparencia sonora. A veces se trata también de variaciones en el color, al hacer, por ejemplo, que las cuerdas toquen un pasaje en *pizzicato* en vez de con el arco. Todos los retoques de Mahler están orientados a resaltar con mayor claridad contenidos aislados. En cualquier caso, Mahler se oponía en la mayoría de las ocasiones a la necesidad de una modernización, sólo corregía raramente elementos formales y éstos únicamente para elevar la audibilidad de las obras.

Un lugar central en las adaptaciones operísticas de Mahler lo ocupa Carl Maria von Weber. La forma de adaptación varía sin embargo considerablemente: desde la terminación

del torso operístico *Die drei Pintos* (Leipzig, 1888) hasta intervenciones principalmente en el texto (*Euryanthe*) o músico-dramáticas (*Oberon*) en obras ya previamente existentes de manera completa. Naturalmente, Mahler dirigió también las primeras audiciones de las adaptaciones de las obras mencionadas.

En el *Don Giovanni* de Mozart, Mahler eliminó el sexteto final y terminó la ópera con el viaje a los infiernos del protagonista. De modo no menos agravante intervino en *Las bodas de Fígaro*, donde introdujo en el acto III una escena judicial que aparece en Beaumarchais, pero que Da Ponte había eliminado, y escribió él mismo los recitativos de la misma (1906). La escena debía hacer más comprensible el complicado pleito entre Fígaro, Marcellina y Susanna, y dio también pie a discusiones.

Tampoco la trasposición de la obertura Leonora III antes del cuadro final de *Fidelio* fue aceptada sin reservas.

Grabaciones de Gustav Mahler

Mientras en la Metropolitan Opera de Nueva York, Lionel Mapleson realizó entre 1901 y 1903 grabaciones in vivo de escenas de representaciones con cantantes, en general, no acústicamente documentados como Jean de Reszke con un fonógrafo Edison en cilindros de cera, en Viena nadie pensó en semejante idea. Aunque una y otra vez surgen rumores acerca de documentos sonoros de versiones dirigidas por Mahler en la literatura especializada, las únicas grabaciones existentes son algunos rollos de Welte-Mignon, que documentan rudimentariamente al pianista Mahler y han sido reelaboradas dinámicamente y publicadas por Gilbert Kaplan. Datan del 9 de noviembre de 1905 y contienen lieder, así como fragmentos de la *Cuarta* y *Quinta Sinfonías* del compositor.

Que Mahler tampoco hiciera ninguna grabación de estudio (a partir de 1900, la calidad de las grabaciones acústicas era bastante aceptable) es de lamentar. Cómo nos hubiera gustado escuchar, aunque fuera en fragmentos, cómo dirigía Mahler *Die Fledermaus*, *La Africana*, *Carmen* o *La hija del regimiento*. Del mismo modo es de lamentar que no haya sobrevivido ningún documento cinematográfico suyo, pues la existencia de filmaciones en los magazines de los EE.UU. hasta comienzos de 1911 sería totalmente factible.

Despedida de Mahler de Viena: el fin de una era

En las hasta hoy tan queridas disputas artísticas en Viena, los antisemitas arremetían contra el hijo de un destilador de licores judío de Iglau, que para poder asumir el cargo de director en Viena se había hecho bautizar en la fe católica. Pronto aparecieron malintencionadas caricaturas, como un insultante dibujo que presentaba a Mahler como un espan-tapájaros. “El judío Mahler nos ahuyenta a los mejores cantantes”, podía leerse debajo. Cuanto más tiempo se empeñaba en su labor reformista en la Hofoper y, junto con el escenógrafo Alfred Roller, estilizaba y modernizaba el estilo interpretativo, más venenosos resultaban los ataques antisemitas a los que se vio sometido Mahler y que finalmente le llevaron a su dimisión.

Cuando las agotadoras peleas con la burocracia y los ataques y campañas en la prensa resultaron excesivos para Mahler, dirigió como última representación de ópera el 15 de octubre de 1907 *Fidelio*, así como el 24 de noviembre una última interpretación de su *Segunda Sinfonía*. Después presentó su dimisión. Tan pronto como ésta fue aceptada, escribió una carta de despedida a sus colaboradores. Se trataba de la sincera confesión de un artista que cerraba un importante capítulo de su vida y su carrera y que posiblemente presagiaba que su salud no le permitiría mucho más tiempo de vida:

“¡A los nobles miembros de la Hofoper!

Ha llegado la hora que pone fin a nuestro trabajo en equipo. Dejo el lugar de trabajo que he querido tanto, y me despido aquí de todos ustedes.

En lugar de un todo, cerrado, con lo que soñaba, dejo algo fragmentado, incompleto: como corresponde al hombre.

No me corresponde a mí hacer un juicio sobre lo que ha supuesto mi labor en aquéllos a los que estaba dedicada. Pero me permito decir en este momento de mí: mis intenciones fueron buenas, y mis aspiraciones altas. No siempre pudieron mis esfuerzos estar coronados por el éxito. A ‘La resistencia de la materia’ no está nadie tan sometido como el artista activo. Pero siempre he puesto todo mi empeño en someter mi persona a las cosas, mis inclinaciones al deber. No me he reservado, y por eso podía exigir también de los demás la utilización de todas sus fuerzas.

En el fragor de la batalla, en el calor del momento, se produjeron heridas, se cometieron errores, en ustedes y en mí. Pero cuando una obra salía bien, cuando se solucionaba una tarea, todos nos olvidábamos de nuestros problemas y esfuerzos, nos sentíamos ampliamente recompensados —incluso sin muestras externas del éxito. Todos hemos logrado llegar hasta aquí y con nosotros la institución a la que nos hemos entregado.

Tengan todos ustedes mi más cordial gratitud, los que me han ayudado y luchado conmigo en mi difícil y no siempre gratificante trabajo. Les deseo de todo corazón lo mejor para su próxima trayectoria vital y para el desarrollo de la Hofoper, cuyos destinos también a partir de ahora continuaré siguiendo con vivo interés.

Viena, 7 de diciembre de 1907,

Gustav Mahler”.

Esta carta fue inmediatamente arrancada del tablón de anuncios por un miembro desconocido del teatro y encontrada tirada en el suelo.

La partida de Mahler de Viena en diciembre de 1907 se convirtió en un acontecimiento triunfal. Unas doscientas personas se habían reunido para despedirle en la Westbahnhof, entre ellos Alban Berg, Gustav Klimt, Alfred Roller, Arnold Rosé, Arnold Schoenberg, Bruno Walter y Anton Webern. Alma Mahler lo recordaba así: “Ya estaban todos allí cuando llegamos, con las manos llenas de flores, los ojos llorosos, subieron a nuestro vagón, lo llenaron de coronas, los asientos, el suelo, todo. Cuando el tren se puso en movimiento, Gustav Klimt expresó lo que muchos pensaban: ‘¡Se acabó!’”.

Christian Springer

Traducción: Rafael Banús Iruña

¹ Ferdinand Pfohl, compositor y crítico musical. En: *Festschrift zur Jahrbundertfeier des Hamburger Stadttheaters* (1927).

² Franz Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Viena, 1979, pág. 50.

³ Willnauer, op. cit., pág. 73.

⁴ Escrito del censor imperial Dr. Emil Jettel von Ettenach a Gustav Mahler, Viena, 31 de octubre de 1905.

⁵ Herta Blaukopf, *Mahler und das Hofopernorchester*, en: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 31, Fasc. 1/4 (1989), págs. 2452 ss.

Herbert Killian (Ed.), *Gustav Mahler in der Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburgo 1984, pág. 97.

Alexander Wunderer, *Franz Schmidt*, 1941. Manuscrito, Sociedad Franz Schmidt, Viena, pág. 32.

Neue Revue, 28 de mayo de 1897, pág. 672.

Bruno Walter, *Thema und Variationen*, S. Fischer, Frankfurt 1950, pág. 128.

LA MAGIA DEL HUESO CANTOR

El tiempo de Mahler

Quería un entierro sencillo, sin pompas ni discursos. Dejó dicho que sobre su lápida sólo figurara una palabra, *Mahler*. “Los que me busquen”, añadía a modo de explicación, “sabrán quién he sido y los demás no necesitan saberlo”. Si se expresaba así es porque tenía confianza en el futuro. Sabía que un día sus obras se oírían con la misma frecuencia y el mismo respeto que las de Beethoven en ese momento. Era una apuesta arriesgada la de ese famoso director de orquesta que por entonces apenas si podía comprarse un traje con los derechos de autor de las obras que componía. Pero todo lo fiaba del tiempo posterior a su muerte. Al fin y al cabo, se preguntaba con sorna, “¿hay que estar presente cuando uno se hace inmortal?”.

Estamos en ese tiempo y Mahler tenía razón. Nadie se ha olvidado del director de orquesta, de ese “demonio divino que sometió volúmenes tremendos de sonido en fuentes de luz”, pero es el compositor, su música, la que hoy nos habla con una elocuencia singular. Mahler suena ya como Beethoven, Mozart o Bach, nombres propios que trascienden una biografía para significar una música epocal.

Norman Lebrecht, el autor de *¿Por qué Mahler? Cómo un hombre y diez sinfonías cambiaron el mundo*, invita a corregir un malentendido muy extendido. No es cierto que sobre su música haya caído el manto del olvido y luego hubiera resucitado de repente. Salvo el silenciamiento forzado por los nazis, Mahler siempre se ha hecho oír. Desde su muerte hasta la Segunda Guerra Mundial su música competía con la de los sinfonistas más reconocidos. Lo que ha cambiado ha sido el tono de sus críticos que se ha ido atenuando conforme pasaba el tiempo. Ya es raro escuchar críticas tan desventuras como las que le hizo su compatriota, Ludwig Wittgenstein, cuando afirmaba que “había que disponer de talentos muy raros para producir una música tan mala”. Hubo, sí, un tiempo en que Mahler se interpretaba menos pero incluso entonces su singular música seguía ganando el corazón de los que se le acercaban.

¿Quien era Mahler? Un contemporáneo suyo, Georg Simmel, judío como él, elaboró una figura sociológica, la del “forastero” (que otro judío, Karl Mannheim, llamó “inteligencia desprendida”) que nos ayuda a comprender la obra de Mahler. Se refiere a ese tipo de hombres que vienen de fuera o de lejos y que se instalan en otro lugar. Nunca serán del todo del nuevo lugar como tampoco del que provienen. Al carecer de esos prejuicios que tienen los del lugar en que se encuentra, es capaz de percibir lo que escapa a los demás. Su mirada desinteresada capta lo que las convenciones ocultan. Como están libre de prejuicios, su compromiso es con la realidad, de ahí que sean capaces de darle una

forma nueva. Son ellos los autores de las formas artísticas innovadoras y de nuevas teorías interpretativas; rompen moldes y abren nuevos caminos.

Esas categorías, que tienen un alcance universal, se aplican perfectamente a biografías como la de Gustav Mahler. Mahler efectivamente venía de lejos. Su familia pertenecía a una de esas comunidades judías centroeuropeas condenadas a vivir marginadas, en guetos, hasta 1848. En la Ilustración, que tanto debe culturalmente al judaísmo, no había un lugar para el judío por ser diferente. La famosa universalidad ilustrada era una proyección del cristianismo y el judío sólo podía vivir al margen. Éste es el trasfondo

de *La cuestión judía*, tema que da título a la polémica entre Bruno Bauer y Karl Marx.

Fue sólo en 1860 que el emperador austríaco Franz Josef permite a los judíos salir del gueto, es decir, cambiar de residencia. Muchos se trasladan a Viena, huyendo del antisemitismo rural y buscando la promoción social. Es significativo el hecho de que en 1890, es decir, en el espacio de una generación, una tercera parte de todos los estudiantes de la Universidad de Viena fueran judíos. El padre de Mahler procedía de Iglau, Moravia, donde tenía una destilería, además de posada y panadería. Nada bueno auguraba el primer oficio, si recordamos lo que decía Bruno Bauer: en el afán de los judíos por hacer negocio con las destilerías, residía una de las causas del antisemitismo (se refería al polaco) pues era tanto como robar el alma de los polacos, cuyo almario era una jarra de cerveza. Su padre, Bernhard, estaba empeñado en que su hijo fuera a la universidad y desarrollara los talentos musicales que ya apuntaba.

Era uno de esos “padres imprecisos”, recuerda Liberman, que ansiaban formar parte de una sociedad a la que acababan de llegar, al tiempo que se

sentían desprendidos del judaísmo de procedencia. Esa situación daría pie al duro (e injusto) alegato de Kafka contra su progenitor en la famosa *Carta al padre*.

El marrano de la música

Los hijos que llegan a Viena tienen que elegir entre ser modernos o ser judíos. La propuesta que imaginara Moses Mendelssohn de la “doble militancia” (ser judío *ad intra* y modernos *ad extra*) resultó insoportable para la mayoría de ellos. Ahora bien, para asimilarse con éxito al medio ambiente había que renunciar a sus raíces. No bastaba la conversión al cristianismo —que era una de las señas más frecuentes— había además que renunciar a los valores y modo de ver al mundo propio de su tradición. Era necesario entender que el calendario era el cristiano y el día de fiesta el domingo, no el sábado; importante era igualmente entender que las virtudes sociales que merecían consideración eran las de la burguesía protestante y no las derivadas



Bernard Mahler



Gustav Mahler, 1885

del espíritu diaspórico; había que reinterpretar su rico e inquietante sentido de memoria por el moderno de historia, como pedía Herder, para hacerles un hueco en el nuevo Estado. La asimilación llevaba aparejada la integración cultural, es decir, la renuncia a lo más propio. Pero la asimilación no resolvía el problema. Por mucho que lo intentaran, no lo conseguían. Ante los demás, siempre aparecía bajo el ropaje del hombre moderno, asimilado, un resto judío. En *Informe para una academia* de Kafka quedan bien explicados los sinsabores de un ser humano que tuvo que explicar su evolución hacia la humanidad a unos señores académicos que creían detectar rasgos simiescos bajo su apariencia civilizada. Mahler se situaba entre dos mundos, “una especie de marrano como los miles que vivieron en la clandestinidad en España” (Lebrecht, 2010, 122). Un marrano de la música como Spinoza lo fue de la razón.

Mahler, igual que Karl Kraus, Bruno Walter, Arnold Schoenberg, Hugo Hofmannsthal e incluso Theodor Herzl, el fundador del sionismo, entendieron el mensaje y se convirtieron. Otros, como Freud, que no dieron ese paso, pero sí se asimilaron, vivieron con la angustia de que su pasado no fuera en contra de su promoción social, intelectual o cultural. De momento toma la precaución de convertir su nombre originario, Sigismund, en Sigmund, mucho más normalizado. El caso más dramático de esta dolorosa alternativa lo representa quizá Franz Rosenzweig. Como buen hegeliano entendió que la historia pasaba por un eje que era alemán y protestante. Cuando estaba a punto de dar el paso de la conversión, lo que dio fue un puñetazo en la mesa proclamando que se podía ser judío y moderno. Con él comienza un cambio espectacular que explica, por ejemplo, la fecundidad de la Escuela de Fráncfort. Pero por ahora estamos lejos de ese momento.

Corre el año 1887. Mahler es director de la Ópera de Hamburgo, pero él tiene el ojo puesto en la Ópera de Viena. Le avalan su maestría contrastada y las gestiones de algunos amigos. Se le opone ser judío. Decide entonces bautizarse. El rito tiene lugar el 23 de febrero de ese mismo

año en la Kleine Michaelskirche de Hamburgo. Alma, su mujer, no tiene empacho en escribir que lo hizo “para que no hubiera ningún obstáculo en su contrato que, pese a todo, encontró trabas por su condición de judío. Con sumo detalle me habló de sus temores y sus dudas durante la catequesis, de las confusas cuestiones que planteaba el catequista, del orgullo veterotestamentario que le aparecía de repente” (Alma Mahler, 2006, 77). A diferencia de otros asimilados, Mahler se tomaba en serio la religión, la cristiana y la judía. Su mujer contaba la curiosa paradoja de que fuera un judío, Mahler, quien defendiera a Cristo, y una cristiana, ella, quien le criticara a lo Nietzsche. Del cristianismo admiraba su mística; del judaísmo, la capacidad de leer su tiempo como un palimpsesto. Esa sensibilidad religiosa se refleja en toda su música que él entendía como una celebración mística y no ya como un divertimento, entretenimiento o juego estético. Creía en la capacidad redentora de la música, algo que sus críticos, mucho más positivistas, no le perdonaban. Reflejo de ese interés es ese *Veni Creator Spiritus*, un canto fundamental en la liturgia católica que invoca la presencia del Espíritu Santo, con que arranca su *Octava Sinfonía* o el hecho de que la *Segunda* tenga por título “Resurrección” o el Adagio final de su *Décima Sinfonía* que se hace eco de la creación del mundo según el *Génesis*; pero más allá de cualquier detalle está esa tensión por atisbar lo divino que impregna su obra.

El claro del bosque

“Tuve que pasar por esto”, reconoce a su amigo Bruno Walter, “por instinto de conservación y... me ha costado mucho” (Lebrecht, 2011, 122). Lo que no significa que renunciara a su judaísmo, ni en su vida ni en su obra. Liberman, un enamorado de Mahler, cuenta la impresión que le hizo la audición de la *Primera Sinfonía*, siendo un adolescente: “pero si esto es música judía” dice que dijo a su madre (Liberman, 1986, 180). El propio Liberman rastrea las huellas judías en su música: “el tema *klezmer* de la *Primera Sinfonía*, la explosión *shofar* de la *Segunda*, el movimiento final de la *Tercera*, la lectura de la *Cuarta*, las melodías del primer movimiento de la *Quinta*, el anuncio profético de la *Sexta*...” (Liberman, 2011, 52). Su música, como luego veremos, tiene ese sabor, y también su vida, aunque en este caso fuera, a veces, un sabor amargo pues el antijudaísmo le acompañó como una sombra. El judío de la época es, como dice Sartre, una creación del antisemitismo, de ahí que el judío tuviera la imposible tarea de defenderse de una imagen en la que él no se reconocía pero que tenía que combatir como si fuera suya. La maldición le persigue por doquier. Al ser nombrado director de la Orquesta del Teatro Real de Kassel, un articulista anónimo lanza la piedra: “los alemanes hacen el trabajo y los judíos se llevan los honores”; le atacan en Leipzig, en Budapest y hasta en Londres por la misma razón. “Soy una bestia salvaje a la que todo el mundo mira fijamente como si esto fuera un zoo”, dice apesadumbrado. Y en Viena, la ciudad donde quizá por primera vez un alcalde, Karl Lügner, ha hecho del antisemitismo bandera política, los antisemitas, con Cosima Wagner en cabeza, intrigan para que en el templo de la ópera no oficie un judío. La reacción en Múnich al estreno de su *Cuarta Sinfonía* es ferozmente xenófoba. Un crítico le acusa de haber construido la pieza con ingenio judío “corroyéndola”.

Mahler, sin embargo, no se esconde. Por de pronto, no se priva de visitar la sinagoga del lugar en el que se encuentra. Se compromete claramente en el frente que lucha contra el antisemitismo librando la gran batalla en el caso Dreyfus. La música de Mahler se convierte en la bandera de los Dreyfussards, cuyos héroes Clemenceau, Painlevé y Picquard, formaron con él un sólido grupo de amigos

—“el cuarteto del caso Dreyfus”— a los que unía la política y la música. Si clara era en este sentido su posición respecto a las circunstancias externas, clara es igualmente su pertenencia judía en su modo de ser. Nada expresa mejor esa condición de judía, conscientemente asumida, que el reconocerse, según cuenta Alma, “apátrida por triplicado: por ser bohemio entre los austríacos, austríaco entre los alemanes y judío en todo el mundo. En todas partes soy un intruso, una persona non grata” (Alma Mahler, 2006, 169). Mahler tenía bien interiorizada la figura de ese exilio singular que es la diáspora, la del judío errante. Al final de *La canción de la Tierra*, cuando se enumeran las cosas que dejamos detrás al despedirnos de la vida, la música comienza a desintegrarse hasta que se apaga. Hay todavía un momento en que la música se anima como si surgiera la esperanza de la aceptación de la pérdida. La canción se clausura con “ewig” (eternamente) que se repite una y otra vez. ¿Qué quiere decir ese “ewig”? se pregunta Lebrecht. Se traduce por “eternamente”. Pero es mucho más. Lebrecht lo relaciona con “Der ewige Jude”, el judío errante, ese que mató a Cristo y está condenado a vagar por la tierra sin descanso. Los nazis relacionaron “ewig” con “Jude” —Goebbels lo convirtió en el título de una película destinada a justificar el genocidio judío— para señalar la radicalidad de su proyecto antisemita. Mahler, con un gesto premonitor, trata de rescatarla de ese destino, como si quisiera “extraer esperanza de la aceptación de la pérdida” (Lebrecht, 2011, 222). El verso final dice así:

“la querida tierra florece por doquier/ en primavera y se llena de verdor./ Por todas partes y eternamente, /Resplandece de azul la lejanía./Ewig, ewig...ewig, ewig”. Como un claro en el bosque, la luz es inexplicable sin las tinieblas de las que procede y la explica.

Todo esto ocurre en Viena de 1900 convertida en el epicentro de la vida cultural, como si la vieja capital imperial quisiera compensar su decadencia política con un entusiasmo incomparable por la vida cultural e intelectual. En el espacio de una generación se dan cita genios como Sigmund Freud, el fundador del psicoanálisis; Ludwig Wittgenstein que revolucionó la filosofía con el giro lingüístico; escritores de la talla de un Franz Kafka, Georg Trakl o Karl Kraus; poetas como Rainer Maria Rilke; arquitectos como Adolf Loos o músicos como Arnold Schoenberg, Anton Bruckner y el propio Gustav Mahler, entre otros muchos.

Y junto al brillo de la ciudad imperial, un submundo de barrios miserables, sórdidos prostíbulos y calles donde se trafica con las ideas más corrosivas. En esa Viena viven “miles de personas ilegalmente, a diez familias por sótano, entre ratas y enfermedades, sin derecho a voto y sin ser vistos. Éste es el entorno en el que Adolf Hitler adquiere su educación política cuando llega en 1906” (Lebrecht, 2011, 127).

¿Cómo se relacionaban esos dos mundos? Parece que había un sistema de comunicación bien reconocido a cargo de las prostitutas. Pero más allá de esa solución práctica, la Viena del brillo tenía establecida una doctrina intocable entre la burguesía local, a saber, “Schein über sein” (el aparentar por encima del ser). Lo importante es la apariencia. Es más importante ser visto que ser. Esta actitud, más allá de la hipocresía que encierra, invita a sustituir la realidad por la representación. Zweig, un fino observador de la vida vienesa, anota lo que eso supuso para el desarrollo artístico de la ciudad: “el hecho de saberse constante y despiadadamente vigilado, obligaba al artista de Viena a dar el máximo y les confería a todos ese extraordinario nivel. De aquellos años de juventud todos aprendimos a incorporar en nuestra vida una medida estricta e inexorable de la producción artística”.

Lo que pasa es que ese nivel de exigencia podía inver-

tirse en reforzar el engaño o en desenmascararlo. A Freud, por ejemplo, la máxima vienesa de privilegiar la apariencia, le empujó a buscar en lo oculto por la apariencia las claves de la terapia psicoanalítica. Algo parecido hizo Mahler con su música. En ella se da cita el presente pero la mirada de Mahler no se satisface en él sino que busca entre sus decadentes materiales lo que le trasciende.

Del drama a la tragedia

Con Gustav Mahler la música pasa del drama a la tragedia. Pero lo trágico se dice de muchas maneras. Nietzsche, por ejemplo, se afana en predicar la vigencia de la tragedia clásica, esa que representa el triunfo de la vida sobre la muerte y en la que el héroe triunfa en su derrota. Walter Benjamin piensa, por el contrario, que sólo la tragedia barroca, el drama barroco o *Trauerspiel*, que plantea la victoria de la muerte sobre la vida, tiene sentido hoy. El barroco que ha entendido la naturalización de la historia, es decir, el triunfo de la naturaleza muerta sobre la vida, abre el camino de la historicización de la naturaleza pero sólo a una mente crítica. Habrá tragedia en el drama o en la música si alguien es capaz de leer lo que hay de vida en las ruinas y en los escombros sobre los que está construido nuestro tiempo. Mahler es de esa estirpe.

En *Drama e identidad*, explica Eugenio Trías cómo la forma sonata que desde Haydn ha caracterizado la gran música se consuma (en el doble sentido de que llega a su realización y a su agotamiento) dando paso a la sinfonía que inaugura otra época musical. Propio de la forma sonata es un discurso con exposición, nudo y desenlace. El tema con el que se arranca vive mil vicisitudes hasta que todo se aclara y se arregla. El oyente nunca se siente defraudado. El sobresalto no traumatiza porque siempre se encuentra el camino de regreso a casa. La cosa cambia con el poema sinfónico de un Wagner, por ejemplo, que sustituye el carácter ternario de la forma sonata por una composición unitaria que tiene todas las trazas de un organismo viviente. El punto de partida no es una “exposición” del asunto, sino un embrión confuso y caótico que va creciendo hasta alcanzar el clímax. En lugar de la tranquilidad de la vuelta a casa el espasmo de una orgasmo, dice Trías, que señala “el carácter profundamente erótico de la música wagneriana” (Trías, 1974, 57).

Mahler que tanto le admira, no le sigue. No hay clímax en su música. Al contrario de lo que ocurre en el drama musical wagneriano, cuando parece acercarse el cenit algo rompe el encanto. En el momento más inoportuno irrumpe la melodía canalla de “una banda borracha en una juerga nocturna” (Trías, 1974, 60). Hay quien remite esa singularidad a la patología sexual de su autor —que tuvo un episodio casi novelesco en Holanda, en el encuentro profesional entre Freud y Mahler, sentados en el banco de un parque público— pero acierta Schoenberg al ver en esa “Unterbrechung” (interrupción) la genialidad de un tiempo nuevo. Un tiempo en descomposición como era el suyo no podía ser salvado por la reconciliación de la sonata, ni satisfecho con el clímax del drama wagneriano. Había que expresar las heridas de la apariencia bella y, más aún, había que preguntarse si lo oculto por la apariencia, la existencia canalla, era un mundo irredento o promesa de redención. Pasamos del drama a la tragedia.

Si su música ofendió tanto a los biempensantes, señala Adorno, es porque frustra sus ilusiones, convocando en el momento clave los desgarros que producen esos sueños o sencillamente el ruido de lo canallesco. Mahler se enfrenta al imperio o al prestigio de lo aparente que pretende identificar lo dado con la realidad, es decir, declara la guerra al santo y seña vienes del “Schein über sein”. Va a cepillar la

historia a contrapelo construyendo una estética musical contra el buen gusto burgués. “Cuando quiero obtener un sonido suave y contenido”, dice, “no hago que lo toque un instrumento capaz de darlo con facilidad, sino que se lo confío a aquel instrumento que sólo sea capaz de producirlo con dificultad, forzándose a sí mismo, e incluso sobreesforzándose y sobrepasando sus límites naturales” (citado por Adorno, 1987, 34).

¿Cómo lo hace? En primer lugar, animalizando la cultura. Si la estética cortesana piensa haber ganado la guerra a la burda animalidad, Mahler resalta el triunfo de la naturaleza o de la animalidad sobre esa cultura. En el *Scherzo de la Segunda* y de la *Tercera Sinfonía* la música presta su voz a la naturaleza para mofarse de una cultura que reproduce lo peor de la animalidad. Pero Mahler quiere, sobre todo, escapar del curso del mundo para mostrar que es posible ser de otro modo. Esa alteridad, sin embargo, no la busca en bellas utopías. Si la satisfacción de la frustración consistiera en soñar un mundo diferente sería como “convertir su música en religión de domingo” (Adorno, 1987, 36). Mahler es mucho más materialista o immanentista. Busca la salvación en los materiales de derribo, en lo popular o folclórico, en las melodías de algunas de esas bandas de feria que circulan por el Práter. “Mahler”, dice Adorno, “excava en el material musical humillado y ofendido, buscando la felicidad prohibida. Para que lo perdido no caiga en el olvido — y para que beneficie a la forma musical— Mahler se compadece de lo perdido. En el solo escandalosamente osado de la trompa de postillón de la *Tercera Sinfonía* se ve cómo Mahler hace acopio de lo heterónimo, de lo despreciado, que es de lo que se nutre la obra autónoma” (Adorno, 1987, 60). Que el comienzo del “Alles Vergänglichhe” de la *Octava Sinfonía* esté escrito sobre un trozo de papel higiénico vale como metáfora del dónde buscaba y encontraba Mahler lo valioso.

El hueso cantor

El sentido musical de la metáfora anterior queda bien explicado en el texto, elaborado por el autor, en *Das klagende Lied* (La canción del lamento), compuesta a los dieciocho años. La historia que se cuenta es la de una reina que promete su mano a quien encuentre una flor roja oculta en el bosque. Dos hermanos salen en su búsqueda, siendo el menor quien da con ella. Feliz por el hallazgo se permite una cabezadilla que resulta mortal porque el hermano mayor se acerca, le arrebató la flor, le asesina y entierra su cuerpo al pie de un árbol. Al llegar la primavera un juglar ve brillar un hueso al borde del camino que le resulta tan aparente para hacerse una flauta. La sorpresa es que cuando la da forma, el hueso se arranca a cantar para contar su triste historia. Corre al palacio donde se celebra la boda y los invitados pueden oír los lamentos que emite el hueso cantor (Arteaga, 2011, 180). El centro del relato es la vida que yace en la muerte, la música que esconde un resto humano. El hueso cantor da vida a lo que yacía muerto.

Adorno señala el carácter dialéctico de la estrategia musical mahleriana: si, por un lado, conduce las elevaciones al desastre, es capaz de descubrir en el desastre, por otro, la posibilidad de salvación. Si un ejemplo de lo segundo es el hueso cantor de *Das klagende Lied*, del primero es la *Sexta Sinfonía*, su obra más personal en opinión de Alma. Ahí se pone a prueba la capacidad del artista de dar la hora por adelantado. Es una obra trágica. Un Mahler al que todo le va bien en ese momento compone una obra invadida por trágicas premoniciones. “El protagonista”, explica su autor, “sufre tres golpes del destino, siendo derribado él mismo como si fuera un árbol por el tercero de ellos”. Un año más tarde, en 1907, los tres golpes anticipa-

dos estéticamente se habrán cebado en sus propias carnes: la dimisión de la Ópera de Viena, la muerte de su hija y el descubrimiento de la enfermedad que le llevará a la tumba.

En la música mahleriana juega un papel fundamental el tiempo. En la composición clásica domina la idea de matar el tiempo. La música sirve para escapar del aburrimiento. Beethoven rompe con esa cómoda idea. Recurre a la aceleración para avisar del vértigo que anuncian los ferrocarriles. A partir de ahora hay que contar con la velocidad. El público de Mahler ya ha asimilado el vértigo y se ha reconciliado con la aceleración. Viaja en avión con toda normalidad y empieza a pensar que el tiempo invertido en el viaje es tiempo perdido. Suspira por la instantaneidad. La aceleración del tiempo se está llevando por delante no sólo un modo de vida sino, como dirá Walter Benjamin, la posibilidad de la experiencia. Se produce el trueque de la experiencia por la mera vivencia. Pues bien, Mahler “coloca a los contemporáneos, habituados a viajar en avión, en un barco” (Adorno, 1987, 160) como si quisiera rescatarlos de un tiempo ahistórico y devolverles al ritmo vital que permite hacer experiencia y no sólo tener vivencias.

“Ersterbend” (agonizando) es una indicación a mano que escribe Mahler en el último compás de la *Novena Sinfonía*, una obra que evoca la fugacidad de la vida y presiente su fin. La muerte es un proceso que va madurando a lo largo de la vida. Morimos poco a poco y en ese proceso el ser humano va desprendiéndose de lo que tiene hasta quedarse con lo que se es. Franz Rosenzweig observa con agudeza que hay un momento en que el moribundo sólo responde a su nombre. El nombre es lo esencial. Mahler, un apellido metabolizado en nombre propio, ha llegado a ese momento mediante un trabajo de desposeimiento radical. Ha perdido la salud y el amor. En la *Décima* trata, en un gesto de combate, reconquistar el amor perdido, no resignándose a la pérdida, dejando constancia, como Moisés, que no renuncia a la Tierra Prometida, aunque sólo la vea de lejos. Mientras Mahler apura el proceso que le llevará a la soledad del nombre, la noticia de su enfermedad ocupó el centro de la opinión pública. Los periodistas subían al vagón en cada estación que paraban, ansiosos por conseguir el último parte médico. Tal era el interés mediático que ese su último viaje de París a Viena “parecía el de un rey moribundo” (Alma, 2006, 300). Ajeno a todo ese ajetreo, él había dejado bien dicho que sobre su tumba sólo constara el nombre, *Mahler*, suficiente para fratemizar con los que sabían que fue un músico.

Reyes Mate

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., 1987, *Mahler, Península*, Barcelona.
 Mahler, Alma, 2006, *Recuerdos de Gustav Mahler*, Acantilado, Madrid.
 La Grange, H.-L. de, 1982-1983-1984, *Gustav Mahler*, 3 vols., Fayard, París.
 Lebrecht, Norman, 2011, *¿Por qué Mahler? Cómo un hombre y diez sinfonías cambiaron el mundo*, Alianza, Madrid.
 Liberman, Arnoldo, 1986, *Gustav Mahler o el corazón abrumado*, Altalena, Madrid.
 — 2011, *Kadish por Gustav Mahler*, Sefarad Editores, Madrid.
 Pérez de Arteaga, José Luis, 2011, *Mahler*, Antonio Machado Libros/Fundación Scherzo, Madrid.
 Simmel, Georg, 1977, *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Revista de Occidente, Madrid.
 Trías, Eugenio, 1974, *Drama e identidad*, Barral Editores, Barcelona.
 — 2007, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Madrid.
 Yovel, Y., 1995, *Spinoza, el marrano de la razón*, Anaya/Muchnik, Madrid.

LA VOZ DE LA TIERRA

Hace ya bastantes años, leí *La melodía obsesiva*, en su traducción española *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*¹. Este libro del psicoanalista vienés Theodor Reik (1888-1969), quien tuvo que marcharse en 1934 a Holanda, y en 1938 a Estados Unidos, huyendo del nazismo, está construido como una serie de variaciones literarias a partir de un acontecimiento concreto. En diciembre de 1925, Reik pasaba unas vacaciones de invierno en la estación de Semmering, cercana a Viena. La tarde del día 25, recibió una llamada telefónica en la que se le comunicaba la muerte de su maestro y amigo Karl Abraham, y a la vez se le pedía, en nombre de Sigmund Freud, que pronunciara un discurso en memoria de Abraham en la siguiente reunión de la Sociedad Psicoanalítica de Viena.

Profundamente afectado, después de recuperarse salió a dar un paseo. En el curso del mismo, se sorprendió tarareando una melodía que en un primer momento no logró reconocer, pero que identificó casi de inmediato. Se trataba de los primeros compases del coro del último movimiento de la *Segunda Sinfonía* de Gustav Mahler. De ese día al día de Año Nuevo, la melodía venía una y otra vez a su cabeza hasta llegar a convertirse en una obsesión. No se podía librar de ella. Significativamente, el retorno obsesivo de la melodía coincidió exactamente con el tiempo que Reik tardó en escribir su discurso en memoria de Abraham, terminado el 1 de enero, y pronunciado públicamente pocos días después, el 6 de enero de 1926, ante la Sociedad Psicoanalítica de Viena.

El acontecimiento relatado por Reik plantea una cuestión de gran interés: ¿qué es lo que convierte a una melodía en obsesiva?, y actúa como desencadenante de su libro. Sin embargo, lo primero que es necesario subrayar es el largo periodo: veintisiete años, que transcurre entre el acontecimiento y la escritura del mismo. El motivo de esa demora constituye uno de los aspectos centrales de las variaciones de Reik: el libro gira en torno a su identificación obsesiva con Gustav Mahler, estableciendo un paralelismo entre la relación de Mahler con su maestro y protector Hans von Bülow, y la del propio Reik con Karl Abraham. Durante esos largos años, Reik iría acumulando todo tipo de datos, información y documentos sobre Mahler, sin poder llevarlos a un libro hasta esa fecha tardía. Vencidas finalmente las resistencias interiores que lo impedían, el trabajo sobre *la melodía obsesiva* se culmina y presenta, en la conclusión del propio Reik, “como una sincera contribución a la psicología de los procesos inconscientes” (cito por la edición española, pág. 191).

La melodía obsesiva supone una importante aproximación desde el psicoanálisis a la figura y la obra de Gustav Mahler. Pero debo confesar a que entre mi primera lectura y la que acabo de volver a hacer para escribir este artículo he descubierto matices que entonces no percibí. Por otra parte, es probable que esto pueda ponerse en relación con el hecho de que mi conocimiento de la música y del pensamiento musical de Mahler se hayan hecho más profundos desde entonces. La primera vez, el libro me pareció apasionante y muy bien escrito, una especie de historia *detectivesca*, como indica el propio Reik, que arrojaría luz sobre aspectos *inconscientes* de la creación artística. Sigo pensando que se trata de un libro muy bien escrito e interesante, pero hoy ya no estoy tan de acuerdo con la línea de interpretación de la figura y la obra de Mahler que plantea. Algo a subrayar es que en sus variaciones Reik habla en realidad mucho más de sí mismo que de Mahler. Y esto me ha llevado a pensar en qué medida no hay un elemento de *proyección* de sí mismo, de los impulsos y deseos de Reik, sobre la figura de Mahler.



Hans von Bülow

El encuentro con Freud

En su aproximación psicoanalítica al músico, Theodor Reik sitúa uno de sus puntos fundamentales de apoyo en lo que Sigmund Freud le dice, en una carta de 4 de enero de 1935, publicada por vez primera en este libro, y que desde entonces ha sido citada en bastantes ocasiones. En 1910, en una situación de crisis aguda en su relación matrimonial con Alma y de agravamiento de su precaria salud (de hecho, fallecería el 18 de mayo de 1911), Mahler había solicitado a Freud visitarlo en su consulta. Según parece, después de un prolongado intercambio de telegramas, Freud accedió a recibirle en agosto de ese año, durante sus vacaciones en la ciudad holandesa de Leiden. La consulta probablemente debió tener lugar en la habitación de un hotel, según Reik el 26 o el 27 de agosto. En la carta, Freud dice (pág. 153): “He analizado a Mahler [...] durante una tarde en Leiden”. Tras indicar que la visita le había parecido necesaria a Mahler “porque su esposa se rebelaba contra el hecho de que su libido se apartaba de ella”, Freud hace un conjunto de observaciones relevantes para nuestra argumentación.

“Interesantes incursiones”—afirma Freud— “en la historia de su vida nos permitieron descubrir su personal condición amorosa, especialmente su complejo marial (fijación materna)”. Reik toma como base ese párrafo para fundamentar el nexo entre el *Veni Creator* y las escenas finales del *Fausto*, de Goethe, con el papel central que allí desempeñan la Virgen María y *lo eterno femenino*, en la *Octava Sinfonía* de Mahler. Pero las cosas no quedan ahí. Reik



Sigmund Freud

habla de la fijación de Mahler con su madre, del conflicto con su padre, y en consecuencia de una forma asexual de relacionarse con las mujeres en las que éste habría seguido buscando a la figura materna. Todo ello explicaría, a la vez, la crisis matrimonial con Alma y como contraste la persistencia del impulso creativo en la composición musical.

—“Esta idealización, esta concepción sublime de la mujer”—escribe Reik (pág. 147)— “condujo a Mahler a una suerte de complejo marial y a un alejamiento sexual de su joven esposa. Las pulsiones creativas del compositor y sus deseos sexuales entraron en conflicto, y ganaron la ambición y el ardor de producir. La mujer se le apareció entonces bajo la forma lejana de la intocable Madre de los Cielos, como la personificación de lo Eterno Femenino idealizado”. Dejando aparte el apoyo continuo de Reik a las afirmaciones y puntos de vista de Alma, sometidos en cambio a crítica por muchos otros autores, las frases que acabo de mencionar son una aplicación evidente de la teoría freudiana de la *sublimación*, según la cual la creación artística tiene lugar a partir de pulsiones sexuales no satisfechas que se desvían a la realización de la obra. Es curioso que a todo lo largo del libro Reik no desarrolle esta cuestión que, a pesar de su importancia teórica, queda simplemente implícita.

En su carta a Reik, tras formular explícitamente la valoración positiva de su personalidad y su admiración por Mahler: “Tuve oportunidad de admirar la capacidad de comprensión psicológica que tenía este hombre genial”, Freud incide a continuación en lo que podríamos llamar “diagnóstico” sobre Mahler, y que es desde luego el motivo recurrente, más que la melodía, en el libro de Reik: “Ninguna luz aclaró entonces la fachada sintomática de su neurosis obsesiva. Fue como si se hubiese cavado una única y profunda hendidura en un edificio misterioso”. (pág. 153). *Neurosis obsesiva*, he ahí el diagnóstico. Formulado tras una consulta de una sola tarde en la habitación de un hotel y en el periodo de vacaciones de Freud. Reik llega a afirmar: “Impelido por los poderes demoníacos que le exigían perfección y las realizaciones más elevadas, obsesionado por un apremio interior que le reclamaba lo más grande e incluso lo imposible, Mahler dejó que, a sus flancos, se deslizase la vida”. (pág. 164).

En mi opinión, esta línea de argumentación resulta completamente inadecuada, y además de ello arroja muy poca luz sobre las relaciones de la vida de los artistas, en este caso un gran compositor, y los procesos creativos. No creo que Mahler dejara que “la vida se deslizara por sus flancos”. Al contrario, pienso que salió decididamente a su encuentro: buscó, mantuvo y desarrolló todo tipo de relaciones personales, desde su núcleo familiar de origen, a sus distintas amistades, pasando de un modo crucial por su matrimonio con Alma y sus dos hijas, una de ellas lamentablemente fallecida con tan sólo cinco años. Vivió. Vivió intensamente, aunque su vida fuera corta.

Junto a ello, y de forma paralela, su vida supuso una elección, toda ella volcada en la música: componer, dirigir. Eso forma parte también de la vida, en este caso *vida de artista*, algo que implica un compromiso pleno con la obra, con la creación musical y con la interpretación. Lo que fluye de ese compromiso: el Mahler *perfeccionista*, el que busca la forma musical y los acordes precisos, el que, como director, está continuamente pendiente, hasta el más mínimo detalle, de la realización del trabajo en el tiempo y ritmos prefijados, son los rasgos que Theodor Reik identifica con los del “neurótico obsesivo”. Me parece ridículo. Esto llevaría a decir que prácticamente todos los grandes artistas, en su exigencia de perfección, serían igualmente “neuróticos obsesivos”, lo que supone recaer, en mayor o menor medida, en el tópico banal, y desde mi punto de vista inaceptable, del artista loco o desquiciado. O, como alternativa, a utilizar el término “neurosis” con un alcance tan vago e impreciso, que nos llevaría a terminar por reconocer que, en virtud de las obsesiones de cada cual, todos los seres humanos somos más o menos “neuróticos”.

En Mahler, seguramente como en todos los grandes artistas y pensadores, *vida y obra constituyen una unidad indisoluble*. Le tocó vivir en un tiempo y en un lugar: *Viena, fin del Imperio*, según el título del hermoso libro de José María Valverde, que efectivamente suponía el cierre definitivo de todo un largo proceso histórico. En ese mismo escenario su gran impulso de renovación radical de la música, que continuaría después en Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg, convivió no sólo con Sigmund Freud y el nacimiento y desarrollo del psicoanálisis, sino también con figuras como los escritores Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus y Robert Musil, el arquitecto Adolf Loos, los pintores Gustav Klimt, Oskar Kokoschka y Egon Schiele, o el filósofo Ludwig Wittgenstein, entre muchos otros. Un tiempo de “encrucijada”, un tiempo de aceleración del cambio histórico, y a la vez de surgimiento de nuevas e intensas perspectivas en todos los dominios de las artes y la cultura.

Vita fugax

Mahler acostumbraba a repetir la frase *Vita fugax*: *La vida es fugaz*, lo que debería interpretarse como un signo claro de su compromiso con las dos dimensiones de su existencia, vida y obra. Todo en él está imbuido del *trasfondo vitalista* del pensamiento de Nietzsche, como se hace explícito en el cuarto movimiento de la *Tercera Sinfonía*, cuando la contralto canta los versos de “La otra canción del baile”, de la tercera parte de *Así habló Zaratustra*. La voz llama al hombre a prestar atención, y en el despertar del sueño advierte que si profundo es el dolor del mundo, más profundo aún es el placer, para concluir que todo placer quiere eternidad, profunda eternidad.

En una carta de junio de 1910 a Alma, que Theodor Reik cita sólo parcialmente en su libro, Mahler identifica la concepción platónica del amor, de Eros, con la de Goethe. La filosofía de Platón, escribe, “es realmente la idea de Goethe de que todo amor es generador, creador, y que hay una

generación física y espiritual que constituye la emanación de este Eros". Después, habla de Sócrates, el maestro de Platón, y ya hacia el final de la carta, continúa diciendo: "¡Qué hombre debe haber sido Sócrates para dejar semejante discípulo, tan imperecedera memoria y amor! La comparación entre él y Cristo es obvia, y ha surgido espontáneamente en todas las épocas. Los contrastes obedecen a sus respectivos tiempos y circunstancias. En uno tienes la luz de la cultura superior, los jóvenes, y un 'informante' de los mayores logros intelectuales; en el otro, la oscuridad de una época infantil e ingenua, y los niños como los recipientes de la más maravillosa sabiduría práctica, que es el producto de la personalidad moral, de una contemplación y captación directa e intensa de hechos. En ambos casos, ¡Eros como creador del mundo!"². En lo que aquí se expresa veo yo la fundamentación, filosófica, conceptual, del nexo que Mahler establece en la *Octava Sinfonía* entre el *Veni Creator* (el cristianismo) y el *Fausto*, de Goethe (la tradición platónica).

Eros, como para Platón, es para Mahler *fuerza vital y creativa*, y este aspecto, auténtico núcleo de su pensamiento musical y de su actitud ante la vida, debería ponerse en relación con la idea nietzscheana de la necesidad de aceptar el dolor de todo cambio, de toda metamorfosis del espíritu, para afirmar plenamente la vida. Estamos así en condiciones de comprender, a una nueva luz, más intensa, el alcance del verso propio que Mahler intercala hacia el final del coral en el poema *Resurrección*, de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), que utiliza en el quinto movimiento de la *Segunda Sinfonía*. Ese verso dice: "Sterben werd' ich, um zu leben!", "¡Moriré para vivir!". Es una afirmación de la fuerza del Eros creador, que sigue generando vida en esa metamorfosis que es la muerte. Vida en la música, en el sonido, en la imagen. No se trata, sin más, de la ambición de alcanzar la cima profesional en el mundo de la música, es una convicción de otro tipo. Tiene que ver con lo que Mahler le dice a su amiga Natalie Bauer-Lechner, en una carta citada por Reik (pág. 53): "Lo verás: no viviré lo bastante para tener la experiencia de la victoria de mis composiciones... La gente no entiende todavía mi lenguaje".

Mahler se sentía por delante de su tiempo, y probablemente llevaba razón, pues es un hecho que la recepción profunda e intensa de su música, y de su pensamiento musical, comenzó a tener lugar sólo después del final de la Segunda Guerra Mundial. Ese pensamiento musical se cifra, por lo menos a partir de la composición de la *Segunda Sinfonía*, en una voluntad de *rememoración*, de fijar, de guardar, la presencia de la vida, tanto el dolor y el sufrimiento como el placer, en la imagen del sonido, en la música, como promesa del futuro, del retorno de la vida después de la muerte, y en ese sentido como promesa de la *resurrección*. Rememorar como volver a vivir, una idea que nos remite, una vez más, a Platón.

Hay todavía un aspecto del pensamiento musical de Mahler sobre el que quiero llamar la atención. Según cuenta Alma, siendo pequeño le preguntaron a Mahler qué quería ser de mayor, a lo que él respondió: "Mártir". Por otra parte, Arnold Schoenberg, en su elogio funeral, después de empezar diciendo que "Mahler era un santo", afirmó que la mayoría del público hizo de él "un mártir", un mártir que no habría rehusado beber ningún cáliz amargo. Por los datos que tenemos, es verdad que la vida de Mahler debió ser atormentada, difícil. Sus orígenes muy humildes, el hecho de ser judío en un contexto de intenso antisemitismo y las dificultades de su vida matrimonial debieron suponer en no pocos momentos pesadas cargas, difíciles de sobrellevar. Pero el impulso de vida, el aliento de Eros, marcaba la senda de Mahler.

Verse, o ser visto, como "mártir" nos lleva a otra cuestión, a lo que en otras ocasiones he llamado *el mito sacrifi-*

cial del artista moderno. Empleo el término "mito" en un sentido positivo, como relato, o construcción de sentido, relevante en una tradición de cultura. Y con ello quiero decir que Mahler se veía, y era visto por algunos, con los rasgos, de origen romántico, del artista que se sacrifica a sí mismo por los demás, que pone su vida en juego para plasmar en la obra los signos de la redención del mundo. El artista como *un mesías* que abre con la regeneración del arte una promesa de liberación de la humanidad. Por eso veía Mahler su música como un don que germinaría en el futuro.

Esto enlaza con el carácter *paródico*, y a la vez intensamente *lírico*, de toda la música de Mahler. Era inevitable que ante una empresa de tal magnitud Mahler se sintiera *pequeño*, aunque a la vez, gracias a la intensidad del deseo, al fuerte impulso de Eros, capaz de llevarla a cabo. Pierre Boulez ha hablado del contraste en su música entre los clichés heredados del pasado: la marcha (con todos sus derivados, militares o fúnebres), las danzas en tres tiempos (el *ländler*, el vals, o el minué), el repertorio folclórico provinciano o local, y el repertorio de los grandes gestos teatrales: heroico, sublime, música de las esferas y del infinito. Para Boulez, ese contraste expresaría la convivencia en Mahler de la nostalgia y la crítica, incluso el sarcasmo. Por mi parte, prefiero hablar de una contraposición de *parodia* y *lirismo*, que a la vez es una síntesis. De un contraste, que encierra una intensa *ironía*, entre formas y estructuras musicales banales, incluso toscas, y los momentos de elevación, de vuelo. En Mahler, y en buena medida en Shostakovich, en quien veo tantos elementos de continuidad tanto en las estructuras formales como en el pensamiento musical, ese contraste actúa como *expresión melancólica* al tomar consciencia del desgarramiento entre la voluntad de elevación, el deseo de volar a lo más alto, y la certeza de la limitación material, terrenal, de los seres humanos.

La música de Gustav Mahler es como *una espiral* abierta hacia la exaltación de la tierra, de la vida, en la que *la sinfonía* actúa como espejo y síntesis del mundo y *la voz, la canción*, como su expresión mínima, la más íntima. Al término de la existencia, tanto la *Novena Sinfonía* como *Das Lied von der Erde*, *La canción de la Tierra*, estructuralmente llenas de auto-citas, de miradas retrospectivas hacia el camino musical recorrido, están impregnadas de melancolía y nostalgia. Melancolía que brota del amor a todo lo terrenal que, inevitablemente, habrá de abandonarse. Nostalgia de la tierra. Y de ahí el tono melancólico de la despedida, del adiós, que intenta dejar fluir esa voz, *la voz de la tierra*: "¡La tierra querida por todas partes / Florece en la primavera y reverdece de nuevo! / ¡Por todas partes y siempre la lejanía luce azul! / Siempre... siempre...".

Estos versos finales de *La canción de la Tierra*, escritos por el propio Mahler e insertados en la traducción de los poemas chinos que utilizó en la obra, nos dan las últimas claves de sus ideas acerca de la vida, la muerte y la resurrección. Lo mismo que la vida en la tierra nace, muere y renace, la música cifra eróticamente la esperanza de una permanencia de la vida, de una vida eterna, entendida como metamorfosis, como retorno tras el umbral. Siempre. Siempre.

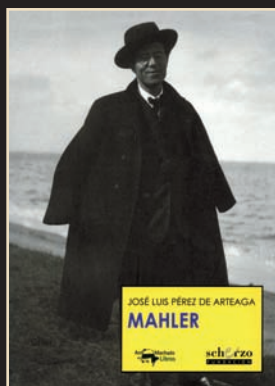
José Jiménez

¹ *The Haunting Melody. Psychoanalytic Experiences in Life and Music*; Farrar, Strauss and Young, Nueva York, 1953. Trad. esp. de Ignacio Gómez de Liaño: *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*; Taurus, Madrid, 1975.

² Alma Mahler: *Gustav Mahler. Memories and Letters*, edited by Donald Mitchell; John Murray Publishers, Londres, 1968. 3rd. ed.: 1973. Trad. esp. de Néstor Míguez: *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas*; Taurus, Madrid, 1979, págs. 341-342.

MUSICALIA SCHERZO

Novedad:



GUSTAV MAHLER

José Luis Pérez de Arteaga

ISBN: 978-84-7774-443-6
518 Páginas. PVP: 25 Euros.

Rigurosa y erudita, esta biografía acompañada de un estudio de su obra musical y de su discografía completa, es la mayor aportación de la crítica española al compositor más interpretado (y discutido) de nuestro tiempo. Sin duda una obra de referencia. Presentamos ahora la segunda edición, revisada y ampliada.

Títulos anteriormente publicados en esta colección:



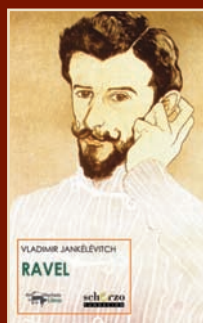
HITLER Y EL PODER DE LA ESTÉTICA

Frederic Spotts



MARAVILLA DE LA ÓPERA

Jens Malte Fischer



RAVEL

Vladimir Jankélévitch



CHOPIN

Raíces de futuro
Justo Romero



POR QUÉ BEETHOVEN TIRO EL ESTOFADO.

Steven Isserlis



BACH. LA CANTATA DEL CAFÉ.

La seducción de lo prohibido.
Domingo del Campo



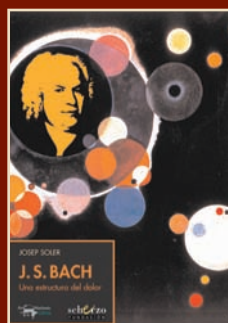
EL VELO DEL ORDEN

Conversaciones con Martin Meyer.
Alfred Brendel



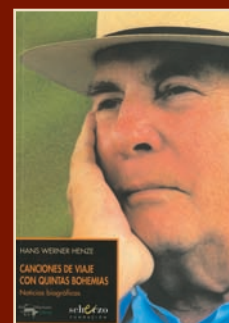
EL FUROR DEL PRETE ROSSO. La música instrumental de Vivaldi.

Pablo Queipo de Llano



J. S. BACH

Una estructura del dolor.
Josep Soler



CANCIONES DE VIAJE CON QUINTAS BOHEMIAS. Noticias biográficas.

Hans Werner Henze

MAHLER EN ESPAÑA Y LO ESPAÑOL EN MAHLER

Introducción

Si tratáramos de realizar un trabajo exhaustivo sobre la introducción de la obra de Gustav Mahler (1860-1911) en el mundo, nos llevaríamos grandes sorpresas porque inmediatamente después de su muerte, se produjo un rechazo y olvido sobre su legado, sencillamente vergonzoso. Y sin embargo, mientras vivió y podía ofrecer como director sus composiciones (no todas), hubo quienes supieron valorar la enorme carga expresiva y la hondura de buena parte de ellas, aunque se trataba de excepciones ilustres. Lo extraordinario del compositor apátrida no reside únicamente en su música. Él se hizo muchas preguntas sobre asuntos que inquietaron a los filósofos de su tiempo; y respecto a su tarea como músico, frente al fulgurante éxito obtenido desde su juventud por su labor directorial, la creativa era minusvalorada, incluso por expertos en la materia.

Recordemos, por ejemplo, que a Hans von Bülow, a quien había reemplazado más de una vez en la Ópera de Hamburgo y al cual hubo de suceder a su muerte en 1894, no le gustó la *Segunda Sinfonía* de Mahler cuando este le hizo escuchar el Allegro maestoso inicial (Mit durchhaus erstem und feierlichem Ausdruck). A Bülow le parecía “demasiado rara” la música de Mahler, incluidas buena parte de sus canciones y llegó a decir que *Tristán e Isolda* le sonaba como una sinfonía de Haydn si la comparaba con ese comienzo de la *Sinfonía “Auferstehung”* (Resurrección).

Y resulta paradójico el que, durante el funeral de Bülow, Mahler hallase las ideas para poner fin a esa sinfonía, al escuchar el poema de Klopstock, luego utilizado por él de modo conmovedor al final. Es el *Hymne Die Auferstehung*, cuyo comienzo nos dice: “Resucita, sí, resucitarás, ceniza mía, después de un breve reposo...”.

Si volvemos a la cuestión de cómo se introdujo la obra de Mahler en el mundo, podemos afirmar que cuando empezó, en los años 60 del pasado siglo, a hacerse cierta su célebre profecía “meine Zeit wird kommen” (mi tiempo ya vendrá), todavía aseguraba Adorno que Mahler era odiado. Y es verdad que su música, amada por la juventud más entendida y rompedora, era detestada en los cómodos y cerrados ambientes de los conciertos de hace poco más de medio siglo. También le ocurrió algo parecido mientras estaba vivo, pero su enorme personalidad y su excelsa consideración del arte musical, le procuraban la admiración ilimitada de los más avezados. Recordemos que, en nuestro país, Felipe Pedrell ya se percató de la importancia de Mahler en vida de este. El año 1907, el autor de *La Celestina* anticipaba: “Mahler será para nuestros hijos lo que Gluck y Beethoven fueron para los admiradores de Berlioz, lo que Wagner es para los que vivimos en la época presente”. El maestro tortosino no puede ser más clarividente, sobre todo cuando es muy probable que tan solo hubiese asistido al estreno de la *Sexta Sinfonía* el 27 de mayo de 1906 en el Allgemeines Musikverein de Essen, dirigida por el propio Mahler.

Pero entre 1911 y 1950 las historias de la música despachaban con unas pocas líneas al gran Gustav, o le acusaban de vulgar, divagatorio, grandilocuente, excesivo. En fin, el “no queremos aquí a Mahler” que, según Donald Mitchell, le espetó un crítico inglés, estaba a la orden del día en toda Europa. Libros como *The Symphony* (Penguin Books), en su edición de 1961, comenta tan sólo dos sinfonías (la *Cuarta* y la *Novena*) y lo hace un crítico, Geoffrey Sharp, lleno de reticencias y por tanto, muy poco “agudo”.

Se sabe, por ejemplo, que a lo largo de treinta años (entre 1920 y 1950), el nombre de Mahler apareció en los programas de conciertos de París tan sólo cuatro veces. Aunque Víctor Espinós no lo recoge en su libro sobre Arbós, parece ser que el maestro madrileño dirigió a la Orquesta Sinfónica *La canción de la Tierra* el año 1924. No tengo datos sobre la Orquesta Filarmónica de Pérez Casas, aunque Laura Prieto ha escrito un libro, aún inédito, sobre la historia de la desaparecida orquesta madrileña, superviviente, a duras penas, hasta finales del pasado siglo.

Barcelona primero

La ciudad de Barcelona, como en tantas cosas, se adelantó a muchas capitales importantes, al ofrecer la *Segunda Sinfonía* el 26 de febrero de 1910, es decir, en vida de Mahler. Dirigió el maestro suizo Volkmar Andreae (1879-1962), insigne mahleriano y bruckneriano, pese a las substanciales diferencias de ambos grandes del sinfonismo. Andreae era por entonces director de la Tonhalle de Zúrich y en 1911, mientras Mahler regresaba ya muy enfermo a Europa, Andreae fue requerido desde Nueva York para sucederle al frente de la Filarmónica, oferta que rechazó por respeto al admirado maestro de Kaliste. Autor de óperas como *Ratcliff*, sobre Heine, o *Las aventuras de Casanova*, Andreae dirigió el año de la muerte de Mahler, la primera ejecución en Italia (Milán, 1911) de la *Pasión según san Mateo* de Bach. La actuación barcelonesa de Andreae tuvo que impresionar a personalidades como los jóvenes Lamote de Grignon, Morera, Pahissa y al viejo maestro Pedrell. Recordemos que en 1910 Lamote fundaba en la ciudad condal la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la cual actuó regularmente hasta 1924. También el maestro franco-español José Lasalle dirigió la *Primera Sinfonía* de Mahler y la *Cuarta* de Bruckner en Barcelona y en Madrid. En el Teatro Real estrenó *Parsifal* el 1 de enero de 1914.

Lasalle había estudiado junto a músicos de la importancia de Max Reger y Ludwig Thuille. Fue un defensor ferviente del sinfonismo hispano de su tiempo, pero su empeño en divulgar e instaurar un culto a las obras de Mahler, Bruckner o Raff, no alcanzó, por prematuro, el éxito deseado. Raff, aunque no tenga los méritos de Bruckner ni de Mahler, sigue siendo injustamente ignorado por estos pagos.

Mahler en Madrid

Ahora nos ceñiremos a la entrada de Mahler en Madrid, que fue produciéndose, como en buena parte de Europa, años después del fin de la Segunda Gran Guerra (1939-1945). En ese sentido, la década de los 50 será decisiva y para referirme a ella no tendré más remedio que referirme a algunos pequeños trabajos míos.

Pero antes de los 50, Madrid tiene ocasión de escuchar a Mahler en la posguerra española. El año 1941 la Orquesta Sinfónica ofrece el Adagietto, de la *Quinta Sinfonía* que Visconti iba a popularizar con la película *Muerte en Venecia* sobre la novela de Thomas Mann. Dirigía el maestro donostiarra Enrique Jordá (1911-1996), quien pronto sucedería a Pierre Monteux al frente de la Orquesta Sinfónica de San Francisco de California. El año 46, un director alemán, Heinz Unger, actuó al frente de la Orquesta Nacional con la *Sinfonía n.º 1* de Mahler, en una velada que incluía al añorado pianista José Cubiles interpretando el *Concierto* de



Pilar Lorengar

Schumann. El año 48, un maestro holandés, considerado heredero del gran Willem Mengelberg (1871-1951), habíamos de Paul van Kempen (1893-1955), dirigió la *Cuarta Sinfonía* a la ONE con la joven barcelonesa Victoria López García (Victoria de los Ángeles, 1923-2005) como solista.

Madrid recibirá más creaciones de Mahler en la década de los 50. La primera es una *Cuarta Sinfonía*, con la bella soprano zaragozana Lorenza Pilar García (Pilar Lorengar, 1928-1996). Quien esto escribe experimentó aquel 4 de febrero de 1955 los síntomas de una verdadera epifanía durante el primer movimiento, con la impactante y neomozartiana coda, pero especialmente en el tercero, Poco adagio, cuya paz completa (Ruhevoll) me dejó totalmente conmovido. No había experimentado esa sensación desde la escucha del Adagio espressivo de la *Segunda Sinfonía* de Schumann. La audición de aquella *Cuarta*, dirigida por el inolvidable Ataúlfo Argenta, me desveló a un genio para mi desconocido. Con la ayuda de Luis Orueta, un compañero de colegio y de la Facultad de Derecho (hasta entonces en el viejo caserón de Noviciado de la calle de San Bernardo), pude hacerme con algunos datos sobre la vida del compositor y publiqué en la revista *Aria* (nº 4, septiembre-octubre de 1956) una breve biografía de Gustav Mahler, donde se nota claramente que sólo había escuchado la *Cuarta*. La reharía en el pequeño libro *Mahler, cantor de la decadencia* (Madrid, Real Musical, 1974).

En la revista *Aria* colaboraron críticos como Enrique Franco, Federico Sopena, Alfonso Aijón, Miguel Zanetti, Luis Alberto Moreno, Javier Elías, Luis Orueta, Samuel Rubio, Knudage Riisager, Fernández-Cid, etc. Su director, Enrique Sánchez Prieto, falleció el pasado año.

Mengelberg y otros

En las conversaciones con mi admirado amigo Maurice Gendron (1920-1990), el gran violonchelista francés me habló repetidas veces de Willem Mengelberg y de cómo este ilustre director le había sacado del *tutti* de la Orquesta de París, para suplir la ausencia de su colega Gaspar Cassa-

Willem Mengelberg
SALUTES
THE HAMMOND ORGAN

"A miracle of tonal colours,"
says world-famous conductor

Prof. Dr. Willem Mengelberg is the former conductor of the Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, one of the best musical organizations in Europe. His knowledge of the Hammond Organ, which he has used for many years, is well known. He writes: "The Hammond Organ is the ideal. As a musician and organ-player I express my heartfelt admiration."

This great master, like many other foremost musicians, has long been a Hammond enthusiast. "The Hammond Organ has been perfected to an exceptionally high degree," he says. "It is a miracle of tonal colours and is capable of producing the most plaintive as well as the most brilliant sounds. For church or concert hall, as well as for private dwellings, this Hammond Organ is the ideal. As a musician and organ-player I express my heartfelt admiration."

CREATES EXQUISITE ORGAN TONES BY ELECTRICAL IMPULSES

Designed on a wholly new principle, the Hammond has no pipes nor reeds. Its complex mechanism is actually contained in two single units—units of which can be moved easily by foot pedal. The console fits in a four-foot square. The attractive tone cabinet is much smaller. The organ is ready to play when connected to an ordinary electric outlet. It positively cannot get out of tune.

A true concert organ—as inexpensive, as practical for your home as a piano!

The Hammond has made fine organ music available, for the first time, to families of moderate means!

Therefore, like console of the Hammond Organ requires no more space than a writing desk and chair. Yet its keys can bring forth, rapid winds, valleys, dissonances, and countless other lovely voices to interpret your music. . . . a whole new world of tonal colors that will make music easy from your playing—will lead you to new richness and beauty in your favorite melodies.

Your Hammond dealer, the leading musical merchant in your city, will be delighted to have his staff assist you in an impromptu concert any time you drop in—without the slightest obligation. See him now! It will be an exciting experience. He writes: "The Hammond Organ, 2861 N. Western Ave., Chicago, for London, address: Northern Electric Co. Ltd., Montreal."

Over 2000 churches on the Hammond Organ . . . it is an appropriate devotion for your church.

THE HAMMOND ORGAN
THE HAMMOND IS THE LARGEST SELLING ORGAN IN THE WORLD

\$1250 and up f. a. b. Chicago—slightly higher for large institutions

Anuncio publicitario con Willem Mengelberg, 1937

dó, cuando éste suspendió por enfermedad. Así pudo presentarse como solista del *Concierto* de Dvorák. Un día que le acompañaba a la calle de Jesús y María, pues deseaba ver la casa donde murió Boccherini, Gendron me mostró una serie de fotografías de Mengelberg dirigiendo (muy pequeñas, por cierto, que llevaba en la cartera) y me habló con entusiasmo del ilustre director. Él fue el primero en practicar la difusión de la obra de Mahler. Recordemos que el maestro holandés fue uno de los adelantados a la hora de afirmar la grandeza espiritual de la música de aquel hombre bajito y meditativo, a quien él había conocido el año 1902. Y resulta muy llamativo que Mengelberg tuviese con Toscanini similares enfrentamientos en Nueva York (durante la temporada 1928-1929) a los sufridos por Mahler con el director parmesano veinte años antes. Mengelberg invitó a Mahler en 1903 a dirigir en Ámsterdam, impresionado por el estreno de la *Tercera* en el Allgemeine Deutsche Musikverein de Krefeld. Otros directores, Oskar Fried (1871-1941), Bruno Walter (1876-1962), Artur Bodanzky (1877-1939), Otto Klemperer (1885-1973) y más tardíos, Heinz Unger (1895-1965), Jascha Horenstein (1898-1973), etc. han sido fieles intérpretes mahlerianos.

En la eclosión del legado de Mahler a partir de los ochenta, tuvieron gran importancia las grabaciones integrales de las sinfonías por Kubelik con la Orquesta de la Radio de Baviera (realizada entre 1967 y 1971) y por Bernard Haitink con la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam entre 1972 y 1975. Esta última apareció en España con excelentes comentarios de Manuel Chapa Brunet.

El primer grupo mantuvo encendida la débil llama del mahlerismo durante la primera mitad del pasado siglo, pero nadie lo hizo como Mengelberg, y además al frente de la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam, la predilecta de Mahler. No lo era tanto la Filarmónica de Viena, pues para ésta guardaba don Gustavo resentimiento, a causa de las bur-



Federico Sopena y Joaquín Rodrigo

las con las que sus profesores acogieron el ruidoso fracaso del estreno vienés de la *Primera Sinfonía "Titán"* en la Gran Sala del Musikverein el 18 de noviembre del año 1900. Dirigía el propio Mahler y se quejó entonces de que "quienes eran los más capaces para entender mi obra, me abandonaron al final del concierto. Ocultaron sus rostros para que no viera sus miradas maliciosas". Parece tener razón el ilustre dramaturgo romántico Friedrich Hebbel (1813-1863) cuando afirma: "esta Austria es un mundo pequeño en el que ensaya el grande". Recordemos la incompreensión padecida por el gran arquitecto Otto Wagner y diversos miembros del grupo vienés *Sezession* (Klimt entre ellos) por su ruptura con las tradiciones y la moral burguesa. Otto Wagner sufrió la enemistad del archiduque Franz Ferdinand y perdió por ello muchas realizaciones para las que había sido seleccionado en virtud de la elegancia y sobriedad decorativa de sus trabajos. Curiosamente Mahler y su esposa Alma se instalaron en un edificio de la Auenbruggergasse, construido por Otto Wagner al regreso de su viaje de novios por Rusia, según nos cuenta Pérez de Artega en su colosal *Mahler*, ha poco corregido y aumentado (Madrid, 2011).

Directores españoles

En el proceso de asentamiento de la obra de Mahler en España participaron tres maestros españoles, además de los ya citados Lasalle y Argenta (este último insistió en Madrid sobre la *Cuarta Sinfonía*, ahora con Victoria de los Ángeles, en 1957). Durante la dictadura dirigieron en Madrid obras de Mahler, Rafael Frühbeck de Burgos. Vicente Spiteri y Theo Alcántara. En la democracia muchos más, entre ellos López Cobos, García Asensio, Odón Alonso, Gómez Martínez, Ros-Marbà, Cristóbal Halffter, etc. Frühbeck se lleva la palma por haber programado entre 1961 y 1971 al frente de la ONE, las *Sinfonías n.ºs 1, 2 y 8*, más los *Kindertotenlieder*.

En las últimas tres décadas, Mahler ya es un diluvio y no sólo en nuestras orquestas. En los ciclos madrileños, sobre

todo el de Ibermúsica, se ha prodigado tanto como Bruckner y Shostakovich. Los Brahms, Chaikovski, Schumann, Schubert, e incluso Beethoven, reciben menos ejecuciones de las que tuvieron en nuestras salas de concierto. Richard Strauss resiste y también lo sinfónico de Wagner, Dvorák y Berlioz. Mozart siempre es acogido con entusiasmo, pues jamás sufrió los vaivenes de la moda, en especial sus insuperables conciertos de piano (aquí no hablamos de algunas de sus óperas, sin duda inmortales). Pero podría asegurarse que Mahler es actualmente rey en conciertos sinfónicos y que su mayor representante en la tierra es Claudio Abbado.

Directores extranjeros

Numerosos directores, la mayor parte procedentes de Austria y Alemania, pasaron por Madrid en los años de la dictadura franquista para ofrecer obras de Mahler. Además de los ya citados, Paul Kletzki, Jascha Horenstein, Hermann Scherchen, Heribert Essex, Zubin Mehta, Moshe Atzmon, todos en los años 60. Y Tilson Thomas, Wilfried Boettcher, Dean Dixon, Antal Dorati, Hans Schmidt-Isserstedt, Eliahu Inbal, Ferdinand Leitner, Peter Eros, Jean Martinon, etc., entre 1970 y 1974. Como se ve, grandes figures de la dirección mundial, muchas ya desaparecidas y otras, las menos, aún en ejercicio.

Críticos e irrupción mahleriana

Dejando a un lado mi breve biografía de Mahler en *Aria* y un extenso artículo de Luis Orueta en la revista *Semana* (julio de 1960) centrado en Alma Mahler, la primera publicación monográfica en libro sobre el maestro de Bohemia en España, y creo que en una lengua latina, ha sido *Introducción a Mahler* (Madrid, Rialp, 1960), del sacerdote, crítico y musicógrafo Federico Sopena.

Pese a sus numerosas erratas y ¡dos! discos recomendados, fue una importantísima llamada de atención sobre el gran compositor. Sopena sería el principal impulsor del ciclo que la ONE le dedicó en el Teatro Real, en la época de Frühbeck. Se celebró entre dos temporadas, 1970-1971 y 1971-1972, cuando Sopena era Comisario Nacional de la Música. El propio Sopena —nuestro admirado "Pater"— organizó unas charlas coloquios en la Sala Turina del Teatro Real que más tarde pasarían al libro *Estudios sobre Mahler* (MEC, 1976). Algunos críticos reaccionaron ante la incipiente avalancha Mahler, diciendo sobre él cosas así: "goza de una sobreestima fruto de las detestables modas y de un cúmulo de circunstancias extramusicales"; o que su mensaje parecía "cada vez más desgastado por demasiado dependiente de agentes exteriores", añadiendo que era el de Bruckner el que acrecentaba su significado y profundidad. ¿Ibamos a volver a los años 50, cuando el comentarista anónimo (entonces las notas de la ONE no se firmaban) decía, a propósito de *La canción de la Tierra*, que "la música de Mahler, a pesar de su longitud, es ligera y superficial?". Ya no era posible. Mahler tenía en España una legión de seguidores.

En 1987, por ejemplo, el Ayuntamiento de Madrid daba acogida en el Centro Cultural de Buenavista —organizado por la revista *Alcores* y la Asociación Española Gustav Mahler—, a un ciclo de audiciones de su obra sinfónica, arropado por una serie de presentadores y conferenciantes. Y el 24 de enero de 1992 la Fundación Caja Madrid comenzaba su ciclo integral de las sinfonías. En el podio, por orden, Jirí Belohlávek, Václav Neumann, Aldo Ceccato, Gary Bertini, Libor Pesek, Eliahu Inbal, Gary Bertini. *Das Lied von der Erde* correspondió a Gennadi Rozhdestvenski con la contralto Hannah Schwarz y el tenor Horst Laubenthal de solistas. Hoy Mahler es casi el pan nuestro de cada día y con el tiempo percibimos mejor su humanísima grandeza y la enorme carga poética de su mensaje.

La cultura española en Mahler

Mahler se acercó a lo español en numerosas etapas de su vida. Como compositor su primer acercamiento se produce hacia 1887, cuando finaliza la serie de *Cinco Lieder* para canto y piano, primer cuaderno de los catorce *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*. Los dos últimos de esta serie *Serenade* y *Phantasie* proceden del drama atribuido a Tirso de Molina (1571-1648) *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1625), que en la actualidad se cree es de Lope de Vega o de Andrés de Bracamonte.

Algunos autores, como Kenneth Thompson, aseguran que la traducción de los dos Lieder es de Nikolaus Lenau, pero en esta ocasión la hizo Ludwig Braunfels.

Se trata de dos pasajes del primer Don Juan literario de la historia, personaje que, a través de la ópera de Mozart, fascinó a Mahler desde la juventud. Antes de encontrar a Alma Schindler, su amor definitivo, el propio Mahler se había manifestado como un pequeño Don Juan. Basta recordar los nombres de Johanna Richter, Josephine Poisl (a quien dedicó estas canciones), Betti Frank, Marion Matilde von Weber y Anna von Mildenburg, esta última célebre soprano austriaca, experta wagneriana que llegó a ser en varias ocasiones la Kundry del *Parsifal* en Bayreuth.

En la obra de Tirso, *Serenade* se halla en la última escena de la pieza, entre Catalinón, don Gonzalo y Don Juan. Dentro de ella se encuentra el célebre desplante del burlador: "¡Qué largo me lo fiáis!" Comienza: "Adviertan los que de Dios / juzgan los castigos tarde / que no hay plazo que no llegue / ni deuda que no se pague".

En cuanto a *Fantasia* (escena 21 del primer acto), es la canción de Belisa "A pescar sale la niña / tendiendo redes / pero en lugar de peces / las almas prende". La segunda estrofa es ya un texto inventado por el propio Mahler. El compositor seguramente asistió a la representación de la obra de Tirso en Leipzig, la cual tuvo lugar el 25 de octubre de 1887, cuando él dirigía la orquesta del Teatro Nuevo de la ciudad sajona. Era uno de los actos conmemorativos del centenario de *Don Giovanni* y probablemente Mahler escribió las dos canciones rápidamente, poco antes de la función de Leipzig. Son dos canciones sencillas y hasta populares, aunque la *Fantasia* tiene algo más propio del arte mahleriano.

En esa misma época de Leipzig, Mahler va a iniciar un importante trabajo sobre el material legado por Weber para una ópera que éste nunca finalizó, la titulada *Die drei Pintos*, una consecuencia más del enorme interés suscitado por el teatro clásico español en el mundo germánico.

No podemos ahora entrar en un tema donde están implicados desde Gotthold Ephraim Lessing, Wolfgang Goethe y Friedrich von Schlegel, hasta Grillparzer y Hofmannsthal. Sobre todo Lope y Calderón recibieron un culto especial entre los alemanes y todavía podemos ver el nombre de Lope de Vega en la Ópera Semper de Dresde junto a los de Schiller, Lessing y otros grandes del teatro alemán. En el Gansemarkt de Hamburgo fueron frecuentes en el siglo XVII y XVIII óperas basadas en clásicos españoles.

Weber inició la composición de *Los tres Pintos* después del éxito de *Der Freischütz* y antes de su *Euryanthe*. Por entonces se ocupó de poner música incidental a *Preciosa*, una producción para Berlín de la comedia del mismo título de Pius Alexander Wolf, también conocido actor que llegó a ser intérprete de *Hamlet* en Berlín. Wolf se inspiró en *La gitana*, la conocida novela ejemplar que Cervantes escribió y publicó en 1613. En la obertura se escucha un bolero que, se cree, Weber escuchó a soldados españoles acuartelados en Gotha.

Cuando Weber estaba dedicado a su nueva ópera *Los tres Pintos*, le llegó una carta de Domenico Barbaia, el empresario del Kärntnertheater para encargarle una gran



Carl Maria von Weber

ópera. Dejó a un lado la de los Pintos, de tema más ligero y cercano a la comedia del arte italiana, para acometer su ópera heroico-romántica *Euryanthe*, sobre un libreto de Helmina von Chézy. Weber trabajó mucho sobre *Los tres Pintos* y siempre tuvo idea de acabarla, pero las circunstancias y su mala salud se lo impidieron.

El argumento de la obra proviene de la novela de Carl Seidel *Der Brautkampf* (El duelo matrimonial), publicada por entregas en la revista de Dresde *Abendzeitung* (nºs 299 a 302). Es una novelita breve y concisa que sirvió a Theodor Hell para elaborar el libreto, eliminando detalles accesorios del divertido relato de Seidel. Weber dejó el primer acto prácticamente completo, y del segundo trabajó únicamente en el dúo *Num da sind wir*, entre Gastón y Ambrosio.

Cuando Mahler se incorporó en 1886 al Teatro de la Ciudad de Leipzig como segundo director musical, recibió la visita de Carl von Weber, un capitán nieto del compositor y depositario de los bocetos de *Los tres Pintos*, compuestos para piano y en una especie de taquigrafía musical difícil de descifrar. De hecho, esos apuntes los entregó la familia a Meyerbeer, pero éste los volvió a remitir a los Weber sin la menor huella de haber puesto las manos sobre ellos. Mahler sí lo hizo, llevado por su admiración hacia el autor de *Der Freischütz* y por su buena relación con Max Staegemann, el director general del teatro, dispuesto a estrenar la obra si se terminaba. Además, en las idas y venidas a casa de los Weber, a fin de mostrar la labor emprendida para completar la ópera, Mahler se enamoró de la esposa del capitán, Marion Matilde, y al parecer fue correspondido. Decidió suspender temporalmente su trabajo en la *Primera Sinfonía*, enfrascándose en la orquestación y búsqueda de otras músicas de Weber que sirvieran a su empeño, por ejemplo el romance de Alkansor y Zaida, para voz y guitarra, compuesto por Weber en 1818 con destino al drama de Kind La



Eduard Hanslick

posada de Granada y que comienza “Leise weht es...”. Las seguidillas a dos entre Inés y Gastón pasaron del cuarto al quinto lugar entre los números del primer acto.

Además de recomponer con gran esfuerzo muchos pasajes de la música y del libreto, Mahler escribió números enteros, como el intermedio entre los actos segundo y tercero y el primer final, elaborado a partir de temas del acto primero. Trabajó con entusiasmo y quedó muy satisfecho de su labor. Era la primera vez que aparecía en público como compositor y estaba convencido de que la obra seguía teniendo vigencia y de que volvería a representarse “cuando el tumulto del realismo se haya sosegado”.

El primer acto de *Los tres Pintos* se desarrolla en una posada de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca) y el segundo y tercero en la casa de don Pantaleón de Pacheco, tío de Clarisa, prometida por su tío a don Pinto de Fonseca. En la narración de Seidel se dice que don Pantaleón es de Sevilla y tiene allí su casa, pero el libretista Hell la sitúa en Madrid.

No tenemos espacio para explicar la trama, pero es justo decir que, pese a las críticas adversas, esperadas siempre por quienes se atreven a tocar a un clásico, Mahler recibió una, bastante positiva, del más temido de los críticos, Eduard Hanslick, el cual escuchó la obra tiempo después de su estreno. Éste tuvo lugar en el Stadt-Theater de Leipzig el 20 de enero de 1888. El éxito fue grande y pronto surgieron invitaciones, como la de Angelo Neumann, para presentarla en el Neues Deutsches Theater de Praga, donde fue apreciada, junto al *Freischütz* y *Oberon*, como una verdadera obra maestra. El célebre chelista y compositor David Popper ve en el joven Mahler “un poder artístico surgido del jardín mágico de Armida” y lo califica de “genio de la música hecho carne”. *Los tres Pintos* en manos de aquel gran lector del *Quijote* que fue Mahler, debía desprender cierta autenticidad. Sin él al frente de la orquesta, ha seguido representándose, aunque con menos éxito, en Alemania. España ha dado la espalda a



Teresa Carreño

esta ópera, como suele hacer con tantas cosas que rozan o se adentran en algún aspecto de nuestra cultura.

De todas formas conviene recordar todas las óperas relacionadas con España dirigidas por Mahler. En Ljubljana (Eslovenia), antes Laibach, ya dirigió *Hernani* y *El trovador* de Verdi, más *El barbero de Sevilla* de Rossini, que volverá a ofrecer en Leipzig. Las tres óperas “españolas” de Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro* e incertamente *Don Giovanni*. *Fidelio* de Beethoven, una de las piezas que los entendidos sólo aceptaban si él se hacía cargo de la dirección; *La muette de Portici*, de Auber; *La Africana* de Meyerbeer, ambas dirigidas en Olomouc; *Carmen* de Bizet, muchas veces en sus atriles; *Fernand Cortez*, de Spontini, presentada en Leipzig poco después de *Los tres Pintos*; *Tiefland* (Praga, 1903), de Eugen d’Albert, sobre el drama en catalán de Àngel Guimerà *Terra baixa* y libreto alemán de Rudolph Lothar.

Ya fallecido el compositor dos años antes, Mahler ofreció en Viena, con escenografía de Alfred Soller, gran renovador de la escena en la ópera de Viena, *Der Corregidor* de Hugo Wolf, en febrero de 1904. La ópera, en cuatro actos, tiene libreto de Rosa Mayreder-Obermayer a partir del relato de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*.

Explicar la presencia de nuestro país en cada una de las óperas daría para escribir un largo ensayo, pero los lectores



Maria Gay como Carmen, 1909

cultos probablemente lo saben o lo intuyen. Más sencillo resulta explicar la inclinación de Mahler por lo español si sabemos que en su etapa de madurez, dirigió la *Rapsodia española* de Liszt en Hamburgo, en una versión para piano y orquesta realizada por Ferruccio Busoni, y con este último de solista.

En Nueva York, Mahler ofreció al frente de la New York Philharmonic Orchestra, piezas como *Iberia* de Debussy, la *Sinfonía española* de Edouard Lalo y *España* de Emmanuel Chabrier.

También en las sinfonías de Mahler encontramos huellas de lo español. En el tercer movimiento de la *Primera*, tras la introducción, con la famosa canción de canon *Frère Jacques*, surge, a modo de trío, un motivo de tango al que sigue un pasodoble casi torero.

Más evidente es lo que se incluye en el tercer movimiento de la *Tercera*. La base melódica proviene de la canción *Ablösung in sommer* (Relevo en verano) de los antiguos *Wunderhorn Lieder*. En el esquema binario del movimiento A-B-A-B-A, las secciones B juegan un papel de trío doble, en el que destaca la misteriosa llamada de la trompa de postillón. El *posthorn* nos ofrece un acompañamiento de jota incluido por Glinka en su *Capricho brillante sobre la jota aragonesa* (1845), luego claramente repetido en la cuerda y al cual sigue un movimiento de danza que recuerda la sección central del auresku vasco.

Amigos

Mahler mantuvo una larga amistad con la pianista, cantante, pedagoga y compositora venezolana de ascendencia española, Teresa Carreño (1853-1917). En la etapa hamburguesa de Mahler, entre los años 1891 y 1897, se relacionó mucho con ella y en presencia de Brahms la dirigió en Hamburgo el *Concierto n.º 4* de Saint-Saëns (1891) y años después el *Concierto* de Grieg (1895). Asistió la bella Teresa Carreño a las tertulias de Hamburgo que organizaba el círculo de Mahler: Hermann Behn, discípulo de Bruckner; el compositor checo Joseph Bohuslav Foerster, el comerciante y mece-

nas Wilhelm Berkhan; los directores Bruno Walter y Rudolf Krzyzanowski; el crítico y profesor de música Ferdinand Pfohl y la extraordinaria soprano wagneriana Anna von Mildeburg. Con frecuencia se reunían en la casa de Adele Marcus, inteligente dama, ya viuda, que llegó a ser grandísima amiga y protectora de Mahler. Sabemos que éste almorzó con Teresa Carreño en Leipzig, donde se encontraron con motivo de un concierto que Mahler dirigió invitado por la Lisztverein de la ciudad sajona. Años después, en Nueva York, Mahler volvió a coincidir con Teresa Carreño al dirigir el *Concierto n.º 1* de Chaikovski en su etapa neoyorquina. Entre los discípulos de Carreño figuran los españoles Olallo Morales y Pilar Fernández de la Mora.

Teresa Carreño era nieta del Cayetano Carreño (1774-1836), organista de la catedral de Caracas y autor de un Réquiem considerado una obra maestra de la música colonial. Varios miembros de la familia Carreño fueron destacados músicos y Teresa culminó esa tradición. Gran pianista, ella misma llegó a grabar para Ampico algunas de sus obras, entre ellas la *Danza española*. Su amistad con Mahler ayudó a que éste dirigiese la citada ópera de Eugene d'Albert, su segundo marido.

Con fecha 14 de noviembre de 1907, el pintor vasco Ignacio Zuloaga escribe una carta desde Segovia a Gustav Mahler para recomendarle a la cantante catalana María Gay (1879-1943). Zuloaga, ya muy célebre en toda Europa por su estilo modernista y cierto expresionismo de carácter nacional, había escrito antes a Carl Moll, padrastro de Alma, notable pintor paisajista y persona que aglutinó a muchos artistas afectos al nuevo *Jugendstil* de los miembros de la Secesión. Debió reunirse Moll con Zuloaga en París y, a través de él, el pintor de Eibar conocería a Mahler. Pero Moll no había contestado a la carta donde Zuloaga recomendaba a María Gay y entonces se dirige a Mahler con motivo de su nombramiento de director de la Metropolitan Opera House de Nueva York.

Para Zuloaga, Gay es una cantante formidable y piensa que "su aparición en Nueva York sería un acontecimiento único". Al parecer, le había impresionado al encarnar a Carmen en la ópera de Bizet y casi estoy seguro de que el retrato de Zuloaga *La empolvada*, del año 1907 y en colección particular, es un retrato de María Gay en ese papel. Zuloaga confiesa a Mahler que el tipo de la mezzosoprano barcelonesa le ha "interesado de tal manera que yo mismo he dibujado sus vestidos y peinados", añadiendo que ha cantado en la Scala durante el último invierno. María Gay se llamaba María Pichot Gironés y estudió en la Academia Vidiella de la ciudad condal música y canto. Allí conoció al profesor de la Academia y compositor Juan Gay Planella (1867-1926), con el que contrajo matrimonio. Poco a poco, María fue alcanzando una excelente reputación como cantante e inició una brillantísima carrera internacional en Bruselas, en un recital donde fue acompañada por el brillante pianista Raoul Pugno, alumno de Mathias y profesor del fundador de la escuela catalana de piano Joan Baptista Pujol.

Mahler cumplió con Zuloaga, pues sabemos que María Gay cantó *Carmen* en la Metropolitan en 1908, convirtiéndose en primera figura del gran teatro neoyorquino en la etapa de transición entre dos directores generales del famoso coliseo, Heinrich Conried y Giulio Gatti-Casazza, difícil momento que llevó a Mahler a la dimisión como director musical del teatro.

En fin, ha transcurrido un siglo desde que el pequeño judío cuya única patria fue la Música, con mayúscula, nos dejó. Y cada vez acude más gente a visitar su tumba en el camposanto de Grinzing, con frecuencia españoles. Ahora muchos sabemos quién fue y sobre todo, cuánto le debemos.

MENAHÉM PRESSLER: “NO QUIERO DEJARLO”



Pianista legendario y fundador, en 1955, del Trío Beaux Arts —que duraría hasta 2008, en ese momento con Daniel Hope y Antonio Meneses— Menahem Pressler (Magdeburgo, 16 de diciembre de 1923), premio a toda una vida dedicada a la música en los ICMA de este año, no para de trabajar —conciertos, recitales y clases magistrales— cuando está a punto de cumplir los ochenta y ocho. Luciendo un envidiable sentido del humor, fresco y siempre sonriente, sin mostrar cansancio alguno tras un larguísimo viaje transoceánico, Pressler —cuya longevidad artística es ya como la de Rubinstein o Horowitz y está dispuesta a alcanzar la de Horszowski— nos habló de la música y de la vida desde el convencimiento de que tanta experiencia sirve, por encima de todo, para volver a empezar cada día.

Han cambiado muchas cosas desde que inicié su carrera.

Unas para bien y otras para mal. Para bien, que ahora hay un público mucho más numeroso que cuando yo empezaba, que la radio y la televisión nos permiten llegar a millones de personas, que hay muchas salas de conciertos, que tocamos, grabamos y se nos conoce en nuevos territorios, pienso en China, en India... Lamento, sin embargo, que en las familias ya no se haga tanta música como antes. O que las relaciones públicas jueguen un papel tan dominante. Hoy hay grandes músicos, claro que sí. Pero también los hay no tan buenos y que tienen el mismo éxito, o más, que los que son mejores que ellos. Y eso porque el público no exige de un artista los mismos valores que antes, ha caído en la trampa de esas apariencias que llegan a jugar un papel más grande que el de las emociones que la música contiene. Olvida que en primera instancia no se trata del artista sino del contenido de la música. Una sola frase de Mozart, Chopin o Beethoven puede contener todo un mundo musical y nosotros, los artistas, sólo somos, sin embargo, el medio para expresarlo a un público. Una vez estuve en un concierto de un joven pianista, despampanante, que realmente dominaba su instrumento, pero ¿era eso realmente música? Aun así, el público se sentía a gusto, relajado, como en casa. Es impensable que eso sucediera antes, por ejemplo en los tiempos de Schnabel, Rubinstein, Horowitz, Gilels o el gran Richter. Todos ellos eran verdaderos profetas de la música.

En tantos años habrá almacenado muchos recuerdos.

Hay cosas inolvidables. Por ejemplo cuando uno se va encontrando con sus maestros o esos acontecimientos que van cambiando el curso de las cosas. Cuando gané el Premio Debussy-Wett en San Francisco. Mi maestro no me había mandado allí para ganar, sino para comprobar si era suficientemente bueno como para empezar una carrera de concertista. Que el jurado, presidido por Darius Milhaud, me concediera el premio al momento, fue una cosa abrumadora. Muy importante fue también firmar con Arthur Judson, el fundador de la CBS, un contrato a largo plazo. Me envió para una audición con Eugene Ormandy, que me invitó inmediatamente para un concierto con la Orquesta de Filadelfia que fue el primero que di en Estados Unidos. Toqué el *Concierto en la menor* de Schumann e inmediatamente obtuve cuatro conciertos para las cuatro temporadas siguientes. Era la primera vez en la historia de las orquestas norteamericanas

que un solista recibía un contrato así. **Y llega el Trío...**

También, naturalmente, fue importante la fundación del Trío Beaux Arts. Y esto sucedió, a decir verdad, de una forma casual. Yo hacía entonces muchas grabaciones para MGM y quería tocar también los tríos de Mozart. Mi productor dijo: "De acuerdo, usted busca dos personas y lo hacemos". Yo vivía en un apartotel en Nueva York, donde también se alojaba el primer segundo violín de la Orquesta de la NBC. Él me aconsejó ponerme al habla con Daniel Guilet, que también estaba en la orquesta. Le encontré en un ensayo con Toscanini y estuvo dispuesto a participar. Poco después conocí a Bernard Greenhouse, un alumno de Pablo Casals, y empezamos a ensayar. Y el 13 de julio de 1955 se nos presentó la oportunidad de sustituir a otro trío, en Tanglewood. Tocamos tres tríos de Beethoven. El éxito fue enorme, nos llovieron los contratos y en lugar de grabar los tríos de Mozart nos comprometimos para setenta conciertos.

¿De dónde surgió el nombre de Beaux Arts?

El nombre no tiene ningún significado especial y fue puramente casual, en realidad como un accidente. Guilet quería llamarlo Trío Guilet pero Greenhouse y yo no estábamos de acuerdo. Nuestro manager no aceptó la denominación Trío Guilet-Greenhouse-Pressler porque era un nombre demasiado largo y complicado. Entonces dije yo: tenemos un francés entre nosotros, ¿por qué no nos llamamos Trío Beaux Arts? Dicho y hecho. Que algún día llegara a ser un nombre famoso no lo sospechaba ninguno de nosotros. Supuestamente el Trío no iba a existir mucho tiempo, en realidad sólo hasta que acabáramos de grabar los tríos de Mozart. Nuestra primera grabación contenía obras de Haydn, Mendelssohn, Ravel y Fauré. Y cuando por fin, mucho después, a finales de los sesenta, grabamos los tríos de Mozart, no me quedé nada satisfecho del resultado. Quise incluso comprarle las grabaciones a la Philips. Sin embargo, en el sello discográfico me dijeron: "Demasiado tarde, no sólo se han publicado ya sino que, además, han tenido un gran éxito". Y ahora sigo así. La autocrítica forma parte de mí y a veces hace que no reconozca lo bueno que puede haber en lo que hago.

¿Cuál fue su fórmula secreta para que el Trío Beaux Arts aguantara, con distintas formaciones, y siempre con usted al piano, cincuenta y cinco años?

El secreto fue la fuerza de la primera formación. Yo no he aprendido tanto de nadie ni fui tan influenciado por alguien como por Guilet. Era un gran músico. Pero para ensayar y para tra-

bajar no era el hombre más amable del mundo. Trabajar con él significaba sangre, sudor y lágrimas. Y había que aplicar otro secreto: el de ajustar bien las relaciones personales. Si quieres realmente hacer música de cámara en un trío, debes abordar el sentimiento de los otros dos. Un falso acento puede ser una ofensa comparable a un malentendido en una discusión. Por supuesto que se discute, por supuesto que se intercambian argumentos, pero lo más importante es que ninguno tenga la sensación de que falta respeto mutuo. Y créame, a veces hasta las cosas más pequeñas pueden acarrear discordias, y eso no debería ocurrir. Sin respeto no hay relación posible. Quien no se ajusta en un conjunto tampoco puede identificarse profundamente con una obra de arte. Porque tienes que dejar tu ego siempre atrás. No es la obra la que te embellece como un traje, sino tú el que, como servidor, embelleces la obra.

Le gusta especialmente la enseñanza.

Hace cincuenta y cinco años Artist in Residence me ofreció dar clases en la Universidad de Indiana. Al principio me negué, pero luego me dejé persuadir. Acepté con la condición de probarlo durante un semestre. Lo probé y aún continúo en el mismo sitio y enseñando. Me encanta enseñar y tengo estudiantes de todo el mundo. Son como mis hijos y el orgullo de mi vida. **¿Qué ofrece como profesor a sus alumnos?**

Yo puedo elegir mis estudiantes y elijo un alumno sólo cuando he hablado con él, cuando sé cómo se ve a sí mismo, cómo ve la vida. Y sólo si encuentro, una vez más, los valores que eran míos: amor a la música, disponibilidad para el sacrificio, disposición para ensayar y hallar satisfacción en todo ello a pesar de la obligación, de la soledad en que uno lo consigue. Ésta es la clase de gente que elijo y en la que confío. Hay profesores que están satisfechos cuando el alumno es bueno técnicamente. Yo no me siento satisfecho sólo con eso. Cuando uno aprende a tocar el piano, ha de aprenderlo también espiritualmente. Y enseñarle eso a alguien no es fácil. ¿Cómo se puede explicar lo profundamente que se puede llegar a penetrar en la música? ¿Cómo se puede explicar a otros algo que para uno mismo no tiene explicación? Éste sí es un verdadero desafío. Pero usted me hablaba antes de encuentros y de momentos inolvidables. Pues bien, déjeme que le diga que uno de ellos ha sido la concesión del premio a una vida entera dedicada a la música por parte del jurado de los ICMA este año en Tampere. Me dije desde un principio que sólo aceptaría el premio si no me llevaba a conside-



rar, en mi fuero interno, que llegaba el fin de mi carrera y que era el momento de dejar de trabajar. Es que no quiero dejarlo. Es una suerte que los escenarios sean todavía tan importantes para mí... No para recibir críticas maravillosas, aunque también las desee y, por supuesto, tampoco para ganar dinero. Mi motivación es darle un sentido a mi vida. Aquel primer premio en San Francisco, el primer contrato, el Beaux Arts, ahora este galardón... Estos son los puntos culminantes, sólo unos pocos. Y, claro, hay otros igualmente importantes que pertenecen a la vida privada como, por ejemplo, mi matrimonio —llevo sesenta y tres años casado y quiero a mi mujer como el primer día— o el nacimiento de mis hijos.

¿Qué significa para usted la música?

La música no es que sea importante para mí. Simplemente lo es todo y desde todos los puntos de vista: es mi gran amor, mi vida, mi existencia, mi profesión. Miremos hacia atrás, hacia muy atrás. En un momento determinado de mi vida fui un exiliado. Cuando huí de Alemania con mi familia, después de que los nazis destruyeran, el 9 de noviembre de 1938, el negocio de mi padre, todo mi entorno cambió de

un día para otro. La mayoría de la gente no tiene ni idea de lo que significa tener que dejar el lugar donde uno nació, donde uno creció, donde todo le era familiar, y llegar a un país donde predominan otros hábitos y se habla un idioma que uno no conoce. Lo único que no había cambiado era la música. Me acuerdo muy bien de los problemas que tuve a mi llegada a Israel con la comida, y de cómo perdía peso. Lo único que apaciguaba mi vida era la música, mi acompañante tanto en los buenos como en los malos tiempos... Era el aire, la respiración, las ideas y las emociones que yo llevaba conmigo, que eran las mías. Sobre todo las emociones eran importantes porque la música es el idioma de los sentimientos. Nadie lo ha entendido mejor que Bach, Beethoven, Mozart, Schumann, Brahms... Son las emociones lo que enriquece la vida y, en última instancia, lo que hace que valga la pena.

¿Fue un problema volver a tocar a Alemania tras las experiencias traumáticas de su niñez?

Por supuesto, al principio fue un problema. Cuando volví por primera vez a Alemania hice un trato con mi mujer. Le prometí que el dinero que

ganase con los conciertos lo donaría al Estado de Israel. De este modo volví a Alemania con el Trío Beux Arts y, curiosamente, tuvimos el mayor éxito desde que empezamos nuestra carrera. A pesar de las malas experiencias me siento estrechamente unido a ese país: cuando sueño, sueño en alemán, y cuando cuento, cuento en alemán. El círculo se cerró hace dos años cuando la ciudad de la que tuvimos que huir con la cabeza gacha me hizo Ciudadano de Honor. Un final casi de película. **Usted está tocando ahora mucha música de Mozart. En Tampere, en la entrega de los ICMA, el Concierto n° 17...**

Durante mucho tiempo los pianistas evitaban los conciertos de Mozart. Cualquier músico con experiencia sabe que tocar Mozart es muy difícil. En él la sencillez es, fundamentalmente, pureza. Y para los jóvenes pianistas no es tan fácil, porque quieren también insertar algo de ellos mismos en la música. Yo, sin embargo, me pregunto: ¿qué puedo hacer por la música?, ¿cómo puedo servirla mejor? Un concierto de Mozart es un desafío cada vez que lo interpretas. Es como si uno dijera: "He llegado por fin a la cima del Everest, seguro que la segunda vez será más fácil". Pero apuesto a que algún hueso le volverá a doler esa segunda vez igual que la primera —incluso, a lo mejor, un poco más. Cada obra, como cada ascenso a una cima, es una lucha. Y, cuando llegas, cuando has terminado, cuando estás satisfecho, estallas de alegría.

¿Qué le atrae más, el desafío o el resultado?

El desafío al interpretar esta música es algo muy privado, muy personal, pero lo único que cuenta al final es el resultado. Y, créame, ese desafío estaba ahí, delante de los más dotados, que lo asumían, que se esforzaban. Heifetz, probablemente uno de los músicos más perfeccionistas que hayan existido nunca, tuvo que luchar. Horowitz tuvo que luchar... Hay una excepción, la de Rubinstein, que por naturaleza tocaba de maravilla y por eso no necesitaba practicar mucho. Tenía una relación muy natural con la música.

¿A veces las emociones traicionan el discurso?

Esa es una de las diferencias entre un músico *amateur* y otro profesional. El *amateur* se entrega totalmente a sus emociones. Las emociones son libres. El *amateur* se encuentra en su sitio cuando ve en lo que está escrito lo que nadie ve. El músico profesional tiene que procurar que las emociones crezcan, se desarrollen y se corten de forma razonable, como las ramas de un árbol. Debe controlarlas para poder expresarlas de manera que todos las entiendan.

Luis Suñén

Otros horizontes en la historia de la música

LEJOS Y CERCA

El título de esta nueva entrega del proyecto de historia de la música del Fondo de Cultura Económica que dirige Juan Ángel Vela del Campo encierra un doble reto. El primer reto es abordar la música de Hispanoamérica, que supone un vastísimo y casi inexplorado patrimonio. En segundo lugar, la delimitación al siglo XIX nos sitúa en un período trillado cuando se trata del repertorio europeo que sigue vivo en los conciertos de música clásica, pero prácticamente ignoto al margen de ese canon. Hasta hace muy poco, incluso la música española del siglo XIX era completamente ignorada o despreciada. La investigación, la recuperación y la interpretación de parte de este rico legado han servido para corregir en los últimos lustros vacíos e injustas consideraciones fundadas en el desconocimiento. Poco a poco llega la hora de conocer y apreciar también la música de Hispanoamérica. Existen precedentes encomiables como *La historia de la música española e hispanoamericana* que José Subirá publicó en 1953, o el monumental *Diccionario de la música española e hispanoamericana* editado entre 1999 y 2002 bajo la dirección de Emilio Casares, José López Calo e Ismael Fernández de la Cuesta. También podemos mencionar el curioso ensayo de Enrique Martínez Miura titulado *La música precolombiana. Un debate cultural después de 1492* (Paidós, 2004), así como los trabajos pioneros de Alejo Carpentier, Gilbert Chase, Carvajal y Quesada, Robert M. Stevenson, Otto Mayer Serra o Gerard Béhague, entre otros. Pero la aparición ahora de este volumen dedicado a la *Música Hispanoamericana en el siglo XIX*, dentro de la colección del Fondo de Cultura Económica, supone una aportación fundamental e interesantísima, al poner nuestra mirada en la música de todos esos países tan cercanos y tan distantes al mismo tiempo, a los que estamos unidos y separados por un océano. Hispanoamérica abarca una gran comunidad lingüística que comparte mucho con nosotros, pero que también presenta enormes y enriquecedoras diferencias. Es un gran territorio en el que el mestizaje ha generado poderosas tradiciones musicales entre las cuales la música que llamamos “clásica” representa sólo una pequeña parcela. En este

libro se alude con frecuencia a la “música criolla”, a la música de los criados fuera de la metrópoli, descendientes de los españoles, una categoría que también presenta una enorme variedad. Podemos entender por “música criolla” a la que nace en las Américas como reflejo de la música europea propia de las oligarquías, del modelo cultural que se importó como elemento esencial del proceso colonizador. Es música muy variada, creada para usos diversos en el ámbito burgués: para la iglesia, para los salones, para los bailes, para el teatro, para la incipiente actividad concertística o para servir al emergente independentismo creando con sus himnos y canciones nuevos símbolos de identidad. Las autoras y autor de este libro colectivo hacen un recorrido por el siglo a través de las distintas especies musicales y de las instituciones a cuya sombra se cultivaron. Los estudios locales y parciales que se han venido haciendo ofrecen los datos sobre los que se sostiene una narración integral y razonada. La descripción de los hechos viene acompañada de la oportuna interpretación, vinculando acertadamente las músicas con sus correspondientes circunstancias sociopolíticas. Los capítulos de este libro abordan el tránsito de los virreinos a los estados independientes, la nación y la identidad en las canciones y bailes criollos, la música religiosa y las capillas catedralicias dentro del nuevo orden republicano, el teatro lírico, el piano, las sociedades artístico-musicales, la música de cámara, la enseñanza, la crítica y las publicaciones periódicas. Las responsables de esta publicación, Victoria Eli y Consuelo Carredano, firman el núcleo de los capítulos centrales, mientras que el primer capítulo corre a cargo



VICTORIA ELI, CONSUELO CARREDANO (eds.): Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol. 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2010. 398 págs.

de Aurelio Tello, y el último de Clara Meierovich. Cada uno viene acompañado de interesantes referencias bibliográficas, con mención, en algunos casos, de las ediciones modernas de la música que conforma este repertorio. Se echa en falta una discografía de referencia que ponga ejemplos sonantes al estudio, pero es más que probable que muchas de estas músicas todavía estén esperando a que alguien las resucite, las toque y las grabe. Las autoras han conseguido elaborar un discurso coherente, manteniendo un estilo de redacción igualmente equilibrado. El esfuerzo de síntesis es encomiable, pues este trabajo abarca un enorme territorio, en el que confluyen muchas culturas, muchas músicas e historias, cuyo estudio crece poco a poco. La historia de la música se sigue escribiendo por múltiples caminos y desde muchas perspectivas distintas.

Víctor Pliego de Andrés

De Lola Rodríguez Aragón a Joan Cabero

CUATRO DÉCADAS DEL CORO NACIONAL DE ESPAÑA



Fotos: Raia Martín

Los meses transcurridos entre enero de 1970 y octubre de 1971 fueron clave en la vida de Lola Rodríguez Aragón. En enero de ese año se daba luz verde al doble proyecto al que una emprendedora como ella había dedicado la mayor parte de su energía a lo largo de una década. Desde que en 1961 diese forma definitiva a una idea que tiempo atrás rondaba su cabeza: la creación de una Escuela Superior de Canto además de un Coro Nacional constituido por alumnos de la Escuela, de la que orgánicamente dependería, y que a su vez podría colaborar en los conciertos sinfónico-corales de la Orquesta Nacional de España. Rodríguez Aragón entregó este primer proyecto al Ministro de Educación Jesús Rubio, que lo presentó al Consejo de Educación. Manuel Lora Tamayo, titular en el ministerio tras la muerte de Rubio, se interesó en la propuesta, aprobada finalmente por el Consejo de Educación. Aunque en aquel momento, por lo que se consideró un alto coste, no se pudo activar. Habría que esperar hasta 1969 cuando la tenaz riojana —que dos años antes había presentado el Coro del Teatro Real, que dirigió durante su corta existencia— logró convencer al recientemente nombrado Director General de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid. Fue el paso definitivo: en enero de 1970 el BOE publica el decreto de formación de la Escuela Superior de Canto de Madrid y del Coro de la Escuela Superior de Canto, que en 1973 cambiará su nombre por el de Coro Nacional de España. Lola Rodríguez Aragón vio realizado el sueño de su vida.

Nacida en Logroño, aunque se consideraba hija espiritual de Cádiz, su sobrina y biógrafa Ana Higuera, recuerda de Rodríguez Aragón “su gran capacidad y tesón para llevar a cabo los proyectos que diseñaba. Era una luchadora invencible ante la adversidad, y cuando se proponía realizar algo, por difícil que fuera, al final lo conseguía.

Durante los diez años que estuvo como directora al frente del Coro Nacional, Lola trabajó el repertorio sinfónico-coral más importante y difícil junto a los más destacados directores del momento. Recuerdo su preocupación en su primer ensayo con Celibidache, de quien era gran amiga, del *Réquiem* de Fauré en noviembre de 1978. Y su alegría cuando éste después del ensayo le dijo: ‘Pero Lolita si esto suena que es una gozada!’. En los años 70 canté en varias ocasiones con el Coro Nacional, dirigido por Lola Rodríguez Aragón, la *Novena Sinfonía*, *La Creación*, *El Mesías*... Todavía guardo en mi memoria ese sonido especial de las voces limpias y jóvenes, como flo- tando en el espacio, de la afinación perfecta, del empuje de las voces, de la musicalidad y de la dinámica en su expresión, verdaderamente inolvidables que servían de inspiración y estímulo a mi propia interpretación. También recuerdo la mayor decepción de Lola. Fue cuando Jesús Aguirre, entonces Director General de Música, la destituye como directora del Coro en diciembre de 1979, poco después de haber cesado como director de la Orquesta Nacional a Rafael Frühbeck de Burgos que, en aquel momento, le comentó: ‘Ten cuidado Lola, porque detrás de mí vas tú’. Y efectivamente así sucedió”.

Lola Rodríguez Aragón fue sucedida por Sabas Calvillo y Tomás Cabrera, en un efímero paréntesis de dirección colegiada, figura que volverían a repetir en el trienio 1983-1986. Por medio dejarían su huella José de Felipe (1980-1981) y Enric Ribó (1982-1983). Posteriormente ocuparían la dirección del Coro Nacional una fugaz Carmen Helena Téllez, Tomás Cabrera, esta vez en solitario, Alberto Blancafort, que permaneció entre 1987 y 1992, y Adolfo Gutiérrez Viejo (1992-1994).

Una gran isla en mitad de la historia

En plena forma musical encontró el coro a su llegada Rainer Steubing-Negenborn, el único director extranjero que ha pasado por sus filas y también el único que, anotándose nueve años de labor, ha permanecido a su frente más tiempo que su fundadora. Steubing-Negenborn aportaba su experiencia coral en prestigiosas agrupaciones de su Alemania natal y en otros países de tanta tradición musical como Inglaterra o Italia. Semejante trayectoria confiere un valor especial a su juicio cuando dice haberse encontrado “un coro con un gran potencial”. La llegada de Steubing-Negenborn a la titularidad tuvo algo de peripecia, después de haber mantenido un primer encuentro con el colectivo cuando Antoni Ros-Marbà le llamó para ser el director del coro de aquel Teatro Real que habría dirigido si los cambios políticos no hubieran dado una vuelta a los planes. Como la apertura del coliseo se retrasaba, Steubing-Negenborn recibió desde el INAEM la invitación para dirigir el CNE. “Yo no lo conocía, y antes de irme a trabajar a Bayreuth preparé con ellos una *Novena Sinfonía* de Beethoven. Mi impresión fue mucho mejor de lo que esperaba. O mejor, que lo que otros me habían contado. Como la *Novena* es una de sus obras maestras por lo bien que la conocen, percibí que la afinación era impecable, algo que se da en pocos coros frente a esta partitura. Quedé agradablemente sorprendido. Pensé este es un gran coro. Como un enorme camión capaz, con buenos neumáticos, de hacer viajes musicales de larga distancia. Un coro al que se podría dar una buena forma, sin tocar más que pequeños detalles”. Pero hubo algo que le atrajo especialmente de entre ese potencial: el grupo de tenores con que podía trabajar. “El eterno problema de los coros alemanes, profesionales o no, es la falta de tenores. Y aquí me encontraba con veinte. Eso te permite hacer muchas obras con voces divididas en diez o doce por cuerda: no una o dos. También encontré una gran musicalidad, aunque no podía evaluarla con aquel primer encuentro en el que descubría musicalmente España. Yo tenía en mis oídos el buen nivel de las voces italianas, que ya se sabe cómo son con sus tradiciones vocales tienen mucha y buena tradición”. Y al llegar a este punto, descubre alguna de sus bazas “La madre de Cecilia Bartoli era soprano en mi coro de la Accademia Nazionale de Roma. Con Cecilia he trabajado en mi casa, en la suya, con su madre... Es un ejemplo de gran músico, muy inteligente. Pero ante todo, tiene en su sangre una tradición artesanal que se ha perpetuado en Roma a través de generaciones”. Esa sensación la vivió también en Londres, “en el coro grande del Covent Garden. Pero ahí es más normal, porque se cuenta con voces más operísticas. El Coro Nacional era una mezcla. Según la receta de Lola Rodríguez Aragón, que tenía una buena mano. Pensaba ¡cantan tan bien! ¿dónde puedo encontrar el error? Poco a poco vas descubriendo pequeñas cosas en las que puedes ayudar. Como un médico. Si cada semana ve cientos de radiografías, después de unos meses sabe reconocer quién tiene un tumor, quién un quiste o quién un sencillito esguince. En esos matices de gris que a un profano no le dicen nada, un médico puede detectar el problema. En un coro, con el tiempo tu oído es como una antena que orientas como un criminalista cuando quiere escuchar algo determinado. Pueden estar cantando todos, pero yo voy a dirigir mi oído derecho a los contraltos, por ejemplo. Y poco a poco descubres dónde puede haber cierta inseguridad”. En esos procesos aprende el coro, y también el maestro. “Es una comunicación en la que ellos te ofrecen lo que pueden y tú, como director, tienes que saber hasta dónde puedes pedir”. Aprendió mucho de los cantantes. “Es una interrelación de seres humanos. La imagen del director como monarca absolutista es totalmente errónea. El coro, dicho de una manera exagerada, canta como tú diriges. Y esto supone una enorme responsabilidad. Si tienes un gesto brusco, gritarán. Si es rítmicamente flojo, parecerá que están borra-

chos. Poco a poco vas aprendiendo con ese contacto. No sé mucho de hípica, pero entiendo que el jinete domina al caballo no sólo con sus piernas y con la fusta. El caballo, como puede ocurrir con el perro y otros animales, siente tu agresión, tu debilidad, tu alegría o tu tristeza: los sentimientos positivos o negativos. El coro como un masa también es, salvando las distancias, como una de estas criaturas. La cohabitación entre el director y el colectivo de voces es una relación mayor que con la orquesta, con la que diriges cien instrumentos. En este caso se trata de cien diafragmas”. Las satisfacciones en nueve años fueron muchas “Por una parte, haber hecho las grandes obras sinfónico-corales con ellos, viendo que el coro estaba tan bien preparado, con tanta seguridad. Con esa apertura de la mente y del alma para que el director invitado en la orquesta saque de ellos un poco más, porque al del coro están ya habituados. Es el maestro de cada día, como en la escuela”. Y le acude una imagen que aun le hace sonreír “Recuerdo cuando me decían: no nos machaque antes del concierto, maestro. Tenga confianza: con el *efecto frac* lograremos ese otro diez o quince por ciento de rendimiento que usted no consigue de nosotros. Y esa es una buena filosofía. Como alemán con formación teutónica —y no lo digo con valor negativo— siempre quieres estructurar y mejorar sistemáticamente. Pero he aprendido que el ser humano latino no funciona como un soldado alemán. Lo hace de modo distinto. Cuando motivas al coro, puedes conseguir un concierto realmente maravilloso. Trabajando con el CNE he aprendido mucho. Sobre el coro y sobre mí, y creo que viceversa”.

Tras la marcha de Steubing-Negenborn y un año de trabajo de Lorenzo Ramos, en 2005 la dirección recayó sobre Mireia Barrera. “Cuando Josep Pons me propuso hacerme cargo del CNE, yo sólo había trabajado con ellos unos meses antes un programa de la Carta Blanca a Hans Werner Henze. Conocía muy poco al coro, y mis experiencias anteriores habían sido muy distintas, fui titular de un grupo vocal reducido, y con el Coro del Liceu sólo había preparado obras como directora invitada. Así que la OCNE fue mi primera experiencia como directora de coro profesional de grandes dimensiones. La titularidad de un coro de las características del CNE requiere una gran dedicación, prácticamente exclusiva. El engranaje de un grupo de casi cien personas a nivel administrativo, laboral y artístico es de mucha complejidad, y la actividad del coro creció muchísimo durante los tres primeros años. Puedo decir que yo vivía para el coro, con los ensayos diarios, las horas de estudio y los conciertos. Fueron cinco años extraordinarios de crecimiento personal y profesional. Para mí la dirección del CNE no fue sólo cumplir con los compromisos musicales, era también un proyecto artístico: la búsqueda de una identidad sonora, el trabajo de “hacer instrumento”, como yo le llamo, que es crear unas características propias de sonoridad, una capacidad de articulación, ductilidad, diferentes registros de voz, capacidad expresiva... Además del trabajo específico con el Coro, creamos el Ciclo Coral, en el que los objetivos eran dar a conocer el repertorio coral de calidad, y traer a los grandes coros profesionales del panorama internacional. Todo ello fue posible gracias a la estructura de la OCNE y al buen entendimiento con Josep Pons. Es muy importante, a pesar de las dificultades, la buena sincronía de la Orquesta y el Coro. El paso por el CNE ha significado un antes y un después en mi trayectoria profesional y personal. He vivido ensayos y conciertos muy intensos, y algunos de una gran calidad. Ahora que ya no estoy de titular, tengo el privilegio de seguir trabajando con el CNE ocasionalmente”.

El hoy y el mañana del CNE

Continuador de la labor de Barrera, desde 2010 Joan Cabero está a la cabeza del Coro Nacional de España, al que llegó con experiencias acumuladas. Como los dos años de director



adjunto a Jordi Casas en el coro del Teatro Real de Madrid. Y cita las diferencias entre un coro de ópera y uno sinfónico como el CNE, después de su experiencia agregada como cantante operístico. “Conozco este mundo desde las dos facetas. Primero fue la del que está dentro actuando, cantando. La de ahora, dirigiendo. La diferencia fundamental entre uno y otro coro es el tratamiento escénico. El de ópera cuenta con la escena, y por tanto el dominio de una parte de su atención para poder moverse sobre las tablas, marca su que-hacer diario. Eso los distingue. En lo demás hay pocas diferencias. Las prestaciones vocales, por lo que me dice la experiencia, son muy parecidas. Al margen de esto, el trabajo es igual desde el punto de vista musical y también desde el vocal”. Cabero, que ahora inicia su segunda temporada, se refiere al CNE como “un coro muy trabado, muy compacto. Había seguido en cierta medida su trayectoria porque en la etapa en que estuvo Lorenzo Ramos, al no tener subdirector tuve la oportunidad y la suerte de conocer al coro haciendo una asistencia de dirección. Después, en la etapa en la que estuvo Mireia fui a escucharlo en alguna ocasión, porque mi actividad no me permitía hacerlo con más frecuencia. Y pude observar cómo, poco a poco, iba experimentando progresos. Ha habido nuevas incorporaciones de cantantes; creo que se fueron haciendo nuevas obras del repertorio. Ha ido madurando, y podemos hablar de un coro bien estructurado. En un muy buen punto de salida para mí como director”. Y como tal, uno se preguntaría “¿Siendo así y encontrándose en ese momento, qué puede aportar alguien como Joan Cabero?”. Es él mismo quien responde: “Lo que querría aportar, y creo que estoy en condiciones de hacerlo, es por un lado una visión vocal, personal, de lo que he trabajado durante años. Algo que supongo también podría hacer un director que no haya cantado, pero en mi caso, brindo mi experiencia puesta en lectura de coro. Es decir, cómo abordar las piezas del repertorio desde el punto de vista del cantante que ha ejercido como tal a lo largo de muchos años. Y desde el punto de vista del repertorio, que era ligeramente limitado, intentar ampliarlo. Pero este es un aspecto que hay que sumar en pequeñas dosis, porque la parte más fuerte de la actividad está en función de la temporada sinfónica de la Orquesta Nacional, que la decide su director artístico, que hasta ahora ha sido Josep Pons. Lo que también puedo —ya lo he empezado a hacer pero voy a insistir en ello— es trabajar sobre coros específicos de voces masculinas y femeninas. En primer lugar, porque son sonori-

dades que me gustan mucho, y porque dan la oportunidad de compactar las voces por cuerdas. En cuanto al repertorio, voy buscando zonas que no se han cantado. Alguna en especial me gusta mucho, como la escuela rusa. No he podido hacer mucha aún, pero tengo un proyecto que, si todo va bien, lo podré ir desarrollando la temporada próxima o la siguiente. Otro aspecto, que ya lo hemos empezado este año, es un ciclo coral desde el punto de vista del orfeonismo, que también me gusta además de por el repertorio, por lo que significó desde el punto de vista social. Y aquí contamos con mucha literatura, tanto española como de otras partes de Europa. Y luego quedarían autores que, a pesar de ser conocidos, se han cantado poco. Como los compositores de la escuela europea, a los que se conoce pero de los que aún hay poco cantado. Y poco más”. Se queda corto al enumerar alguien con un abanico de expresión bien desplegado, después de haber cantado en distintos coros especializados, pero declara ser un especialista “muy especial”. “Se me ha considerado experto en música antigua, pero la verdad es que si lo soy en algo es en ser heterogéneo. Anterior al siglo XVI he cantado poquísimo. Pero desde el Renacimiento hasta nuestros días he hecho casi todo. Sólo me ha faltado la música electroacústica. Aun así, en una ópera de Albert Sardá en la que cantaba en escena, además se hacía un tratamiento electrónico de mi voz... Como vengo de familia musical, empecé a cantar desde niño. Primero, en un coro infantil, luego en uno juvenil y finalmente en uno de adultos, siempre de aficionados. Luego, cuando decidí dedicarme al canto, seguí con un coro semiprofesional en Alemania; después canté en pequeños grupos, además de cuatro años con Jordi Savall interpretando música barroca y del renacimiento, y también he cantado música contemporánea”. De todo ello se beneficiará el CNE a la hora de ensanchar su repertorio, con fama ya de amplio. “Otra cosa es que, por muy extenso que sea, quedará mucho por hacer. El año pasado, cuando llegué, lo primero que hice fue mirar lo que se había ido acumulando a lo largo de los 40 años, y es mucho. Hay música que yo mismo no conozco”. Quedaría por saber si a lo que aspira Cabero es a convertir el CNE en un conjunto de solistas “¿Por qué no?, pero hay muchos coros que, como tantas orquestas, suenan muy bien y no son de solistas. La calidad del resultado conjunto, no es por menospreciar una orquesta de solistas, dependerá del nivel que haya en cada atril, en cada voz o en cada cuerda”. Llegados a este punto, y puestos a plantearse el dilema del



espíritu de grupo frente a las individualidades, Cabero es tajante: “La profesión de cantante es una. Luego, y lo he vivido después de haber pasado por tantos sitios como cantante, cada vez que cambias de ubicación hay que adaptar la voz y el modo de utilizarla, porque cambia la orquesta, la vocalidad... Lo mismo que cuando uno se pone a cantar en grupo, ya sea pequeño o de gran formato. Esos cambios de uso requieren también adaptaciones vocales, y no siempre una voz solista estupenda tiene la flexibilidad para adaptarse en un momento dado al canto en conjunto. Si partiendo de un grupo de grandes solistas quisiéramos hacer con ellos un buen coro, igual no lo conseguíamos. Porque la calidad resultante depende no sólo del uso individual de la voz, sino de la capacidad de adaptación de cada uno al conjunto”. Tampoco considera que el CNE pueda ser cantera de futuros solistas, aunque ... “esa es otra historia. Puede serlo. Tal vez no hablemos de cantera, pero del Coro Nacional han salido algunos solistas. Puede suceder en sitios así. Sobre todo con gente que empieza a cantar en el coro siendo muy joven, y van desarrollando en él sus posibilidades hasta que un día perciben que pueden lanzarse a una carrera individual con ciertas garantías. Es verdad también que en el Coro Nacional, como en los distintos coros profesionales, la mayoría de los cantantes tienen una formación con la que podrían funcionar como solistas. A veces se les exigen determinadas prestaciones con calidad de solistas, que prueban que el material vocal es óptimo, como también lo es su formación musical. Para eso están las pruebas de selección, en las que hemos encontrado en líneas generales muy buen nivel”.

De la calidad de sus integrantes da fe el tenor Ángel Rodríguez Rivero, que acaba de ingresar en las filas del CNE. Nacido en Madrid, concluyó sus estudios en Valencia con Ana Luisa Chova, después de haber estudiado con grandes especialistas en voces. Licenciado en Derecho por la Universidad Autónoma madrileña y ganador de numerosos trofeos en concursos de canto y defender papeles en distintos escenarios, Rodríguez Rivero superaba el pasado mes de septiembre las pruebas de admisión en el Coro Nacional de España. “Aunque inicié mi andadura dentro de un coro *amateur*, nunca hasta ahora había cantado en uno profesional”. Y explica cómo se siente después de su experiencias operísticas en teatros como el Real de Madrid. “Me siento integrado en un grupo de cantantes donde cualquiera de ellos podría ser también solista. Cantan como grupo, saben exactamente igual que un solista qué hacer con su voz, pero

por las razones que sean trabajan en un colectivo, en lugar de en solitario. Hay gente sensacionalmente preparada en todos los coros. Y con alguno de ellos he llegado a estudiar durante nuestra etapa de formación”. Rodríguez Rivero se considera un privilegiado “Todo lo que me ha sucedido en el canto lo considero un privilegio. Tuve la fortuna de estar estudiando derecho y de repente ir a clases de canto porque me gustó la experiencia en el coro de una parroquia. Empecé a vocalizar y a cantar solo y tuve la suerte de caer en gracia de esa manera. Ahora integrado en el Coro Nacional he experimentado una sensación de rejuvenecimiento”. A pesar de su firme estructura, el CNE, llegado el momento entiende y apoya las invitaciones que les puedan cursar a sus miembros. “Es un espacio realmente cómodo. Por los horarios de trabajo, por el repertorio. Esto no significa que en ocasiones sean obras exigentes, pero no dejan de ser accesibles para una persona que ha estado cantando como solista. Pero no siento que sea cortapisa para poder seguir adelante con una carrera digamos individual. Efectivamente te debes continuamente a las exigencias que el coro te proponga, pero existe la estructura adecuada y el suficiente plazo de permisos para que, cuando tengas la invitación para sacar algo adelante, lo llesves a cabo. Como el partiquino que me han ofrecido para estos días, cuando acabo de incorporarme al coro, en la ópera de Shostakovich del Teatro Real. Me lo han permitido, porque los horarios se compaginan. De hecho el coro dice que, para la promoción de los cantantes y del conjunto en sí mismo, no viene mal que sus integrantes sean requeridos para hacer cosas fuera del colectivo, ya sea dirigir otro coro o cantar. El único impedimento sería si se trata de cantar en otros coros. Por otra parte, aspiro no a cantar lo que sea, sino a hacerlo de un modo que me satisfaga allí donde me corresponda”. Además se está preparando día a día, con una gimnasia vocal perfecta que va más allá del mero mantenimiento de las cualidades canoras. “Siempre. Continuamente. No es que los solistas sean más vagos y sólo canten cuando les toca. Pero creo que es un entrenamiento al que me voy a tener que acostumbrar porque efectivamente cantas como mínimo tres horas al día cinco días a la semana. Puede que la exigencia honora no sea tan grande como cuando te planteas cantar algo en solitario, pero sí que la gimnasia, la preparación, el calentamiento, esa forma de utilizar tu voz a diario se hace mucho más palpable”.

PERSONAL E INTRASFERIBLE



El aprendizaje de las artes en la infancia va siempre asociado a algo muy personal que crece dentro de nosotros a medida que aprendemos a dibujar, a tocar un instrumento, a escribir un poema. Es tan difícil separar la experiencia artística de lo que es sencillamente el recorrido vital e íntimo de cada uno, que a menudo se confunde, y se confunde con razón, porque cuando aprendemos a expresarnos a través de la imaginación o a través de cualquier forma artística no estamos aprendiendo solamente una asignatura ni una disciplina. Lo que estamos haciendo, en realidad, es construir nuestro yo con aquello que tenemos a nuestro alcance. Recurrimos tanto a la expresión artística como al aire que respiramos y la proporción va en gustos, pero todo es uno y en esa unidad entran formas diversas de la experiencia que más adelante, en la edad adulta, tendemos a compartimentar como si vinieran de planetas diferentes.

Esta idea es contraria a la de que el arte es algo que nos viene de fuera, es decir, la idea de que existe una educación normal, una forma normal de crecer y convertirse en persona a la cual añadimos ciertos complementos, como por ejemplo la educación artística. Es cierto que no faltan ejemplos a nuestro alrededor para entenderlo así. Por ejemplo, es habitual que las cosas creativas, las que se hacen por gusto, se aprendan en horario extraescolar frente al horario escolar, que está para aprender cosas serias. Expresarnos a través de la canción, del baile o del teatro es tan humano que considerarlo complementario o ajeno a la formación básica tiene como primera consecuencia que la educación básica quede seriamente perjudicada. El concepto utilitario de educación hace que nos empeñemos en preparar al trabajador de mañana desde su más tierna infancia: que aprenda inglés, que saque buenas notas en las asignaturas que de verdad van a servirle para ser consultora, farmacéutico, empresario, profesor de universidad, y que no le quiten más que un tiempo simbólico cosas a las que nunca va a dedicarse profesionalmente, como tallar madera, hacer fotos, diseñar vestidos, bailar, hacer guiñol, escribir cuentos, etc.

Cuanto antes, mejor

Esto tiene consecuencias y da mucho que pensar. Hay, por ejemplo, cada vez más gente que considera mejores los sistemas educativos o colegios que antes enseñan a leer y escribir a los alumnos. Es discutible que aprender a leer a los cuatro sea mejor o peor que aprender a los seis, pero lo que rara vez se piensa es lo que se deja a un lado para conseguirlo. No importa mucho que la gente no encuentre diferencias perceptibles entre los que aprendimos a leer a los cinco, a los siete o a los nueve. Si se cree que lo importante es hacerlo a los cinco, habrá cosas que antes se hacían a los cinco que automáticamente quedarán relegadas al ámbito de los cuatro. En ese caso, la educación normal consistirá

en aprender a leer a los cinco en vez de a los seis (algo que habrá siempre gente dispuesta a presentar como un avance) y la educación complementaria consistirá, por ejemplo, en ir a la escuela de música a cantar y a bailar. De esa forma, la escuela sigue su carrera hacia la equiparación con la universidad desde los tres años y la actividad extraescolar asume cada vez más la responsabilidad de devolverle en pequeñas dosis al niño aquello que necesita como el aire que respira y que la educación normal le ha arrebatado.

Curiosamente, un efecto de esta tendencia, que va ganando fuerza, es el de impregnarlo todo hasta el punto de convertir las clases complementarias en réplicas de las clases que hemos llamado normales. Después de una jornada escolar a menudo desprovista de prácticas imaginativas, en la que hace falta un libro de texto hasta para dibujar, la niña va al coro y, lejos de ejercitar esas partes del cerebro y del espíritu que el colegio le escatima, se encuentra en un coro que canta sentado en pupitres dispuestos en filas y dedica la mitad del tiempo a una clase teórica sobre el compás y la tonalidad. De la clase de coro salen, cómo no, deberes para la semana siguiente. Por fin la clase de coro ha ascendido a la categoría de clase seria, con el adecuado equilibrio entre conocimientos prácticos y teóricos.

La educación musical está a menudo impregnada de esta obsesión por la calidad mal entendida. El alumno de música deja de ser el sujeto de esas experiencias íntimas que le ayudan a construir su personalidad y se encuentra convertido en objeto. La aventura de un posible descubrimiento personal pierde importancia frente al método, a la explicación del que sabe y siempre sabrá más que nosotros. El espacio de libertad queda convenientemente delimitado y poca gente dará importancia a que la clase haya sido una buena experiencia, porque ya se sabe, la música es difícil y hay que sufrir para aprenderla.

Pedro Sarmiento
educacion@scherzo.es

APRENDE MÚSICA CON UN IPHONE (EN SERIO)

Dispositivos como el iPad, el iPhone o el iPod Touch de Apple y otros similares están dando un vuelco al acceso intuitivo y a la exploración sonora con medios digitales. Hoy un niño de tres años puede probar con un dedo y una pantalla cosas que hace poco eran imposibles o estaban solamente al alcance de especialistas.

Los alumnos de Javier Monteagudo (@jmonteo en twitter), niños de 9 a 12 años, incorporan el iPhone u otros dispositivos a sus exploraciones musicales. Con dos baquetas y un xilófono prueban el sonido de la madera y de algunas escalas, pero con un dedo y una pantalla pueden generar bandas sonoras, ambientes de terror, ragas indias, canciones pop y también sonidos que nunca habían imaginado.

Todo esto no sucede en un centro de alto rendimiento, ni en el laboratorio de un proyecto universitario de experimentación pedagógica, sino en la clase de Javier Monteagudo, un profesor de música que cada mañana trae al colegio público Manuel Bartolomé Cossío, en el barrio madrileño de Aluche, una mochila cargada con sus aparatos. Es un colegio como muchos otros colegios públicos de Madrid, si bien se ha afanado en responder al afán de aprender de los alumnos con una huerta, una orquesta, un proyecto de gestión de la energía, un grupo de teatro y otras iniciativas que demuestran interés, entusiasmo y un enorme respeto por el alumnado.

Javier nos ha contado lo que hace y con sus palabras hemos compuesto este texto:

Mi pasión es la música y la llevo sin problema por las dos vertientes, la de tocar, aunque no me dedique profesionalmente a ello, y la de maestro. Si hablo con un músico profesional, me ve como un maestro, y si hablo con un maestro, me mira como diciendo: ¿pero tú qué haces aquí si eres músico? Hay muchos músicos que se sienten frustrados por dedicarse a la educación, pero a mí me encanta. Para mí las dos cosas son disfrute y trabajo a la vez. La creación y la experimentación con dispositivos la integro en mi labor educativa y también en mi faceta de músico.

En el aula de música estos dispositivos son una herramienta versátil que abre el espacio a aplicaciones creativas. Eliminan barreras técnicas que tienen otros instrumentos y facilita la expresión y la creación. Mis alumnos pueden hacer improvisaciones, porque hay aplicaciones que permiten pasearse libremente por las notas de cualquier escala arrastrando el dedo por la pantalla. De esa forma puedes tocar, por ejemplo, un solo en unos minutos, mientras que con una guitarra eléctrica tardarías años.

Otra de mis pasiones son las músicas de raíz. Hay aplicaciones espectaculares en las que tienes, por ejemplo, todas las ragas de la música india, o todas las escalas balinesas. Y con sólo mover el dedo consigues crear tus propios sonidos de gamelán. Lo interesante no es hacer lo mismo con otros aparatos, sino buscarle a estos dispositivos el valor añadido. Con un tablet o con un iPhone puedes buscar otras formas de entender el concepto musical, no sólo las que ya conoces.

Estos dispositivos eliminan las barreras técnicas y los prejuicios del tipo “yo es que tengo un oído enfrente del otro”. Por un lado, sin dedicar horas y horas a un instrumento, el alumno puede expresarse directamente de for-



ma musical, puede jugar con sonidos y desarrollar su inteligencia musical. Eso no quita que si además estudia violín le dedique todos los días el tiempo que quiera.

Los dispositivos que uso en el aula son míos y los uso porque me apetece y porque me encanta. Hasta el momento no hemos tenido presupuesto para comprarlos desde el centro, pero para mí habría sido muy difícil conocer el recurso, tenerlo y no usarlo en clase. Conozco otros profesores a los que les pasa lo mismo. Cuando ves todas las cosas que puedes hacer, por ejemplo, con un iPad, te cuesta quedártelo para ti.

En clase suelo montar una pieza que incluye movimiento, canto, percusión corporal, instrumentos y estos dispositivos, que son un elemento más. Aunque no tenemos mucho tiempo, vamos rotando en el uso de los distintos elementos. No pretendo que todos los niños tengan un iPad ni que todo lo hagan con el iPad. Es un recurso más. Nuestro objetivo es que, igual que en el colegio aprenden a expresarse por escrito, aprendan a expresarse a través de la música.

Me inicié en esto en un curso que hice hace muchos años, de música y ordenador, en la Universidad Politécnica de Madrid. En ese curso coincidí con gente muy interesante que hacía cosas que me dejaron impactado. Otro punto de inflexión fue un proyecto de 2002 que se llamaba la Banda Virtual en el que componíamos una obra muchas personas, añadiendo o quitando fragmentos musicales a través de Internet. Quedábamos y nos enseñábamos todo tipo de cosas: archivos, software, etc. Desde entonces, aunque yo toco instrumentos muy antiguos y sencillos, como la zanfona, guitarras, flautas, percusión, he tenido la necesidad de relacionar la tecnología con la música que hago.

EL BUEN *OFFICIUM* DE JAN GARBAREK



Paolo Soriani / ECM Records

La música libre no tiene nombre ni apellidos, porque es expresión creativa del hallazgo y revelación sublime de lo inédito. También es búsqueda de esa voz personal que renuncia a todas las memorias, o lo que es lo mismo, grito desgarrador y renovado de todas ellas. Hace tiempo

que Jan Garbarek asumió estas premisas, iniciando un viaje en singular que incluía todos los destinos de la belleza, que también es una manera de hacer la revolución, pero a la japonesa. La elegancia de las formas musicales y el conocimiento de su repertorio hacen que la respiración de Jan Garbarek

(Mysen, Noruega, 1947) sea también aliento intelectual del jazz de nuestros días, y viento venerable de su eco europeo. Ahora que estos días nuestro país se puebla de festivales de jazz se echa de menos a una voz como la suya, porque la hermosura es la mejor herramienta para combatir el tedio. Y porque la inteligencia en su caso es un valor sonoro altamente cotizado en estos momentos en los que la reiteración de fórmulas musicales nos instala, ya se ha dicho, en el aburrimiento más desazonado. Es tiempo de otoño y quizás por eso muchos busquemos consuelo, no ya en el grito revolucionario, sino en la caricia melódica que acompaña la caída de las hojas.

A Jan Garbarek le escuchamos ensimismados este verano a su paso por el Festival de Jazz de San Sebastián, y su nombre es un viejo conocido de estas páginas de SCHERZO. Ocurre ahora que, en estos meses de programaciones tan huecas como estratégicas, el recuerdo de su actuación donostiarra se nos antoja necesario, no ya para sonreír, sino para simplemente respirar. El saxofonista escandinavo compareció en el *Jazzaldia* junto a The Hilliard Ensemble, ese cuarteto vocal británico fundado en 1974 para mayor gloria del orfebre Nicholas Hilliard. La alianza creativa entre el noruego y la formación que dirige Paul Hillier se escenificó en la litúrgica capilla del Museo de San Telmo, donde dieron cuenta de las excelencias registradas en discos divinos de títulos reveladores, *Officium* (1993) y *Officium Novum* (2010), ambos manufacturados para la fonográfica alemana ECM.

Los cuatro hombres del Hilliard Ensemble (David James, contratenor; Rogers Covey-Crump, tenor; John Potter, tenor; y Gordon Jones, barítono) tienen la coherencia y la peculiaridad de ser especialistas en música antigua y contemporánea. Desde hace unos años se han apuntado a un empeño dialéctico en el que a ellos les ha tocado la tesis primigenia y es el saxofonista Jan Garbarek quien se responsabiliza de la antítesis avanzada. La síntesis se produce en el hueco de nuestra percepción, una vez reventado el caparazón temporal.

El repertorio está alimentado por creaciones pregregorianas sin dueño y de maestros como Perotin, Pierre de La Rue o nuestro Cristóbal de Morales, y tiene añadidos posteriores a la interven-

ción del Papa reformista. Tampoco ocultaron en su recital su fascinación por un icono del minimalismo barroco, Arvo Pärt, evidenciando un audaz juego musical de confraternización entre siglos, y, un poco, entre geografías.

El secreto de sus *officium* está en aquilatar la confrontación entre la obra escrita que canta el Hilliard Ensemble con las réplicas discretamente libres del jazzista y algunos arreglos moderados del conjunto. La consecuencia de su litigio artístico alcanza una belleza sublimada, ya que la ejecución se hace sin megafonía y los ecos supraterráneos los regala la propia bóveda de la capilla donostiarra. Las voces son la resonancia del pasado que imaginamos y el saxo soprano, la evocación de hoy.

Jan Garbarek es un noruego gélido y ensimismado con un toque lírico inconfundible que le sienta de perlas a este invento patrocinado por el exquisito patrono de la mencionada discográfica ECM, Manfred Eicher, primer responsable de la aventura. El saxo soprano de Garbarek chilla pero con delicadeza y su sonido es siempre elevado, incandescente, lo más propio para esta realización atemporal que se propone hacernos levitar, despegándonos de la

grosera realidad de extramuros. Su fraseo es melódico y siempre busca elementos de referencia a los que regresar desde sus paseos individuales. Y cuando le toca la intervención en solitario, su canto instrumental se transforma en vanguardia atemperada, como es propio de su personalidad.

El barítono Gordon Jones, por su parte, le ponía un color grave al canto gregoriano y era el contrapeso y equilibrio tímbrico en las interpretaciones colectivas. Toda una aventura sonora y emocional que el propio Garbarek resumió al término del recital: “Esta música es una expresión de mi personalidad; es decir, una sutil combinación de genética y experiencias. Vivir en estos tiempos hace que tengamos acceso a música de todos los periodos y lugares del mundo. Mis composiciones son una especie de prisma que recibe toda esa información, la procesan y utilizan el resultado para realizar algo basado en mí mismo”.

Convertido en uno de los músicos escandinavos más influyentes de la escena europea, Garbarek también tuvo palabras para dos de sus “maestros” confesos, el compositor George Russell —impulsor del “lydian concept”— y el trompetista Don Cherry:

“Al primero le debo que me diese la oportunidad de formar parte de su grupo cuando sólo tenía 17 años de edad. Al segundo que me alentase a penetrar en la música popular escandinava y, más tarde, en otras culturas más alejadas geográficamente. Su forma de fagocitar cualquier expresión tradicional y utilizarla, más tarde, en su propio marco, fue, quizás, el mayor hallazgo que me transmitió. Don fue el primero que me sugirió la posibilidad de incluir música folclórica noruega en el contexto de la improvisación. Le debo muchas cosas, sobre todo, el hecho de que estuviese tan abierto hacia la música de otras culturas. De alguna manera, no sé cómo, la sentía, la hacía suya y la utilizaba en su propio marco que era el del jazz. Sin duda, fue una poderosa fuente de inspiración para mí”.

Así es Jan Garbarek, un artista que ha sabido dar consistencia a una ideología musical que se sitúa muy por encima del jazz, en el terreno abonado de las emociones verdaderas, intemporales y sin pasaporte. Una excelente lírica para estos malos tiempos que, en estos días otoñales, nos toca vivir.

Pablo Sanz

CAJAS PARA NAVIDAD

A los estrategas del mercado no hay cosa que les guste más que un aniversario. En el caso de Miles Davis siempre hay un dato que celebrar, una fecha que honrar, por lo que cada poco tiempo las discográficas desempolvan sus archivos en busca de grabaciones inéditas o rarezas difíciles de encontrar para rentabilizar aún más su obra. En 2011 que ahora acaba se ha conmemorado el vigésimo aniversario del legendario trompetista y ahora, en plena campaña comercial navideña, la distribuidora Karonte coloca en las estanterías una caja de 34 CDs con todo lo registrado por este genio mortal en su primera época, la que para muchos es la más satisfactoria desde un punto de vista estrictamente jazzístico (sus juegos eléctricos no calaron del todo entre los aficionados por derecho). Es la primera vez que en un mismo estuche se recoge este material impagable, fechado entre 1945 y 1960, en donde descubrimos obras monumentales como *Birth of the Cool*, *Kind of Blue*, *Miles Ahead*, *Workin'*, *Sketches of Spain*, *Ascenseur pour l'échafaud*, *Porgy & Bess*... A los devotos de Miles les consolará alguna rareza incluida y poco más, una vez que en sus hogares dispondrán individualmente cada uno de estos álbumes, pero realmente se trata de un magnífico regalo para estos días.

Otra efeméride que se cumple este año es el 50º Aniversario del Sello Impulse!, creado en 1961 por el productor Creed Taylor. La primera acción comercial que ha diseñado la propietaria de su distribución, la multinacional Universal, ha sido el lanzamiento de la caja *First Impulse*:

The Creed Taylor Collection 50th Anniversary, en la que se recogen los seis primeros álbumes publicados por el sello: *The Great Kai and J. J.*, de Kai Winding and J. J. Johnson; *Genius + Soul = Jazz*, de Ray Charles; *The Incredible Kai Winding Trombones*, de Kai Winding; *Out of the Cool*, de The Gil Evans Orchestra; *Blues and the Abstract Truth*, de Oliver Nelson; y *Africa/Brass*, de John Coltrane (en este último caso también se incluyen rarezas y tomas inéditas).

La mercadotecnia conmemorativa de este feliz aniversario incluye también un recopilatorio a precio popular; series de “dos por uno”; nuevas cajas exclusivas sobre Coltrane... En definitiva, una excelente oportunidad para adentrarse en el corazón jazzístico de uno de los sellos cardinales en la modernidad del género.

Por último, y aunque fuera de la campaña navideña, convendría destacar la publicación en España del último disco de Randy Weston, *The Storyteller* (Motéma Music/Karonte). Se trata de un homenaje al gran trombonista Benny Powell, con algunos de los monumentos compositivos del pianista, *African Sunrise*, *The Shrine*, *Hi Fly*... y versiones de belleza hipnótica como *The Mystery of Love*, de Guy Warren/Kofi Ghanaba. Además de Powell, Randy se acompaña de sus “hermanos” Alex Blake (contrabajo) y Neil Clarke (percusión) y sus incondicionales T. K. Blue (saxo) y Lewis Nash (batería), con lo que la felicidad es plena.

Pablo Sanz

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS
WWW.SOCIEDADDECONCIERTOSALICANTE.COM

5-XII: Nemanja Radulovic, violín; Susan Manoff, piano.
19: Quinteto de la Filarmónica de Berlín.

BARCELONA

2-XII: Orquesta Barroca de Friburgo. Petra Mullejans. Philippe Jaroussky, contratenor. Haendel. (Teatro del Liceo).

— Lars Vogt, piano. Schoenberg, Schubert, Brahms. (Palau 100 [www.palaumusica.org]).

3: Juan Diego Flórez, tenor; Vincenzo Scalerà, piano. Cimarosa, Mozart, Rossini. (T. L.).

12: Sinfónica del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Stravinski. (Ibercamera [www.iber-camera.es]). Auditori [www.auditori.com]).

15: Cuarteto Casals. Beethoven, Shostakovich, Smetana. (Auditori).

16,17,18: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Kirill Karabits. Nikolai Demidenko, piano. Satie, Chopin, Chaikovsky. (Auditori).

19: Orquesta de Cámara Catalana. Joan Pàmies. Joan Espina, violín. Fábrega, Mendelssohn, Janáček. (Auditori).

— Hélène Grimaud, piano. Mozart, Berg, Liszt. (Palau 100).

20: bcn216. Sciarrino. (Auditori).

TEATRO DEL LICEO

WWW.LICEUBARCELONA.COM

LE GRAND MACABRE (Ligeti). Boder. Ollé. Mechelen, Merritt, Olsen, Hanningan. **1-XII.**
LINDA DE CHAMOUNIX (Donizetti). Armiliato. Sagi. Damrau, Flórez, Tro, Spagnoli. **20,23,27,28,30-XII.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO
WWW.BILBAORKESTRA.COM

15,16-XII: Günther Neuhold. Guy Braunstein, violín. Shostakovich, Chaikovsky.

22,23: Günther Neuhold. Sociedad Coral de Bilbao. Haendel-Mozart, Mesías.

SOCIEDAD FILARMÓNICA
WWW.FILARMONICA.ORG

5-XII: Emmanuel Pahud, flauta; Yefim Bronfman, piano. Schumann, Brahms, Mozart.

14: Cuarteto Ebène. Borodin, Prokofiev, Brahms.

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

2-XII: Jesús Amigo. Rodrigo, Schubert, Wagner.

16: Jesús Amigo. Juan Luis Gallego, violín. Albéniz, Beethoven, Weill.

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA
WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

2,3-XII: Víctor Pablo Pérez. Sarah Chang, violín. Viano, Bruch, Strauss.

16,17: Víctor Pablo Pérez. Lars Vogt, piano. Brahms, Miskowski.

MADRID

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet: <http://teatrodela Zarzuela.mcu.es>. Director: Paolo Pinamonti. Venta localidades: A través de Internet (servicaixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11. Horario de Taquillas: de 12 a 18 horas. Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma. Venta anticipada de 12 a 18 horas, exclusivamente.

Los Sobrinos del Capitán Grant, de Manuel Fernández Caballero. Del 9 de diciembre de 2011 al 8 de enero de 2012, a las 20:00 horas (excepto lunes, martes y días 24, 25 y 31 de diciembre). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: José Miguel Pérez-Sierra. Dirección de Escena: Paco Mir. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela. Entradas a la venta.

XVIII Ciclo de Lied. Lunes, 19 de diciembre, a las 20 horas. RECITAL I: Christine Schäfer, soprano. Eric Schneider, piano. Programa: W. A. Mozart, A. Webern, A. Berg y F. Schubert. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

Ciclo de Conciertos Líricos: Martes 27 de diciembre, a las 20:00 horas. Concierto de Navidad. Valses y Polcas de Zarzuela. Dirección Musical: Cristóbal Soler. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.

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
Jueves, 1. 19.30h.
ENSEMBLE PLUS ULTRA
SCHOLA ANTIQVA
Michael Noone y Juan Carlos Asensio, directores
Tomas Luis de Victoria: Officium Defunctorum (1605)

Ciclo UNIVERSO BARROCO
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Martes, 20. 19.30h.
LA PETITE BANDE
Sigiswald Kuijken, director

Heinrich Schütz: Historia de la Navidad

Ciclo RETRATOS: FALLA
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica

Sábado, 3. 19:30h.
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Josep Pons, director
Joan Martín-Royo, barítono
Gustavo Peña, tenor
Raquel Lojendio, soprano

Falla: El retablo de maese Pedro

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica
Sábado, 17. 19.30h.
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Josep Pons, director
Obras de Falla, Debussy, Mendelssohn y Parera Fons

Ciclo ANDALUCÍA FLAMENCA
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Viernes, 16. 19:30h.
MAYTE MARTÍN, cantaoira

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es
Teléfono 91 532 15 03

CONCIERTO N.º 2

Auditorio Nacional de Música. Sala sinfónica
Martes, 27 de diciembre de 2011, a las 19,30 horas

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)
Sinfonía N.º 9 en re menor, op. 125, "Coral" (1824)

Raquel Lojendio, soprano
Steve Davislim, tenor
Clara Mouriz, mezzosoprano
Reinhard Hagen, bajo

Coro Nacional de España
Joan Cabero, director

Rafael Frühbeck de Burgos, director musical

1,2-XII: Coro y Orquesta de RTVE [www.rte.es]. Carlos Kalmar. Dvořák, *Stabat Mater*. (Teatro Monumental).

2,3,4: Orquesta Nacional de España [ocne.mcu.es]. Josep Pons. Strauss, Gerhard, Falla. (Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]).

ORCAM

www.orcam.org

Lunes 5 de diciembre de 2011. 19, 30 horas
AUDITORIO NACIONAL. SALA SINFÓNICA

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Ernest Martínez Izquierdo, director

C. Satué Líneas de fuerza*
J. Sibelius Sinfonía n.º 2

* Obra ganadora de la III edición del Premio Composición A.E.O.S.-Fundación Valparaíso.

4: Emmanuel Pahud, flauta; Yefim Bronfman, piano. Schumann, Brahms, Mozart. (Juventudes Musicales [www.juventudesmusicalesmadrid.es]. A. N.).

8,9: Orquesta de RTVE. Carlos Kalmar. Joaquín Achúcarro, piano. Bartók, Schumann, Brahms. (T. M.).

13: Murray Perahia, piano. Bach, Beethoven, Brahms. (Grandes Intérpretes [www.fundacionscherzo.es]. A. N.).

15: Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Pedro Halffter. Katia y Marielle Labèque, pianos. Poulenc, Brahms. (Juventudes Musicales. A. N.).

— Jan Söderblom, violín; Marko Ylönen, violonchelo; Arto Satirkan-

TEATRO REAL

Información: 91 516 06 60. Venta
Telefónica: 902 24 48 48. Venta en
Internet: www.teatro-real.com

Lady Macbeth de Mtsensk. Dmitri Shostakóvich. Diciembre: 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 23. 20.00 horas; domingo, 18.00 horas. Director musical: Hartmut Haenchen. Director de escena: Martin Kusej. Escenógrafo: Martin Zehetgruber. Figurinista: Heide Kastler. Iluminador: Reinhard Traub. Director del coro: Andrés Máspero. Solistas: Vladimir Vaneev, Ludovít Ludha, Eva-Maria Westbroeck, Michael König, Carole Wilson, John Easterlin, Alexander Vassiliev, Scott Wilde, Valentin Jar, Lani Poulson. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real (Coro Intermezzo y Orquesta Sinfónica de Madrid).

Don Quichotte. Jules Massenet.

Ópera en versión concierto. Diciembre: 19 y 22. 20.00 horas. Director musical: Marc Piollet. Director del coro: Andrés Máspero. Solistas: Ferruccio Furlanetto, Anna Caterina Antonacci, Eduardo Chama, Elena Copons, Anna Tobella, Roger Padullés. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real (Coro Intermezzo y Orquesta Sinfónica de Madrid). Director musical: Marc Piollet. Director del coro: Andrés Máspero.

Gala de Ballet Ruso. Diciembre: 5. 20.00 horas. Esta gala clausura el Año Dual España-Rusia 2011. Solistas del Ballet del Teatro Mariinski y del Ballet del Teatro Bolshoi. Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid).

Las noches del Real

Tercera noche. Diciembre: 11. 18.00 horas. Obras de Hector Berlioz. *Roméo et Juliette*, op. 17. Coro de la Generalitat Valenciana. Orquesta de la Comunitat Valenciana. Solistas: Ekaterina Gubanova, Antonio Poli y Mikhail Petrenko. Director musical. Valery Gergiev. Director del coro: Francisco Perales.

Cuarta noche. Diciembre: 13. 20.00 horas. Obras de Igor Stravinski y Modest Musorgski. Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Director musical: Valery Gergiev.

Programa pedagógico

Lupus in fabula. Raffaele Sargenti. Diciembre: 17. 19.00 horas. Libreto de Andrea Avantaggiato. Director musical: Carlos Chamorro. Director de escena: Caroline Leboutte. Orquesta de la Escuela de la OSM. Auditorio Universidad Carlos III de Madrid (Campus de Leganés).

gas, piano. Schubert, *Tríos*. (Liceo de Cámara [www.fundacioncajama-drid.es]. A. N.).

— Seises de la Escolanía de la Abadía del Valle de los Caídos. Schola Antiqua. Juan Carlos Asensio. *Canto llano y eugeniano*. (Siglos de Oro. San Jerónimo el Real).

15,16: Coro y Orquesta de RTVE. Carlos Kalmar. Humperdinck, Schubert, Rouse. (T. M.).

16: Filarmónica de Londres. Christoph Eschenbach. Renée Fleming, soprano. Wagner, Strauss, Beethoven. (Ibermúsica [www.ibermusic.es]. A. N.).

16,17,18: Orquesta Nacional de España. Josep Pons. Elena Bashkirova, piano. Parera Fons, Falla, Debussy. (A. N.).

MÁLAGA

FILARMÓNICA DE MÁLAGA

WWW.ORQUESTAFILARMONICADEMALAGA.COM

2,3-XII: Yaron Traub. Cristina Montes, arpa. Rimski-Korsakov, Ginastera, Rachaminov.

16,17: Edmon Colomer. Holst. Villancicos.

OVIEDO

ÓPERA DE OVIEDO

WWW.OPERAOVIEDO.COM

NORMA (Bellini). Tolomelli. Gómez. Machado, Colombara, Radvanovsky, Zalić. **8,11,14,17-XII.**

PAMPLONA

BALUARTE

WWW.BALUARTE.COM

22,23-XII: Sinfónica de Navarra. Ernest Martínez Izquierdo. Orfeón Pamplonés. López, Ruzafante. Brahms, *Réquiem alemán*.

SAN SEBASTIÁN

FUNDACIÓN KURSAAL

WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM

11-XII: Murray Perahia, piano. Bach, Schumann, Chopin.

19: La Petite Bande. Sigiswald Kuijken. Förster, Schütz.

SINFÓNICA DE EUSKADI

WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES

2-XII: Andrés Orozco-Estrada. Schubert, Saint-Saëns.

SEVILLA

SINFÓNICA DE SEVILLA

WWW.ROSSEVILLA.ES

1,2-XII: Pedro Halffter. Mahler, *Quinta*.

8,9: Michael Schonwandt. Lars Vogt, piano. Sibelius, Nielsen, Brahms.

16,17: Pedro Halffter. Katia y Marielle Labèque, pianos. P. Half-

SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEVILLA

REAL FILHARMONÍA DE GALICIA

www.realfilharmoniagalicia.org

AUDITORIO DE GALICIA

1 de diciembre. 21.00h.
Real Filharmonía de Galicia
Maximino Zumalave, director
Xavier de Maistre, arpa
J. Guridi, *Diez melodías vascas*
A. Ginastera, *Concierto para arpa y orquesta*, op. 25
A. Dvorák, *Sinfonía núm. 8 en Sol mayor*, op. 88

15 de diciembre. 21.00h.
Real Filharmonía de Galicia
Juanjo Mena, director
Pablo Sáinz Villegas, guitarra
W. A. Mozart, *Pequeña Serenata Nocturna KV 525*
J. Rodrigo, *Fantasia para un gentilhombre*
F. Schubert, *Sinfonía núm. 1 en Re mayor*, D. 82

22 de diciembre. 21.00h.
Real Filharmonía de Galicia
Antoni Ros-Marbà, director
Elena de la Merced, soprano
Carlos Mena, alto
Benjamin Hulett, tenor
Josep Miquel Ramón, barítono
Rias Kammerchor
G. F. Händel, *El Mesías*

ter, Poulenc, Brahms-Schoenberg.

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA

WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

2-XII: Orquesta de Valencia. Rafael Frühbeck de Burgos. Schumann, Palomo, Ravel.

16: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Yuki Manuela Janke, violín. Kodály, Brahms, Sarasate.

18: La Risonanza. Coro Tenebrae. Fabio Bonizzoni. Cangemi, Dumaux, Lyon, Bauer. Haendel, *Mesías*.

21: La Petite Bande. Sigiswald Kuijken. Förster, Schütz.

PALAU DE LES ARTS

WWW.LESARTS.COM

LE CENERENTOLA (Rossini). Mariotti. Ronconi. **2,27,30-XII.**

VALLADOLID

AUDITORIO

WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.ES

1,2-XII: Sinfónica de Castilla y León. Lionel Bringuier. Emmanuel Pahud, flauta. Dukas, Debussy, Dalbavie.

9,10: Sinfónica de Castilla y León. Lionel Bringuier. Viktoria Mullova, violín. Brahms.

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Paseo de Cristóbal Colón, 22.
41001 Sevilla
Teléfono 954223344
www.teatrolamaestranza.es

Días 10, 11 y 12 de diciembre, 2011
MIGUEL POVEDA

Día 15 de diciembre, 2011, (Sala Manuel García)

CICLO JÓVENES INTÉRPRETES
SARA REQUENA, piano
Obras de J. S. Bach, Beethoven y Chopin

Día 18 de diciembre, 2011, CONCIERTO DE NAVIDAD
Programa, Villancicos populares
Orquesta Sinfónica de Sevilla
Concertino y Director, Vladimir Dmitrienko

Día 21 de diciembre, 2011, (Sala Manuel García)
CICLO LISZT
CECILIA LAVILLA, Soprano
MIGUEL ITUARTE, Piano
Lieder con poemas de Goethe, Hugo y Schiller

Días 29 y 30 de diciembre, 2011, ÓPERA EN NAVIDAD
HÄNSEL Y GRETEL
de Engelbert Humperdinck
Dirección musical, Pedro Vázquez
Dirección de escena, Maribel Macías

Producción Teatro de la Maestranza en colaboración con la Delegación Provincial de Educación de Sevilla de la Junta de Andalucía

12: Les Arts Florissants. Paul Agnew. Monteverdi, Madrigales.

14,15: Sinfónica de Castilla y León. Vasil Petrenko. Simon Trpceski, piano. Ravel, Liszt, Beethoven.

18: Sinfónica de Castilla y León. Miguel Harth-Bedoya. Renée Fleming, soprano. Gala de ópera.

ZARAGOZA

AUDITORIO

WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

13-XII: Valeria Resian, piano. Beethoven, Brahms, Liszt.

19: Orquesta Bárbara de la Unión Europea.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW
WWW.CONCERTGEBOUWWORKEST.NL

1,2,4-XII: Juraj Valcuha. Sol Gabetta, violonchelo. Weber, Barber, Rachmaninov.

7,8,9,11: Mariss Jansons. Cappella Amsterdam. Schoenberg, Holst.

15,16: Markus Stenz. Glanert, Maderna, Henze.

21,22,23,25: Bernard Haitink. Mitsuko Uchida, piano. Mozart, Strauss.

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

OREST (Trojahn). Albrecht. Mitchell. Henschel, Joshua, Castle, Chum. **8,11,13,16,19,22,26,28-XII.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

2,3,4-XII: Iván Fischer. Dohnányi, Hubay, Schubert.

8,9,10: Donald Runnicles. Strauss, Elgar.

14,16,17: Simon Rattle. Janáček, Mahler.

21,22,23: Nicola Luisotti. Debussy, Poulenc, Berio.

29,30,31: Simon Rattle. Evgeni Kissin, piano. Mozart, Grieg, Ravel.

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

FALSTAFF (Verdi). Mazzola. Friedrich. Maestri, Brück, Kang, Ulrich. **1-XII.**

DON GIOVANNI (Mozart). Rogister. Schwab. Stone, Uyar, Kang, Jerkunica. **3,8-XII.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Runnicles. Friedrich. Kaune, Rose, Sindram, Brück. **4,11-XII.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Foremny. Krämer. Jerkunica, Kang, Bronk, Kaufmann. **7,10-XII.**

LA BOHÈME (Puccini). Summers. Friedrich. Rivero, Pauly, Voulgaridou, McCarthy. **15,20,26,29,30-XII.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). García Calvo. Thalbach. Kang, Girolami, Kurocová, Borchev. **17,31-XII.**

TANNHÄUSER (Wagner). Runnicles. Harms. Hagen, Gambill, Brück, Blondelle. **18,21-XII.**

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Keast. Homoki. McKinny, Teem, Kurucová, Schoeck. **23,27-XII.**

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

PRODANÁ NEVĚSTA (Smetana). Steffens. Kovalik. Hillebrandt, Zwiérko, Samuil, Bauer. **2,5-XII.**

LA TRAVIATA (Verdi). Wellber. Mussbach. Schäfer, Schröter, Demuro, Daza. **3,10,17-XII.**

L'ÉTOILE (Chabrier). Rattle. Duesing. Fouchécourt, Kozená, Lascarro, Fur-lanetto. **4,6,9,11,15,19,22-XII.**

ORPHÉE AUX ENFERS (Offenbach). Israel. Stölzl. Novak, Obonya, Kurt, Becker. **16,18,23,25,28-XII.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Salemkour. Everding. Vinogradov, Homrich, Queiroz, Trekel. **21,26,29-XII.**

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE

CENDRILLON (Massenet). Altinoglu. Pelly. Gillet, Antoun, Gubisch, Gutiérrez. **9,11,13,14,15,16,17,18,20,21,22,23,27,28,29-XII.**

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE

RIGOLETTO (Verdi). Fisch. Lehnhoff. Dunaev, Vasallo, Grümbel, Liebold. **1-XII.**

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Trinks. Thalbach. Hadidi, Ketelsen, Brohm, Vermillion. **2,6,7,12-XII.**

CAPRICCIO (Strauss). Marelli. Majeski, Pohl, Esper, Magiera. **4,8,16-XII.**

TOSCA (Puccini). Kovachev. Schaaf. Magee, Vogt, Dobber, Lucie. **10,14,17,28-XII.**

LA BOHÈME (Puccini). Nánási. Mielitz. Babajanian, Goikoetxea, Berrugi, Jung. **26-XII.**

FRÁNCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

SIEGFRIED (Wagner). Weigle. Nemirova. Ryan, Marsh, Stensvold, Arwady. **2-XII.**

LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Arming. Duesing. Secco, Neal, Rae, Heever. **3,10,18-XII.**

OTELLO (Verdi). Weigle. Erath. Ventre, Vratogna, Van der Heever, Ilincai. **4,8,11,16,21,26-XII.**

TOSCA (Puccini). Kell. Kriegenburg. Dyka, Lucie, Kim, Mayer. **9,15,23,25-XII.**

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Sous-trot. Loy. Kraus, Zechmeister, Grümbel, Wölfel. **17,19,22,31-XII.**

LA CALISTO (Cavalli). Curnyn. Bosse. Tittolo, Karg, Plock, Rae. **23,25,28,30-XII.**

DON GIOVANNI (Mozart). Franci. Engelhardt. Alberghini, Byers, Simu, Lascarro. **30-XII.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.BARBICAN.ORG.UK

4,6,11,13-XII: Sinfónica de Londres. Colin Davis. Mitsuko Uchida, piano. Nielsen, Beethoven.

10: Coro y Sinfónica de la BBC. Edward Gardner. Britten, Sibelius, Walton.

14: Coro y Academy of Ancient Music. Richard Egarr. Haendel, *Mesias*.

15: Sinfónica de Londres. John Eliot Gardiner. Beethoven.

16: Sinfónica de la BBC. Jukka-Pekka Saraste. Bartók, Kurtág, Sibelius.

SOUTH BANK CENTRE
WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

3-XII: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Janine Jansen, violín. Anderson, Mozart, Chaikovsky.

4: Orquesta Philharmonia. Tugan Sokhiev. Evgeni Bozhanov, piano.

6: Orquesta Age of Enlightenment. Laurence Cummings. Haendel, *Mesias*.

7: Pierre-Laurent Aimard, piano. Berg, Liszt, Scriabin.

8: Orquesta Philharmonia. Vladimir Ashkenazi. Valeri Sokolov, violín.

9: The Sixteen. Harry Christophers. Palestrina, Byrd, Britten.

11: Orquesta Philharmonia. Vladimir Ashkenazi. Dukas, Ravel, Falla.

14: Filarmónica de Londres. Christoph Eschenbach. Renée Fleming,

soprano. Wagner, Strauss, Beethoven.

15: Orquesta Philharmonia. Andrew Nethsinga. Elgar, Howells, Walton.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
WWW.ROH.ORG.UK

LA TRAVIATA (Verdi). Latham-Koenig. Eyre. Poplavskia, Valenti, Pring, Nucci. **2,6,9,12,17,20-XI.**

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Pappano. Vick. O'Neill, Bell, Shipp, Spence, Tomlinson. **19,22,27-XII.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
WWW.TEATROALLASCALE.ORG

DON GIOVANNI (Mozart). Barenboim. Carsen, Mattei, Youn, Netrebko, Terfel. **7,13,16,20,23,28-XII.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
WWW.MPHIL.DE

8,9,11-XII: Lorin Maazel. Wagner, Bruckner.

13,14: Lorin Maazel. Debussy, Dukas, Ravel.

21,22: Valeri Gergiev. Shostakovich.

30,31: Andrew Manze. Schumann, Bernstein, Holst.

BAYERISCHE STAATSOPER
WWW.BAYERISCHE.STAATSOPER.DE

FIDELIO (Beethoven). Mehta. Bieito. Juric, Dohmen, Seiffert, Kampe. **1,4,8-XII.**

TURANDOT (Puccini). Mehta. Padrisa. Wilson, Berti, Ress, Scherebachenko. **3,7,10,14,17,20-XII.**

LA BOHÈME (Puccini). Ettinger. Schenk. Kovalevska, Virovianski, Kim, Moínár. **18,21,26-XII.**

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Fisch. List. Gantner, Vilsmaier, Damerau, tatulescu. **25,26-XII.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Fisch. Everding. Zeppenfeld, Behle, Rieger, Kleiter. **27,29-XII.**

NUOVA YORK



METROPOLITAN OPERA

WWW.METOPERA.ORG

SATYAGRAHA (Glass). Anzolini. McDermott. Durkin. Croft, Josephson, Walker. **1-XII.**

LA BOHÈME (Puccini). Langrée. Zeffirelli. Kong, Phillips, Pittas, Markov. **2,8-XII.**

FAUST (Gounod). Nézet-Séguin. McAnuff. Gheorghiu, Losier, Kaufmann, Braun. **3,6,10,13,17,20,23,28-XII.**

RODELINDA (Haendel). Bickett. Wadsworth. Fleming, Blythe, Scholl, Davies. **3,7,10-XII.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Domingo. Minghella. Zhang, Zifchak, Smith, Salsi. **5,9,14,17,22,27,30-XII.**

LA FILLE DU RÉGIMENT (Donizetti). Abel. Pelly. Machaidze, Murray, Te Kanawa, Brownlee. **12,15,19,24,29-XII.**

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Ticciati. Jones. Kurzak, Lindsey, Martens, Brubaker. **16,21,24,26,29,30-XII.**

THE ENCHANTED ISLAND (Pastiche barroco). Christie. McDermott. De Niese. Oropesa, Daniels, Domingo. **31-XII.**

PARÍS

4-XII: Trío Wanderer. Beethoven, Shostakovich. (Teatro de los Campos Elíseos).

4,7: La Scintilla. Diego Fasolis. Bartoli, Workman, Summers, Nikiteanu. Haendel, *Semele*. (Sala Pleyel

[www.sallepley.fr]).

9: Philippe Jaroussky, contratenor. Orquesta Barroca de Friburgo. Haendel. (T. C. E.).

10: Aldo Ciccolini, piano. Mozart, Clementi, Liszt. (S. P.).

14,15: Orquesta de París. James Conlon. Gil Shaham, violín. Debussy, Barber, Poulenc. (S. P.).

17: Pierre-Laurent Aimard, piano. Liszt, Wagner, Scriabin. (T. C. E.).

19: Le Concert d'Astrée. Emmanuelle Haïm. Fiestas barrocas. (T. C. E.).

21: Orquesta de París. Pierre Boulez. Bertrand Chamayou, piano. Schoenberg, Bartók. (S. P.).

23: Coro y Orquesta Age of Enlightenment. Laurence Cummings. Watts, Mead, Mulroy, Abadie. Haendel, *Mesías*. (T. C. E.).

OPÉRA BASTILLE

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi). Jordan. Auvray, Luperi, Urmann, Stoyanov, Álvarez. **2,5,8,11,15,17-XII.**

PALAIS GARNIER

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

LA CENERENTOLA (Rossini). Campanella. Ponnelle. Camarena, Novaro, Chausson, Fischer. **1,3,6,8,12,15,17-XII.**

THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES

WWW.THEATRECHAMPELYSEES.FR

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Spino. Pelly. Lehtipuu, Werba, Anger,

Piau. **16,18,20,22,25,26-XII.**

VIENA

MUSIKVEREIN

WWW.MUSIKVEREIN.AT

3,4-XII: Sinfónica de Viena. Fabio Luisi. Hindemith, Strauss.

5: Sinfónica de la ORF. Cornelius Meister. Mitterer, Sibelius.

10,11: Concentus Musicus Wien. Coro Arnold Schoenberg. Nikolaus Harnoncourt. Invernizzi, Fink, Goerne. Bach.

14,15: Sinfónica de Viena. Fabio Luisi. Jean-Yves Thibaudet, piano. Strauss, Liszt, Brahms.

STAATSOPER

WWW.WIENER-STAATSOPER.AT

LA BOHÈME (Puccini). Gaffigan. Vargas, Caria, Kovalevska, Hartig. **1,3,7-XII.**

NABUCCO (Verdi). Güttler. Gagnidze, Guleghina, Colombara, Chung. **4,6,9-XII.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Schneider. Harteros, Rydl, Selinger, Grundheber. **8,12,15-XII.**

DAPHNE (Strauss). Young. Joel. Zeppenfeld, Kulman, Miller, Schade. **10,13,16,19-XII.**

Z MRTVÉHO DOMU (Janáček). Welser-Möst. Konwitschny. Coliban, Didik, Lippert, Maltman. **11,14,18,27,30-XII.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Weigle. Hörnl, Ernst, Reinprecht, Kammerer. **17,20,22-XII.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Fis-

cher. Eröd, Carvin, Hartig, Frenkel. **26,29-XII.**

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Welser-Möst. Schenk. Streit, Kaune, Trost, Eiche. **31-XII.**

ZÜRICH

OPERNHAUS

WWW.OPERNHAUS.CH

TOSCA (Puccini). Rizzi. Carsen. Magee, Cura, Raimondi, Murga. **1-XII.**

GUILLAUME TELL (Rossini). Hengelbrock. Marthaler. Mei, Janková, Pertusi, Siragusa. **2,7-XII.**

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Weikert. Corsaro. Schmid, Liebau, Chaiker, Kaluza. **4,12,16-XII.**

I MASNADIERI (Verdi). Fischer. Polgár. Hampson, Daniluk, Christoff, Zvetanov. **5,8,15,19,22,26,29-XII.**

LA FANCIULLA DEL WEST (Puccini). Zanetti. Pountney. Magee, Peetz, Raimondi, Cura. **9,17-XII.**

DON GIOVANNI (Mozart). Welser-Möst. Bechtolt. Mei, Hartelius, Jarková, Volle. **12,18,21-XII.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Armiliato. Asagaroff. Sun, Schmid, Chaiker, Shicoff. **14-XII.**

DIE SCHWEIGSAME FRAU (Strauss). Schneider. Miller. Mosuc, Olvera, Rydl, Widmer. **19,23-XII.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Hogwood. Bechtolt. Hartelius, Janková, Schmid, Olvera. **26,30-XII.**

NABUCCO (Verdi). Santi, Miller. Blancas, Kaluza, Nucci, Colombara. **31-XII.**

schерzo

c/ Cartagena 10, 1º c - 28028 MADRID

Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64

E-mail: suscripciones@scherzo.es - www.scherzo.es

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de nº.....

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

☐ Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 del Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

☐ Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

☐ Giro postal.

☐ VISA. Nº:

Caduca ... / ... / ... Firma

☐ Con cargo a cuenta corriente

(No utilice este boletín para la renovación, será avisado oportunamente)

Tratamiento automatizado de datos personales. - Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la L.O. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.

O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.

También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....

.....NIF.....

Domicilio.....

.....

CP..... Población.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

El importe de la suscripción será:

◆ España: 70 €

◆ Europa: 105 € por avión.

◆ Estados Unidos y Canadá: 120 €

◆ America Central y del Sur: 125 €

El precio de los números atrasados es de 7 €

VEINTE AÑOS DESPUÉS



A los veinte años de haber escrito *El mito del maestro* me pregunto cuánto ha cambiado la profesión de director de orquesta. En términos de megalomanía, ha quedado tan reducida que es casi irreconocible. Cuando estaba terminando el libro murieron Herbert von Karajan y Leonard Bernstein. “Ha tenido suerte”, dijo el abogado del editor después de leer el manuscrito, “porque, si vivieran, no hubiera podido publicar lo que ha escrito”.

No era que hablara únicamente de cosas que los maestros consideraban muy privadas —como su riqueza— sino que el libro hizo trizas la aureola de estrellato y santidad tras la que se escondían los grandes directores de orquesta que abusaban de su poder a expensas del público. *El mito del maestro* llegó a ser un *bestseller* gracias al boca a oreja. Al principio no se vendió mucho pero luego llegó a un cuarto de millón de ejemplares en diecisiete idiomas —en España lo publicó Acento Editorial. Ahora está descatalogado pero donde sea que los músicos necesiten comprender las fuerzas que los dirigen pasa de mano en mano con gran presteza.

Alguno jóvenes directores me han contado que el libro cambió sus vidas. Vladimir Jurowski, director musical del Festival de Glyndebourne, me dijo que lo había leído de un tirón su primera noche como estudiante de dirección en el Conservatorio de Berlín. Por la mañana estaba dispuesto a abandonar. Luego pensó: “Quizás podría hacerlo de forma diferente”. Simon Rattle, por su parte, ya había establecido esa forma diferente al rechazar el sistema de la *jet-set* musical a favor de dieciocho años de grandes esfuerzos en Birmingham, una ciudad con poco encanto. Esa-Pekka Salonen y la nueva estirpe de finlandeses sustituyeron los ensayos descuidados y las rabietas por tranquilos diálogos y mucho esfuerzo. Maestros post-soviéticos como el citado Jurowski, Semion Bichkov y los hermanos Järvi han renunciado a toda muestra de autoritarismo.

Sin embargo, el mito ha arraigado con fuerza. El nombre de Karajan aún vende millones de CDs y las orquestas de todo el mundo siguen teniendo miedo a que sin un director estrella nadie comprará entradas para sus conciertos. En cuanto a los maestros —casi todos, como antes, son hombres, blancos y viejos— su juego sigue las mismas reglas que antaño. Por ejemplo, Lorin Maazel no ve que haga falta ningún cambio. A los 81 años, vuelve como director titular a Múnich, donde en la década de los noventa, la Orquesta de la Radio de Baviera tuvo que buscar enormes patrocinios por parte de empresas para abonarle su sueldo millonario. ¿Por qué cambiar las cosas, si existen tontos dispuestos a pagar estas sumas? Riccardo Muti ha modificado exteriormente su conducta desde que salió bufando de La Scala en 2005. Con la Orquesta Sinfónica de Chicago se muestra de lo más simpático, pero cincuenta años de miedo inculcado han enseñado a los músicos a no enfrentarse con él. Muti, en unas memorias recién publicadas en Estados Unidos, muestra una gran nostalgia de los tiranos toscaninianos que le enseñaron todo lo que sabe. Claudio Abbado, descrito a menudo como el hombre más apacible del mundo, es otro que no permite ninguna

oposición. Cuando la pianista Hélène Grimaud propuso una *cadenza* diferente en Lucerna este verano, la echó sin más contemplaciones. Daniel Barenboim, candidato al Premio Nobel de la Paz, cree que puede dirigir dos teatros de la ópera —Berlín y La Scala— como si fuera el mismísimo Karajan. Incluso Rattle, después de 12 años en el puesto de Karajan en Berlín, se comporta igual que su antecesor enfrentando el Festival de Salzburgo con el de Baden-Baden como si se tratara de una indecorosa subasta privada.

Hay mucho que apesta en este juego de maestros. Cuando las orquestas las están pasando canutas para pagar los sueldos y se cortan los subsidios públicos, parece obsceno que un maestro siga ganando tanto o más que los 100 músicos que dirige juntos. Sin embargo, creo que el mito, al que mi libro dio un buen estacazo, está herido de muerte debido a los acontecimientos posteriores. El colapso de la industria discográfica privó a los maestros de su poder para ofrecer trabajo y prestigio a las orquestas que les contrataban. El auge de internet, sobre todo de las redes sociales, destruyó la intimidad de las salas de ensayo y dejó a los directores de orquesta en un estado de indefensión. En Brasil y en Rusia, este verano, los directores fueron derribados por los propios músicos que habían colgado vídeos de los ensayos en You Tube y en Facebook. Los teatros de ópera han aprendido a apañárselas sin un maestro dominante. La Scala no tuvo director durante seis años después de la marcha de Muti. Tampoco lo tiene el Teatro Real. Y el Met está pasando por un vacío de transición. La transparencia es el enemigo de la corrupción y la mediocridad. Valeri Gergiev, él mismo un indiscutido autócrata de la vida musical rusa, emite en vivo por internet lo que hacen su compañía del Kirov y el Concurso Chai-kovski para mantenerlos limpios y meritocráticos.

Pero, sobre todo, la juventud ha vencido con la libertad a la parálisis geriátrica. La llegada de Gustavo Dudamel, de 27 años, para dirigir la Filarmónica de Los Angeles fue histórica y no sólo debido a su tierna edad, sino por su actitud iconoclasta. Niño de la calle venezolana, el chaval no tenía ningún interés en ofrecer a las clases adineradas música fácil. Dio un concierto gratis en el Hollywood Bowl y convenció a los chicos de los ambientes más duros para que cantaran la *Segunda* de Mahler. Su director residente, de hecho su sustituto, es Lionel Bringuier, que tiene cinco años menos que él. La edad media de los directores ha caído más rápido en los últimos cinco años que en los últimos cincuenta y Dudamel está siempre promocionando nuevos talentos procedentes de las filas del sistema de su país.

Sintonizados con otro sector de la población, los nuevos maestros quieren llevar la música clásica fuera de las salas de conciertos —a los cines y *online*. Hay mujeres entre ellos, y minorías. No les preocupa tanto el público existente, cada vez mayor en edad y menor en cantidad, como el potencial: un público que no sabe lo que significa la palabra maestro ni conoce el nombre de Herbert von Karajan. Ahí es donde está el futuro y no le debe nada a los mitos.

Norman Lebrecht

CICLO DE GRANDES 16 INTERPRETES

MADRID 2011

www.scherzo.es

ORGANIZA
scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA
EL PAÍS

10

Martes, 13 diciembre. 19:30 horas

Murray Perahia

PIANO

J.S. BACH

Suite Francesa nº 5 en sol mayor

L.V. BEETHOVEN

Piano Sonata nº 27 en Mi menor, op. 90

J. BRAHMS

Cuatro piezas para piano, op. 119

R. SCHUMANN

Escenas de niños, op. 15

F. CHOPIN

Prelude op. 28, nº 8 en fa sostenido menor
Mazurka op. 30, nº 4 en do sostenido menor
Scherzo op. 39, nº 3 en do sostenido menor

AVISO

El recital de **Paul Lewis** programado para octubre de 2011 ha sido aplazado al **16 de mayo de 2012, a las 19:30 horas**. Serán válidas las localidades del concierto suspendido el 25 de octubre.

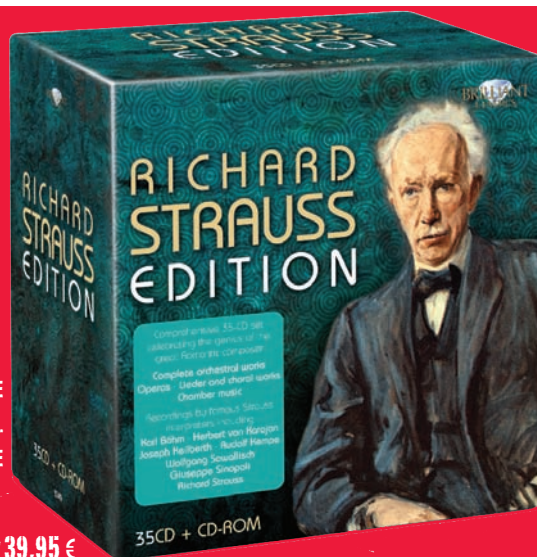
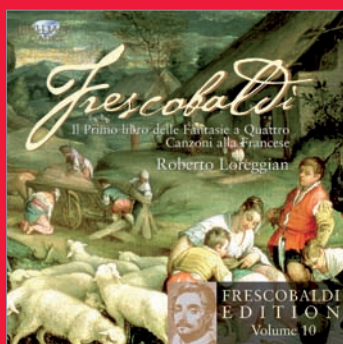
NOV

EDADES IMPR ESCIN DIBLES

EDICIÓN DISPONIBLE

A PARTIR DEL
10 DE DICIEMBRE

35 CD / 39,95 €



2 CD



2 CD



2 CD



1 CD

Grabaciones que no pueden faltar en la discoteca de un melómano: Frescobaldi, Bach, Monteverdi, Argenta...
o la excelente caja con 35 CD de Richard Strauss, por sólo 39,95 €, con obras para orquesta,
música de cámara, óperas, corales...interpretados por excelentes formaciones y reconocidos solistas.
Además solicite el catálogo de cajas de Brilliant Classics.



www.clasica.espaciodemusica.com



www.elcorteingles.es su tienda de música en internet