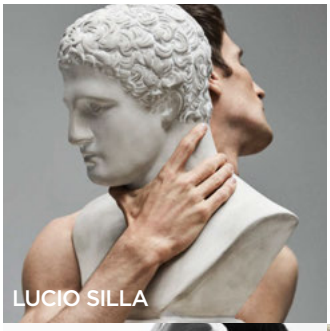
scherzo

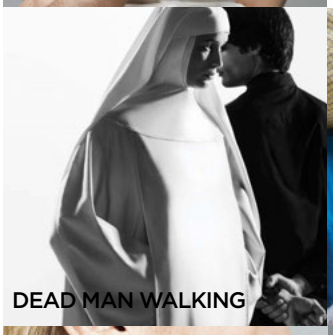
REVISTA DE MÚSICA
Año XXXII - Nº 332 Septiembre 2017 - 8'50 €

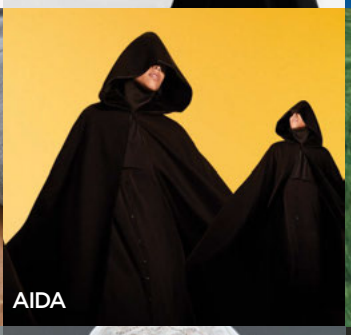
DOSIER
MÚSICA Y PENSAMIENTO
ENCUENTRO
HERBERT BLOMSTEDT
ACTUALIDAD
ROBERT TREVIÑO
GRABACIONES
ISABELLE FAUST

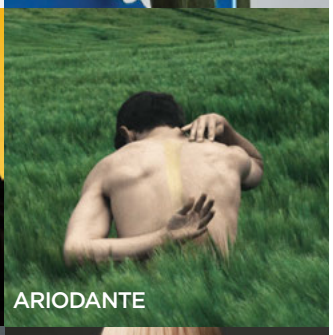
BALDUR BRÖNNIMANN
EL DIRECTOR LÍQUIDO

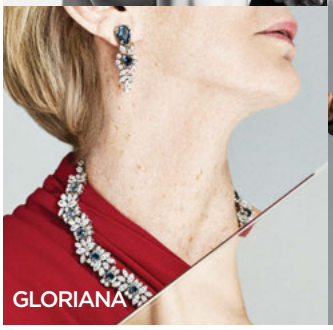
Año XXXII - Nº 332 - Septiembre 2017

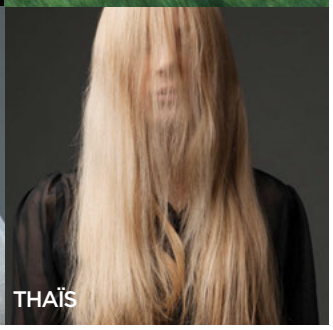












DESCUBRE LA NUEVA TEMPORADA 17/18

LUCIO SILLA
W. A. Mozart
Ivor Bolton · Claus Guth
13 - 23 SEPT 2017
ESTRENO EN EL TEATRO REAL

LA BOHÈME
G. Puccini
Paolo Carignani · Richard Jones
11 DIC 2017 - 8 ENE 2018

AIDA
G. Verdi
Nicola Luisotti · Hugo de Ana
7 - 25 MAR 2018

DIE SOLDATEN
B. A. Zimmermann
Pablo Heras-Casado/Michael Zlabinger (19 MAY) · Calixto Bieito
16 MAY - 3 JUN 2018
ESTRENO EN EL TEATRO REAL

CARMEN
G. Bizet
Marc Piollet · Calixto Bieito
11 OCT - 17 NOV 2017

DEAD MAN WALKING
J. Heggie
Mark Wigglesworth · Leonard Foglia
26 ENE - 9 FEB 2018
ESTRENO EN EL TEATRO REAL

ARIODANTE
G. F. Händel
William Christie
18 MAR 2018
Ópera en versión de concierto

LUCIA DI LAMMERMOOR
G. Donizetti
Daniel Oren · David Alden
22 JUN - 13 JUL 2018

LA FAVORITA
G. Donizetti
Daniel Oren
2/6 NOV 2017
Ópera en versión de concierto

STREET SCENE
K. Weill
Tim Murray · John Fulljames
13 - 18 FEB / 26 MAY - 1 JUN
ESTRENO EN EL TEATRO REAL

GLORIANA
B. Britten
Ivor Bolton · David McVicar
12 - 24 ABR 2018
ESTRENO EN EL TEATRO REAL

THAÏS
J. Massenet
Patrick Fournillier
26 JUL 2018
Ópera en versión de concierto

TAQUILLAS · 902 24 48 48 · WWW.TEATRO-REAL.COM
SÍGUENOS

TEATRO REAL
200 AÑOS

Administraciones Públicas fundadoras
Comunidad de Madrid
Administración Pública colaboradora
MADRID
Mecenas principal
Telefónica
Mecenas energético
endesa
Patrocinadores
Santander · Fundación BBVA · Popular · gasNatural fenosa · MUTUAMADRILEÑA · LOTERÍAS · la Caixa · GAES · SAMSUNG · IBERIA · Estrella Damm · idealista · asisa · rtve · PRISA · Unidad Editorial · MEDIASETespaña · LA RAZON · vocento · hispasat · ¡HOLA! · Publicis · europapress · NOHO

scherzo

AÑO XXXII - Nº 332 - Septiembre 2017 - 8,50 €

2 **OPINIÓN**

6 **CON NOMBRE PROPIO**
Robert Treviño
Asier Vallejo Ugarte

11 **AGENDA**
Temporadas

22 **ACTUALIDAD NACIONAL**

26 **ACTUALIDAD INTERNACIONAL**

36 **ENTREVISTA**
Baldur Brönnimann
Stefano Russomanno

40 **Excepcionales del mes**

41 **GRABACIONES**

68 **LIBROS**

71 **DOSIER**
Música y pensamiento (I)

Pitágoras: número y sonido
Stefano Russomanno

La música de Hegel
Blas Matamoro
Schopenhauer: el desciframiento sentimental del mundo
Carlos Javier González Serrano
Nietzsche y la "música absoluta"
Luis Enrique de Santiago Guervós

ENCUENTROS 92
Herbert Blomstedt
Pablo L. Rodríguez

EDUCACIÓN 96
Pedro Sarmiento

SONIDO 97
Juan J. Pérez

EL HORIZONTE QUIMÉRICO 98
Martín Llade

LA GUÍA 99

JAZZ 100
Pablo Sanz

BANDAS SONORAS 102
Miguel Ángel Ordóñez

CONTRAPUNTO 104
Norman Lebrecht

Colaboran en este número:

Mariano Acero Ruilópez, Julio Andrade Malde, Félix de Azúa, Emili Blasco, José Antonio Cantón, Yahvé M. de la Cavada, Patrick Dillon, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Joaquín García, Manuel García Franco, Miguel Ángel González Barrio, Alberto González Lapuente, Jesús Gonzalo, Carlos Javier González Serrano, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Juan Ramón Lara, Martín Lasalle, Norman Lebrecht, Martín Llade, Josemi Lorenzo Arribas, Luis Martín, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Antonio Moral, Andrés Moreno Mengíbar, Daniel Muñoz de Julián, Helena Núñez Guasch, Miguel Ángel Ordóñez, Judith Ortega, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Juan J. Pérez, Enrique Pérez Adrián, José Alberto Pérez Díez, Javier Pérez Senz, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, Pablo L. Rodríguez, Justo Romero, Stefano Russomanno, Urko Sangroniz, Luis Enrique de Santiago Guervós, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Javier Sarría Pueyo, Franco Soda, Luis Suñén, José Luis Téllez, José Antonio Tello Sáenz, Eduardo Torrico, Asier Vallejo Ugarte, Pablo J. Vayón, Enrique Velasco.

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

España	85 €.
Europa	120 €.
Resto de países	140 €.
Digital (en PDF)	50 €.

Con la colaboración de:
Fundación BBVA

SCHERZO es una publicación de carácter plural y, desde el año 2012, cuenta con la colaboración de la Fundación BBVA, manteniendo su carácter de revista no 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.

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

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem

OPINIÓN

El dedo envenenado

Esto de ser director de orquesta es, en España, un sinvivir. Si no te nombran, mal. Si te nombran, de titular en algún puesto, quiere decirse, peor, porque no trabajas y como le decía Sergiu Celibidache a un alumno suyo que le escuchaba perplejo: "Usted lo que necesita es dirigir mucho". "Pues sí, maestro. ¿Y de dónde saco la orquesta?", le respondía él, que ahora tiene una y ha sabido aprovecharlo tras años de dificultad. Es verdad que directores de orquesta hay menos que albañiles, médicos o hasta notarios y que la relación entre oferta y demanda es de un desequilibrio deprimente para los aspirantes al puesto. Y que los sistemas de acceso a la profesión son falibles desde el punto y hora que ni el despotismo ilustrado ni la democracia asamblearia garantizan el acierto de la elección. El primer sistema citado se utilizó para la contratación de David Afkham como titular de la Orquesta y Coro Nacionales de España con éxito extraordinario. Es verdad que había un flechazo de esos que surgen desde el primer momento cuando el amor surge de la admiración profesional, lo mismo que sucedió en la Orquesta Sinfónica de Galicia con Dima Slobodeniouk, uno y otro dos de los mejores directores de su generación en el mundo adelante. Orquesta ha habido también que se ha servido de una comisión formada por el comité artístico de la misma y expertos externos que han juzgado a sus candidatos, a los que todo el público pudo ver a lo largo de la temporada, en democrática votación.

Ahora la Orquesta de Valencia ha fichado a Ramón Tebar al parecer casi por sorpresa, lo que ha motivado el consiguiente revuelo, centrado en quienes lo eligieron y el propio elegido, al que se le ha llegado a pedir desde la prensa que renuncie porque el procedimiento ha sido dudoso en tanto en cuanto ni ha dirigido nunca a la OV ni los profesores de esta —que a su vez insistieron en quitarse de encima a Yaron Traub— fueron consultados, lo que, si es cierto, está muy mal y no costaba nada empezar mejor. Las orquestas son como son y, más allá de lo discutible del proceso, hasta la valenciana quizá acaba por enamorarse de Tebar, un buen maestro que, al menos, y que se sepa, tiene la ventaja de no pertenecer a la familia de ningún personaje público, como le sucede a quien se anuncia como David Azagra pero es hermano del líder socialista Pedro Sánchez. Azagra, el nuevo coordinador de actividades de los conservatorios extremeños y, por tanto, director de las orquestas que estos organizan. Intereconomía.com titulaba: "Pedro Sánchez coloca a su hermano en la Diputación de Badajoz", aunque en el interior de la noticia se reprodujera poco más que un despacho de agencia sin hacer referencia a la maldad intrínseca del aspirante, consistente en ser hermano de su hermano. ¿Lectura del hecho? El señor Azagra, por mucho currículo que tuviera, jamás podría ser considerado candidato idóneo para nada allá donde hubiera una administración de mayoría socialista, ello por encima de cualquier mérito juzgado idóneo por un tribunal, naturalmente, comprado por la autoridad reinante, cosa impensable en el otro lado del espectro político o incluso en su extremo más a la izquierda, como todo el mundo sabe. Debiéramos esperar que alguno de los restantes candidatos impugne la elección y si no es así a lo mejor resulta que Azagra ganó en buena lid, lo que no le garantiza que no esté tocado de ala y sea digno de toda sospecha de ahora en adelante. Lo mejor, el exilio.

Diseño de portada
Argonauta
Foto portada:
Axel Calvet

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

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

Director: Juan Lucas

Redactor jefe: Eduardo Torrico
redaccion@scherzo.es

Edición: Arantza Quintanilla

Educación: Pedro Sarmiento y
Joan-Albert Serra

Jazz: Pablo Sanz

Bandas sonoras: Miguel Ángel Ordóñez

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

Administración
Choni Herrera
choni.herrera@scherzo.es
Contabilidad: Mise Rubio
miserubio@scherzo.es

Departamento de publicidad
Choni Herrera (coordinación)
choni.herrera@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es

Suscripciones y distribución:
M. Ángeles Méndez
suscripciones@scherzo.es

Impresión
GRÁFICAS AGA
Depósito Legal: M-41822-1985
ISSN: 0213-4802 (Impresa)
ISSN: 2387-0257 (Digital)

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.

Escrito de oído

El sexo de la música

Félix de Azúa

Los azares del verano deparan sorpresas estupendas. A finales de julio me encontraba yo en la plaza de la Escandalera, en Oviedo, cuando comenzaron a juntarse gaiteros y danzantes. Al tiempo, también se amontonó un gentío de naturales y forasteros. El espectáculo, arcaico, casi fósil, era de un admirable colorido. Ellas llevan pañoleta, sayas hasta el tobillo rojas o verdes, mandil negro. Ellos calzón de paño abotonado en la rodilla, medias blancas y montera. El ritmo lo marcan las castañuelas y los tambores.

Unos días antes había visto por televisión los fastos del Orgullo Gay beneficiados por la alcaldesa Carmena. El contraste era interesante. Los del orgullo iban casi en cueros y se retorcían mostrando musculatura de manual. La música se parecía mucho a la de Oviedo, pero con instrumentos de discoteca. El zumbido monótono era armónicamente similar, pero mucho más sereno e inspirado el de los asturianos.

A mí me gustan las gaitas, aunque conozco de sobra todos los chistes que pueden hacerse sobre el instrumento. Creo que me emocionan por el recuerdo de los gaiteros escoceses del siglo XVIII que avanzaban impávidos en primera línea de fuego marcando el paso a los soldados. Caían como moscas y mostraban un coraje escalofriante. Ese sonido estridente, creado para infundir pavor en el enemigo, se convirtió en la gaita de ceremonia para tiempos de paz que sonaba en la plaza de la Escandalera.

Cuenta Ramón Andrés en su fundamental diccionario de música, mitos y magia, que el nombre de "gaita" viene del gótico "gaits", que es la cabra, porque la piel del odre suele ser de cabra. Pero, no sólo por eso. De hecho, la gaita ha sido desde la más lejana antigüedad un instrumento diabólico y cabruno. Es el usado en las orgías dionisíacas y, tras larga y continuada herencia, es la gaita que acompaña el baile campesino en las estaciones lúbricas que acaban en la madeja promiscua de carnavales y mayos.

De modo que se me apareció la celebración del Orgullo Gay como un desfile honesto y modoso, de buena gente sin disfraz, en pelota como para dar razón de su honradez, comparada con la locura que lleva en su alma la gaita y que, si no aparecía en la plaza de la Escandalera, sí anunciaba lo que estaba por venir en los centenares de fiestas aldeanas que trae consigo el verano. En ellas, sobre todo en las galaicas y con luna llena, la gaita suelta su chirriante soplido por debajo de las sayas y entre los calzones, como si rebuscara por las medias y el tanga, provocando verdaderas calamidades sexuales.

Vi yo, por tanto, dos espectáculos de verano, populares ambos, muy exhibicionista el uno y recogido el otro, de gran estruendo musical, pero hete aquí que el diabólico espectáculo del Ayuntamiento de Madrid era, en realidad, como de colegio de jesuitas, en tanto que el honestísimo de Oviedo escondía una incitación a la cópula de mucho mayor ardor e intención.

Ya de regreso, en el tren, recordé que todo estaba dicho en aquel maravilloso cuadro de Tiziano titulado *Amor sacro, amor profano* en el que, según los sabios, la lujuria viene representada por la mujer ricamente vestida, en tanto que el amor puro, casto y sagrado, lo encarna (y nunca mejor dicho) la Venus desnuda. Y yo diría que la figura del fondo está tocando una gaita.

Galeria Borghese, Roma

Musica reservata

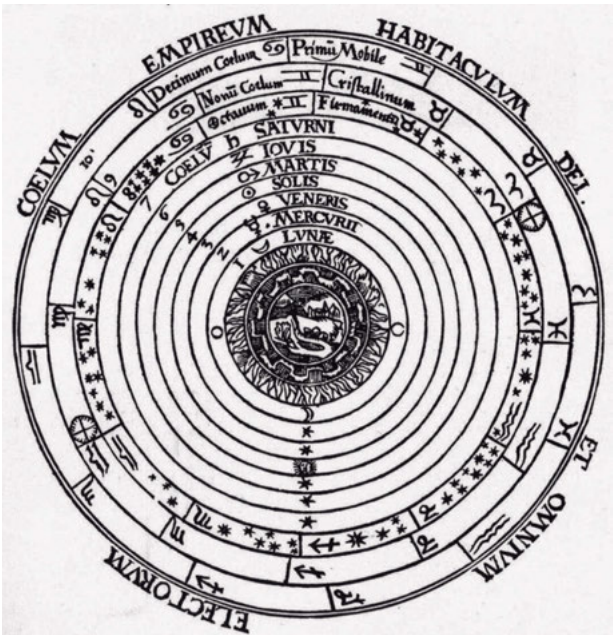
Laus Musicae

José Luis Téllez

"Die Musik besteht seit der Mensch auf del Welt ist, aber die Tiere, Atome und Sterne erzeugen auch Musik" (K. Stockhausen)

Diogenes Laercio afirma que Pitágoras había construido un monocordio para explorar las relaciones numéricas existentes entre los sonidos, lo que pudo finalmente establecer a través de los cuatro primeros números naturales: la octava (1:2), la quinta (3:2) y la cuarta (4:3). Según tal pesquisa, la serie de los ocho primeros números equivale a los primeros armónicos de una frecuencia dada: Do(1), Do'(2), Sol'(3), Do''(4), Mi''(5), Sol''(6), Si bemol''(7) y Do'''(8). (Convengamos en que el Si bemol correspondiente al número siete es un tanto conjetural, pero démoslo por bueno). Por su parte, mediante la suma de los cuadrados de tres de los primeros cinco números naturales (3, 4 y 5) ya era posible enunciar el famoso teorema que lleva su nombre (9+16=25). El número era el cimiento de la geometría, pero también de la acústica: extender esa idea al ámbito del cosmos era una consecuencia lógica. La conclusión de que el movimiento de los astros produce una música que no podemos escuchar porque suena de modo ininterrumpido parte de aquí, y ha sido un referente en la filosofía europea: Zarlino, siguiendo a Boecio, afirma que nuestros oídos no pueden apreciar la armonía celestial debido, justamente, a su perfección y su grandeza.

El número era el cimiento de la geometría, pero también de la acústica: extender esa idea al ámbito del cosmos era una consecuencia lógica



Esquema de la música de las esferas

Pero más allá de la geometría se dilata una posible lectura simbólica. Según Platón, la música trae el recuerdo de la eternidad: la música sería la imagen sensible de esa eternidad en movimiento (la eternidad sometida al número, esto es, a lo mudable) que, según el Timeo, es la esencia del Tiempo. Tratadistas posteriores, como Ambrosio de Milán, volverán sobre la idea, enunciando que la música terrena permite al alma recordar la música celeste (la *Musica Mundana* de Boecio) para que pueda superar las miserias del mundo ordinario. Hay toda una línea filosófica que considera a la música, no como una simple manifestación artística para el deleite del oído, sino como una entidad trascendente capaz de conectar al hombre con un nivel de realidad superior. Los conciertos de ángeles tan habituales en la iconografía religiosa expresan idéntica idea: la de la música como una puerta que conecta el mundo inferior y el superior.

¿Existe pues una dimensión de la realidad en donde la música se manifieste como tal, más allá de formulaciones poéticas o religiosas? "La música existe desde que el hombre está en el mundo, pero los animales, los átomos y las estrellas también producen música", afirmaba Stockhausen en la cita que prologa esta nota (es interesante considerar que el compositor no escribe "machen" o "tun", sino "erzeugen", esto es, producen, como si la música fuese una consecuencia ineluctable de la existencia de semejantes seres o entidades en lugar de una actividad deliberada).

En mayo de 2002 el telescopio Chandra de rayos X, a través de variaciones de la intensidad lumínica en ciertas regiones del gas caliente que envuelve el grupo galáctico de Perseo, había detectado unas ondas mecánicas que vibraban en una frecuencia precisa. Los científicos que estudiaban el fenómeno concluyeron que se trataba de ondas sonoras procedentes de un agujero negro supermasivo presente en el interior del grupo. Pero no se trataba de un ruido blanco caótico como el que existe, por ejemplo, en el interior del Sol, sino de un sonido equivalente, al parecer, a un Si bemol 54 octavas por debajo del La más grave de un piano normal: ese mismo (y problemático) Si bemol pitagórico arriba señalado. La simple idea de la afinación de semejante sonoridad (imposible de escuchar por encontrarse en una tesitura inalcanzable para el oído humano) sugeriría la existencia de una armonía de dimensiones siderales —es decir: inhumanas— que diese un posible sentido musical al universo (por otra parte, si el Si bemol corresponde al número siete en la lectura numérica arriba expuesta, se podría pensar en un Do básico situado todavía dos octavas por debajo de la frecuencia observada).

El descubrimiento quizá permitiría resituar, desde una perspectiva actual, la base del pensamiento pitagórico y sus sucesivas derivaciones. Así, no sería ilógico preguntarse por la existencia de un inimaginable acorde universal (¿un acorde perfecto mayor, una séptima de dominante, una superposición de quintas, un agregado místico como el que describiera Scriabin, una simultaneidad desconocida e indefinible?) formado por las reverberaciones de los numerosos agujeros negros que horadan el espacio-tiempo y que resonase en todos sus ámbitos. Puede que aquello que designamos como música no sea sino el eco provocado por armónicos infinitamente distantes de una fundamental inexpresable: y tal vez la idea visionaria de la *Armonía de las Esferas* describa un orden de realidad inalcanzable para los seres humanos que abarque mucho más que una simple intuición poética o filosófica. ●

www.joseluistellez.com

Del Liceu al Palau

Tiempo de relevos en el Auditori

Javier Pérez Senz

El Auditori de Barcelona busca director. El pasado 17 de junio, los órganos de gobierno del Consorcio de L'Auditori i l'Orquestra acordaron iniciar la tramitación del procedimiento de selección del nuevo director y, hasta que finalice dicho proceso, seguirá al frente el actual, Joaquim Garrigosa. En tiempos de relevo, no vendría mal saber qué perfil profesional buscan, puesto que, si no cambian las directrices fijadas por el consejo rector, el director asume la dirección artística del Auditori y "las funciones de alta dirección artística" de la Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), la Banda Municipal de Música (BMB), el Museu de la Música, el Centre Robert Gerhard y otras programaciones musicales promovidas por la casa.

Sobre el papel, parecen claras sus funciones, aunque el historial de fracasos artísticos que encadena el Auditori desde su fundación indica que algo falla en este reparto de atribuciones: ni Garrigosa ni los anteriores responsables, Joan Oller y Oriol Pérez Treviño, han logrado poner en marcha un proyecto ambicioso y acorde con las aspiraciones de un espacio público que nació con voluntad de ser la casa de todas las músicas y jamás lo ha sido.

Pese a quien pese, la OBC continúa siendo una formación de poca relevancia internacional, e incapaz de insuflar vida a la creación contemporánea. La pobre lista de estrenos, sin una visión clara del legado musical que merece mayor difusión, y el escaso protagonismo de solistas y directores de la cantera, siguen lastrando cualquier visión triunfalista de una gestión que, al parecer por los datos que publicitan, lo fía todo al éxito en taquilla. "El Auditori cierra una temporada que ha hecho llegar la música a medio millón de personas y aumenta un 2,3% su público", reza el titular de la nota de prensa del propio Auditori, en un balance que destaca los casi 377.000 espectadores que han disfrutado de la temporada 2016-2017, en la que se han ofrecido 515 conciertos en sus salas, con una ocupación mediada del 73%.

Las cifras de asistencia son importantes y las esperan con fruición los responsables de la política cultural del Ayuntamiento, que llevan décadas manteniendo un proyecto fallido en el ámbito de la música clásica, con la sistemática elección de titulares de la OBC que no han sabido poner en pie proyectos de verdadera relevancia. Se sigue insistiendo en la Banda Municipal que parece una segunda OBC y centra su actividad en espacios cerrados cuando por su naturaleza debería llevar la música a las plazas. Algo han mejorado las líneas de actuación en el campo de la música de cámara y antigua, pero en demasiados aspectos se repiten las mismas propuestas que ofrece el Palau de la Música Catalana, por no hablar de la repetición cansina de cinco o seis nombres —Dudamel, Gardiner, Lang Lang, Yuja Wang, Savall, Christie, Heras-Casado— que indistintamente frecuentan ambas salas con similares propuestas.

Quizás sea suficiente con intentar llenar las salas con los mismos nombres mediáticos, pero para cumplir ese objetivo ya están los promotores privados. Nadie en el gobierno municipal ha sabido dar forma a un proyecto de orquesta pública digno de una formación internacional de nivel medio y menos, en la Generalitat, sólo preocupada con que la orquesta se llame Nacional de Catalunya, aunque ni suele tocar obras de autores catalanes ni suele desplazarse como debiera por la geografía catalana.

¿Han escuchado alguna vez a Ada Colau o a Carles Puigdemont hablar sobre qué tipo de orquesta quieren para Barcelona y Cataluña? ¿Les preocupa lo más mínimo, más allá de las cifras de asistencia y la rentabilidad de las salas, la calidad y la coherencia artística de sus principales infraestructuras musicales? Pues eso. Menos cifras y más eventos musicales de trascendencia no le vendrían nada mal a todas las salas del Auditori y, en especial, a una orquesta que sigue instalada en una rutina que nada tiene que ver con la energía de la música capaz de emocionar y hacer más felices a los ciudadanos. No necesitan un nuevo director. Necesitan un milagro. ●

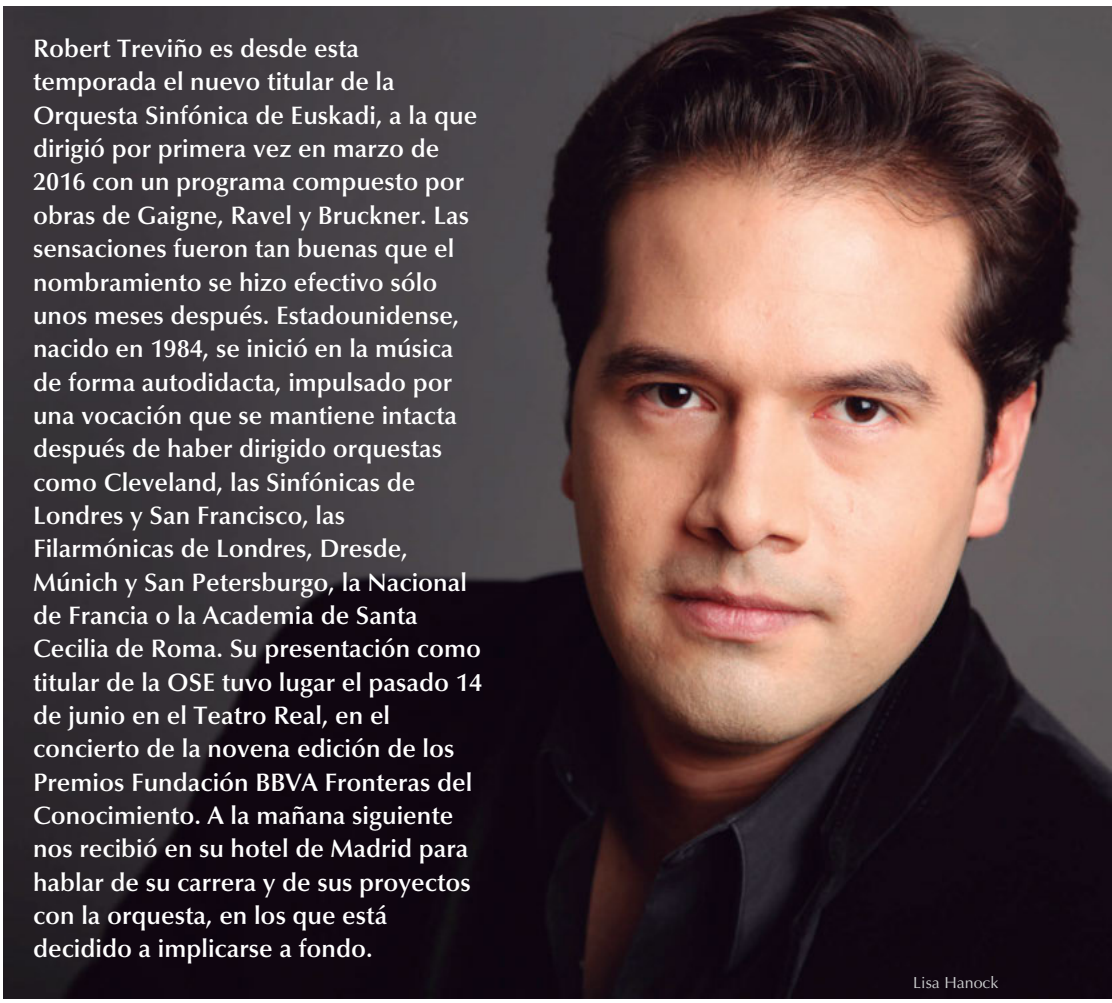
Menos cifras y más eventos musicales de trascendencia no le vendrían nada mal a todas las salas del Auditori y, en especial, a una orquesta que sigue instalada en una rutina que nada tiene que ver con la energía de la música capaz de emocionar y hacer más felices a los ciudadanos

CON NOMBRE PROPIO

Nuevo director titular de la Orquesta Sinfónica de Euskadi

Robert Treviño

Robert Treviño es desde esta temporada el nuevo titular de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, a la que dirigió por primera vez en marzo de 2016 con un programa compuesto por obras de Gaigne, Ravel y Bruckner. Las sensaciones fueron tan buenas que el nombramiento se hizo efectivo sólo unos meses después. Estadounidense, nacido en 1984, se inició en la música de forma autodidacta, impulsado por una vocación que se mantiene intacta después de haber dirigido orquestas como Cleveland, las Sinfónicas de Londres y San Francisco, las Filarmónicas de Londres, Dresde, Múnich y San Petersburgo, la Nacional de Francia o la Academia de Santa Cecilia de Roma. Su presentación como titular de la OSE tuvo lugar el pasado 14 de junio en el Teatro Real, en el concierto de la novena edición de los Premios Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento. A la mañana siguiente nos recibió en su hotel de Madrid para hablar de su carrera y de sus proyectos con la orquesta, en los que está decidido a implicarse a fondo.



Lisa Hanock

Asier Vallejo Ugarte

El del Teatro Real fue un concierto importante para la Sinfónica de Euskadi, entre otras cosas porque era su presentación como nuevo director titular, pero también por la responsabilidad que implica interpretar una obra de Sofia Gubaidulina, *The Light of the End*, en su presencia. ¿Cómo se sintió entre tantas emociones?

Para mí fue una noche muy emocionante. Aunque la orquesta y yo ya habíamos trabajado juntos antes, tocar en la entrega de unos premios tan importantes como los de la Fundación BBVA y la oportunidad de tener en la sala a Gubaidulina, una compositora a la que respeto muchísimo, demandaba de nosotros que lo hiciéramos muy bien y que estuviéramos a la altura. Los músicos ya me conocían un poco, pero en este concierto pasaron muchas cosas nuevas. Estábamos todos extremadamente concentrados en hacerlo lo mejor posible y, tal vez, un poco nerviosos. Les dije que nos olvidáramos de todos los factores externos, que nos centráramos en la música, así que por la mañana trabajamos a fondo en los ensayos, hicimos la sesión de grabación para el DVD y logramos ponerlo todo en orden. Después llegó la noche, que fue mi primera experiencia como titular de una orquesta, y por ello un momento muy especial en mi vida. Desde que era niño, mi sueño era tener un proyecto con una orquesta. He tenido otras oportunidades de ser director titular, que he rechazado por diversos motivos, pero tenía claro que los músicos de esta orquesta son apasionados, fuertes, trabajadores, con gran capaci-

dad, así que el de ayer fue el primer paso en un camino que espero que sea largo. Fue muy emocionante y al final del concierto sentí que estaba ante el comienzo de un nuevo capítulo y, al mismo tiempo, ante el cierre de otro.

¿Asistió Gubaidulina a los ensayos?

Sí, vino el ensayo general por la mañana. Y estaba muy contenta. Al comienzo de los ensayos tocamos la obra íntegra para ella, de inicio a fin, sin pausas. Después bajé del podio a hablar con ella y pasó unos cinco minutos elogiando a la orquesta por lo bien que había tocado, por lo buena que había sido la interpretación, por lo perfecto que había ido todo. Entonces le pedí que, por favor, nos hiciera comentarios, que quizás podríamos hacerlo mejor, que estaba seguro de que tenía algo que decirnos... Y sí, respondió que había dos sugerencias que le gustaría hacernos, "si no les importa". Se trataba de un pasaje de unos 20 segundos en el que quería más *vibrato* en el violonchelo y otro pasaje en el que pidió que nos asegurásemos de que los graves del arpa se escucharan más. Eso es todo lo que pidió. El concepto le gustó, la interpretación le pareció natural, no puso más reparos. Fue una gran experiencia.

¿Había trabajado antes con ella?

No, nunca, y precisamente por eso fue tan emocionante, por el gran respeto que le tengo.

Háblenos de sus primeros pasos en la música, ¿es cierto que fue autodidacta?

Si, todo empezó cuando escuché el *Réquiem* de Mozart con ocho años. En ese momento supe que quería ser músico, y un año después, al ver a Seiji Ozawa dirigiendo en televisión, tuve claro que debía ser director de orquesta. Con trece años empecé a estudiar a fondo y desde entonces nunca he parado. He dedicado mi vida entera a la música.

Después estudió con David Zinman.

Pero antes trabajé en Helsinki con Leif Segerstam, al que puedo considerar mi primer profesor real. Me invitó a alojarme en su casa durante un mes y me enseñó muchísimas cosas. Fue un momento clave en mi carrera. Más tarde fui a trabajar con David Zinman en Aspen, con Michael Tilson Thomas en la New World Symphony y también en el Festival de Tanglewood…

¿Y qué fue lo más importante que aprendió de ellos?

Segerstam me enseñó a estar en sintonía con el contenido emocional de una obra. Desde el primer momento me dijo que no bastaba con dar las notas, con construir una arquitectura, con cuidar los balances y las técnicas, que eso debía hacerlo, que no había discusión al respecto, pero que debía ir más allá. Si me lo dijo es porque vio que yo había pasado muchísimo tiempo trabajando la técnica. Así que estuvimos un solo día trabajando esos aspectos, y el resto del tiempo lo pasamos hablando de música, de su contenido, de su sentido, de sus motivaciones. Y Zinman me ayudó a ser capaz como músico de tenerlo todo en la cabeza y en el corazón para poder comunicarlo físicamente. A veces cuando se estudia con intensidad uno presta mucha atención a cada nota, a cada detalle, y llega un momento en el que todos esos puntos se acumulan en la cabeza. Zinman me ayudó a ser capaz de tener una imagen de conjunto. Un maestro debe tener todos los detalles en su cabeza, pero también debe ser capaz de tener perspectiva. Vio que ese era mi problema, propuso unos cambios en mi forma de trabajar y desde entonces todo ha ido mejor, porque encontré una manera de liberar la cabeza y no estar físicamente saturado por toda esa información: *pianissimo*, *stacatto*, *crescendo*, *fortissimo*, *legato*… Al fin y al cabo sólo tengo dos manos, diez dedos, dos ojos y un cuerpo, y delante tengo un centenar de músicos. Es necesario centrarse y ser suficientemente sólido para lograr que todo fluya a tu alrededor. No por una cuestión de ego, sino porque es algo que esos músicos necesitan para poder tocar mejor.

"En mi trabajo no hay espacio para divos. Yo no lo soy y no debe haber divos conmigo. La única diva que hay en la sala es la partitura. Y le aseguro que, cuando el compromiso principal de unos músicos es con la partitura, la actitud en la sala mejora"

¿La ópera vino después?

La verdad es que en el campo de la ópera no he tenido ningún profesor, la he trabajado por mi cuenta. Empecé dirigiendo musicales en la Ohio Light Opera cuando tenía 19 años: *The Music Man*, *New Moon*… Y también operetas. Después fueron surgiendo oportunidades. Sí, se puede decir que aprendí por mí mismo; es curioso, nunca me había parado a pensar en ello.

Sí es curioso, porque no debe de ser fácil controlar todos los elementos que forman parte de una producción: el drama, la orquesta, los cantantes, con quienes no siempre es fácil trabajar…

Puede ser, pero me gusta mucho trabajar con cantantes, especialmente si me conocen y saben lo que espero de ellos. En mi trabajo no hay espacio para divos. Yo no lo soy y no debe haber divos conmigo. La única diva que hay en la sala es la partitura. Y le aseguro que, cuando el compromiso principal de unos músicos es con la partitura, la actitud en la sala mejora, cambian las conversaciones, no se habla de individualidades, de lo bien que queda uno u otro, sino de un propósito común. Y entonces la energía es más positiva y potente. Si se parte de un trabajo devocional hacia el compositor hay menos discusiones, porque vas directamente a la partitura, "esto es lo que escribe Mozart", y eso es mucho más potente que la opinión de cualquiera de nosotros. De hecho es la única opinión que importa.

Pero siempre habrá visiones distintas.

Naturalmente, pero hay que saber integrarlas con sentido. Y eso es algo que me preocupa, aunque también le digo que, como suele pasar, en la mayor debilidad de un género musical reside su mayor fortaleza. Inicialmente odiaba la ópera, no me gustaba nada. Amaba la música sinfónica, pero detestaba la ópera por unas razones muy concretas. Recuerdo que una vez asistí a una producción de *Las bodas de Fígaro* en la que el vestuario era de época, el escenario parecía un club moderno, la iluminación era muy mala, la orquesta no tocaba en estilo y cada uno de los cantantes cantaba de una forma distinta. Me pareció horrible, como cuando alguien tiene mucha hambre y va a comprar un poco de fruta, un poco de carne, unos huevos y algo de arroz, todo ello de mala calidad, para volcarlo sobre un plato de cualquier manera. Tuve una imagen profundamente negativa, ¿era eso la ópera? Durante mucho tiempo pensé que lo era, veía a los cantantes llegando en cualquier momento, al director ensimismado en una partitura sin prestar atención a la producción… Hasta que leí las ideas de Wagner sobre el *Gesamtkunstwerk* y me di cuenta de que uno de los principales problemas de la ópera era la falta de integración entre las distintas partes. Entonces pensé en cuál podía ser la mejor forma de comprobar si eso era real y decidí realizar mi propia producción de las *Bodas de Fígaro*, ocupándome de la puesta en escena, del vestuario, de la orquesta y del más mínimo detalle que entrase en juego. Ahora seguramente lo haría mejor,

pero funcionó y me pareció muy revelador, porque me di cuenta de que realmente sí puede haber una buena integración de las partes, y cuando se consigue que esa integración sea real se produce el milagro. Por eso ahora adoro la ópera.

¿Le gustaría dirigir una ópera con la Sinfónica de Euskadi?

Por supuesto, así lo esperamos. Creo que conmigo la orquesta encontraría una forma distinta de hacer ópera.

Ya que hemos llegado a la orquesta, podemos recordar que su primer encuentro tuvo lugar en marzo de 2016 con un programa que incluía, entre otras obras, la *Sinfonía nº 7* de Bruckner. ¿Se produjo entonces un amor a primera vista?

No sé si hablaría de amor a primera vista. Para ser honestos, dada mi forma de trabajar, no creo que a mí nadie me ame a primera vista. Cuando llego al podio lo primero que hago es presentar mi idea de la obra, y desde ese primer instante escucho con sentido crítico todo lo que hacen los músicos. Y entonces es el momento de discutir, no de luchar, pero sí de discutir. Creo que las orquestas necesitan tiempo para entenderme, soy muy claro y muy sincero sobre lo que quiero, sobre mis motivaciones, y es posible que al terminar el primer día los músicos aún no estén contentos conmigo, pero el segundo probablemente sí, y entonces nos empezamos a entender mejor. Creo que la Sinfónica de Euskadi me entendió rápidamente en nuestro primer encuentro. Y eso me pareció interesante. No nos conocíamos, pero vi que cuanto más les empujaba, más daban, más me devolvían. Me entusiasmó, porque hay orquestas a las que empujas y te dicen que hasta ahí, que es suficiente, y a veces sientes que las empujas hasta un punto en el que no están totalmente cómodas. Pero ese punto no lo he encontrado en la Sinfónica de Euskadi, no he visto el fondo. Eso es excitante y es lo que me atrajo de ella. Cuando me ofrecieron ser director les dije cuál sería mi propósito y vimos que compartíamos nuestras ideas. Además sentí el apoyo de Oriol Roch, el entusiasmo de su equipo, vi que había buen público, una mentalidad muy abierta y que se presentaba ante mí una gran oportunidad.

"Creo que la Sinfónica de Euskadi me entendió rápidamente en nuestro primer encuentro. Y eso me pareció interesante. No nos conocíamos, pero vi que cuanto más les empujaba, más daban, más me devolvían"

Su contrato inicial es para tres años, ¿espera que la relación sea más duradera?

El contrato inicial es hasta 2020 y a comienzos de la próxima temporada veremos cómo están yendo las cosas. Lo normal es hacer un contrato de cuatro años y hablar al tercero, pero yo quería esta oportunidad de poder hablar el primer año, ver si esto va bien, si tenemos confianza, y hacer balance. Tengo muy claro que quiero ser director musical mientras sea útil para la orquesta. Y cuando deje de serlo espero que el siguiente que venga encuentre no sólo una orquesta mejor, sino una situación mejor en conjunto, y que eso haya sido posible no por mi trabajo sino por un trabajo común. Pero sí espero que la relación se prolongue, por supuesto. Mi compromiso es total. Tenemos un apartamento en San Sebastián y voy a pasar en él más tiempo que en mi casa en Estados Unidos.

¿Cuáles son sus principales metas en esta primera etapa?

La primera es ofrecer grandes conciertos. Quiero ayudarles a que mejoren como orquesta, como músicos, y eso implica que se respeten más entre ellos y tengan una manera similar de organizarse. He visto orquestas, y no me refiero a esta, capaces de hacer una noche un grandísimo concierto y la semana siguiente uno muy malo. Esto me preocupa, ¿a qué se debe? A veces lo que pasa es que unos buenos músicos tienen delante un mal director, o simplemente un director con el que la relación no es buena. No me parece una razón aceptable. Un director titular debe asegurarse de que todos los conciertos de su orquesta van a ser buenos, independientemente de quién los dirija, porque son ellos quienes tocan. Me gustaría que dentro de unos años los músicos de la Sinfónica de Euskadi sean capaces de garantizar siempre lo mejor de sí mismos. Siempre. Cuando era asistente adquirí gran experiencia. Recuerdo en una ocasión ver a un director que no era capaz de dirigir a la orquesta. Los músicos intentaban hacer todo lo que les decía, parándose en cada frase, en cada compás, en cada nota, pero no podían evitar el desastre, y finalmente en el ensayo final le dijeron, con muchísima educación, que ya era suficiente, que iban a tocar y hacer su trabajo, y en los tres conciertos estuvieron fantásticos. No por el director, sino a su pesar. Eso es una gran orquesta.

¿Cómo afronta el gran reto de la creación de nuevos públicos?

Es muy importante conectar con la comunidad. Estamos acostumbrados a escuchar a muchas personas decir que la educación es muy importante cuando, a la hora de la verdad, no hacen nada. A mí me suena poco sincero. Entiendo que no siempre hay tiempo, pero nosotros hemos hecho un esfuerzo para encontrar espacios en el calendario y hallar la manera de poder implicarme personalmente, porque para mí eso es una prioridad. Voy a hacer dos conciertos didácticos para niños, voy a ir a festivales como Musika-Música y Musikaste, me encantaría que los niños viniesen a los ensayos, que nuestros músicos fueran a los colegios y que trabajasen con alumnos de Musikene. Son muchas cosas a las que tendremos que ir dando forma, pero creo que es nuestra obligación como orquesta nacional y mi responsabilidad como director titular. Espero que mi presencia en esas citas genere expectación y sea una prueba de la importancia que en la orquesta damos a la educación.

Sus programas de esta temporada que ahora comienza están ampliamente dominados por compositores del siglo XX como Britten, Prokofiev, Shostakovich o Ravel, ¿a qué se debe?

Esta temporada la he preparado para trabajar y organizar ciertos aspectos de la orquesta que nos permitan estar preparados para dar el siguiente paso, en el que ampliaremos repertorio hacia obras contemporáneas de compositores vivos, para lo que estamos en conversaciones de cara a nuevos encargos, y también haremos música de compositores vascos. En cualquier caso tenemos una conexión interesante, ya que toda la temporada gira en torno a temas como los conflictos, la reconciliación o la resistencia. Ese es otro de los retos que tengo con la orquesta: ser socialmente relevante. No me conformo con ofrecer buenos conciertos, quiero que estemos presentes en la sociedad, que añadamos conocimiento, que seamos influyentes. Creo que no podemos dejar que los políticos y los grandes hombres de negocios sean quienes lideren nuestros debates sociales y humanistas. Las orquestas tienen que estar ahí presentes. Britten era pacifista, Shostakovich vivió bajo un conflicto permanente, Ravel escribió su *Concierto para piano en Re menor* para un músico que perdió el brazo en la guerra, y haremos el *Requiem* de Verdi, que habla también de reconciliación, aunque con interrogantes... ●

Centro Nacional de Difusión Musical

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
LICEO DE CÁMARA XXI

Sala Sinfónica | 19:30h

14/01/18 | CONCIERTO EXTRAORDINARIO
MARTHA ARGERICH PIANO | **GABRIELE BALDOCCI** PIANO
R. Schumann, W.A. Mozart, S. Rachmaninov y M. Ravel

Sala de Cámara | 19:30h

19/10/17
ADOLFO GUTIÉRREZ ARENAS VIOLONCHELO
CHRISTOPHER PARK PIANO
Integral de las sonatas para violonchelo y piano de Beethoven

07/11/17
TABEA ZIMMERMANN VIOLA | **JAVIER PERIANES** PIANO
Obras de R. Schumann, G. Ligeti, C. Debussy y J. Brahms

13/12/17
CUARTETO META4 | CUARTETO QUIROGA
Obras de J. Brahms, D. Shostakóvich y F. Mendelssohn

24/01/18
EMMANUEL PAHUD FLAUTA
JEAN-GUIHEN QUEYRAS VIOLONCHELO
ERIC LE SAGE PIANO
Obras de F.J. Haydn, R. Schumann, T. Hosokawa, C.M. von Weber y B. Martinů

06/02/18
JEAN-GUIHEN QUEYRAS VIOLONCHELO
ALEXANDRE THARAUD PIANO
Obras de J.S. Bach, D. Shostakóvich, A. Berg y J. Brahms

08/03/18
CRISTINA GÓMEZ GODOY OBOE
PABLO FERRÁNDEZ VIOLONCHELO
JUAN PÉREZ FLORISTÁN PIANO
Obras de F.J. Haydn, R. Kahn, R. Schumann y J. Torres

16/03/18
CUARTETO MANDELRING | JOAQUÍN RIQUELME VIOLA
Obras de G. Kurtág, F. Mendelssohn y J. Brahms

26/03/18
TRÍO ZIMMERMANN
Obras de A. Schoenberg y J.S. Bach

06/04/18
SARAH CHANG VIOLÍN | **JULIO ELIZALDE** PIANO
Obras de T.A. Vitali, L. Bernstein y A. Piazzolla

10/04/18
CUARTETO BELCEA | MATTHIAS GOERNE BARÍTONO
Obras de J. Haydn, G. Ligeti y O. Schoeck

17/04/18
CUARTETO DE JERUSALÉN
Obras de L. Janáček, E. Schulhoff y A. Dvořák

16/05/18
CHRISTIAN ZACHARIAS PIANO | **VERA MARTÍNEZ MEHNER** VIOLÍN
ANDONI MERCERO VIOLA | **ADOLFO GUTIÉRREZ ARENAS** VIOLONCHELO
Obras de F.J. Haydn, W.A. Mozart y J. Brahms

17/05/18 | CONCIERTO EXTRAORDINARIO
MENAHEM PRESSLER PIANO
Obras de G.F. Haendel, W.A. Mozart, C. Debussy y F. Chopin

22/05/18
CUARTETO PACIFICA | MENAHEM PRESSLER PIANO
Obras de M. Weinberg, A. Schnittke y C. Franck

TEATRO DE LA ZARZUELA | 20:00h
XXIV CICLO DE LIED

CONCIERTO EXTRAORDINARIO
18/12/17
LEO NUCCI BARÍTONO
JAMES VAUGHAN PIANO
Canción italiana

10/10/17
ANN HALLENBERG MEZZOSOPRANO
MATS WIDLUND PIANO
Obras de J. Brahms, C. Schumann, N. Medtner, G. de Frumerie y G. Mahler

24/10/17
ANNA CATERINA ANTONACCI SOPRANO
DONALD SULZEN PIANO
Obras de C. Debussy, N. Boulanger, O. Respighi, B. Britten, F. Poulenc e I. Albéniz

08/01/18
PIOTR BECZALA TENOR
HELMUT DEUTSCH PIANO
Obras de S. Donaudy, E. Wolf-Ferrari, O. Respighi, F. P. Tosti, K. Szymanowski, S. Moniuszko y M. Karłowicz

26/02/18 #Schubert-Zyklus
MATTHIAS GOERNE BARÍTONO
MARKUS HINTERHÄUSER PIANO
Die Schöne Müllerin, de F. Schubert

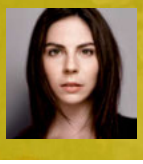
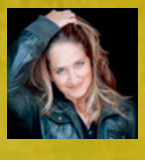
05/03/18
DIANA DAMRAU SOPRANO
HELMUT DEUTSCH PIANO
Obras de H. Wolf y R. Strauss

09/04/18 #Schubert-Zyklus
ANNA LUCIA RICHTER SOPRANO
MICHAEL GEES PIANO
Obras de F. Schubert

30/04/18 #Schubert-Zyklus
MATTHIAS GOERNE BARÍTONO
MARKUS HINTERHÄUSER PIANO
Winterreise, de F. Schubert

08/05/18 #Schubert-Zyklus
MATTHIAS GOERNE BARÍTONO
MARKUS HINTERHÄUSER PIANO
Schwanengesang, de F. Schubert

25/06/18 #Schubert-Zyklus
XAVIER SABATA CONTRATENOR
ANNE LE BOZEC PIANO
Obras de F. Mompou, E. Granados, D. de Séverac, G.B. Perucchini, L. Berio, F. Schubert y E. Riadis

02/07/18
HANNA-ELISABETH MÜLLER SOPRANO
JULIANE RUF PIANO
Obras de R. Schumann y R. Strauss

Abonos: hasta el 09/09/17. LICEO DE CÁMARA XXI (13 conciertos + M. PRESSLER –17/05/18– de regalo): de 104€ a 208€. XXIV CICLO DE LIED (10 conciertos): de 64€ a 280€
Localidades: a partir del 12/09/17. LICEO DE CÁMARA XXI (incluso M. PRESSLER –17/05/18–): de 10€ a 20€. XXIV CICLO DE LIED, incluso extraordinario LEO NUCCI: de 8€ a 35€
Concierto extraordinario M. ARGERICH + G. BALDOCCI, de 15€ a 40€ (ya a la venta). **(Conciertos extraordinarios: abonados -20% en el momento de la compra del abono).**
Taquillas del Auditorio Nacional de Música | Teatro de la Zarzuela | teatros del INAEM | www.entradasinaem.es | 902 22 49 49 Consultar descuentos

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA · Centro Nacional de Difusión Musical CNDM · Auditorio Nacional de Música · TEATRO DE LA ZARZUELA

síguenos en

www.cndm.mcu.es

En el centenario de su nacimiento

Lou Harrison

Para entender su influencia en la creación de finales del siglo XX, pongamos al Kronos Quartet como ejemplo. El célebre conjunto de cámara de San Francisco ha desarrollado la pluralidad del hecho contemporáneo concitando, en un discurso global posmoderno y riguroso, autores de regiones no occidentales. Cuando se quiere definir a alguien como Lou Harrison (1917-2003), catalizador de sonidos de Oriente y Occidente, de músicas antiguas europeas o amerindias, se le adjudica el calificativo de "ecléctico". Padre del llamado "american gamelan", ha sido el precursor de un diálogo intercultural que parte del magisterio de Henry Cowell y Arnold Schönberg y comparte la fascinación por las percusiones metálicas del gamelán con John Cage desde la temprana *Double Music* (1941).

Jesús Gonzalo

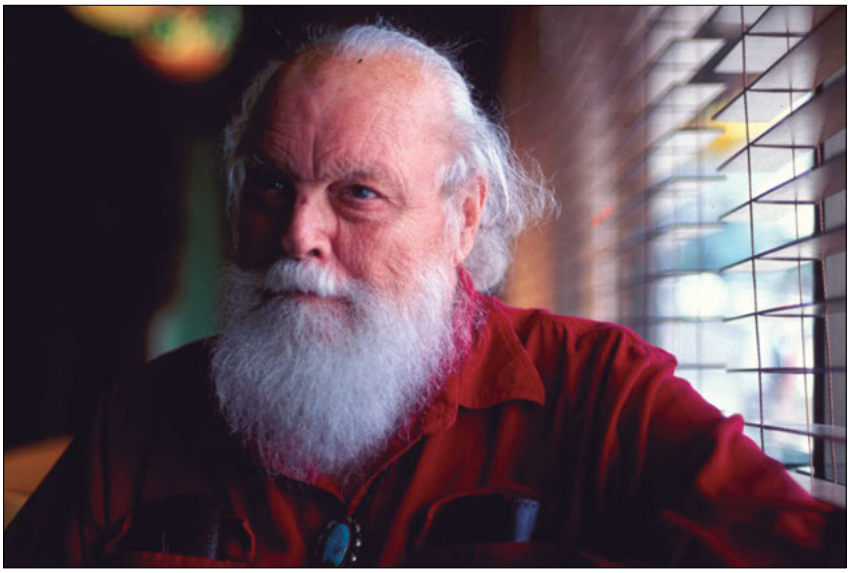
"Lou Harrison habla como si fuese muchos personajes y en muchas lenguas distintas" (Virgil Thompson).

Las Exposiciones Universales eran acontecimientos iniciáticos. Debussy primero —luego Messiaen— exploraría una nueva dimensión del color atraído por culturas orientales. Los americanos, deudores de la idea del "hazlo tú mismo" que ofrece la versión compositor-inventor, se acercan a ellas de manera directa en la reproducción del sonido. Charles Ives emplea el clúster (Harrison dirigió el estreno de su *Tercera sinfonía*), Cage construye el piano preparado, Harry Partch su propio arsenal, Terry Riley traduce la tradición musical de la India con teclados... Desde la década de 1940 Harrison construye su versión americana del gamelán, "orquesta" de la que dijo ser "la más hermosa del mundo". Sería en 1935, en el curso de Henry Cowell "Music of the people of the world", cuando se le abrirían los oídos a Asia. En junio de 1939, ya instalado en San Francisco procedente de su Portland natal, asiste, dentro de la Golden Gate International Exposition, a un espectáculo de gamelán indonesio. Tras su etapa neoyorquina (1943-47), regresa a California. En 1949 Virgil Thompson le deja el libro de Harry Partch *Génesis de una música*, ensayo que le ayuda a establecer criterios de afinación para su planteamiento mixto. Decepcionado de los modelos de composición serial y contrapuntística, se sumerge de lleno en su propio lenguaje con la publicación en 1951 de *Suite for violin, piano and small orchestra*, obra dividida en dos gamelán. "Eran imitaciones aurales de sonidos generalizados del gamelán", afirmó.

Tras escribir *Ongaku*, en 1961 viaja a Japón y estudia percusión coreana y taiwanesa. Estas experiencias marcan la sonoridad de una de sus obras más representativas, *Concerto in Slendro*, basada en una afinación pentatónica con características modales del *Concerto grosso* de Vivaldi. Harrison titula sus obras en ese cruce entre el canon clásico y el esperanto, como *La Koro Sutro* (1973), con coro de voces. *Double concerto for violin and cello with javanese gamelan* (1982) engrosa este grupo de obras inspiradas por la música de Indonesia, lugar que finalmente visitó en 1985. El eclecticismo de Harrison abarca también formas antiguas y barrocas, como en sus numerosas piezas para clave, o del periodo sinfónico, en el vehemente *Piano concerto* (1985). En su repertorio de cámara destacan *String quartet set* (1979), que anuncia el trabajo para este formato con inspiración hindú de Terry Riley, el exigente y abstracto *Varied trio* o el poderoso *Grand duo for violin and piano*, que combina lirismo romántico con pasajes atonales. Pionero en el uso de la percusión, entre obras señaladas estarían la citada *Double music* y *Song of Quetzalcoatl*. En su versión sinfónica tendríamos la *Third symphony* (1982), encuentro lujurioso y vitalista de oriente-occidente que explica el posterior de Shankar y Glass, o su fastuosa y descriptiva *Symphony No. 4,* también llamada *Last symphony* (1995), dedicada a leyendas de los nativos americanos.

Autor hedonista que imaginó un mundo hecho de estampas asiáticas y de la vieja Europa, Harrison hizo posible una obra original tomando elementos preexistentes en un modelo que evitaba el pastiche, manteniendo los rasgos distintivos de un creador de la costa Oeste. Pese a su fascinación por el gamelán, trabajó desde márgenes y recursos occidentales sin ser heterodoxo. Buscó siempre el placer en el color, en el énfasis melódico y el ensamblaje percutivo, creando texturas mixtas y estructuras rítmicas y de afinación para elaborar un producto híbrido. Su apertura y diversidad de criterios apadrina la creación posterior americana. ●

Pese a su fascinación por el gamelán, trabajó desde márgenes y recursos occidentales sin ser heterodoxo. Buscó siempre el placer en el color, en el énfasis melódico y el ensamblaje percutivo



AGENDA

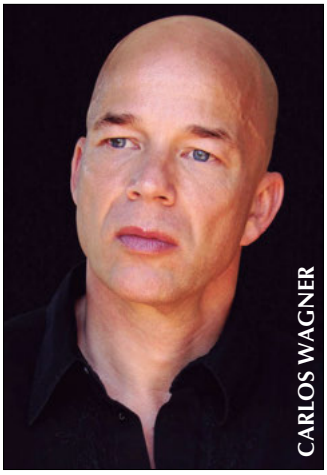
LUCIO SILLA, PARA EL BICENTENARIO DEL REAL

La que ahora comienza va a ser una temporada muy especial para el Teatro Real, ya que se conmemora el bicentenario de su fundación y el vigésimo aniversario de su reapertura tras la reforma de 1988. Por ello, se han buscado títulos de la historia de la ópera que no se han visto nunca en su escenario, como es el caso de *Lucio Silla,* de Mozart. Contará con la participación del director musical del Teatro Real, Ivor Bolton, y del director de escena Claus Guth. Junto a ellos, un doble reparto encabezado por Kurt Streit y Benjamin Bruns —alternándose en el papel protagonista—, en el que también estarán Patricia Petibon, Julie Fuchs, Silvia Tro Santafé o María José Moreno, entre otros. **(13/23-IX, Madrid, Teatro Real)**

EL ROSSINI MÁS DIVERTIDO, EN EL LICEU

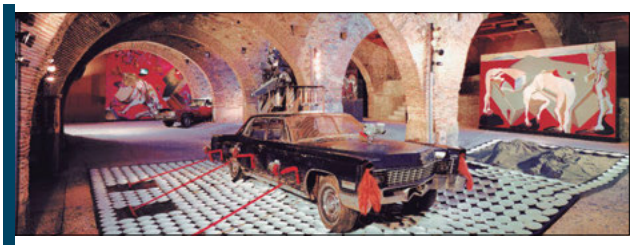
En el viaje para celebrar la coronación de Carlos X, un grupo de estrafalarios aristócratas y oficiales se da cita en el balneario Il Giglio d'Oro, en la Lorena francesa. *Il viaggio a Reims*, la última ópera italiana y una de las más divertidas de Rossini, sube de nuevo al escenario del Liceu con el hilarante montaje de Emilio Sagi, que convierte la ópera en un ingenioso juego escénico. Al competente equipo vocal, que incluye intérpretes rossinianos de referencia junto a jóvenes e incipientes talentos —entre otros nombres, los de las españolas Maite Beaumont, Sabina Puértolas y Ruth Iniesta—, hay que añadir la dirección musical de Giacomo Sagripanti. **(13/20-IX, Barcelona, Gran Teatre del Liceu)**

DOS WAGNER EN OVIEDO



CARLOS WAGNER

Siegfried, tercer título de la Tetralogía wagneriana, levantará el telón del 70 ciclo operístico de Oviedo, coincidiendo con el 125 aniversario del Teatro Campoamor. Se trata de una nueva producción de la Ópera de Oviedo, que cuenta con una concepción escénica de Carlos Wagner, apoyada por la iluminación de Alfonso Malanda y un entorno visual ideado por Slidemedia. Guillermo García Calvo dirigirá a la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, a la Oviedo Filarmonía y a un reparto encabezado por Mikhail Vekua (Siegfried). Maribel Ortega (Brünnhilde) y Béla Perencz (El Viandante) **(6/16-IX, Oviedo, Teatro Campoamor)**



MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN PLENO PARQUE NATURAL

El Museo Vostell de Malpartida de Cáceres vienen desarrollando desde 1999 un ciclo de música contemporánea que rememora, cada mes de septiembre, la importancia de la música en la producción artística del polifacético Wolf Vostell (1932-1998), fundador de este instólito espacio cultural en pleno parque natural de Los Barruecos. Tras dieciocho ediciones, la de ahora será la primera en coproducción con el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM). Serán seis conciertos, protagonizados, respectivamente, por Aleks Kolkowski, Juan Carlos Garvayo, Juanjo Guillem, Carlos Bechegas, reConvert Project y Sin Red. **(15/30-9, Museo Vostell, Malpartida de Cáceres)**

Oriol Aguilà, presidente de FestClásica

Diez años tendiendo puentes

El Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, la Quincena Musical de San Sebastián o el Festival Internacional de Música de Ourense "Pórtico do paraiso" son algunos de los casi treinta festivales que forman parte de FestClásica, la Asociación Española de Festivales de Música Clásica que este 2017 cumple diez años ejerciendo de puente entre los principales certámenes musicales de nuestro país.

FestClásica está formada por un total de total de 27 festivales, que cada año organizan más de seiscientos conciertos en doce comunidades autónomas diferentes. La música antigua, la de cámara, la pianística o la contemporánea tienen cabida dentro de esta asociación.

"Yo no estaba en el momento de su creación, porque llegué al mundo de los festivales más tarde, pero visto en perspectiva fue un gran acierto, ya que la riqueza de nuestros festivales es mucha y era importante tener una asociación de estas características", comenta a SCHERZO el presidente de FestClásica, Oriol Aguilà, quien también es director artístico del Festival Castell de Peralada.

Al crear FestClásica, "conseguimos homologarnos a otros estados de la Unión Europea". "Ya solo por el diálogo entre nosotros, la asociación resulta necesaria. Además, se ha hecho una labor muy positiva con encargos como la suite *Una Iberia para Albéniz,* en la que participaron doce compositores (Pilar Jurado, Mauricio Sotelo, Jesús Torres o José Luis Turina, entre otros)", explica Aguilà.

FestClásica es un foro de debate que ha servido, según su director, para "poner en común realidades y compartir proyectos, aunque también ha auspiciado la nueva creación y la recuperación de patrimonio musical".

Pero esta unión no implica la pérdida de identidad de sus miembros, ya que cada festival "mantiene su personalidad, tradición y características, y desarrolla sus políticas de la forma que corresponde", si bien, en paralelo, asociarse "da una robustez que permite trabajar mejor ante las instituciones".

Como celebración de este décimo aniversario, han creado un buscador para "sistematizar e inventariar" las actividades de todos sus festivales durante estos diez años

Miquel González

ORIOL AGUILÀ

"Todas las aportaciones son bienvenidas; la fortaleza viene de ahí. Primamos la calidad de nuestros festivales asociados, pero también nos interesa llegar al mayor número posible de puntos del territorio nacional", comenta Aguilà respecto al hecho de estar siempre abiertos a nuevos miembros.

Como celebración de este décimo aniversario, han creado un buscador para "sistematizar e inventariar" las actividades de todos sus festivales durante estos diez años, la base de datos de Festclásica, con más de 33.000 registros a tan solo un clic (http://hemeroteca.festclasica.com).

Puentes entre festivales, entre estos y las instituciones, y, ahora, entre los festivales y el público, para Aguilà el objetivo principal en esta segunda década es "potenciar el conocimiento de la oferta de los festivales entre la sociedad española".

"Aún queda mucho trabajo por hacer. La experiencia de la música en vivo está de moda y tenemos que aprovechar su tirón para explicar cómo es la experiencia en la música clásica", apunta. "Festclásica tiene un perfil de festivales muy concreto y queremos explicar todo lo que hacemos: nuestro papel en el ámbito cultural, pero también el papel que tenemos como destino cultural. Muchos de nuestros festivales tienen un patrimonio monumental fantástico y esto es lo que queremos potenciar, ya no solo dentro de nuestro país sino también fuera de nuestras fronteras. La oferta en España es tremendamente atractiva y de un nivel realmente alto", concluye.

Helena Núñez Guasch

ORCAM
ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Víctor Pablo Pérez
Director Artístico y Titular
La Suma de Todos
Comunidad de Madrid
www.madrid.org
www.orcam.org

Martes 19 de septiembre. 19:30 h.
AUDITORIO NACIONAL
Sala Sinfónica
ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Johan Duijck, director del Coro
JOVEN ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
CORO RTVE
Javier Corcuera, director del Coro RTVE
Marta Matheu, soprano
Mihoko Fujimura, mezzosoprano
Víctor Pablo Pérez, director
O. Vázquez: Ewiges Blaues Licht*
G. Mahler: Sinfonía nº 2 en do menor "Resurrección"*
*Primera vez ORCAM

Motril recupera el Festival Música Sur

JUAN CARLOS GARVAYO

La localidad de Motril ha recuperado su Festival Música Sur, con el firme propósito de convertirlo en uno de los referentes culturales de la provincia de Granada y, por ende, de toda Andalucía. Del 23 al 29 de septiembre, escenarios como el Teatro Calderón, el Puerto de Motril, la Casa de Garach y el Auditorio de Salobreña se convertirán en el epicentro de la música de cámara, con una programación ampliada, imaginativa y accesible a todos los públicos.

Surgido en 2008 gracias a la implicación de diferentes instituciones públicas (entre ellas, el Ayuntamiento de la ciudad) y privadas, fue una apuesta que pronto se convirtió en un éxito de público. Sin embargo, en 2011 desapareció, dejando un hueco que afortunadamente se ha podido recuperar en buena medida gracias al empeño de Juan Carlos Garvayo, pianista del Trío Arbós y director artístico de este renacido Festival Música Sur.

En una conferencia dictada en 1909, el compositor británico Richard Walthew utilizaba la expresión "Music of Friends" para describir la esencia de la música de cámara. Música Sur es un festival de "música de amigos" y es, además, un festival para amigos, porque los músicos que intervienen en él comparten la música como celebración de su amistad y se proponen que esa amistad se contagie al público que asiste a los conciertos.

Durante el festival se escucharán los últimos cuartetos de Beethoven o Bartók; el *Primer cuarteto con piano* de Dvorák o el *Cuarteto de cuerda en La menor* de Schumann, además de obras rara vez programadas, como el *Quinteto con arpa* del compositor francés y almirante de la marina Jean Cras, el *Quinteto con piano* de Ginastera, las canciones populares de Beethoven con acompañamiento de trío o el *Quinteto con trompa y clarinete* de Fibich.

Se disfrutará también una schubertiada oficiada por Rubén Fernández Aguirre, pianista colaborador de algunas de las más importantes voces españolas; de una contundente dosis de cante jondo en la voz del cantaor jerezano Jesús Méndez —acompañado por el Trío Arbós— y de un concierto gastronómico en el que se podrán degustar platos basados en la gastronomía motrileña al son de obras tan variopintas como el *Cuarteto con saxofón op. 22* de Webern.

La música actual también tendrá una presencia de peso a través de obras de Vivier, Sciarrino, Haas y, sobre todo, de las *Canciones de la diáspora* del compositor puertorriqueño Roberto Sierra o de una intensa obra del compositor y exministro croata de Cultura Berislav Sipus. Música Sur culminará con la proyección del film de 1908 de André Calmettes *El asesinato del Duque de Guisa* y con la interpretación en directo de la primera banda sonora escrita para el cine, obra de Camille Saint-Saëns, junto a una adaptación para conjunto de cámara de la popular *Pedro y el lobo* de Prokofiev.

Artistas y grupos de la talla de Cuarteto Diotima, Cuarteto Cosmos, Sigma Project, Paul Cortese, Diana Muela, Elías Benito, Ana G. Schwedhelm, José Vicente Castelló, Joan Enric Lluna o Antonio Carvajal, además de los ya mencionados Trío Arbós, Rubén Fernández Aguirre y Jesús Méndez, intervendrán en esta quinta edición de Música Sur.

LETICIA MORENO
PIAZZOLLA

Leticia Moreno presenta su nuevo álbum *Piazzolla*, un viaje a través del universo musical de uno de los compositores más genuinos y fascinantes del siglo XX.

Junto a la Orquesta Filarmónica de Londres bajo la batuta de Andrés Orozco-Estrada y a su quinteto (Remy van Kesteren, Pablo Mainetti, José Gallardo y Janne Saksala), Moreno explora las inagotables posibilidades sonoras de Piazzolla y nos ofrece una vital y renovada visión de su obras más emblemáticas.

Las cuatro estaciones porteñas
(arr. Leonid Desyatnikov)
Oblivion

Leticia Moreno, *violín* Orquesta Filarmónica de Londres Andrés Orozco-Estrada, *dirección*
(Grabado en Abbey Road, Londres)

Concierto para quinteto
Adiós, Nonino / *Le Grand Tango* (arr. Efrain Oscher) / *La muerte del Ángel* / Milonga del Ángel

Leticia Moreno, *violín* Remy van Kesteren, *arpa*
Pablo Mainetti, *bandoneón* José Gallardo, *piano*
Janne Saksala, *contrabajo*
(Grabado en Meistersaal, Berlin)

FORMATOS: 1CD, ÁLBUM DIGITAL

deutschegrammophon.com universalmusic.es

TEMPORADAS

Orquesta Sinfónica de Galicia

Huyendo de la modernidad

Santiago Torralba

DIMA SLOBODENIOUK

GALICIA

La nueva temporada de la OSG tendrá veinticinco conciertos los viernes y la repetición de once de ellos los sábados. A estos actos musicales hay que sumar catorce más en tres poblaciones gallegas (ocho en Vigo, cinco en Ferrol y uno en Santiago). Si a ellos añadimos tres extraordinarios en gira (Madrid, Alicante y Zaragoza) y dos, ya tradicionales, en la Plaza de María Pita de La Coruña en el mes de agosto, tenemos un total de cincuenta y cinco actuaciones.

En cuanto a los conciertos de temporada, debido a que en alguna ocasión se han producido protestas por excesiva presencia de compositores "demasiado modernos" y de creadores nórdicos (sobre todo, fineses), una pequeña estadística pone de relieve la realidad: 16 compositores del siglo XX; 15 del Romanticismo y Postromanticismo; 8 contemporáneos; y 5 del Clasicismo y el Barroco. Chaikovski (4 veces) y Mozart, Bartók, Rachmaninov, Stravinski, Prokofiev y Penderecki (3 veces) son los más interpretados. Sólo dos fineses (Saariaho y Fagerlund) y un danés (Grondahl). Una programación equilibrada. Se echa de menos mayor presencia de compositores clásicos y barrocos. Y un único compositor gallego actual (Octavio Vázquez) es una representación exigua para el alto nivel de creación musical que existe hoy en Galicia.

Dima Slobodeniouk subirá al pódium en ocho programas. El titular de la OSG acaba de ser invitado para dirigir la Sinfónica de Chicago y la Filarmónica de Berlín. Otros 17 directores se pondrán al frente. Algunos ya han tenido una importante relación con ella (Víctor Pablo, López Cobos); otros son reconocidos rectores a nivel mundial (Inbal, Penderecki, Eschenbach, Egarr); y muchos son ya conocidos por otras actuaciones al frente de la orquesta (Nesterowicz, Russel-Davies, Litton, Pons). No faltan caras nuevas, como Mäkelä, Tzigane o Spano. En cuanto a intérpretes, predominan los de violín (8) y de piano (7); hay 3 de violonchelo, 2 trompas, y solo un clarinete, un trombón y un arpa. Actúa dos veces el Coro de la OSG y cantan cuatro solistas: dos sopranos, una mezzo y un tenor.

Destacan algunos conciertos: el inaugural (6 de octubre), con el *Canto fúnebre*, de Stravinski y la *Sinfonía nº 2* de Mahler; el monográfico de Penderecki (12 de enero), que dirigirá sus obras: *Treno por las víctimas de Hiroshima, Concierto para violonchelo nº 2 y Sinfonía nº 2*; y la *Misa en Do menor, "La Grande"*, de Mozart (18 de mayo). Los que estén en Madrid (31 de mayo), Alicante (1 de junio) o Zaragoza (dos de junio) podrán escuchar al siempre peculiar Pogorelich con la Sinfónica, dirigida por Slobodeniouk, en el *Concierto nº 2* de Rachmaninov, que se completará con la *Cuarta* de Chaikovski.

Julio Andrade Malde

Orquesta Sinfónica de Bilbao

Rumbo a Francia

BILBAO

Si la temporada pasada de la Sinfónica de Bilbao estuvo ampliamente dominada por la música alemana, particularmente por la de Brahms, la 17/18 centrará algunos de sus diecisiete programas en la música francesa, con la que la cultura vasca ha tenido tradicionalmente vínculos muy sólidos. Basta recordar la presencia en París de varios de los principales compositores vascos, empezando por Arriaga. A lo largo del curso la BOS interpretará obras de Berlioz, Saint-Saëns, Laló, Pierné, Dukas y, por supuesto, Ravel, a quien dedicará un monográfico en el concierto de cierre. Erik Nielsen, en su tercera temporada como titular de la orquesta, se hará cargo de éste y de otros siete programas, acompañándose de solistas de muy buen nivel como Truls Mork (*Concierto para violonchelo nº 2* de Rautavaara), Hanna-Elisabeth Müller (diversas obras vocales de Mozart, Strauss y Berg), Benjamin Grosvenor (*Concierto para piano nº 2* de Liszt), Iñaki Alberdi (en el estreno absoluto de *Amicitia*, un concierto para acordeón y orquesta de Luis de Pablo), Levon Avagyan (*Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov), Johannes Martin Kränzle (una selección de *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler) y el lujo del Cuarteto Quiroga en *Absolute Jest* de Adams. Otros platos fuertes de sus programas serán la *Sinfonía nº 5* de Mendelssohn, con la que conmemorará el quinto centenario de la Reforma, y *Petrouchka* de Stravinski, siempre una prueba de fuego para cualquier orquesta.

Entre los directores invitados destaca rápidamente Christian Zacharias, sobre todo si se tiene en cuenta que tocará al piano el *Concierto nº 19* de Mozart. Giancarlo Guerrero, que tan buen sabor de boca dejara hace dos temporadas con la *Sexta* de Mahler, repetirá con un programa muy potente compuesto por el *Concierto para violín nº 1* de Shostakovich (Ning Feng será el solista) y la *Sexta* de Chaikovski. El concierto de Navidad, con presencia de la Coral en obras de Mendelssohn y Bach, estará dirigido por Johannes Debus, dejando para un gran especialista como Enrico Onofri la responsabilidad del concierto barroco. Y junto a obras clásicas del repertorio (siempre hay sitio para sinfonías de Haydn, Beethoven y Schubert) hay que apuntar rarezas como el *Concierto para clarinete klezmer* de Wlad Marhulets, *Akhbank Bunka* de Lindberg, *Recuerdos de los Alpes noruegos* de Berwald, *Concierto mestizo* de Efraín Oscher o el *Concierto para dos pianos op. 88a* de Bruch, además de obras de compositores de la casa como Jesús Torres (*Tres pinturas velazqueñas*) y Gabriel Erkoreka (*Fuegos*).

Asier Vallejo Ugarte

Orquesta Sinfónica de Euskadi

Conflicto, resistencia, reconciliación

EUSKADI

Tras su presentación como director titular el pasado junio en el Teatro Real, Robert Treviño dará comienzo a su primera temporada al frente de la Sinfónica de Euskadi a partir del 10 de octubre (en Vitoria, Bilbao, San Sebastián y Pamplona, como la mayor parte de los programas) con tres obras de relieve en los atriles: la *Canción del destino* de Brahms, los *Salmos de Chichester* de Bernstein —ambas con el Orfeón Pamplonés— y la *Primera sinfonía* de Mahler. En adelante se ocupará de cinco programas más que orbitarán en torno a los conceptos de conflicto, resistencia y reconciliación, fundamentalmente entre compositores del siglo XX que vivieron épocas, tensiones y momentos muy diversos. Así, entre las obras que dirigirá a lo largo del curso se encuentran las Sinfonías *nº 5 y 11* y el *Concierto para violín nº 2* (Dmitri Makhtin) de Shostakovich, la *Sinfonía de Requiem* de Britten, el *Concierto para violín nº 1* (Frank Peter Zimmermann) y el *Concierto para piano nº 2* (Nikolai Lugansky) de Prokofiev o el *Concierto para piano en Re menor para la mano izquierda* de Ravel (Joaquín Achúcarro), junto a obras más recientes como *Testament*, del australiano Brett Dean, o clásicas como la *"Heroica"* de Beethoven. Para cerrar temporada contará con el Orfeón Donostiarra en el *Requiem* de Verdi.

Andrey Boreyko, director principal invitado de la OSE, comparecerá en las cuatro capitales con un programa compuesto por el *Canto fúnebre op. 5* de Stravinski, recuperado en 2015 al encontrar las partes orquestales durante una remodelación en el Conservatorio de San Petersburgo; la música de *El beso del hada*, también de Stravinski, y el *Don Quijote* de Strauss, en el que será solista el violonchelista ruso Ivan Monighetti. Otros directores invitados que se sumarán a Treviño para cubrir el total de once programas serán José Miguel Pérez-Sierra, con un repertorio muy marino entre Wagner (obertura de *El holandés errante*), Debussy (*La mer*), Chausson (*Poème de l´amour et de la mer*) y el donostiarra Iñaki Estrada, de quien estrenará la obra *…laino argidun artean…*; Hakan Hardenberger, que tocará el *Concierto para trompeta* de Haydn antes de entregarse al gran desafío que implica siempre el *Concierto para orquesta* de Lutoslawski; Clemens Schuldt, que combinará los estilos de Ligeti (*Concert Românesc*), Britten (*Les Illuminations*) y Mozart (*Sinfonía "Júpiter"*); y Lawrence Foster, que se acompañará de Simone Lamsma en el *Concierto para violín* de Britten entre obras de Lazkano (*Hondar*) y Mendelssohn (*Sinfonía Italiana*).

Kike Para

ROBERT TREVIÑO

Asier Vallejo Ugarte

Orquesta de RTVE

Ciertas rutinas y algunas perlas

MADRID

La primera reacción al ver la programación de la próxima temporada de la Orquesta y Coro de Radiotelevisión Española es de decepción relativa. Sin embargo, queda flotando la duda, pues una relectura atenta arroja un saldo más positivo. Se recuperan batutas que han agradado, como Michel Plasson—quien dirigirá, cómo no, música gala— o Jesús López Cobos, hoy en gran forma, para la *Sinfonía "Leningrado"* de Shostakovich. A ellos se unirá el entusiasta Ari Rasilainen, de relativa novedad, a quien conocimos gracias a los conciertos de la Politécnica. También vendrán Dausgaard, con un precioso programa de Bartók y Kodály bajo el brazo, y Mena, con otro vinculado al impresionismo. En general, la programación camina de la mano de ciertas rutinas, con profusión de mahleres y puccinis, de obras de estos y otros autores que algunos abonados quieren oír una y otra vez.

MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ

El titular Gómez Martínez se reserva programas de gran boato coral en la apertura y el cierre, junto a propuestas como la recuperación de los frutos tempranos del propio Puccini que él mismo viene promoviendo, como la *Misa de Gloria*. Hay otras piezas religiosas que no siempre lo parecen, como el ultraligero *Requiem* de Lloyd-Weber, de gran levedad en las voces blancas, o el oratorio de Michael Tippett *A child of our time*, que puso al británico en el mapa musical. También es obligado referirse a algunas perlas que allanarán el camino, como la visita del cellista Gautier Capuçon, de suntuoso sonido, quien recreará el *Paraíso perdido* del muy perdido Karol Beffa, o de la sensible violinista Midori para el concierto de Sibelius. Y habrá dos óperas sin escenificar cuyos solistas se desconocen, *El castillo de Barbazul* de Bartók *y El secreto de Susana* de Wolf-Ferrari, además del estreno habitual del Premio Reina Sofía de Composición, que hoy abrillanta el currículum de Antonio Lauzurika.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia

Implemento fílmico

MURCIA

Los tres grandes bloques de la programación de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia (OSRM) van a ir en su mayoría implementados por la proyección el día anterior a su celebración de un film relacionado con su contenido, con lo que se pretende relacionar la música, la danza y el cine induciendo en el espectador una especie de *collage* perceptivo con un tema análogo o común . Para este proyecto, el auditorio murciano ha contado con la colaboración de la Filmoteca Regional Francisco Rabal, en cuya sede tendrá lugar la exhibición de las películas escogidas.

Entre las once intervenciones de la OSRM, hay que resaltar la dedicada a la música del compositor murciano Manuel Moreno-Buendía con motivo de su octogésimo quinto aniversario, bajo la dirección del maestro Manuel Hernández-Silva, gran conocedor de su obra. Otra velada relevante es la que se dedicará a la memoria de Narciso Yepes, con la intervención en el pódium de su hijo Ignacio junto a José María Gallardo del Rey, en la que interpretarán el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, sólo dos días después del nonagésimo aniversario del nacimiento del gran guitarrista lorquino. En ambos casos no se exhibirá previamente película alguna.

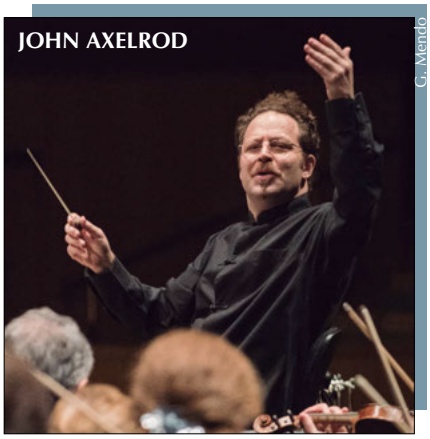
Si será en el caso del concierto monográfico dedicado a Beethoven (*Primer concierto* y *"Heroica"*) que ofrecerán el pianista Enrique Bagaría y el gran oboísta onubense Lucas Macías, en este caso actuando como director. La película relacionada será *La amada inmortal* (1994) del realizador británico Bernard Rose. De la misma nacionalidad es el cineasta Ken Russel, cuyo film *Mahler* (1974) precederá a la interpretación de la *Séptima sinfonía* de dicho compositor, siendo dirigida por Virginia Martínez, titular de la orquesta. Esta concertará con el violinista Boris Belkin interpretando el *Cuarto concierto K. 218* de Mozart en un programa que será completado por obras de Stravinski, de ahí que sea la película *Coco Chanel & Igor Stravinski* (2009) de Jan Kounen la elegida como complemento previo al concierto de la OSRM.

Dentro del Ciclo Grandes Conciertos, dos obras maestras de cine como son *Iván el Terrible* (1944) de Sergei Eisenstein y *El Evangelio según San Mateo* (1964) de Pier Paolo Pasolini, precederán respectivamente a la cantata *Iván el Terrible* que para dicha película compuso Sergei Prokofiev, que interpretará la Orquesta de Novosibirks dirigida por César Álvarez, y a la esperada *Pasión según San Mateo* de Bach que Marc Minkowski dirigirá a sus Les Musiciens du Louvre el Domingo de Ramos.

José Antonio Cantón

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

En brazos de Lenny



SEVILLA

John Axelrod (Houston, 1966) iniciará la temporada 2017-18 no sólo como director artístico de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (ROSS), sino también como su consejero delegado, en una novedosa decisión de las instituciones (Ayuntamiento y Junta de Andalucía) que vino a romper un vacío gestor de un año. Antes de recibir este nombramiento, el maestro texano había presentado ya una temporada cuya principal novedad es la propuesta de un ciclo de conciertos alternativos al abono principal que tendrá lugar en el Espacio Joaquín Turina, con seguridad la mejor sala de cámara de la ciudad: serán ocho programas pensados para una orquesta clásica, que se harán por duplicado (viernes y sábados) y estarán principalmente dedicados a Beethoven y Haydn. La sala será también la sede del tradicional ciclo de cámara, en la que son protagonistas los profesores de la orquesta y tendrá once citas, todas ellas los domingos al mediodía.

El tradicional ciclo de abono seguirá contando con dieciséis programas, que se ofrecerán jueves y viernes en el Teatro de la Maestranza. John Axelrod se reserva once de esos programas, y los otros cinco maestros serán los rusos Maxim Emelyanychev y Alexey Bogorad, el austriaco Günter Neuhold, el francés Jean Luc Tingaud y el japonés Junichi Hirokami. El repertorio tiene tres vértices esenciales: Mozart, Brahms y Leonard Bernstein, que habría cumplido cien años en 1918 y de quien Axelrod, que estudió con él de joven, se considera discípulo.

De Brahms se ofrecerán sus cuatro sinfonías y sus cuatro conciertos en cuatro citas monográficas. De Mozart, la ROSS tocará siete obras, incluidas las *Sinfonías 36*, *38*, *39* y *40* y el *Concierto para piano nº 21*. Lo más novedoso tiene que ver con Bernstein, de quien la orquesta tocará ocho obras, siete de las cuales nunca habían pasado por sus atriles, entre ellas sus dos primeras sinfonías y su *Serenade* para violín, que tocará como solista Daniel Hope. Junto a Bernstein, Axelrod ha programado también abundante música de otros compositores estadounidenses del siglo XX: Aaron Copland (*Quiet city*, *Fanfarria para el hombre común*, *Concierto para clarinete*), Charles Ives (*Pregunta sin respuesta*), Samuel Barber (*Adagio*), George Gershwin (*Un americano en París*, *Variaciones sobre I got rhythm*, *Rapsodia en azul*), Duke Ellington (*Harlem*) y la poco conocida neoyorquina Joan Tower, a punto de convertirse en octogenaria. La programación de Mahler (*Titán*) y Shostakovich (*5ª*, *7ª* y *Concierto nº 2 para violonchelo*) puede vincularse también al interés que como director mostró siempre Lenny por esta música.

El plantel de solistas de este año resulta interesante con violinistas como Hope o Akiko Suwanai, pianistas del nivel de Javier Perianes, Juan Pérez Floristán y Andrea Lucchesini y violonchelistas como Daniel Müller-Schott y Xavier Phillips entre los más destacados.

Pablo J. Vayón

Orquesta Barroca de Sevilla

Presupuesto congelado

Sólo siete serán los programas de abono que la Orquesta Barroca de Sevilla ofrecerá este año en su ciudad, uno menos que el curso pasado. Con un presupuesto que apenas supera los 100.000 euros, el conjunto puede presumir en cualquier caso de ser uno de los pocos grupos españoles dedicados a la música antigua que mantiene un ciclo regular de conciertos. La temporada de abono se reparte en tres sedes: el Espacio Turina, donde los conciertos se hacen dos días consecutivos; el Teatro Lope de Vega y el Maestranza. En este último teatro tendrá lugar el concierto más esperado del año: con coproducción del CNDM, el 20 de enero de 2018 la OBS ofrecerá un duelo barroco en las alturas, el que mantendrán dos de las grandes mezzosopranos de nuestros días (la sueca Ann Hallenberg y la estadounidense Vivica Genaux), con la batuta del suizo Diego Fasolis y música de Haendel y Vivaldi en programa. Al día siguiente, el concierto se repetirá en el Auditorio Nacional de Madrid dentro del ciclo Universo Barroco.

La temporada de abono se abre en el Espacio Turina (2 y 3 de octubre) con un programa que dirigirá desde el puesto de concertino Hiro Kurosaki con música instrumental del siglo XVII, un programa que ya se ofreció fuera de abono el curso pasado como celebración del Día de Santo Tomás de Aquino. En el mismo espacio, la violonchelista Kristin von der Goltz colaborará dos veces con el conjunto sevillano, la primera en noviembre con un programa de conciertos (Vivaldi, Porpora) y la segunda en diciembre, en un recital con otros solistas de la OBS que incluye el *Quinteto en Do mayor* de Schubert. También en el Espacio Turina y dentro de la programación del Festival de Música Antigua de 2018, Maxim Emelyanychev dirigirá un programa de música fúnebre vinculado al aniversario de la muerte de Murillo y con la voz de la soprano Julia Doyle.

El tradicional programa que tiene como protagonista a la Joven OBS tendrá lugar en el Lope de Vega en febrero, con el *Requiem* de Mozart en los atriles. En mayo, y en el mismo teatro, la OBS cerrará su temporada de abono con la batuta de Enrico Onofri y una versión de concierto de *L'isola disabitata* de Haydn, que se ofrecerá dos días seguidos. Fuera de abono, el 11 de octubre la OBS abrirá el Curso Universitario en el Auditorio de Ingenieros con una nueva edición del Programa de recuperación de patrimonio Atalaya, esta vez centrado en versiones del *Stabat Mater* de Pergolesi conservadas en la Catedral de Málaga, con Onofri como director y Carlos Mena y María Espada como solistas. También fuera de abono se prevé un segundo programa de carácter camerístico para el FeMÁS.

Pablo J. Vayón

Orquesta Sinfónica de Castilla y León

Veteranos y noveles

VALLADOLID

Veintiún conciertos serán los de la temporada 2017-18 de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Siete, bajo la batuta del Director titular Andrew Gourlay; tres dirigidos por Jesús López Cobos y dos, por Elihau Inbal, director emérito y principal director invitado, respectivamente. El resto se lo reparten maestros conocidos y apreciados como Semyon Bychkov, Vassili Petrenko, Lionel Bringuier y Jean-Christophe Spinosi. Un ramillete de jóvenes maestros hará su debut: Antonio Méndez, Alexander Polyanichko, Lucas Macías, que con Yan Pascal Tortelier forma la esperanzadora nómina de la temporada.

ANDREW GOURLAY

Magníficos solistas también en esta temporada. Por ejemplo, los pianos de Nicolai Luganski, María Joao-Pires, las hermanas Labeque, Charo Domínguez, Javier Perianes o Denis Kozhuklin; los violinistas de Vadim Repin, Roberto González-Monjas, Denis Kozhukhin o Agustin Hadelich; el violonchelo de Truls Mork y una buena nomina de cantantes para *Carmen* de Bizet y el *Requiem* de Verdi.

En suma, una programación variadísima... Los clásicos de siempre: Prokofiev, Shostakovich, Mahler, Rachmaninov o Brahms en conciertos especiales; música del siglo XX en abundante dosis (con Strauss en varias obras); acercamiento a Webern y Schoenberg; algunos estrenos y, finalmente, poca, muy poca, música española, lo que no es de recibo (están los compositores de siempre en una programación que tal vez incide demasiado en ellos, aunque el problema se suavice por la presencia de obras menos conocidas).

Fernando Herrero

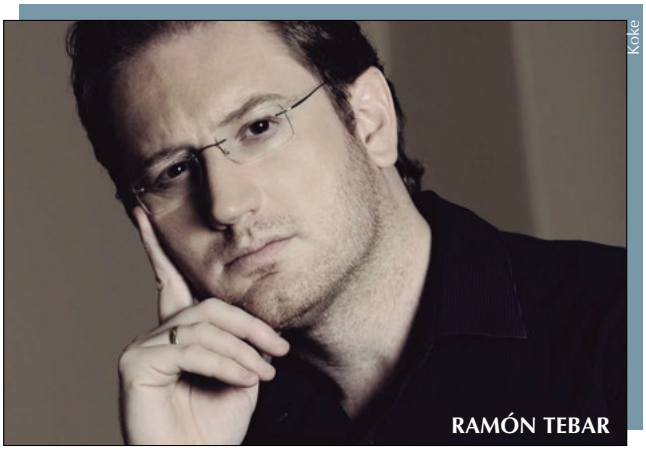
Orquesta de Valencia

Coja y viciada

VALENCIA

La temporada de la Orquesta de Valencia comienza coja y viciada: con el fantasmagórico debut del valenciano Ramón Tebar (1978) como nuevo titular de la Orquesta de Valencia, un conjunto sinfónico al que ha llegado sin apenas haberlo dirigido previamente y a espaldas de los propios profesores. El dislate es potenciado por el hecho inaudito de que Tebar únicamente se pondrá al frente de la orquesta de la que ya es máximo responsable artístico en dos únicas ocasiones, mientras que el antiguo titular, el israelí Yaron Traub, la dirigirá nada menos que en cinco ocasiones.

El disparate ha posibilitado, sin embargo, la presencia generosa de directores invitados, entre los que descuellan Miguel Harth-Bedoya, Pinchas Steinberg, el deseado Lorenzo Viotti y el venezolano Domingo Hindoyan. Junto a ellos, una variada representación de maestros españoles con sustancial presencia de batutas valencianas, que comprende batutas tan dispares como las de Jordi Bernàcer, Roberto Forés, Juan Luis Martínez o Pablo Rus Broseta. Los dos conciertos de Tebar cuentan con el aliciente de la presencia de dos solistas tan admirables como el deslumbrante violinista Sergei Khachatrian (*Primer concierto para violín* de Shostakovich) y el pianista Josu de Solaun, que el 9 de febrero tocará el *Segundo concierto para piano* de Prokofiev.


Koke

RAMÓN TEBAR

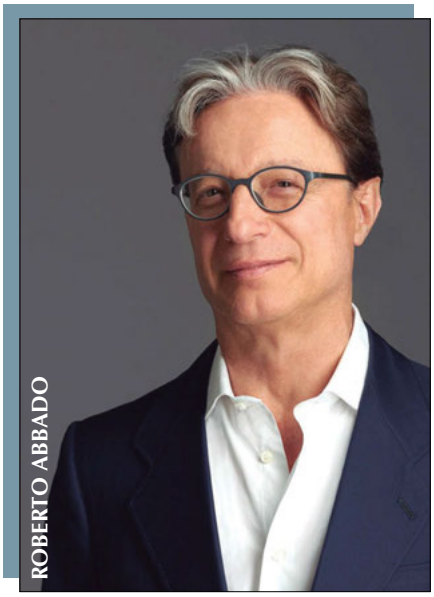
Entre las cinco citas con Yaron Traub, destacan la interpretación en versión de concierto de la ópera *El castillo del duque Barbazul*, de Bartók (24 de noviembre, con la soprano Rinat Shaham y el barítono Matthias Goerne como solistas) y la audición de la *Novena sinfonía* de Bruckner, el 11 de mayo, en un concierto en el que Elena Bashkirova será solista del *Concierto para piano número 21* de Mozart. Antes, el 12 de enero, Nikolaj Znaider tocará junto a Traub el *Primer concierto para violín* de Bruch.

El 15 de febrero se producirá un acontecimiento curioso e imprevisible: este día la Orquesta de Valencia compartirá escenario con la Orquesta del Mariinski de San Petersburgo para abordar a las órdenes de Valeri Gergiev la *Sinfonía "Leningrado"* de Shostakovich. Ambas orquestas interpretarán, además, en la primera parte del programa el *Concierto para piano en Re menor* de Brahms junto al veterano y gran pianista brasileño Nelson Freire.

Justo Romero

Orquesta de la Comunidad Valenciana

Sin ton ni son



ROBERTO ABBADO

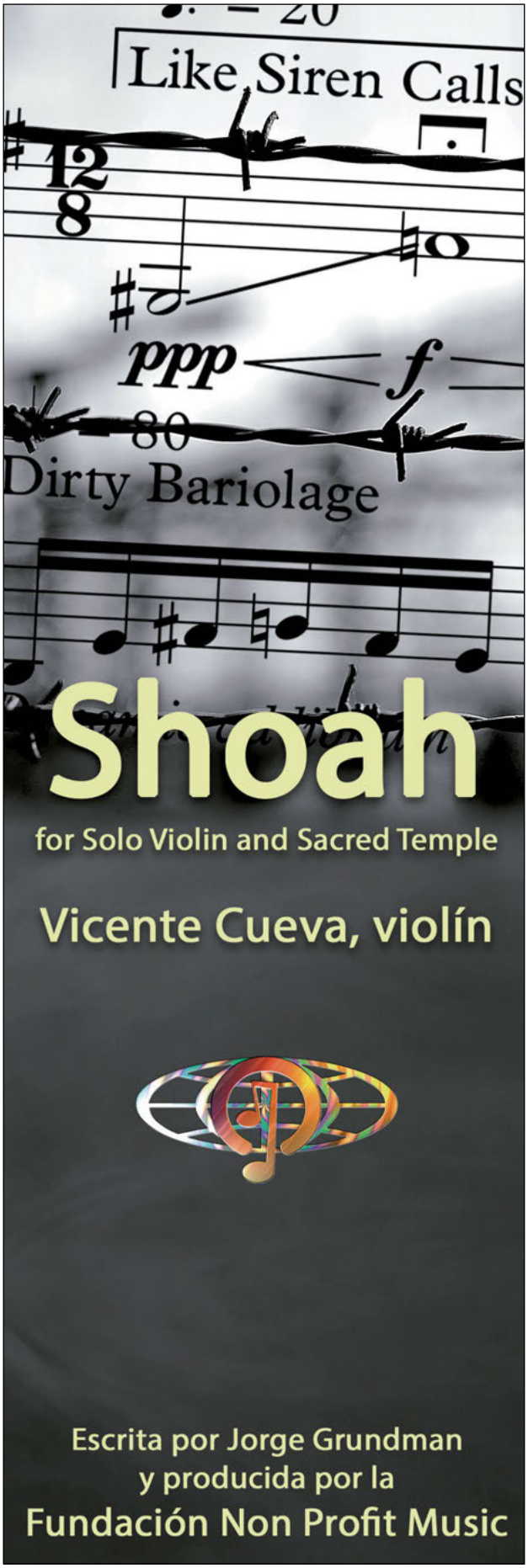
La bicéfala Orquesta de la Comunidad Valenciana, titular del Palau de les Arts y cuyos dos muy diferentes titulares —Fabio Biondi y Roberto Abbado— se reparten el escuálido programa sinfónico que se desarrolla entre ópera y ópera, sufre el severo castigo de una aprofesionalizada gestión, que se traduce, entre otros detalles, en decenas de sus plazas sin cubrir y en una temporada sinfónica a salto de mata, sin ton ni son. Todo o casi todo es consecuencia de la corta visión de un intendente —Davide Livermore— que parece pensar que la función de una orquesta en un teatro de ópera apenas va más allá de atender el foso. Con todo, y pese a esta situación crítica, aún queda bastante de aquella sobresaliente calidad que la convirtió en el proyecto sinfónico más ambicioso de la música española.

Una de las pocas fechas señaladas de la temporada sinfónica será el 25 de mayo, cuando Roberto Abbado se adentre en los complejos y nocturnales compases de la *Séptima* de Mahler. Pocos días después, el 2 de junio, el propio Abbado, maestro de inatacable solvencia y sin duda la cabeza sinfónica mejor amueblada del Palau de les Arts, acompañará a la diosa belcantista Mariella Devia en un recital lírico con arias de Bellini, Donizetti, Rossini y Verdi. La presencia sinfónica de Abbado se completa con el programa que presenta el 14 de diciembre, en el que hará sonar la *Primera sinfonía* de Beethoven y la *Noventa y tres* de Haydn, además de la *Sinfonía Matías el Pintor* de Hindemith.

Biondi, por su parte, propone varios programas que, por fortuna, se circunscriben a su conocido ámbito estilístico. Entre los más interesantes figuran, en principio, el que presenta el 5 de octubre, con la *Música acuática* de Haendel y *Les Boréades* de Rameau, y el del 9 de noviembre, con la Petite *Misse Solennelle* de Rossini, con un desconocido cuarteto solista integrado por miembros del Centro de Perfeccionamiento Plácido Domingo. El mismo director, con una omnipotente presencia en la temporada, dirigirá con el violín los *Seis conciertos de Brandemburgo* de Bach (repartidos entre el 11 de marzo y el 6 de abril).

Los dos únicos directores invitados son el alcoyano Jordi Bernàcer y el húngaro Henrik Nánási, quien el 20 de abril dirigirá un monográfico Wagner que incluye la obertura de *Tannhäuser*, el preludio y *Liebestod* de *Tristan und Isolde* y el primer acto de *Die Walküre*. Será el reencuentro de la OCV con un compositor con el que ha puesto picas en Flandes. Bernàcer, por su parte, dirigirá el 24 de septiembre un programa-popurrí con obras de Brahms, Ravel, Schumann y Stravinski, muy absurdamente anunciado como de "Fragmentos de ópera y zarzuela" (¿alguien se fumó un porro?).

Justo Romero



orquesta y coro rtve

Temporada 2017/2018
Viaje a las sensaciones

A
PROGRAMA A

28-29 septiembre 2017 — Coro RTVE, Coro ORCAM
Miguel A. Gómez-Martínez, director

Johannes Brahms	Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56
Uuno Klami	Salmo * Marjukka Tepponen, soprano Juha Kotilainen, barítono

* 1ª vez por la Orquesta Sinfónica y Coro RTVE

26-27 octubre 2017
Erik Nielsen, director

Philip Glass	Concierto Fantasía para dos timbaleros y orquesta Rafael Mas, percusión Javier Eguillor, percusión
Igor Stravinsky	El Pájaro de Fuego (versión ballet 1909)

9-10 noviembre 2017 — Coro RTVE
Juanjo Mena, director

Frederick Delius	Idylle de Printemps
Claude Debussy	Printemps
Maurice Ravel	Concierto para la mano izquierda Benedetto Lupo, piano
Maurice Ravel	Daphnis et Chloé (ballet completo)

30 noviembre -1 diciembre 2017 — Coro RTVE
Thomas Dausgaard, director

Zoltan Kodály	Concierto para orquesta
Zoltan Kodály	Psalmus Hungaricus, Op. 13
Béla Bartók	Concierto para orquesta, Sz. 116

18-19 enero 2018 — Coro RTVE
Ari Rasilainen, director

Karol Beffa	Paradise Lost * Gautier Capuçon, violonchelo
Andrew Lloyd Webber	Requiem *

* 1ª vez por la Orquesta Sinfónica y Coro RTVE

8-9 febrero 2018
Miguel A. Gómez-Martínez, director

Jean Sibelius	Concierto para violín y orquesta en Re menor, Op. 47 Midori, violín
Béla Bartók	El castillo de Barbazul, Op. 11 Sz. 48 (Ópera en versión de concierto)

22-23 febrero 2018
Miguel A. Gómez-Martínez, director

Sergei Rachmaninoff	Concierto para piano y orquesta núm. 2 en Do menor, Op. 18 Luis Fernando Pérez, piano
Gustav Mahler	Sinfonía núm. 4 en Sol Chiara Taigi, soprano

12-13 abril 2018 — Coro RTVE
Tim Murray, director

Aaron Copland	Appalachian Spring
Michael Tippett	A Child of Our Time

10-11 mayo 2018
Jesús López Cobos, director

Dimitri Shostakovich	Sinfonía núm. 7 en Do mayor, Op. 60 "Leningrado"

24-25 mayo 2018 — Coro RTVE
Miguel A. Gómez-Martínez, director

Giacomo Puccini	Crisantemi
Ottorino Respighi	Il Tramonto María José Montiel, mezzosoprano
Giacomo Puccini	Messa di Gloria Gianluca Terranova, tenor Nicola Alaimo, barítono

B
PROGRAMA B

19-20 octubre 2017 — Coro RTVE
Enrique García Asensio, director

Juan Crisóstomo Arriaga	Los esclavos felices (obertura)
Antonio Lauzurika	Tres Espacios Luminosos *
Wolfang A. Mozart	Misa en Do mayor KV 317 "Misa de la Coronación"

* Estreno absoluto. Obra ganadora XXXIV Premio Reina Sofía de Composición Musical. Colaboración con la Fundació de Música Ferrer-Salat

2-3 noviembre 2017
Miguel A. Gómez-Martínez, director

Miguel A. Gómez-Martínez	Cartas de un enamorado Juan Jesús Rodríguez, barítono
Igor Stravinsky	Consagración de la primavera

23-24 noviembre 2017
Michel Plasson, director

Maurice Ravel	Valses nobles y sentimentales
Maurice Ravel	Ma mère l'Oye (suite)
Claude Debussy	Preludio a la siesta de un fauno
Claude Debussy	La mer

11-12 enero 2018
Guillermo García Calvo, director

Sergei Rachmaninoff	Danzas sinfónicas, Op. 45
Ermanno Wolf-Ferrari	Il segreto di Susanna (Ópera en versión de concierto) Raquel Lojendio, soprano Javier Franco, barítono

1-2 febrero 2018
Óliver Díaz, director

Miguel Franco	Sinfonía concertante, Op. 87 * Miguel Borrego, violín
Piotr I. Tchaikovsky	Sinfonía núm. 5 en Mi menor, Op. 64

* 1ª vez por la Orquesta Sinfónica y Coro RTVE

15-16 febrero 2018 — Coro RTVE
Miguel A. Gómez Martínez, director

Jesús Guridi	Cuadros Vascos
José Peris	Concierto espiritual *
Anton Bruckner	Sinfonía núm. 4 en Mi bemol mayor "Romántica"

* Estreno absoluto

15-16 marzo 2018
Pablo Heras-Casado, director

Gustav Mahler	Sinfonía núm. 6 en La menor "Trágica"

26-27 abril 2018 — Coro RTVE, Coro ORCAM
Miguel A. Gómez-Martínez, director

Antón García-Abril	Variaciones sobre las 7 Canciones Populares de Falla * Pablo Ferrández, violonchelo
Antón García-Abril	Divinas Palabras * Ainhoa Arteta, soprano

* Estreno en España

17-18 mayo 2018
Robert Treviño, director

Richard Strauss	Muerte y Transfiguración, Op. 24
Richard Strauss	Cuatro últimas canciones Amanda Pabyan, soprano
Alexander Scriabin	Poema del éxtasis Op. 54

31 mayo-1 junio 2018 — Coro RTVE, Coro niños
Miguel A. Gómez-Martínez, director

Gustav Mahler	Sinfonía núm. 3 en Re menor "El sueño de una mañana de verano" Gerhild Romberger, mezzo

PRECIOS TEMPORADA

	Abono A o B (10 conciertos)	Precio localidad	Abono RTVE	Abono Jóven (menores de 26 años)
Patio de Butacas				
Delantera (Filas 2 y 3)	88 €	16 €	77 €	44 €
Patio Central	180 €	26 €	157,50 €	90 €
Laterales	160 €	26 €	140 €	80 €
Entresuelo				
Primero	180 €	26 €	157,50 €	90 €
Segundo	88 €	16 €	77 €	44 €

INFORMACIÓN

Teléfono abonos: **91 581 72 08 / 618 989 991**
Teléfono taquilla: **91 429 12 81**
Teléfono secretaría: **91 581 72 11**

TEATRO MONUMENTAL

c/ Atocha 65, Madrid

www.rtve.es

ACTUALIDAD
NACIONAL

LXVI Festival Internacional de Música y Danza

Un gran Mahler

Palacio de Carlos V. 2-VII-2017. Mahler, ***Sexta sinfonía***. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: **Simon Rattle**.

GRANADA

De un especialista mahleriano como Simon Rattle no se debe esperar otra cosa que una interpretación sobresaliente, más con una orquesta como la Sinfónica de Londres con la que empieza su nueva andadura como titular, simultaneada con una larga despedida de la Filarmónica de Berlín, que se nos antoja una especie de lecho de Procusto para sus últimos titulares. La orquesta londinense no es en absoluto una falange menor, aunque carezca del glamur de la berlinesa, y es seguro que Rattle podrá programar aún con más libertad que en Berlín, donde ha dejado su marca tanto en el repertorio como en numerosas actividades educativas. Indudablemente lo único que se le puede reprochar es no haber conseguido la imbricación con la industria del disco tan particular de Karajan y que tan buenos resultados mutuos daba a la orquesta y a las discográficas, pero ese tiempo parece ya pasado y no hay visos de una personalidad semejante a la del austríaco, ni siquiera lo fue Abbado, antítesis del *soft power* tan característico del director británico.

La obra con la que se presentó Rattle este dos de julio es un caso aparte dentro de la producción sinfónica mahleriana. Para empezar, su partitura fue revisada por Mahler para alterar el orden de los movimientos interiores.

José Albornoz

La interpretación de Rattle fue un prodigio de claridad en el entorno acústico inmisericorde del Carlos V, en el que sólo sobreviven las orquestas excelentes

Los argumentos de los partidarios y detractores de las secuencias Scherzo-Andante (primera edición de la partitura) o Andante-Scherzo (versión "definitiva" para Mahler, única utilizada por él desde el mismo estreno de la obra) pueden ser resumidos en el título de la contribución de Kubik, editor de la partitura, para una publicación auspiciada por el mecenas mahleriano Kaplan: análisis (primera versión) frente a historia (versión "definitiva", constantemente empleada por Rattle). En cualquier caso, sólo el equívoco telegrama enviado por Alma Mahler a un dubitativo Mengelberg explica que Ratz, el anterior responsable de la edición crítica de la *Sexta sinfonía*, prefiriera el orden primigenio, que el mismo Mahler descartó en todas sus interpretaciones.

El segundo de los problemas de la partitura es la eliminación del tercer golpe de martillo que tan bien encajaba en la explicación pseudo-programática de Alma Mahler (supuestamente premonición cada uno de ellos de su abandono de la Ópera de Viena, el fallecimiento de su hija mayor y la enfermedad cardíaca que le causaría la muerte). Claramente su *Sexta* no es una sinfonía "con programa", tampoco pertenece al período *Wunderhorn* de las primeras cuatro sinfonías. Podemos coincidir con el dictamen de Adorno que viene a considerarla "música pura" al modo de Hanslick, pero al mismo tiempo es innegable la referencia al lied *Revelge*. En conclusión, sí parece cierto que Mahler asume conscientemente el modelo de la *Sinfonía "Heroica"* de Beethoven, sin que podamos saber a ciencia cierta si el héroe es el propio compositor, a la manera de *Una vida de héroe* de Strauss, del que todos los testimonios (Alma, Bruno Walter) coinciden que no estuvo precisamente entusiasmado del tono trágico de la obra de Mahler, tan diferente del humorístico y autocomplaciente straussiano.

Más allá de las cuestiones musicológicas que hacían las delicias de nuestro llorado José Luis Pérez de Arteaga, la interpretación de Rattle fue un prodigio de claridad en el entorno acústico inmisericorde del Carlos V, en el que sólo sobreviven las orquestas excelentes. Disposición antifonal de las cuerdas e intervención discreta (salvo el gigantesco martillo de los dos "golpes del destino") y ajustada de la numerosa percusión. Me atrevería a calificarla de una de las mejores interpretaciones mahlerianas de los últimos quince años del Festival, en una competición en la que figuran nada menos que Frühbeck, Mehta, Barenboim, Eschenbach y Gatti.

Joaquín García

LXVI Festival Internacional de Música y Danza

Bach va a París, los salvajes a Leipzig

Granada. Palacio de Carlos V. 25-VI-2017. Orquestra of the Age of Enlightenment. Director: **William Christie**.
Obras de Bach, Campra, Fischer y Rameau.

Evidentemente, no sucedió ninguna de las dos cosas que anuncia el título de esta reseña: ni Bach salió nunca de la Alemania cultural de su época, ni que yo sepa ninguna tribu de amerindios como los que impresionaron a Montaigne, en un avance de tres siglos del buen salvaje de Rousseau, puso sus pies en la sajona Leipzig en el siglo XVIII. Pero el título del concierto, en inglés (*Bach goes to Paris*, guiño a la orquesta inglesa y a su director, naturalizado francés de origen estadounidense) ya presagia la amplitud del empeño: no sólo mostrar la (conocida) deuda de Bach con el estilo francés, sino sobre todo interpretar a Bach desde el estilo francés, algo inusual. Y esto se le da a William Christie como a nadie, porque con su conjunto, Les Arts Florissants, lo ha hecho con tremendo éxito con Purcell y Haendel. Faltaba ver el resultado con las *Suites orquestales nº 3 y 4* de Bach. Naturalmente, aplicar tal decapante al conocidísimo Air puede resultar incómodo para los acostumbrados a la lectura romantizante a la que no han escapado ni las interpretaciones historicistas (o "históricamente informadas", si se prefiere).

La primera parte del concierto incluyó la suite de la ópera-ballet de André Campra *Les Fêtes vénitiennes*, la suite de *Le Journal de Printemps op. 1 nº 7*, de Johann Caspar Ferdinand Fischer, y la *Ouverture (suite orquestal) nº 4 BWV 1069* de Bach. La obra de Campra destaca por su expansión del lenguaje lullista, al que inequívocamente remite, como en la *Marche des Saltimbanques*, actualización de la *Marche pour la cérémonie des Turcs* de Lully. Las restantes piezas instrumentales de la obra de Campra incluyen algún guiño al exotismo local (como las castañuelas del *Air des Espagnols*). La obra del francófilo compositor alemán Fischer está aún más próximo a Lully, como en el Pasacaille que remite inmediatamente a las arias que compone el maestro de música en *Le Bourgeois gentilhomme* de Lully.

En la segunda parte, una suite instrumental de la ópera-ballet *Les Indes galantes* de Rameau precedió a la *Ouverture BWV 1068* de Bach. La obra de Rameau, cuyo exotismo es un pretexto para la sucesión de danzas, concluye con la maravillosa *Entrée des Sauvages*, la otra piedra de toque, junto al Aria de la *Suite nº 3* de Bach, para determinar el éxito del efecto buscado por Christie, sin olvidar los *airs* para los vientos bóreas y céfiro, muy apropiados a la situación de la noche que hizo volar varias veces las partituras de los atriles, con caballerosa recuperación por parte del director, que descendió del podio para la ocasión.

Joaquín García

LXVI Festival Internacional de Música y Danza

Sentido y forma

Granada. Palacio de Carlos V. 11-VII-2017. **Esther Yoo,** violín. Philharmonia Orchestra. Director: **Pablo Heras-Casado**. *Obras de Shostakovich, Stravinski y Chaikovski.*

José Albornoz

La visita a Granada de la Philharmonia de Londres tenía el aliciente de que iba a ser dirigida por el granadino Pablo Heras-Casado, una de las batutas de moda en el panorama internacional, e inminente nuevo gestor del Festival. Lo hacía con un programa del repertorio orquestal ruso y con la intervención de la violinista norteamericana, de ascendencia coreana, Esther Yoo, poseedora de un apreciado currículum.

La *Obertura festiva op. 96* de Shostakovich abrió el programa, predisponiendo al auditorio a la sonoridad de la orquesta y a la gestualidad del director. La agilidad de articulación de la Philharmonia se puso de manifiesto de inmediato ante el efectismo, tanto por el ritmo como por la dinámica que contiene esta pequeña muestra de la facilidad creativa del compositor de San Petersburgo.

Yoo acaparó toda la atención del auditorio interpretando una de las obras concertantes románticas más celebradas por los melómanos: el *Concierto para violín y orquesta op. 35* de Chaikovski. Su ejecución de triples cuerdas y su precisa fijación de amplios intervalos se manifestaron como ejemplos destacados de su virtuosismo, que tuvo su momento más relevante en la *cadenza*, donde manifestó su depurada técnica de arco que le permitía cantar con sentida emoción. Su expresividad creció en la *canzonetta* central, asordinando con exquisito efecto el sonido de su Prince Obolensky, violín que Antonio Stradivarius construyó en 1704. Un marcado espíritu de danza popular transmitió en el vivaz Allegro final concluyendo una interpretación que reflejó a la par arte y espectacularidad.

Heras-Casado afrontó la interpretación del ballet *El pájaro de fuego* de Stravinski en su versión de 1910, uno de los referentes del repertorio musical ruso, desde una lectura detallada y un ponderado seguimiento formal en su gesto, que procuraba adecuarlo a las exigencias de la obra, como las que derivan de su pluralidad rítmica. Así supo contrastar los momentos más movidos con otros más poéticos y sosegados, transmitiendo tensión en la *Danza infernal*, ayudado por el excelente seguimiento que realizaron las secciones de percusión y metal de su espectacular ritmo sincopado, que refrendaba en sentido y forma la actuación del director.

José Antonio Cantón

Festival Castell de Peralada

La ópera más dulce de García Demestres

Iglesia del Carmen. 20-VII-2017. García Demestres, ***La straordinaria vita di Sugar Blood***. Sara Blanch, Antoni Comas, Mireia Pintó, Neus Roig. **Ricardo Estrada**, piano. Cor Vivaldi. Director: **Alberto García Demestres**.

PERALADA

Con su undécima ópera, *La straordinaria vita di Sugar Blood*, Alberto García Demestres añade un rotundo éxito a su extenso catálogo. El estreno, en versión de concierto, en la preciosa iglesia del Carmen, responde a la firme voluntad artística del Festival Castell de Peralada en su compromiso con la ópera contemporánea. De hecho, la velada se cerró con la entrega de la medalla de oro del festival ampurdanés al prolífico compositor catalán, que en 2013 estrenó su ópera *WOW!* en Peralada.

La imaginación, la pasión por la ópera y el sentido del humor de García Demestres otorgan un encanto especial a *Sugar Blood*, ópera sobre la diabetes con libreto de Cristina Pavarotti y el propio compositor, dedicada al añorado Luciano Pavarotti, quien fuera su amigo y mentor. Fiel a su ecléctico estilo, en el que prima la inspiración melódica, el sentido *cantabile* y el brillo de las voces, juega con la gran tradición, citando y adaptando temas de *La bohème*, *Rigoletto* o *L´elisir d´amore*, algo lógico teniendo en cuenta que está dedicada a Pavarotti. También hay elementos rossinianos en un lenguaje operístico ecléctico que alterna episodios lúdicos con escenas trascendentes en las que brilla su profundo conocimiento de la voz. Destaca una gran escena lírica, digna de Bernstein, que tiene sabor a coco y sandía —"cocco e cocomero", en italiano— festín lírico que incluye como sorpresa culinaria un delicioso postre de Jordi Roca apto para diabéticos, con sabor a coco y sandía, que el público pudo degustar en el descanso.

Tiene *Sugar Blood* una dimensión solidaria que la hace única; concienciar sobre las dificultades que conlleva convivir con la diabetes, la enfermedad silenciosa. García Demestres, que es diabético, ha sufrido un infarto y un ictus; esa dura experiencia queda reflejada en la ópera con una escena coral *a cappella* de sobrecogedora intensidad dramática, *Ictus Day*, sin duda la más trascendente y grandiosa escena de esta "ópera dulce sin azúcar" en dos actos, seis escenas, tres videomensajes y una llamada telefónica. En la versión de concierto, bajo la dirección del compositor, encantaron las mágicas sonoridades y el tratamiento de las voces blancas, la sofisticada percusión y la gran actuación del pianista Ricardo Estrada, llena de aciertos a la hora de crear la atmósfera lírica adecuada.

El libreto plasma los miedos y los sueños de una niña diabética, Sugar, hija de un agente secreto, James Blood y Mara, cantante de ópera, que afronta los problemas de su enfermedad a lo largo de cinco de sus aniversarios, desde los 10 a los 14 años; la noche que cumple 13 años sueña con unos postres maravillosos concebidos para ella por el cocinero Jordi Roca, que se harán realidad. En un imponente giro dramático, el segundo acto nos muestra a la adolescente en la UCI de un hospital tras padecer un coma diabético del que saldrá gracias a la fuerza del amor.

La exigente escritura vocal lleva al límite las posibilidades de un coro de voces blancas, reto que superó con honores el Cor Vivaldi, dirigido por Òscar Boada, y, de forma muy especial, las tres niñas del coro que encarnan a Sugar —Lisa Campos, Ariadna Ruiz y Núria Prats— en cada aniversario. Triunfo grande también para la soprano Sara Blanch, radiante en las agilidades y los pirotécnicos agudos de una parte —Mara, la madre de Sugar— tan lucida como difícil. A su lado, dando vida a Sesto, abuelo, el tenor Antoni Comas exhibió un absoluto dominio técnico, una paleta vocal de gran riqueza expresiva, una línea de gran elegancia y un olfato teatral de primera. Muy inspirado también el actor Pere Ponce en sus divertidos videomensajes que el padre y agente secreto envía a Sugar en cada aniversario. Las intervenciones de Mireia Pintó y Neus Roig mantuvieron alto el nivel calidad de un memorable estreno.

Javier Pérez Senz

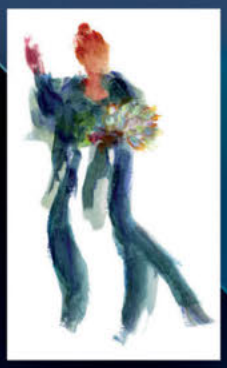
Tiene Sugar Blood una dimensión solidaria que la hace única; concienciar sobre las dificultades que conlleva convivir con la diabetes, la enfermedad silenciosa

May/Zircus

Cristina Pavarotti y Alberto García Demestre

2017/18

ABAO OLBE



OPERA DENBORALDIA 66 TEMPORADA DE ÓPERA

Bilboko opera guztion esku
la ópera de Bilbao al alcance de todos

21, 24, 27 y 30 de octubre de 2017
Giuseppe Verdi

18, 21, 24 y 27 de noviembre de 2017
Gaetano Donizetti

20, 23, 26 y 29 de enero de 2018
Jules Massenet

17, 20, 23 y 26 de febrero de 2018
Richard Strauss

19, 22, 25, 27* y 28 de mayo de 2018
Vincenzo Bellini

Fundación BBVA

Fundación BBVA

Oficinas ABAO - **94 435 51 00**

www.abao.org

ACTUALIDAD INTERNACIONAL

El recuerdo de Auschwitz

Contra el olvido

Semperoper. 30-VI-2017. Weinberg, ***La pasajera.*** Barbara Dobrzanska, Markus Butter, Christina Bock, Jürgen Müller. Director musical: **Christoph Geldschold.** Director de escena: **Anselm Weber.**

DRESDE *La pasajera* es una ópera con música de Miecszislaw Weinberg y libreto de Alexander Medwedew sobre la novela *Contra el olvido* de la escritora polaca Sofía Posmysz, superviviente de Auschwitz. La obra, estrenada en 1968, no volvió a la escena hasta 2010 en Bregenz.

La acción transcurre en un trasatlántico de lujo que viaja a Brasil. En el barco, un diplomático y su esposa, antigua funcionaria de Auschwitz que le ha ocultado este extremo, se encuentran con una antigua prisionera del *Lager,* que la reconoce. Es la que le facilitó encuentros con su amante, un violinista asesinado por ejecutar una chacona de Bach. La dicha matrimonial no le impide recordar el pasado. Los valses del salón la llevan de nuevo al campo de exterminio.

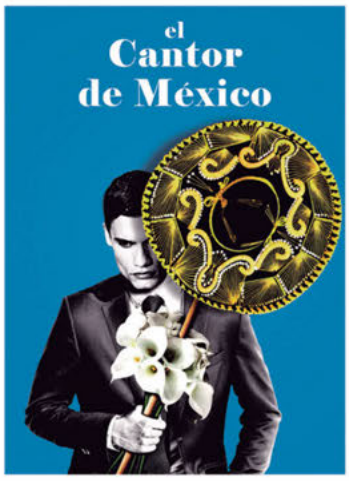
Katia Hass diseña un hábil dispositivo, gracias a cuyo centro giratorio se pasa con rapidez del salón al campo, como si fueran un solo lugar. El texto alterna en ellos diversos idiomas, nombres de víctimas, anotaciones y, grapada al principio y al final, la conjugación del verbo *leben* (vivir). Se trata de proyecciones sobre un telón corredizo, obra en vídeo de Bibi Abel. La puesta corre a cargo de Anselm Weber y responde por su reposición Corinna Tetzel: penetrantes imágenes, montadas con velocidad de chasquido y sin mostrar artificios. Cada destino individual se asocia a una lengua y el coro pasa a primer plano bajo la excelente dirección de Jörn Hinnerk Andresen. Sus componentes visten el uniforme de los prisioneros, diseñados por Bettina Walter, autora también del resto del vestuario.

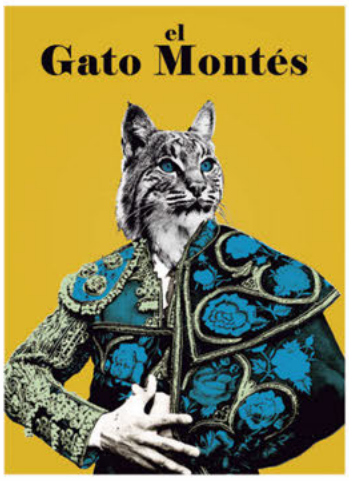
Jochen Quast

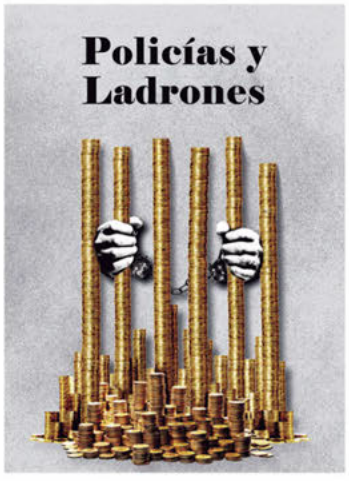
Katia Hass diseña un hábil dispositivo, gracias a cuyo centro giratorio se pasa con rapidez del salón al campo, como si fueran un solo lugar

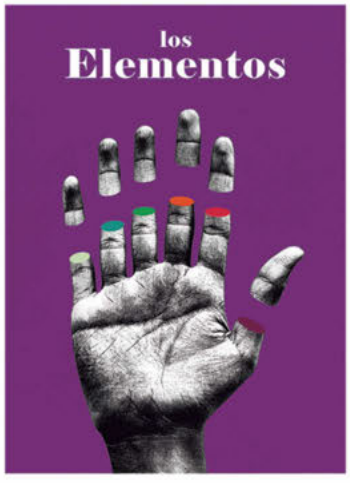
Barbara Dobrzanska hizo una protagonista de expresivo canto y convincente actuación. Markus Butter fue un notable barítono como el violinista asesinado. Christina Bock sirvió con riqueza de medios como mezzosoprano aguda, a su parte, la antigua controladora de Auschwitz. Su marido, Jürgen Müller, actuó con sobrado señorío. Christoph Geldschold dirigió con la exhaustiva autoridad de un segundo autor.

Bernd Hoppe









DISFRUTA DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

17/18

ENTRADAS YA A LA VENTA. **DE 4 A 50 EUROS.** ENTRADASINAEM.ES

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE | inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

TEATRO DE LA ZARZUELA
DIRECTOR DANIEL BIANCO
TEATRODELAZARZUELA.MCU.ES

SÍGUENOS

Debut operístico de Wim Wenders

Bellas imágenes

Staatsoper im Schiller Theater. 24-VI-2017. Bizet, ***Los pescadores de perlas.*** Olga Peretyatko-Mariotti, Francesco Demuro, Gyula Orendt, Wolfgang Schöne. Director musical: **Daniel Barenboim.** Director de escena: **Wim Wenders.**

BERLÍN Al director de cine Wim Wenders le propuso la Staatsoper de Berlín poner en escena *Los pescadores de perlas* de Bizet, un título apenas frecuentado por el teatro de ópera berlinés. Afortunadamente, el afamado cineasta renunció, en su puesta, a extravagancias, tales como abrigos de trinchera y maletas de aeropuerto. Congenió con Bizet y dejó fluir la música. Definió la historia como un trío amoroso (dos varones y una mujer) en plan de comedia de cámara. Lo rodeó con el resplandor sonoro de la masa coral —dirigida por Martin Wright— un conjunto estatuario de damas y caballeros vestidos de oscuro. De pie, sentados o dialogando entre sí, parecían ajenos a toda observación. Los solistas, en primer plano, gesticulaban con aire de ópera convencional. La soprano Olga Peretyatko se limitó a abrir los brazos y ensayar dos pasos de baile en el aria. Su voz se oyó sólida y cultivada, exenta de erotismo y de exotismo. La figurinista Montserrat Casanova la enfundó en seda y colas como para cualquier otro personaje.

Donata Wenders

Olga Peretyatko-Mariotti, Francesco Demuro, Wolfgang Schöne.

El tenor Francesco Demuro emitió con vacilación y dijo con un francés conjetural. En su célebre romanza se vio en apuros. El barítono Gyula Orendt hizo un Zurga de obeso aspecto, con un instrumento poderoso, expansivo, cantado con arresto pero que pierde calidad en las medias voces. El gran sacerdote Nurabad estuvo a cargo del bajo Wolfgang Schöne, de medios maduros y a veces temblorosos. Al frente de la Capilla Estatal de Berlín, Daniel Barenboim obtuvo una coloración sonora que consiguió dar imagen a la obra, con un flamígero sentimiento y los necesarios acentos dramáticos. No sólo acompañó a los cantantes sino que les orientó. El director de escena David Regehrt y el iluminador Olaf Freese crearon una atmósfera sutil y elegante pero carente de todo color exótico y local, de modo que la historia ocurrió en un mundo vagamente tropical.

Bernd Hoppe

Opera infrecuente de Rimski

Fabula sobre el capitalismo

Vlaanderen Opera. 2-VII-2017. Rimski-Korsakov, ***Sadko.*** Zurab Zurabishvili, Betsy Horne, Anatoli Kotscherga, Victoria Yarovaya, Raehann Bryce-Davis, Michael J. Scott. Director musical: **Dmitri Jurowski.** Director de escena: **Daniel Kramer.**

GANTE La feliz perspectiva de una representación de *Sadko*, una ópera de Rimski-Korsakov muy raramente vista en Europa, venía matizada por el hecho de que el director de escena era el americano Daniel Kramer, quien nos había regalado hace un par de años una versión de *Carmen* mutilada de forma criminal, además de increíblemente vulgar. *Sadko* no recibió un tratamiento tan desastroso, aunque no había evocación de Rusia ni de Novgorod en su trivial y barata puesta en escena, que reducía la historia del cantante de Novgorod a una fábula moderna sobre el capitalismo y la libre empresa. De igual modo, brillaban por su ausencia tanto el folclore ruso como el mar, otro elemento de gran importancia en la trama y en la partitura. Por suerte, la música estuvo al menos bien defendida por Dmitri Jurowski y la orquesta de la ópera, quienes devolvieron a la vida la bella pieza de Rimski con belleza y poesía, aportando el color y la atmósfera de los que carecía el montaje. Tras una introducción con cisnes blancos que resultaba prometedor, el cuento de hadas se terminaba y la escena consistía únicamente en un fondo negro, una extensión de tierra oscura e imágenes proyectadas sobre una amplia pantalla.

Los ricos mercaderes de Novgorod bebían cantidad de cerveza mientras miraban partidos de fútbol, y más tarde volvían de sus viajes con sombreros y juguetes de plástico. El reino del Rey del Mar parecía un lúgubre campo, la boda de su hija con Sadko recordaba más bien un funeral y, por supuesto, no había ballet. El instrumento musical de Sadko no era un *guslyar* (un salterio) sino un micrófono, y Nezhata, la joven tañedora de salterio de Kiev se había transfigurado en una cantante de jazz . Al ser ridiculizado por los mercaderes de Novgorod, el pobre Sadko es desnudado hasta quedar en calzoncillos y calcetines, lo que le daba un aspecto en verdad ridículo. Zurab Zurabishvili hizo lo que se esperaba de él y cantó la parte con clara y vigorosa voz de tenor. Betsy Horne fue una Volkhova casi anónima, a cuya voz le faltaba dulzura y poderío, pero Victoria Yarovaya otorgó emoción y calidez a Lyubava, la esposa de Sadko. La de Anatoli Kotscherga (el Rey del Mar) sonaba áspera y fatigada, pero los tres mercaderes extranjeros cantaron bien.

Erna Metdepenninghen

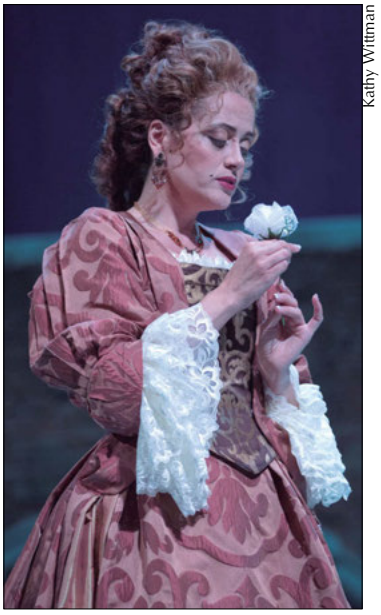
Boston Early Music Festival

Cautivador Campra

Cutler Majestic Theatre. 18.VI.2017. Campra, ***Le Carnaval de Venise*.** Karina Gauvin, Amanda Forsythe, Jesse Blumberg, Douglas Williams. Directores musicales: **Paul O'Dette y Stephen Stubbs**. Director de escena: **Gilbert Blin**.

BOSTON

Le Carnaval de Venise, la opéra-ballet de André Campra estrenada en 1699, no esconde otra cosa en su frívolo propósito más que placer, y eso es exactamente lo que entregó en abundancia el montaje del Boston Early Music Festival, conducido con predecible impulso por sus directores musicales, Paul O'Dette y Stephen Stubbs, que pudo verse como propuesta central de su última bienal. Se trata de un espectáculo prototípico del BEMF: un festín para la vista y el oído, con amplias oportunidades para que unos cantantes, bailarines e instrumentistas perfectamente entrenados en la interpretación historicista se luzcan dentro de un equipo del todo conjuntado.



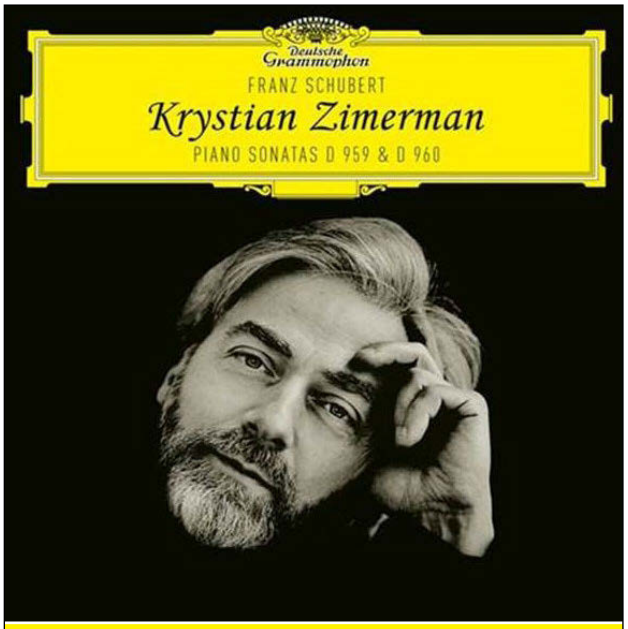
Kathy Wittman

Amanda Forsythe

El director de escena Gilbert Blin abrió su espectáculo con una alusión al presente: en sintonía con el tema del prólogo, un regidor que luce una camiseta del BEMF intenta en vano imponer algo de orden en los caóticos preparativos para la inminente representación. Entra (sobre una nube) Minerva, quien prueba ser más eficaz; y antes de que nadie pueda darse cuenta, nos encontramos en 1699 en una Venecia con acento francés, donde todo parece (dejando aparte la iluminación eléctrica) como si realmente tuviese lugar en el Théâtre du Palais Royal de París el mismo día del estreno de la pieza. La sencilla trama se va desarrollando: en época de Carnaval, dos damas venecianas rivalizan por el amor de un caballero francés, mientras éste y un noble veneciano compiten por una de ellas, formando un cuadrángulo amoroso deliciosamente encarnado por Karina Gauvin, Amanda Forsythe, Jesse Blumberg, y Douglas Williams, todos ellos populares veteranos del BEMF, y todos perfectamente duchos en el arte y el artificio barrocos.

En el acto tercero, una vez sorteados los enredos románticos, todos festejan el desenlace con una noche en la ópera; un *Orfeo* en italiano con un presumido tenor como héroe y una *seconda donna* decidida a afirmar sus credenciales para *prima assoluta*. Al final hay un divertimento en forma de danza festiva, donde los personajes de la *commedia* se mezclan en feliz confusión con los enmascarados venecianos. Si después del *Orfeo* este divertimento puede resultar un tanto decepcionante, también es, a su manera, un tributo al noble estándar de frivolidad que durante las tres primeras horas ha mantenido de forma tan cautivadora este *Carnaval*.

Patrick Dillon



KRYSTIAN ZIMERMAN
SCHUBERT:
SONATAS D 959 – D 960

Christian Zimerman aborda las revolucionarias dos últimas sonatas de Schubert en un nuevo álbum de estudio, que supone la primera grabación de piano solo del artista en 25 años.

"Estas sonatas contribuyen de manera significativa a la grandeza de Schubert, que pasa a otro nivel, atreviéndose con nuevas y radicales ideas entorno a la armonía y polifonía." Christian Zimerman.

FORMATOS:
ÁLBUM DIGITAL, 1CD, 2LP

Grabado en 2016 en el Centro de Artes Escénicas de Kashiwazaki (Japón)

deutschegrammophon.com
universalmusic.es

LIX Festival de Aix-en-Provence

E viva la libertà!

Théâtre de L'Archevêché. 5-VII-2017. Stravinski, ***The Rake's Progress*. Grand Théâtre de Provence.** 6-VII-2017. Bizet, ***Carmen***. 7-VII-2017. Cavalli, ***Erismena*. Théâtre de L'Archevêché**.8-VII-2017. Mozart, ***Don Giovanni*.**

AIX-EN-PROVENCE

La temática de la 69ª edición del Festival de Aix-en-Provence de este año gravitaba en torno a la idea de la *Libertad*. "Libertad de acción, pensamiento y expresión" que simbolizan —y reivindican, cada uno a su manera— todos los protagonistas —Don Juan, Carmen, Tom Rakewell, Erismena y Pinocho— de estas cinco óperas elegidas para dar contenido a la penúltima edición del mandato artístico del gestor y compositor belga Bernard Foccroulle, que en 2019 le pasará el testigo al director de escena Pierre Audi, responsable actualmente de la Ópera de Ámsterdam.

Pascal Victor

***The Rake's Progress*, de Stravinski, en la producción de Simon McBurney.**

Según la primera acepción del sabio diccionario de María Moliner, libertad es "la facultad del hombre para elegir su propia línea de conducta, de la que, por tanto, es responsable". De ahí que Foccroulle haya elegido con buen tino los diferentes arquetipos de una libertad que simboliza la condición humana y que va desde aquella más extrema, encarnada por dos grandes mitos universales como la *Carmen* de Mérimée y, sobre todo, el *Don Juan* (bien sea de Tirso, Molière o Da Ponte), hasta la decadencia atroz de la propia libertad retratada en ese personaje libertino que encarna Tom Rakewell en la deliciosa ópera *The Rake´s Progress* de Stravinski, cuya acepción se podría aplicar —siempre según María Moliner— al individuo "que hace una vida irregular cometiendo todo tipo de excesos en las diversiones y placeres mundanos". En medio de estos dos polos del concepto de Libertad se encuentra el personaje de *Erismena*, creado en 1655 por Aurelio Aureli y Francesco Cavalli, y que —según el propio Foccroulle— "incita a ver la pasión amorosa con una ceguera fatal", lo que supone "una alienación misma de la libertad". Y fue curiosamente la encantadora fábula de *Pinocho* de Carlo Collodi la que cerró el círculo de una reflexión intelectual sobre la Libertad que aquí defiende el axioma de que "uno no nace libre, se hace".

Hasta aquí el planteamiento intelectual, sin duda original y muy bien traído como eje central de un festival veraniego de campanillas, aunque al final toda esta teoría ha de funcionar tanto dramática como musicalmente, además de convencer al respetable. Y claro, como dice el refrán: "eso es harina de otro costal". Empezaremos por la más difícil de las cinco propuestas: ***Don Giovanni*** de Mozart, "la ópera de las óperas" como rezaba el título de la exposición que se podía ver en el Musée des Tapisseries del antiguo Palais de l'Ancien Archevêché y que recogía varios testimonios de la obra maestra mozartiana a su paso por el Festival de Aix desde 1949 hasta 2013. El último gran éxito cosechado con esta ópera en el festival provenzal data de los años 1998/99 con la llegada de Lissner al festival y con aquella histórica producción minimalista de Peter Brook, dirigida magistralmente por Claudio Abbado, que además sirvió de trampolín internacional para Harding. Luego en 2010 llegaría el gran fiasco escénico de Tcherniakov (que pudimos sufrir en Madrid en 2012), y que también sería maltratado musicalmente primero por Louis Langrée (2010) y después por Minkowski (2013). Al final la nueva propuesta escénica resultó peor aún que la del director ruso con la inexplicable elección de Jean-François Sivadier, un *regista* francés prácticamente desconocido que ha conseguido lo que parecía imposible: empeorar el trabajo escénico de su antecesor con una propuesta minimalista pobre y sin interés alguno, que no merece la pena ni comentar. Del joven reparto, muy flojo en líneas generales, solo se salvó la aseada Donna Anna de Eleonora Buratto. En cuanto a la dirección musical, encomendada al joven Jéremie Rhorer, hay que decir que aún le viene grande esta ópera con la que habitualmente se estrellan casi todos sus colegas del escalafón musical actual.

Jean-François Sivadier ha conseguido en su puesta en escena de Don Giovanni *lo que parecía imposible: empeorar el trabajo escénico de Tcherniakov con una propuesta minimalista pobre y sin interés alguno*

Mejor anduvieron las cosas desde el punto de vista escénico en el estreno de la nueva producción de ***The Rake´s Progress***, un título que no se veía en Aix desde 1992, y que fue confiado al genio teatral y video-artista inglés Simon McBurney. Y claro, si una ópera tan deliciosa como la de Stravinski está concebida por alguien tan imaginativo y con tanto talento como el director de escena británico, ayudado por un escenógrafo de la talla de Michael Levine (capaz de recrear todo cuanto su jefe le exige), el resultado no puede ser más acertado. La pena fue que el reparto no

tuviera algunos quilates más en su conjunto y que el joven maestro sueco Living Gullberg Jensen —que sustituyó a Daniel Harding *in extremis* por rotura de su muñeca— no hubiera ofrecido una lectura un punto más animada y contrastada; de haber sido así, nos hubiéramos quitado de nuevo el sombrero, como ocurrió con *Elektra* de Richard Strauss o *Written on skin* de Georg Benjamin.

Mucho más equilibrada resultó la primera de las ocho funciones de la infrecuente ***Erismena*** de Cavalli, escenificada con lo justo —pero con gusto— por Jean Bellorini en el coqueto Teatro Jeu de Paume. El foso de nuevo lo ocupó la Capella Mediterranea liderada por el maestro argentino Leonardo García Alarcón, que ya había cosechado el éxito, algunos años atrás, con *Elena*, también de Cavalli. El reparto, integrado en su mayoría por voces salidas de la Academia Europea del Festival, tuvo un muy estimable nivel global, coronado por una joven soprano italiana de veinticinco años, realmente sensacional. Se llama Francesca Aspromonte (no se olviden de este nombre) y encarnaba el papel que da título a la ópera.

Dejamos para el final al *enfant terrible* ruso Dmitri Tcherniakov, que volvía a Aix para remediar su fracaso de *Don Giovanni* y, de paso, dar una vuelta de tuerca a la colorista y folclórica ***Carmen*** de Bizet con una radical, explosiva y nihilista propuesta escénica de la más popular ópera francesa, que no se dejaba ver en el Festival desde hacía sesenta años y que ahora se presentaba con un sólido reparto vocal (salvo en el caso del desafortunado Escamillo de Todd Simpson), encabezado por la racial mezzo francesa Stéphanie D'Oustrac (excelente actriz y suficiente cantante) y el muy entregado tenor norteamericano Michael Fabiano, que, bajo la dirección musical de Pablo Heras-Casado, consiguieron salir más que airosos de un reto escénico muy complicado. Un auténtico desafío tanto para los solistas participantes como para cualquier maestro que ocupara aquel foso envenenado del Grand Théâtre de Provence, pues Tcherniakov se encargó de inundarlo todo como si de un tsunami se tratara. Esta polémica (pero apasionante) producción fue una *Carmen* desnaturalizada, sin abanicos, mantillas o toreros, focalizada sobre todo en la endeble personalidad de un Don José que acepta participar en un peligroso juego de rol, y ubicada en un espacio único: el vestíbulo de un lujoso hotel de la Europa central de los años ochenta, que no podía estar más lejos de la Sevilla original del drama.

Antonio Moral

LIX Festival de Aix-en-Provence

Pinocchio dice la verdad

Aix-en-Provence. Grand Théâtre de Provence. 7-VII-2017. Boesmans, ***Pinocchio*.** Stéphane Degout, Vincent Le Texier, Chloé Briot, Yann Beuron, Julie Boulianne, Marie-Eve Munger. Klangforum Wien. Director musical: **Emilio Pomarico.** Director de escena: **Joël Pommerat.**

Una impresión de bondad emana del *Pinocchio* de Philippe Boesmans (Tongeren, 1936). Se percibe en las caras de los espectadores, muchos de ellos niños, en la rapidez con la que algunos se ponen de pie para aplaudir la representación, en la calidad del propio aplauso. Esto último es importante. Quienes se interesan por las obras de nueva creación programadas en el Festival de Aix-en-Provence suelen responder con cordialidad, con independencia de que el director Bernard Foccroulle acierte programando autores y títulos, y de que Boesmans sea ya un viejo conocido. En 2005 se vio aquí *Julie*, basada en Strindberg y con libreto de Luc Bondy, por largo tiempo amigo y colaborador. Pero es que *Pinocchio* es una obra plena de emoción y tierno desenlace.

Hace tiempo que el teatro musical facilitó a Boesmans saltar del rigor metodológico de la vanguardia a un arte sensatamente humano. A sus 81 años, está definitivamente instalado en una estética desprejuiciada y en la obsesión por contar historias. Hay ejemplos conocidos en nuestro país: *Wintermärchen* (1999), se vio en el Teatro del Liceo, y *Poppea e Nerone* (2011), se estrenó en el Real como reformulación musical de la incompleta *L'incoronazione* monteverdiana. *Pinocchio* toma como base el cuento de Carlo Collodi adaptado por Joël Pommerat, alguien cercano a Boesmans y también director escénico empeñado en revelar el "sentimiento de la existencia" contemporáneo.

Se explica que *Pinocchio* eluda cualquier aproximación edulcorada, asumiendo el aspecto oscuro y tenebroso del cuento original. El texto reconstruido mantiene la estructura en capítulos resumida en veintitrés escenas y a partir de una aparente sencillez teatral surge un espacio de magia en el que los objetos y luces son capaces de adoptar formas sofisticadas. La escuela, el tribunal, la cárcel… La rebeldía de Pinocchio se manifiesta en los tonos lúgubres de su larga sudadera negra y la cara blanca de payaso malo. Pommerat sabe que si el sufrimiento es un asunto teatral importante, su percepción merece claridad.

Aquí Boesmans se maneja con una música de naturaleza legible. El sentido descriptivo de muchas secciones, la figuración madrigalista, la cita de músicas previas, la atmósfera dibujada por varias sonoridades, demuestra que el procedimiento busca el detalle narrativo. Media docena de cantantes intercambian papeles adoptando registros arquetípicos. Por ejemplo, el hada es una soprano coloratura y Marie-Eve Munger raya lo estratosférico; Chloé Briot, en posición de soprano lírica travestida es la marioneta, clara, justa y benevolente; y el barítono Stéphane Degout es un estupendo maestro de ceremonias como director de la compañía y narrador. Junto a ellos diecinueve instrumentistas del Klangforum Wien con dirección de Emilio Pomarico, más seis en el escenario. La elocuencia de su actuación es evidente. El refinamiento técnico de Boesmans también. La moraleja explicará que el conocimiento y la sabiduría convierten a la marioneta de madera en un niño.

Patrick Berger

El Pinocchio *de Boesmans elude cualquier aproximación edulcorada, asumiendo el aspecto oscuro y tenebroso del cuento original*

Alberto González Lapuente

Gran triunfo de Kaufmann

Un debut para el recuerdo

Royal Opera House, Covent Garden. 2-VII-2017. Verdi, ***Otello.*** Jonas Kaufmann, Maria Agresta, Marco Vratogna y Frédéric Antoun. Director musical: **Antonio Pappano.** Director de escena: **Keith Warner.**

LONDRES Covent Garden ha dado de lleno en el clavo con el estreno de esta nueva producción del *Otello* verdiano. Tanto las notables prestaciones dramáticas como los incontestables valores musicales han hecho de ella la mejor función presentada en la Royal Opera House esta temporada. El éxito no se debe en poca medida al debut fulgurante de Jonas Kaufmann en el que es —estoy convencido de ello— el mejor papel que ha abordado en su ya dilatado repertorio. El maestro Norman Lebrecht no dudó en proclamar que, recibiendo el testigo de Jon Vickers y de Plácido Domingo, Kaufmann es sin duda "el Otello de nuestro tiempo". Tanto el mimo con el que cinceló cada frase, cada sutileza de la partitura, como la pericia actoral con la que construyó un personaje tan enormemente complejo, lo recomiendan como el mejor Otello que pisa hoy un escenario.

Este estreno tuvo aún más enjundia por el hecho de que Kaufmann debutara en un papel lejos de su Múnich natal en el que normalmente presenta sus personaje por primera vez. A su lado el resto del reparto cumplió con gran altura, destacando la Desdemona de voz poderosa de Maria Agresta que, si bien podría haber ahondado más en el personaje e incluso afrontado algunas de sus intervenciones con más delicadeza, es una de esas voces que llenan un teatro, lo que se agradece. Marco Vratogna venía a sustituir al anunciado Ludovic Tézier, que hubiera resultado un Iago más interesante y sutil. Pero Vratogna, con todas sus deficiencias y tosquedades, tiene presencia y voz, y compuso un personaje de gran empaque dramático. Por su parte, Antonio Pappano presentó una versión cuidadísima, detallista y poderosa de la partitura, demostrando de nuevo que lo suyo es Verdi —aún recuerdo su prodigioso *Don Carlo* de hace unos años, también con Kaufmann—. No es de extrañar que la razón que diera el muniqués para debutar su Otello en Londres fuera que quería preparar el papel con Pappano.

La producción de Keith Warner ha sido recibida en los mentideros con desigual fortuna, pero me atrevo a afirmar que es una de las mejores lecturas de la obra que recuerdo haber presenciado. Es la de Warner una versión soberbiamente teatral, bebiendo de la fuente shakespeariana que sin duda conoce profundamente. Hay quien ha protestado por lo oscura y claustrofóbica que resulta —sin duda debió de ser una proeza retransmitirla en los cines de medio mundo dada su iluminación tenebrosa—, pero es que el *Othello* de Shakespeare, adaptada tan magistralmente por Boito y Verdi, es una de las tragedias más desoladoras y oscuras de todo el repertorio dramático occidental. El decorado básico está formado por una serie de segmentos móviles que conforman una caja negra que se estrecha hacia el foro. Las plataformas se desplazan lateralmente y hacia delante para sugerir los distintos espacios en los que transcurre la obra. Si bien el vestuario de inspiración renacentista ancla la obra en el periodo en el que se ambienta el original, algunos elementos escénicos son de estética modernista. Teatralmente lo más interesante es el empleo de la máscara como emblema central.

Tanto el mimo con el que cinceló cada frase, cada sutileza de la partitura, como la pericia actoral, recomiendan a Kaufmann como el mejor Otello que pisa hoy un escenario

Catherine Ashmore

Al inicio de la función, Iago camina en silencio y solo hasta el borde del escenario portando una máscara blanca y otra negra, y se las muestra al público; levanta la blanca y la arroja al suelo, momento en que el suena el primer acorde de la partitura. Iago porta la negra durante el *Credo*, mientras que en el dúo con Otello al final del segundo acto el Moro, en medio de su delirio, cree verse en el espejo con la máscara blanca, sólo para descubrir que ésta se ha tornado negra al final del acto tras jurar que Desdemona ha de morir. Al final del tercer acto, Iago le coloca la máscara negra al desvanecido Otello diciendo entre carcajadas "Ecco il Leone!" mientras su víctima se retuerce en el suelo como si lo estuviera ahogando. En cierto modo la máscara negra, símbolo de la tragedia y de la muerte inevitable, quiere hacer un guiño también al contexto racial de la obra y a la tradición de usar maquillaje para oscurecer las facciones de a los tenores de raza blanca que cantan el papel. Especialmente en el mundo anglosajón esto se ha convertido en un tabú insalvable —de hecho es enormemente raro que a un actor blanco se le permita representar el papel en la obra de Shakespeare—, por lo que el juego de máscaras viene a cuento y cumple una función pragmática. La escena final transcurre en el único decorado iluminado en blanco de toda la velada, con la cama adornada de lirios blancos que presagian la muerte de Desdemona, y cubierta por unas sábanas resplandecientes que quedarán teñidas con la sangre del Moro. En el clímax de la función el Otello de Kaufmann se arrastra hasta Desdemona chorreando sangre, sin poder pronunciar la última nota de la partitura. El público sobrecogido no pudo por menos que deshacerse en bravos.

José Alberto Pérez Díez

Malin Buyström, una gran Salomé

Una tragedia familiar moderna

National Opera & Ballet. 21-VI-2017. Strauss, ***Salome*.** Malin Byström, Hanna Hipp, Doris Soffel, Lance Ryan, Peter Sonn, Jevgeni Nikitin. Director musical: **Daniele Gatti.** Director de escena: **Ivo van Hove.**

ÁMSTERDAM

En un encuentro con la prensa, el director de escena Ivo van Hove insistió en que su lectura contemporánea de *Salome* no debía ser vista como una forma de actualización. En el palacio del rey Herodes son debatidas diversas cuestiones por diferentes facciones activas en Oriente Próximo, pero ha evitado deliberadamente cualquier referencia a situaciones políticas modernas. Todo esto era solamente un trasfondo político-religioso para una tragedia abstracta pero inevitable en una familia que carece de auténticos asideros morales. El punto culminante venía a ser la mayoría de edad de una hija que nunca había podido aprender ni experimentar un comportamiento social normal, y cuyos referentes habían sido una madre sexualmente muy prolífica y un padrastro pervertido y decadente. En su puesta en escena, Van Hove quería centrarse completamente en los personajes principales de esta tragedia y en las razones, así como en el trasfondo, de su comportamiento.

Desde el punto de vista musical no hubo monocromatismo en absoluto. En el foso, la Royal Concertgebouw Orchestra desplegó un tapiz sonoro tan colorido como lujuriante, a la que llenó de tensión dramática la dirección, atenta aunque a veces demasiado marcada, de Daniele Gatti. Un rasgo destacable de esta producción en su conjunto fue el grupo de judíos, presentados sin el mínimo afán de caricatura y cantados y actuados con el más alto grado de perfección por cinco solistas de primera. Entre los demás solistas, se reveló extraordinaria Doris Soffel como una glacial Herodías, así como Lance Ryan en su soberbia realización musical de los sobreexcitados diálogos de Herodes. Yevgeni Nikitin, cuyo aspecto no se ajustaba exactamente a las palabras que Salomé utiliza para describirlo, cantó con potencia, aunque no convenció como profeta cuyas palabras deben llegar al corazón de la gente.

C&M Baus

En el papel principal pudimos escuchar a la soprano sueca Malin Byström, que no es una soprano dramática sino más bien una especialista en Mozart y en papeles más líricos. Su canto en la noche del estreno poseyó una gran intensidad, pero dejó claro que fue reservando la voz hasta la escena final. En posteriores representaciones, tras haberse entregado con gran intensidad en su escena con Jochanaan, construyó un terrorífico clímax en la escena con Herodes, culminando en un apabullante *Gib mir den kopf des Jochanaan!* En todas las funciones a las que asistí, su interpretación de la escena final logró que el teatro se viniera abajo.

Paul Korenhof

DEUTSCHE GRAMMOPHON & DECCA

Comienza la temporada con una cuidada y extensa selección de álbumes de los artistas exclusivos de Deutsche Grammophon y Decca.
(Pierre Boulez, Herbert von Karajan, Yuja Wang, Rafal Blechacz, Janine Jansen, Gustavo Dudamel, Claudio Abbado, etc.)

DISPONIBLES A UN PRECIO ESPECIAL POR TIEMPO LIMITADO.

deutschegrammophon.com deccaclassics.com universalmusic.es

Temporada estival en las Termas de Caracalla

Fastuosa *Carmen*

Termas de Caracalla. 2-VII-2017. Bizet, ***Carmen*.** Veronica Simeoni, Roberto Aronica, Fabrizio Beggi, Rosa Feola, Daniela Cappiello, Anna Pennisi, Alessio Verna, Pietro Picone, Gianfranco Montresor, Timofei Baranov. Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Roma. Director musical: **Jesús López-Cobos.** Directora de escena: **Valentina Carrasco**

Y. Kageyama

ROMA

Una fastuosa y espectacular puesta en escena de *Carmen* inauguró la temporada estival del Teatro dell'Opera en las Termas de Caracalla. Los vestigios del imponente complejo termal constituyen un espacio al aire libre difícil, pero fascinante por la grandiosidad de las ruinas, que amenazan con desbordar el escenario por sus dimensiones tan extraordinarias. Lejos de convertirse en un problema, la directora escénica aprovechó esta circunstancia para iluminar las ruinas con la proyección de imágenes de territorios rocosos como el Monument Valley de Arizona y las cabezas esculpidas de los cuatro presidentes en el Monte Rushmore, creando en el segundo acto un espectacular efecto de una profundidad escenográfica inaudita. Una *Carmen* trasladada de Sevilla al Nuevo Mundo, a la frontera entre México y Estados Unidos, con ese muro que tanto le gusta a Trump y con la típica corte de los milagros de aquellas latitudes. El enorme escenario aparece lleno de figurantes de todo tipo, según los arquetipos de los mercados suramericanos. Los contrabandistas son traficantes de inmigrantes que guían a estos clandestinamente a través de la frontera más blindada del mundo.

Excelente dirección musical de Jesús López-Cobos, que opta por una ralentización que suaviza los impulsos orquestras de Bizet, pero que siempre está atenta a las dinámicas y que encuentra un equilibro ideal entre el foso y el escenario, lo cual aumenta el efecto dramático de la historia. La Carmen de Veronica Simeone se presenta como una mujer independiente que destila sensualidad, hecho que proyecta al personaje a su trágico final. Interpretación vocal elegante la suya. Lo contrario que Don José (Roberto Aronica), que combate a los franceses de una manera sazonada con un *vibrato* demasiado presente. Rosa Feola propone una Micaela refinada en la dicción y de gran dignidad. Fabrizio Beggi (Escamillo) fue superado inicialmente por la emoción de tener que sustituir en el último minuto al indispuesto Alexander Vinogradov, pero después cumplió bien. Muy presente el coro, perfectamente instruido por el maestro Gabbiani. En definitiva, un espectáculo que permanecerá grabado en la memoria de los que tuvieron oportunidad de contemplarlo (muchos de ellos, turistas).

Franco Soda

LX Festival de Spoleto

Regreso al pasado

Teatro Nuovo Gian Carlo Menotti. 2-VII-2017. Mozart, ***Don Giovanni*.** Dimitris Tiliakos, Antonio Di Matteo, Lucia Cesaroni, Brian Michael Moore, Davinia Rodríguez, Andrea Concetti, Arianna Vendittelli, Daniel Giulianini. Director musical: **James Conlon.** Director de escena: **Giorgio Ferrara.**

ML Antonelli/AGF

SPOLETO El Festival de Spoleto ha celebrado los diez años de dirección artística de Giorgio Ferrara. Creado por iniciativa del compositor Gian Carlo Menotti en 1958, como un espacio para acoger todo tipo de artes (música, lírica, teatro, danza, ballet...), en estos últimos diez años ha dado un viraje decisivo hacia el teatro. La música y la lírica no son ya las cenicientas del festival. ¡Por fortuna! En esta edición, *Don Giovanni* ha cerrado la trilogía Da Ponte firmada por la pareja James Conlon-Giorgio Ferrara. Este último se ha llevado la parte del león: suya ha sido la dirección escénica, la dramaturgia, la iluminación... Pero no la clave interpretativa, que se ha debido a la lectura del filósofo danés Soren Kierkegaard, quien ve en la obra maestra de Mozart una danza macabra entre Eros y Tánatos. Los personajes surgen de tumbas alineadas en una cripta, en contraposición con la lectura tragicómica que del libreto se hace habitualmente.

Los trajes de Maurizio Galante, inspirados en los retratos de Thomas Gainsborough, sirvieron para constatar que estos sesenta años del festival han pasado como si nada hubiera cambiado en todo este tiempo en el mundo de la dirección escénica: estática, museística, crepuscular... En esa nostalgia por el pasado también se encuadra el impertinente plátano en la frente con el que se adornaba el tenor Brian Michael Moore (Don Ottavio), quien se dejó notar por una dicción aventurera y por otras perlas musicales (¿quizá no estaba en forma?). Zerlina (Arianna Venditelli) y Leporello (Andrea Concetti) fueron las mejores voces de la velada. En particular, este último, por su elegancia. Sin brío el Don Giovanni de Dimitris Tiliakos. A su mismo nivel, Donna Anna (Lucia Cesaroni) y Donna Elvira (Davinia Rodríguez). El único momento de emoción fue el final, no por la aparición del Commendatore (una cabeza de yeso entre Mussolini y la iconografía retratística de los países del Telón de Acero), sino por el Commendatore (el de carne y hueso, o sea, Antonio Di Matteo), quien cantó desde el fondo de la platea con una voz tan estentorea que llegó hasta lo más profundo de las entrañas.

Franco Soda

ÓPERA

LLEGA LA ESPERADA CAMPAÑA DE ÓPERA DE DEUTSCHE GRAMMOPHON Y DECCA

UNA AMPLIA SELECCIÓN DE ÓPERAS COMPLETAS EN CD, DVD Y BLURAY DISPONIBLES A UN PRECIO ESPECIAL POR TIEMPO LIMITADO.

deutschegrammophon.com
deccaclassics.com
universalmusic.es

Baldur Brönnimann: “La esencia del arte es transmitir ideas”

El director de orquesta suizo Baldur Brönnimann es un ciudadano del mundo. Tiene nombre islandés, formación inglesa y residencia madrileña. En la actualidad es titular de la orquesta de la Casa da Música de Oporto y de la Basel Sinfonietta. A estos compromisos se suman una agenda de actividades localizada espacialmente en el norte de Europa y una reciente grabación para el sello sueco BIS dedicada a Ligeti al frente del BIT20 Ensemble. Es Brönnimann un intérprete movido por la pasión hacia el repertorio contemporáneo (ha dirigido títulos operísticos como *El gran macabro* de Ligeti, *L’amour de loin* de Saariaho o *Die Soldaten* de Zimmermann, que pronto llegará al Teatro Real), pero no hasta el punto de dejarse encasillar en el perfil estrecho del especialista. Su palabra clave es “equilibrio”: entre pasado y presente, novedad y tradición.

Fotos: Axel Calvet

Stefano Russomanno

Su carrera empieza en Inglaterra.

Tras estudiar en la Academia de Música de Basilea, hice mi posgraduado en Inglaterra y me quedé allí trece años. Estuve estudiando y luego enseñé dirección de orquesta en Mánchester, en el Royal Northern College of Music, y empecé a trabajar con orquestas inglesas como la BBC. En un determinado momento tomé la decisión de abandonar mi puesto en el conservatorio para dedicarme a tiempo pleno a la dirección y viajar.

¿Es entonces cuando decide establecerse en Madrid?

Sí. De joven había tenido una novia de Madrid y me quedaban aún muchos amigos. Era una ciudad donde me gustaba vivir así que, cuando empecé a trabajar con la Orquesta Nacional de Colombia, de la que fui titular cuatro años, Madrid me pareció el lugar idóneo como puente para mis actividades entre Europa y América.

Pese a residir en Madrid desde hace una década, sus contactos con la realidad musical española han sido hasta el momento esporádicos.

Es cierto. Nunca he dirigido orquestas españolas, pero he estado de gira por el país. Esta temporada estuve en Bilbao con la Aurora Orchestra. Con mi orquesta portuguesa tocamos una vez al año en el Auditorio Nacional. Conozco el mundo musical español más por fuera que por dentro.

¿Qué idea se ha hecho?

Sólo son impresiones. Creo que hay mucho talento y que después de la Transición en el campo de las artes visuales se ha logrado crear una buena conexión con la sociedad. La gente ve un Chillida, un Picasso, un Barceló, y se identifica con ello. Con la música se han hecho cosas importantes, se han construido auditorios, hay buenos artistas y buenos programas, pero siento que la clásica todavía no está muy presente en la sociedad. En el día a día del mundo cultural, me parece que es un poco extranjera. En los medios de comunicación tiene poco espacio y para enterarte de los conciertos tienes que buscarlos adrede.

¿Cuándo empieza su vinculación con la Casa da Música de Oporto?

La Casa da Música se abrió en 2005 cuando Oporto fue nombrada capital cultural. Dirigí por primera vez allí en noviembre de 2005 y a partir de entonces volví casi cada año. La programación me gustaba mucho así que, cuando supe que buscaban un director titular, hablé con ellos y empezamos a colaborar. La orquesta existe desde el año 1948, pero antes era más pequeña. Se amplió en 2000 y ahora tiene noventa y cuatro músicos.

La crisis económica y el rescate de Portugal se habrán hecho sentir también ahí.

Por supuesto. Ha habido problemas, pero más de subvenciones que de público. El público se ha mantenido bien. En Portugal ha habido rescate pero, limitándome a la realidad que conozco, puedo decir que el tejido cultural y el compromiso con la música han aguantado bastante bien. Además, la Casa da Música es un edificio muy particular. Antes en Oporto no había sala de conciertos, así que para la ciudad representa una suerte de seña de identidad. Un poco como el Guggenheim en Bilbao.

"Hoy en día, casi no se tocan piezas contemporáneas. Este balance influye también en cómo se percibe la música clásica. ¿Qué diríamos si los cines se limitasen a proyectar películas de hace cincuenta años?"

El próximo octubre dirige el *Requiem de guerra* de Britten con el Coro Nacional de España.

Sí. La idea de hacer el *Requiem de guerra* se debe a que este año tenemos en la Casa da Música a Inglaterra como país invitado. El *Requiem de guerra* es una obra muy relevante para el siglo XX y nuestro propósito era incluir en la programación mucha música inglesa actual que en el resto de Europa no se conoce tanto.

Además de Britten, ¿qué más compositores recientes se incluyen?

Creadores que viven todavía. Nuestro compositor residente es Harrison Birtwistle, pero también tocamos a James Dillon, Thomas Adès, Mark-Anthony Turnage. Nos parece importante conectar el repertorio con la creación actual porque esto permite invitar a los autores; el público tiene así la idea de estar ante un arte que continúa. Es un tema para mí muy importante. En los orígenes de las orquestas, a finales del siglo XVIII, el grueso de lo que se tocaba era música contemporánea. En el siglo XIX se alcanza un equilibrio entre novedades y repertorio, y después empieza a prevalecer el repertorio histórico. Hoy en día, casi no se tocan piezas contemporáneas. Este balance influye también en cómo se percibe la música clásica. ¿Qué diríamos si los cines se limitasen a proyectar películas de hace cincuenta años?

¿Cómo surge la colaboración con el Coro Nacional de España?

El *Requiem de Guerra* es el primer proyecto en una colaboracion que nos propuso el Coro Nacional de España. Ademas en este concierto vamos a presentar nuestro nuevo Coro de niños, que se formo este año en Casa da Musica.

¿Qué características destacaría de la programación de la Casa da Música?

Como decía, el equilibrio entre el repertorio histórico y novedades. Nos gusta buscar a autores que no se han presentado en Portugal, que se presten para dar una charla o una introducción. Es importante no sólo para el público, también para la orquesta. Queremos llevar a compositores que sepan trabajar con ella. En 2015, por ejemplo, tuvimos a Helmuth Lachenmann que es muy bueno en este sentido: explica y sabe muy bien cómo funciona la orquesta.

¿Se ha encontrado con resistencias por parte de los músicos?

La orquesta es una sección de la sociedad y por supuesto cada uno tiene sus gustos, pero creo que en general lo llevan bien. El hecho de tener una relación casi personal con los compositores es clave, porque hace que los músicos de la orquesta se sientan personalmente implicados. Este vínculo directo con el creador ayuda al intérprete y también al público.

¿Qué hitos destacaría en la historia de la orquesta?

Hemos hecho varias cosas. Me acuerdo de cuando tocamos *Gruppen* de Stockhausen. Como no se podía hacer en la sala por cuestiones de espacio, lo hicimos en el aparcamiento subterráneo, sentando al público en el centro. En 2019, tocaremos la *Cuarta* de Ives. Hemos programado toda la obra de Lachenmann menos *La pequeña cerillera* a la que tuvimos que renunciar por el número de ensayos que necesitaba. El año pasado hicimos la *Cantata para la Revolución de Octubre* de Prokofiev, que requiere una orquesta de acordeones y un coro de estudiantes. La Casa da Música tiene fama de hacer proyectos especiales, proponer obras que no se tocan frecuentemente. Miramos lo que nunca se ha hecho.

Sin descuidar lo conocido.

Desde luego. El próximo año vamos a hacer todas las sinfonías de Bruckner. Algunas estarán acompañadas por obras de Georg Friedrich Haas, porque creo que Bruckner y Haas tienen puntos en común. Esta es la manera de programar que me gusta.

Supongo que su Bruckner mirará más hacia el siglo XX.

Hay que mirar al pasado con ojos nuevos. Bruckner es algo vivo y puedes conseguir que el público sienta que su música tiene puntos de contacto con la música de hoy. Si incluyes también a Hass, la orquesta tiene otro tipo de perspectiva sonora y no tiene miedo a tocar de manera distinta. No hay que olvidar que autores como Bruckner fueron en vida unos grandes experimentadores, buscaban algo que todavía no se había hecho. Me gustaría encontrar otra vez esta sensación.

El problema de la música clásica es tratar de seducir a un público que parece cada vez menos interesado, sobre todo las nuevas generaciones.

La mayor parte del tiempo vivimos en nuestra burbuja profesional, frecuentamos a otros músicos o a gente del sector. Es fundamental conocer las reacciones de la gente de fuera, entender cómo se contempla de verdad nuestro mundo por parte de quienes no forman parte de él, y que son la mayoría. Ahí es cuando veo que la música clásica todavía tiene mucho que hacer.

¿A qué piensa que se debe?

Es una respuesta compleja. Hay un problema de educación, de atraso de las instituciones y de desinterés por parte de los políticos. Antes, la música era un pilar fundamental de lo que se consideraba una vida cultivada, pero siento que esta conexión se pierde o afloja. Hay que reconectar la música con la vida de las personas. Incluso en conversaciones con gente culta, ¿cuántas veces entra la música clásica en los temas de discusión si no es para comentar los escándalos relacionados con la mala gestión de algún auditorio? El contenido en música clásica te implica como persona. Al perder público, se pierde también significado. Se trata de un problema que en cierta medida va más allá de la música. Cada día hay menos espacio para todo aquello que implica un esfuerzo de comprensión.

Háblame del monográfico Ligeti que acaba de grabar en BIS. ¿La elección del programa fue suya?

Al plantearme un disco de música contemporánea, tenía clara una cosa: quería grabar piezas que pudiesen compararse con otras versiones. En este sentido Ligeti era el autor ideal porque por un lado es repertorio contemporáneo y por otro lado se ha grabado con cierta frecuencia. Propusimos el proyecto a los de BIS y les gustó. Después, buscamos entre las obras de Ligeti que están escritas para ensemble de cámara y elegimos las cuatro que aparecen en el disco.

A través de ellas puede contemplarse la evolución del músico húngaro.

El *Concierto para violonchelo* pertenece a la época de la micropolifonía y es una música de texturas, un anticoncierto en donde el virtuosismo está en otro ámbito. Todo se mueve en un nivel de dinámicas muy tenues, de sonoridades etéreas y por ello es muy difícil hacerlo bien. El *Concierto de cámara* y *Melodien* son obras de transición en las que la relación entre individuo y conjunto son más articuladas y emergen líneas sonoras más definidas. El *Concierto para piano* pertenece a la última etapa de Ligeti, más extravertida, con una mayor claridad tonal pero una endiablada polirritmia. Es una polifonía muy rápida y extrema y el interior de la obra tiene que quedar muy transparente.

"La mayor parte del tiempo vivimos en nuestra burbuja profesional, frecuentamos a otros músicos o a gente del sector. Es fundamental conocer las reacciones de la gente de fuera, entender cómo se contempla de verdad nuestro mundo por parte de quienes no forman parte de él, y que son la mayoría"

En este sentido, la grabación no perdona.

Por eso mismo la grabación es una ayuda inmejorable si quieres progresar. Hace poco dirigí a la Orquesta de Cámara de Suecia y acababan de grabar las sinfonías de Beethoven. Les pregunté cómo se les había ocurrido semejante idea (¡posiblemente no haya piezas más grabadas en toda la historia de la música!) y ellos me dijeron que lo habían hecho para mejorar. Son una orquesta joven y pensaban que la intensidad de trabajo que supone preparar y grabar las sinfonías de Beethoven les vendría bien. Me parece un principio muy válido. Lo que te hace crecer de verdad es un repertorio en donde puedes compararte con otros. Ahí tienes un término de referencia y también una manera de posicionarte. El Ensemble Intercontemporain o el Ensemble Modern tienen su propio sonido, un estilo interpretativo y una identidad ya definida. Lo que buscas con un grupo no tan conocido es establecer estos parámetros: una identidad, un sonido.

¿Qué es lo que buscaba con el BIT20 Ensemble?

El BIT20 es un conjunto noruego. Sus integrantes son los primeros atriles de la Orquesta de Bergen. Hace veinticinco años se unieron como grupo y tienen mucha trayectoria en los países escandinavos. A diario tocan música del Clasicismo y del Romanticismo, y por esta razón poseen un tipo de sonoridad que a lo mejor los grupos especializados no tienen. Ellos traen a Ligeti una calidad de sonido que se ha forjado en repertorios más clásicos, y esto es interesante.

El pasado mes de mayo dirigió a los alumnos de la Escuela Reina Sofía en un programa contemporáneo muy exigente: el *Octeto* de Widmann, el *Concierto de cámara* de Ligeti, *Arena II* de Lindberg...

Ha sido una bonita experiencia. Son muy buenos estudiantes y era un repertorio difícil para ellos. Lo que hacen en la Escuela Reina Sofía es muy profesional. A veces me gustaría profundizar más en el tema de la música contemporánea. No se trata sólo de tocar un concierto, sino de adentrarse en el estilo, en la estética. Hablo de entender, asimilar. Cuando creces con Haydn y con Bach, sientes que esta es tu música y si de repente te ponen en el atril algo que está fuera del panorama que conoces, es más difícil asimilarlo. Por eso creo que es en la educación donde tiene que arrancar todo esto. Antes he sido profesor de dirección en el Royal Northern College of Music y ahí comprobé lo importante que es el entendimiento estético. A veces tienes a gente con una técnica increíble, pero les falta profundidad. Si hablas con gente como Lachenmann sobre la época de Nono, ves que los músicos ensayaban entonces de otra manera: dedicaban más tiempo a profundizar en los conceptos.

¿Tiene dentro de la música contemporánea una estética con la que conectas más?

Hay una línea dentro de la música en general con la que conecto especialmente. Me gustan los compositores raros, los aislados: Schumann, Berlioz y, entre los contemporáneos, gente como Luigi Nono. Creadores que buscan los extremos, que intenta ampliar los horizontes. Hoy en día existe una tendencia más comercial, que me parece muy respetable, pero a veces la facilidad se realiza a costa de los contenidos.

Entre sus especialidades está la ópera contemporánea.

Sí. He dirigido *L'amour de loin* de Saariaho en Noruega o *La muerte de Klinghoffer* de John Adams en la English National Opera. En el Colón he hecho *Erwartung* de Schoenberg, *El gran macabro* de Ligeti y *Hagith* de Szymanowski, una ópera enorme —en plan Strauss— con música preciosa y que sólo se ha representado cuatro

veces en toda la historia porque tiene problemas de balance. Pero nada que no se pueda solucionar.

También ha dirigido *Die Soldaten*, de Bernd-Alois Zimmermann, presente en la próxima temporada del Teatro Real.

Es uno de los mejores títulos que he dirigido. Siempre se dice que es una obra muy complicada porque teatralmente hay cosas que pasan al mismo tiempo, pero es una de las pocas óperas contemporáneas que han aguantado bien el paso del tiempo. Su calidad musical es increíble. Tiene mucho de *Wozzeck*, con números basados en formas tradicionales como la *passacaglia*. Zimmermann empezó como neoclásico, después de la guerra se sumó a la vanguardia de los jóvenes compositores siendo un poco mayor que ellos. Su estilo evolucionó, pero siempre hay en él algo de la tradición. No fue un radical porque mantenía un cierto escepticismo respecto a las grandes ideologías, a los grandes sistemas que dictan: "Eso tiene que hacerse así". Fue un placer dirigir *Die Soldaten* porque no le sobra ninguna nota. En la ópera es raro encontrarte con semejante concentración. Como espectáculo teatral es impresionante y Zimmermann maneja muy bien los tiempos. Para mí, es una obra maestra.

"Hay una línea dentro de la música en general con la que conecto especialmente. Me gustan los compositores raros, los aislados: Schumann, Berlioz y, entre los contemporáneos, gente como Luigi Nono. Creadores que buscan los extremos, que intenta ampliar los horizontes"

¿Tiene proyectos operísticos a la vista?

En mi mente está *Wozzeck*, pero hacer ópera supone pasar mucho tiempo fuera de casa y en este momento una de mis prioridades es disfrutar de mi familia. Así que ahora mismo trato de no asumir compromisos que me tengan lejos durante períodos muy largos.

Entre tanta actividad, ¿echa en falta algo?

Más tiempo para escribir, para estudiar. Me gusta hacer cosas que no conozco, pero esto implica mucho tiempo de estudio y de preparación. Luego me interesa el mundo que me rodea, leer libros. No estoy feliz si sólo tengo que meterme notas en la cabeza. La vida tiene más aspectos.

¿Sus directores preferidos?

Muchos. Claudio Abbado; Kleiber padre e hijo; Harnoncourt, pero más por cómo maneja los conceptos que las manos; Boulez por cómo ha revolucionado el repertorio. Entre los directores actuales diría Simon Rattle y también el próximo director de la Filarmónica de Berlín, Kirill Petrenko. Hay directores que me gustan por el oficio y por la manera que tienen de transmitir la obra y otros que me gustan por las ideas que tienen.

¿Y en el gesto?

El gesto es como tu escritura o tu forma de andar. En cierto modo estás condicionado por tu cuerpo, cada uno dirige como su cuerpo le permite. Yo prefiero los directores que tienen mucha sintonía entre su movimiento y su cuerpo, gente que dirige de una manera muy natural como Haitink, el propio Abbado o Salonen.

Los sobrios, digamos.

Me gusta que la técnica esté muy conectada al cuerpo, tan integrada en tu forma de moverte que no se note. El gesto tiene que permitir que se mantenga el intercambio emocional con los músicos y a veces una mirada puede ser más fuerte que un gesto, lo que pasa es que desde el público no se ve. Si un director y una orquesta se conocen bien y están en sintonía, lo notas enseguida. Es una transmisión muy fuerte. Por eso digo que no importa tanto cómo te mueves, sino la conexión que tienes. A veces los gestos en sí van dirigidos más al público que a la orquesta y no lo digo como crítica, también forma parte del concierto. Lo que tiene la dirección orquestal es que su técnica es más fácil que la de cualquier instrumento, lo difícil es su aplicación porque no te sirve la misma cosa para una orquesta que para otra. Cambian los músicos y tienes que enfrentarte a las situaciones de una manera distinta. Furtwängler dijo que para dirigir se necesitan pocas clases, pero para conectar de verdad con el sonido hacen falta años y años.

¿Y su objetivo como director?

Me gusta transmitir una idea, un concepto. Para mí, es la esencia del arte. ●

LOS EXCEPCIONALES

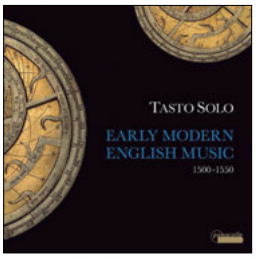
Del mes de septiembre de 2017

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

CABEZON:

Tientos, glosados y diferencias. JUAN DE LA RUBIA, clavicórgano. **82 RECORDS 002. 1 CD.**

Una experiencia fascinante, por la mirífica música del ciego Cabezón, por el hechizante sonido del clavicórgano Hauslaib y por el tocar de De la Rubia. **E.T.** Pg. 42



EARLY MODERN ENGLISH MUSIC. *Piezas del Manuscrito de Enrique VIII*.

TASTO SOLO. Director: GUILLERMO PÉREZ. **PASSACAILLE 1028. 1 CD.**

Tasto Solo apuesta siempre por la melodía, los juegos con el *tempo*, los contrastes dinámicos, las ricas ornamentaciones. **P.J.V.** Pg. 42

CRUSELL:

Cuartetos para clarinete opp. 7, 4 y 2. ERIC HOEPRICH, clarinete. LONDON HAYDN QUARTET. **GLOSSA 920609. 1 CD.**

Música chispeante, vivaz, de amplios vuelos melódicos y rica en saltos y figuraciones que Hoeprich resuelve con un sonido rico en colores, redondo y con profundidad en el registro grave. **A.M.M.** Pg. 47

BEETHOVEN:

Sinfonía nº 3. Obertura Coriolano. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA NDR. Director: KLAUS TENNSTEDT. **HÄNSSLER 16022. 1 CD.**

La articulación es de soberbia y generosa concentración, y el arte del *legato* sensacional, con una fogosa intensidad y una cohesión que hacen de esta recreación una de las mejores. **E.P.A.** Pg. 49

GRANADOS:

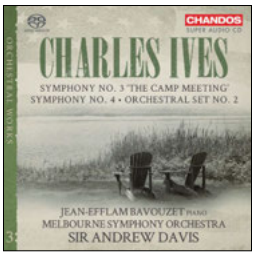
Valses poéticos. Capricho español. Escenas románticas. E.a. MARÍA LUISA CANTOS, piano. **MDG 904 2003-0. 1 CD.**

En lo interpretativo se advierte a M.L. Cantos dominante en este repertorio hasta el extremo de hacerlo una cuestión personal. No toca a Granados: es Granados. **B.M.** Pg. 51

MENDELSSOHN:

Concierto para violín op. 64. E.a. ISABELLE FAUST, violín. FREIBURGER BAROCKORCHESTER. Director: PABLO HERAS-CASADO. **HARMONIA MUNDI 902325. 1 CD.**

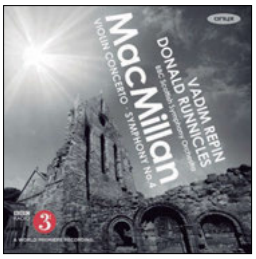
Faust tiene canto y ataque, tensión y entrega. Director y solista han sabido servir cabalmente al inteligente romanticismo mendelssohniano. **B.M.** Pg. 55



IVES:

Sinfonías nºs 3 y 4. Orchestral Set nº 2. JEAN-EFFLAM BAVOUZET, piano. MELBOURNE SYMPHONY ORCHESTRA. Director: ANDREW DAVIS. **CHANDOS 174. 1 CD.**

Tercer volumen de las obras orquestales de Ives y la integral tiene toda la pinta de convertirse en la canónica a partir de ahora. **F.d.A.** Pg. 57



MACMILLAN:

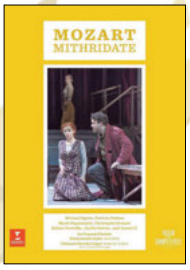
Concierto para violín. Sinfonía nº 4. VADIM REPIN, violín. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC DE ESCOCIA. Director: DONALD RUNNICLES. **ONYX 4157. 1CD.**

El *Concierto para violín* es magistral, desde luego, y los porqués llegan, por ejemplo, de su imaginación constructora, de la frescura, de la lista de guiños. **L.S.** Pg. 58

RACHMANINOV:

Tríos para piano y cuerdas nº 1 y 2. Preghiera. GIDON KREMER, violín. GIEDRÉ DIRVANAUSKAITÉ, violonchelo. DANIIL TRIFONOV, piano. **DG 96979. 1 CD.**

El veterano Kremer y sus dos jóvenes acompañantes ofrecen una combinación extraordinaria de perfección técnica y hermosa, emocionante línea de expresión. **R.O.B.** Pg. 58



MOZART:

Mitridate, re di Ponto. SPYRES, PETIBON, PAPATANASIU, DUMAUX, DEVIEILHE. LE CONCERT D'ASTRÉE. Directora: EMMANUELLE HAÏM. **ERATO 0190295851750. 2 DVD.**

Notable prestación de Le Concert d'Astrée que suena afinado, virtuoso, radiante, vigoroso, con ciertos toques de atractiva aspereza y una sorprendente ligereza. **A.R.** Pg. 62

STRAVAGANZA D'AMORE.

Obras de Allegri, Brunelli, Caccini, e.a. PYGMALION. Director: RAPHAËL PICHON. **HARMONIA MUNDI 902286.82. 2 CD.**

El genial Pichon deja a un lado sus dos habituales predios para demostrarnos que es igual de deslumbrante con el Barroco temprano italiano. No hay nada que se le resista a Pichon. **E.V.** Pg. 66

scherzo
GRABACIONES
Año XXXII – nº 332 – Septiembre 2017

Glenn Gould, el inmortal

Pablo L. Rodríguez

Glenn Gould habría cumplido este mes 85 años. El legendario pianista canadiense sigue siendo el muerto más rentable del catálogo de Sony Classical. La compañía subsidiaria de la antigua CBS Masterworks publicó hace dos años todas sus grabaciones en estudio convenientemente restauradas. Una lujosa caja de ochenta y un discos con sus carátulas originales y un voluminoso libro con las notas introducidas por el especialista Kevin Bazzana.

Se cumplían sesenta años del contrato exclusivo que unió a Gould de por vida con la compañía estadounidense. Un vínculo que arrancó en 1955 con la mítica grabación de las *Variaciones Goldberg* de Bach. Un disco realizado en cuatro días de junio de ese año en el famoso estudio que Columbia tenía en la Calle 30 de Manhattan. Aquella antigua iglesia presbiteriana que alojó registros inolvidables de Horowitz, Stravinski y Bernstein, pero también de Duke Ellington, Miles Davis o Bob Dylan. Se clausuró en mayo de 1981 y, precisamente, con la otra producción de las *Goldberg* de Glenn Gould.

Sony Classical publica ahora todo el material derivado de aquellas memorables sesiones con las *Goldberg* de 1955. Cinco discos compactos con todas y cada una de las tomas del aria, su repetición final y las treinta variaciones. Se trata de la primera edición de todo el contenido de una producción clásica. Casi cuatrocientas tomas que van desde las dos que necesitó Gould para recrear esa "pieza de carácter casi chopiniano", como describe la Variación 25 en sus notas del disco, hasta las dieciocho que precisó para lustrar el frenético canon de la Variación 12, la toma única con que resolvió de un plumazo la Variación 29 o las diferentes repeticiones o inserciones registradas.

Esta edición permite comprender, más que nunca, que un registro pianístico es un trabajo colectivo. Una concatenación de retales sonoros tocados por Gould, pero seleccionados por el productor Howard H. Scott a partir de lo grabado por el ingeniero Fred Plaut y su ayudante Bob Waller. Ese ambiente que latía detrás del micrófono y que conocemos por el documental de 1959 *Glenn Gould - On the Record*. Este nuevo lanzamiento incluye las famosas conversaciones con Tim Page sobre la obra, la edición final en CD o LP y un libro de casi trescientas páginas con cuantioso material gráfico inédito. Pero lo más valioso son las centenares de tomas descartadas.

Sony ha multiplicado la famosa grabación de las Goldberg *de 1955. Y ahora este disco son muchos discos. Tantos como montajes posibilita*

Sony ha multiplicado la famosa grabación de las *Goldberg* de 1955. Y ahora este disco son muchos discos. Tantos como montajes posibilita. Está claro que Gould no acertó en su vaticinio de 1966 en *High Fidelity* acerca de la desaparición del concierto, pero sí cuando afirmó que el público sería el artista del futuro. Usted y yo ahora podemos elaborar nuestro propio montaje de esta mítica grabación. Y esto es tan sólo el principio.

Medievo - Renacimiento

Una experiencia fascinante, por la mirífica música del ciego Cabezón, por el hechizante sonido del claviórgano Hauslaib y por el tocar de De la Rubia, organista al que hay que ubicar en otra dimensión

CABEZON: *Tientos, glosados y diferencias.* JUAN DE LA RUBIA, CLAVIÓRGANO. 82 RECORDS 002. 1 CD.

El segundo disco en solitario de Juan de la Rubia ofrece un enorme aliciente, más allá de la excelencia de la música del gran Antonio de Cabezón y del valor de la propia interpretación. Me refiero al instrumento utilizado en la grabación, un claviórgano construido en Núremberg por Laurentius Hauslaib cerca de 1590, el cual se conserva en el Museu de la Música de Barcelona. Se trata de un instrumento único, ya que solo quedan tres en el mundo y los otros dos (Nueva York y Moscú) no están en condiciones de ser tocados.

El claviórgano llegó al Museu en 1963. Pertenecía a una familia de industriales catalanes que lo empleaba como secreter (estaba desprovisto de teclado). Se sabe que su primer propietario fue Baltasar de Zúñiga, marques de Aguaviva, quien ofició de embajador durante los reinados de Felipe II y Felipe IV, para acabar de valido con Felipe IV. Zúñiga hizo bajar medio tono las teclas para adecuar el sonido al gusto español. Los Hauslaib eran codiciados por la nobleza europea de los siglos XVI y XVII y tuvieron notable presencia en la península ibérica y en Italia. Desde que entró en el Museu y hasta los años 80 del pasado siglo, se pensó que se trataba de un simple órgano de cámara, hasta que se descubrió que había un hueco que originalmente había contenido un pequeño clave.

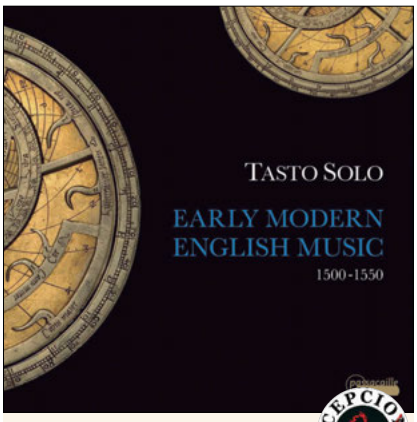
La complicada restauración del claviórgano, que llevaba inactivo más de 400 años, corrió a cargo de Óscar Laguna, del taller de organería Gehard Grenzing (constructores del imponente órgano de la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Madrid), empleándose en este trabajo materiales idénticos a los del momento de su construcción. Está integrado en un mueble cuadrado en forma de escritorio, de menos de un metro de amplitud y setenta centímetros de altura, con tres caras exteriores adornadas con carey. Para su funcionamiento, se precisa de dos personas: el propio organista, obviamente, y alguien que manipule la mancha o fuelle que lleva incorporada. Su sonido es muy especial, ya que el teclado activa a la vez los mecanismos de un pequeño órgano y de un clave.

De la Rubia ha sido uno de los pocos afortunados que ha podido tocar el claviórgano del Museu en tiempos modernos (también lo ha hecho el organista jerezano Andrés Cea) y el único que, por ahora, ha podido realizar con él una grabación discográfica. Que fuera Cabezón el elegido para tal propósito resultaba ineludible. En primer lugar, por su relación cronológica con el instrumento; en segundo lugar, por el intenso vínculo afectivo entre De la Rubia y el compositor de Castrillo Matajudíos, vínculo que ha heredado de su maestra, la inmensa Monserrat Torrent, que a sus 91 años sigue felizmente en activo y a la que se debe parte de las magníficas notas de la carpetilla del disco (el resto de la información corresponde al musicólogo y periodista Pep Gorgori).

Quince son las obras seleccionadas, entre tientos, glosados (disminuciones u ornamentaciones de obras anteriores, por lo general canciones o motetes de autores francoflamencos, que en este caso son Crecquillon y Mouton) y diferencias (variaciones sobre canciones o secuencias armónicas, entra las que, por supuesto figuran la *Gallarda milanesa*, el *Canto del Caballero*, la *Pavana con su glosa* y el *Guárdame las vacas*).

La escucha del disco es una experiencia fascinante en todos los sentidos. En primer lugar, por la mirífica música del ciego Cabezón (nadie mejor que su hijo Hernando para describirla: "Es Dios tan liberal en las recompensas que da por lo que a los hombres quita, que por el usufructo de la vista corporal que quitó a Antonio de Cabezón, le dio una vista maravillosa del ánimo abriéndole los ojos del entendimiento para alcanzar las sutilezas grandes de este arte y llegar a ellas a donde hombre humano jamás llegó". En segundo lugar, por el hechizante sonido del claviórgano Hauslaib. Y en tercer lugar, por el tocar de De la Rubia, organista al que hay que ubicar en otra dimensión en la que solo unos pocos privilegiados por las musas tienen cabida.

Eduardo Torrico



EARLY MODERN ENGLISH MUSIC. *Piezas del Manuscrito de Enrique VIII.* TASTO SOLO. Director: GUILLERMO PÉREZ. PASSACAILLE 1028. 1 CD.

Creado en torno a los instrumentos de tecla medievales, Tasto Solo debutó en disco con un trabajo sobre la figura del organista alemán del siglo XV Conrad Paumann, para seguir luego en esa misma época y entorno estético acercándose al Buxheimer Orgelbuch y a dos grandes maestros flamencos nacidos casi con el siglo, Dufay y Binchois. Ahora, Tasto Solo salta al XVI con un álbum de extraordinaria originalidad, en el que plantean la supervivencia de los instrumentos antiguos en el *moderno* universo del Renacimiento inglés. La presencia de Enrique VIII, rey músico, que demostró gran interés por las creaciones y los instrumentos antiguos, lo justifica.

Tasto Solo se ha basado en dos manuscritos para escoger las veinte piezas del CD: el *Manuscrito de Enrique VIII* (técnicamente, *Additional 31922* de la Biblioteca Británica), que contiene repertorio profano, vocal e instrumental, atribuido al rey y su entorno; y el *Royal Appendix 58*, fuente miscelánea que incluye canciones, piezas religiosas e instrumentales, algunas para tecla. El CD se compone de tres tipos de obras: canciones cortesanas, *consorts* instrumentales y *grounds*. Todas ellas se interpretan en versiones instrumentales, pues Tasto Solo se presenta en forma de trío, con el *organetto* de Guillermo Pérez, el *clavisimbalum* de martillos de David Catalunya y el arpa de Angélique Mauillon.

El grupo apuesta siempre por la melodía, que se presenta en ropajes tímbricos variadísimos. Los matices de color que consigue Guillermo Pérez con su órgano portativo resultan de una increíble sutileza. Su mezcla con un instrumento de macillos y con el arpa genera una sonoridad variada, sugerente y evocadora. Los juegos con el *tempo*, los contrastes dinámicos, las ricas ornamentaciones desvelan una deslumbrante musicalidad natural y un inmenso conocimiento de este repertorio. Formidable trabajo.

Pablo J. Vayón

Barroco

BACH:

Cantatas BWV 199, 202 y 152. Carolyn Sampson, soprano. Andreas Wolf, bajo. Freiburger Barockorchester. Directora: Petra Müllejans. HARMONIA MUNDI 902252. 1 CD.

Sólo de manera muy aproximada podemos imaginar el impacto que sobre el joven Bach produjo su encuentro con la música italiana de más rabiosa actualidad durante su segunda estancia en Weimar. Hasta entonces, enclaustrado como organista en pequeñas ciudades, su estilo, anclado en las tendencias más retrógradas de la música eclesiástica alemana, experimentó un salto exponencial al describir la técnica y la expresividad de Albinoni, Vivaldi o los Marcello. De esta época datan las tres obras maestras aquí grabadas, cuya protagonista es la voz de soprano. La divina cantata *BWV 199* presenta un esquema textual y musical muy típico, al describir la evolución del alma pecadora: dolor, arrepentimiento consolador, alegría desbordante, con tres arias que son sendas maravillas, especialmente la bellísima y extensa central. La cantata *BWV 202* es una preciosidad desde su hermosísima aria inicial hasta su elegantísima gavota final. En cambio, la cantata *BWV 152* es un buen ejemplo de diálogo entre el alma (soprano) y la *vox christi* (bajo). Dada la calidad de esta obra maestra camerística (su instrumentario se limita a flauta dulce, oboe, viola *d'amore*, viola da gamba y bajo continuo), difícilmente podemos lamentar su inclusión en un disco dedicado a cantatas para soprano.

La soberbia Carolyn Sampson no necesita presentación alguna. El paso de los años no ha producido mella alguna en su voz única, con una emisión de una pureza excepcional y, al tiempo, llena, potente, con su punto de carnosidad. Sus intervenciones son homogéneamente extraordinarias (¡qué pianísimos, qué expresividad, qué dicción!) y hacen disfrutar sin altibajo alguno. La Freiburger, como siempre: un sonido insuperable y una clase de otro mundo. Sorprende, no obstante, un planteamiento algo más relajado que de costumbre, quizá falto de chispa en un par de momentos.

Javier Sarría Pueyo

BACH:

Cantatas BWV 126 y 79. Missa brevis BWV 236. Dorothee Mields, Benno Schachtner, Benedikt Kristjánsson, Tobias Berndt. Gaechinger Kantorey. Director: Hans-Christoph Rademann. CARUS 83.311. 1 CD.

Vencidas por aplastamiento intelectual y musical las tropas de los instrumentos modernos en el campo de batalla de la música barroca, incluso los focos de resistencia más recalcitrantes ceden sus posiciones, aunque haya de ser con la intervención inexorable del paso del tiempo. Es el caso del viejo conjunto de Helmut Rilling, que, retirado su general, ha matizado hacia el historicismo su denominación, y bajo su nuevo director se ha refundado como coro y orquesta barroca Gaechinger Cantorey, prescindiendo pues de su antiguo Bach Collegium Stuttgart.

En realidad su nuevo director, procedente de la más ilustre tradición coral alemana, explora una suerte de "tercera vía"; lejísimos del Bach raquítico de los OVPP, recluta nutridas fuerzas: solistas más treinta cantantes de coro y treinta músicos, con, por ejemplo, seis violines primeros y dos contrabajos. El resultado es un Bach dentro de los mejores estándares de la interpretación historicista pero un tanto sinfónico, que pierde alguna transparencia a cambio de una majestuosidad muy apropiada a las marciales cantatas de este programa. Las lecturas son ricas, imbuidas de un fervor luterano muy germano y bien detalladas y precisas.

Entre los solistas inevitablemente destaca la siempre magnífica Dorothee Mields, y la voz directa, clara, ingenua, casi se diría que *naïve*, del tenor islandés Benedikt Kristjánsson; está eficiente Tobias Berndt y muy limpio de voz el contratenor Schachtner, aunque poco audible en el registro grave del falsete —como es habitual en su cuerda—. Sabido que no hay Bach malo, entre el repertorio escogido resultan especialmente interesantes la *Cantata BWV 126* y la *Misa luterana BWV 236*. Disco para reciclaje de rillingnianos y disfrute de todo bachiano.

Juan Ramón Lara

FRITSCH:

Madrigales y música de danza. Ulrike Hofbauer, soprano. Musicke & Mirth. DHM 88985411952. 1 CD.

De Balthasar Fritsch (Leipzig 1570/80-d.1608) han sobrevivido un par de ediciones musicales: *Primitae Musicales*, donde se incluyen 12 pavanas y 21 gallardas arregladas para cuatro instrumentos (Fráncfort, 1606-07) y una colección de 12 canciones profanas en alemán a cinco voces (Lepizig, 1608), compuestos "a la manera de los madrigales italianos". Poco más se conoce de este violinista, que al parecer formó parte de uno de esos privilegiados conjuntos municipales de instrumentistas que proliferaron en buena parte de Alemania e Italia desde finales del siglo XVI. Las colecciones de Fritsch se mueven en la tradición de lo que estaban planteando otros compositores alemanes de la época como Christoph Demantius, y anteceden en algunos años a famosas colecciones de Johann Hermann Schein o Samuel Scheidt.

El conjunto Musicke & Mirth es un típico consort de violas, en este caso en formación de cuarteto, que asume como tal la interpretación de las danzas, mientras que las canciones se presentan en un formato que, por otro lado, debería ser bastante habitual también en la época: el de una voz superior con acompañamiento. La voz, dulce y ligera, la pone la soprano Ulrike Holfbauer. Las versiones colocan esta música en el ámbito de las típicas canciones alemanas antiguas, de melodías en apariencia sencillas, pese al complejo contrapunto del acompañamiento. En las danzas, Musicke & Mirth muestra un estilo apolíneo, con una apreciable transparencia en la mezcla tímbrica, líneas siempre bien articuladas y notable variedad de matices por inflexiones dinámicas y recursos agógicos. Su sonido es limpio, claro, sin forzar en ningún caso las posibilidades dramáticas ni expresionistas que algunos otros famosos grupos han explotado para este repertorio y otros afines, como Hespèrion XXI o Il Suonar Parlante.

Pablo J. Vayón

HAENDEL:

Water Music. Concerto grosso Alexander's Feast. FESTPIELORCHESTER GÖTTINGEN. Director: LAURENCE CUMMINGS. ACCENT 26407. 1 CD.

Hay centenarios que concitan la atención general y otros que prácticamente pasan desapercibidos. Entre los primeros se encuentran, desde luego, los que afectan a fechas vitales de grandes compositores. Entre los menores, se encuadran, por ejemplo, los que afectan a un hecho concreto, al estreno de una obra, por importante y popular que sea. ¿Quién recuerda, sin ir más lejos, que el 17 de julio de 2017 se cumplen 300 años de la interpretación por vez primera en unas barcazas en el Támesis de lo que años después dio en llamarse *Música Acuática* de Haendel? Y sin embargo, se trata de una de las obras más populares del compositor, la que resume en la mentalidad colectiva —junto con la *Música para los Reales Fuegos Artificiales*, *El Mesías* y algún otro coro suelto— la gran aportación del sajón a la historia de la música.

Del paseo veraniego de 1717 dieron cumplida cuenta algún diplomático germano y la prensa londinense. Se hablaba del nutrido séquito cortesano, de la autoría de la música, del medio centenar de intérpretes —todos instrumentistas— que componían la orquesta, de lo mucho que gustaron las sinfonías al monarca... Pero nadie describió aquella música de forma minuciosa, nunca se publicó y los manuscritos en que nos ha llegado, desordenada, son muy posteriores. Tradicionalmente se ha organizado en tres suites, aunque últimamente las investigaciones de Terence Best proponen una interpretación continua y de esta forma se presenta en la grabación que la Orquesta del Festival de Gotinga, esa peculiar formación que reúne anualmente a músicos de diversas procedencias bajo la batuta de Laurence Cummings, llevó a cabo el año pasado. Pocas veces he podido escuchar una interpretación tan luminosa y chispeante, tan matizada y llena de colorido, tan danzarina y sensual. Completa el programa una grabación algo anterior y también en directo del *Concerto grosso de Alexander's Feast*, de 1736.

Mariano Acero Ruilópez

LECLAIR:

Conciertos para violín Op. 7. EUROPA GALANTE. FABIO BIONDI, violín y dirección. GLOSSA 923407. 1 CD.

Jean-Marie Leclair es el menos francés de los músicos barrocos franceses. O, para ser más exactos, el más italiano de todos ellos, lo cual no deja de ser una paradoja si tenemos en cuenta que los franceses lo tienen por padre de la escuela violinística francesa (en un claro ejercicio de chovinismo por parte de nuestros vecinos norteños). Y es lógica su italianidad, ya que fue alumno de Giovanni Battista Somis en Turín y de Pietro Locatelli en Ámsterdam, que a su vez habían sido alumnos de Arcangelo Corelli. Durante dos años, entre 1743 y 1745, Leclair estuvo en la localidad de Chambéry al servicio del infante Don Felipe, cuarto hijo varón de Felipe V y de Isabel de Farnesio (las dos personas que seguramente más hicieron por italianizar la música española). Como regalo de despedida antes de regresar a París, Leclair compuso para su patrón el *Op. 10*, un libro con seis conciertos para violín de los que apenas se ha ocupado la discografía (alguno de ellos aparece en grabaciones de Patrick-Cohën Akenine, de Rüdiger Lotter o de Simon Standage), ya que se prefieren —sin duda con buen criterio, dada la belleza de los mismos— los seis conciertos del *Op. 7* (1737). Fabio Biondi no ha querido ser una excepción e incluye en este registro cuatro conciertos de ese *Op. 7*, los números *1, 3, 4* y *5*.

De entre las versiones existentes, las más logradas hasta la fecha eran la Luis Otavio Santos con Les Muffatti (Ramée), la de Christine Busch con la Camerata Köln (DHM) y, a cierta distancia, la de Standage con el Collegium Musicum 90 (Chandos). Estas de Biondi con Europa Galante se sitúan por encima de todas ellas. Esa manera ostentosa de tocar que gusta exhibir el violinista palermitano le sienta de maravilla a la florida música de Leclair. Un disco de esos que se escucha muchas veces y nunca cansa.

Eduardo Torrico

PERICOLI:

Sonatas para violonchelo y clave. FEDERICO BRACALENTE, violonchelo. NICOLA PROCACCINI, CLAVE. BRILLIANT 95358. 1 CD.

Muy poco se sabe de la vida de Pasquale Pericoli más allá de su estancia en Suecia entre 1752 y 1757, donde trabaja para una compañía de ópera liderada por los hermanos Angelo y Pietro Mingotti de la que también forma parte Rosa Scarlatti, sobrina de Alessandro. Del conjunto de su obra sólo se conservan estas *Sonate sei a violoncello e basso o sia cembalo* publicadas en Bolonia en 1769, en las que informa de su origen napolitano y de la dedicatoria de los mismas al conde Johann von Dietrichstein, entonces perteneciente al séquito del emperador José II. Las seis sonatas, dos de ellas atribuidas durante mucho tiempo a Boccherini, se insertan en la complicada etapa de transición, tan frecuentemente desatendida por la ausencia de una gran figura en la que concentrar y resumir sus cauces estilísticos, entre la época de Bach y Haendel y el clasicismo que está a punto de llegar.

Lo cierto es que el violonchelo es un instrumento popular en Nápoles desde comienzos del XVIII (Rocco Greco, Leonardo Leo, Nicola Fiorenza, Francesco Alborea) y Pericoli demuestra conocer sus posibilidades técnicas y expresivas, los secretos de su sonido denso, redondo y oscuro, que logra integrar dentro de unas convenciones formales de mirada estrecha que apremian a las seis obras a mantener una estructura prácticamente idéntica: un primer movimiento compuesto de dos partes, con modulaciones y desarrollos muy previsibles, un segundo con tendencia al *cantabile* y un tercero más animado, generalmente en *allegro*, en el que a veces hace uso del contrapunto. Nada malo se puede decir de ellas, pues se escuchan con enorme placer, pero tampoco nada bueno que trascienda una coherencia, una sensatez y un sentido común igualmente asegurados por Federico Bracalante y Nicola Procaccini en sus muy estimables interpretaciones.

Asier Vallejo Ugarte

Los tempi son lentísimos, en algunos momentos casi se arrastran, poniendo en serias dificultades a unos cantantes que se encuentran entre los mejores especialistas para esta música

MONTEVERDI:

Vespro della Beata Vergine. LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE. CANTICA SYMPHONIA. LA PIFARESCHA. Director: GIUSEPPE MALETTO. GLOSSA 922807. 2 CD.

Singular, cuando no desconcertante, este acercamiento de Giuseppe Maletto con sus estupendos y célebres grupos (La Compagnia del Madrigale y Cantica Symphonia), a los que se une La Pifarescha, a las *Vísperas* monteverdianas de 1610. La obra se ofrece completa, con las dos versiones del *Magnificat* y sin antífonas gregorianas, y lo primero que sorprende es la duración del álbum: más de dos horas de música. Nada más empezar el versículo y responsorio de entrada de la obra y sobre todo cuando arranca el *Dixit Dominus*, todo se entiende: los *tempi* son lentísimos, en algunos momentos casi se arrastran, poniendo en serias dificultades a unos cantantes que se encuentran entre los mejores especialistas para esta música.

Por poner sólo algunos ejemplos de referencia en cuanto a la duración, sacados de un entorno interpretativo no muy lejano: *Dixit Dominus* (Savall: 8'42"/ Garrido: 8'01"/Alessandrini: 7'17"/Male-tto: 9'42"); *Duo seraphim* (5'17"/5'35"/ 5'31"/7'12"); *Sonata* (6'32"/6'17"/5'43"/ 8'39") y *Magnificat I* (19'35"/18'24"/ 18'49"/21'09"). Y si hago tanto hincapié en esta cuestión es porque la sensación de extrañeza es muy grande, no sólo por la lentitud general, sino por el tratamiento agógico que Maletto hace de la música, con retenciones marcadísimas (las del *Duo seraphim* en "qui testimonium" o las de *Audi coelum* en "omnes hanc ergo sequamur" pueden ponerse como ejemplo, aunque se encuentran por todos lados) y algunos *accelerandi* también notables, aunque menores en número.

Las elecciones en materia de *tempi* condicionan todo lo demás. Empezando por unas articulaciones que obviamente son muy claras, transparentes, pero que terminan en muchos momentos por forzar un fraseo demasiado rectilíneo, casi cortado a cuchillo, antimusical, obligando además a los cantantes a sostener líneas insostenibles, que se caen por la falta de tensión interna. Por supuesto, no todo se mueve en estos parámetros, y hay momentos muy hermosos y diseñados con un detallismo y un gusto soberbios, pero sí que el conjunto se ve afectado por esta visión en la que parece apostarse por la búsqueda de una serenidad trascendente que se escapa por todas las rendijas.

Otros aspectos que han de ser destacados en la interpretación de Giuseppe Maletto y sus conjuntos tienen que ver con la masa sonora, pues se eluden por completo las versiones minimalistas (entre 16 y 22 voces se usan en la mayoría de las piezas específicamente corales), logrando un sonido lleno, bien afinado y empastado; con las ornamentaciones, que se mueven en el terreno de la exuberancia italiana habitual en las últimas décadas para esta música (son voces limpias, claras, sin vibrar, que conocen los procedimientos de disminución de la época y los aplican con precisión y estilo); con la concertación, que ofrece en líneas generales una mezcla muy equilibrada, que permite el sostén de ese sonido de apreciable redondez y de unos contrastes más bien discretos, aunque hay momentos de notable intensidad, como en la *Sonata* o en el *Magnificat I*, con prestaciones brillantísimas tanto de los solistas de cuerda como de los de viento, especialmente cornetas y sacabuches; o con la misma instrumentación, que deja algunos detalles especiales, como esa arpa solitaria y delicadísima acompañando al propio Maletto en su emotivo *Nigra sum*.

LA COMPAGNIA DEL MADRIGALE

Giorgio Vergnano

Pablo J. Vayón

PERTI:

Cantate laeta carmina. Date melos, date honores. Gaudeamus omnes. BASLER MADRIGALISTEN. MUSICA FIORITA. Directora: DANIELA DOLCI. PAN CLASSICS 10357. 1 CD.

La larga vida de Giacomo Antonio Perti (murió a los 96 años) estuvo siempre vinculada a la ciudad de Bolonia, pues no en balde fue maestro de capilla de la basílica de San Petronio durante seis decenios (antes, en 1690, lo había sido también de la catedral de San Pietro, reemplazando a su tío y maestro, Lorenzo Perti). No hace falta recordar aquí que la Cappella di San Petronio, fundada en 1436 por el papa Eugenio IV, fue uno de los centros musicales más importantes de su tiempo, por el que pasaron, entre otros, compositores como Cazzati, Colonnna, Franceschini, Domenico Gabrieli, Jacchini, Vitali, Zavateri, Manfredini, Pistocchi o Torelli. Tampoco hace falta recordar que fue en San Petronio, el 24 de febrero de 1530, donde Carlos V fue coronado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico por el papa Clemente VII.

El prestigio de Perti fue enorme, lo cual hizo que entre sus más entregados admiradores estuviera Fernando III de Medici, Gran Príncipe de la Toscana, para el que compuso media docena de óperas. Fue él quien encargó a Perti otra media docena de obras, esta vez, grandes motetes, con motivo del cumpleaños de su padre, Cosme III de Medici. Se trata de obras únicas dentro de la tradición musical boloñesa por ciertas peculiaridades: empleo de la corneta como instrumento solista, fuerte sentido melodramático y severo contrapunto.

Las cornetas en esta grabación son las de dos reputados maestros: Bork-Frithjof Smith y William Dongois. Junto a ellos aparecen las trompetas (instrumento por excelencia en San Petronio) de Jean-François Madeuf y Henry Moderlak (trompetas naturales sin agujeritos para modular). Música grandilocuente, brillantemente interpretada tanto en lo instrumental como en lo vocal, y con notable presencia de españoles o de afincados en España: Flavio Ferri-Benedetti, Ismael Arróniz, Lola Fernández, Rafael Bonavita y Joan Boronat Sanz.

Enrique Velasco

SCHÜTZ:

Becker-Psalter. Dresdner Kammerchor. Director: Hans-Christoph Rademann. CARUS 83.276. 1 CD.

Había transcurrido poco más de un año desde la muerte de la esposa de Heinrich Schütz cuando el salterio de Cornelius Becker cayó en manos del compositor. Becker, que fue pastor luterano en Leipzig, había concebido la idea de que los salmos fuesen recitados o incluso cantados en el ámbito doméstico, de una manera más accesible, y para ello transcribió los *Salmos de David* sin melodía alguna, aunque cada uno de ellos había sido adaptado para que pudiese ser cantado empleando los temas de otros himnos muy conocidos. Schütz alabó la iniciativa de Becker, pero se mostró disconforme con la opción musical planteada por este, y por eso elaboró sus propias melodías y acompañamientos corales. Eso sí, no todos los salmos fueron llevados a música, pero Schütz se encargó de indicar en la primera edición de 1628 qué piezas de su producción con la misma métrica musical podían ser empleadas para acompañar los textos.

La edición posterior, revisada y ampliada en 1661, es la que Hans-Christoph Rademann toma como referencia para escoger los salmos del disco, exactamente los mismos que los *Salmos de David* (Carus 83.255) publicados en la misma serie, con la intención de comparar el tratamiento ambicioso de estos últimos con los del presente álbum, más modestos, aunque también muy personales y apenas conocidos fuera del ámbito congregacional. El coro y su director, al igual que en los volúmenes anteriores de la serie, ofrecen un cuidado trabajo en la prosodia, atendiendo a todos los detalles y a la jerarquización del texto. Su lectura es redonda, de bella y envolvente sonoridad, con una llevadera variedad tímbrica en las sucesivas intervenciones de las voces. La elegancia y el equilibrio característicos del conjunto se disfrutan en cada obra, tanto en las voces en solitario como en el conjunto, magistralmente secundado por el continuo.

Urko Sangroniz

FELICE UN TEMPO.

Obras de Legrenzi, G. Bononcini y D. Scarlatti. Marie Heeschen, soprano. Paper Kite. COVIELLO 91719. 1 CD.

Presentación discográfica de otro interesante grupo nobel, Paper Kite, en el que concurren jóvenes músicos de Alemania (la soprano Marie Heeschen, el violinista Rafael Rorth y el clavecinista Felix Schönherr), Italia (el violinista Antonio De Sarlo) y España (el violonchelista Guillermo Turina). Para tan pomposa ocasión, han escogido sendas cantatas de Giovanni Legrenzi, Giovanni Bononcini y Alessandro Scarlatti, así como dos sonatas de los dos primeros. Salvo en el caso de *Barbara ninfa ingrata* de Bononcini (bien conocida gracias a la excelente grabación que de ella hizo en 2010 el tenor Cyril Auvity y el grupo L'Yriade para el sello Ramée), estamos ante obras apenas frecuentadas.

La voz de Heeschen es extremadamente sensual y, seguramente consciente de ello, Paper Kite (o, tal vez, el ingeniero del sonido) ha buscado un notorio contraste, dándole mayor presencia a esa voz que a los instrumentos. De esta forma se logra una muy apropiada sensación de concierto, más que de estudio de grabación. No es, desde luego, la tendencia actual, en la que la mayor parte de los grupos que se dedican al Barroco exigen casi meter un micrófono dentro de cada instrumento para dar mayor sensación de cercanía. En mi opinión, la decisión tomada por Paper Kite no resulta ningún inconveniente, sino todo lo contrario, pues se realza la expresividad de unos textos de por sí ya cargados de pathos.

Las tres cantatas (*Cinzia, dolente e mestro* de Legrenzi; *O qual meco Nice cangiata* de Scarlatti hijo, y la mencionada *Barbara ninfa ingrata*) son de una inusitada belleza que nadie debería perderse. Las de Bononcini y Scarlatti tienen idéntica estructura formal: una introducción instrumental de tres movimientos, seguida de recitativo-aria-recitativo-aria. Si la labor de Heeschen es sobresaliente (apunten el nombre, habrá que seguir de cerca a esta cantante), no es menos meritoria la del ensemble, tanto en el acompañamiento de la soprano como en las sonatas.

Eduardo Torrico

MERAVIGLIA D'AMORE.

Obras de Kapsberger, Corbetta, Marini, Pellegrini, d'India, Frescobaldi, Carbonchi, Calvi, M. Galilei, Bartolotti y Foscarini. Marco Beasley, tenor. Private Musicke. Director y guitarra barroca: Pierre Pitzl. ACCENT 24330. 1 CD.

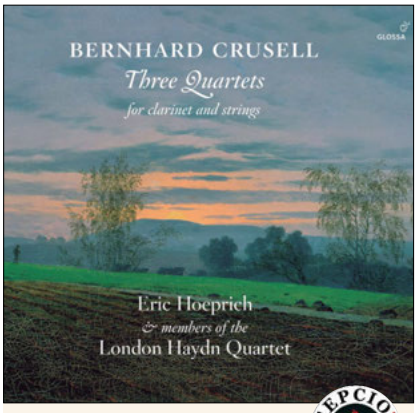
En Nápoles, y en todo el sur de Italia, se conserva una estirpe de cantantes lejanos a las pesadas y aburridas *grandes voces* operísticas, una saga cuyos ancestros hay que buscar más en la música popular —en Renato Carosone o Elio Mauro— que en el mundo de la lírica, que cultiva el cuidado por la palabra, por el gesto teatral, por el color y el detalle. A esa estirpe pertenecen tenores del mundo llamado historicista como Pino de Vittorio y el gran Marco Beasley, de quien se reedita ahora un registro publicado en 2002 por la ORF, en la buena compañía del conjunto de Pierre Pitzl.

"El placer de cantar *al fresco*" [*sic*], como está subtitulado el CD, nos presenta una bella selección de canciones de amor de la Italia del primer *Seicento*, en el difuso terreno entre lo popular y lo culto: canciones estróficas casi callejeras, *villanelle* lejanas al madrigalismo refinado de los palacios, *canzonette* en las que los compositores cuidan al extremo la belleza de la melodía a cambio de dejar en manos del intérprete el reflejo musical de las palabras —pues diferentes son en cada estrofa—. Siendo ese intérprete Beasley, el resultado no puede ser sino encantador: el napolitano acaricia los versos, bruñidos entre las pegadizas melodías de Kapsberger o Marini, con su característica voz —muy de su tierra también— de tenor agudo, en cuya tesitura superior uno no sabe si canta de pecho o de cabeza. Ganas dan de arrancarse junto a él... y no se descarten ese lujo en este repertorio.

Pitzl, pegado también a los textos, acompaña con la variedad de recursos que posee una guitarra bien tañida, y se luce con ella en los abundantes interludios instrumentales del disco (tocatas, pasacalles y chaconas del momento). El resto del conjunto cumple con eficacia, y el resultado es uno de esos discos tan regalables para el no entendido como embriagadores para el oyente cultivado. Un gran placer.

Juan Ramón Lara

Clasicismo



CRUSELL:
Cuartetos para clarinete opp. 7, 4 y 2. ERIC HOEPRICH, clarinete. MIEMBROS DEL LONDON HAYDN QUARTET. GLOSSA 920609. 1 CD.

Último invitado aceptado a formar parte de la orquesta clásica, el clarinete irrumpe con fuerza en el panorama musical europeo en el último cuarto del siglo XVIII y alcanza su edad de oro durante la primera mitad del siglo XIX, si atendemos a la cantidad de música compuesta para el nuevo instrumento. Gran parte de esa música tiene la firma de virtuosos-compositores que creaban obras a su propia medida y que a menudo se quedaban en la superficialidad del exhibicionismo técnico sobre un material musical más bien simple. No es el caso de Bernhard Crusell (1775-1838), clarinetista finlandés que desarrolló casi toda su vida musical en Estocolmo, aclamado en su época como intérprete consumado, pero que supo crear una música de calidad para su instrumento.

Estos tres cuartetos para clarinete y cuerdas se benefician de una interpretación magistral, plenamente ajustada estilísticamente hablando y con todo el idiomatismo que un consumado clarinetista como Eric Hoeprich sabe aportarle. Música chispeante, vivaz, de amplios vuelos melódicos y rica en saltos y figuraciones que Hoeprich resuelve con un sonido rico en colores, redondo y con profundidad en el registro grave (sobre todo en el *op. 7*, con un clarinete en La), a la vez que incisivo en la franja superior, sin atisbos de chasquidos ni brusquedades. En los evocadores movimientos lentos de estos cuartetos el holandés despliega un emotivo *legato* perfectamente sostenido sobre un amplio *fiato*. Junto a él, con instrumentos de tripa y arcos clásicos, los miembros del London Haydn Quartet tejen un ropaje sonoro rico en tonalidades, cálido y sin estridencias y con el justo nivel de *vibrato*. Como es habitual tratándose del sello discográfico Glossa, la toma de sonido es transparente y muy equilibrada.

Andrés Moreno Mengíbar

HAYDN:
Divertimentos Hob. XIV: 4 y 7-9.
MOZART: Conciertos para fortepiano
K. 107 nº 1-3. ENSEMBLE CASTOR.
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 8898543642. 1CD.

El llamado Ensemble Castor es en realidad aquí un trío de cuerdas (dos violines y violonchelo) con fortepiano. Aunque no se destaca el nombre del solista, justo es que lo hagamos en esta reseña, puesto que es el teclista Erich Traxler quien lleva buena parte del peso del disco. Disco dedicado sin el menor asomo de duda al lado más amable de Haydn, el de unos divertimentos sin otro propósito que justamente ese, el de entretener de forma grata y sin sobresaltos, ausentes aquí las sorpresas de los silencios, las bromas y los abruptos contrastes tan típicos de Haydn, que tanto le gustaban y que tanta chispa y vitalidad imprimen a su música. La de estas obras no tiene aristas, es como una peluca dieciochesca que nunca se despeina y que, para qué nos vamos a engañar, tampoco presenta el lado más interesante del compositor austriaco.

No lo son tampoco los tempraneros *Conciertos K. 107*, elaborados sobre *Sonatas op. 5* de Johann Christian Bach por el aún niño Mozart, en labor sin duda meritoria que haría engordar de orgullo paterno a cualquier progenitor que se precie, como seguramente hizo el bueno de Leopold, pero que quedan lejísimos de la imaginación, empuje y brillantez del primer gran concierto realmente mozartiano, el *K. 175*, que llegaría algún tiempo después. No contribuye el pequeño Ensemble Castor a despertar excesivo entusiasmo (tampoco el fortepianista Traxler) con unas interpretaciones en las que la impecable corrección no consigue elevar la temperatura. Cierto que la amable y muy galante música no invita a la vibración, pero tampoco es que los intérpretes hagan mucho más que ejecutarla de forma aseada. Disco, en suma, para amantes de este lado galante de estos dos grandes genios, como para una velada dedicada a la peluca pero con mucha flema, sin excesos.

Rafael Ortega Basagoiti

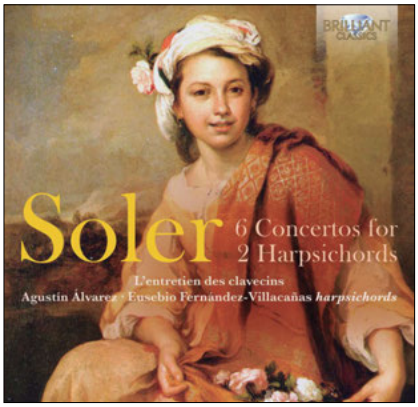
MOZART:
Misa de la Coronación en Do mayor K. 317. Vísperas solemnes de confesor K. 339.
ACCENTUS. INSULA ORCHESTRA. Directora: LAURENÇE EQUILBEY. ERATO 0190295872533. 1 CD.

El año 1779 fue muy complicado para W. A. Mozart. Su viaje de regreso a Salzburgo ese año, tras escuchar a la orquesta de Mannheim en el invierno de 1777 y asistir a la programación del Concert Spirituel de Paris en la primavera de 1778, suponía el retorno a la prisión en la que se sentía encerrado y de la que quiso escapar con aquel viaje. La relación del compositor con el arzobispo Colloredo se encontraba en sus horas más bajas, pero durante esos meses se deterioraría aún más y de manera irremediable. A esta incómoda situación habría que añadir las restricciones musicales impuestas por un mandatario temeroso de que las ideas ilustradas alentaran a los feligreses en las distintas celebraciones litúrgicas.

No sabemos si como desafío a la autoridad, fruto del ego de un compositor consciente de sus cualidades infravaloradas, o simplemente como consecuencia natural de su genio, el caso es que Mozart alumbró en ese periodo la *Misa de la Coronación* K. 317 y las *Vísperas solemnes de confesor* K. 339, dos magníficas obras que parecen contravenir cualquier limitación, sobre todo si tenemos en cuenta la grandiosidad de su escritura coral y orquestal, los destacables contrastes dinámicos, las oscuras modulaciones, de tintes lóbregos o la vocalidad de los solistas, más cercana en ciertos pasajes al género operístico que al sacro. Las vivencias atesoradas en Mannheim y París, qué duda cabe, están muy presentes en ellas.

Laurençe Equilbey exprime todas estas cualidades en su lectura y obtiene el máximo esplendor sin renunciar a la redondez y a la pulcritud. Por el tipo de escritura, el coro suena más equilibrado con respecto a la orquesta en las *Vísperas*, ya que en la *Misa* los 27 cantores a veces son insuficientes. Los solistas, especialmente Sandrine Piau, resultan muy convincentes. Son estas unas destacables versiones.

Urko Sangroniz



SOLER:
6 Conciertos para dos claves. L'ENTRETIEN DES CLAVECINS. BRILLIANT 95327. 1CD.

La música de estos conciertos del Padre Soler, escrita para su real alumno el infante Gabriel de Borbón, aunque pensada originalmente para dos órganos, va mucho mejor a teclados más ágiles, de sonido más recortado. Y va mucho mejor porque tiene a menudo un fulgurante recorrido y está por tanto necesitada de gran nitidez en la articulación, algo que la propia resonancia de la tímbrica del órgano limitaría en buena medida. Lo demostraron de forma palmaria Trevor Pinnock y Kenneth Gilbert en su legendaria grabación para Archiv, en la que claves y fortepianos alternaban para unas versiones ejecutadas con pasmosa brillantez y contagiosa vitalidad, tan propia del monje de Olot. No es que hayan abundado las grabaciones de estas obras, como tampoco lo hacen las interpretaciones en vivo. Algo que no puede extrañar porque no es que uno se vaya encontrando las combinaciones de dúo de clavecinistas así, a la vuelta de cada esquina.

Nos llega ahora una grabación de estas hermosas páginas por un dúo ya veterano (Agustín Álvarez y Eusebio Fernández-Villacañas), aunque no demasiado conocido de músicos españoles, que escogió el nombre francés de L'entretien des clavecins y que ofreció este programa en el Museo del Prado hace un par de años, en paralelo con la exposición "Goya en Madrid: cartones y tapices". Interpretaciones elegantes y bien presentadas, con dos instrumentos (sobre Donzelague y Taskin) muy bellos de Andrea Restelli, que ensamblan muy bien en la tímbrica y que ofrece un resultado general plausible, en el que solo es de lamentar una sensación acústica algo congestionada, de espacialidad limitada, por comparación con la espléndida toma de sonido del disco de Archiv comentado. Una buena y más que asequible ocasión de disfrutar de una música bellísima servida en unos instrumentos idóneos.

Rafael Ortega Basagoiti

Siglo XIX

BEETHOVEN:
Sinfonía nº 9. LAURA AIKIN, MICHAELA SELINGER, STEVE DAVISLIM, JOSÉ ANTONIO LÓPEZ. CORO SINE NOMINE. ORQUESTA WIENER AKADEMIE. Director: MARTIN HASELBÖCK. ALPHA 476. 1 CD.

Este "Beethoven Resound" puede parecer un loable empeño de grabar todas las sinfonías del gran sordo en los lugares en que fueron estrenadas y con los contingentes empleados en la época. Algunos de aquellos locales no existen ya, claro, lo que limita la viabilidad del empeño. En el caso de la *Novena sinfonía,* se recurre a la Grosser Redoutensaal de Viena, lugar en el que la obra se repitió poco después de su estreno en el Kärtnertortheater, que hace tiempo dejó de existir. El contingente empleado es considerable, con un cuerpo de cuerda de 12/12/8/7/6 nada menos. Pero esta información histórica no es suficiente para sacar a flote un disco que deja una sensación fría y alicaída. Influyen en ello una toma sonora buena pero algo distante, sin demasiado detalle, y un planteamiento a cargo del director de la orquesta, Martin Haselböck, que no consigue escapar a la rutina, en el que falta tensión (el clímax del primer tiempo queda soso, igual que el del último, y el segundo resulta blando y sin nervio) y está muy lejos de captar la atención del oyente, al menos del que suscribe.

La discografía es rica en versiones sobresalientes de la *Novena sinfonía* de Ludwig van Beethoven, y por supuesto uno recomendaría en primer término las clásicas (por mucho que no sean históricamente informadas) que están en la mente de todos: Furtwängler, Fricsay, Szell y compañía, además de las más modernas de Harnoncourt, Abbado o Jansons (estas mucho más próximas a criterios más cercanos a lo históricamente informado). Pero incluso en el ámbito de los instrumentos de época, Gardiner o Brüggen han ofrecido versiones con más enjundia interpretativa. Prescindible.

Rafael Ortega Basagoiti

BRUCKNER:
Sinfonía nº 4. STAATSKAPELLE DRESDEN. Director: CHRISTIAN THIELEMANN. PROFIL HÄNSSLER 16064. 1 CD.

Thielemann se desenvuelve perfectamente en estas estructuras, sabe extraer sin problemas su belleza de expresión, y por el lirismo y el sabor plástico conseguidos, además de por la fenomenal respuesta orquestal, podríamos decir sin temor a equivocarnos que estamos ante una de las mejores versiones modernas de la *Romántica*, sin nada que envidiar a otras que justamente se hallan en la cima discográfica de esta obra, esto es, Böhm-Viena (Decca), Wand-Berlín (RCA) y Tennstedt-Berlín (EMI y Testament), dejando al viejo Celibidache en sus cuatro versiones disponibles (DG, EMI, Sony y DVD Arthaus) que siga reinando en solitario con sus impecables traducciones. El titular de la Staatskapelle expone con naturalidad la complejidad rítmica del primer movimiento, sabe ahondar en el sentimiento melancólico del Andante, matiza con naturalidad el sabor impetuoso y rústico del Scherzo (fenomenales trompas que, sin embargo, no hacen que nos olvidemos de las vienesas de Böhm ni de las antiguas de la Philharmonia con Klemperer), a la vez que va desgranando sabiamente el enorme movimiento final en su forma sonata, concluyendo con una coda que, si bien no está tan acentuada como el sorprendente *ostinato* puesto de manifiesto por Celibidache, sí consigue poner en evidencia la majestuosidad y "gradación hacia la luz" que decía Langevin en este sobrecogedor final.

Una traducción natural y espontánea, precisa y expresiva, brillante e idiomática, tomada en un solo día durante el concierto celebrado en la Semperoper el 17 de mayo de 2015. Thielemann se une con su versión a los tres mejores recreadores de esta obra que pueden hallar en la discografía (Böhm, Wand y Tennstedt), formando un póker de ases que, con permiso de Celibidache, es materialmente imposible que puedan ser desbancados. Sonido y presentación excelentes. No se la pierdan.

Enrique Pérez Adrián

EXCEPCIONAL scherzo

BEETHOVEN:
Sinfonía nº 3. Obertura Coriolano. Orquesta Sinfónica de la NDR. Director: Klaus Tennstedt. HÄNSSLER 16022. 1 CD.

Lebrecht decía en su *Mito del Maestro* que Tennstedt tenía un secreto: "La sensación de que cada interpretación podía ser la última". La máxima se cumplía solo en ocasiones, habiendo conciertos que eran totalmente indignos de él (por ejemplo, el vídeo de una *35ª* de Mozart acoplada con una *4ª* de Mahler con la Sinfónica de Boston, disponible en un DVD ICA Classics, cuando ya Tennstedt era un ídolo en occidente, de poco fervor y ninguna elocuencia, desmintiendo por completo los triunfalismos con los que la crítica le obsequiaba a diario). Pero había otras veladas impresionantes; le recuerdo en el Festival de Edimburgo una *Canción de la tierra* digna de Horenstein, y sin ir tan lejos, la escucha de este extraordinario disco que ahora nos trae Profil Hänssler, proveniente de un concierto con la NDR de Hamburgo. Grabado en 1979, puede hacer que los oyentes comprendan los titulares periodísticos con los que la crítica saludaba los conciertos de este director, titulándolos "acontecimientos que suceden solo una vez en la vida".

Hace poco, comentábamos desde estas páginas el sobresaliente ciclo Beethoven de Mariss Jansons, haciendo particular hincapié precisamente en su *Heroica*, estupendamente traducida y perfilada, con un poder de convicción raramente observado en sus conciertos y discos. Pero la escucha de esta misma obra por Tennstedt es toda una revelación, va todavía más allá que la absoluta perfección formal del director letón, ofreciéndonos ya desde los dos primeros acordes (el oyente profiere una pequeña blasfemia admirativa al escucharlos) el descubrimiento de un clima gigantesco en el que las frases construyen una lucha épica y respiran una concepción orgánica del tempo musical, sí, efectivamente, como si el viejo Furtwängler hubiese tomado cartas en el asunto. La articulación es de soberbia y generosa concentración, y el arte del *legato* absolutamente sensacional (comprobar en el desarrollo del primer Allegro y en todo el cuarto movimiento), a lo que hay que añadir una fogosa intensidad y una cohesión que hacen de esta recreación una de las mejores grabaciones discográficas oídas hasta la fecha por el firmante. *Coriolano* sigue en esa órbita, con prodigiosa intensidad en el plano rítmico, además del drama y virtuosismo orquestal conjugándose admirablemente. Tendríamos que recurrir a Carlos Kleiber o a Celibidache para constatar iguales entusiasmo, inspiración y ritmo vital.

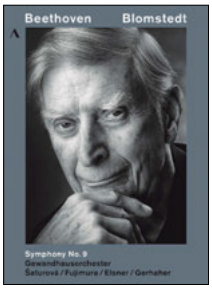
Lebrecht decía en su Mito del Maestro que Tennstedt tenía un secreto: "La sensación de que cada interpretación podía ser la última"

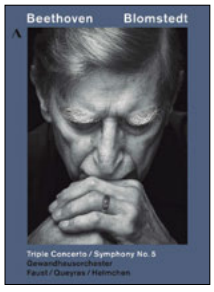
En definitiva, diciendo un Beethoven extraordinario nos quedaríamos cortos al tratar de calificar este disco.

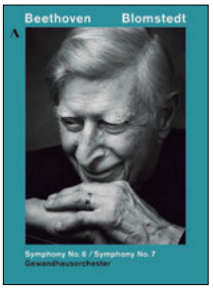
Enrique Pérez Adrián

Mejor cuanto más viejo

BEETHOVEN:
Sinfonías completas. Simona Saturová, Mihoko Fujimura, Christian Elsner, Christian Gerhaher. MDR Rundfunkchor. GewandhausChor. Gewandhausorchester Leipzig. Director: Herbert Blomstedt.
ACCENTUS MUSIC 80322. 5 CD.







Sinfonía nº 9. Simona Saturová, Mihoko Fujimura, Christian Elsner, Christian Gerhaher. MDR Rundfunkchor. GewandhausChor. Gewandhausorchester Leipzig. Director: Herbert Blomstedt.
ACCENTUS MUSIC 20381. 1 DVD + 1 BLU-RAY.

Triple concierto. Sinfonía nº 5. Isabelle Faust, violín. Jean-Guihen Queyras, violonchelo. Martin Helmchen, piano. Gewandhausorchester Leipzig. Director: Herbert Blomstedt.
ACCENTUS MUSIC 20411. 1 DVD + 1 BLU-RAY.

Sinfonía nº 6 y 7. Gewandhausorchester Leipzig. Director: Herbert Blomstedt.
ACCENTUS MUSIC 20413. 1 DVD + 1 BLU-RAY.

Se dijo que la edad suele jugar a favor de un director de orquesta. Y también que la experiencia es el mejor magisterio. Hoy sabemos que no siempre se es mejor cuanto más viejo. Pero con Blomstedt se cumple, como en el pasado con Wand

En julio de 1927 se produjo un asombrosa conjunción astral en el orbe directorial clásico. En nueve días de ese mes y año vinieron al mundo tres grandes maestros: el sueco-americano Herbert Blomstedt (nacido el 11 en Springfield, Massachusetts), el alemán Kurt Masur (nacido el 18 en la actual Brzeg, aunque fallecido en diciembre de 2015) y el austriaco Michael Gielen (nacido el 20 en Dresde, aunque retirado en 2014). Tres músicos que acaban de cumplir 90 años (o lo habrían hecho de seguir Masur entre los vivos). Férreos representantes de la generación neo-objetivista, antirromántica y modernista que surgió en torno a la Segunda Guerra Mundial; de la tradición directorial centroeuropea que han actualizado con las mismas obras de Beethoven, Brahms o Bruckner en los atriles, pero cuyas carreras no alcanzaron impacto internacional hasta una edad avanzada. Otro caso similar y reciente fue Günter Wand, que falleció con noventa años en 2002 disfrutando de un impresionante prestigio internacional.

Y es fácil acordarse de Wand al escuchar esta nueva integral Beethoven de Blomstedt. No porque tengan un parecido concreto, sino porque cada caso representa un ideal en su momento. La integral de Wand, grabada por RCA entre 1984 y 1988, se convirtió durante los noventa en un clásico de las cajas sinfónicas beethovenianas. De ella se alabó por doquier su inspirada combinación de *tempo*, dinámica, articulación y fraseo. Aquella grabación incrementó su prestigio internacional y propició nuevos registros en vivo incluso con mejores resultados. Se dijo entonces que la edad suele jugar a favor de un director de orquesta. Y también que la experiencia es el mejor magisterio. Hoy sabemos que no siempre se es mejor cuanto más viejo. Pero con Blomstedt se cumple, como en el pasado con Wand. La diferencia con el sueco-americano es que ahora tenemos una segunda integral beethoveniana para comprobarlo.

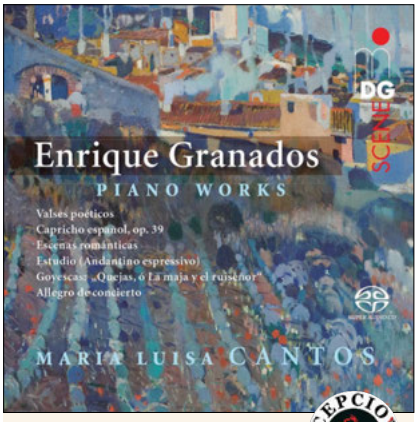
Blomstedt grabó su primera integral de las sinfonías de Beethoven entre 1975 y 1980, durante su titularidad al frente de la Staatskapelle de Dresde. La registró para el sello Eterna (Berlin Classics) y su reedición en Brilliant la ha mantenido como una magnífica opción en CD a precio de saldo. La nueva integral beethoveniana en Accentus Music se ha realizado entre 2014 y 2017, una década después de terminar su titularidad al frente de la Gewandhaus de Leipzig, y en relación con una integral video en curso; mantiene idéntico equipo técnico, aunque en CD escuchamos una versión completamente editada y sin ruidos de sala.

Ambas integrales han contado con las dos orquestas más antiguas, famosas y prestigiosas de Sajonia. Dos garantes del famoso sonido alemán. Pero también divergentes, tal y como apunta Julia Spinola en sus excelentes notas. La orquesta de Dresde es un conjunto de ópera vinculado con la tradición wagneriana, donde prima la belleza del sonido y la densidad del fraseo. Por el contrario, la Gewandhaus adquirió un perfil sonoro más vinculado al ritmo y la articulación, de la mano de Mendelssohn y a través de sus conciertos en Leipzig. Blomstedt actúa como riguroso maestro de ceremonias en cada caso; maneja la partitura como un sacerdote la biblia y sabe extraer lo mejor de cada conjunto. Me contó de primera mano cómo restauró el sonido de la Gewandhaus tras su llegada en 1998 a un conjunto desmotivado y lleno de problemas. Les prescribió mucho Haydn y Mozart para recobrar la precisión, pero también recuperó la disposición clásica con los violines primeros y segundos a ambos lados del director. Este lanzamiento no sólo atestigua que lo consiguió, sino que la Gewandhaus es hoy una de las mejores orquestas del mundo.

Blomstedt ha cambiado mucho en cuarenta años, pero su nueva versión tampoco es completamente diferente a la anterior. Forma parte de una natural evolución personal. Hay mayor precisión y flexibilidad junto a unos *tempi* más ligeros. El resto se explica por las diferencias genéticas de ambas orquestas. Por ejemplo, la cuerda suena más transparente y menos densa; el viento resulta más grácil y menos contundente; y la percusión ha adoptado un perfil historicista con baqueta dura. Ninguna sinfonía desmerece el conjunto. No hay manierismo que no se justifique sobre el papel de la edición de Jonathan Del Mar o los manuscritos de Beethoven. Quizá la *Cuarta* sea la menos preciosista y la *Séptima* la más conseguida.

Esa *Séptima* puede verse filmada como impresionante testimonio de virtuosismo y sensibilidad de la Gewandhaus. Le acompaña una *Pastoral* perfectamente construida con trazos clásicos. Acaba de aparecer una descollante *Quinta* por precisión y musicalidad, que se completa con un sensacional *Triple concierto* con solistas de la talla de Isabelle Faust y Jean-Guihen Queyras. Pero el ciclo en DVD/Blu-ray arrancó en 2016 con una luminosa *Novena* filmada en el tradicional *Silvesterkonzerte* de Leipzig con un proverbial Christian Gerhaher en el cuarteto solista. Seguirán apareciendo otros lanzamientos hasta completar el ciclo. La estupenda realización de Ute Feudel retrata en primer plano muchos detalles gestuales fascinantes de Blomstedt, que se dirige a sus músicos liberado de la partitura y la batuta. Y con esa dicha que era para Borges la vejez: "El animal ha muerto o casi ha muerto / queda el hombre y su alma", es decir, Blomstedt y la música.

Pablo L. Rodríguez



EXCEPCIONAL scherzo

GRANADOS:
Valses poéticos. Capricho español. Escenas románticas. Estudio. La maja y el ruiseñor. Allegro de concierto.
MARÍA LUISA CANTOS, piano.
MDG 904 2003-0. 1 CD.

Enrique Granados supo sintetizar la herencia pianística de Liszt con detalles armónicos de la escuela francesa y pinceladas de un destilado casticismo que debe lo suyo a Isaac Albéniz. Su contexto es el salón y su demanda técnica, el virtuosismo. Este programa, salvo la trajinada página de *Goyescas*, incluye una variedad de obras menos frecuentadas. Las presenta María Luisa Cantos, de prolongada carrera desde su precoz debut junto a Eduard Toldrá y que ha cumplido una brillante trayectoria como ejecutante, enseñante, investigadora y difusora de la música española desde su situación en Suiza.

La entrega es de nobilísima altura y merece quedar como referencia. Cantos tiene una sonoridad riquísima, una matización de toques y una limpieza de lectura realmente ejemplares. Suena en toda la tesitura, a menudo comprometida con el alejamiento de las manos, sortea impecablemente las agilidades y frasea con un cuidado que evoca la mayor sutileza de una encajera del piano. Se arrebata con elegancia y distribuye volúmenes según cada exigencia sin perder tersura ni esmalte en su exquisita timbración.

En lo interpretativo se la advierte dominante en este repertorio hasta el extremo de hacerlo una cuestión personal. No toca a Granados: es Granados. Tiene la sentimental entrega de los valses, recama las miniaturas de las escenas, monta el nocturno finamente castizo de *La maja y el ruiseñor* hasta culminar en un *Allegro de concierto* capaz de deslumbrar sin exhibir, sin valerse de sus medios en desmedro del compositor. Cuando un intérprete es tan dotado y preparado como ella, lo difícil es equilibrar su instrumento con las exigencias objetivas de la partitura. Una gran señora del piano lo sabe hacer y lo demuestra pentagrama por pentagrama.

Blas Matamoro

HERZOGENBERG:
Cuartetos de cuerda op. 42.
BRAHMS: Cuarteto de cuerda op. 51, nº 1. CUARTETO MINGUET.
CPO 777 084-2. 2 CD.

Brahms jugó un papel tan importante como maestro e inspirador en la vida de Herzogenberg que la figura de este ha terminado por difuminarse lentamente con los años, como si el paso del tiempo le hubiera desposeído de una individualidad por la que luchó constantemente a lo largo de su carrera. Aunque creció admirando a Wagner, nada infrecuente entre los jóvenes en su época, el estudio de la música de Bach lo llevó a inclinarse del lado de la gran tradición representada por el hamburgués, a quien dedicó y envió sus tres cuartetos *op. 42* en marzo de 1884 con una carta en la que reconocía "cuánto le debo, qué feliz me ha hecho durante veinte años haber podido vivir cada una de sus acciones como una acción personal realizada para mí".

Cuesta encontrar en estas tres piezas un solo compás en el que no se pueda rastrear la huella de Brahms, la densidad de sus texturas, su severidad en la escritura, aunque bajo los estrictos límites de la forma la música encuentra siempre aire para respirar, más en el *Cuarteto en Sol mayor*, donde asoma al fondo el espíritu de Haydn y Mozart, que en sus hercúleos hermanos, brahmsianos hasta la médula. No es casual que CPO los emparente con el primero de los *Cuartetos op. 51* del maestro, escrito una década antes en un nada inocente do menor: la ausencia de lirismo, la concentración expresiva y la complejidad armónica (que Schoenberg compararía más tarde con el hipercromatismo de *Tristán e Isolda*) comenzaban a consolidarse como elementos indispensables para dar salida a la crisis del cuarteto de cuerda después de Beethoven. El Minguet, cuyo nombre procede del filósofo español del XVIII Pablo Minguet, contempla desde cerca la grandeza de estas obras, equilibrando con un fraseo de buena ley todo lo que en ellas hay de mirada al presente con lo mucho que deben a un pasado que vuelve una y otra vez.

Asier Vallejo Ugarte

MENDELSSOHN:
El sueño de una noche de verano.
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA. MONTEVERDI CHOIR. Director: JOHN ELIOT GARDINER.
LSO 0795. 1 CD + 1 BLU-RAY.

Puro teatro! Quizá sea esta la versión discográfica moderna más intensamente dramática de la música incidental que Mendelssohn compuso para ilustrar *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare. El artífice de ello es el versátil e incombustible John Eliot Gardiner, que interpreta tanto la muy popular obertura compuesta en 1827, como la música para la escena compuesta en 1842 para unas funciones de la obra teatral promovidas por el rey de Prusia, cuyo estreno aconteció en Postdam en octubre de 1843. La versión del disco, tomada en vivo, corresponde al concierto ofrecido el 16 de febrero de 2016 en el Barbican de Londres.

Gardiner, que ofreció la obra en repetidas ocasiones en Inglaterra y Alemania durante 2016, con motivo de una gira conmemorativa del cuarto centenario de la muerte de Shakespeare, recupera toda la música original, además de los recitativos y diálogos escuchados en el estreno, con sus correspondientes acompañamientos musicales. Desde esa integridad, plantea una versión de enorme colorido, ritmo contagioso, bienhumorada y de intensa raigambre popular, cuyo vivo pulso musical en absoluto queda interrumpido ni mermado por los estupendamente declamados textos.

La Sinfónica de Londres y el Coro Monterverdi suenan con seductora nitidez instrumental y vocal, enorme pureza armónica y el virtuosismo que desde tantos años llevan acreditando. A esta opulenta sonoridad se añade una toma de sonido brillante y meticulosa, que capta los mil y un detalles melódicos, rítmicos y de todo tipo —algunos inéditos— que enriquecen tan recomendable versión, quizá la más sugestiva y evocadora junto a aquella vieja grabación protagonizada por el viejo y siempre joven Peter Maag al frente precisamente de la misma Sinfónica de Londres que ahora vuelve a estos bien tratados compases mendelssohnianos. El álbum contiene dos discos, ambos con idéntico contenido: uno en formato CD y otro, en Blu-ray.

Justo Romero

Las grabaciones premiadas de Perahia

MURRAY PERAHIA, piano.
Obras de Mozart, Schubert, Beethoven, Chopin, Bartók, Brahms, Handel, Scarlatti y Bach. SONY 88985413952. 15 CD.

Aquí aparecen Premios Gramophone, Echo, Edison, MIDEM, Grammy, Academia Japonesa, Diapason d'Or... hay para todos los gustos. Y la verdad es que, escuchándolos, puede entenderse con facilidad que los haya obtenido

Bajo el título de "*La colección de premios de Perahia*" publica Sony este jugoso álbum de 15 discos en el que se recogen grabaciones por las que el americano ha obtenido galardones diversos (algunos de los discos han obtenido hasta tres y cuatro premios diferentes), a lo largo (se dice pronto), de una carrera discográfica que se va acercando al medio siglo, y que, como es bien sabido, ha sufrido varios parones por motivos de salud. Perahia es un pianista alejado de las extravagancias, pero de un criterio de extraordinaria solidez musical. De esos que quizá no hace levantar las cejas de admiración a las primeras de cambio, pero al que uno vuelve una y otra vez encontrando siempre o casi siempre una interpretación con la que se disfruta plenamente de la música que ofrece. Es, si se quiere, un pianista "académico" en el sentido más elogioso del término, porque como tal, con él no hay grandes "sorpresas". Pero también puede uno dar por hecho, con pocas posibilidades de error, que aquí hay un "saber hacer música" del mejor nivel. Por eso no es de extrañar que aquí aparezcan Premios Gramophone, Echo, Edison, MIDEM, Grammy, Academia Japonesa, Diapason d'Or... hay para todos los gustos. Y la verdad es que, escuchándolos, puede entenderse con facilidad que los haya obtenido.

Desde el primer disco (la colección sigue un orden cronológico), en el que un joven Perahia ofrece (1982) los *Conciertos nº 15 y 16* de Mozart en una refrescante interpretación junto a la English Chamber Orchestra que él mismo dirige, hasta la más recientemente premiada (el disco Brahms de 2010, en el que encontramos unas imponentes *Variaciones y Fuga op. 24* o unas vibrantes *Rapsodias op. 79;* las *Piezas op. 118* y *119* obtienen una traducción notable pero no alcanzan la sobrecogedora intimidad de Leonskaja en MDG), hay en este álbum discos sencillamente extraordinarios. El de Mozart es sólo una muestra de un ciclo que sería después premiado en su integridad con toda justicia, pues el ciclo de conciertos del salzburgués obtiene de las manos de Perahia una de las versiones cimeras de la discografía. Lo es también el de los *Conciertos nº 3 y 4* de Beethoven (con la Orquesta del Concertgebouw dirigida por Haitink, otro ciclo estupendo que no me canso de recomendar).

Poco se puede decir que no se haya dicho ya sobre el disco, sencillamente memorable, con Radu Lupu, uno de esos discos de dúo de pianistas que quedan para el recuerdo, con inolvidables lecturas de la *Sonata K. 448* de Mozart y la apabullante *Fantasía D. 940* de Schubert. Magnífico también, en otra atmósfera, el dúo con Solti (*Sonata para dos pianos y percusión* de Bartók —un compositor que no frecuenta mucho— junto a David Corkhill y Evelyn Glennie, que incluye unas soberbias *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms). Extraordinarios los dedicados a Chopin (el de las baladas junto a tres mazurkas, un par de estudios y valses y el primero de los *Nocturnos op. 15*, pero también el del integral de los estudios), que hubiera elogiado sin duda Rubinstein, al que en tantas ocasiones, y especialmente en Chopin, recuerda. En su época más reciente, Perahia ha vuelto su mirada sobre el barroco. Primero Haendel (*Suites nº 2, 3 y 5,* y *Chacona con variaciones HWV435)* y Scarlatti *(*siete sonatas), otro disco de gran atractivo, con un brillante pero ligero virtuosismo, articulando de forma cristalina, y con un impulso rítmico envidiable, como en la *K. 537* del italiano.

Perahia es un pianista alejado de las extravagancias, pero de un criterio de extraordinaria solidez musical

MURRAY PERAHIA
Rafa Martín

Y luego, sobre todo Bach, compositor del que confiesa le ha alimentado el espíritu durante alguna de las últimas bajas prolongadas por lesión, y sobre el que está consiguiendo (ahora también en DG) resultados sobresalientes. Lo es en general la muestra ofrecida aquí. Especialmente atinado en las extraordinarias *Goldberg* y las *Suites Inglesas*, comentadas en su día desde estas páginas. Más que notables las *6 Partitas*, especialmente las *nº 2 a 5*. Quizá sea el Bach concertante (hay dos discos de conciertos para teclado y uno más con el *Quinto de Brandemburgo, BWV 1044,* con flauta y violín, disco que se completa con un notable *Concierto italiano*) el menos convincente, no tanto por la interpretación en sí, sino porque quizá estas obras piden otro balance sonoro que el gran cola de concierto, incluso cuando se toca con esta destreza, desequilibra un tanto. Repasando un poco el panorama dibujado por el álbum, no deja de sorprender un poco (aunque esto es lo que hay) que ninguno de los galardones haya ido a parar a un disco dedicado a Schumann, compositor particularmente complejo de desentrañar y del que Perahia ha ofrecido interpretaciones estupendas. Por lo demás, están en este álbum todos los compositores que más asociamos a su nombre, y el nivel, ya se ha dicho, es altísimo. Quienes no tengan estas grabaciones en su colección harán bien en hacerse con ellas. Muy recomendable.

Rafael Ortega Basagoiti

NOVEDADES

G.F. GIULIANI

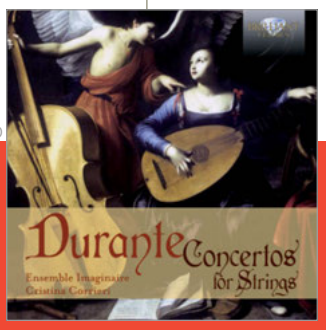
F. DURANTE

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

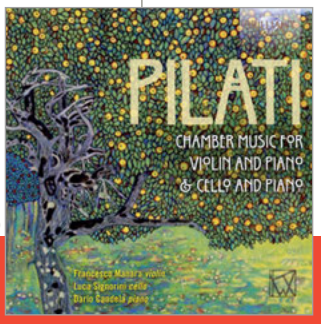
R.CALACE

M. PILATI

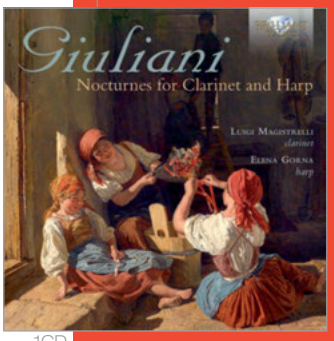
G.F. HANDEL



2CD



2CD



1CD

1CD

Nuestro **personaje del mes** es **George Frideric Handel (1685-1759)**

14 CD
39,90 €

1 CD

Iniciamos el curso con novedades de marcado acento italiano. De **Mario Pilati**, *"Música de cámara para violín, violonchelo y piano"*. Los *"Conciertos para cuerda"*, del napolitano **Francesco Durante**. Las magníficas piezas para cuarteto de mandolinas de **Raffaele Calace**. Del maestro florentino **Giovanni Francesco Giuliani** *"Nocturnos para clarinete y arpa"*. El bellísimo trabajo para soprano del compositor **Castelnuovo-Tedesco** *"The Divan of Moses ibn Ezra"*. Y cerramos con el periodo italiano del compositor nacionalizado inglés **G.F. Handel**, *"Cantatas, Arias y Serenatas"* reunidas en una caja de **14 CD** al precio de **39,90€**. Grabaciones excelentes para el nuevo curso.

Cat MUSIC
CAT MUSIC, S.L.

El Corte Inglés
las compras también en:
elcorteingles.es

Isabelle Faust:
"Con Heras-Casado tengo la sensación de que desde el primer momento va a pasar algo mágico"

Tenida por una de las más descollantes violinistas del momento, cada grabación de Isabelle Faust es un acontecimiento. La alemana acaba de publicar en Harmonia Mundi, junto al director español Pablo Heras-Casado y a la Freiburger Barockorchester, el *Concierto para violín* de Felix Mendelssohn.

Felix Broede

"Soy muy devota de Mendelssohn en general, pero la atmosfera que se crea en el Concierto para violín *no es equiparable a nada"*

Es su segundo disco con la Freiburger y con Heras-Casado. Hace dos años grabó el Concierto para violín de Schumann. Deduzco que fue una buena experiencia la de entonces, porque, de lo contrario, no habría repetido.

Fue una experiencia increíble, una grabación muy especial dentro un proyecto que comprendía todos los conciertos de Schumann. Estuvimos de gira todo un mes, ocupados exclusivamente en Schumann. La Freiburger no había tocado nunca antes Schumann, ni nada del periodo romántico, así que se hallaban en un territorio completamente nuevo para ellos, por lo que estuvieron muy receptivos. También contribuyó a darle un enfoque diferente el que llegaran a Schumann desde Mozart, desde la música antigua, y no desde Wagner o desde Sibelius. El uso de instrumentos originales proporcionó un sonido muy transparente. El color de los vientos fue increíble. Hubo mucha pasión por parte de todos y para mí fue un placer trabajar con la Freiburger, pues estamos hablando de una de las mejores orquestas historicistas. Tenía claro que si algún día grababa el *Concierto para violín* de Mendelssohn debía hacer algo distinto a todo lo que se había hecho antes; y eso pasaba necesariamente por grabarlo con una orquesta como esta. Contar con la Freiburger es un puro lujo.

Si no me equivoco, aquella fue su primera grabación con una orquesta historicista.

He colaborado durante años con formaciones historicistas como The Orchestra of the Age of Enlightenment, The Orchestra of the 18th Century, Concerto Köln o Il Giardino Armonico, con la cual he grabado los cinco conciertos para violín de Mozart, publicados el año pasado también en Harmonia Mundi. Pero ahora mismo no soy capaz de recordar —porque fueron muy seguidas— si la grabación de Schumann con la Freiburger fue anterior a la de Il Giardino, o viceversa. Antes de esto, es cierto que no había grabado nada con orquestas de estas características.

¿Modifica su manera de tocar cuando trabaja con una orquesta historicista?

Sí, hay que cambiar bastantes cosas. Pero también hay que cambiar cosas cuando estás tocando con una orquesta moderna y tienes que tocar después con otra orquesta moderna. Lo primero que hay que hacer es escuchar lo que suena a tu alrededor y luego, adaptarte a ello. Claro, el cambio es mayor si sueles tocar con orquestas modernas y pasas a una historicista. A veces no resulta fácil; depende también mucho del repertorio que abordes. En mi caso, he de ser extremadamente cuidadosa con determinados repertorios. Con Bach, por ejemplo. Mi forma de tocar Bach es totalmente diferente si lo hago con una orquesta moderna que si lo hago con una historicista. No obstante, he de decir que hay orquestas modernas de tamaño pequeño, como la Chamber Orchestra of Europe o la Mahler Chamber Orchestra, que son muy flexibles y que siempre están abiertas de mente, lo cual hace posible que esos cambios no sean tan drásticos. Sobre todo, en cuanto a fraseo y articulación, aunque no utilicen instrumentos de época.

Con Heras-Casado nunca había trabajado antes.

Sí, fue nuestra primera colaboración. Después hemos hecho más cosas juntos, incluso con otras orquestas. Quedé impresionada por su forma de entender la música y de trabajarla. Es muy meticuloso y muy intensivo en los ensayos. Hay infinidad de detalles en los que incide una y otra vez. Observarle cómo lo hace resulta impactante. Pero no es solo con la

orquesta, con la que pronto establece una relación especial, sino también con el solista. Está siempre abierto a sugerencias, lo cual me permitió que le explicara mi punto de vista sobre la obra. Si él está de acuerdo con lo que planteas, lo asume de inmediato e, incluso, lo lleva más lejos. Desde el primer momento sentí que conectábamos, que teníamos no solo *feedback*, sino también *input*, que artísticamente remábamos en la misma dirección. Si además cuentas con una orquesta como la Freiburger, que tiene una personalidad marcadísima y que no contempla la partitura como un simple trozo de papel, el placer es doble. Cuando trabajo con ellos y con Pablo, tengo la sensación de que desde el primer momento va a pasar algo mágico, porque siempre estamos inmersos en un proceso tan creativo y tan dinámico que hace que cada concierto resulte diferente. Y eso, tengo que dejarlo muy claro, es algo que no pasa con todas las orquestas ni con todos los directores.

"Tenía claro que si algún día grababa el concierto debía hacer algo distinto a todo lo que se había hecho antes; y eso pasaba necesariamente por grabarlo con una orquesta como la Freiburger"

El concierto de Mendelssohn es uno de los más tocados y más grabados. ¿Qué es lo que le resulta más interesante de él?

Pues que es uno de los más bellos conciertos para violín que jamás se han escrito. Desde la primera y hasta la última nota, es perfecto. Mendelssohn demostró ser tremendamente original. Tuvo muy en cuenta que lo escribía para un gran violinista, Ferdinand David. Y no solo eso, sino que trabajó codo a codo con él durante meses en muchos de los detalles. Por eso tiene unos efectos técnicos geniales. Cada cosa está en su sitio, todo está absolutamente equilibrado… Soy muy devota de Mendelssohn en general, pero la atmosfera que se crea en este concierto no es equiparable a nada. Tiene usted razón en una cosa: el hecho de que se haya grabado tantas veces me hizo meditar mucho sobre qué era lo que yo podía ofrecer que no se hubiera ya hecho. Eso me obligó a investigar profundamente en esta obra.

Me imagino que consultó el tratado escrito por el propio David…

No solo su tratado, sino, lo que es más importante desde el punto de vista puramente violinístico, también las ediciones que de este concierto se hicieron en la época. Somos afortunados porque disponemos de la edición de David, de la posterior de Joseph Joachim y de la de un tercer violinista llamado Leonhard, que igualmente lo tocó en aquel tiempo. Gracias a lo cual sabemos con certeza lo que Mendelssohn pedía en cada momento sobre digitación, fraseo o articulación. Disponer de estas tres fuentes originales ha sido como un tesoro. He invertido mucho tiempo en esta investigación, pero creo que ha sido extraordinariamente productiva, pues me ha llevado a conocer cómo tocaban el violín entonces y cómo consideraban que había que tocar este concierto. Cotejando las tres fuentes, compruebas que hay cosas que eran idénticas, por lo que procedía hacerlas exactamente igual que las hicieron ellos.

Es decir, que estamos, nunca mejor dicho, ante una interpretación históricamente documentada.

Eso es algo que no se puede asegurar nunca. Pero sí puedo asegurar, en este caso, que me ha aproximado lo máximo posible a cómo tocaron el concierto en su día. Eso me ha obligado a cambiar notablemente mi forma de tocar, no solo en cuanto a fraseos, ornamentos o portamentos, sino también en cuanto a *tempi*. Joachim, por ejemplo, utiliza un *tempo* velocísimo en el último movimiento. Muchos de estos aspectos hoy en día rara vez son utilizados por los violinistas. Es más, ni siquiera se conocen. Soy conscientes de que algunos de dichos aspectos tal vez no eran del agrado de Mendelsohnn; pero sí lo eran de los violinistas que lo tocaron.

Desde luego, mi oído me dice que es una versión muy especial.

Muchas gracias por el elogio, porque la cantidad de esfuerzo y de tiempo que he invertido en este proyecto ha sido ingente.

Para esta grabación, ¿qué cuerdas le ha puesto a su Stradivarius "Sleeping Beauty"?

De tripa, por supuesto.

Y cuanto al arco, ¿un Tourte?

Sí, un Tourte, pero no de la primera época, sino posterior, que es algo más pesado. Para la grabación de los conciertos de Mozart sí que utilicé un Tourte de la primera época.

¿Qué es lo próximo suyo que saldrá en disco?

Estoy justo preparando los conciertos para violín de Bach, más alguno doble, algunas sinfonías de cantata y algunas sonatas en trío. Los voy a grabar con la Akademie für Alte Musik de Berlín. Pero antes, aparecerá, siempre en Harmonia Mundi, las sonatas para violín y clave de Bach, que ya he grabado junto a Kristian Bezuidenhout.

¿¡Con fortepiano!?

No, no, con clavicémbalo… Es normal que se sorprenda, porque de hecho creo que se trata de la primera grabación que Kristian hace con clavicémbalo. Él empezó con este instrumento antes de dedicarse al fortepiano, así que no hay problema. También he grabado el *Octeto* de Schubert con instrumentos originales, aunque este disco todavía tardará algún tiempo en aparecer. Igualmente hay prevista una grabación con obras de Schoenberg para más adelante.

No para nunca.

Sí, son demasiados proyectos. Pero es lo que me hace feliz.

Eduardo Torrico

EXCEPCIONAL scherzo

MENDELSSOHN:
Concierto para violín en Mi menor op. 64. Obertura "Las Hébridas". Sinfonía en Re menor nº 5 op 107 "De la Reforma". ISABELLE FAUST, violín. FREIBURGER BAROCKORCHESTER. Director: PABLO HERAS-CASADO. HARMONIA MUNDI 902325. 1 CD.

Bien ganada fama tiene Mendelssohn de ser un romántico de mentalidad clásica o un clásico de sensibilidad romántica. O sea que se le puede entrar por ambas puertas. Neoclásico, Mendelssohn puede sonar a solfeo sinfónico o, lo que es peor, a objetivo y desértico posmoderno. Heras-Casado, con sobrada sabiduría, se instala en la gran tradición del Mendel-ssohn romántico. Y lo hace apenas comienza, en el inicial movimiento del *Concierto para violín y orquesta*, con un primer tema veloz, arrebatado, íntimamente tenso, que alterna con un segundo, sereno, expandido, *spianato*, que le sirve de contraste y de mutua significación.

Tenemos, pues, a un Mendelssohn expresivo pero también lleno de miniaturas de orquestación y oposiciones tímbricas muy expresivas. Así, por ejemplo, en la sección central de *Las Hébridas*, las frases tenidas de los cobres, fuertes de volumen, sobre un apenas susurro en trémolo de las cuerdas, solución que también abre la sinfonía *Reforma*. Heras-Casado recorre toda esta obra incidiendo en la timbración belicosa de los metales, como anunciando lo que la Reforma luterana desató: una guerra de religión, entre corales y marchas.

Isabelle Faust se ha hecho cargo de una gloriosa y peligrosa herencia: que este concierto haya sido tocado por todos los grandes y grandísimos del violín. Recoge el guante y, triunfal, se lo calza. Tiene riqueza de registros, canto y ataque, tensión y entrega. Torna dulce alegría las espinosas y diabólicas exigencias de virtuosismo, y vaya un solo caso: las alternancias vertiginosas de digitación y arco en el tercer movimiento. La Freiburger Barockorchester, excelente y de obediencia estudiosa, la acompaña, la desafía, le propone un diálogo, la secunda siempre en sus alternados talantes. Director y solista han sabido servir cabalmente al inteligente romanticismo mendelssohniano. Desde ya, una referencia.

Blas Matamoro

RAFF:
Primavera de cantos. María Estuardo. NOËMI NADELMANN, BARBARA KOZELJ, THOMAS OLIEMANS. JAN SCHULTSZ, piano. DIVOX 208067/07-6. 2 CD.

La obra de Joseph Joachim Raff (1822-1882) cubre muy diversos géneros, de los cuales han asomado a los catálogos de grabaciones, sobre todo, sus músicas para orquesta sinfónica y conjuntos de cámara. Toca ahora el turno a su cancionero, que lo ocupó desde su juventud cuando se estableció en Stuttgart y allí trabajó durante la década 1840-1850. Al principio compuso manojos de canciones pero luego hizo grandes ciclos. De ellos la *Primavera de cantos* contiene 30 números y las poesías que María Estuardo escribió en sus últimos días, y que Robert Schumann también usó por su cuenta, alcanzan la docena.

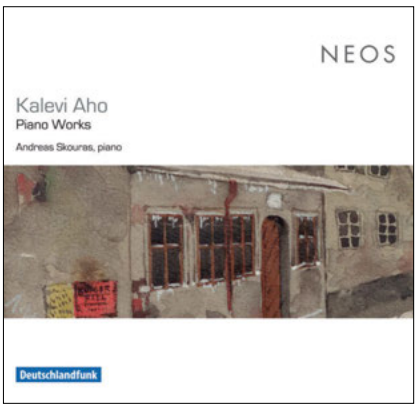
Raff atravesó una época de polémicas estéticas y filosóficas en materia de música, con la cuestión Wagner en el centro. Siguió el ejemplo de Felix Mendelssohn, a quien tomó de modelo: un romántico de alma clásica, un clásico de sensibilidad romántica. Desde luego, se mantuvo al margen del wagnerismo, cerca de Franz Schubert y Schumann y lejos de Franz Liszt.

Su obra cancioneril se refiere, por diversas vertientes, a ese trío de maestros. Acepta la forma estrófica, practica un melodismo directo y sencillo, sirve a la voz que, a su vez, sirve al texto, y sitúa al piano, salvo en algún caso en que se le otorga un preludio de envergadura, en un plano de acompañamiento discreto, con armonías claras y texturas comedidas que permiten explayarse al cantante. Sus fuentes literarias son muy variadas y comprenden grandes nombres y modestos segundones.

La ejecución es de excelente calidad. Los solistas (la soprano Noëmi Nadelmann, la mezzosoprano Barbara Kozelj y el barítono Thomas Oliemans) se oyen desde una cuidadosa homogeneidad de emisión y lectura, en tanto que el pianista los sigue con atención, equilibrio, limpidez de timbres y ese exquisito vaivén entre el sentimentalismo romántico y el aseo clásico que perfiló el espíritu de Raff.

Blas Matamoro

Siglos XX y XXI

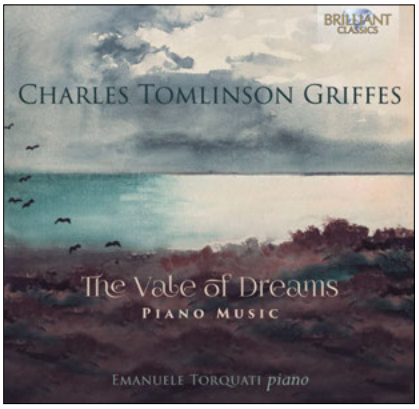


AHO:
Obras para piano. ANDREAS SKOURAS, piano. ANNA KALANDARISHVILI, violín. NEOS 10915. 1 CD.

Nacido en Finlandia en 1949, Kalevi Aho tuvo como maestro a Rautavaara en la Academia Sibelius de Helsinki, cuya docencia pudo descubrir el precoz potencial orquestal que escondían algunas de sus primeras obras de cámara. A los veinte años terminó su primera sinfonía, que ya reflejaba una sobrada atención tímbrica. Dentro de su abundante producción, se lee una preferencia por las obras orquestales de gran formato. Su retórica persuasiva, muy en la línea de Berg o Schoenberg, rica en matices y con una naturalidad de máximos saturada y equilibrada a la vez por el buen uso de los recursos, representa la polifonía neuronal de un gran compositor.

Toda compilación para piano de amplia cronología esconde su propio *Winterreise*, ese extenso recorrido en soledad por una orografía tan cambiante como la del alma. Tal cual encontramos la presente, un paréntesis entre los años 1965 y 1993, abierto por un Aho de 16 años, con muchos honores en medio y necesidades de autoencuentro artístico tan distantes. En los jóvenes *19 Preludes* (1965-69), aquí una selección de once, parece esconderse el tributo a un Bach filtrado por Sibelius, con un preocupado contrapunto académico pero absolutamente entregado a lo íntimo y lo poético. *Three Small Piano Pieces* (1971), *Two Easy Piano Pieces* (1983) y *Sonatina* (1993), respiran el neoclasicismo de Prokofiev y Bartók, armonías y melodías a lo tradicional empujadas por disonancias y rupturas rítmicas. Las obras más fuertes encabezan el disco, separadas del resto por la preciosa *Halla* para violín y piano (1992, grabada ahora por vez primera) a modo de dique estético: *Sonata* (1980) y *Solo II* (1985), con evidencia de una huella serialista que nos recordará a compositores de postguerra como Messiaen. Grandísimo registro, gracias también a Andreas Skouras y su trabajo sabio y delicado para bien de estos contrastes.

José Antonio Tello Sáenz

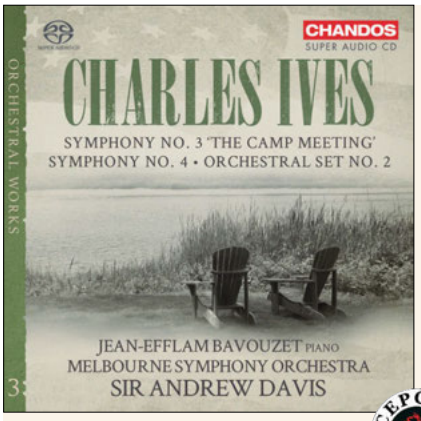


GRIFFES:
Three Tone-Pictures op. 5. Winter Landscape. Fantasy Pieces op. 6. Rapsodia en si menor. De Profundis. Roman Sketches op. 7. Sonata. EMANUALE TORQUATI, piano. BRILLIANT 95349. 1CD.

Charles Tomlinson Griffes (1884-1920) ha sido considerado siempre como el impresionista entre los compositores norteamericanos, lo que no deja de ser un equívoco y a la vez una forma demasiado fácil de definirlo. Es verdad que en él encontramos temas y modos de tratarlos —su obra más conocida *The Pleasure Dome of Kubla Khan* es un buen ejemplo de ello— que tiene que ver con aquel movimiento, pero todo ello pasado por su formación alemana que le llevó a estudiar con Engelbert Humperdink. Formado como pianista en la escuela lisztiana, sería su encuentro con Ferruccio Busoni lo que daría un espaldarazo a su carrera, tanto en la impresión que le produjo el interés del maestro como en el decisivo papel de este a la hora de procurarle conciertos. Añadamos a eso que una de las obras que contiene este disco, *The White Peacok*, con la que se abren los *Roman Sketches*, entró a formar parte del repertorio de algunos grandes pianistas de su tiempo como Myra Hess.

Lo mejor que puede decirse de este disco es que resiste la audición repetida, que va más allá del carácter de descubrimiento que se le supone para la mayoría de los aficionados, incluso para quienes conozcan ya las versiones orquestales del citado *White Peacok* o de los *Three Tone Pictures* que ofreciera el sello discográfico Naxos hace años excelentemente dirigidas por JoAnn Falleta junto a *The Plesure Dome*. El pianista italiano Emanuele Torquati es el artífice de una interpretación magnífica que rinde justicia a una música que no solo cumplió su papel en una época de crecimiento ya imparable de la creación americana sino que, escrita para perdurar, sigue dando su lección.

Luis Suñén



EXCEPCIONAL scherzo

IVES:
Sinfonía nº 3 "The Camp Meeting". Sinfonía nº 4. Orchestral Set nº 2. Jean-Efflam Bavouzet, piano. Melbourne Symphony Orchestra. Director: Andrew Davis. CHANDOS 174. 1 CD.

Este es el tercer volumen de las obras orquestales de Ives y lamento no haber oído los dos primeros, pero la integral tiene toda la pinta de convertirse en la canónica a partir de ahora. La *Tercera sinfonía* es una de las más fáciles. La escribió en 1904, pero la revisión definitiva data de 1910. Se inspira en las ceremonias presbiterianas que tenían lugar al aire libre, de modo que está puntuada por las citas de los coros religiosos. No se estrenó hasta 1946 pero había interesado a talentos como Mahler, que se llevó la partitura y nunca la devolvió, o Bernard Herrmann. Al modo de una representación teatral, empieza la obra con los feligreses reuniéndose en el campus (*The Camp Meeting*), en el segundo movimiento corren los niños de arriba abajo, y únese al fin la comunidad en una coral o "Comunión" que expresa la cohesión y fuerza social del país y en especial de su región de origen, Nueva Inglaterra. Fue pronto su sinfonía más popular y le concedieron el Pulitzer… ¡pero en 1947! Bien es verdad que la partitura no se editó hasta 1946.

Todo lo contrario de la *Cuarta*, que es una de las más difíciles… y esplendorosa. La complejidad orquestal hace que sea relevante decir que Davis usa la edición de Thomas Brodhead de 2011, la más reciente y convincente. La sinfonía sólo se estrenó en 1965 (Stokowski) con resultados discutibles. Según su autor, la obra es una meditación existencial y su forma es enormemente compleja. La última grabación, la de Eötvös, necesitó cuatro directores adjuntos. También Davis usa ayudantes orquestales, pero es que la sinfonía incluye un coro, cinco violines y un arpa fuera del escenario, saxofones, seis trompetas, tres pianos, celesta, órgano, una sección de percusión también fuera del escenario y así sucesivamente.

La obra es el perfecto ejemplo de los efectos de collage a los que hice referencia en mi tribuna de hace dos meses y que lo emparentan con Rauschenberg y con la vanguardia neoyorkina. La búsqueda de Ives en esta escalofriante sinfonía concluye afirmativamente, aunque en un modo sin duda inquietante y angustioso. El movimiento final, en el que tiene una intervención crucial el pianista, contrasta con la "Comedia" del segundo movimiento, una música frenética que parece ideada para la segunda parte del *Fausto* de Goethe.

Completa el disco el muy interesante *Orchestral Set nº 2* que fue escrito en 1920, pero sólo se estrenó en 1967 (Morton Gould), de nuevo por su extrema densidad. Aquí el collage no se produce con los coros presbiterianos sino con el jazz. El segundo movimiento es un ragtime particularmente sabroso. Lo más emocionante es, sin embargo, el último movimiento, un enorme *collage* que recoge una escena estremecedora. En 1915, al conocerse que un submarino alemán había hundido el "Lusitania", la gente se fue reuniendo en Hanover Sq. donde entonó espontáneamente el himno *The Sweet By and By*. Ives recoge la escena con los ruidos del tráfico callejero, los músicos ambulantes y los viandantes en un torbellino de tonalidades y ritmos que guarda relación con la *Cuarta sinfonía*.

Félix de Azúa

ANNA NETREBKO / PIOTR BECZALA
WAGNER: LOHENGRIN
CHRISTIAN THIELEMANN

Deutsche Grammophon presenta la grabación de uno de los acontecimientos operísticos más importantes de 2016, el debut de Anna Netrebko y Piotr Beczala como Elsa y Lohengrin, sus primeros papeles wagnerianos, en la Opera Estatal de Dresden, bajo la batuta de Christian Thielemann.

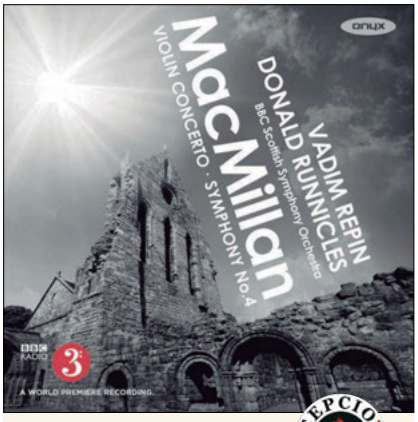
"Musicalmente uno de los mejores Lohengrin de todos los tiempos" Die Welt

Piotr Beczala (Lohengrin)
Anna Netrebko (Elsa von Brabant)
Tomasz Konieczny (Friedrich von Telramund)
Evelyn Herlitzius (Ortrud)
Georg Zeppenfeld (Heinrich der Vogler)
Derek Welton (Der Heerrufer des Königs)
Sächsischer Staatsopernchor Dresden

Staatskapelle Dresden
Christian Thielemann

FORMATOS:
2 DVD, 1 BLU-RAY, 1 ULTRA HD BLU-RAY, eVIDEO

deutschegrammophon.com
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es



MACMILLAN:

Concierto para violín. Sinfonía nº 4. VADIM REPIN, violín. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC DE ESCOCIA. Director: DONALD RUNNICLES. ONYX 4157. 1CD.

Hay en la música del compositor James MacMillan (Kilwinning, Reino Unido, 1959) una sabiduría admirable adquirida desde la asunción de un destino creador al que ha servido implacablemente desde el principio. Quizá por eso, porque puede y porque sabe, se ha permitido una obra como su *Concierto para violín*, un encargo de la Orquesta Sinfónica de Londres, la Orquesta de Filadelfia, el Conjunto Orquestal de París, la Radio de Holanda y el Teatro de los Campos Elíseos, y que tiene aquí su primera grabación mundial, con su dedicatario al violinista Vadim Repin como solista.

La pieza es magistral, desde luego, y los porqués llegan, por ejemplo, de su imaginación constructora, de la frescura, de la lista de guiños que van de Stravinski y Hendrix, en la sorprendente Danza inicial, a las músicas orientales o al folclore británico en la preciosa *Canción* y a las referencias litúrgicas, a los *topoi* como el *Dies Irae* en la *Danza y Canción* con la que concluye. La *Cuarta Sinfonía* —encargo de la BBC Radio 3 y de las orquestas sinfónicas de Pittsburgh y Berkeley— no le anda a la zaga.

Más abstracta, como señala el propio autor, que sus tres anteriores, se desarrolla en un solo movimiento con cuatro temas expuestos al inicio, más las alusiones a la música vocal de los maestros antiguos, sobre todo el muy explícito homenaje a Robert Carver.

Todo con un admirable sentido de propulsión emocional, dejando huellas que luego se retoman, anunciando luces que aparecen más tarde. Y, como en el concierto, teñido de una pátina transparente, de una necesidad de tocarse la propia piel, de sentirse vivo y decirlo bien alto. Fieles a la enorme categoría de estas músicas, Repin y Runnicles las traducen con el magisterio que atesoran.

Luis Suñén

MIASKOVSKI:

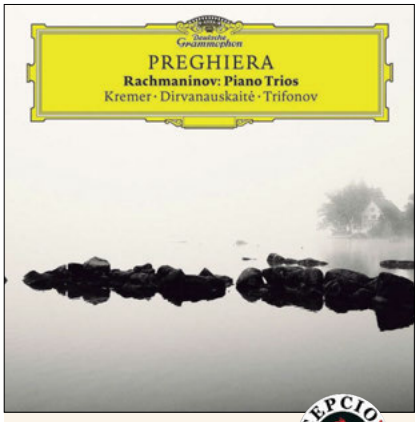
Sonatas para violonchelo y piano nº 1 y 2. LUCA MAGARIELLO, violonchelo. CECILIA NOVARINO, piano. BRILLIANT 95437. 1 CD.

Hay en Nikolai Miaskovski ese cruce entre lo doloroso y lo heroico que parece teñir toda la literatura rusa de la revolución. Aunque afín a los bolcheviques al comienzo de la guerra civil rusa, poco a poco fue distanciándose hasta acabar siendo una de las víctimas del ogro estalinista. Al final de su carrera sólo pudo sobrevivir gracias a la protección de Sergei Prokofiev, con quien mantiene muchos puntos vitales en común.

La *Primera sonata* es de un romanticismo triunfante, una muestra del talento rapsódico del compositor que tantas satisfacciones da a sus intérpretes, aunque al precio de dificultades técnicas notables. Comenzada a componer en el año 1911, antes de los disturbios definitivos, no la consideró terminada hasta 1935. La *Segunda sonata*, en cambio, data de 1948, dos años antes de la muerte del autor, y continúa con un romanticismo desesperado y doloroso. Es una pieza muy bella y ajena al tiempo, que fascinó, entre otros, al violonchelista Mstislav Rostropovich.

La versión que realizan en este registro discográfico del sello Brilliant Classics la pianista Cecilia Novarino y el violonchelista Luca Magariello es arrebatada, precisa y magnífica. El tercer movimiento de la *Segunda sonata*, en especial, muestra a dos músicos de gran potencia y sensibilidad peleando con una música esquiva y arrebatada con perfecta elegancia. La compenetración de los dos intérpretes es absoluta. Deberíamos expresar todo nuestro apoyo a este disco, pero tiene un aspecto que lo hace imposible de recomendar: su corta duración. A menos de que se venda a precio de saldo, dura casi la mitad de un disco normal y parece un trabajo de promoción del dúo. Es una lástima. ¿No podían haberlo completado de alguna forma?

Félix de Azúa



RACHMANINOV:

Tríos para piano y cuerdas nº 1 y 2.

RACHMANINOV / KREISLER:

Preghiera. GIDON KREMER, violín. GIEDRÉ DIRVANAUSKAITÉ, violonchelo. DANIIL TRIFONOV, piano. DG 4796979. 1 CD.

Aunque el título induce a alguna confusión, el disco de Kremer, acompañado de la solista de violonchelos de la Kremerata báltica y del asombroso Trifonov, no tiene desperdicio. El monumental, demoledor *Trío elegiaco nº 2*, compuesto a la memoria de Chaikovski, iniciada su escritura el mismo día de la muerte de este, cuando Rachmaninov estaba fuertemente impactado por su desaparición, es una música doliente, desgarrada, de una carga emocional sobrecogedora. Estos *Tríos* de Rachmaninov, junto a los de Chaikovski y Shostakovich, se encuentran entre lo mejor del repertorio y el veterano Kremer y sus dos jóvenes acompañantes los ofrecen con una combinación extraordinaria de perfección técnica y hermosa, emocionante línea de expresión. Interpretaciones de una fuerza, tensión e impulso dramático difíciles de resistir. Contrastado, ancha la dinámica, doliente, desgarrado, el discurso nos llega con una solidez inapelable, como un todo, pero también con extraordinaria brillantez en la contribución de cada uno de los componentes de este trío fenomenalmente ensamblado.

El primer movimiento del *Trío nº 2*, sensacional, le deja a uno demolido. Trifonov dice de forma mágica, delicada, la parte inicial del segundo, creando un clima de profunda tristeza, que mantiene finalmente el desgarro del primero. Y el vibrante Allegro risoluto final tiene un nervio apasionado irresistible. El canto de los dos instrumentos de cuerda sobre el obsesionado *ostinato* de acordes en cromatismo descendente es espeluznante. El clima es bien distinto en el juvenil *Trío nº 1*, donde Kremer, Trifonov y Dirvanauskauté lucen una efusión romántica cuyo sabor deja bien clara la conexión de Rachmaninov con Chaikovski; esta efusión emana de la que este último desplegara en su propio *Trío*. Un disco absolutamente sensacional, de los que no hay que dejar pasar. Por muchas razones, pero sobre todo por una bien simple: emociona.

Rafael Ortega Basagoiti

Una gran hazaña

El Cuarteto Alma consigue con este doble álbum un auténtico logro en su carrera. Su trabajo en ciclos como este sugiere que alcanzarán pronto la compañía de los otros cuartetos que están llegando a la cumbre

SCHULHOFF:
Cuartetos de cuerda nº 0, 1 y 2. 5 piezas para cuarteto de cuerda. Divertimento para cuarteto de cuerda, op. 14.
ALMA QUARTET. GUTMAN RECORDS 161. 2 CD

Al compositor checo Erwin Schulhoff los alemanes no lo mataron en los campos de exterminio, como a tantos compatriotas suyos, como a tantos checos y judíos. Lo internaron en 1941 y lo dejaron morir en 1942, como activista, como comunista, como soviético incluso (sus papeles, recientes en el momento de su detención, así lo afirmaban). Hay que lamentarse de nuevo de que un genio viera su carrera, su música truncadas por algo que no podemos llamar política, porque es otra cosa, mucho peor. La música de Schulhoff y tantos otros (la que hubieran podido componer aún) calló para siempre en esos años y nos será siempre desconocida. Ahora llega una hermosa integral de cuartetos de cuerda de varias épocas suyas que nos permiten comprender un itinerario, desde cierto optimismo prebélico, desde la vanguardia de los años de posguerra (una vanguardia no codificada, no agrupada, no excluyente, que nunca se apoderó de medios públicos expulsando a otros de ellos) hasta la convicción de que era necesaria una música más accesible al público, sin por ello caer en concesiones ni encanallamientos, que era lo que en rigor querían sus enemigos nazis; y, sin él saberlo, las autoridades comunistas en las que confió ante la deriva trágica de su Europa Central de entreguerras.

Y esa música más accesible se hallaba en la *Gebrauchsmusik* y en el Neoclasicismo, en el trato con los rebeldes de la Nueva Objetividad, mas también ocasionalmente en el jazz; aunque aquella pudiera degustarse con su acidez y lo neoclásico reclamara una limpieza profunda del clisé romántico que todos llevamos dentro y que tanto hace por impedir la comprensión y hasta el gozo de tantas músicas. Un toque de jazz tenía mucho poder para esa labor de limpieza de telarañas románticas. Un toque plástico de Grosz te lleva más allá del Expresionismo. Para llegar a las obras de este álbum tal vez hubiera que pasar por (y dejarla atrás) la *Sonata erótica*, un orgasmo femenino que, según me temo, nunca se llegó a ver/oír en su tiempo.

El *Divertimento* es una obra juvenil, luminosa. Es inmediatamente anterior a la Primera Guerra Mundial, pero eso explica la luminosidad solo en parte. Schulhoff era no solo demasiado joven para el pesimismo; también lo era para la lucha estética de su tiempo, que en rigor era reciente (era veinte años menor que Schoenberg y doce menor que Stravinski). Pero atención, por ejemplo, a la belleza sencilla de esa Cavatina cuyo diatonismo queda desmentido una y otra vez.

El *Cuarteto cero* (que no le merece comentario alguno al álbum de presentación de estos CD) es de 1918, cuando concluye la carnicería, se transforma el martirio de varias generaciones y comienza el espantoso periodo de entreguerras. Es un cuarteto en cierto modo ancilar, pero también pesimista, triste, no melancólico sino desolado. El amplio Langsam es el corazón de la obra en todos los sentidos, y ese disolverse del sonido adquiere mucho sentido que no es necesario explicar, porque lo explica mejor una audición (el Minuetto que viene a continuación, tan cromático, es cualquier cosa menos una danza animada). El *Cuarteto nº 1* (1924) concluye en un inquietante diluirse después de cuatro movimientos en que la animación solo cede en el último. Ha sido una lucha, no sé si amistosa, entre la tonalidad nunca negada, pero sí puesta en cuestión (aunque quién sabe si no se trata de un homenaje o acaso una burla a su tiempo, el de Schulhoff). Los guiños o bien homenajes a sus contemporáneos lo muestran como un igual. Si no lo fue…, ya saben ustedes por qué.

En los cuatro movimientos del *Cuarteto nº 2* (1925) hay dos que sobresalen y que se oponen en contraste o acaso lucha: el segundo, un contenido Moderato; y el Finale, un Andante que parece ir por el mismo camino de lentitudes que ahora son más melancólicas, pero que se convierte en Allegro desenfrenado. En las *Cinco piezas* (1923), que tendrían que haber sido al menos ocho ya se podían rastrear influencias o incluso citas claras, desde Stravinski (veo al Stravinski del *Soldado* en el primer movimiento); explícitamente es una suite de danzas, breves, con una sola que supere los cuatro minutos y una que tiende al desmadre danzante popular.

No es necesario encomiar demasiado al Cuarteto Alma por esta empresa, esta hazaña. Recopilar las obras para cuarteto de este compositor maldito, cuya mala fortuna compartieron tantos ciudadanos de Europa, y en especial de su zona europea central, es una aportación artística de altura. Si, además, las interpretaciones se arriesgan, como en este caso, en la búsqueda del sentido verdadero de cada movimiento, tendremos un proyecto de primer orden. Un álbum excelente, no sé si imprescindible, pero sí lleno de una música que, aunque de antaño, es tan nueva como si fuera de hogaño; y sin la obligada mueca que se supone que impone la modernidad.

J.W. Groen

Santiago Martín Bermúdez

RIHM:

Goethe-Lieder. HANS CHRISTOPH BEGEMANN, barítono. THOMAS SEYBOLDT, piano. BASTILLE MUSIQUE 50532. 1 CD.

En coproducción con la emisora SRW 2, el sello de reciente creación Bastille Musique nos ofrece como segundo volumen una propuesta de gran interés que, además, viene a cubrir una parcela poco atendida de la producción de Wolfgang Rihm: su obra para voz y piano. Y no porque el compositor de Karlsruhe, desde los muy juveniles *Gesänge op. 1* hasta *Dort wie hie* (2015), no haya dedicado parte de su inagotable energía creativa a este género, situándose de buen grado en la línea de su gran tradición decimonónica y de las contribuciones del primer tercio del pasado siglo.

Incluso en abierta competencia con ellas en la elección de sus fuentes poéticas: Eichendorff, Heine, Rilke, Rückert… o, como en este caso, el gran Romanticismo de Goethe y Schiller. En magnífica toma de sonido, con excelente acompañamiento pianístico y buena prestación vocal, en aspectos como el *legato* y la capacidad de matiz en el poderoso registro agudo, de Hans Christoph Begemann, el ciclo de los *Goethe-Lieder* (2004/07) muestra la facultad adaptativa de Rihm a las convenciones del lied, en términos de adecuación estructural y semántica del perfil sonoro a la naturaleza de los textos, y su dominio de un lenguaje melódico a medio camino entre el lirismo y el recitado expresivo, entre la tonalidad expandida y líneas más decididamente atonales.

La riqueza de texturas pianísticas contribuye al dibujo de panoramas diversos, de la delicadeza poética de *Gingo Biloba* o *Dämmrung senkte sich von oben* a la inquietud de *Selige Sehnsucht* o la contundencia y brevedad de *Höchste Gunst*; una capacidad de contraste que se expande en otras obras goetheanas no pertenecientes al ciclo principal (*Harzreise in Winter*, 2012) y que alcanza cotas emotivas de gran altura en *Sehnsucht und Nachtgesang* (2004) y, especialmente, en los *Zwei Sprüche nach Texten von Friedrich Schiller* (2005).

Germán Gan Quesada

SZYMANOWSKI:

Música para piano. BARBARA KARÁSKIEWICZ, piano. DIVINE ART 25151. 1 CD.

Entre los eclécticos individuales nos encontramos con la figura de un maestro de Europa Oriental casi contemporáneo de Enesco, el polaco Karol Szymanowski (1882-1937), quien como otros jóvenes compositores buscaban a tientas su camino. La gran mayoría se limitaban a utilizar el lenguaje del Romanticismo tardío, con o sin las técnicas impresionistas de buen tono o con un ligero acento nacionalista. En la producción de este compositor se pueden distinguir tres etapas: romántica, impresionista y popular, periodos que curiosamente refleja el contenido de este disco. Szymanowski fue un pianista consumado y sus obras muestran un conocimiento perfecto de las posibilidades de este instrumento. Recibió el sostén activo de pianistas como Rubinstein y Neuhaus. Cuatro son los ciclos que recoge este CD, cuya grabación se efectuó con un piano Steinway modelo D.

Sus *Nueve preludios op. 1* son de 1899-1900, excepto los números 7 y 8, que datan de 1896. Estos primeros ensayos pianísticos anuncian el estilo futuro de su autor. En ellos está el lenguaje de Max Reger y el primer Scriabin. Le siguen los *Cuatro estudios op. 4* de un joven veinteañero que paga su deuda a sus mayores: Chopin, Liszt o Brahms, Reger o Scriabin. Están compuestos entre 1900-1902. Un gran número de sus obras pianísticas más notables corresponde al segundo periodo, representado aquí por *Máscaras op. 34*, exhuberancia de la expresión pianística. Escrito en 1916, es un tríptico: *Scheherazade*, *Tantris, el bufón* y *Serenata de Don Juan*; una evocación a la noche amororosa de sello impresionista y exótico. Concluye con las *Dos mazurcas op. 62* de su última etapa (1933-34), retorno al folclore polaco. Su tematismo y fórmulas de acompañamiento son igual que los de Chopin, pero con las adquisiciones sonoras propias del siglo XX. Notable interpretación de la pianista polaca, Barbara Karáskiewicz. Recomendación absoluta.

Manuel García Franco

PACHO FLORES, trompeta y corneta.

Obras de Piazzola, Gardel, Lecuona, Jobim y otros. JESÚS "PINGÜINO" GONZÁLEZ, guitarra y cuatro venezolano. DG 0028948150762. 1 CD.

Una extraña pareja de alta calidad instrumental conforman estos entrópicos intérpretes. Flores maneja sus instrumentos con poderoso virtuosismo. Tiene un esmalte realmente áureo en el timbre y una extensión vertiginosa con un registro agudo de diamantina claridad. Suena belicoso, imperial y prepotente o canta con melancólico ensimismamiento o se exalta con flexibilidad de jubiloso bailarín logrando inverosímiles florituras. Hasta es capaz de matices de color y anchura que evitan una temible monotonía, dadas las características de sus metales.

A su lado, González es meditativo, recatado, exquisito de timbración, límpido de fraseo. Salvo alguna parrafada solística, actúa de amable acompañante. La diferencia de volumen con Flores merece la pregunta: ¿qué hacéis juntos, chicos? Quizá la respuesta esté dada por el repertorio y, más aún, el sesgo con que lo tratan. Están en esa suerte de *torchy* latino de los años sesenta, que dio nombres como el tango de neovanguardia, la bossa nova y el encuentro de Paco de Lucía con Di Meola. Lo hacen con solvencia, brillo y buen gusto, proponiendo, más que versiones, unas glosas o comentarios a los títulos ilustres (Piazzolla, Gardel, Lecuona, Jobim…), algunas piezas propias de la pareja y nombres menores. El tratamiento de autores diversos y épocas y fuentes disímiles, unifica el programa y le otorga un clima dominante, factible de curiosos cambios de humor, velocidades y ritmos.

La combinación propuesta es audaz e inesperada. El resultado no siempre observa el deseable equilibrio de volúmenes. Pero lo personalísimo de la propuesta, la traducción de las partituras originales para amoldarse a la unidad estética del conjunto, y la imbatible solidez de los ejecutantes, absuelven cualquier suspicacia.

Blas Matamoro

Ópera y vocal

EÖTVÖS:

Paradise Reloaded (Lilith). Annette Schönmüller, Rebecca Nelsen, Eric Stoklossa, Holger Falk. Hungarian Radio Symphonic Orchestra. Director: Gregory Vajda. BMC 226. 2 CD.

Desde *Three sisters* (1997, Eötvös viene dedicándose con reconocimiento sostenido a la ópera, por medio de títulos como *Angels in America* (2004) o *Lady Sarashina* (2007). Ofrece ahora BMC una de sus últimas aportaciones a la escena, *Paradise Reloaded (Lilith)*, estrenada en la Neue Oper vienesa en octubre de 2013 y fundada sobre un texto de Albert Ostermaier, con quien ya había colaborado el compositor en *Die Tragödie des Teufels* (2010).

De hecho, ambas se relacionan íntimamente, puesto que comparten entorno musical y núcleo argumental: esta nueva versión ahonda en el protagonismo de Lilith y en su oposición con Eva como arquetipos femeninos incompatibles (sumisión *vs.* independencia), al tiempo que propone la narración de la expulsión del paraíso de la primera pareja humana, guiada por Lucifer por paisajes físicos (el desierto), históricos (el terrorismo islámico, el omnipresente clima [pre]bélico) y temporales sucesivos.

En poco más de hora y media de duración, Eötvös pone en juego cuatro personajes principales, contrapunteados por un trío masculino de ángeles caídos y un trío femenino que ejerce propiamente como coro. Reparto, pues, conciso que permite al compositor el despliegue de una escritura vocal arriesgada y diversa, especialmente feliz en los papeles femeninos, en los que destaca la indudable estatura trágica de Annette Schönmüller, espléndida en sus intervenciones solistas, así como una poderosa orquestación, que incluye visiones irónicas de la tradición musical en beneficio de la crítica política: impagable el uso del bachiano *Lobet den Herren* para retratar la monotonía de la dicha paradisíaca o la irrupción en el cuadro sexto del himno de la Unión Europea como crítica a su actitud de *laissez faire* y su falta de empeño integrador ante el problema de la inmigración.

Germán Gan Quesada

LULLY:

Persée. Mathias Vidal, Hélène Guilmette, Katherine Watson, Tassis Christoyannis, Jean Teitgen, Chantal Santon-Jeffery. Le Concert Spirituel. Director: Hervé Niquet. ALPHA 967. 2 CD.

Hervé Niquet, libre de sus últimas brusquedades, dirige con una finura, elegancia, nervio y sentido dramático fuera de lo común

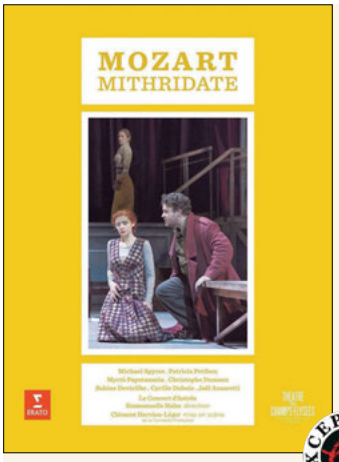
La creación de un teatro de ópera en el Palacio de Versalles fue un proyecto soñado desde que la corte se trasladó allí en 1682. Luis XIV lo encargó de inmediato y las obras comenzaron en 1685, pero tuvieron que suspenderse poco después a causa de las dificultades financieras. Fueron estas mismas complicaciones las que provocaron la dilación del proyecto bajo el reinado de Luis XV hasta que en 1768, ante la previsión de los futuros matrimonios de sus nietos, tomó la decisión de concluir el proyecto aplazado durante casi un siglo, de modo que en un tiempo récord de veintitrés meses la obra estaba finalizada. La Ópera Real de Versalles se inauguró el 16 de mayo de 1770 con ocasión de la boda del delfín de Francia, futuro Luis XVI, con la archiduquesa austriaca María Antonieta, celebrada en la Capilla Real del mismo palacio. Para la ocasión se escogió *Persée*, tragedia de Lully y Quinault. Sin embargo, siguiendo una práctica ya empleada desde treinta años atrás, se acordó "actualizar" la composición, encargando a tres de los más reputados compositores de la época la adaptación de la música y la creación de nuevos números: Antoine Dauvergne, François Rebel y Bernard de Bury.

El resultado fue un gran aligeramiento del libreto: se suprimió el prólogo, se unificaron los dos últimos actos y se eliminó una notable porción de recitativo, por lo que, abreviada la acción dramática, quedó mucho más espacio para el *divertissement*, que es donde, principalmente, se insertó la nueva música. No obstante, si en los dos primeros actos el texto busca ingeniosamente una excusa para encajar el *divertissement*, en los dos últimos está íntimamente imbricado y sirve con gran eficacia al impulso de la acción teatral. El resultado fue una combinación única y extraordinaria de la dignidad y expresividad del recitativo lullista con las arietas, coros, danzas y sinfonías más recientes, una irrepetible mezcla de lo clásico y lo moderno.

Para recrear semejante acontecimiento, en abril del pasado año se celebraron dos conciertos en el mismo lugar del estreno, cuya grabación constituye la base de la presente edición. Pálido reflejo de lo que tuvo que ser el acontecimiento teatral de 1770, que contó con 80 instrumentistas, 95 cantantes de coro, 81 bailarines y 527 trajes, además de cien figurantes. La elección de Hervé Niquet no ha podido ser más afortunada y, libre de sus últimas brusquedades, dirige con una finura, elegancia, nervio y sentido dramático fuera de lo común. Su Concert Spirituel, tanto en formación coral como orquestal, suena como nunca, logrando una interpretación de conjunto formidable. El equipo solista está muy equilibrado, con un nivel medio envidiable, aunque no puede dejar de mencionarse a Mathias Vidal, uno de los cinco *haute-contres* imprescindibles de la actualidad, y a la siempre brillante Chantal Santon-Jeffery. El sonido, excelente para orquesta y coro, en ocasiones llega a perjudicar alguna voz, opacándola. La lujosa edición en disco libro, con una fastuosa y abundante iconografía, redondea un álbum de adquisición prácticamente obligada.

HERVÉ NIQUET
Manas

Javier Sarría Pueyo



Lo acartonado de la acción está menos presente en beneficio de una humanidad en principio difusa y gracias asimismo a la notable prestación de Le Concert d'Astrée

MOZART:
Mitridate, re di Ponto. Michael Spyres, Patricia Petibon, Myrtò Papatanasiu, Christophe Dumaux, Sabine Devieilhe, Cyrille Dubois, Jaël Azzaretti. Le Concert d'Astrée. Directora musical: Emmanuelle Haïm. Director de escena: Clément Hervieu-Léger.
ERATO 0190295851750. 2 DVD.

Nos lo hemos pasado muy bien viendo y escuchando esta representación parisina de *Mitridate, re di Ponto*, una ópera escrita por Mozart para Milán a los 14 años. Increíble. El rígido y altisonante texto va siendo desgranado en la partitura con arreglo a las normas habituales del género, con abundante empleo del *da capo*, como estaba mandado. De acuerdo también con los cantantes disponibles en aquel momento. Pese a todo, la belleza de muchas de las 21 arias, la profundidad de ciertos recitativos acompañados, algunos hallazgos formales, la límpida línea vocal dotaban de interés a esta curiosa historia de intrigas amorosas y políticas. Al fondo late el impetuoso sabor, la frondosidad y la turbulencia de la tragedia ideada por Racine.

Es precisamente del dramaturgo francés de donde parte la inteligente puesta en escena del joven Hervieu-Léger, miembro de la Comédie-Française, que pretende hacer una reflexión acerca del paso del tiempo —siempre más lento en el ámbito musical— y que ubica la acción en el interior de un antiguo teatro. En ese espacio pululan los siete personajes —a los que se unen una niña, un jovencito y una vieja criada—, que hemos de imaginar están desarrollando un ensayo y que comienzan la obra leyendo el texto de Racine en unos pequeños cuadernos.

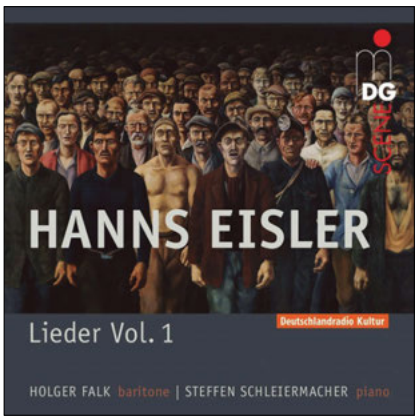
Vincent Pontet

La dirección de actores es magnífica. Todos brillan en este aspecto a gran nivel y expresan los más variados matices. Los *da capo* de las arias se nos pasan casi sin sentir; tanto por la belleza de la música —por mucho que en ocasiones sea repetitiva—, cuanto por la acentuación milimétrica, los gestos y lo vívido de las situaciones. De este modo lo acartonado de la acción está menos presente en beneficio de una humanidad en principio difusa y gracias asimismo a la notable prestación de ese espléndido conjunto de época que es Le Concert d'Astrée, que suena afinado, virtuoso —con un trompa (Jeroen Billiet) y un oboe (Patrick Beaugiraud) sensacionales en sus *obbligati*—, radiante, vigoroso, con ciertos toques de atractiva aspereza y una sorprendente ligereza en momentos muy específicos, dirigido con garbo, elegancia, transparencia y conocimiento por la gentil Emmanuelle Haïm.

La directora ha debido elegir a veces entre dos versiones de la misma aria. Así, una de las más célebres, *Vado incontro,* nº 20 —la última de las cinco de Mitridate—, es reproducida en su versión original (del manuscrito de París), que no se suele interpretar. En cambio para el hermoso dúo entre Sifare y Aspasia, nº 18, se ha elegido la escrita con posterioridad, que es más concisa y enjundiosa. Todo está hecho con gusto, proporcionalidad y sentido. Se abrevian, como es lógico, los recitativos secos y se da mucha marcha a los *accompagnati*, que siempre marcaron cotas muy altas en la producción operística del compositor.

Haïm ha contado con un reparto no ideal, pero sí muy capaz y en general entonado. Destacamos en primer lugar al tenor norteamericano Spyres, voz extensísima, con graves formidables y fáciles sobreagudos, algunos al límite. El timbre, de lírico, no es realmente bello, pero tiene metal y canta *con furore*. A su lado, la delicada Ismene de Sabine Devieilhe, lírico-ligera diáfana, cristalina, valiente, que en algunas cadencias alcanza hermosísimos sobreagudos, hasta un fa 5. Nos quedamos con un espléndente re 5 en *messa di voce* en el aria nº 19. A Petibon, que canta con finura e intención la difícil parte de Aspasia, le falta envergadura, la propia de una dramática de agilidad mozartiana. Estupendo el contratenor Dumaux, sonoro, de buen registro modal. Cantante refinado y expresivo. El Sifare de la soprano Papatanasiu flojea por la escasa calidad del instrumento, de lírica, con notas tirantes y colorido poco interesante.

Arturo Reverter



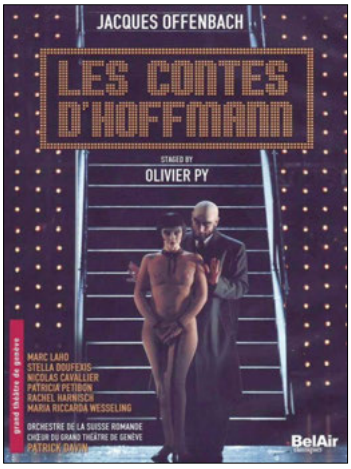
EISLER.
Lieder (vol. 1). Hoger Falk, barítono. Steffen Schleiermacher, piano.
MDG 6132001. 1 CD.

Es una gran noticia la grabación de este primer volumen de los lieder completos de Hanns Eisler, autor sumamente prolífico de quien, sin embargo, no se conocen tanto los títulos individuales como algunos de los ciclos, como el *Hollywood Songbook*. Alemán vinculado a Berlín y forzado a un doble exilio (a los Estados Unidos durante la dominación nazi y luego de vuelta a la Europa del Este a causa sus vinculaciones políticas), la vida de Eisler llegó a ser en ocasiones tan dura y deprimente como la describen los textos de Bertolt Brecht, autor a quien estuvo vinculado durante toda su vida y autor del 99% de sus textos de canciones.

La música de Eisler gozó de una enorme popularidad en su tiempo en un contexto muy determinado: la Europa de sentimientos comunistas. En las letras de Brecht sobre las que trabaja Eisler no hay lugar para romanticismo o concesiones líricas: constantemente se denuncian las injusticias cometidas con los trabajadores y las mujeres (*Die Ballade vom Wasserrad* o *Lied der Nanna*), la avaricia y la desigualdad como origen de todos los males (*Lied von belebenden Wirkung des Geldes*) se habla de hambre y pobreza extrema (*Bankenlied*), se critica la vida fácil de aquellos a los que se considera privilegiados de los regímenes antiguos (*Das Lied von Sa-Man*), la crueldad de los afines a Hitler (*Das Lied von Anstreicher Hitler*), la imposibilidad de escapar a la condición de proletario (*Sklave, wer wird dich befreien*)...

La dureza de las letras se plasma en una música muy deudora de la acidez irónica de Wolf, el lirismo mordiente de Prokofiev, el estilo militar del Mahler de *Des Knaben Wunderhorn* y la huella de los himnos y músicas populares. Hoger Falk y Steffen Schleiermacher no se olvidan de los contenidos en ningún momento a la hora de hacernos sentir la intensidad de las marchas, disparos, gritos y reivindicaciones. Las versiones destacan por su fuerza y mordacidad.

Elisa Rapado Jambrina



El argumento de la obra permite cierta desmesura tratándose de una ópera fantástica, mas de eso al disparate hay un largo trecho

OFFENBACH:
Les contes d'Hoffmann. Marc Laho, Patricia Petibon, Rachel Harnisch, Maria Riccarda Wesseling, Nicolas Cavallier, Stella Doufexis, Nadine Denize. Coro del Gran Teatro de Ginebra, Orquesta Suisse Romande. Director: Patrick Davin. Director de escena: Olivier Py. BELAIR 049. 2 DVD.

Se utiliza la moderna edición de Friz Oeser, que incluye los últimos hallazgos de Antonio de Almeida, un trabajo editorial empero que despertó innumerables críticas por las libertades tomadas. Asunto este ajeno a estos comentarios, pero… que vaya por delante. Esta lectura ginebrina lo tiene difícil en una posible confrontación con la videografía comparada, pero del lado musical y canoro cuenta con bastantes atractivos; del lado escénico, no tanto. Es sabido que el argumento de la obra permite cierta desmesura tratándose de una ópera fantástica, mas de eso al disparate hay un largo trecho. Algo alejado todavía de los últimos desmanes (*Aida* en París-Bastilla, *Carmen* en Lyon...), Olivier Py pretende, como de costumbre, impactar visualmente al espectador saltándose a la torera lo que tenga por delante, incluido el argumento original, para lograr sus objetivos. El montaje transcurre en un único espacio, un frío armatoste metálico giratorio, y es la iluminación —del mismo Py— la que va definiendo los espacios y destacando a los personajes. Hay una diligente dirección de actores, por momentos rebuscada e incluso exagerada. Visualmente es incapaz de evitar cierta monotonía, a la que se suma el casi siempre tenebroso colorido que, si bien puede traducir el pesimismo común a las tres historias, cuadra muy mal con la música que las sustenta.

El cuadro de Olympie permite a Patricia Petibon demostrar sus cualidades vocales, algo afeadas por algunas notas fijas, aunque siempre eficaz por presencia y actuación. Marc Laho —que sustituía al previsto Vittorio Grigolo— con un francés muy nítido al servicio de un canto de gran comunicabilidad, ofrece un Hoffman notable, aunque haya partes en que la voz, eminentemente lírica, se resiente al verse demasiado exigida. Muy conveniente Stella Doufexis como La Musa y Nicklausse, intencionada, rica y segura de medios. Nicolas Cavallier se atreve con los cuatro malvados y sale muy airoso de la aventura, aunque le queden mejor unos —Lindorf, Miracle— que otros —Coppelius, Dapertutto—. Rachel Harnisch extrae de una Antonia aquí algo siniestra todo su enfermizo patetismo, pese a lo robusto y potente de la voz, y Maria Riccarda Wesseling, enérgica y apasionada, bastante lejos de la Giulietta tradicional, se mueve en plan comedia musical en medio de una tétrica y extravagante Venecia. Eric Huchet hace los cuatro criados con mejor voz que resultados, como en los insulsos cuplés de Franz, donde se queda corto o forzado en la comicidad. Nadine Denize es una madre de Antonia acorde con su prestigio y veteranía, mientras que Francisco Vas destaca y se destaca como Spalanzani. Ya camino de la decadencia, Gilles Cachemaille aún conserva suficientes recursos para Crespel.

Julien Pohl

Excelente la dirección de Patrick Davin, tanto por el impulso y los climas que sabe conferir a la partitura como por el modo en que revela la minuciosa orquestación offenbachiana.

La edición incluye subtítulos en español, una saludable práctica que parece perdida últimamente.

Fernando Fraga

PUCCINI:
La Bohème. Olesya Golovneva, Joachim Bäckstöm, Vladislav Sulimsky, Maria Fontosh, Daniel Hällström, Miklós Sebestyén. Coro y Orquesta de la Opera de Malmoe. Director musical: Christian Badea. Directora de escena: Orpha Phelan. NAXOS 2.110395. 1 DVD.

Orpha Phelan hace un concienzudo trabajo de dirección con unos cantantes que, para su satisfacción, dan el tipo adecuado para sus respectivos personajes. La puesta en escena, por el contrario, no parece haberle procupado demasiado a la *regista*, pues no hay ni la más leve referencia al París de Luis Felipe en los estilizados decorados de Leslie Travers ni en el vestuario —también suyo—, acercando la trama a nuestros días en un ambiente como de *hippies* contemporáneos. La historia está bien contada y se acaba entrando en la propuesta sin demasiados esfuerzos. Se trata en líneas generales de un espectáculo respetable, de una originalidad poco agresiva y de sosegado disfrute.

Christian Badea ofrece una lectura acertada con unos *tempi* que sólo se ralentizan para dar mayor énfasis a la situación, apoyando solícito lo que ocurre en la escena ayudadp por una orquesta que suena realmente bien. Golovneva, de quien ya se conocía una *Luisa Miller* desde el mismo teatro, convence por los medios en juego y por la nobleza de un canto siempre al servicio de una Mimì muy femenina, dulce, seductora y emotiva. Bäkstöm es el tipo de tenor que demanda la parte; canta con atención al detalle, pasa de lo lírico a lo dramático con singular facilidad y brinda un convincente y muy atractivo Rodolfo. Voz sonora la de Sulimsky, aunque afeada de vez en cuando por ciertos sonidos nasales; su Marcello resulta algo rudo pero con mucha humanidad, como corresponde. Fontosh domina, como ha de ser, el segundo acto: una Musetta de timbre penetrante, incisiva dicción, capaz de dar a la coqueta joven la sensualidad y malicia que la caracterizan. Colline halla en Sebestyén, bajo cantante de hermoso y varonil colorido, un sólido traductor que demuestra en su *Vecchia zimarra* que sabe cantar y comunicar. El Schaunard de Hällström se integra sin problemas en el muy homogéneo reparto.

Fernando Fraga

El héroe de la jornada

Este registro es una referencia, todo un logro artístico y —diríamos— atlético. Gardner, director británico hoy en día titular de Bergen, es el **héroe de la jornada**, *por decirlo así*

SCHOENBERG:
Gurre-Lieder. Alwyn Mellor, Anna Larsson, Stuart Skelton, James Creswell, Wolfgang Ablinger-Sperrhacke, Thomas Allen. Coro Filarmónico de Bergen. Coro del Collegium Musicum. Coro Edvard Grieg. Orphei Drängar. Estudiantes del Royal Norther College of Music. Músicos de la Orquesta Sinfónica de Gotemburgo. Orquesta Filarmónica de Bergen. Director: Edward Gardner.
CHANDOS 5172. 2 CD.

Los *Gurre-Lieder* son conocidos (no muy conocidos) del gran público antes de que se inicie el rescate de los degenerados allá a mediados de los años setenta: Schreker, Zemlinsky, Korngold (nunca olvidado del todo, pero casi), y desde luego los mártires checos o polacos (siempre judíos) como Schulhoff, Krása, Ullmann... Incluso el cascarrabias conservador pero no nazi Pfitzner; y el provocador —al principio— Hindemith. Y, desde luego, Richard Strauss. Esa es la familia. Familia sonora, familia de postwagnerianos, aunque ninguno de ellos es imitador, artista ancilar, epígono. Algunos de ellos lo niegan con su música, más que con su palabra (Hindemith, por ejemplo). El caso es que ahora vemos con claridad que Berg y Schoenberg no están tan lejos de esa familia; y es que una obra esplendorosa como los *Gurre-Lieder* (cantos, tragedia, romanticismo a veces tristanesco) tiene su lugar precisamente ahí, en esa familia. Y a más de cien años de su estreno, los *Gurre-Lieder* se ponen en escena como una ópera, se cantan como un desafío (como la *Octava sinfonía* de Mahler), y ese fin de época, que va a dar lugar a la intimidad de las pequeñas orquestaciones o del camerismo sin más, se nos aparece como un fruto contemporáneo más cercano que el de tantos artistas vivos.

Y, en esas, nos llega otro registro de los *Gurre-Lieder*, después del de Albrecht y Audi, operístico. La ficha es amplia, no se puede repetir. La hermosa voz de Alwyn Mellor desgrana las canciones de Tove con tono de amante adulta, sin asomo de sugerencia adolescente, un poderoso sentido de la progresión al agudo y del dibujo de la frase. La bravura del tenor heroico en el papel de Waldemar la da Stuart Skelton con el arrojo y el entusiasmo de ciertos cometidos que bien conoce el aficionado, como el de Baco en Ariadna en Naxos; o como los héroes wagnerianos de última hora. Waldemar está presente en las dos grandes partes de la obra, y protagoniza él solo el breve y violento canto, la maldición de la segunda parte, poco más de cuatro minutos en una secuencia de más de una hora y veinte. Quedan los papeles que se limitan a una intervención, aunque larga, en la segunda parte. Y, por supuesto, el coro, los coros, los de adultos (los soldados en la noche de la gran caza), los muchachos y otros de menor definición pero claras intervenciones. Esos coros están espléndidos bajo la batuta de Edward Gardner. La voz de la Paloma en Anna Larsson es como la de un bardo o un profeta agraciado, una mezzo con capacidades de subir y momentos de agraciada sombra; más que paloma es reina de los hielos. Bella la exasperación del Campesino de James Crewell. Inquietante, como debe ser, la aguda línea del Bufón, del loco, en la voz de Wolfgang Ablinger-Sperrhacke. Interesante la actuación en *Sprechsgesang* de Sir Thomas Allen, en un cometido en el que da la impresión de sentirse más impresionado que a gusto, más pendiente de *Pierrot* que de la dramática de Gurre, aunque a veces, ay, da la impresión de que canta (y no se canta este papel, es sabido).

En cuanto a la dirección, el aficionado sabe también que siempre asombra la capacidad de un director para hacerse con esta multitud de recursos musicales (desde Stokowski y Leibowitz hasta Pierre Boulez y Josep Pons). Es el caso de Gardner —como lo era el de Marc Albrecht en la puesta en escena de Pierre Audi que reseñábamos hace poco— quien se enfrenta al desafío de aunar todos esos efectivos solistas, corales, instrumentales y dotarles de un sentido dramático hasta llegar a la luminosidad de esos cinco minutos finales, que son un amanecer y una renovación. Y Gardner lo consigue, y se sitúa con todos los honores en la línea de los nombres que hemos dicho, más (entre otros) Craft, Chailly, Abbado… Así, pues, este registro es una referencia, todo un logro artístico y —diríamos— atlético. El director británico, hoy en día titular de Bergen (el conjunto básico de este registro) y que lo fue de Birmingham, simultaneando ambas titularidades algún tiempo, es *el héroe de la jornada*, por decirlo así.

B. Ealovega

Santiago Martín Bermúdez

ROSSINI:
Adelaide di Borgogna. Ekaterina Sadovnikova, Margarita Gritskova, Baurzhan Anderzhanov, Gheorghe Vlad. Virtuosi Brunensis. Camerata Bach Coro. Director: Luciano Acocella.
NAXOS 8.660401-02. 2 CD.

Adelaide di Borgogna fue una de las primeras partituras en verse favorecidas por la recuperación moderna del catálogo rossiniano: en 1984, Zedda la dirigió en Martina Franca con un terceto (Devia, Dupuy y Bertolo) todavía modélico. En 2014, el festival de Bad Wildbad, en paralelo al de Pesaro en la difusión de la obra de Rossini, la presentó en una lectura juvenil y cosmopolita (no hay ningún solista vocal italiano) comandada por Luciano Acocella, quien, al frente de un buen equipo de cantantes, coro e instrumentistas, fue capaz de restituir todo su valor a la obra —un tanto rutinaria, todo hay que decirlo— con una versión ágil, atenta y competente.

La protagonista titular, Ekaterina Sadovnikova, que sigue manteniendo esa fuerza de voluntad ejecutiva por encima medios vocales más bien modestos, canta realmente bien el aria *Occhi miei, piangesti assai*. Por su parte, Margarita Gritskova no es exactamente la *contralto in travesti* que en esencia precisa Ottone, pero la mezzosoprano se las apaña para salir adelante dada la seriedad de su entrega. Semejante es el caso del tenor Gheorghe Vlad, un Adelberto con recitativos muy bien expuestos, buena disposición para el melodismo rossiniano, aunque algo incómodo de coloratura y sin el empuje y la fortaleza asociados a este tipo de tenorismo rossiniano. Baurzhan Anderzhanov, un bajo lírico de timbre más bien baritonal, canta entusiasmado la página solista de Berengario. La soprano pamplonica Miriam Zubieta aprovecha para distinguirse en su *aria di sorbetto*. En general, la versión suena un tanto escolar y, desde luego, no puede competir con la ejecución pesarense tres años anterior (Pratt, Barcellona y Dmitri Juroswki) ni con la grabación en estudio (Cullagh, Larmore y Carella).

Fernando Fraga

STRAUSS:
El caballero de la rosa. Margarete Bäumer, Kurt Böhme, Tiana Lemnitz, Ursula Richter, Hans Löbel, Werner Liebing. Coro de la Staatsoper Dresden. Staatskapelle Dresden. Director: Rudolf Kempe. HÄNSSLER 16071. 4 CD.

Tras una rápida reconstrucción, el 22 de septiembre de 1948 reabrió sus puertas el Staatstheater (hoy Staatsschauspiel), con una representación de *Fidelio* dirigida por Joseph Keilberth, director musical de la Ópera de Dresde, precedido por la obertura *La consagración de la casa*. La nueva sede provisional debía suplir una vez más a la Semperoper, destruida por segunda vez en los bombardeos de 1945, y cuya restauración se alargó hasta 1985. La segunda ópera, estrenada el 4 de noviembre, y dirigida asimismo por Keilberth, fue lógicamente *El caballero de la rosa*. La elección era obvia: la ópera más popular de Richard Strauss se había estrenado, con éxito apoteósico, precisamente en Dresde en el ya lejano 1911. Entre los dos "estrenos" median cuarenta años que pesan como un siglo entero. La ópera sigue estando indeleblemente unida a la ciudad, al punto que la Staatskapelle Dresden continúa interpretándola con las partichelas de 1911.

Cuando, a finales de diciembre de 1950, la Mitteldeutscher Rundfunk grabó en el Staatstheater, en condiciones de estudio, *El caballero de la rosa*, por extrañas y desconocidas razones, de la producción de dos años antes sólo repitieron la orquesta, el Barón Ochs y Faninal. La dirección fue encomendada a Rudolf Kempe, en 1948 director de la Staatskapelle Dresden y segundo de Keilberth en la Ópera, desde 1950 *Generalmusikdirektor* en Dresde.

Esta es la grabación que nos trae la extraordinaria serie de Hänssler Profil dedicada a la Ópera de Dresde, edición que supera con mucho a la del sello Gala. El sonido, bastante bueno para la época, con claridad y presencia, es ahora más nítido y enfocado, más limpio. Como no todo es perfecto, la toma da preeminencia a las voces y, como es habitual en las grabaciones históricas de Hänssler, en el procesado han añadido una discreta dosis de reverberación artificial para hacer el sonido más digerible, apto para todos los públicos. Nada de qué preocuparse si no se escucha con auriculares.

La dirección de Kempe es elegante, refinada, colorida, detallista, teatral. Va in crescendo

El reparto es muy interesante, y permite calibrar el nivel de las compañías estables alemanas en los años inmediatamente posteriores a la guerra. Margarete Bäumer, importante soprano wagneriana y straussiana, ninguneada por las discográficas, es una Mariscala dramática, apasionada, sin atisbo de languidez, melancolía o fragilidad. Tiene momentos espléndidos, pero, siendo vocalmente solvente, no es una Mariscala especialmente rica en matices. Esta grabación atesora el Oktavian completo (hay pequeños cortes, de escasa importancia, que afectan sobre todo a la parte del Barón Ochs) de la gran Tiana Lemnitz, poseedora de una de las voces más bellas, puras y mejor emitidas de las que hay constancia. Soprano, antaño Mariscala distinguida, Lemnitz es un amante de verdadero lujo por belleza instrumental, fraseo, matización e implicación dramática. Ya en declive (se retiró siete años más tarde, con 60), la voz no suena ajada y su depurada técnica le permite salvar perfectamente los escollos.

Sorprende gratamente la poco conocida Ursula Richter (Sophie), que tiene la voz ideal para el papel, aguda, purísima, angelical, con una emisión que recuerda a Janowitz y un volumen respetable. La imagen misma de la candidez. En el papel de su vida, la estrella de la velada es Kurt Böhme, un Barón Ochs de libro: voz con empaque, tonante, graves apoyados, divertido, ágil en sus rapidísimos parlamentos, dicción impecable. El resto del elenco es excelente. Hay que destacar el estupendo Faninal de Hans Löbel, barítono con cuerpo, de voz recia; la Annina sorprendente de Emilie Walther-Sacks, de voz voluminosa y bella, que hoy sería una digna Sophie; el muy decente Tenor Italiano de Werner Liebing, voz que recuerda a Peter Anders; la Marianne de Angela Kolniak, ama de importantes medios vocales, es también un lujo.

La dirección de Kempe es elegante, refinada, colorida, detallista, teatral. *Va in* crescendo. En el primer acto hay un relativo anquilosamiento, que desaparece en los siguientes. Con todo su mérito, le falta el punto de abandono, de ensoñación, de fantasía… de un Carlos Kleiber. En sus manos, los valses suenan a Concierto de Año Nuevo. Ustedes ya me entienden.

La edición es modélica. Como complemento, extensos fragmentos con el reparto de 1911, grabados poco después del estreno, y fragmentos con Lemnitz de 1936 (en el Colón, con Kipnis y fabulosa dirección de Fritz Busch) y 1942 (con Cebotari y dirección de Rother). El libreto (en alemán e inglés) ofrece abundante información y fotos históricas.

Miguel Ángel González Barrio

Johannes Erath convierte **Un ballo in maschera***, la genial ópera de Giuseppe Verdi, en un esperpento teatral que juega con el desdoblamiento de los papeles protagonistas*

VERDI:
Un ballo in maschera. PIOTR BECZALA, ANJA HARTEROS, GEORGE PETEAN, OKKA VON DER DAMERAU, SOFIA FOMINA. CORO Y ORQUESTA DE LA BAYERISCHES STAATSOPER. Director musical: ZUBIN MEHTA. Director de escena: JOHANNES ERATH. C MAJOR/UNITEL 724304. 1 DVD.

En los últimos años, la Ópera de Múnich se ha convertido en un teatro que, en la mayoría de sus nuevas producciones, ofrece un gran nivel musical, con voces y directores de orquesta de primera fila, pero muy decepcionante en el plano escénico. De hecho, muchas de sus propuestas teatrales militan en las filas más radicales de eso que algunos llaman "nueva dramaturgia" y que consiste, básicamente, en dar barra libre a los directores de escena para hacer lo que quieran con un título del gran repertorio, usando como pretexto la necesidad de acercar las obras del pasado a la sensibilidad del espectador actual. Y eso es lo hace Johannes Erath con *Un ballo in maschera*, convirtiendo la genial ópera de Giuseppe Verdi en un esperpento teatral que juega con el desdoblamiento de los papeles protagonistas y, desde el mismísimo preludio, potencia las tentaciones suicidas de Riccardo en un decorado único, oscuro y siniestro.

Wilfried Hösl

Una cama y una gran escalera semicircular son los elementos clave del decorado, en el que se ambienta una lectura de corte expresionista y tintes surrealistas, todo raro, muy raro. Ver a Ulrica con cabellera rubia y aires de vampiresa de cine negro a la que sigue un confuso Riccardo —el otro Riccardo, pues su doble yace muerto—, da idea de por donde van los tiros de este confuso, irritante y muchas veces ridículo mundo inventado por Erath con la música de Verdi como chirriante telón sonoro. Ver a Riccardo cantar en batín *Di tu se fedele* con el muñeco de ventrílocuo que le ha dado un Oscar vestido como para ir a un casting de *Cabaret*, es uno de los muchos momentos ridículos de este montaje.

Musicalmente la versión, grabada en 2016, es notable, gracias, de entrada, a la dirección de Zubin Metha, de buen pulso dramático, equilibrada y capaz de lucir las excelencias de la Bayerisches Staatsorchester con impecable oficio. No hay grandes hallazgos —dirige la obra por primera vez— y su lectura queda lejos de los logros de Georg Solti, Claudio Abbado o Riccardo Muti, pero es un trabajo verdiano que se disfruta sin sobresaltos ni caídas de tensión. Las bazas del montaje son, sin duda, las imponentes interpretaciones de Piotr Beczala y Anja Harteros, ambos en esplendida forma vocal.

El tenor polaco es un Riccardo luminoso, siempre elegante y cuidadoso en el fraseo, con una voz de bello color y agudos brillantes. En cuanto a la soprano alemana, cada vez está mejor como intérprete verdiana porque, a sus consistentes medios vocales, suma una capacidad para los matices y un instinto teatral que inyecta vida a los personajes con gran intensidad en las escenas de mayor tensión. El seguro Renato de George Petean, un tanto monótono en la expresión, y el lírico Oscar de Sofia Fomina tienen más interés que la discreta Ulrica de Okka von der Damerau.

Javier Pérez Senz

EXCEPCIONAL scherzo

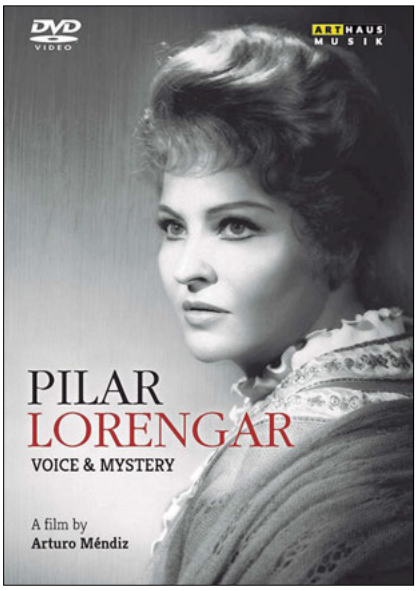
STRAVAGANZA D'AMORE.
Obras de Allegri, Brunelli, Buonamente, Caccini, De' Cavalieri, Fantini, Gagliano, Malvezzi, Marenzio, Orologio, Peri y Striggio. PYGMALION. Director: RAPHAËL PICHON. HARMONIA MUNDI 902286.82. 2 CD.

Nos situamos en Florencia, en 1589, en lo que podríamos considerar la preñez de la ópera... El gran duque Fernando I de Medici ha contraído matrimonio con Cristina de Lorena y, para celebrarlo, suenan unos intermedios musicales que, tomando el nombre de la comedia a la que acompañan, serán universal y eternamente conocidos como *La Pellegrina* (eje sobre el que pivota esta grabación). Faltan 18 años para que Monteverdi estrene en Mantua su *Orfeo*, considerado por muchos —incorrectamente— como la primera ópera de la historia. En ese lapso surgen en Florencia las que sí son con todo derecho las primeras producciones para la escena: *Il Rapimento di Cefalo* de Caccini, *L'Euridice* de Peri (compuesta para otro matrimonio regio, el de Enrique IV de Francia con María de Medici)... No está *La Dafne* de Peri, porque se halla extraviada, pero sí aparece otra *Dafne*, la Da Gagliano, estrenada en 1608.

Con este argumento, con extractos de estas obras y de otras de otros compositores del mismo periodo y bajo el título de "Stravaganza d'Amore", Pichon recrea lo que pudo ser aquella Florencia operística de la corte de los Medici, sin parangón posible en la historia de la música. El genial Pichon deja a un lado sus dos habituales predios (el Barroco francés del XVIII y Johann Sebastian Bach) para demostrarnos que es igual de deslumbrante con el Barroco temprano italiano. No hay nada que se le resista a Pichon.

El elenco vocal es soberbio; en el destacan sobremanera la mezzosoprano sueco-chilena Luciana Mancini (Ninfa y Dafne) y el tenor norteamericano Zachary Wilder. El coro está en estado de gracia. Y el conjunto orquestal resulta no menos fastuoso; en él proliferan todo tipo de instrumentos de cuerda, viento y percusión. Este lujoso libro-disco debería tener cabida en la discoteca de cualquier melómano que se precie de serlo. Musicológicamente su valor es altísimo, pero aún lo es más su valor puramente musical.

Enrique Velasco



No conocíamos hasta ahora ninguna semblanza cinematográfica realizada en torno a la figura de la soprano aragonesa Pilar Lorengar (1928-1996). Este DVD, dirigido con tino, comocimiento y cuidado por el barcelonés Arturo Méndiz viene a llenar ese hueco

PILAR LORENGAR, soprano.
Voz y misterio. Director: Arturo Méndiz. Producción de Bastian Films y Penrose Film, en coproducción con RBB y Aragón Televisión. ARTHAUS MUSIK 109331. 1 DVD.

No conocíamos hasta ahora ninguna semblanza cinematográfica realizada en torno a la figura de la soprano aragonesa Pilar Lorengar (Lorenza García, 1928-1996). Este DVD, dirigido con tino, comocimiento y cuidado por el barcelonés Arturo Méndiz (1977), viene a llenar ese hueco. Se nos cuenta en él, parece que bastante fielmente, su itinerario vital y artístico desde su pobre infancia en Zaragoza. Huérfana de un padre alcohólico desde muy niña, tuvo que desempeñar diversos oficios para subsistir y para ayudar a su madre y hermanos —hijos en algún caso de otro progenitor—, aunque en ella había prendido desde muy pronto la llama artística. Dueña de una voz clara, argentina, emitida naturalmente, tuvo por norte llegar a triunfar en el mundo de la ópera, cosa que consiguió desde muy joven no sin sufrir sinsabores y penurias.

Su gran belleza no hay duda de que la ayudó. Pero nada habría sido igual sin su perseverancia, talento, trabajo y dedicación. Sus clases con la profesora y antigua cantante Ángeles Ottein fueron limando asperezas y defectos de su diáfano instrumento y muy pronto, tras cantar en salas de fiesta y de alterne y de intervenir en alguna película como *Último día* de Antonio Román (con quien mantuvo una breve relación), se aproximó al mundo de la zarzuela, donde recibió el gran empuje del director Ataúlfo Argenta. Comenzó pronto sus salidas al extranjero. Fue fundamental el apoyo de Carl Ebert, director de Glyndebourne. Aix-en-Provence y Berlín la acogieron enseguida. Se adscribió, y allí estuvo hasta el final de su vida, a la Deutsche Oper de Berlín y casó con un destacado dentista alemán.

Hay varias muestras, pequeños retazos, de esa vida, contada con constantes vueltas atrás y con intervención de personajes allegados y antiguos colegas: Teresa Berganza, Karan Armstrong, sus dos hermanastros, amigas alemanas, su hijastra, su cuñada, distintos especialistas, Carmen Pulido (viuda de su acompañante al piano en tantas ocasiones, Miguel Zanetti), el director Jesús López Cobos (que colaboró con ella en la Ópera Alemana)… Uno a uno van construyendo la querida imagen de una mujer sufridora pero casi siempre sonriente, gran artista y gran cantante. Escuchamos fragmentos de algunas de sus interpretaciones en vivo: *El puñao de rosas* de Chapí, *Don Giovanni* de Mozart, *Don Carlo* de Verdi, una canción gitana de Dvorák, *La Wally* de Catalani y *Manon Lescaut, La Bohème, Tosca* y *Madama Butterfly* de Puccini, compositor este al que era especialmente proclive.

De esta manera podemos captar las características de aquella voz de timbre tan personal, de tan singular *vibrato stretto*, preñado de eléctricas descargas, de pequeños y audibles corpúsculos luminosos. Una vibración que, pese a su evidencia y notoriedad, no afeaba, sino que embellecía un timbre de por si claro, radiante, por el que daba la impresión de que corría un aire límpido y bienhechor; un timbre, en el que, no obstante, podían esconderse zonas de sombra, remansos penumbrosos que contribuían a dar carácter al sonido y proyección a la emisión.

Era el timbre de una lírica pura dotada de una nada despreciable anchura, de un vigor y una potencia muy estimables. El estilo interpretativo de Lorengar era de gran sobriedad. Sin desgarros, sin forzamientos, al fondo del canto, aparecía siempre la expresión natural, cálida, la emoción discreta y sencilla. La suya, y nos acordamos por todas estas cosas de Kraus, que tan bien habló de ella, era una manera de cantar fundamentalmente nada rígida; de hecho aplicaba magistralmente la técnica del *rubato*. En la película no se entra a analizar estos aspectos técnicos. La narración se circunscribe fundamentalmente a las vivencias.

Arturo Reverter

JUBILATE.
Obras de Handel, Mendelssohn, Stanford, Weelkes, Tallis, Purcell, Greene, Ireland, Vaughan Williams, Balfour Gardiner, Walton, Goodall, Rutter, Mealor y Parry. St Paul's Cathedral Choir. Director: Andrew Carwood. DECCA 483 1736. 1 CD.

500 años de música catedralicia, así reza el título de un álbum cuyo propósito es doble: por un lado mostrar la tradición coral del Reino Unido, la misma que tras 1.400 años luce todavía joven y esplendorosa en las voces del St Paul's Cathedral Choir y en las de los 50 niños cantores que se le unen en representación de otros tantos coros catedralicios del país. Las obras y los autores escogidos son señeros en el excelso y vasto legado coral británico, pero como mantenerlo es cosa harto complicada en estos tiempos, sobre todo en aspecto pecuniario, es aquí donde entra en escena el segundo propósito, el de apoyar el Diamond Fund for Choristers, un fondo para la ayuda económica en la formación coral de los cantores con menos recursos.

Todo lo anterior es muy loable, pero lo es aún más si el resultado es tan satisfactorio como aquí, a pesar de que las condiciones acústicas del templo, si se tienen en cuenta sus dimensiones y reverberación, no son *a priori* las más adecuadas para interpretar con garantías la polifonía y el contrapunto con o sin acompañamiento, y no digamos nada si nos atenemos a aspectos como el equilibrio entre el coro y el imponente órgano, o la dificultad en la coordinación, derivada de la distancia entre ambos. Sin embargo, nada impide que todo discurra con seguridad, ni que cada detalle se aprecie con total claridad, lo cual habla muy bien del meticuloso y excelente trabajo del director Andrew Carwood y de los técnicos de sonido. Y es que el coro suena muy bien afinado y preciso en la articulación, con un bello empaste sólo alterado en ocasiones puntuales por alguna voz adulta con excesivo *vibrato*. Las voces blancas, en conjunto y en solitario, sobresalen junto a la magistral interpretación de Simon Johnson al órgano. Un brillante futuro le aguarda a esta nueva generación de cantores británicos.

Urko Sangroniz

LIBROS

Conociendo, más aún, a Argenta

ANA ARAMBARRI:
Ataúlfo Argenta. Música interrumpida.
GALAXIA GUTENBERG (Barcelona, 2017). 544 págs.

Mucho se ha escrito y se ha comentado, cantidad de artículos recordatorios, evocadores, citas en libros y críticas ha promovido la casi legendaria figura de Argenta, un músico, un director de orquesta que cuando murió, víctima de un desgraciado accidente, el 18 de enero de 1958, iba como un meteoro a convertirse en uno de los grandes directores de la segunda posguerra europea.

Esta oportuna y cuidada biografía de Ana Arambarri, comunicadora, diseñadora, mujer de empresa y amiga desde niña de la familia Argenta, coloca el punto de mira en lugar distinto al ocupado por los otros dos libros importantes publicados en torno a su arte y personalidad: el de Antonio Fernández-Cid, crítico y amigo —reeditado por Cantabria 4 Estaciones en 2003, 300 págs.—, lleno de anécdotas y recuerdos, y el de Juan González-Castelao, estudioso, musicólogo y también director —ICCMU, 2008, 484 págs.—, que analiza al maestro desde un ángulo muy profesional en una narración bien compartimentada y soberanamente ilustrada, con infinidad de datos muy precisos.

La aportación de Arambarri nos arroja luz sobre la intimidad, las privadas reacciones, el caldo de cultivo, a veces denigrante, en el que se fue forjando una carrera. Y lo hace con conocimiento de causa y, sobre todo, con la incorporación de una preciosa documentación

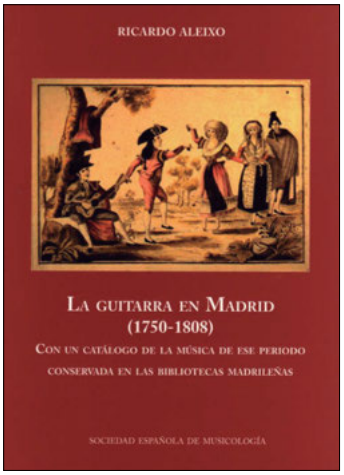
La aportación de Arambarri nos arroja luz sobre la intimidad, las privadas reacciones, el caldo de cultivo, a veces denigrante, en el que se fue forjando una carrera. Y lo hace con conocimiento de causa y, sobre todo, con la incorporación de una preciosa documentación nacida en gran parte de la correspondencia establecida durante años entre el director y su sufrida esposa Juana Pallares, que la autora ha conseguido introducir estratégicamente en la exposición y a la que ha tenido acceso gracias a la disposición de los familiares que quedan. Ciento cincuenta cartas son muchas cartas. Por ellas vamos enterándonos de los sinsabores y de las alegrías, de las penurias y de los éxitos.

También de la excelente relación entre marido y mujer, que nunca pareció romperse pese a los continuos devaneos de Ataúlfo (incluido el de las últimas horas de su vida). Arambarri nos cuenta con pelos y señales las intimidades y nos hace partícipes, con un estilo literario sencillo y comunicativo, cordial y comprometido, de las múltiples peripecias del músico a lo largo de su vida, de sus problemas y satisfacciones, de los sinsabores de las guerras —la de España y la Mundial—, que vivió de primera mano. En nuestro país se le tachó de republicano y de fascista de manera sucesiva, cuando él era sobre todo y casi exclusivamente un dotado pianista y un espectacular director, ajeno a cualquier credo.

La documentación manejada por Arambarri es ingente. Ha buceado aquí y allá, en archivos diversos, en bibliotecas, en oscuros plúteos y ha empleado una copiosa bibliografía. Muy importante es la derivada de los estudios de Javier Suárez-Pajares, que logró reunir en 2008 una interesantísima correspondencia entre Federico Sopeña y Joaquín Rodrigo, íntimos amigos. De esta y otras fuentes se desprenden muy jugosas informaciones que ponen de manifiesto debilidades, alguna que otra iniquidad e intrigas varias, como la que trataron de urdir los dos mencionados para situar al maestro Jesús Arámbarri —nada que ver con la autora— por encima del cántabro. Poco después, Sopeña, y lo sabemos de buena tinta, se posicionó claramente a su favor y siempre lo apoyó.

Todo es aclarado a través de centenares de notas recopiladas al final del libro. Se nos da una excelente visión del mundo oprobioso de nuestra guerra civil y de muchos de sus personajes. Sin apasionamientos, pero con pluma certera. La narración, pese al exceso de misivas, generalmente poco interesantes, entre Argenta y su esposa, discurre amena, aunque creemos que a veces de manera demasiado torrencial y desordenada, con constantes giros temporales, elipsis y saltos discursivos, repeticiones y alguna que otra obviedad. La figura estrictamente musical es estudiada sólo de pasada, superficialmente, pero hay testimonios importantes, entre ellos los relativos a sus relaciones con otros directores, como Ansermet y Schuricht, y con compositores del 27, como Bacarisse o Remacha. Pese a ser un defensor de nuestra música, Argenta se vio metido en más de un lío por alguna que otra declaración poco diplomática, de la que hubo de abjurar.

Arturo Reverter



RICARDO ALEIXO:
La guitarra en Madrid (1750-1808).
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA. (Madrid, 2016). 439 págs.

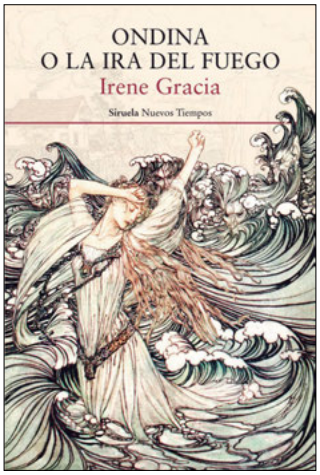
En casa del herrero, cuchillo de palo. El instrumento "nacional" por antonomasia carece de un corpus científico a la altura de su importancia histórica, y se ha venido tirando, a falta de otra cosa, de los repertorios y libros del positivismo decimonónico. Para más inri, los pocos libros monográficos más recientes no estaban en español. Por tanto, es una gran noticia la publicación de este volumen, debida a la obtención del Premio de Musicología en su edición de 2015 de la Sociedad Española de Musicología.

El trabajo, del investigador y guitarrista portugués Ricardo Aleixo, es la adaptación de su tesis doctoral. Javier Suárez-Pajares la dirigió y la prologa Luis Briso de Montiano, dedicatarios del libro, dos referencias incontestables en este campo, de las pocas que sistemáticamente se han dedicado al instrumento.

Los escasos sesenta años que comprende la investigación y su carácter "local", aunque Madrid no sea cualquier lugar, demuestran las enormes posibilidades que nos quedan por descubrir en otros ámbitos, cuando el rastreo es exhaustivo: archivístico, literario, iconográfico, hemerográfico (bendita Internet)… Y es que, se menospreciase la corte o se alabase la aldea en una y otra había guitarristas, rascando o tañendo el cordófono más idiosincrático de nuestro país. En la buena tradición de la historia social se repasa la presencia de la guitarra en los estamentos privilegiado y popular, el imaginario que construyeron los extranjeros en torno a ella, se rastrean las representaciones (quizá el apartado más perfectible) y el mundo de la construcción del instrumento, para rematar desde un punto de vista estrictamente musicológico analizando el repertorio de la época estudiada. Completa el volumen una serie de apéndices imprescindibles, incluyendo el expresado en el subtítulo.

Un tesorillo para aficionados, historiadores y guitarristas. Deseamos próximos discos que exploten el filón abierto.

Josemi Lorenzo Arribas

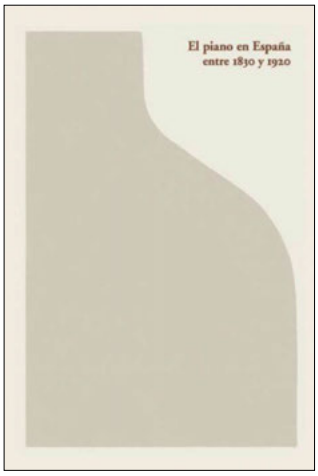


IRENE GRACIA:
Ondina o la ira del fuego.
SIRUELA (Madrid, 2017). 213 págs.

A veces ocurre: de pronto un autor escribe exactamente el libro que siempre ha querido escribir o leer, al margen de modas de mercado y de dictados editoriales de banalidad chusca o autoficción complaciente. Y entonces brota la magia. Pues bien: parece que nos encontramos ante uno de esos contados ejemplos. En el verano del año sin verano de 1816, cuando la explosión al otro lado del mundo del volcán Tambora cambiaba el clima de la Tierra y obligaba a Shelley, Byron y Polidori a encerrarse en Villa Diodati a escribir, se estrenaba en Berlín *Ondina*, primera ópera del Romanticismo alemán ensombrecida por la fama posterior de *El cazador furtivo*. La música fue del propio E.T.A. Hoffmann, en una faceta suya que muchas veces se olvida. Este delicioso libro traza la crónica de las primeras y muy arrebatadas representaciones, tras las cuales el teatro ardió. Es en esa noche incendiaria cuando se convoca un banquete en el que participan todos los implicados en el desarrollo de la ópera, y, de las historias que los invitados van contando por turnos se intentará deducir quién ha causado las llamas. Con un estilo alucinado y absorbente, y reivindicando siempre la fantasía, Gracia aborda el tema del doble y consigue una obra de una preciosa rareza.

El ambiente que logra recrear es altamente sugestivo: algo así como el de una velada de novela de Jane Austen, en la que unos autómatas napoleónicos y *steampunk* hiciesen experimentos magnéticos de Mesmer deslizándose con una góndola sobre el humo. En un baile de primeras personas del singular, la cantante protagonista, Johanna Eunicke, cree ser la propia Ondina, y Gracia cree a su vez ser la propia Johanna. Para suerte del lector, Gracia apenas ha encontrado información sobre los personajes que mueve, y eso le ha permitido fabular sobre este tiempo en el que los creadores eran en persona tan interesantes como sus obras. Una novela, en suma, "imperdonablemente hermosa y sincera", como era Ondina.

Daniel Muñoz de Julián



JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ:
El piano en España entre 1830 y 1920.
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA (Madrid, 2015). 750 págs.

Un libro titulado *El piano en España 1830-1920* no solo es bienvenido, sino que constituye un título imprescindible en la bibliografía musical española. Su origen se remonta a un congreso celebrado en 2009, aunque el resultado no es reflejo fiel de lo allí expuesto. Los 28 artículos que contiene suponen una aportación fundamental al conocimiento del piano en nuestro país durante su época de máximo esplendor.

La publicación se ha estructurado con un criterio estrictamente geográfico, por comunidades autónomas en orden alfabético, estando representadas doce de ellas. Tres artículos forman una última sección, denominada varia. Cada uno de ellos aborda el tema de manera diversa, algunos proponen una mirada general sobre determinados lugares mientras otros tratan en profundidad aspectos más concretos, centrados en autores y repertorios específicos.

Esta organización refleja un interés por ofrecer una panorámica totalizadora del tema que, sin embargo, resulta ficticia. Su rigidez conlleva, por ejemplo, a configurar la sección de La Rioja con un artículo sobre Pedro Pérez de Albéniz y la de Navarra con otro sobre Guelbenzu, a pesar de que ambos desarrollaron su carrera fuera de su lugar natal. Este criterio geográfico tampoco es apropiado para dar relevancia a cuestiones transversales potencialmente más atrayentes, como el comercio de instrumentos, la circulación y difusión del repertorio, las prácticas interpretativas y sus diversos contextos o la recepción crítica, entre otros muchos.

La abundancia de referencias a personas, obras y lugares hace que echemos en falta un índice detallado que permita una búsqueda ágil de la información. En definitiva, un libro imprescindible para cualquier interesado en la música del siglo XIX y principios del XX, en el que descubrirá la intensidad con la que se cultivó el piano en España, sus autores, repertorios y estilos.

Judith Ortega

ESSSTTTAAAAA**ORQUESTA**OOOORRRRQQQUEEES
NNFFOOONNIIICCCAAA**SINFÓNICA**SSSIINNNNFFO
FFOOONNIIICCCAAA**CASTILLA Y LEÓN**SSSIINNNN

CASTILLA Y LEÓN

10 años
Centro Cultural
Miguel Delibes
2007 - 2017

TEMPORADA
2017 / 2018

El arte de escuchar

Directores

Andrew Gourlay
Director titular

Jesús López Cobos
Director emérito

Eliahu Inbal
Principal director invitado

Yan Pascal Tortelier

Semyon Bychkov

Alexander Polyanichko

Vasily Petrenko

Solistas

Vadim Repin

Evelyn Glennie

Maria João Pires

Katia y Marielle Labèque

Truls Mørk

Chano Domínguez

Ekaterina Gubanova

Javier Perianes

Programación completa en nuestra web: **www.oscyl.com**

www.oscyl.com | www.centroculturalmigueldelibes.com

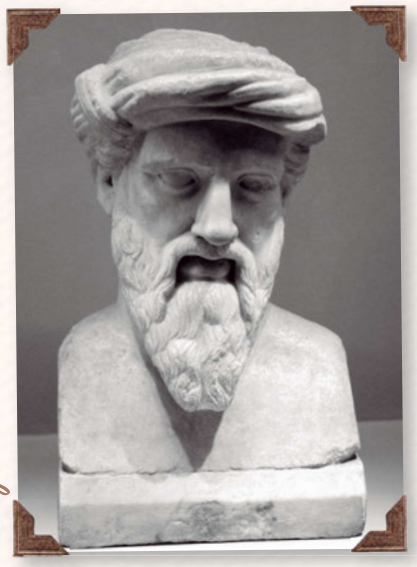
ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN /
CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2
47015 Valladolid · T 983 385 604

LLLCENTRO CULTURALCCCC
ELLLLLLLMIGUELMMMMIIIIIIGG
3BEEEESSSSDELIBESDDDDEE

Junta de Castilla y León

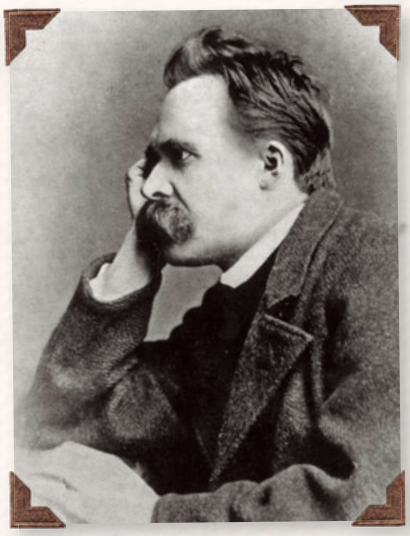
MÚSICA Y PENSAMIENTO (I)



Pitágoras

Hegel

Schopenhauer



Nietzsche

La relación entre la música y el pensamiento se remonta a los albores de la historia. Tal como señala Stefano Russomanno en su ensayo sobre el número y el sonido en Pitágoras, "la música es la expresión más directa de la inteligencia matemática que rige el cosmos, y por tanto una puerta hacia la comprensión del todo". No solo se trata de 'pensar la música', sino de entender la música como parte fundamental de los procesos de pensamiento. De este modo, se puede trazar un paralelo entre la historia de la filosofía y el propio decurso del arte de los sonidos, y tal es el propósito de este dosier, que constituye, a imagen del dedicado a explorar la relación entre los cineastas y la música, un primer capítulo de una serie que se irá enriqueciendo en los próximos años. Comenzamos por el principio: el trabajo de Russomanno explora las relaciones entre la filosofía griega y los parámetros de la música, que sentaron las bases de muchas, sino de todas, las aproximaciones ulteriores. Por su parte, los ensayos de Blas Matamoro, Carlos Javier González Serrano y Luis Enrique de Santiago Guervós analizan el impacto del hecho musical en las teorías filosóficas de tres de los grandes maestros del pensamiento alemán del siglo XIX: Hegel, Schopenhauer y Nietzsche.

Pitágoras: número y sonido

Stefano Russomanno

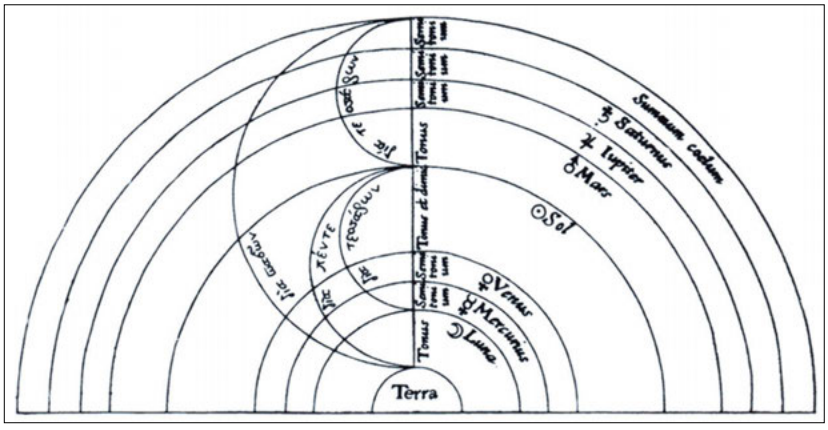
Algunos dicen que ocurrió mientras pasaba por delante de una herrería, otros que fue mientras experimentaba con el monocordio, pero todos coinciden en atribuir a Pitágoras un singular descubrimiento: que las relaciones entre sonidos se definen por medio de proporciones matemáticas. Si se coge una cuerda y se parte por la mitad, lo que suena es la misma nota pero una octava arriba (1:2); si se cogen las dos terceras partes de la cuerda, se obtiene un intervalo de quinta (2:3) y si se cogen las tres cuartas partes, la relación obtenida es una cuarta (3:4). A Pitágoras se atribuía también la afirmación de que el número era el principio de todas las cosas, un puente tendido entre el hombre y la divinidad. De ahí que los pitagóricos estableciesen la siguiente ecuación: si la música es intrínsecamente número y el número expresa la estructura profunda del universo, la música es la expresión más directa de la inteligencia matemática que rige el cosmos, una puerta hacia la comprensión del todo.

La revelación funcionaba en ambas direcciones: bien el universo podía concebirse como una sinfonía de gran tamaño, bien los grados de la escala diatónica eran una suerte de ilustración del sistema planetario. El pitagorismo postulaba la existencia de un eje común entre sonido y materia, la correspondencia entre macro y microcosmos, el orden rítmico de eventos y cosas; de la trama transversal y ordenada de correspondencias traslucía un concepto de armonía como "unificación de muchos términos mezclados y acorde de elementos discordantes", según afirmaba el pitagórico Filolao. El asunto tiene implicaciones más trascendentes todavía: la música se vuelve un ente abstracto, puede ser objeto de contemplación intelectual y especulativa. Ya no dependemos de los oídos. La música suena aun cuando no la oímos porque en ella suenan, al fin y al cabo, números. Es más. La música en su expresión máxima será precisamente aquella que nadie puede oír, porque es entonces cuando se manifiesta su verdadera esencia. Los sonidos, al nacer y morir, al aparecer y desaparecer, someten la música a una intermitencia que no es acorde con su naturaleza eterna e incorruptible.

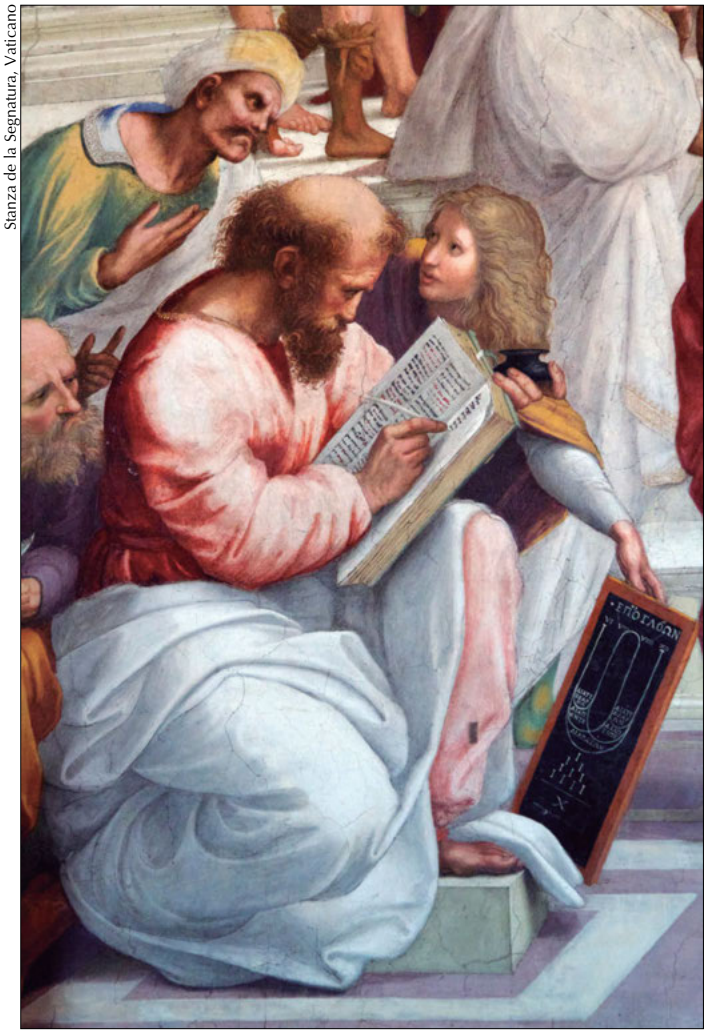
Pero, ¿existe una música de este tipo, capaz de reflejar el ordenamiento del todo y a la vez su funcionamiento? Los pitagóricos creían que sí y la representaban en unos términos muy concretos. Hasta le habían puesto nombre: armonía de las esferas. La armonía (o música) de las esferas era el sonido —remoto, inefable, imperceptible— producido por el movimiento de los astros. Una de las descripciones más sugestivas de este modelo musical-cosmológico se encuentra en el *Somnium Scipionis*, incluido en el sexto libro de *De Republica* de Cicerón. El *Somnium Scipionis* es el relato de una visión. En sueños, Escipión el Africano imagina ascender a los espacios siderales y caminar por la Vía Láctea. Desde esta singular perspectiva, su atención es captada por un misterioso e inefable sonido del que pregunta la procedencia.

Su guía le contesta así: "Es el sonido que sobre el acorde de intervalos regulares y no obstante distintos por una racional proporción, resulta del impulso y del movimiento de las mismas órbitas; equilibrando los tonos agudos con los graves, [este sonido] crea acordes uniformemente variados; además, movimientos tan grandiosos no podrían ocurrir en silencio y la naturaleza requiere que las dos extremidades retumben, la una con tonos graves, la otra con tonos agudos. Por eso, la órbita estelar suprema, cuya rotación es más rápida, se mueve con un sonido más agudo, mientras que esta esfera lunar, la más baja, emite un sonido extremadamente grave; la Tierra, al quedar inmóvil, permanece siempre fija en una única sede, siendo el centro del universo. Las ocho órbitas, entre las cuales dos tienen la misma velocidad, producen siete sonidos diferenciados por intervalos, cuyo número es, por así decirlo, el vínculo de todas las cosas; imitándolo, los hombres expertos en instrumentos de cuerda y de canto se han abierto el camino para volver aquí, igual que los otros que, gracias a la excelencia de sus ingenios, durante su existencia terrena han cultivado los estudios divinos. […] El sonido, debido a la rotación vertiginosa de todo el universo, es tan fuerte que los oídos humanos no tienen la capacidad de percibirlo, del mismo modo que no podéis mirar fijamente el sol, porque vuestra percepción visual es vencida por sus rayos".

El texto recoge conceptos pitagóricos bien conocidos. La idea de que las siete notas de la escala constituyen el "vínculo" de todas las cosas y que su uso sagaz permite alcanzar el conocimiento supremo ahonda en el valor gnoseológico de la ciencia musical (sus estructuras encierran y desvelan la belleza y la verdad del universo). La última frase aporta una curiosa solución a la vieja cuestión de la imposibilidad de oír la armonía de las esferas. Algunos pitagóricos consideraban inaudible su sonido debido a que nacemos con él: se trataría de un ruido de fondo homogéneo que nos acompaña en todo momento y que precisamente por ello se vuelve indistinguible. La explicación ofrecida en el *Somnium Scipionis* es distinta: la imperceptibilidad de este



Las ocho órbitas, entre las cuales dos tienen la misma velocidad, producen siete sonidos diferenciados por intervalos, cuyo número es, por así decirlo, el vínculo de todas las cosas



Stanza de la Segnatura, Vaticano

***La escuela de Atenas,* Rafael (fresco, 1509). Detalle de Pitagoras y la escala musical griega.**

sonido dependería paradójicamente de su fuerza (hoy en día diríamos quizá: su frecuencia), que sobrepasa las posibilidades auditivas del hombre. Otros mantenían que se trataba de un sonido interior, que sólo era posible percibirlo de cara adentro, es decir, con el alma más que con los oídos.

Es la de Pitágoras una figura cuyos contornos históricos se difuminan en la leyenda. Su fecha de nacimiento se sitúa cerca de 570 a.C., en Samos, isla que abandona sobre los cuarenta años para establecerse en la Magna Grecia, en Crotona, donde funda una célebre escuela religiosa y filosófica. Los conflictos entre su escuela y las autoridades de la ciudad serían los causantes de la huida de Pitágoras a Metaponto. Ahí le alcanzó la muerte alrededor de 475 a. C. Sus biógrafos (todos de época posterior) le atribuyen en juventud viajes a Asia y Egipto, donde habría recogido enseñanzas que posteriormente habría fusionado con otras ramas del pensamiento griego (como el orfismo) para elaborar una doctrina propia.

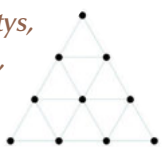
Pitágoras —al que se atribuye, entre otras cosas, la paternidad del término "filosofía"— es el exponente de un saber no compartimentado que abarca múltiples ámbitos: religión, matemáticas, astronomía, música, adivinación, retórica y medicina. Su escuela era más parecida a una secta; regida por normas y rituales estrictos, quienes ingresaban en ella necesitaban años y años de iniciación para acceder al núcleo de un conocimiento secreto y esotérico. El vértice de la sabiduría pitagórica era representado por la *tetraktys*, el conjunto de los cuatro primeros números cuya suma daba diez, símbolo de la perfección. Su emblema gráfico eran diez puntos organizados en forma de triángulo equilátero con base cuatro.

Un análisis de las fuentes más antiguas ha puesto en evidencia que, al menos en los inicios de la escuela pitagórica, los elementos matemáticos, cosmológicos y musicales —que tradicionalmente asociamos con el pitagorismo— no tenían un papel principal. Primaban, por el contrario, los aspectos religiosos y chamánicos relacionados con la adivinación y con la idea de la inmortalidad del alma. El mismo teorema que lleva el nombre de Pitágoras es anterior a él y podría retrodatarse incluso a la época babilónica. Las ramas musical y cosmológica ganan importancia en una fase posterior y se hacen preeminentes en la obra de Filolao de Crotona (470-385 a. C.) y Arquitas de Tarento (435-347 a. C.).

Curiosamente, el nombre de Pitágoras aparece una sola vez en los diálogos de Platón pese a que la influencia del pitagorismo es patente en diversos aspectos de su pensamiento. Una de las referencias más llamativas se encuentra en el pasaje de *El Timeo* que describe la creación del Alma del Mundo. Este texto, de una notable complejidad interpretativa, constituye en opinión de Joscelyn Godwin la piedra de toque de las posteriores representaciones de la armonía de las esferas. Platón cuenta cómo la esencia indivisible del todo produce gradualmente la naturaleza divisible de los cuerpos a través de sucesivas divisiones internas gobernadas por meticulosas pautas numéricas. A estas divisiones proporcionales el filósofo otorga el nombre de "intervalos", resaltando las connotaciones musicales del proceso.

Tras cruzar las fronteras del mundo antiguo por mediación del neoplatonismo, el pitagorismo musical echa raíces en la filosofía medieval. San Agustín llegó a definir la música como ciencia "del movimiento bien regulado" (*bene regulandi*), cuyo ámbito de percepción se situaba en el interior del hombre más que en el exterior: la música era, ante todo, "una operación del alma". Boecio la define como "disciplina que trata de los números que se encuentran en los sonidos" y la incluye en las artes del *Quadrivium* junto a la aritmética (la ciencia del número per se), la geometría y la astronomía (ciencias del número aplicado). En su no menos fundamental división entre música *mundana*, *humana* e *instrumentalis,* la primera "se observa en aquellos fenómenos que se ven en el propio cielo o en el conjunto de los elementos o en la variedad de las estaciones" y coincide con el concepto de armonía pitagórica en su acepción más trascendente e inmaterial.

El vértice de la sabiduría pitagórica era representado por la tetraktys, el conjunto de los cuatro primeros números cuya suma daba diez, símbolo de la perfección. Su emblema gráfico eran diez puntos organizados en forma de triángulo equilátero con base cuatro



En el marco de un pensamiento musical como el griego, que siempre gravitó alrededor del *melos* y de la monodia, el pitagorismo supo formular con su modelo de armonía de las esferas un modelo arquetípico de polifonía, la idea de una construcción sonora que era el resultado armónico de movimientos simultáneos e independientes. No se entendería, sin el apoyo del pitagorismo, la transición del *ars antigua* al *ars nova* y menos aún las sofisticaciones mensurales del *ars subtilior*.

Es otra vez gracias al neoplatonismo que el pitagorismo hace su ingreso en el mundo renacentista y mantiene una posición central en la teoría musical de esta época (Zarlino). Su capacidad de persistencia se comprueba a lo largo del Barroco. A principios del siglo XVII, un astrónomo "moderno" como Johannes Kepler todavía defiende la idea de un universo concebido en términos musicales. Convencido de que las normas por las que se regían los movimientos planetarios eran similares a las de la polifonía de su tiempo, aprovechó sus cálculos sobre la rotación de los planetas para fijar con criterios científicos los tonos musicales en los que éstos "cantaban". La teoría heliocéntrica de Copérnico había reconfigurado las posiciones y las jerarquías dentro del Sistema Solar: ahora el Sol ocupaba el centro y se convertía en el eje sobre el que rotaban los seis planetas conocidos: Mercurio, Venus, Tierra, Marte, Júpiter y Saturno. La Luna ya no formaba parte de este grupo al girar en solitario en torno a la Tierra. De acuerdo a este modelo, Kepler identificó en la polifonía a seis voces la expresión más alta de la creación divina y en su tratado *Harmonices Mundi* (1619) invitó a los músicos a componer motetes a seis voces para representar el movimiento armonioso del Sistema Solar. Por su parte, Leibniz definía la música como "el placer que experimenta la mente humana al contar sin darse cuenta de estar contando".

Otros referentes inexcusables en este apartado son Johann Sebastian Bach y Jean-Philippe Rameau. El culto por la numerología del primero tiene rasgos pitagóricos como han puesto en evidencia los recientes estudios de Ruth Tatlow [ver SCHERZO nº 328, págs. 92 a 96] y Hans-Eberhardt Dentler. Las teorías armónicas del segundo son un claro ejemplo de racionalismo con base matemática. En sus *Nouvelles réflexions sur sa démonstration du Principe de l'harmonie* (1742), Rameau reconduce todo criterio de proporción a principios exquisitamente musicales, apelando al ejemplo fundacional de la cuerda pitagórica: "El principio de todas las bellas artes reside en la música. ¿En qué otra arte podría estar mejor establecida esta base de la arquitectura, dado que es la Naturaleza sola la que realizó las primeras operaciones? Me refiero a la división de la cuerda en partes regulares, de la que nacen las proporciones, cada una en su orden de preeminencia o subordinación".

Johannes Kepler. Copia de un retrato perdido de 1610.

Convencido de que las normas por las que se regían los movimientos planetarios eran similares a las de la polifonía de su tiempo, Kepler aprovechó sus cálculos sobre la rotación de los planetas para fijar con criterios científicos los tonos musicales en los que estos "cantaban"

Menos proclive a contemplar la música como universo de certezas ideales, el Romanticismo verá en las implicaciones matemáticas del sonido una inercia que la inspiración creadora del compositor ha de vencer si quiere alcanzar una comunicación trascendente. Así, el joven Schumann escribe en 1832: "Algunos piensan que la música sólo sirve para hacer cosquillas en el oído, al tiempo que otros la tienen como una mera suma aritmética y actúan en consecuencia".

La crisis de la tonalidad y la búsqueda de nuevos asideros para la sintaxis musical promoverán a partir del siglo XX el regreso del pitagorismo bajo nuevas máscaras, sean estas la *tetraktys* dodecafónica y serial, la refundación tonal de Hindemith (quien dedica al tema de la armonía de las esferas nada menos que un oratorio), la estocástica de Xenakis, la fractalidad de Guerrero o el espectralismo francés de Grisey y Dufourt, este último empeñado en hallar los fundamentos matemáticos no ya en las proporciones de la cuerda sino en la sucesión de armónicos que se generan a partir de un solo sonido.

Pocas intuiciones han tenido tan amplio recorrido dentro del pensamiento occidental. La simbiosis entre número y sonido que empieza con Pitágoras elevó el estatus de la música hasta otorgarle un valor casi metafísico que traspasaba el ámbito más propiamente sonoro y abarcaba la realidad en toda su extensión. "Todo lo que acontece en el cielo y en la tierra está sometido a leyes musicales", escribía Casiodoro. Sobre estas bases, la música alcanzó en varios momentos de su historia un valor gnoseológico de primera magnitud: sus estructuras desvelaban la belleza y la verdad del universo sin estar atadas a las limitaciones de la palabra. La música sería así una revelación más elevada que cualquier sabiduría o filosofía, según una frase atribuida a Beethoven, y las consecuencias de este sentir las ha resumido a la perfección Joscelyn Godwin: "Penetrar en los misterios de la música es prepararse para la iniciación en los misterios del hombre y del cosmos".

Stefano Russomanno es musicólogo, crítico y escritor

BIBLIOGRAFÍA:

Joscelyn Godwin (ed.), *Armonía de las esferas*, Atalanta, 2004.
Ramón Andrés, *El mundo en el oído*, Acantilado, 2008.
David Hernández de la Fuente, *Vidas de Pitágoras*, Atalanta, 2014.
Stefano Russomanno, *La música invisible*, Fórcola, 2017.

PALAU DE LES ARTS REINA SOFÍA
Intendente-Director artístico: DAVIDE LIVERMORE

GENERALITAT VALENCIANA

LES ARTS REINA SOFÍA

TEMPORADA 2017-2018

Orquestra de la Comunitat Valenciana
Cor de la Generalitat Valenciana

ÓPERA

Madama Butterfly
Giacomo Puccini
Dirección musical **Diego Matheuz**
Dirección de escena **Emilio López**
Liana Aleksanyan, Sergio Escobar
Rodrigo Esteves, Nozomi Kato
11, 14, 17, 20, 22 octubre 2017 [Pretemporada]

Le cinesi
Christoph Willibald Gluck
Versión concierto
Dirección musical **Fabio Biondi**
Desirée Rancatore, Ann Hallenberg
Anicio Zorzi Giustiniani
2 noviembre 2017 [Pretemporada]

Don Carlo
Giuseppe Verdi
Dirección musical **Ramón Tebar**
Dirección de escena **Marco Arturo Marelli**
Plácido Domingo, María José Siri, Andrea Carè
Violeta Urmana, Alexánder Vinogradov
9, 12, 15, 18, 21 diciembre 2017

Peter Grimes
Benjamin Britten
Dirección musical **Christopher Franklin**
Dirección de escena **Willy Decker**
Gregory Kunde, Leah Partridge, Robert Bork
1, 4, 7, 10, 13 febrero 2018

Il mondo della luna
Franz Joseph Haydn
Dirección musical **Jonathan Brandani**
Dirección de escena **Emilio Sagi**
Cantantes del Centre Plácido Domingo
8, 10, 12*, 14 marzo 2018 [*Didáctica]

Il corsaro
Giuseppe Verdi
Dirección musical **Fabio Biondi**
Dirección de escena **Nicola Raab**
Michael Fabiano, Kristina Mkhitaryan
Oksana Dyka, Vito Priante
28 marzo 2018 · 1, 5, 8, 10 abril 2018

Tosca
Giacomo Puccini
Dirección musical **Nicola Luisotti**
Dirección de escena **Davide Livermore**
Lianna Haroutounian, Alfred Kim
6, 9, 12, 15, 18, 21 mayo 2018

La damnation de Faust
Hector Berlioz
Dirección musical **Roberto Abbado**
Dirección de escena **Damiano Michieletto**
Celso Albelo, Rubén Amoretti
Silvia Tro Santafé
20, 23, 26, 29 junio 2018 · 1 julio 2018

La clemenza di Tito
Wolfgang Amadeus Mozart
Concierto espectáculo
Dirección musical **Fabio Biondi**
René Barbera, Eva Mei
Margarita Gritskova, Nozomi Kato
Karen Gardeazabal
24, 28 junio 2018

DANZA
CONCIERTOS
MÚSICA DE CÁMARA
RECITALES
...

Copyright ©

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

inaem

#ÓperaValencia

www.lesarts.com / 902 202 383

La música de Hegel

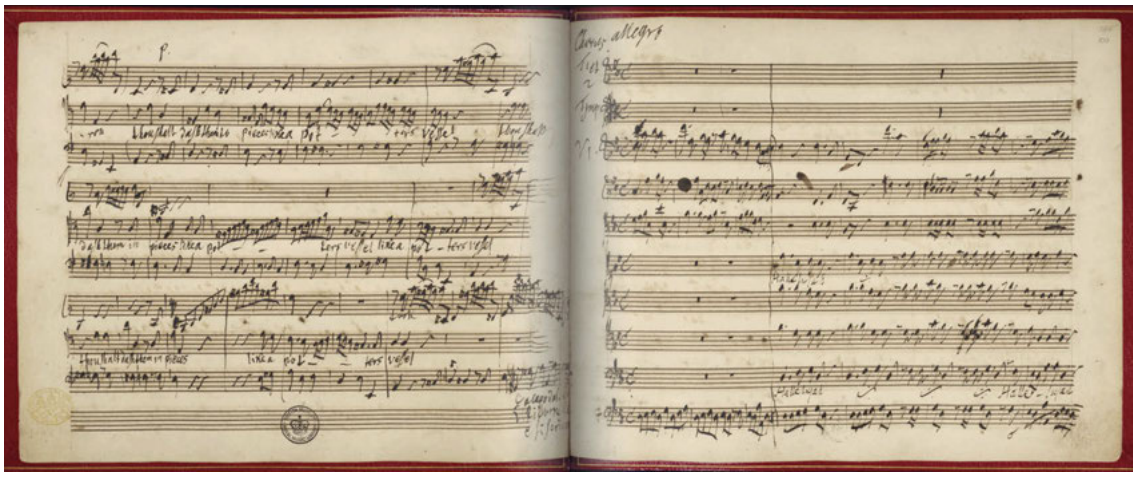
Blas Matamoro

"Lo inmortal está en el corazón y lo espiritual, en la cabeza" (Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. Suhrkamp, München, 1986, III, 104).

Como buen alemán, Hegel amaba la música y creía en ella. Es un par de lugares comunes pero da lugar a matices un poco más sutiles. ¿Qué música amaba, qué música habrá logrado escuchar? ¿Hasta dónde y en qué lugar del saber creía en ella? En sus tiempos, la música, junto con la literatura y la filosofía, consiguieron sacar a la aún inexistente Alemania de su inexistencia y convertirla en una ilustre provincia cultural de Europa. Alemania, digamos: Kant, Goethe, Mozart, Haydn (ambos austriacos, pero germánicos al fin y al cabo), Beethoven (alemán renano, pero de raigambre flamenca, qué mas da) y Hegel. No es parva cosecha y merece atención.

En efecto, la lengua y la música, dando por entendido que son sistemas universales de signos, traducible la una e intraducible la otra, contribuyeron a construir una creencia acerca de que Alemania existía: como un par de disciplinas artísticas antes que una sociedad y una sociedad antes que un Estado. Una dispersión de pequeños señoríos con sus respectivas cortes, una mala red de caminos, algunas catedrales góticas inconclusas y una lengua literaria más una música, aprendida de los italianos y desarrollada con ínfulas de peculiaridad.

En esta dispersa organización melófila se sienta Hegel a escuchar y meditar sobre lo escuchado. Para nosotros, pródigos en grabaciones y medios electrónicos para ver y oír lo que se nos ocurra en el lugar del planeta donde se nos ocurra, la homogénea dispersión musical de la Alemania hegeliana es más que dificultosa. No había allí un centro musical comparable a Viena, París, Nápoles o Londres. Berlín, la mayor urbe donde vivió Hegel, era una ciudad-residencia de la corte prusiana pero incomparable a las anteriores. Para compensar, toda la extensión germánica era musical porque cada agrupación urbana, aunque no contase con su núcleo principesco, su capilla y su teatrillo, sumaba infatigables sociedades filarmónicas, más el culto protestante que incluía el canto de los feligreses en los templos. Suma y sigue, los pianos en los salones de las casas burguesas más o menos acicaladas. En fin, que era casi obligatorio o, por lo menos, fatal ser melófilo en el mundo alemán de Hegel. Lo prueba, si se quiere, todavía, la importancia social de la música en la Alemania de nuestro tiempo.



Biblioteca Británica

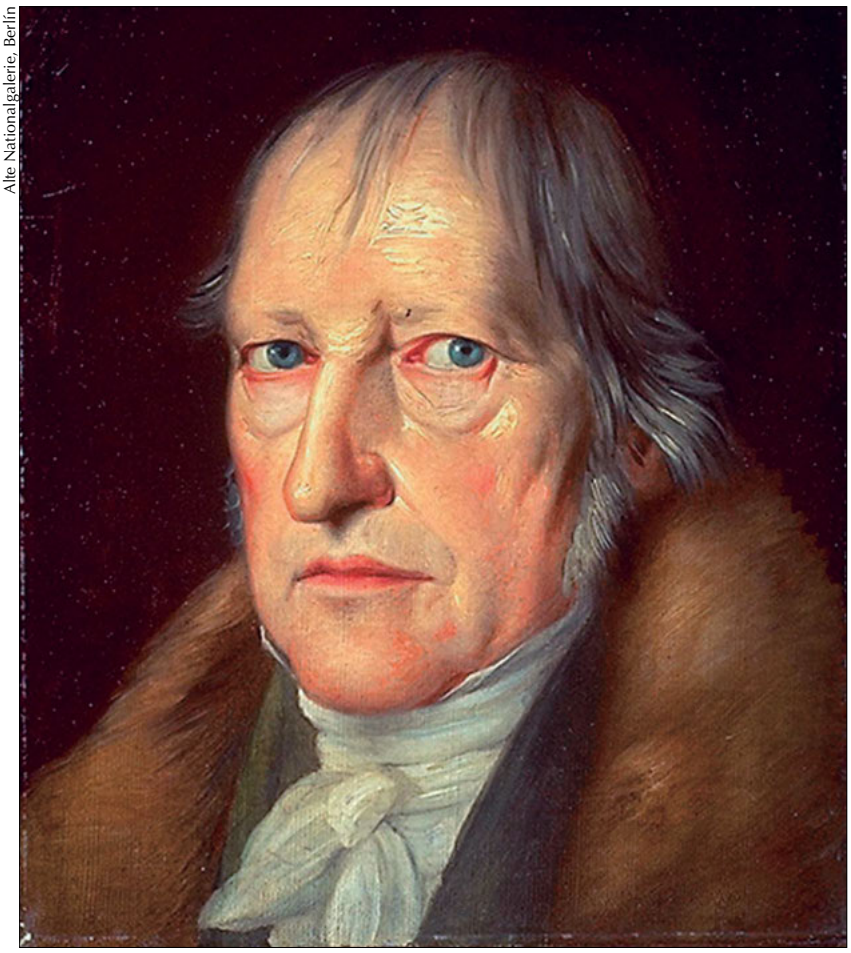
Partitura manuscrita de *El Mesías* de Handel (1741).

Cuando se refiere a la música —*Estética*, tercera parte, sección tercera, capítulo segundo— Hegel demuestra propiedad en el discurso, cultura musical propia o compartida con especialistas. Por decirlo musicalmente: no improvisa ni toca de oído, sino que lee pulcramente la partitura. Sus referencias son claras y abarcan el Clasicismo que incluye al Barroco —convengamos: una palabra que le resulta antipática— y alguna mención a la polifonía antigua y modal (Palestrina). La lista incluye nombres canónicos que no necesitan presentación: Bach, Haydn, Mozart, Haendel, Pergolesi, Piccinni, Gluck, Rousseau (ocasionalmente músico), Rossini, E.T.A. Hoffmann (músico que Hegel sólo considera como escritor), Weber (este de modo accidentado, según veremos)...

Nicola Piccinni (1728-1800) es hoy poco visible en los teatros para los cuales tanto compuso, pero en la época tuvo relevancia su polémica con Gluck a propósito de la reforma de la ópera. Hegel roza el tema pero dentro de otro mayor, la frontera entre palabra y música. No deja de ser curioso que mencione asimismo a dos compositores hoy reservados a los eruditos: Antonio Lotti (1664-1740) autor de óperas y arias de concierto, y Francesco Durante (1684-1756), destacado por su música religiosa y su fama internacional como profesor de composición. En cuanto a Johann Friedrich Reinhardt (1752-1814) cabe situarlo entre los amigos y cofrades de Goethe a su paso por Weimar, donde fue jefe de la masonería y mereció del gran escritor una estima que no dispensó a otros colegas de mayor mérito.

El lector ya se estará preguntando por Beethoven. No aparece pero saldrá a relucir al final de este texto, más por obra del texto mismo que gracias a Hegel. Mientras tanto, señalo algunas observaciones musicales del filósofo, no por dispersas menos atinadas. En Bach observa la presencia de melodías autónomas que se armonizan, lo cual es una excelente manera de sintetizar sus invenciones y fugas. En Haendel halla una superación de la monotonía versificada del alemán, por ejemplo en *El Mesías,* aunque, en rigor, el libreto original está en inglés. De cualquier modo, la alternancia haendeliana entre majestuosidad, ritmo arrollador, plenitud de sentimientos, unción religiosa y episodios idílicos está descrita con atenta inteligencia. En los oratorios, Hegel destaca la diferencia entre recitativo y aria, la sutil gradación de lo recitado y el canto en una época donde el teatro hablado era semicanturreado y dicha gradación resul-

Alte Nationalgalerie, Berlín



Jakob Schlesinger, retrato de Hegel (1831).

taba aún más compleja, ya que hablando emitimos intervalos los cuales, aunque muy rudimentariamente, resultan ser melódicos. Aquí —insisto: gracias a Haendel— el filósofo sitúa a la música como la mediadora entre el canto y la palabra, dado que en distinta medida, pertenece a ambos.

En Mozart, acierta Hegel al describir su orquestación a partir de dos familias: cuerdas y maderas, que dialogan en contrapunto, con aislados comentarios de los metales y la percusión. No escapa a Hegel que, a pesar de situarse en plena escritura musical del semitono, o sea del sonido templado, existen instrumentos de sonido indeterminado, como el tambor, que cumplen una función puramente rítmica. Nada menos, cabe acotar. Ya que estamos en Mozart, imagino a Hegel disfrutando, en este sentido, del colorido exótico de la percusión con el "aparato turco", por ejemplo en la obertura y las marchas de *El rapto en el serrallo*.

En los oratorios, Hegel destaca la diferencia entre recitativo y aria, la sutil gradación de lo recitado y el canto en una época donde el teatro hablado era semicanturreado y dicha gradación resultaba aún más compleja

Párrafo aparte merece su comentario sobre *La flauta mágica* porque indica que un texto de escasa monta desde el punto de vista literario funciona, a cambio, como un excelente libreto de ópera porque, justamente, está hecho en gran parte para ser cantado, o sea que es una literalidad incompleta, a ser rellenada por la música. Por la misma razón, los mejores textos para cantar son los litúrgicos, los bíblicos (vuelve en esto a Haendel), más los debidos a especialistas como Metastasio, Marmontel y Calzabigi, el libretista de Gluck. En esto, Hegel se instala en plena polémica entre gluckistas y piccinnistas, entre la supremacía de la intención dramática y la supremacía de lo melódico, no lejana de las disidencias entre los compositores como —de nuevo— Haendel y los divos del canto barroco, en especial las sopranos y los evirados.

No escapa a Hegel cierta superioridad "natural" del italiano sobre el alemán, en el campo lírico. Desde luego, es más cantable una lengua de dominio vocálico que otra, de dominante consonántica. Aparte, el italiano es más libre en cuanto a variedad versificadora, en tanto el tudesco aparece subyugado por el metro y la acentuación del yámbico, propios de la canción popular, a la cual condena a la monotonía. Entonces: la facilidad prosódica del italiano favorece la invención melódica aunque, subraya nuestro hombre, armonía y melodía se dan compactamente fundidas en la música, en lo que —añado por mi cuenta— es el signo simbólico musical. Con todo, bien ve Hegel que la melodía, cuando está lograda —Gluck y el cantable de la flauta en la escena de los Campos Elíseos de *Orfeo y Eurídice* que, sin duda, habrá escuchado Hegel— no es mera sucesión de soluciones armónicas, que cualquier estudiante desprovisto de imaginación puede redactar sino "algo o mucho más". Qué sea este algo y este mucho —lo subrayo— entra en el vasto catálogo de diferencias puramente cualitativas que no desconoce este reconocible melófilo llamado Hegel.

Lo que despierta la atención y merece también subrayarse es que tal alemán haga la defensa de Rossini, cuya música no es, según él estima, "una mera cosquilla al oído" sino una vasta exploración del corazón humano. Cualquier parquedad de la palabra es normalmente superada por la selecta abundancia de la melodía rossiniana. Aquí Hegel pone a don Gioachino como ejemplo de la distancia que separa la auténtica ópera —el canto que coincide consigo mismo— del vodevil, ejercicio de ironía del canto sobre sí mismo. Pasados los años, Offenbach dará la razón a Hegel: no hay válido vodevil sin antecedente operístico y baste volver a la parodia de Offenbach sobre el citado *Orfeo* gluckiano. No, concluye Hegel, Rossini no es un facilitón redactor de excusas para el lucimiento de los cantantes. Todo lo contrario: dar autonomía al cantante es darle libertad y la libertad humana exige responsabilidad. Cuando un cantante resuelve libremente una zona abierta o aleatoria diseñada por Rossini, o se juega como creador o se hunde como chapucero. Y esto parecen haberlo sabido tanto Rossini como Hegel.

Sin duda, estas valoraciones de lo itálico en el devenir musical de su época, las hace el filósofo porque la música que tiene en cuenta, la del ciclo clásico, se ha compuesto bajo el magisterio italiano. Italia fue, a partir del barroco, la maestra de la escolástica musical europea, que es decir del mundo. Además, en el caso de la evaluación hegeliana de Rossini, porque hay en él una deriva de la música como eje-

cución, optativa y complementaria de la música como lectura, que sería la opción de Beethoven. Juntaré nuevamente al alemán y al italiano en su lugar.

La música como arte romántica

Hegel sitúa la música entre las artes románticas junto con la pintura y la poesía. Concibe lo romántico como cristiano, dominante en la Edad Media: la caballería, el amor cortés y la arquitectura gótica. Romántico es dominio del espíritu subjetivo y contexto cristiano. Los románticos —bestias negras para Hegel— se llamaban a sí mismos modernos y en alemán se denomina tiempo nuevo (*neue Zeit*) a la edad moderna, la modernidad, la época que asume la novedad como un valor frente al arte de lo eterno intemporal del Clasicismo. Romántico es el arte que se asocia a una época que asiste a la renovación del tiempo de la historia por el advenimiento mesiánico. El tiempo ya no es mera reiteración cíclica del ser sino devenir y progreso, autoconciencia del tiempo: historia. De hecho, la música tal como la entendemos hoy proviene del bajo Medievo y es un producto sólo explicable en un entorno histórico de modernidad. Admito que lo moderno como tal no es una categoría hegeliana pero mucho puede colegirse de este filósofo para el cual el sustrato de toda la condición humana es la historia. Numerosas claves soporta la inmensa obra hegeliana y una de ellas, que ahora propongo, es que se trata de *la historia universal del signo*, los vestigios del paso de los hombres por el terreno de la historia como proceso de producción de sentido. Sentido: dirección y sentimiento. Signos: el edificio, la palabra, la música.

Historia es decurso temporal y el tiempo es un elemento decisivo de la música. Ella pasa, como la historia, a lo largo del tiempo, calificando sus velocidades: *tempo* rápido o lento, acelerado o retardado. La música es tiempo —privilegiado por el arte, cabe adjetivar— y el tiempo se la lleva. Tiempo del sonido: unificación con el tiempo del sujeto: sujetación del Yo. El Yo simple asume la objetividad sonora de la música y la convierte en interioridad subjetiva, lo cual, en una oposición de (contra)sentido dialéctico, la afirma a la vez que la niega (la típica e intraducible *Aufhebung* hegeliana). El Yo así sujetado sale de sí, se enajena al exteriorizarse en el objeto (*Entäusserung* y asimismo *Verfremdung*) y retorna a sí mismo, siempre el mismo y ya otro, reunido con su Yo y la música. En este que podríamos llamar "episodio sentimental", a propósito de la música y (con)fundiéndose con ella, ya tenemos al Yo subjetivado, objetivado y vuelto a sí. Me atrevo a decir que este retrato del melófilo es, en Hegel, autobiográfico y, como tal, como pequeña historia de un hombre contada por él propio, se torna universal descripción del fenómeno melofílico. Dicho con mayor truculencia hegeliana: un capítulo en la biografía fenomenológica del Espíritu.

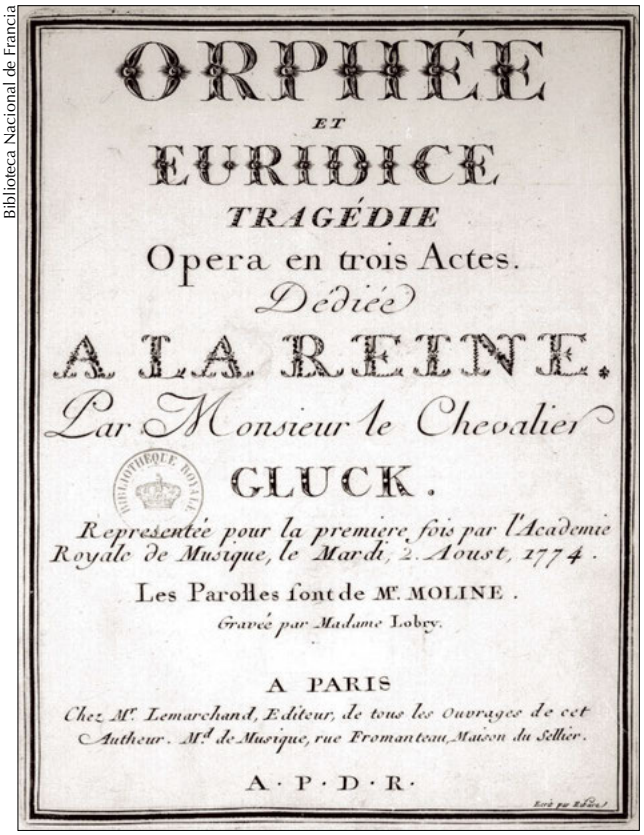
Hegel hace preceder la música por la arquitectura, la escultura y la pintura. Hay que decir que sus consideraciones se refieren a la música tonal y a la escultura y la pintura figurativas. No cabe en estas páginas discurrir sobre qué diría Hegel del atonalismo, la abstracción, la electroacústica y la música concreta hecha con los ruidos de la vida, aparte de que se pegaría un susto padre. Hasta qué punto estas disciplinas son o no son expresiones de vivencias propias del sujeto que las produce y, por lo mismo, resultan o no también ser figuras de algo referencial, es un asunto jugoso y complejo pero hoy no toca.

La arquitectura es el arte que sirve de marco a las otras, acaso por su carácter constructivo. De alguna manera, toda obra de arte se construye y que a Hegel le gustaba construir se ve con obviedad por el lado sistemático de su filosofía. La arquitectura, en efecto, prepara a las otras artes pero sólo actúa con la materia como peso, solidez, sumisión a la gravedad. La espiritualización de la materia empieza con la escultura, su belleza clásica que patentiza la plasticidad ide-

Hegel sitúa la música entre las artes románticas junto con la pintura y la poesía. Concibe lo romántico como cristiano, dominante en la Edad Media: la caballería, el amor cortés y la arquitectura gótica

al del Espíritu. Mientras la arquitectura es simbólica, la escultura es clásica y la pintura, romántica: expresión de la subjetividad y subsistencia objetiva de la obra. En este cuadrito, aparentemente tan apacible, se inscribe la inquietud hegeliana por la música: es romántica pero corre el peligro de deshacerse cuando acaba su recepción, en cuyo caso una duda lo pellizca: ¿será o no será, estricta y plenamente, un arte?

Biblioteca Nacional de Francia


ORPHÉE
ET
EURIDICE
TRAGÉDIE
Opera en trois Actes.
Dédiée
A LA REINE.
Par Monsieur le Chevalier
GLUCK.
Representée pour la premiere fois par l'Academie Royale de Musique, le Mardi, 2. Aoust, 1774.
Les Parolles sont de Mr. MOLINE.
Gravée par Madame Lobry.
A PARIS
Chez Mr. Lemarchand, Editeur, de tous les Ouvrages de cet Auteur. Md. de Musique, rue Fromanteau, Maison du Sellier.
A · P · D · R ·

Cartel para una representación de la versión francesa de *Orfeo y Euridice* de 1774 de Gluck.

Arquitectura y música se parecen en que son objetos significativamente absolutos. Un tema musical y un edificio, como significados, se agotan en sí mismos: son lo que son, en plan de ensimismados. También comparten otro rasgo funcional: un juego de semejanzas y proporciones que se resuelven de modo cuantitativo y matemático. Hasta es posible —añado de mi cuenta— hallar elementos analógicamente musicales en una construcción arquitectónica: las descargas verticales son la armonía, las descargas horizontales son la melodía y la regularidad de los módulos, el ritmo. Me lo sugiere Goethe cuando dice que la arquitectura es

música inmóvil y la música, arquitectura en movimiento. Hasta es posible comparar las proporciones de una fachada clásica con el acorde tonal perfecto, que tanto interesa a Hegel: tónica, mediante, dominante y octava. Fundamento, relieves, impostas y remate. Otro parecido es que la obra queda, en parte, en manos de un tercero que no es el arquitecto ni el compositor: el aparejador y el intérprete, en tanto el pintor y el escultor son dueños absolutos de su obra.

Grabado de Hegel por Julius Ludwig Sebbers.

Hay asimismo diferencias. Por su relación con el lugar, por su arraigo en la tierra, la arquitectura tiene un componente fuertemente orgánico. La música, en cambio, aunque ocurre entre organismos —el emisor y el receptor— carece de aquél y es, en este orden, la más espiritual, la menos matérica, de las artes. Y mientras el contemplador de un cuadro o una estatua tiene ante sí la obra, el escuchante de música sólo cuenta con la versión que le ofrece un mediador, que es variable y que puede alterar el carácter y, por lo tanto, el resultado del original, la partitura.

La música, en cambio, aunque ocurre entre organismos —el emisor y el receptor— carece de aquél y es, en este orden, la más espiritual, la menos matérica, de las artes

Con todo, la música hegeliana tiene sus ventajas. Rescata la subjetividad aunque carezca de significado traducible. Esto aleja al receptor de la música porque ella no le ofrece un mensaje descifrable sino la necesidad de la fusión, de identificarse con el objeto sin preguntarse qué es sino sintiéndolo profundamente. Es una experiencia, en este sentido, destructiva, de la cual se salva el que escucha por lo extremadamente formal, configurado, que es el constructo musical. De nuevo: una estructura semejante a un edificio. Con esto llegamos al meollo de la cuestión, tal como Hegel la aborda.

"La música es Espíritu y alma que suena inmediatamente por sí misma y se siente satisfecha en su propio percibirse". Inconsistente de espacio, subjetiva, existe sólo entre la aparición y la desaparición. Es lo subjetivo como tal en contenido y forma, la exterioridad en movimiento. La vibración del sonido afecta a todo el cuerpo y a la primera y más ideal esfera del alma. Con todo, pertenece al orden de los sentidos teóricos, junto con la vista, en tanto el tacto y el gusto son prácticos (¿dónde estará el olfato hegeliano?). Es el encuentro de una subjetividad abstracta, el Yo simple, hueco e impersonal, con una exterioridad real pero igualmente abstracta, una vibración acústica sin significado objetivo. En principio carece de expresión espiritual porque no tiene universalidad. Es, además, el único arte en que el ser se satisface plenamente y se identifica consigo mismo, según ocurre en la naturaleza, que es primitiva y definitiva: volver a sí mismo, al *puro sentirse a sí mismo*. Ocurre en un espacio donde nada conturba al ser, en una íntima beatitud, una conciliadora autointuición, en una suerte de verdad inmediata pero indecible, ya que el devenir no puede conceptuarla, tal si hubiera llegado a su utópico destino. Podría comentarse que, hegelianamente, es la experiencia de la infinitud aunque una mala infinitud, un objeto fusionado con el sujeto en que ya nada hay que hacer, en tanto la buena infinitud es el confín exterior de las determinaciones, para lo cual hacen falta un sujeto y un objeto.

Este primer acercamiento hegeliano a la música es, según se ve, más bien una lista de carencias. Pero para Hegel nada de lo que es consiste simplemente en carecer, de modo que a esta enumeración corresponde otra simétrica y opuesta. Y, efectivamente, como quedó anunciado renglones arriba, el sujeto hueco se llena de música y se disuelven los mutuos límites pero gracias a una interiorización de algo extrínseco que es una extrinsecación de algo íntimo. Es la típica imagen del ser hegeliano que sale de sí para extrañarse y vuelve en sí para ser él mismo que ya es otro. Diríamos que no es idénticamente el mismo que era antes de la sonata.

La experiencia y la expresión (exprimir, apretar para sacar algo) que proporciona la música no es confundible con otras reacciones similares, como el llanto o la risa, como tampoco es música un ruido, por agradable o espantoso que sea, el chasquido de un beso o el retumbe de una explosión. Para acceder a la música hace falta que un tercero la interprete y este necesita de alguien más que la haya compuesto. En ambos hay igualmente expresión. Este aspecto hace de la música algo objetivo y de su experiencia, algo *objetivamente intersubjetivo*. Es una obra de arte hecha, justamente, para estimular a alguien, una creación humana que la diferencia de otros fenómenos sonoros de origen orgánico (un ladrido, un grito de dolor, un graznido, un bostezo). Aunque más frágil que otros objetos artísticos (*künstlerich*), que se valen de materias más sólidas pero más primarias, la música es más artística que ellos por estar más elaborada y, en el mejor sentido de la palabra, resultar más artificiosa (*künstlig*).

Es cierto que tanto el Yo que escucha como el transcurso de la escucha, desaparecen sin dejar rastros cuando ella acaba, pero como esto impide a la música poseer una subsistencia objetiva, la negra duda hegeliana se aclara y se convierte en pregunta, en filosófica cuestión: ¿se puede reconocer plenamente el carácter artístico a la obra musical? En efecto, hay algo que subsiste y es la partitura, compuesta

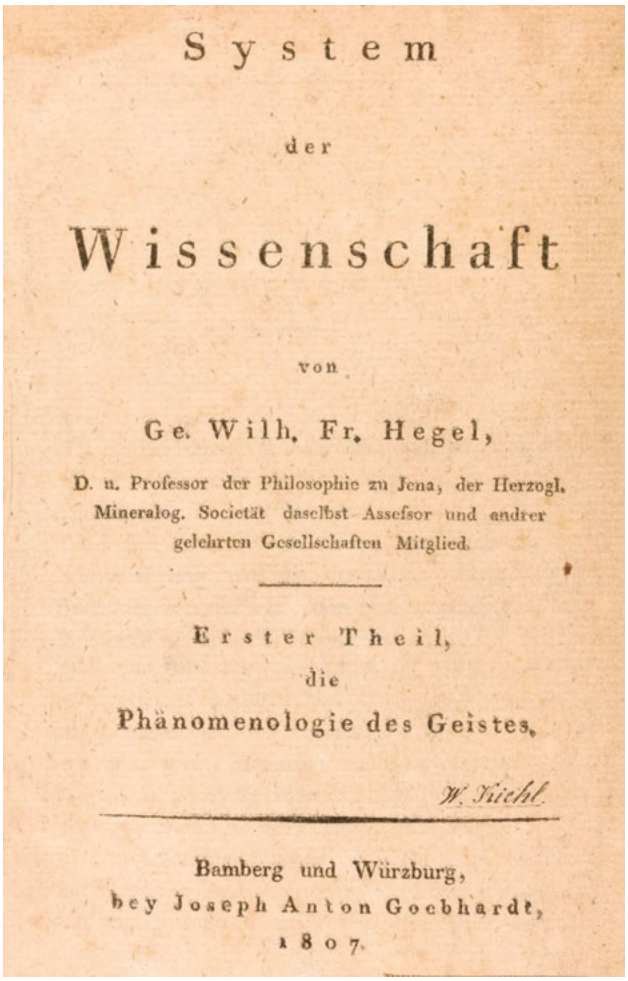
según normas objetivas muy rigurosas y complejas, lo mismo que los instrumentos musicales. Hoy añadimos algo que Hegel no conoció, los medios mecánicos de reproducción. Entonces: producción, regularidad, simetría. Más: una suerte de arquitectura fantástica, con una articulación interna y una necesidad estructural de correspondencia entre las partes. En torno, además, hay doctrinas, crítica musical y reflexiones filosóficas, todas estrechamente objetivas. Entre ellas, los escritos de Hegel sobre la materia, la frágil, deliciosa y amenazante música. Es verdad que lo único descifrable de la música es su parte técnica, reservada a los especialistas y a los ejecutantes que, normalmente, son pobres de espíritu (sic Hegel). No contiene nada objetivo pero despierta una "simpatía indeterminada" que algunos, no Hegel desde luego, habrán de identificar con el infinito.

Subsiste la ambigüedad y la apertura a la contradicción. El sentimiento que la música activa, si bien no se produce sin ella, tampoco está en ella sino en la inexpresable interioridad del receptor. Y nadie puede verbalizar acabadamente lo que siente en tales casos. Se trata de algo real e inefable. Un objeto pasajero pero objeto al fin, un contenido concreto de índole afectiva y producido por un discurso abstracto. Un arte ambiguo pero arte al fin de cuentas, con lo que intento calmar las inquietudes del maestro Hegel. Incluido un plus que la música comparte con el teatro: el espectador no sólo percibe y recibe el objeto sino que *asiste a su producción*, algo que las demás artes no conocen. Se puede ver pintar a un pintor y esculpir a un escultor pero la obra es la cosa consumada no a consumar como en un concierto o una función teatral. La ópera, a la que Hegel demostró afición como queda dicho, es la reunión de ambas artes del ambiguo privilegio.

Por si fuera poco, la fusión no sólo es placer sino gozo, disolución del sujeto en objeto bello. Y se apunta otro plus, esta vez de libertad en el receptor. En efecto, la música no obedece a leyes extrínsecas sino sólo a las propias, a las que únicamente tienen que ver con ella misma. Inmanente y ensimismado, el suyo no es transferible a ningún otro orden de signos. El intérprete musical, dado que no está ante un contenido determinado, cuenta con una ancha autonomía expresiva y por las mismas razones, el receptor puede montarse su contenido personal en cada música que escuche y hasta alterarlo en escuchas sucesivas. Nada digamos de un cantante que, para Hegel es una totalidad ideal pues todo su cuerpo y, con él, su alma personal y su participación en la vida del Espíritu, se ponen en acción apenas toma aliento y hace vibrar sus cuerdas vocales.

Para desarrollos que no soy capaz de cumplir, queda el frondoso tema de las relaciones entre la música y las matemáticas, ya que la melografía es toda ella una cuestión de medidas, lo mismo que la frecuencia de las vibraciones que condicionan la altura y la coloración de los sonidos, los llamados timbres de voces e instrumentos. Percibimos números, áridos números, pero envueltos en sonidos hermosos y quizá también ese orden del cosmos que se oye y no se ve, según quiere Pitágoras y parece confirmar la física contemporánea, que tanto alegraría a un buscador de huellas de lo invisible como Hegel. La complejidad se nos aparece simple, como la suma de las notas del acorde perfecto que Hegel mismo recuenta: una tercera sumada a una quinta da una octava y redunda en el uno de la tónica. Tres, cinco, ocho y uno. Hay más Hegel sabía distinguir un acorde consonante como el citado (en modo mayor o menor) y los disonantes de séptima y novena, que tanto juego darán de Liszt y Wagner en adelante.

Con esto no llegamos todavía a la resolución porque tocamos, en verdad, una frontera, la que deslinda la música de la palabra y reúne a las dos, según pasa siempre en las fronteras. Cuando Hegel comprueba que la obra musical desaparece al terminar de escucharla, subsistiendo sólo en la muda partitura, cae en la cuenta de que lo mismo ocurre con la poesía. Y no sólo eso sino que la poesía es capaz de reunir las artes figurativas, es decir las visuales, con la música misma. Esta reunión se da a partir del habla, donde hay los elementos musicales ya señalados que, por ser musicales, actúan como fines de sí mismos, sumados a la palabra cuya sonoridad hablada se subordina, en tanto instrumento expresivo, al significado que es el fin del signo verbal. Más claramente se aprecia este doble juego en el canto, donde en principio la música actúa de mero acompañamiento pero se termina por advertir que colabora con la significación del poema cantado, que le es necesario porque de lo contrario no se cantaría. Al verbo "algo le falta" desde que se lo convierte en canción. De tal modo, la música funciona como activadora de la palabra y aparece antes que ella, por los valores musicales de la prosodia que articula el poema, para reaparecer en el momento en que se convierte en canto. Con esto nos situamos en sede romántica: la música como cañamazo de la poesía y como arte por excelencia, la disciplina de todos los saberes, el de las Musas que la llevan


System
der
Wissenschaft
von
Ge. Wilh. Fr. Hegel,
D. u. Professor der Philosophie zu Jena, der Herzogl. Mineralog. Societät daselbst Assessor und andrer gelehrten Gesellschaften Mitglied.
Erster Theil,
die
Phänomenologie des Geistes.
W. Tiehl
Bamberg und Würzburg,
bey Joseph Anton Goebhardt,
1807.

Primera edición de *Fenomenología del Espíritu*, 1807.

"Es verdad que lo único descifrable de la música es su parte técnica, reservada a los especialistas y a los ejecutantes que, normalmente, son pobres de espíritu" (Hegel)

en su propio nombre. Esa frontera, desde luego, no la franqueará nunca Hegel.

El lenguaje no es expresivo

Para Hegel, el lenguaje no es expresivo, en el sentido elemental del vocablo, es decir como exprimir una materia para que se exteriorice su interior, sino que suscribe más bien la noción griega del *logos*: la exteriorización *externa* de sí mismo. Sin él, sin su fantástica construcción de mundo, toda interioridad sería amorfa y difusa. Esa externalización de algo que ya está fuera de sí señala su función dialógica. En el afuera donde opera el *logos* está el otro, que también exterioriza su exterior y así sucesivamente. Es, además, el lugar donde el Espíritu se experimenta como pura existencia libre por medio del pensamiento, que consiste en articular sus conceptos en aquello que las palabras dicen. Es individual en el habla porque siempre actúa desde un sujeto determinado, y general en la lengua, el código del intercambio lógico que ha constituido al sujeto a partir de su formación como parlante.

La música no obedece a leyes extrínsecas sino sólo a las propias, a las que únicamente tienen que ver con ella misma. Inmanente y ensimismado, el suyo no es transferible a ningún otro orden de signos

Por todo ello, el lenguaje ocupa en Hegel todos los dominios del saber y el actuar, su escolástica y su pragmática, su texto y el *organum* de su lectura, fundando el sistema de su filosofía, desde esta perspectiva, en la citada *historia universal de los signos*, que se vale para explicarlos, dialécticamente, de ellos mismos, es decir que es sujeto y objeto al mismo tiempo.

Por medio del lenguaje el hombre sale y sabe de su propio cuerpo como tal, para conocerlo como genérico y reconocerlo como individual, ser la sede del sujeto que conoce y del objeto desconocido por conocer, la exterioridad del código de la lengua y el espacio interior de la inmanencia. Permanente y capaz de reiterarse, el lenguaje supera, además, la mortalidad del sujeto, al que precede y sucede.

El lenguaje es, ontológicamente, "ser-ahí", existencia que se actúa y se sabe actuación por labor de la autoconciencia, inmediata como objeto de sí misma, que se escucha decir como singular y se reconoce universal al volverse hablante entre hablantes. Está siempre condicionada por el tiempo y el espacio, es decir por la historia y, como tal, tiene el carácter de un incesante proceso que no termina en ningún momento, denunciando en este inacabado, justamente, lo incompleto e inconcluso de su deriva. Por eso es que el lenguaje anhela superar esta constante relatividad y hallar el verbo absoluto, aquel que coincida plenamente consigo mismo, en la indistinción entre sujeto y objeto, signo y significado, escolástica y pragmática del *logos*. Sería un más acá de la palabra, mera sonoridad, y un más allá de la palabra, verdad simbólica, extensa como el universo, ajena a la caducidad del tiempo y dueña de una temporalidad exclusiva, un tiempo a la vez recurrente y extático (propio del éxtasis, un alma pura y abstracta). La música, sin ir más lejos.

Hegel y Beethoven

Dije al principio que en el Hegel pensador de la música falta Beethoven, alguien contemporáneo suyo, alemán como él por más datos y se supone que copartícipe del

ELINA GARANCA
DONIZETTI: LA FAVORITE

Una grabación en directo del memorable estreno de la versión francesa de *La Favorite*, en la ópera estatal de Baviera, el 23 de octubre de 2016.

Elīna Garanča, que debuta el personaje de Léonor de Guzman, **"canta maravillosamente y con emoción contenida, conmoviendo profundamente al público durante su escena de muerte."** - Süddeutsche Zeitung

Elīna Garanča (Léonor De Guzman)
Matthew Polenzani (Fernand)
Mariusz KwiecieÐ (Alphonse Xi)
Mika Kares (Balthazar)
Joshua Owen Mills (Don Gaspard)
Elsa Benoit (Inès)

Chor Der Bayerischen Staatsoper
Bayerisches Staatsorchester

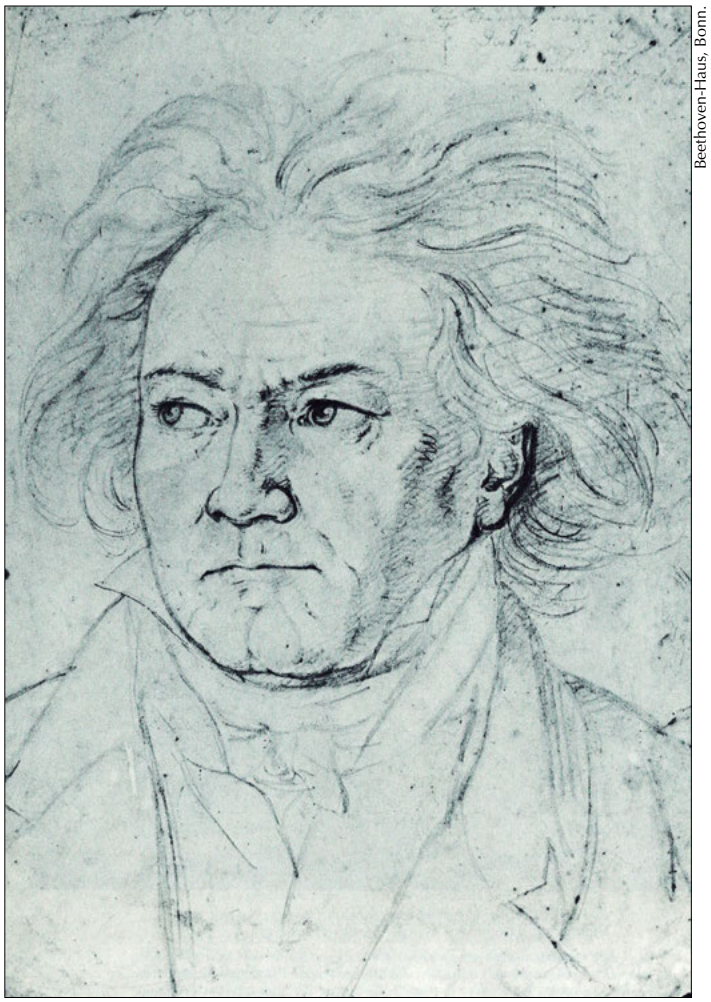
Karel Mark Chichon, dirección musical
Amélie Niermeyer, dirección de escena

FORMATOS: 2-DVD, 1 BLU-RAY, eVIDEO

deutschegrammophon.com
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es

mundo melófilo de su tiempo y sus dispersas tierras germánicas. Es lógico que falte Beethoven, al menos por dos motivos: por poner en cuestión la idea de sistema y por marcar un momento de transición entre el final del siglo galante y neoclásico, y el alba del romanticismo. El siglo galante, el de Haydn y Mozart, había sabido sonreír a través de las lágrimas y permanecer sereno ante el dolor. Los románticos estaban dispuestos a reír a carcajadas, llorar a los gritos y así no se puede hacer nada artístico. Lo advirtió Hegel escuchando la escena de la Garganta de los lobos en *El cazador furtivo* y un dúo de *Oberón*, ambas óperas de uno de los fundadores del romanticismo musical, Carl Maria von Weber.

Su amado Rossini también había participado de tal fundación, un poco en *La donna del lago* y mucho en *Guillaume Tell*. Pero Beethoven había hecho más, experimentando con las formas en sus últimos cuartetos y sus últimas sonatas para piano, deshaciendo las estructuras, despiezando todo sistema y abriendo una nueva era de lo formal, basada en una radical pragmática, la excepción que da nacimiento a la regla, la obra individual que se erige en género propio. Y esto, tan dialéctico en sí mismo, se me ocurre que debió resultar indigerible para Hegel como para muchos de sus contemporáneos. Era lo subjetivo, lo moderno, lo romántico llevado al extremo y sin posibilidad de retorno a sí mismo. Lo harían otros secuaces de Beethoven, Schubert en primer término y Brahms en último, personajes que Hegel no alcanzó a conocer. Le habrían explicado, quizá, que el desmontaje aparentemente caótico y anárquico del Beethoven final no era un apocalipsis sino una reforma, una nueva manera de formalizar y conformar la obra. Pero esto implicaba reconocer la necesidad histórica del romanticismo y para Hegel se trataba de una línea roja. Con el romanticismo no quería saber de nada pero el romanticismo quería saber de él, más de lo que él podía enterarse. Hasta se podría decir y se dice hasta el día de hoy, que Hegel fue, en luenga medida, un inopinado romántico. Al menos por los elementos musicales que aparecen en su construcción intelectual y que acreditan la precedencia de la música como intuición sensible del pensamiento, no ya como inspiración, algo nada hegeliano, sino como estructura ordenadora, algo sí muy hegeliano.



Beethoven-Haus, Bonn.

Ludwig van Beethoven. Dibujo de August von Klöber, 1818.

Las estaciones del ser hegeliano son cuatro (ser junto a sí - en sí - para sí y para otro) como cuatro son los movimientos de una sinfonía clásica, modelo vigente desde el siglo XVIII y durante el XIX hasta, por ejemplo, Mahler. Excluyo obras que se llaman sinfonías —*Sinfonía Fausto* de Liszt, *Sinfonía fantástica* de Berlioz, incluso la *Sexta* de Beethoven, llamada la *Pastoral*— porque son, en realidad, sucesiones de estampas sinfónicas. Si cabe, se puede acercar esta estructura cuaternaria a otras tan significadas como las cuatro estaciones del año, los cuatro puntos cardinales y las cuatro edades de la vida. Más aún si, por ejemplo, consideramos la *Fenomenología del Espíritu* como una novela educativa de esquema igualmente sinfónico, según propuso en su tiempo Josiah Royce y tantos suscribimos en defensa del gran escritor de la literatura alemana llamado Hegel. Su Espíritu es un personaje comparable al goetheano Wilhelm Meister. De tal modo, la base estructural del sistema hegeliano sería novelesca y sinfónica.

Otro esquema, esta vez ternario, también admite una lectura musical. Lo he apuntado antes: el ser que sale de sí al mundo, se enajena y se cumple en la alteridad, vuelve a sí como el mismo que es otro y viceversa. Es lo que ocurre con la cadencia tonal: dada una tónica, se produce una tensión (*levare*) que desagua en una resolución (*cadere*), configurando una estructura mínima de definición tonal llamada cadencia. Más ampliamente, podemos considerar lo operativo del *logos* hegeliano como ese esquema triádico, igual a sí mismo y repetitivo como una esencia que, al desplegarse en distintos momentos del tiempo, es siempre el mismo y siempre diverso, abstracto como concepto y concreto como episodio del devenir. En este sentido tendríamos, de nuevo, una sugestión musical: la invención a dos voces (concepto y devenir) que se armonizan según la ciencia del admirado Bach en un entorno de coincidencias consonantes, el ser. Si se da a esta suerte de carrera sonora e intelectual la trama de una fuga, la historia se convierte en una persecución de motivos constantes dirigidos a la coda final, la utópica Tierra de la Homeostasis hegeliana, donde la historia deja de devenir y llega a Ser de Verdad en una especie de final silencio de los Tiempos.

Los modelos que Hegel pudo conocer entre sus músicos favoritos son incontables, pero creo que nadie mejor que el silenciado Beethoven podría constituirse en el Hegel de la música con sus **Treinta y dos variaciones sobre un vals de Diabelli**

Quizá, mirado en panorama, el sistema de Hegel sea un enorme ejercicio del esquema musical *Tema y variaciones*,

es decir una melodía que se repite en silencio, enmascarada por otras melodías que se diseñan sobre ella, la citan sin nombrarla y que, como el Espíritu hegeliano, se ocultan en sí para manifestarse en sus obras. Repito: no en su escolástica, porque no la tiene, sino en su pragmática. Los modelos que Hegel pudo conocer entre sus músicos favoritos son incontables, pero creo que nadie mejor que el silenciado Beethoven podría constituirse en el Hegel de la música con sus *Treinta y dos variaciones sobre un vals de Diabelli*. En efecto, esta obra sistemática es inaferrable como es inaferrable el siempre abierto sistema de Hegel. Por un lado, es la historia de la música para teclado y, por otro, es un anticipo del instante sucesivo, previsto y esbozado. Para el caso, la música romántica. En Beethoven están Bach y Beethoven pero también Field, Chopin y Schumann. Y en Hegel, a regañadientes, hay un romántico.

Expresamente, el filósofo se manifestó fóbico ante el Romanticismo. Creo que injustamente y creo además que esa injusticia es fácilmente explicable: un exorcismo de un íntimo y potente fantasma. Cuando Hegel vio a los románticos, en especial a Friedrich Schlegel, convertirse al catolicismo y enfilarse como secuaces de la Santa Alianza, le dio dentera. Se burló del sentimiento como sensiblería y de la ironía como simple broma.

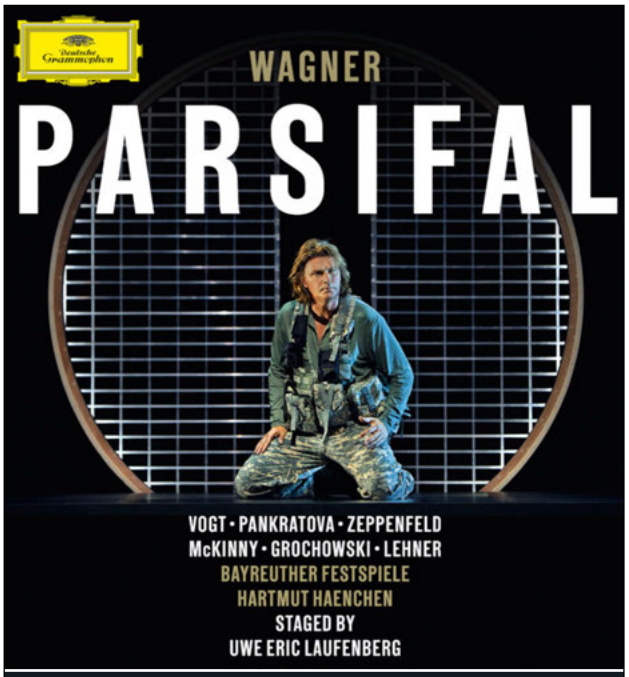
Pero de lo que dejó escrito sobre la música, cabe extraer una deriva romántica. La extrinsecación que el sujeto sufre de sí mismo al fusionarse con la música que escucha, produce un objeto porque proviene de otro objeto, la partitura hecha sonido. Es decir que el sentimiento que hace posible este fenómeno es una vía de acceso al saber porque determina un objeto. Frágil, pasajero (no tanto: la memoria existe) y comprobable en un documento melográfico. De otro modo, sería imposible el encuentro de la vivencia musical con la partitura. Y el sentimiento como estadio fundante del saber es romanticismo.

Al igual que en las variaciones beethovenianas, Hegel anticipa sin querer enterarse, un par de fulcros de la música romántica. En efecto, esta se despliega entre dos polos que admiten ser nombrados hegelianamente: la intimidad extrema del en sí y la alteración extrema del para sí en el para otro. Ejemplifico: un preludio de Chopin o un momento musical de Schubert, el piano aislado en una salón vacío a través de cuya ventana se ve un paisaje deshabitado: el en sí. En la otra punta, un pimpante escenario donde se representa una *grand opéra* de Meyerbeer, Halévy, cierto Verdi y ¿por qué no? el wagneriano *Parsifal* con todos sus trucos escénicos. Enfrente, una multitud enardecida, los Otros, dispuesta a aplaudir, bufar, llorar y reír. Los músicos románticos hegelizaron y esto porque Hegel musicalizó lo suyo.

Finale molto presto: el prodigioso siglo XIX de la música, acaso una centuria irrepetible, tuvo variados destinos y uno de ellos es hegeliano y consiste en la dicotomía, oposición y conciliación, que diseñan en su comienzo, el admirado Rossini y el silenciado Beethoven: la música es interpretación y la música es partitura. No son lo mismo, no son radicales opciones, se contradicen y resultan ser el encuentro necesario que hace posible la existencia de la música, su ser-ahí fuera del espacio, generada y regenerada en el tiempo, frágil y evanescente, empecinada y perdurable.

Blas Matamoro es escritor, periodista y traductor

N.B.: Las lecciones de Hegel sobre la estética más los apuntes de ciertos alumnos constituyen el material con que se publicó, póstuma, su *Aesthetik*. Lo hicieron Hotho y Lasson en el siglo XIX y lo repitieron las ediciones jubilares de Stuttgart por Glockner en 1941 y 1953. Tengo a mano la edición Aufbau (Berlín, 1955) a cargo de Friedrich Bassenge, con prólogo de Georg Lukács.



WAGNER: PARSIFAL
FESTIVAL DE BAYREUTH

Deutsche Grammophon presenta la provocativa nueva producción de Uwe Eric Laufenberg de *Parsifal*, estrenada el 25 de julio de 2016.

El tenor Klaus Florian Vogt encabeza un extraordinario reparto acompañado por la Orquesta del festival bajo la batuta de Hartmut Haenchen, que dirige su propia edición de la partitura.

Klaus Florian Vogt (Parsifal)
Elena Pankratova (Kundry)
Ryan McKinny (Amfortas)
Georg Zeppenfeld (Gurnemanz)
Karl-Heinz Lehner (Titurel)
Gerd Grochowski (Klingsor)

Bayreuth Festival Orchestra
Hartmut Haenchen, dirección musical
Uwe Eric Laufenberg, dirección de escena

FORMATOS:
2-DVD, 1 BLU-RAY, eVIDEO

deutschegrammophon.com
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es

Schopenhauer: el desciframiento sentimental del mundo

Carlos Javier González Serrano

Arthur Schopenhauer (1788-1860) es sin duda uno de los filósofos de la historia del pensamiento occidental que más atención ha prestado a la teoría y fenomenología de las artes. En su obra magna, *El mundo como voluntad y representación* (*Die Welt als Wille und Vorstelung*, en adelante *MVR*), publicada por vez primera en 1818, dedica todo un libro a lo que él mismo denominó "metafísica de lo bello". En dicho libro, que da paso al último y más importante de su escrito (el asignado para tratar de la ética o "metafísica de las costumbres"), Schopenhauer se hace cargo de un constructo que, desde muy joven, llamó su atención: las ideas eternas, material fundamental que, a su juicio, compone lo esencial de la experiencia estética.

En un mundo presidido por una inconsciente y voraz voluntad de vivir (*Wille zum Leben*), e influido por los grandes moralistas de la historia de las ideas y la literatura (entre los que se cuentan algunos autores españoles de renombre, como Baltasar Gracián —a quien tradujo al alemán—, Calderón de la Barca, Miguel de Molinos o Cervantes), Schopenhauer da en el arte con un curioso y llamativo mecanismo en el que el "fastidioso yo" (*leidigen Selbst*) puede ser silenciado y puesto al servicio del intelecto. En la experiencia artística, propia del genio, acontece una suspensión de la actividad volitiva, o más certeramente, el intelecto deja de estar al servicio de la azarosa y siempre hambrienta voluntad, tan ávida de nuevos deseos que satisfacer y anhelos que cumplir. Es así como Schopenhauer arriba a la caracterización de uno de los estandartes de su reflexión sobre el arte: el sujeto puro del conocer (o sujeto avolitivo).

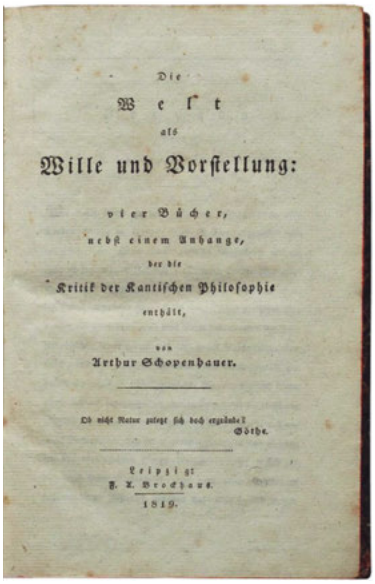
Si lo propio del mundo fenoménico, tal como nos aparece, es su caducidad, su carácter transitorio y efímero (un aspecto del que darían buena cuenta autores como Leopardi o Baudelaire), Schopenhauer desea preguntarse si entre tanta y tan penosa transitoriedad se esconde algún elemento que permanezca inalterable, alguna instancia que no sucumba a la violenta inmediatez del fenómeno kantiano (*Erscheinung*). Como él mismo apunta, "lo que nos incita a investigar es justamente que no nos basta saber que tenemos representaciones", pues además queremos averiguar su significado, "preguntándonos si este mundo no es más que representación, en cuyo caso habría de pasar fugazmente ante nosotros como un sueño insustancial o un espejismo fantasmagórico" (*MVR I*, § 17).

Para entender definitivamente el problema al que el filósofo de Dánzig se enfrenta, debemos acudir a un texto fundamental —aunque poco conocido— que podemos encontrar en el *Nachlass* editado por Arthur Hübscher (*HN I*, pág. 375), donde leemos a un joven Schopenhauer en 1816: "Mi vida en el mundo real supone un brebaje agridulce. Consiste, como mi existencia en su conjunto, en una continua adquisición de conocimiento, una continua ganancia de comprensión que concierne a ese mundo real y a mi relación con él. El contenido de este conocimiento es triste y deprimente, pero la forma del conocimiento en general, el ganar en comprensión, el penetrar en la verdad resulta satisfactorio y, de un extraño modo, entremezcla su dulzura con aquel amargor".

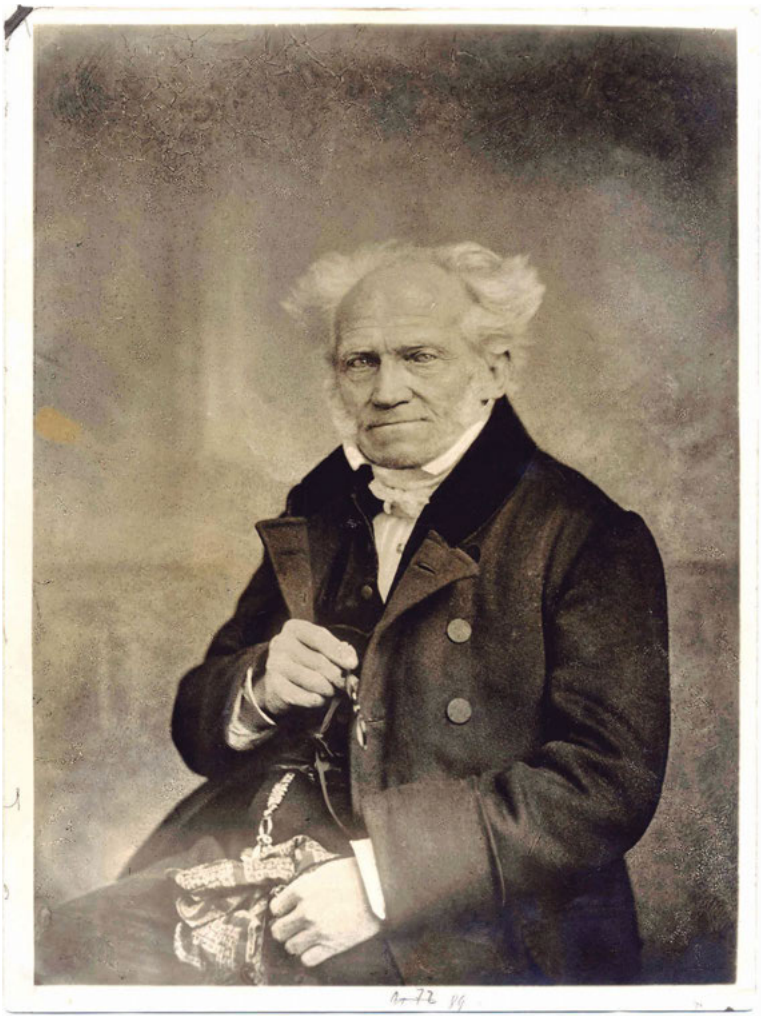
Si bien en el mundo parece imperar el omnipresente *eadem, sed aliter* ("lo mismo, pero de distinta manera", el *nihil novum sub sole* del *Eclesiastés*), en la experiencia estética, aislada y puesta a refugio de la voluntad, se dan tres notas que Schopenhauer considera fundamentales: en primer lugar, en la contemplación de lo bello tenemos la *sensación* de que el tiempo se detiene; después, se propicia un conocimiento de lo universal a partir de lo particular; y, por último, el espectador parece *salir de sí mismo* olvidando su propia existencia individual. Cuando accedemos a la experiencia estética, se da una supresión de la individualidad (*Aufhebung der Individualität*) que permite la irrupción del sujeto cognoscente, del sujeto puro (*rein*) emancipado del fatal imperio de la voluntad, y al que se manifiesta en todo su esplendor la idea eterna, la manifestación antropológica más fastuosa del arte. Una "puridad" que, por tanto, hace alusión a un espacio y a un tiempo de alguna manera inexistentes (por raramente inaccesibles), pues el sujeto que ha experimentado su independencia de la pujante voluntad cobra consciencia de una nueva (aunque siempre presente, mas no siempre vivida) realidad: "Cuando los poetas cantan a la alegre mañana, al bello atardecer, a la silenciosa noche de luna, etc., el objeto propio de su glorificación es el puro sujeto de conocimiento que es suscitado por esas bellezas naturales y ante cuya aparición la voluntad desaparece de la consciencia, por lo que se alcanza aquella serenidad del corazón que no puede encontrarse fuera de él, en el mundo" (*Senilia*).

La aparición de lo bello

Y es que se diría que el sistema marcadamente pesimista que desarrolla Schopenhauer ve algo de luz en la mencionada experiencia estética, donde quedamos emancipados del avasallador gobierno de la voluntad. El arte no es un mero artificio o entretenimiento diletante, sino una faceta humana digna de tratar desde el prisma filosófico. Ante la aparición de lo bello, nos elevamos a un orden de cosas en el que dejamos de conocer lo particular y alcanzamos el conocimiento de las ideas, de lo inmutable (en este punto, como es fácil suponer, Schopenhauer se apoya en la doctrina platónica). En la experiencia estética nuestra individualidad existe tan sólo como puro sujeto del conocimiento, como un "espejo límpido" en el que queda reflejado el objeto contemplado. De alguna manera, nos convertimos en seres eternos al concebir los objetos bajo la forma de la eternidad (*sub specie aeternitatis*). Un aspecto que, desde luego, Freud tuvo muy en cuenta, cuando afirmaba que el arte es capaz de arrojar claridad en zonas de nuestra vida psíquica en las que el hombre ordinario anda a cie-


Die
Welt
als
Wille und Vorstellung:
vier Bücher,
nebst einem Anhange,
der die
Kritik der Kantischen Philosophie
enthält,
von
Arthur Schopenhauer.
Leipzig
F. A. Brockhaus.
1819.

Primera edición de *El mundo como voluntad y representación*, Leipzig 1819.



Arthur Schopenhauer (fotografía de J. Schäfer, 1859).

gas. En definitiva, gracias al arte dejamos de ser víctimas de nuestros deseos.

Existe sin duda en Schopenhauer una desaforada urgencia por desprenderse del mundo fenoménico (empírico). La historia del género humano y la multitud tanto de sucesos como de cambios de épocas sólo representan para él manifestaciones contingentes de ideas, pues el tiempo, por sí mismo, no produce nada nuevo o significativo: no existe un plan diseñado ni el despliegue de Espíritu (Hegel) o Idea algunos. En sus apuntes más postreros, apuntaba en este sentido que "el carácter de las cosas de este mundo, particularmente del mundo de los hombres, no es tanto la imperfección, como se ha dicho a menudo, sino más bien la distorsión en lo moral, en lo intelectual, en lo físico, en todo".

En la música, sin embargo, ya no se trata del aparecer eidético *de las cosas (como en el resto de artes), sino de una auténtica y acaso definitiva aproximación a su ser, y no por medio de la imagen (pintura, escultura) o la palabra (poesía), sino del sentimiento (*Gefühl*)*

En la música, sin embargo, ya no se trata del aparecer *eidético* de las cosas (como en el resto de artes), sino de una auténtica y acaso definitiva aproximación a su ser, y no por medio de la imagen (pintura, escultura) o la palabra (poesía), sino del sentimiento (*Gefühl*), primando ahora los movimientos más subterráneos de la voluntad. Como indica Schopenhauer, "la música no habla de las cosas, sino del bienestar y de la aflicción en estado puro (únicas realidades para la voluntad), y por eso se dirige al corazón, pues no tiene mucho que decirle directamente a la cabeza" (*HN III*, pág. 279). El arte musical aparece en todo su esplendor en el *opus magnum* del filósofo alemán como la luz que hace más visible el dominio de lo en sí, del Ser. Por ello dedica capítulos separados para investigar su influjo en nuestro ánimo, en la medida en que constituye, *metafísicamente*, un arte particular.

Una vertiente que, sin duda, impresionó sobremanera a Richard Wagner (1812-1833), que hacia 1854 se encontraba inmerso en una vorágine creativa a la que, sin duda, contribuyó la lectura de las obras de Schopenhauer, quien desde el primer momento le cautivó (si bien la admiración no fue en absoluto mutua). Aunque no sólo él caería bajo el poderoso influjo del pensador pesimista: otros célebres casos fueron los de Tolstoi, Turguenev, Nietzsche, Mainländer, Zola, Maupassant, Proust, Thomas Hardy, Joseph Conrad, Thomas Mann, Cioran, Albert Caraco, Jorge Luis Borges o, en el mundo de la música, el propio Wagner, Arnold Schoenberg, Piotr Chaikovski o el mismísimo Mahler, quien incluso cita a Schopenhauer y de él asegura que había escrito las líneas más bellas y profundas jamás redactadas sobre la música.

Y es que Schopenhauer se mostró tan tajante como certero a la hora de definir la música como el arte sentimental por excelencia, como el "arte total": "la música es el verdadero lenguaje universal que siempre se comprende, por eso es hablado incesantemente con gran seriedad y celo, en todos los países y a lo largo de todos los siglos; y una melodía significativa y muy expresiva recorre enseguida su camino por todo el orbe terrestre, mientras que una pobre e inexpresiva pronto se extingue y desaparece". No parece casualidad, al hilo de lo leído, que sus compositores de cabecera fueran Mozart y Rossini.

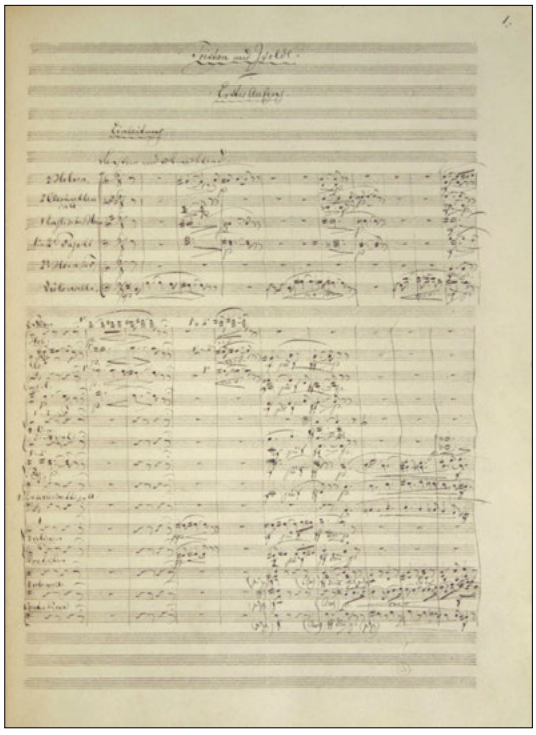
El objetivo de Schopenhauer es doble: por un lado, descifrar el significado de la música (responder a la pregunta: ¿qué *significa* la música?) y, por otro, esclarecer el ser de tal arte. A pesar de que la música se ensalce como el arte más especial a juicio del pensador de Dánzig, este no deja de señalar, sin embargo, que las piezas musicales son cosas singulares, es decir, se desarrollan en el tiempo, por lo que consisten en la repetición y sucesión de diversos sonidos que pueden distinguirse por su tono y duración, dispuestos melódicamente en conformidad con las leyes de la armonía. La música sólo existe, y sólo puede existir, en el tiempo, del mismo modo que la arquitectura tiene como su condición de aparición el espacio.

Aunque tal condición temporal de la música sólo pertenece a su existencia fenoménica, y esta vertiente, por tanto, únicamente responde a su apariencia más superficial y matemática, recordando en este punto a Leibniz, quien aseguraba que "la música es un ejercicio matemático en el que el alma no sabe que numera", un aserto que Schopenhauer critica duramente: "si la música no fuera más que esto, la satisfacción que procura sería similar a la que sentimos al solucionar correctamente un problema de cálculo y no podría suponer ese goce que nos produce al convertir en lenguaje la más profunda intimidad de nuestra esencia" (*MVR I*, § 52).

La influencia de Wagner

No nos equivocamos si afirmamos que tal era la filosofía de la que Wagner precisó en un momento determinado de su carrera para justificar tanto sus creaciones como sus ide-

as. Schopenhauer dotó al compositor del aparataje teórico que Wagner nunca logró desarrollar. Como muy acertadamente indica Bryan Magee en su ya clásico libro sobre Wagner y la filosofía, "raramente existió una relación tan productiva entre una menta extraordinaria y otra, perteneciendo las dos a campos distintos". A juicio de Thomas Mann, Wagner liberó su música del cautiverio gracias a Schopenhauer, quien le dio la valentía, a través de sus escritos, para que cobrara valor por sí misma, para llegar a ser la música que Wagner esperaba de sus composiciones. El propio Wagner así lo asegura en su autobiografía: "me familiaricé con un libro cuyo estudio iba a tener una gran importancia para mí. El libro era *El mundo como voluntad y representación*, de Arthur Schopenhauer. […] Me sentí inmediatamente interesado por él y empecé a estudiarlo de inmediato. […] De súbito me sentí cautivado por la gran claridad y la resuelta precisión con la que trataba, desde el principio, los problemas metafísicos más abstrusos". Y concluye con una maravillosa confesión: "No cabe ninguna duda de que fue, en parte, la seria disposición mental surgida a raíz de mis lecturas de Schopenhauer […] la que me dio la idea de *Tristán e Isolda*".



El propósito fundamental de Schopenhauer al respecto de la naturaleza de la música es determinar su condición *metafísica*, lo que, de seguro, impresionó a Mailer y Schoenberg, más allá de su simple aparición fenoménica en el tiempo: ya no se trata de un tipo de conocimiento intuitivo que facilita la aparición del sujeto puro antes mencionado (y de su correlato, las ideas), sino que nos encontramos ante un acercamiento definitivo y sentimental a la cosa en sí, a la voluntad (a lo en sí de la realidad): "la música, al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independiente del mundo fenoménico al que ignora sin más y, en cierta medida, también podría subsistir aun cuando el mundo no existiera en absoluto, siendo esto algo que no cabe decir de las demás artes" (*MVR I*, § 52).

La música no designa un simple género de conocimiento, sino que también y a la vez hace visible sentimentalmente a su objeto, la voluntad, o lo que es lo mismo, no se contemplan ya formas inalterables o inmutables (las ideas), sino el *querer* mismo, aquello de lo que estamos constituidos, el carácter trémulo de nuestro deseo, que trasciende por entero y se hace independiente del mundo fenoménico y de la esfera de las ideas. Tal es así, aduce Schopenhauer, que se puede afirmar que el mundo es la música encarnada, y esta, la voluntad en forma de música: las partituras ponen en juego el movimiento, el sempiterno temblor, de la voluntad en sus continuas querencias y aventuras, pues la música es distinta de las demás artes y "representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno".

Y es que "para la música sólo existen las pasiones, los movimientos de la voluntad. Al igual que Dios, sólo ve los corazones" (*MVR II*, Cap. 39). El resto de artes, en comparación con la música, sólo muestran sombras, no esencias. Únicamente la música y el lenguaje universal que pone en juego aciertan a expresar (*ausdrücken*) la esencia del mundo de manera adecuada. El conocimiento último de la realidad sólo puede venir dado por medio del sentimiento, nunca por medio de la abstracción, de la razón o el concepto, lo que acerca a Schopenhauer al movimiento romántico: "lo auténticamente opuesto al saber es el sentimiento" (*MVR I*, § 11). La música coincide con el mundo por cuanto supone la entera y más certera manifestación de su esencia; la música resulta ser, pues, una segunda realidad que expresa cada uno de los movimientos de la voluntad tal y como se dan en nuestra autoconsciencia. En una palabra: la música es el arte más verdadero, el arte del querer, que nos habla de lo que auténticamente somos, el arte metafísico por antonomasia. Tanto la música como el mundo esconden la misma raíz, la voluntad.

Cualquier movimiento de nuestra voluntad individual causa en nuestro ánimo una conmoción, un sentimiento de aceptación o repudia. En correspondencia con el arte musical, al suponer este una representación inmediata de lo en sí en tanto que nos informa de lo que de metafísico en el mundo, nos relata la historia más íntima de la propia voluntad revelando sus emociones más profundas e inconscientes, así como sus más oscuros movimientos, que sólo emergen a la consciencia de un sujeto a través de la escucha de la música: "por consiguiente, la melodía relata la historia de la voluntad […]; pero viene a decir más, narra su historia secreta, pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo aquello que la razón compendia bajo el amplio concepto de sentimiento y no puede asumir en sus abstracciones" (*MVR I*, § 52).

"No cabe ninguna duda de que fue, en parte, la seria disposición mental surgida a raíz de mis lecturas de Schopenhauer […] la que me dio la idea de Tristán e Isolda*" (Richard Wagner)*

Es de este modo como el arte musical se inmiscuye en aquella *terra incognita* que hasta ahora sólo podía haber sido delineada (a través de la razón e incluso del resto de artes), mas no rastreada: la voluntad, la cosa en sí, pues "la música nunca expresa el fenómeno, sino únicamente la esencia íntima" (*MVR I*, § 52) del mundo. En definitiva, el lenguaje universal mediante el que se comunica la música sólo se entiende en el silencio de la voluntad individual: el silencio de nuestro yo permite abrir la puerta a la voz de nuestro ser en sí. Un arte, el musical, que nos facultad de una "inteligencia sentimental" más allá de la razón y el entendimiento, que desentierra lo más hondo de nuestro ser. Pues "el compositor revela la naturaleza más recóndita del mundo y expresa la sabiduría más profunda en un lenguaje que su facultad de razonamiento no comprende".

Carlos Javier González Serrano es licenciado en Filosofía, editor y periodista especializado

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

OFGC 17/18

Comienza una nueva época

01 VIE 15 SEP 2017
Günther Herbig director
Martina Rüping soprano
STRAUSS MAHLER

02 VIE 22 SEP 2017
Günther Herbig director
PROKOFIEV BRAHMS

03 SÁB 30 SEP 2017
NUEVO MAESTRO, NUEVA ERA
Karel Mark Chichon director
Iván Martín piano
Coro OFGC / Luis García Santana director
LOBATO BEETHOVEN
FALLA STRAVINSKI

04 VIE 20 OCT 2017
Karel Mark Chichon director
José María Gallardo del Rey guitarra
DZENITIS RODRIGO PROKOFIEV

05 VIE 27 OCT 2017
Gerard Korsten director
Bram van Sambeek fagot
MOZART DU PUY HAYDN

06 VIE 3 NOV 2017
Andrew Gourlay director
Albrecht Menzel violín
WEBERN GLAZUNOV PROKOFIEV

07 VIE 17 NOV 2017
Roy Goodman director
Ana Maria Labin soprano
Juan Antonio Sanabria tenor
Bradley Travis barítono
Coro OFGC / Luis García Santana director
Stephen Farr órgano
Catrin Mair Williams arpa
HAENDEL

08 VIE 1 DIC 2017
Karel Mark Chichon director
Vera Martínez Mehner violín
Adriana Ilieva viola
MOZART CHAIKOVSKI

09 VIE 15 DIC 2017
Elim Chan directora
Alexey Stadler violonchelo
GLINKA SHOSTAKOVICH BARTÓK

10 VIE 9 FEB 2018
Sebastian Lang-Lessing director
Coro OFGC / Luis García Santana director
BERNSTEIN DEBUSSY
Leonard Bernstein at 100

11 VIE 2 MAR 2018
Ramón Tebar director
Gustavo Díaz-Jerez piano
Ángel Hortas órgano
LISZT SAINT-SAËNS

12 VIE 23 MAR 2018
Karel Mark Chichon director
Paul Armin Edelmann barítono
Coro OFGC / Luis García Santana director
STRAUSS FAURÉ

13 VIE 6 ABR 2018
Karel Mark Chichon director
Vestards Simkus piano
DEBUSSY ALBÉNIZ RAVEL

14 VIE 13 ABR 2018
Adrian Leaper director
Artur Pizarro piano
POULENC RAVEL PROKOFIEV

15 VIE 1 JUN 2018
Christoph König director
Raia Lubomirova mezzosoprano
Coro OFGC / Luis García Santana director
F. BRITO BERLIOZ

16 22, 23 y 24 JUN 2018
Rafael Sánchez Araña director
Coro OFGC / Luis García Santana director
SANTIAGO TEJERA
Coproducción: Teatro Pérez Galdós y Fiestas Fundacionales de Las Palmas de Gran Canaria

17 VIE 29 JUN 2018
Günther Herbg director
Matthias Kirschnereit piano
RAVEL MOZART SCHUMANN

18 VIE 6 JUL 2018
Günther Herbig director
SCHUBERT BRUCKNER

19 VIE 13 JUL 2018
Karel Mark Chichon director
Gabriela Montero piano
GRIEG IMPROVISACIONES CHAIKOVSKI
DARZINS STRAUSS RAVEL

Todos los conciertos serán en el Auditorio Alfredo Kraus, excepto el concierto de abono 16, que tendrá lugar en el Teatro Pérez Galdós

Nuevo horario 20.00 h

La programación está sujeta a cambios

ofgrancanaria.com

Paseo Príncipe de Asturias sn 35010 Las Palmas de Gran Canaria 928 472 570

Cabildo de Gran Canaria

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

Nietzsche y la "música absoluta"

Luis Enrique de Santiago Guervós

Sin la música la vida sería un error, una tarea abrumadora, un exilio", escribía Nietzsche a su fiel amigo Heinrich Köselitz (15-I-1888) con una pasión inusitada casi al final de su vida activa. ¿Qué alcance tiene está máxima nietzscheana que lo impregna todo? Podemos decir que en su obra la música constituye ese "tono" fundamental o "bajo", como decía Goethe, que va apoyando a la obra. Se refleja en el estilo, le acompaña en sus vicisitudes filosóficas, regula los juegos de lo apolíneo y lo dionisíaco, y como música alciónica y ligera cierra los últimos pensamientos de su vida consciente. En términos generales se puede afirmar que Nietzsche ha pensado la filosofía, su fin, su naturaleza y su modo de ser como músico; y desde la elevación de la música al rango de paradigma del arte se puede apreciar mejor el espíritu de ruptura de Nietzsche con la modernidad artística. Los sones melódicos de la flauta de Apolo se apagan ante la irrupción de la disonancia de la música de Dioniso, el dios de los submundos dominados por esa fuerza oscura que destruye toda forma simétrica y equilibrada cargada de racionalidad.

Los sones melódicos de la flauta de Apolo se apagan ante la irrupción de la disonancia de la música de Dioniso, el dios de los submundos dominados por esa fuerza oscura que destruye toda forma simétrica y equilibrada cargada de racionalidad

Si nos fijamos en sus obras escritas, son como un laberinto de melodías inacabadas y sinfonías. Es curioso observar cómo la primera obra de Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (1872) y sus últimos escritos, *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner* (1888), tienen como tema central la música. *El nacimiento de la tragedia* nació y lleva como subtítulo "*desde el espíritu de la música*"; a su obra central *Así habló Zaratustra* (1882-1885) la califica como una "sinfonía" que se despliega en múltiples sonidos generando un "nuevo evangelio". En el *Crepúsculo de los ídolos* (1889) se utilizan en su estructura las formas musicales de la sonata. En general, se puede decir en un sentido amplio que sus obras son "fragmentos musicales", *impromptus* geniales, todas ellas nacidas y generadas desde la voces musicales que llegaban desde el abismo de su atormentado espíritu. Este carácter paradigmático de la música en Nietzsche se refuerza con la apropiación categorial que le proporcionan las ideas de Schopenhauer y Wagner. Nietzsche conoce también las opiniones de Hanslick sobre la "música absoluta", la famosa reseña de Hoffmann de 1810 sobre la *Quinta sinfonía* de Beethoven, las concepciones sobre el arte musical de los idealistas Hegel, Fichte y Schelling. Es deudor también de las teorías sobre la música desarrolladas por el primer romanticismo (*Frühromantik*), especialmente por F. Schlegel y Novalis, que concedieron a la música un lugar privilegiado dentro del arte: "Todo arte —decía Schlegel— tiene principios musicales, y cuando está completo se convierte él mismo en música. Esto vale también para la filosofía, como también para la poesía, y tal vez para la vida"[1].

Desde el punto de vista teórico el problema que plantea Nietzsche desde el principio sobre la música tiene que ver con la relación entre "la música y las palabras", música y poesía, y con el carácter "absoluto" de la música. Schopenhauer pensaba que la música era un "lenguaje universal", y sostenía[2] que era un grave error y una burda inversión "hacer de la música un mero medio de expresión" en la ópera y en el canto con palabras. La razón parece algo obvio, pues si la música "expresa siempre la quintaesencia de la vida", no se puede "amoldar a las palabras ni ceñirse a los hechos", pues entonces estaría hablando un lenguaje que no es el suyo[3]. Para Schopenhauer Rossini era un ejemplo claro de cómo la música habla un lenguaje esencial, sin que necesite de las palabras para producir todo su efecto, es decir, el instinto del compositor se veía capturado por la esencia de la melodía misma. El hecho de que Nietzsche hable también de la música como si se tratase de un lenguaje y de un medio adecuado para revelar lo "indecible", especialmente el mundo dionisíaco, no era por tanto una novedad, pues esta analogía era algo bastante común en el contexto filosófico de los siglos XVIII y XIX. El romanticismo lo discutía con pasión, prevaleciendo la idea de que la música acompañada de un texto era un forma superior en relación con la música puramente *instrumental*.

DIE

GEBURT DER TRAGÖDIE

AUS DEM

GEISTE DER MUSIK.

VON

FRIEDRICH NIETZSCHE,

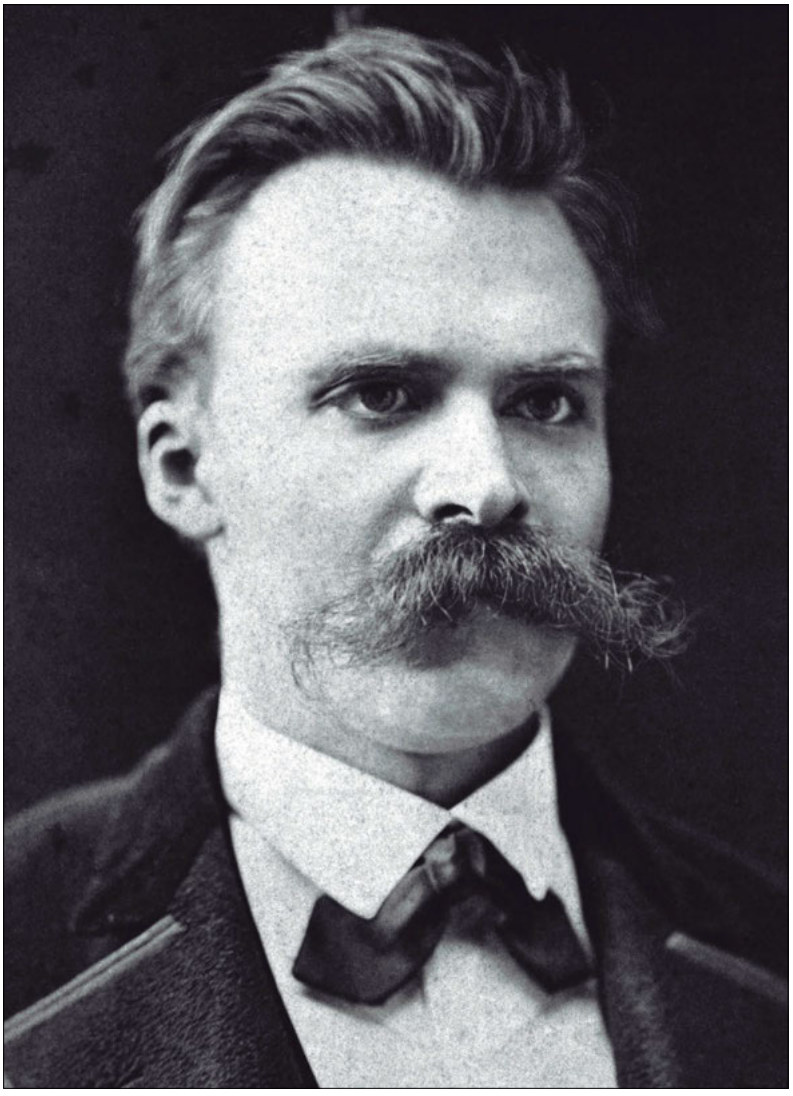
ORDENTL. PROFESSOR DER CLASSISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT BASEL.

LEIPZIG.
VERLAG VON E. W. FRITZSCH.
1872.

Primera edición de *El nacimiento de la tragedia. Desde el espíritu de la música*, 1872.

El drama musical

Nietzsche, fiel al espíritu de Schopenhauer en su primera época, aborda el problema de la relación entre música y palabras de una manera radical, siendo el objeto de discusión con Wagner la naturaleza del "drama musical". En *El nacimiento de la tragedia* y en un fragmento póstumo de la época (1871, 12[1]), podemos ver cómo para Nietzsche la música en sí, pura, desprovista y libre de todo condicionamiento extramusical, tiene la enorme capacidad de desentrañar el mito y de ser fuente de las primeras manifestaciones trágicas del hombre. El objetivo de este libro, dedicado a Wagner, es el de legitimar y justificar el "drama musical" wagneriano como "música absoluta" en el sentido de la música schopenhaueriana, puesto que la música quedaría reducida a un "puro simbolismo convencional", si se somete a las exigencias del drama, ya que en definitiva el drama corrompe la



Nietzsche en 1875 en Basilea (fotografía de F. Hartmann).

música. La tesis de Nietzsche rezaría así: la música no es un *medio para*, en este caso el *drama*, sino que el drama tiene que ser la expresión de la música, puesto que de la música surge sonoramente el concepto de las cosas. Es la expresión del universo dionisíaco en el que el poema no nace de la idea, ni de la imagen que el artista se hace del mundo, sino que nace de la música que le ha sido dictada desde las profundidades de su intimidad.

En este sentido, lo verdaderamente importante en la *ópera* es la música; lo demás, la escenografía, la puesta en escena, el libreto etc., es puramente accesorio. También puede ayudarnos a comprender el porqué del talante antiteatral de Nietzsche frente a todo tipo de representación efectista que tanto gustaba a Wagner, y que será posteriormente el blanco de sus críticas. Por ejemplo, su *Opera y Drama* no es más que un alegato, frente a los que se desentendían del drama o del texto en sus composiciones operísticas, en el que se trataba de superar el error que habían cometido Rossini, Weber, Gluck y otros compositores, al considerar la música como un fin en sí mismo y no como un medio. "Por lo tanto, la música —dice Nietzsche, 1874, 32[52]— es considerada por Wagner como un medio de expresión muy característico para los actores. Hoy se nos pregunta a propósito de una sinfonía: ¿si la música es en este caso un *medio de expresión*, cuál es el fin? […] la música absoluta tiene derecho a existir, y también la música del drama debe ser música absoluta". Con la publicación posterior del *Beethoven* (1870)[4] de Wagner, en el que se revisan sus tesis anteriores, Nietzsche no puede ocultar su satisfacción: "Aquí tenemos —carta a su amigo Gersdorff, 7-XI-1870— nosotros una filosofía profunda de la música en estrecha conexión con Schopenhauer".

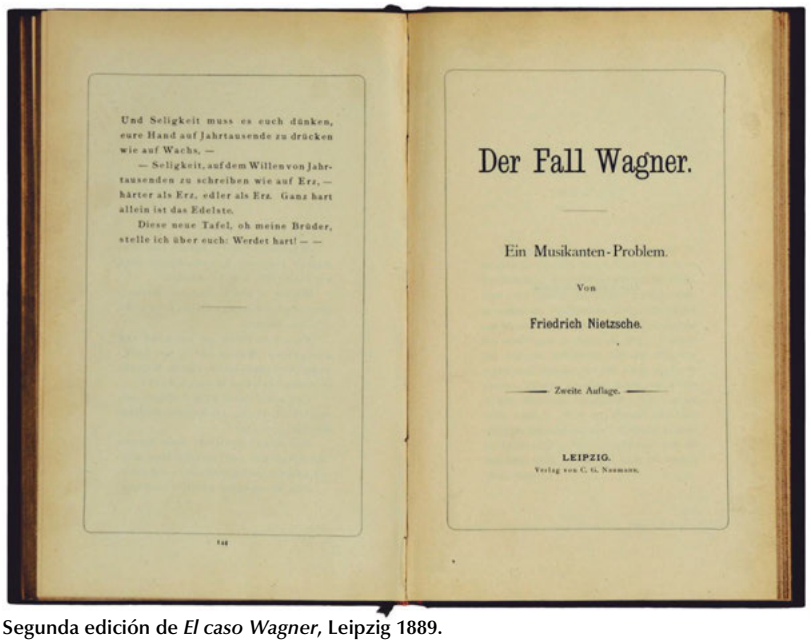
En *Humano demasiado humano* (1876) § 215, Nietzsche defiende ya sin rodeos la *música absoluta*: "La 'música absoluta' es, o bien una *forma en sí*, en el estado más rudimentario de la música, en que los sonidos, medidos y distintamente acentuados, producen un placer, o bien el *simbolismo* de las formas que no necesitan de la poesía para su comprensión, después de que tras una larga evolución las dos artes se hayan unido hasta que finalmente la forma musical se ha entretejido completamente con hilos de ideas y de sentimientos". Y en otro texto de *Aurora* (1881) § 255, esta forma de entender la música absoluta recibe curiosamente en Nietzsche otra acepción, la de "música inocente", que es la auténtica música, la música creadora que se preocupa sólo de sí misma, en un juego autónomo, libre de objetivos y finalidades heterogéneas: "Llamo *música inocente* a aquella que sólo piensa en sí misma, cree en sí, y se ha olvidado del mundo entero a causa de sí misma; la que eleva su tono desde la más profunda soledad, la que se habla a sí de sí misma y se olvida que allí en el exterior hay oyentes"(§ 255). Este modelo de música coincide precisamente con la *música dionisíaca*, que no busca la forma de expresión, sino simplemente liberar el impulso creador que emana desde lo más íntimo de las cosas. Algo parecido a lo que hizo Beethoven al incorporar la voz en el último movimiento de la *Novena sinfonía*, es decir, unir la palabra a la música como el acto redentor que devolvía la inocencia a la melodía.

A partir de *Humano demasiado humano,* libro que viene a consagrar la ruptura con Wagner, sus ideas sobre la música entran en una fase ambigua, dubitativa, difusa, sin una referencia precisa a un ideal que encarne realmente sus aspiraciones culturales y artísticas. Su concepción del mundo se ha ido transformando paulatinamente, y en esa nueva visión ya no había un lugar para la obra musical wagneriana como paradigma de la obra de arte del futuro. La música deja de tener aquella función central que había servido para establecer los vínculos de la experiencia humana con la unidad trascendente de la naturaleza; no revela ya la esencia del mundo y su "voluntad", como había querido Schopenhauer; tampoco es un lenguaje universal: "corresponde exactamente —dice en *Humano demasiado humano* § 171— a una medida de sentimiento, de calor, de medio ambiente, que lleva en sí como ley interior, una cultura perfectamente determinada". Las razones de este desplazamiento habría que buscarlas, en primer lugar en un distanciamiento y oposición respecto a la metafísica de Schopenhauer y en la falta de justificación para la función central de la música como un vínculo con la fuente del ser. Wagner había

La música no es un **medio para**, *en este caso el* **drama**, *sino que el drama tiene que ser la expresión de la música, puesto que de la música surge sonoramente el concepto de las cosas*

hecho "enfermar a la música" y a que perdiera la función filosófica que había tenido en *El nacimiento de la tragedia,* pues se había convertido en un "arte equívoco", grandilocuente, que privaba al espíritu de su propio rigor. Es un género de música que "enerva, acomoda, afemina y nos arroja hacia abajo" (*Ibid*. II, prefacio).

En la *Gaya Ciencia* (1882) § 368 Nietzsche se pregunta ya abiertamente por lo que espera y quiere él de la música. Su respuesta se coloca conscientemente en las antípodas del efectivismo wagneriano: espera "su *alivio,* como si todas las funciones animales debieran acelerarse mediante ritmos ligeros, atrevidos, turbulentos y seguros por sí mismos; como si debiera dorar la vida de bronce y de plomo con armonías doradas, buenas y tiernas. Mi tristeza profunda quiere descansar en los escondrijos y en las simas de la perfección, para eso necesito yo música". La música que necesita ahora Nietzsche es una música de talante jovial que cree diversidad no unidad y la "música del Sur", se le ofrecía como una alternativa a la música de Wagner, a "lo alemán", al Romanticismo, pero también significaba una posibilidad para liberarse de sus fantasmas juveniles. Nietzsche buscaba una nueva forma de arte que fuera la antítesis psicológica del Romanticismo, que alentara sentimientos no decadentes y no manipulara al público oyente, como lo hacía, por ejemplo, la música de Wagner. Por eso, el encuentro con el *Sur* tuvo para él efectos catárticos para poder pensar el arte y la música de otra manera, porque escuchar la música del Sur le producía y le proporcionaba la serenidad deseada y sensaciones profundas y nuevas capaces de distinguir lo nuevo de lo viejo, lo que su cuerpo buscaba en la música, que no era otra cosa que "alivio".


Und Seligkeit muss es euch dünken,
eure Hand auf Jahrtausende zu drücken
wie auf Wachs, —
— Seligkeit, auf dem Willen von Jahrtausenden zu schreiben wie auf Erz, —
härter als Erz, edler als Erz. Ganz hart
allein ist das Edelste.
Diese neue Tafel, oh meine Brüder,
stelle ich über euch: Werdet hart! — —

Der Fall Wagner.

Ein Musikanten-Problem.

Von

Friedrich Nietzsche.

Zweite Auflage.

LEIPZIG.

Segunda edición de *El caso Wagner*, Leipzig 1889.

Mediterraneizar la música

"La música —escribe a su amigo H. Köselitz, (15-I-88)— me produce ahora sensaciones como no las había tenido nunca. Me libera de mí mismo, me desencanta de mí mismo [...] y cada vez, tras una noche de música (he oído 4 veces *Carmen*), una mañana llena de ocurrencias e ideas revueltas. Es como si me hubiera bañado en un elemento más natural". Era el momento de la *tarantella,* de la Zarzuela, de la *Carmen* de Bizet. Había que "mediterraneizar" la música, "il faut méditerraniser la musique", dice en *El caso Wagner* 3. Una vez más Nietzsche actuaba como un intempestivo, prediciendo con sus afirmaciones la fuerza con la que habría de irrumpir a finales del siglo XIX en Europa la música procedente de los países del Sur, sobre todo la música francesa de Bizet, Debussy, Chabrier, Ravel (todos ellos con sus temas españoles) y también la de Falla, Turina o Albéniz.

En estos músicos encontró Nietzsche todo aquello que le faltaba a la música de Wagner, sobre todo "la *gaya ciencia*, los pies ligeros, el humor, el fuego, la gracia, la gran lógica" (*Ibid*. § 10). Pero, ¿qué significa esa lúdica expresión de "mediterraneizar la música"? No cabe duda de que hay en ello un componente *naturalista* bastante fuerte: volver la mirada hacia el Mediterráneo es volver a celebrar las bodas con la naturaleza, el sol y la luz. La armonía, la melodía y el ritmo se someten al canon de belleza. Por eso, al hacer un balance de su propia obra, en un momento determinado de su escrito autobiográfico *Ecce Homo*, (*Por qué soy tan inteligente,* § 6) se pregunta Nietzsche qué es lo que realmente él quiere de la música y qué es lo que pediría a la música. Su respuesta es clara: sobre todo, que sea una música "jovial y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea singular, traviesa, tierna, una pequeña y dulce mujer de perfidia y de encanto".

Nietzsche buscaba una nueva forma de arte que fuera la antítesis psicológica del Romanticismo, que alentara sentimientos no decadentes y no manipulara al público oyente, como lo hacía, por ejemplo, la música de Wagner

Es indudable que Nietzsche en su última época descubrió en el Sur una *sensibilidad* nueva, una forma nueva de belleza musical, que todavía no había encontrado en ninguno de los lenguajes de la música que se cultivaba en Europa. Era una sensibilidad más meridional, mas parduzca, más bronceada, incomprensible para el idealismo del norte y para el grave pesimismo nórdico de la música wagneriana. Como el bacante extasiado, Nietzsche percibe imágenes nuevas sobre las que planea la sonrisa de Dioniso, y escucha la música lejana de un alción que busca a su amada. Es la sensación de fluidez en el arte, de lo que quiere autotrascenderse, del espíritu libre que necesita "danzar" para soñar en un futuro en el que la música pueda encontrar también su propia redención.

Luis Enrique de Santiago Guervós es catedrático emérito de la Universidad de Málaga

NOTAS:

[1] F. von Schlegel, *Literarische Notizien 1797-1807*. Ed. de Hans Eichner. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1980, pág. 151.

[2] *Cf. El mundo como voluntad y representación* I, Madrid: Trotta, § 52, p. 311. Cf. también Luis Enrique de Santiago Guervós, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche.* Madrid: Trotta, 2004, págs. 43-187.

[3] *Ibid.*

[4] Cf. R. Wagner, *Beethoven*. Ed. de Blas Matamoro. Madrid: Fórcola, 2016.

UNIVERSO BARROCO 17 18

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

Sala Sinfónica

08/10/17 | DOMINGO **19:00h**
BALTHASAR-NEUMANN-CHOR & ENSEMBLE
PABLO HERAS-CASADO DIRECTOR
C. Monteverdi: *Selva morale e spirituale* (III)

19/11/17 | DOMINGO **19:00h**
LES ARTS FLORISSANTS
WILLIAM CHRISTIE DIRECTOR
NATALIE PÉREZ SOPRANO | NATASHA SCHNUR SOPRANO
EVA ZAÏCIK MEZZOSOPRANO | JOSEP-RAMON OLIVÉ BARÍTONO
JAMES WAY TENOR | PADRAIC ROWAN BAJO-BARÍTONO
Le Jardin des Voix 2017: Un jardín a la inglesa
Óperas de los siglos XVII y XVIII

03/12/17 | DOMINGO **19:00h**
BALTHASAR-NEUMANN-CHOR & ENSEMBLE
THOMAS HENGELBROCK director
C. Monteverdi: *Vespro della beata Vergine*

21/01/18 | DOMINGO **19:00h**
ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA
DIEGO FASOLIS DIRECTOR
ANN HALLENBERG MEZZOSOPRANO
VIVICA GENAUX MEZZOSOPRANO
Duelo barroco
Obras de A.Vivaldi y G. F. Haendel

11/02/18 | DOMINGO **19:00h**
LE CONCERT D'ASTRÉE
EMMANUELLE HAÏM DIRECTORA
MAGDALENA KOŽENÁ MEZZOSOPRANO
Heroínas. Arias y sinfonías extraídas de tragedias líricas francesas de los s. XVII y XVIII
Obras de J.-P. Rameau y M.-A. Charpentier

04/03/18 | DOMINGO **19:00h**
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
HESPÈRION XXI | JORDI SAVALL DIRECTOR
3MA, TEMBEMBE ENSAMBLE CONTINUO y músicos invitados
K. M. Diabaté y A. Coronel CANTO | M. J. Linhares SOPRANO
Las rutas de la esclavitud: África, Portugal, España y América Latina. Memorias de la esclavitud (1444-1888)

11/03/18 | DOMINGO **18:00h**
THE ENGLISH CONCERT
HARRY BICKET director
I. DAVIES CONTRATENOR | J. ARCHIBALD SOPRANO
S. COOKE MEZZO | J. J. ORLIŃSKI CONTRATENOR
J. HARVEY SOPRANO | L. PISARONI BAJO-BARÍTONO
G. F. Haendel: *Rinaldo*

25/03/18 | DOMINGO **19:00h**
THE KING'S CONSORT
ROBERT KING DIRECTOR
Fuego y agua
Obras de J.-P. Rameau y G.F. Haendel

22/04/18 | DOMINGO **18:00h**
WIENER AKADEMIE
MARTIN HASELBÖCK DIRECTOR
CARLOS MENA CONTRATENOR | FLORIAN BOESCH BARÍTONO
PATRICIA BARDON MEZZOSOPRANO
MELANIE HIRSCH SOPRANO | SOPHIE KARTHÄUSER SOPRANO
GÜNTHER HAUMER BAJO | VALERIE VINZANT SOPRANO
G. F. Haendel: *Radamisto*

Sala de Cámara | 19:30h

06/10/17 | VIERNES
BALTHASAR-NEUMANN-CHOR & ENSEMBLE
PABLO HERAS-CASADO DIRECTOR
C. Monteverdi: *Selva morale e spirituale* (II)
#Monteverdi4.5.0 (I)

17/10/17 | MARTES
CONCERTO ITALIANO
RINALDO ALESSANDRINI DIRECTOR
Madrigales: Poética italiana en música
Obras de C. Monteverdi
#Monteverdi4.5.0 (II)

02/11/17 | JUEVES
MUSICA FICTA
ENSEMBLE FONTEGARA
RAÚL MALLAVIBARRENA DIRECTOR
Parole per L'Anima.
Música sacra y profana en tiempos de Monteverdi
Obras de T. Massaino, C. Monteverdi, C. Gesualdo, G. P. da Palestrina y L. Marenzio
#Monteverdi4.5.0 (III)

05/12/17 | MARTES
IL GIARDINO ARMONICO
GIOVANNI ANTONINI FLAUTA Y DIRECCIÓN
En el 250 Aniversario de Georg Philipp Telemann
Obras de G.P. Telemann y J.G. Goldberg

10/01/18 | MIÉRCOLES
FORMA ANTIQVA
AARÓN ZAPICO DIRECTOR
ANNA CATERINA ANTONACCI MEZZOSOPRANO
Disprezzata regina
Obras de D. Castello, C. Monteverdi, A. Falconieri, G. Frescobaldi, B. Marini, B. Strozzi, S. Scheidt, T. Merula y M. Uccellini
#Monteverdi4.5.0 (IV)

31/01/18 | MIÉRCOLES
VOX LUMINIS
LIONEL MEUNIER DIRECTOR
Schütz en medio de la familia Bach
Obras de M. Luther, H. Schütz, J. Bach, J.M. Bach, J.C. Bach, J.L. Bach y J.S. Bach

15/02/18 | JUEVES
EUROPA GALANTE
FABIO BIONDI VIOLÍN Y DIRECCIÓN
MARINA DI LISO CONTRALTO
Vivaldi sacro y profano
Obras de A. Vivaldi

01/03/18 | JUEVES
MUSICA BOSCARECCIA
ANDONI MERCERO DIRECTOR
ALICIA AMO SOPRANO
Al molino venid
Obras de D. Scarlatti, D. Scarlatti / A. Mercero y F. Corselli

15/03/18 | JUEVES
IL POMO D'ORO
FRANCO FAGIOLI CONTRATENOR
Florilegium haendeliano
Obras de G.F. Haendel

11/04/18 | MIÉRCOLES
ROBERTA INVERNIZZI SOPRANO
CRAIG MARCHITELLI LAÚD
FRANCO PAVAN TIORBA
RODNEY PRADA VIOLA DA GAMBA
La bella più bella
Obras de G. Caccini, J.H. Kapsberger, C. Monteverdi, O. Bassani, G. Frescobaldi, T. Merula, L. Rossi y S. D'India
#Monteverdi4.5.0 (V)

25/04/18 | MIÉRCOLES
ORQUESTA BARROCA DE HELSINKI
AAPO HÄKKINEN CLAVE
PIERRE HANTAÏ CLAVE
Collegium Musicum
Obras de J.S. Bach

03/05/18 | UEVES
FORMA ANTIQVA
AARÓN ZAPICO DIRECTOR
SARA MINGARDO MEZZOSOPRANO
L'amante segreto
Obras de A. Falconieri, T. Merula, G. Salvatore, B. Strozzi y C. Monteverdi
#Monteverdi4.5.0 (VI)

18/05/18 | VIERNES
HESPÈRION XXI
JORDI SAVALL VIOLA DA GAMBA Y DIRECCIÓN
CHRISTOPHE COIN VIOLA DA GAMBA
MICHAEL BEHRINGER CLAVE
ROLF LISLEVAND TIORBA Y GUITARRA
Tous les Matins du Monde
Obras de J.-B. Lully, Mr. de Sainte-Colombe le fils, Mr. de Sainte-Colombe le père, M. Marais, F. Couperin, M.de Machy y J. B. A. Forqueray

06/06/18 | MIÉRCOLES
ORQUESTA BARROCA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
ENRICO ONOFRI DIRECTOR
MARÍA ESPADA SOPRANO
Del templo al festín.
Música galante de la Europa meridional
Obras de T. Traetta, G. Manna, A. Scarlatti, J. Martín Ramos, A. Sacchini y N. Jommelli

SALA SINFÓNICA. Abonos, hasta el 09/09/17 (9 conciertos): de 108€ a 288€ | Localidades, a partir del 11/07/17: de 15€ a 40€ | Butaca Joven (<26 años, zona E): 5€
SALA DE CÁMARA. Abonos, hasta el 09/09/17 (14 conciertos): de 112€ a 224€ | Localidades, a partir del 12/09/17: de 10€ a 20€
Puntos de venta: Auditorio Nacional de Música | Teatros del INAEM | www.entradasinaem.es | 902 22 49 49
Consultar descuentos

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE | inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
Centro Nacional de Difusión Musical CNDM | Auditorio Nacional de Música
síguenos en
www.cndm.mcu.es

Herbert Blomstedt:
"Bach ha sido siempre mi dios musical"

El sueco-americano Herbert Blomstedt (Springfield, Massachussets, 1927) es el patriarca actual de los directores de orquesta, el de mayor edad en activo. Ha convertido su natural madurez en un nuevo esplendor. Mantiene colaboraciones con las quince mejores orquestas del mundo y dirige unos noventa conciertos al año. El pasado 11 de julio cumplió noventa años inmerso en una frenética actividad de conciertos por varias ciudades alemanas centrados en las sinfonías *Cuarta, Quinta* y *Séptima* de Bruckner.

Pablo L. Rodríguez

Pero también de lanzamientos discográficos de Beethoven en el sello Accentus, con dos nuevos DVD y una caja con su segunda integral de las sinfonías en CD. Incluso la editorial Pacific Press publicó a comienzos de año la traducción inglesa actualizada de la biografía de Ursula Weigert, *Ein grosser Gesang* (2013). Y en marzo pasado salió en Bärenreiter-Henschel su libro de conversaciones con la periodista Julia Spinola titulado *Mission Musik*. La revista SCHERZO viajó a Hamburgo el pasado mes de junio para una entrevista exclusiva en el marco incomparable de la Elbphilharmonie.

Nadie diría que tiene noventa años viéndole dirigir. ¿Cuál es su secreto?

Muchos me hacen esa pregunta. Mi secreto es la música. Por atracción y por absorción. Para mí es como ese amor joven creciente e imparable. Pero también donde más feliz eres cuanto más sabes. Efectivamente la belleza del sonido es algo físico. Pero esa belleza es también necesario construirla con la mente; y cuanto más estudias, más detalles descubres.

Tengo entendido que usted se cuida mucho físicamente. Y, aparte de rechazar el tabaco y el alcohol, mantiene una estricta dieta vegetariana.

No creo que sea por eso. Hay mucha gente que llega a los noventa fumando y bebiendo. Ser vegetariano para mí es algo completamente natural. Y, además, me aporta un equilibrio.

¿Como su fe adventista que le impide trabajar los sábados?

Creo que el descanso semanal en sábado es una institución maravillosa. Lo he observado siempre a pesar de mi trabajo. De hecho, mi maestro, Igor Markevich, pensaba que era la clave de mi éxito; obligarte a parar un día a la semana para dedicarlo a la familia y los amigos es algo extremadamente saludable.

Pues hablemos de sus principales maestros como Markevich o Tor Mann

Mann fue mi primer profesor de dirección de orquesta en la Real Academia de Música de Estocolmo. Era una excelente persona y un músico maravilloso que tocó el violonchelo antes de convertirse en director. Dirigió la Sinfónica de Gotemburgo que era la mejor orquesta de Suecia. Y estuvo muy interesado en la música contemporánea. De él aprendí mucho acerca de Sibelius y de Nielsen, pues mantenía correspondencia con ambos compositores. Pero no siempre estaba de acuerdo en todo; no aceptaba algunos cambios que introducía. De todas formas, para mi concepción de Nielsen resultó determinante mi etapa al frente de la Orquesta de la Radio Danesa (1968-77). La orquesta conocía a la perfección sus sinfonías. Y no por haberlas tocado bajo la dirección del compositor, sino por continuadores como Thomas Jensen, que fue quizá su director ideal.

Estudió con Markevich en el Mozarteum de Salzburgo durante varios veranos en los años cincuenta. Y tuvo compañeros allí como Wolfgang Sawallich, Alexander Gibson o un jovencísimo Daniel Barenboim.

Eso fue en 1954. Éramos una clase francamente talentosa. Pero Sawallisch no apreciaba mucho a Markevich y dejó pronto sus clases. En cambio, para mí era el profesor ideal. Si Tor Mann me enseñó la técnica, Markevich definió mi estilo. Era un músico muy sofisticado y basaba todo su trabajo en el análisis de la partitura. Creo que ha sido infravalorado por la posteridad. No fue para nada un director frío, sino un músico tan emocional como controlado. Además era un compositor excelente y nunca comprendí que se alejase tan pronto de la composición.

Ya sabrá que Markevich fue bien conocido en España como fundador de la Orquesta Sinfónica de la RTVE en 1965.

Sí, es verdad. Incluso trabajé como asistente suyo antes en Santiago de Compostela. Llegamos a ser buenos amigos y tuve mucha relación con su segunda esposa, Topazia Caetani, y con sus hijos Allegra y Oleg, que es también director de orquesta. Pero Markevich también podía ser muy difícil como persona. Era intransigente y nunca admitía un error. En cierto modo era como un zar ruso.

También estudió con la maestra de su maestro: Nadia Boulanger.

Pero tan sólo por espacio de dos semanas, en 1955, y durante mi luna de miel en París. Fue tremendamente inspiradora para mí y trabajamos varias partituras.

Leyendo su trayectoria me sorprende que, en 1948, poco antes de graduarse en Estocolmo, optase por estudiar musicología durante cuatro años en la Universidad de Uppsala

"Mi secreto es la música. Por atracción y por absorción. Para mí es como ese amor joven creciente e imparable. Pero también donde más feliz eres cuanto más sabes"

Siempre fui muy inquieto hacia la música del pasado. No sólo me interesaba la dirección de orquesta, sino que también me atraía el órgano o la dirección coral. En todo caso, fue una forma de seguir estudiando. En 1950 no era nada fácil encontrar un puesto para trabajar como director. Recuerdo que Tor Mann trataba de conseguir que los recién graduados pudiéramos ensayar con la Filarmónica de Estocolmo. Incluso en una ocasión acordó un ensayo conmigo para trabajar las *Variaciones Haydn* de Brahms. Pero la orquesta no se presentó. Después vino

Fotos: M. Lengemann

a verme uno de sus músicos para decirme que ellos no aceptaban que les dirigiera un estudiante.

En esos veranos asistió a los cursos de Darmstadt.

Fui por primera vez en 1949. Trabajé los tríos y cuartetos de Hindemith con el violonchelista del Cuarteto Amar, Maurits Frank. Volví en 1956 y estudié con John Cage que era un músico fantástico y estimulante. Pero todo eso fue gracias a que conseguí el premio Jenny Lind. Eso es lo que me permitió ampliar mis estudios en verano en Salzburgo, Darmstadt o en la Schola Cantorum de Basilea donde estudié ese mismo verano de 1956 música antigua con August Wenzinger e Ina Lohr.

E incluso también en los Estados Unidos con Leonard Bernstein

En 1952 conseguí una beca de la Fundación Sueco-Americana para estudiar un año en los Estados Unidos. Primero en el Conservatorio de Boston y después en la Juilliard School de Nueva York. Con Bernstein trabajé en Tanglewood durante el verano de 1953 gracias a otra beca. Era un músico fantástico, aunque técnicamente no me pareció un buen director. Tenía una espontaneidad fascinante e inimitable. Por entonces aprendí mucho también acerca del temperamento norteamericano, que apenas conocía al haber salido de los Estados Unidos con dos años.

He leído que tuvo por entonces un encuentro casual con un gran director en el Carnegie Hall

Como todos los estudiantes de la Juilliard, asistía a escondidas a los ensayos del Carnegie Hall donde trabajaban Toscanini, Mitropoulos o Bruno Walter. Pero lo que comenta me pasó durante un ensayo de la *Sinfonía "Italiana"* de Mendelssohn, con Guido Cantelli. Yo asistía con mi partitura y, de repente, se sentó a mi lado un viejo señor con un bastón acompañado por su hija. Me preguntó si podía compartir con él mi partitura. Era Otto Klemperer.

Hablemos ahora de su carrera profesional. Tras su debut en 1954 con la Filarmónica de Estocolmo siguieron varias titularidades: Orquesta de Norrköping (1954-61), Filarmónica de Oslo (1962-68), Orquesta de la Radio Danesa (1968-77). Pero entre 1969 y 1970 comenzó una relación muy especial con dos orquestas situadas en la antigua RDA que fueron fundamentales en su carrera: la Staatskapelle de Dresde y la Gewandhaus de Leipzig.

Mi invitación para dirigir la Staatskapelle de Dresde vino de los propios músicos poco después de mi debut en 1969. Era, por entonces, una de las mejores orquestas de Alemania y poco después realizaron con Karajan una excelente grabación de *Los maestros cantores* de Wagner. Pero era una orquesta de ópera y yo no dirigía ópera. A pesar de ello insistían en que me querían como titular. Terminé aceptando en 1975, tras un periodo de varios años como invitado. Fue la etapa en que dirigí más ópera de toda mi vida, aunque me convencí de que no era mi mundo. En todo caso, también hicimos mucho repertorio sinfónico.

Como varios poemas sinfónicos de Richard Strauss.

A la Staatskapelle le debo haber descubierto la música de Richard Strauss. Mi generación era antirromántica. Queríamos abrir otro camino y nuestros ideales eran Stravinski y Schoenberg. La música de Strauss nos parecía carente de sustancia. Por ejemplo, en Estocolmo lo poníamos al lado de Max Bruch o de Max Reger. La orquesta me puso a prueba en mi segundo año como invitado al obligarme a dirigir unos fragmentos de *El caballero de la rosa* para una película sobre la ciudad de Dresde. Estaba aterrado y consulté a un viejo maestro, Heinz Bongartz. La orquesta tocó de maravilla y fue un inmenso placer. Después dirigí *Muerte y transfiguración*, que me pareció una obra excelente. Y también *Vida de héroe* con el magnífico *concertino* que tenía la orquesta, Peter Mirring. Pero, aunque me enamoré entonces de la música de Richard Strauss, siempre me ha parecido tan ingeniosa como superficial.

Con la Staatskapelle grabó su primera integral de las sinfonías de Beethoven (1975-80). Ahora acaba de grabar la segunda con Gewandhaus (2014-17). ¿Qué diferencias hay entre ambas versiones?

Muchas. Incluso de índole natural, pues ya no soy la misma persona que

era hace cuarenta años. Ahora utilizo además la nueva edición de Jonathan Del Mar. E incluso he recuperado la forma clásica de sentar a los músicos. Y es que, desde Haydn y Mozart hasta la Segunda Guerra Mundial, los violines primeros y segundos se colocaban a ambos lados del director; en los años veinte Stokowski decidió juntarlos en el lado izquierdo para ganar precisión en las primeras grabaciones monoaurales. Y ese disparate fue adoptado no sólo en América, sino que llegó a Europa después de la guerra como la Coca-Cola o las hamburguesas. De todas formas, ambas grabaciones las he hecho en el mejor momento de ambas orquestas. En 1998 me hice cargo de la titularidad de la Gewandhaus de Leipzig en un momento muy complicado. Traté de mejorarla y de fomentar un espíritu de conjunto. Y hoy mantiene un nivel admirable.

Su etapa como titular de la Gewandhaus terminó en 2005, pues no suele mantener vínculos superiores a diez años con ningún conjunto, tal como ha hecho con la Staatskapelle de Dresde (1975-85) o la Sinfónica de San Francisco (1985-95)

Mi relación más breve fue con la NDR de Hamburgo (1996-98), pero la dejé por ayudar a la Gewandhaus. Diez años de trabajo intenso es un periodo más que suficiente para la titularidad de una orquesta. Es importante saber cuando hay que parar. Hoy mantengo una relación excelente con todas mis antiguas orquestas, de las que además soy director honorario.

Volviendo a su repertorio grabado me sorprende la ausencia de Schumann, frente a Mendelssohn o Brahms.

Es verdad. No he dirigido mucho Schumann; de sus sinfonías tan sólo la *Primera* y la *Cuarta* hace tiempo. Curiosamente no dirigí la *"Renana"* hasta hace dos años en Leipzig, pues tenía mis reservas con el cuarto movimiento.

Entiendo que se decanta por Bruckner frente a Mahler.

Debo confesarle que la música de Mahler no me gustaba en mi juventud. Me parecía trivial (canturrea el pasaje *klezmer* del tercer movimiento de la *Sinfonía nº 1*). No comprendí su música hasta mi etapa en Dresde y especialmente después de ahondar en la cultura yidis por medio de novelas como *Stempeny*, de Sholem Aleijem. Es una música muy emocional, pero también extremadamente ingeniosa. Hoy todo el mundo hace bien Mahler. Creo que no me necesitan. Y por eso dirijo más Bruckner, pues es igual de bueno y no está tan considerado.

¿Ese mismo criterio sigue con otros compositores suecos que reivindica como Wilhelm Stenhammar?

"Mi generación era antirromántica. Queríamos abrir otro camino y nuestros ideales eran Stravinski y Schoenberg. La música de Strauss nos parecía carente de sustancia"

Así es. Tiene obras excelentes como sus seis cuartetos que son superiores a los de Nielsen o Sibelius. Y considero verdaderos diamantes su *Segunda sinfonía*, la *Serenata* o el *Segundo concierto para piano*, aparte de algunas canciones u obras corales. Además tenemos varios vínculos personales. Fue titular en la Sinfónica de Gotemburgo y yo estudié violín con su *concertino*, Lars Fermaeus; su hijo Claes Göran fue mi profesor de canto; e incluso su padre Ulrik me recuerda mucho al mío.

¿Y otro compositor sueco como Allan Pettersson?

No he dirigido muchas obras suyas. Tan sólo *Mesto*, su *Segundo concierto para violín* y la *Séptima sinfonía*. Fue un compositor muy reconocido al final de su vida. Ciertamente se lo merecía. Fue un hombre muy humilde y muy enfermo. Lo conocí tocando la viola en la Filarmónica de Estocolmo. Y sus sinfonías son cada vez más conocidas y valoradas. Pero mi condición de misionero de grandes compositores poco reconocidos hizo que me decantase hacia Hilding Rosenberg, a quien también conocí muy bien. Quizá no fue muy correcto por mi parte, pero no se puede tocar todo. Y las sinfonías de Rosenberg merecían más atención.

No quiero terminar sin que hablemos de Bach

Bach ha sido siempre mi dios musical. El concierto con que debuté profesionalmente en Estocolmo, el 3 de febrero de 1954, se abrió con la *Suite orquestal nº 2* de Bach. Pero tuve que utilizar una edición antigua suprimiendo los añadidos románticos. Ya entonces dispuse de una formación reducida con cuatro violines primeros y segundos, tres violas, dos violonchelos y un contrabajo junto a la flauta y el clave. Por mis estudios de musicología en Uppsala, con Carl-Allan Moberg, que había escrito sobre las pasiones de Bach, conocía bien el contexto de esta música y estaba muy interesado en contribuir a un movimiento que terminaría, como sabe, por hacerse muy grande. Después, durante mi etapa en Norrköping, tuve una orquesta con unos treinta músicos que se adaptaba perfectamente a Bach. Y todos los años dirigía allí la *Pasión según san Juan* junto al coro de cámara en el que cantaba mi esposa.

¿Se interesó en algún momento por la interpretación con instrumentos de época?

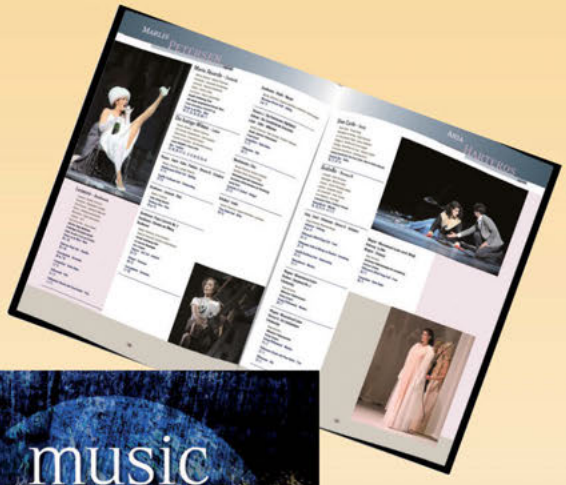
No creo necesaria hoy una interpretación de época, sino simplemente bien informada. Como le digo había estudiado la música de Bach con Moberg en Uppsala. Y después estudié en Basilea con Wenzinger donde trabajamos el famoso libro de Arnold Dolmetsch sobre interpretación de la música de los siglos XVII y XVIII.

Y hablando de libros para terminar. Fue noticia hace dos años que había donado su biblioteca a la Universidad de Gotemburgo. ¿Qué le aportan los libros como músico?

Heredé una gran biblioteca de mi padre que era un ávido lector. Y siempre he comprado y leído muchos libros. Ha sido una segunda naturaleza para mí. Pero también me ha servido durante mi carrera a la hora de trabajar como director principal en otros países. Por ejemplo, cuando fui nombrado en Oslo estudié mucha cultura noruega. Y lo mismo me pasó en Dinamarca. Tras firmar mi contrato en Copenhague me compré las obras completas de Soren Kierkegaard en 22 volúmenes. Necesitaba conocer cómo sentían y pensaban los daneses para ser director principal de su orquesta. ●

La Guía de la temporada 2017-2018

Encuentre los conciertos y las óperas de más de 450 Teatros y Orquestas



Encontrará en la guía:

- Los principales Artistas: Cantantes, Solistas y Directores están presentados con sus temporadas y las fotos,
- Los grandes Orquestas y Teatros de Óperas del mundo como : el Gran Teatre del Liceu, la Berliner Philharmoniker, la Ópera de Paris, el Teatro alla Scala de Milán, el Teatro La Fenice de Venecia, ...
- La programación desde Septiembre 2017 hasta finales de Julio 2018 de 456 Teatros de Ópera, Auditorios, Orquestas, ...
- Toda la información práctica para reservar sus localidades, los aforos y las fotos de salas y de espectáculos

más de 500 páginas

Gratuito :
Una revista con los programas de los festivales 2018 enviada por correo durante el año

PRECIO ESPECIAL «SCHERZO»

74 euros en vez de 97 euros - Envío gratuito

Mande su pedido a : Music & Opera - 16 rue Bleue - 75009 Paris - Francia

Réf. : Scherzo

Tel: +33 1 53 59 39 29 - Fax : +33 1 47 05 74 61 - Email : contact@music-opera.com - www.music-opera.com

❒ Agradeceré que me envíen ..... ejemplar (es) de Music & Opera around the world 2017-2018 con al precio especial de 74 euros - Envío Gratuito

Apellidos.....Nombre.....
Dirección.....
Código Postal.....Ciudad.....País.....
Tel..... Email .....
Total: .....ejemplar (es) x 74 euros = ... Euros

Pago con cargo a mi tarjeta de crédito: ❒ AMEX ❒ VISA ❒ MASTERCARD
N°..... Caducidad ..... Firma:

CVC Code: ..... (3 ultimos dígitos detras de la tarjeta para Visa y 4 dígitos impresos sobre el número para AMEX)

Peligro: aquí se aprende

¿Quién —y cómo— estará a cargo en el futuro de la educación musical?

Pedro Sarmiento

Hablar de educación es algo peligrosamente habitual. Escribir sobre educación entraña el riesgo de reproducir lugares cada vez más comunes e ideas cada vez más manoseadas.

Los medios nos hablan a diario de escuelas milagro, fracaso escolar, innovación educativa, proyectos pioneros, pactos, pruebas externas, inclusión, estudios internacionales, nuevas tecnologías, enseñanza pública o concertada, metodologías activas y mil cosas más.

Innumerables fundaciones dedican programas a la mejora educativa y las redes propagan vídeos con ejemplos conmovedores de cómo un proyecto ha traído la esperanza a un barrio o a un país desolado por una catástrofe o una guerra.

Hace mucho que resulta imposible encontrar una administración pública que no tenga preparado un discurso articulado sobre sus pasos hacia la innovación educativa, sus proyectos de emprendimiento en la escuela, su lucha por la inclusión social a todos los niveles, sus avances hacia una sociedad interconectada y muchas cosas más.

Son tantos los ejemplos y las frases hechas (“protagonistas de su propio aprendizaje”, “preparar para un mercado laboral impredecible”) que ya nos resulta difícil distinguir lo que de verdad es un trabajo serio de lo que son ocurrencias bienintencionadas o campañas publicitarias de corto alcance.

Mientras tanto, la educación musical parece vivir al margen. Toda esta nueva jerga, para bien y para mal, suele aplicarse al arco que comienza en la educación infantil y termina en la FP o en la universidad. La jerga apenas se relaciona con los conservatorios o con las escuelas de música. Mientras la escuela primaria podría estar inmersa en un “cambio de paradigma”, la escuela de música sigue su camino, ofreciendo clases de instrumento, lenguaje musical, orquesta y coro. Cuando oímos hablar de pacto educativo y de poner fin a años de nuevas leyes de educación cada cuatro años, pocos piensan que esto tenga que ver con los centros en los que se aprende a tocar un instrumento. Cuando queremos que nuestros hijos estudien siguiendo metodologías innovadoras, lo más probable es que estemos hablando del colegio o del instituto, porque las metodologías en educación musical son metodologías clásicas, ampliamente extendidas y heredadas de finales del siglo XIX y de buena parte del siglo XX (Orff, Kodaly, Willems, Dalcroze, Suzuki, etc.).

Las noticias sobre innovación en la educación musical se han desviado en un porcentaje notable de casos a iniciativas en las que lo nuevo no es tanto la forma de aprender a tocar el instrumento como quién aprende a tocarlo

Zarandeo

Así pues, la educación musical parece haberse librado de este zarandeo en los medios. Las noticias sobre innovación en la educación musical se han desviado en un porcentaje notable de casos a iniciativas en las que lo nuevo no es tanto la forma de aprender a tocar el instrumento como quién aprende a tocarlo. La novedad estriba en que barrios de una pobreza extrema formen orquestas o pacientes de un hospital encuentren alivio tocando instrumentos o cantando. Mientras esto sucede, la educación musical como tradición sigue más o menos en lo mismo: una hora semanal de instrumento, algo de teoría musical, conjunto instrumental, un repertorio estándar, etc.

Decimos que la educación musical se ha librado de ese zarandeo y a la vez no dejamos de preguntarnos si lo que ha sucedido es que ha perdido el tren de un cambio que muchos están pidiendo a gritos.

Decir que la educación musical no ha sufrido cambios no es en absoluto justo. Los ordenadores, internet, los videojuegos y los móviles o tabletas lo han trastocado todo y nos quedan ver cambios clave y fundamentales en los años que vienen. Un gran cambio lo traen ya esas miles de personas que hoy aprenden a tocar un instrumento con vídeos en YouTube.

Presión y cambio

Tal vez lo que está viviendo la educación musical no es una adaptación desde dentro, sino una descomunal presión externa que acabará en breve con algo que siempre pensamos que estaría ahí. Igual que ya sucede a los taxis y a los hoteles en todo el mundo.

Ojalá se trate de un análisis equivocado. La educación musical, podríamos pensar, siempre necesitará una persona que enseñe a otra a tocar un instrumento. La pregunta, por lo tanto, no es tanto si esto es verdad, sino qué forma pueden adoptar en el futuro las palabras “persona”, “instrumento” o “tocar”, porque no hace falta tener un doctorado en robótica para imaginar un futuro cercano en el que el aprendizaje musical se conciba de una forma bien diferente. ●

"¡Es la grabación, estúpido!"

La calidad de la toma es la piedra angular de cualquier registro

Juan J. Pérez

Vamos a realizar un repaso por de los diferentes componentes que integran un equipo de sonido ordenados de mayor a menor importancia para la obtención de un sonido de calidad, según mi criterio personal.

1. La grabación musical
2. Las cajas acústicas
3. El acondicionamiento acústico de la sala de escucha
4. El conversor digital analógico (DAC) para la reproducción de contenidos digitales
5. El reproductor de formatos digitales
6. El amplificador, en todas sus variantes
7. El reproductor de CD/SACD/ Blu-ray
8. El giradiscos de vinilos
9. Acondicionadores de red, regletas y otros accesorios
10. Los cables
11. Muebles

Comenzaremos hablando de la importancia capital que tiene una buena grabación musical. Un efecto real, aunque paradójico, es que una mediocre grabación sonará peor cuanto mejor sea el equipo de sonido. Pero si la calidad de grabación es muy buena, obtendremos excelentes resultados incluso en modestos equipos de reproducción.

Una buena grabación es el fruto de conjugar los medios técnicos necesarios, la experiencia, el empleo del tiempo necesario, y, lo más importante, la determinación de realizar una obra lo más perfecta posible, tanto desde el punto de vista artístico como técnico, con el objetivo de recrear en nuestros hogares, con la mayor fidelidad posible, el espíritu de la interpretación del artista y la acústica creada por los ingenieros de sonido.

Las características fundamentales de una buena grabación son:

- Espacialidad. La imagen sonora estereofónica o multicanal debe proyectarse en toda la sala de escucha en forma similar a lo que ocurre en una sala de conciertos para recrear la ilusión de una realidad tridimensional. Debemos poder identificar las diferentes localizaciones de los instrumentos en la orquesta y las voces. Si oímos todo en un solo plano o si el sonido es percibido como proveniente de las dos cajas acústicas principales, algo no va bien, ya sea en la grabación y/o con la ubicación de las cajas acústicas.

- Detalle. La grabación debe permitir identificar con todo detalle la ubicación virtual en el espacio de un instrumento o voz; un ejemplo puede ser la nítida percepción de un leve golpe de triángulo dentro de una sinfonía.

- Dinámica. Definida como la diferencia entre el nivel más bajo y el más alto, o en términos musicales entre el *piano pianissimo* (ppp) y *forte fortissimo* (*fff*)). Una gran orquesta puede generar dinámicas de hasta 70dB en cortas distancias, por lo que una buena grabación debería evitar las habituales técnicas de compresión que desgraciadamente se aplican en la mayoría de las grabaciones para evitar daños o elevadas distorsiones a los equipos modestos.

- Balance tonal. La grabación debe exhibir un balance natural o equilibrio tonal, que produzca una sonoridad fiel a los instrumentos en su conjunto. Esto está relacionado con el volumen de las diferentes regiones del espectro de frecuencias, desde las más bajas (graves) a las más altas (agudos).

Una mediocre grabación sonará peor cuanto mejor sea el equipo de sonido. Pero si la calidad de grabación es muy buena, obtendremos excelentes resultados incluso en modestos equipos de reproducción

Para el lector que desee experimentar estas características le recomiendo el CD *The Ultimate Demonstration Disc,* de Chesky Records; está en inglés, pero existe una versión en español, aunque nada fácil de conseguir.

Comentaremos a continuación los formatos físicos actuales en los que se suministra la música grabada.

- Disco de vinilo. Con más de 60 años de historia, el vinilo sigue siendo un formato apreciado por nostálgicos y muchos audiófilos que defienden su superior calidad de sonido, "más musical" en comparación con los formatos digitales. Si bien es cierto que se consiguen excelentes grabaciones (buena prueba de ello son las míticas grabaciones de DECCA y Mercury de finales de los años 50), desde un punto de vista técnico, el vinilo, al ser un medio de tipo mecánico, conlleva una serie de problemas como el ruido de fondo, la distorsión, su escasa durabilidad y su limitada dinámica (50dB aproximadamente, que, por ejemplo, nos impedirá percibir el increíble pianísimo final de la *Novena* de Mahler al ser enmascarado por el ruido de fondo del vinilo). Como veremos, todos estos problemas han sido plenamente superados por los formatos digitales.

- Compact Disc (CD). Cuando una grabación es de alta calidad, el CD proporciona una calidad insuperable de audición. Ahora bien, si esto es así, ¿porque muchos discos de vinilo suenan mejor que la versión del mismo en CD? La razón fundamental es que buena parte de los CD que se lanzan al mercado son grabados y producidos con pocos medios, ya que los responsables comerciales opinan que el 90% de los CD serán escuchados en el coche o en reproductores de bajo coste, de una pobre calidad sonora. Entonces, ¿para qué esmerarse?. Aunque la dinámica teórica de un CD es de 96dB, en la práctica se limita solo a 40dB. Afortunadamente, las grabaciones de música clásica se realizan con más cuidado ya que el melómano suele tener un oído más educado por los conciertos en directo.

Que el CD puede proporcionar una calidad igual o superior a la del vinilo es fácilmente comprobable: si digitalizamos un vinilo comprobaremos que la copia digital suena mejor que el vinilo original, ya que habremos eliminado los molestos ruidos de fondo del vinilo con el *software* de edición. (*Continuará*) ●

El legado del buitre

¿Realmente compuso Wagner sólo trece óperas?

Martín Llade

Extrañada por su errática conducta de los últimos meses, le dijo que iba a comprarle tabaco francés y puso en práctica la pantomima. Dejó caer el portón para que pareciera que había salido y luego se desplazó a hurtadillas por el recibidor hasta ocultarse tras un busto de su padre. Desde allí pudo ver cómo se arrodillaba sobre el suelo. Con ayuda de una tijera desprendió varios clavos de la tarima y extrajo una partitura. Ahí estaba. Su ópera desconocida para el mundo. Una obra de la que no había hablado a nadie.

Levantó varias tablas más y extrajo otros objetos. Uno de ellos lo conocía bien su mujer. Un retrato del segundo esposo de la madre del músico, un actor llamado Ludwig Geyer. Al parecer, había sido buen amigo del padre y luego, acaso por no dejar desamparada a su prematura viuda, la desposó unos pocos meses después de adquirida esta condición. Richard habló siempre con deferencia de su padrastro, que murió cuando él tenía ocho años. "¿Crees que quizás valga para la música?", le había dicho a la madre desde su lecho de muerte al ver al pequeño deslizar abstraído los dedos por el piano.

Levantó varias tablas más y extrajo otros objetos. Uno era un retrato del segundo esposo de la madre del músico, un actor llamado Ludwig Geyer

Kaplan Collection

Ludwig Geyer y Richard Wagner en un daguerrotipo de 1844.

Cosima recordaba que aquel óleo había sido un regalo de la medio hermana del músico, Cäcilie Auguste, hija de Geyer y de la madre. Cuando Richard desembaló el cuadro, en medio de su fiesta de cumpleaños, todos los presentes guardaron silencio. Varios de ellos, incluida Cosima, habían creído inicialmente que se trataba de un retrato algo mediocre de Richard. Ella no había vuelto a ver aquella pintura desde entonces y presupuso que Richard la destruyó. ¡Pero ahora reaparecía nada menos que en Venecia!

Entre tanto, Richard siguió sacando objetos del hueco bajo la tarima, incluyendo varias cartas amarillentas, entre ellas una que comenzaba "Mi querida Johanna…", para finalizar "… un beso a nuestro amado hijo". Richard desenrolló un recorte de la revista humorística *Der Floh*. Se trataba de una viñeta firmada por un tal Zajacskowski titulada *Evolución darwiniana*. En ella se establecía, a través de cuatro dibujos, la evolución de un rabino sosteniendo un cuerno de carnero hasta él mismo, batuta en mano. Y el parecido era más estrecho aún que el que guardaba con el retrato de Geyer…

Se había resistido a la idea. Pensó que era un infundio de *ellos* para vengarse por haberlos parodiado como los nibelungos. Porque nada en su música había que se pareciera a aquellos balbuceos de las armonías semíticas de Meyerbeer… ¿O sí? Era cierto que se inspiró un poco, para la música acuática de las hijas del Rin, en *La bella Melusina* de Mendelssohn. Y el resultado había quedado bien. Pero de ahí a ser…Porque el rumor era de sobra conocido en Leipzig. Aunque cristianizado, Geyer lo era. Probablemente ese no fuera ni siquiera su verdadero apellido. Como había apuntado maliciosamente Nietzsche, aquel *buitre** no andaba demasiado lejos de ser un *águila***.

Una cosa era innegable: él había nacido en el Brühl, el barrio judío de Leipgzig. Y Geyer y su madre continuaron residiendo allí hasta que este murió. ¿Necesitaba más pruebas?

Llegó a considerar la idea del suicidio, pero luego se dio cuenta de que aquel profundo rechazo que le suscitaban, y que trató de drenar de su organismo escribiendo libelos como *El judaísmo en la música,* no era sino la voz de la sangre pidiéndole cuentas. Y ahora, a sus 69 años, decidió hacer un acto de expiación para con su verdadero pueblo escribiendo *El rey David*. Una ópera con música judía para solaz del creador. Y dejó que su imaginación vagase por los parajes más sombríos de su ser. Y fue así cómo brotó aquella insólita técnica de composición en la que las doce notas de la escala cromática eran tratadas como equivalentes. Se impuso a sí mismo la regla de que ninguna nota se repitiera hasta que hubieran sonado las demás. Como concepto podía parecer atroz y era probable que hasta sus admiradores más fieles, como Luis II, la encontrasen desagradable. Pero estaba seguro de que a sus hermanos hebreos podría complacerles. Guardó las cartas y el retrato, extrajo algo más que se ajustó en la cabeza y luego volvió a sentarse frente al piano, con la partitura de *El rey David*.

Y se puso a tocar el salmo 116, del noveno acto (la ópera debía tener un total de doce).

Verle con la kipá sobre la coronilla, iluminado por los siete brazos de una menorá y tocando aquella música dodecafónica, fue demasiado para Cosima. Entró a voz en cuello, como una valquiria de melena oscura, y las manos desgarrando el aire:

—"¡Miserableeee!".

Él trató de detenerla pero lo único que consiguió que parase fue su corazón. Se desplomó sobre el suelo, a la vez que la esfera de su reloj se rompía en mil pedazos.

—"Baruj atah Adonai", dijo con su aliento postrero.

Cosima contaría posteriormente a la gente que lo último que salió de su boca fue en realidad: "Ay, mi reloj".

Aunque circularían muchas historias respecto a la misteriosa muerte de Wagner, incluyendo que la furia de Cosima que provocó el infarto se debió a una cantante llamada Carrie Pringle, pocos de los testigos presentes durante el duelo repararon en que, a medida que la lúgubre góndola con el féretro recorría la laguna veneciana, ella iba arrojando a sus aguas decenas de cuartillas emborronadas. ●

* En alemán, *Geyer*

** En alemán, *Adler,* que también es un apellido judío

LA GUÍA DE SCHERZO

TEATRO REAL

Información y venta: Taquilla 902 24 48 48. www.teatro-real.com

Ópera

Lucio Silla
Música de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Dirección musical: Ivor Bolton, Dirección de escena: Claus Guth, Responsable de la reposición: Tine Buyse, Escenografía y figurines: Christian Schmidt, Iluminación: Manfred Voss, Dramaturgia: Ronny Dietrich, Dirección del coro: Andrés Máspero. Estreno en el Teatro Real. Nueva producción del Teatro Real. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Lucio Silla: Kurt Streit (Sep. 13, 16, 18, 21, 23) Benjamin Bruns (Sep. 15, 17, 20, 22), Giunia: Patricia Petibon (Sep. 13, 16, 18, 21, 23) Julie Fuchs (Sep. 15, 17, 20, 22), Cecilio: Silvia Tro Santafé (Sep. 13, 16, 18, 21, 23) Marina Comparato (Sep. 15, 17, 20, 22), Lucio Cinna: Inga Kalna (Sep. 13, 16, 18, 21, 23) Hulkar Sabirova (Sep. 15, 17, 20, 22), Celia: María José Moreno (Sep. 13, 16, 18, 21, 23) Anna Devin (Sep. 15, 17, 20, 22), Aufidio: Kenneth Tarver (Sep. 13, 16, 18, 21, 23) Roger Padullés (Sep. 15, 17, 20, 22).
Septiembre: 13, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23. 19:00 horas. Sala principal.

Danza

Víctor Ullate Ballet.
Música de Georges Bizet (1838-1875), con orquestación y arreglos de Pedro Navarrete.
Actividad paralela a la ópera *Carmen*.
Coreografía: Víctor Ullate, Director artístico y creador de vídeo: Eduardo Lao, Trama argumental: Víctor Ullate, Eduardo Lao, Figurines: Anna Güell, Dirección de escena y elementos escénicos: Paco Azorín.
Agosto: 31 a las 20:00 horas. Septiembre: 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17 a las 20:00 horas y 19.00 horas domingos.
Teatros del Canal.

Los domingos de cámara
Actividad paralela a Lucio Silla.
Concierto I. 17 de septiembre, Sala principal. 12.00 horas.

ORCAM

www.orcam.org.
Localidades: www.entradasinaem.es

MARTES 19 DE SEPTIEMBRE DE 2017. 19:30 horas
AUDITORIO NACIONAL. SALA SINFÓNICA

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Johan Diujck, director del Coro
JOVEN ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
CORO RTVE
Javier Corcuera, director del Coro RTVE
Marta Matheu, soprano
Mihoko Fujimura, mezzosoprano
Víctor Pablo Pérez, director

O. Vázquez: Ewiges Blaues Licht*
G. Mahler: Sinfonía nº 2 en do menor "Resurrección"*

*Primera vez ORCAM

LUCIANO PAVAROTTI
THE PEOPLE´S TENOR

Decca rinde homenaje a Luciano Pavarotti, sin duda uno de los más aclamados, queridos y admirados tenores de todos los tiempos, **cuando se cumplen 10 años de su muerte.**

El doble álbum reúne una selección de las arias y canciones populares más representativas de la carrera de uno de los cantantes más icónicos de todos los tiempos.

CD1: arias de Puccini, Verdi, Donizetti, Giordano, Flotow, Mascagni, etc.
CD2: canciones de Rossini, Tosti, Giordani, Curtis, etc.

FORMATOS:
ÁLBUM DIGITAL, 2CDS

DECCA deccaclassics.com UNIVERSAL UNIVERSAL MUSIC GROUP universalmusic.es

Michel Portal, veteranía adolescente

A sus 81 años, el mítico clarinetista galo sigue en la brecha

Pablo Sanz

El jazz de nuestros días asiste perplejo al alumbramiento de nuevas y fugaces estrellas en su firmamento, en contraste permanente con maestros venerables que siguen mirando a esta música como a la vida misma. Nos referimos a gigantes como Wayne Shorter, que a pesar de no tener que demostrar nada sigue echándose a la carretera como si su carrera empezase. O Lee Konitz, que, después de haberlo grabado todo y con todos, se mete a sus años a proyectos sesudos como los que se derivan de una formación como el noneto. O Kirk Lightsey, que después de haber conquistado con su piano todas las cimas del jazz va y a su avanzada edad se pone a estudiar violín. Apenas tres ejemplos para definir a un tipo de jazzista que no elige la música, sino que la música le elige a él, y por eso acaba siendo la misma cosa.

A esta terna se le pueden añadir múltiples y nobles nombres, caso del clarinetista, saxofonista, bandoneonista y compositor francés Michel Portal (Bayona, 1935), que recientemente contabilizaba el séptimo volumen de la excelente serie discográfica "European Jazz Legends", publicado el año pasado por Intuition Records, y con el que esos días recorre el mundo. "Radar" es el título genérico del registro, en el que cuenta con fructíferos colaboradores, la WDR Big band y el pianista estadounidense Richie Beirach. Con este último protagoniza, sin ir más lejos, los momentos más inquietantemente audaces de todo el lote, estableciendo un diálogo en el que tan pronto "hablan" en verso como echan mano de improvisaciones enérgicas; todo ello sucede al inicio del viaje, que para qué van a esperar al final, firmando una *Suite Esquisse* de tres movimientos con Portal empleándose a fondo con el sonido mágico y sanador de su clarinete bajo. El resto de las piezas se entregan con el envoltorio orquestal de esa maquinaria alemana que parece suiza, por precisión, la mencionada WDR Big Band, con dirección del baterista Rich DeRosa.

Un disco y unos temas que, caso especialmente de la composición *Bailador*, van camino de ser materia de catálogo universal. Y por encima de todo, ya se ha sugerido, a destacar ese deseo irrefrenable de constante evolución, de abrir nuevas rutas expresivas y de dejar atrás paisajes convencionales. Indiscutible patriarca del jazz europeo y sólida referencia de la música improvisada, Portal se inició en la música clásica, pero pronto se sintió subyugado por la composición e interpretación jazzísticas. En 1970 formó el que sin duda es uno de los mejores edificios musicales que ha construido a lo largo de su extensa carrerea, el Michel Portal Unit, donde puso a nuestro alcance todas las vanguardias, de América y de Europa.

A destacar ese deseo irrefrenable de constante evolución, de abrir nuevas rutas expresivas y de dejar atrás paisajes convencionales

MICHEL PORTAL

Desde entonces y hasta aquí, la obra jazzística de esta leyenda gala nos ha emplazado ante mil y una colaboraciones junto a los máximos ideólogos de la emoción urgente, desde Anthony Braxton a John Surman, pasando por Dave Liebman, Daniel Humair, Miroslav Vitous, Charlie Haden o Paul Motian. Su imaginario sonoro hoy se sitúa al lado del de cómplices paisanos con similar respiración creativa, caso de Martial Solal, Louis Sclavis, Richard Galliano o Henri Texier, con los que en este tiempo nos ha anticipado lenguajes y nuevas rutas musicales.

En años pretéritos, a Michel Portal le han reconocido su audacia instrumental autores insignes como Luciano Berio, Pierre Boulez, Vinko Globokar, Mauricio Kagel o Karlheinz Stockhausen por la misma razón que su expresividad se ha hermanado, como músico de cámara, junto a la de Georges Pludermacher, Maria João Pires, Michel Dalberto o Mikhail Rudy. Pero su valía no acaba ahí, ya que el de Bayona cuenta con tres premios César del cine francés —los Oscar galos—, a propósito de las bandas sonoras de *Le Retour de Martin Guerre, Les Cavaliers de l'Orage* y *Champ d'Honneur*.

Queda clara que la manera de entender el jazz para jazzistas venerables como Michel Portal está conectada a otros estímulos, a otras necesidades que las que hoy pueden sentir la mayoría de jóvenes figuras que asaltan los cielos del género. Uno presume que para este tipo de artistas, Sclavis, Daniel Humair, Charles McPherson, Benny Golson y tantos y tantos más, el cielo está en la tierra. En una reciente conversación con el francés lo comentamos: "Entre el jazz actual y el de ayer no veo una gran diferencia. Si acaso que vivimos una época de mayor confusión. Todo está extremadamente expandido. Vemos muchos grupos y proyectos efímeros donde se cruzan a menudo los mismos artistas", nos confesó hace años, cuando ya por entonces este creador total no necesitaba ni de avales ni garantías.

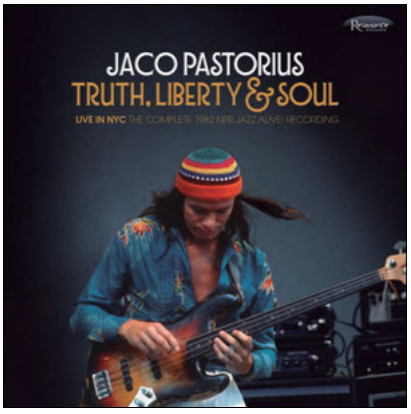
¿Y por qué sigue tocando, le preguntamos. "Para mí el jazz es una música esencialmente de directo, que se crea entre músicos y en medio de la gente, con un ambiente de buen humor... Una música que se hace en el momento y es siempre diferente. Está claro que sobre un escenario me expreso mejor. Allí siento esa extraña y feliz comunión entre músico y público" nos respondió. Pues eso: el cielo está entre nosotros. ●

CHARLES LLOYD QUARTET:
Passin´ Thru. UNIVERSAL, 2017. 1 CD.

Va camino de las 80 primaveras y a pesar de todo su vitalidad creativa ya no sorprende. Lejos de acomodarse en las mieles del éxito, el saxofonista Charles Lloyd sigue reivindicándose como un tenorista principal, acercándose cada vez más a la espiritualidad mística y elevada del mismísimo John Coltrane. Solo hay que escuchar el primero de los cortes incluidos en su nuevo registro, "Passin' Thru", para comprobarlo, y de qué manera; casi 20 minutos de recogidos en el tema *Drea*, *Weaver,* registrado en directo en el Festival de Jazz de Montreux y en el que, tras un prólogo de audaces reflexiones jazzísticas individuales, a motas de camino Lloyd se saca del tenor una melodía hímnica que deja paralizado a cualquiera, con un fraseo henchido de voluminosidad y belleza. El saxofonista lidera la aventura, pero conviene no olvidar la compañía de la que se rodea, nada menos que Jason Moran al piano, Reuben Rogers al contrabajo y Eric Harland a la batería; una rítmica sólo al alcance de genios como Lloyd (especialmente destaca la presencia de Moran, un intérprete que conquista la gloria con sus propios proyectos, pero que quiere hacer carrera con orden, entregándose al magisterio de gigantes como Dave Holland o el propio Lloyd; generosidad y humildad, se llama).

Al disco luego le siguen otras felices composiciones, todas ellas impregnadas del instinto jazzístico del patrón, que acaba proporcionando identidad a todo lo que hace. Como otros muchos jazzistas venerables que siguen creciendo, Lloyd conserva, perfeccionadas, las virtudes que le hicieron inmediatamente reconocible en el jazz de los años 60. Delicadeza y sonido, pero también las ideas, la construcción, la entrega. Bebop renovado y personalizado, en donde sus elaboraciones se muestran con profundo sentido melódico y sólo recurre a la aspereza como recurso coyuntural, cuando necesita enfatizar algún significado dramático. Enorme disco.

Pablo Sanz



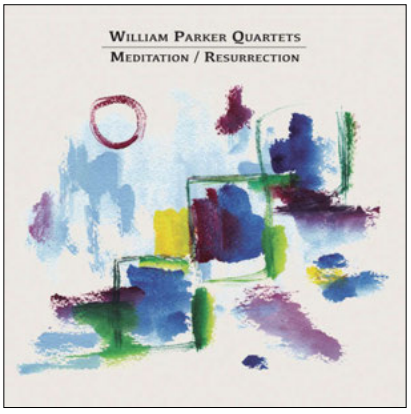
JACO PASTORIUS BIG BAND:
Truth, liberty & soul.
RESONANCE - DISTRIJAZZ, 2017.

Jaco Pastorius era mejor músico que compositor, pero eso no significa que, en ocasiones, estuviese cumbre en ambas facetas. Lo fascinante de este bajista era la sobrada facilidad con que su toque mágico iluminaba cada recodo de la música. La noticia no la proporciona esta vez la reedición de alguno de los títulos de su discografía, y sí la publicación de una grabación en directo desconocida hasta el momento: la comparecencia de la *big band* del músico el 27 de junio de 1982, en el neoyorquino Avery Fisher Hall.

Y es normal esperar el asombro en cada cita con artistas de la magnitud de Pastorius, pero, en este caso, la sorpresa está en la renuncia expresa a todo alarde. Pastorius interpreta el temario que le apetece, sean o no esos éxitos que el público tanto reclamaba. La grandeza está en tocar con sencillez. La versión de *Donna Lee* tiene un elevado interés, con el músico disparando las notas de su bajo en la plenitud de una visión totalmente sibarita del bebop. El sonido es gozoso y los arreglos rezuman buen gusto. El trueno de la banda suena siempre todopoderoso, tanto en el rebuscarse hacia dentro de *Sophisticated lady* como en el reggae agraciado de *I shot the sheriff*.

Parece que el atormentado bajista se sentía feliz aquella noche del 82. Peter Erskine y Don Alias pusieron una rítmica de gloria desde su batería y percusiones. Y siguieron acudiendo al festín Bob Mintzer, Randy Brecker y Othelo Molineaux, para ofrecer con sus lances una especial medicina curativa también. El doble compacto se completa con un libreto de cien páginas que incluye fotos, entrevistas y un ensayo literario de Bill Milkowski, biógrafo del bajista y personaje bastante pelma también. Mucho mejor es complementar la escucha con el visionado del excelente documental *Jaco*, producido por Robert Trujillo en 2014.

Luis Martín



WILLIAM PARKER QUARTETS:
Meditation / Resurrection.
AUM FIDELITY 104/105. 1 CD.

El día que se cruzaron los caminos de William Parker y Hamid Drake, el universo dio al mundo del jazz una de las secciones rítmicas más fascinantes de las últimas décadas: juntos son un generador de energía incontenible. Enumerar sus encuentros requeriría mucho tiempo y espacio, pero diremos que, aparte de sus colaboraciones junto a Peter Brötzmann, Fred Anderson, Kidd Jordan o Roy Campbell, es en los propios grupos de Parker donde más y mejor han coincidido. El nuevo disco del contrabajista parece una especie de auto homenaje, un reflexivo alto en el camino que tiene algo de recapitulación.

Grabado en un solo día con dos grupos y enfoques distintos, el disco aporta un puñado de nuevas composiciones, la mayoría escritas específicamente para esta grabación. Además de Drake, el líder convoca a tres músicos que tienen un lugar muy especial en su carrera. El primero es el extraordinario saxofonista Rob Brown, miembro regular de casi todas las formaciones de Parker desde hace 30 años, que como Drake está en los dos cuartetos aquí documentados. Después, un nombre poco habitual: el trompetista Jalalu-Kalvert Nelson, que tocó con Parker brevemente a principios de los años 80 y que aquí ocupa el lugar de Lewis Barnes en el cuarteto clásico de Parker. Y por último, la joya de la corona: el gran Cooper-Moore, figura clave de los *In Order To Survive* de Parker, que destaca en el segundo CD de este pack con una música menos libre y beligerante que en registros anteriores de ese grupo.

Mientras el primer CD adolece de cierta falta de tensión, el cuarteto con Moore, Brown, Parker y Drake hace honor a esa resurrección que invoca el título. No hay nada nuevo a nivel musical aquí, pero las vibraciones que genera Parker con estos viejos amigos son una experiencia acústica absolutamente enriquecedora.

Yavhé M. de la Cavada

Pascal Gaigne: el músico total

El francés recibirá los premios de la crítica española en el próximo FIMUCITÉ

Miguel Ángel Ordóñez

Aunque su naturaleza inquieta le llevó a probar desde la guitarra de concierto a los estudios de medicina, en plena juventud le entró el gusanillo de la composición y su vida cambió. "Tuve una *llamada de la selva* en un concierto dirigido por Boulez en París. Tocaban la *Consagración* —Stravinski—, el *Concierto a la memoria de ángel* —Berg— y *Música para cuerda, percusión y celesta* —Bartók—, y lo dejé todo", nos confiesa el francés Pascal Gaigne, un músico de mirada inteligente y profunda que hace más de treinta años recaló en España persiguiendo sus sueños. Aunque el cine le llegó casi por accidente, desde entonces no ha parado de trabajar con algunos de los directores más personales de nuestro país: desde Gracia Querejeta a Icíar Bollaín, desde Montxo Armendáriz hasta Víctor Erice. "Cada uno representa un mundo en el que yo he ejercido de senderista, como un trotamundos con su mochila, aprendiendo y compartiendo, aportando y proponiendo".

Recién salida del horno su última composición para cine, la banda sonora de *Gigante* (Aundiya), filme que su director, Jon Garaño, presentará en la próxima edición de Zinemaldia, Gaigne está de actualidad también porque a finales de mes recibe un doble premio de la crítica musical cinematográfica española —al mejor compositor y *score* del 2016— en el marco de FIMUCITÉ, el Festival Internacional de Música de Cine que se celebra en Tenerife y que ha llegado ya a su decimoprimera edición: "¿qué es el éxito?... ¿tener mucho dinero, mucho trabajo, que se escuche tu música, recibir premios?... ninguna me parece ideal. El éxito para mi es vivir de la música desde hace cuarenta años, conocer a la gente que conocí, seguir teniendo entusiasmo y ganas de componer", asegura con humildad mientras se toma su tiempo cuando toca reflexionar sobre la personalidad, una etiqueta que le acompaña en cada uno de sus trabajos para el cine. "La personalidad es un invento. Yo creo que se trata de hacer lo que te parece mejor, ser lo más fiel que puedas a ti mismo. Lo que haces debe tener resonancia en ti, y eso pasa por ingerir mucha música, mucha información y saberla sintetizar, reformularla a tu gusto". A la hora de enumerar esas referencias, Gaigne dispara a todos lados: "escucho música de todo tipo para mantener los oídos abiertos, nunca para inspirarme de manera directa, aunque todo puede influir en un momento u otro de tu creación, no inventamos al ciento por ciento. Debussy, Satie, Bartók, Monteverdi, Reich, Ligeti, Takemitsu, Messiaen, Stravinski y Scelsi, el jazz, la música étnica, la antigua. Todo acto creativo es una mezcla de introspección, reflexión y situarse en el mundo que nos rodea, lo más útil es tener mucha curiosidad".

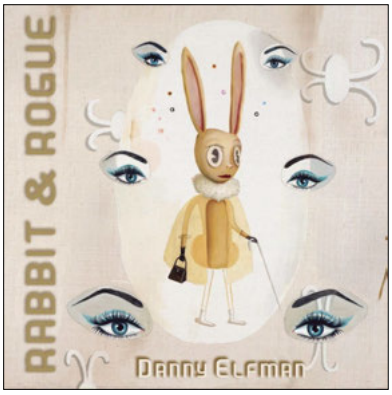
"En la música de concierto no tienes que explicar nada a nadie, algo necesario para la salud del compositor, aunque cómo buscar la libertad en una habitación de 10 o 1.000 metros cuadrados, que es una película, puede resultar un ejercicio muy estimulante"

Idoia Unzurunzaga

Gaigne ha conseguido resistir los envites más duros, los años de vacas flacas, en un país sin apenas industria cinematográfica. "Yo no soy un músico que se dedica a la música de cine, sino a la música y dentro de mi actividad hay una parte que es para el cine. Es una distinción fundamental para mí. La noción de industria cinematográfica es un tema que me supera totalmente", apunta para adentrarse en la manida discusión de la consideración de arte u oficio de la música cinematográfica: "es un oficio que consiste en el arte de yuxtaponer música e imagen. En sí mismo la música de cine no inventa nada desde el punto de vista musical. Es la manera de aplicarla a la imagen, al discurso visual, al relato, lo que marca distancias".

En el ámbito de la música pura ha compuesto numerosas piezas de cámara y electroacústica, estrenando en 2014 su ambiciosa *Hipnos Variation* para orquesta. "Para mí el mundo del cine y de la música en general son muy piramidales. Lo que me gusta es el *hacer*, disfrutar del momento con un director, con un músico, con una coreógrafa, compartir ideas y descubrir diferentes maneras de ver y sentir el arte. Esa sinergia es la que me hace feliz". A pesar de lloverle las ofertas en el cine, Gaigne reconoce estar en una etapa donde le atrae más centrarse en su música de concierto. "Tengo varios proyectos en la cabeza desde hace tiempo y creo que ahora va a ser un buen momento para adentrarme en algunos de ellos. El primero va a ser *Edén Saga*, un espectáculo musical y vocal sobre nuestras diferentes maneras de imaginar el Paraíso. Después tengo un encargo de obra sinfónica, la segunda parte de una trilogía que inicié con *Hypnos* y que se llamará *Kronostalgia Variation*".

Aunque no supone su desvinculación de la gran pantalla, encuentra ambos mundos muy diferentes "por un tema de libertad. En la música de concierto no tienes que explicar nada a nadie, algo necesario para la salud del compositor, aunque cómo buscar la libertad en una habitación de 10 o 1.000 metros cuadrados, que es una película, puede resultar un ejercicio muy estimulante". Lo que está claro es que, a pesar de haber trascurrido treinta años desde que Gaigne aterrizara en Donosti, este músico total mantiene firme un pensamiento musical que rehúye los lugares comunes: "lo puedo explicar bien a través de una frase de Stockhausen —«la repetición no existe porque hay un factor continuo que es el tiempo»—. Cuando oyes por segunda vez una frase, un motivo, un acorde, el hecho de haberlo oído antes hace de cada uno de ellos momentos singulares. Como objetivo vital no está nada mal, ¿no?". ●



ELFMAN:

Rabbit & Rogue. HOLGER GROSCHOPP, T.J. LINDGREN, piano. STEVE BARTEK, EDGARDO SIMONE, DAVID SLONAKER, orquestaciones. BERLIN SESSION ORCHESTRA. Director: JORIS BARTSCH BUHLE.
SONY 88985406732. 1 CD+DVD.

Estrenado en junio de 2008 en el Metropolitan Opera House de Nueva York, el ballet *Rabbit & Rogue* supone una buena muestra de cómo en Danny Elfman conviven dos compositores y cómo ambos no siempre guardan buena relación entre sí. Está el autor disidente y carismático de sus icónicos trabajos para Tim Burton, pero también el artista que partiendo de una idea interesante acaba por perderse en lo extravagante, en una incoherente sopa de letras donde prima el movimiento sobre el desarrollo. Dividida en cinco actos, la obra es un deleite de recursos y matices dinámicos —*ostinatos, staccatos, agitatos, scherzandos*— a la que parece habérsele hurtado de manera deliberada los enlaces, las transiciones, los episodios para la reflexión y el suspense.

Domesticada sobre una melodía para maderas reminiscente de *La novia cadáver* y articulada sobre un *ostinato* rítmico que regula un motivo central para cuerda, *Frolic* y *Gamelan* son los actos que mejor lucen, aquellos en los que Elfman logra conjugar magia y dramatismo, donde alcanza un punto de equilibrio entre una difusión intensa y organizada de notas y un conjunto de estados de ánimo. Por otro lado, *Rag* es el bloque que condensa las ideas más interesantes del compacto y que, por una cosa u otra —una sobredosis motívica, un uso caprichoso de la electrónica—, acaba en un "puedo y no quiero", con un Elfman empecinado en no terminar las frases, sumergiendo al oyente en un mar de incógnitas —incluyendo esa nota final deliberadamente inacabada—.

Para los desconocedores de la personalidad de Elfman, este *Rabbit & Rogue* supondrá un importante hallazgo, el retrato de un fascinante e impredecible compositor que es capaz de vivir la música como un carnaval, a lomos de un caballo de carrusel. Para los curtidos en su obra fílmica, la constatación de una voz original que con el tiempo se ha vuelto predecible.

Miguel Ángel Ordóñez

GOLDSMITH:

Papillon. ARTHUR MORTON, orquestación. Director: JERRY GOLDSMITH.
QUARTET RECORDS 286. 2017. 1 CD.

Papillon (1973) suponía la cuarta colaboración cinematográfica de Jerry Goldsmith y Franklin J. Schaffner, el director con el que el maestro californiano alcanzó —y eso es decir mucho— la excelencia. Síntoma del buen momento profesional de esa relación las partituras para *El planeta de los simios* (1968) y *Patton* (1970) habían cosechado nominaciones al Oscar. La primera, además, pasaría a la posteridad como obra capital de la vanguardia musical cinematográfica, ya que partiendo de una muy sutil economía expresiva Goldsmith revolucionaba el empleo del timbre incluyendo el uso de técnicas como el *echoplex*.

Basada en la terrible historia de Henri Charrière, un preso inocente sometido a numerosas vejaciones en una cárcel de la Guayana francesa, Goldsmith firmó este espectacular fresco sobre la libertad partiendo de un delicioso tema central en cuatro por cuatro —un vals típicamente francés—, que rodeó de notables bloques dramáticos repletos de asperezas armónicas —*New Friend*, *The Camp*— y piezas con acordes en contradicciones rítmico-métricas, confrontando estructuras rítmicas horizontales e impactos verticales cortantes a la manera stravinskiana —*Antonio's Death*—. A la inclusión de delicados pasajes modales donde el uso del rubato dejaba patente el amor del autor por los impresionistas —*Papillon* es a Debussy lo que *Legend* será años más tarde a Ravel—, Goldsmith unió la creación de una *set piece* a ritmo de habanera —*Gift From the Sea*—, en la que la total ausencia de diálogos dotaba de una insólita importancia a la música.

La recuperación de los masters originales, descubiertos en Roma por la discográfica patria Quartet Records —una de las más importantes del mundo—, y el gran trabajo de Mike Matessino en la remasterización, suponen además un aliciente único para zambullirse en una de las partituras más interesantes de este magnífico narrador al que nunca se le escuchan los esfuerzos.

Miguel Ángel Ordóñez

KANNO:

Onna joshu Naotora. NHK SYMPHONY ORCHESTRA. Director: PAAVO JÄRVI. LANG LANG, piano. MIDORI, violín. KAEKO MUKOYAMA, violonchelo. SONY JAPAN 30038. 1 CD.

Dada la sequía creativa en la que vive inmersa la música de cine americana, plagada de tics ambientales, iterativos patrones rítmicos y un minimalismo grosero, el cine asiático, y en especial el japonés, se ha convertido en uno de los últimos reductos para melómanos del sinfonismo tradicional, para aquellos que esperan que sea la línea melódica, la célula rítmica y la armonía las que manejen el discurso musical. En antena desde 1963, una de las principales apuestas de la cadena pública japonesa NHK es una serie televisiva de ficción histórica que genéricamente responde al nombre de *Taiga Drama*. No hay compositor japonés que se precie que no haya participado del evento —a excepción de Joe Hisaishi, instalado en su arrogante torre de marfil—. La larga nómina de músicos asociados a la NHK *Taiga Drama* incluye a Takemitsu, Yuasa, Tomita, Masaru Sato, Ikebe, Hattori, Iwashiro, Senju o Morricone —el único compositor extranjero invitado por el canal—.

En el 55º aniversario de la popular serie, la cadena ha delegado el apartado musical en Yoko Kanno, una compositora tan famosa por sus trabajos de anime —*Escawflone, Wolf's Rain, Cowboy Bebop*— como por su sospechosa inclinación al plagio —de Horner a Goldenthal, de Prokofiev a Beethoven, han pasado, bajo la sábana blanca, por su papel pautado—. Dicho lo dicho, toca plegar velas y reconocer que este *Onna joshu Naotora* resulta un deslumbrante ejercicio sinfónico que inventando poco ofrece mucho, desde sobresalientes piezas clásicas de acción —*Kokoh, Abare*— a emocionantes pasajes líricos —*Weak Heart, Hamana Wind*—. Un compacto que apunta directo al corazón. Baste de ejemplo ese poema sinfónico final, en cuatro movimientos, que Järvi conduce entre los excesos de la fanfarria espumosa y una emocionante ambigüedad dramática en la que Lang Lang sabe manejarse como nadie.

Miguel Ángel Ordóñez

Elogio de los intérpretes combativos

Norman Lebrecht

Hace siete años arranqué el CD que venía adjunto a una revista de música y me hallé en medio de un concierto de Poulenc que estaba siendo tocado como si la vida del intérprete dependiera de ello. Poulenc es hoy por hoy el paradigma de la música despreocupada, y el instrumento solista, el clavecín, había sido relegado a las tiendas de antigüedades mucho antes de que el joven Johannes Brahms realizase recados para las señoritas de la Reeperbahn. Esta grabación encontrada en la portada de la revista supuso para mí un acto de resurrección instrumental.

Así que localicé al clavecinista, de nombre Mahan Esfahani, y le invité a desayunar. Resultó ser un hombre joven, gay, iraní, presbiteriano, educado en Stanford, de gran inquietud intelectual y absolutamente total. ¿Quién podría no sentirse fascinado?

En una película que grabamos poco después me mostró el esfuerzo físico que exige afinar el clave varias veces al día (los pianistas no saben cómo hacerlo) y alabó la adaptabilidad del instrumento a cualquier tipo de música, antigua o moderna. "¿Bartók?", le reté; y tocó de memoria una página de *Mikrokosmos*. "¿Ligeti?". "Estoy trabajando en ello", respondió.

Así que, cuando el crítico Damian Thompson anunció hace poco en el *Spectator* que Mahan se había cargado su carrera, mis señales de alarma sonaron en Si bemol mayor, ya que, además de sentir enorme estima por Mahan, profeso un gran respeto por las opiniones de Damian. Damian señalaba que Mahan se había enzarzado en una disputa en una página web musical con el alemán Andreas Staier, acusándole de siniestro nacionalismo. Staier devolvió el golpe, afirmando que Mahan se creía el alfa y el omega de los clavecinistas, y en posesión de la verdad absoluta. Era una disputa de jardín de infancia, una gresca pueril que, no obstante, no carecía de una cierta relevancia.

El tema con Mahan es que es capaz de entablar una pelea en una habitación vacía si piensa que con ello despertará la atención por el clavecín de un ingeniero de telecomunicaciones que pase por ahí. Está decidido a situar el instrumento en el centro de la escena musical por primera vez desde hace dos siglos, y si por el camino tiene que triturar a un par de teclistas, pues qué le vamos a hacer. En un medio dominado por estirados académicos cubiertos de una fina capa de caspa, Mahan supone una corriente de aire fresco entrando en un irrespirable claustro. Sería capaz de entablar un tiroteo con experimentados musicólogos por un asunto de manuscritos. El año pasado, en Colonia, provocó serios disturbios entre una audiencia burguesa por una introducción hablada que realizó acerca de una pieza que estaba a punto de tocar. Cualquier día estampará un clave en la cabeza de algún crítico (Damian, estás avisado).

Y el método parece que le funciona. En 2011, Esfahani dio el primer recital de clave solo de la historia de los Proms. Consiguió un contrato con Deutsche Grammophon y tocó en un concierto junto a la Orquesta Sinfónica de Chicago. Convenció a Steve Reich, siempre celoso en lo que afecta a la interpretación de sus obras, para que le permitiese tocar *Piano Phase* al clave, interpretando una parte de la obra sobre su propia pista pregrabada. Actualmente está buscando un pianista lo bastante valiente como para enfrentarse a él en el doble concierto de Elliott Carter.

En contra de cualquier expectativa razonable, el clave ha regresado al centro del debate musical y nadie puede atribuirse un mérito mayor en ello que el rebelde Mahan Esfahani. Él, mientras tanto, se ha trasladado a Praga para vivir cerca de su nonagenaria maestra, Zuzana Ruzickova, una indómita superviviente de Auschwitz. Mahan no se va a dejar enredar por el caso Staier.

Inevitablemente, habrá quien simpatice con el público reaccionario de Colonia, en la idea de que los músicos deberían ser escuchados cuando tocan, no cuando hablan, y también quien piense, como el crítico del *Spectator*, que los solistas no deberían provocar peleas. Mi opinión es la contraria.

La música necesita de artistas comprometidos con el público, más que de aquellos que pretenden que el público deja de existir desde el momento en que se sientan al teclado y hasta el acorde final. Debería ser un imperativo de todo artista tomar la temperatura de la sala al llegar y decidir si el público necesita un poco de calentamiento antes de que el recital comience. La música no sucede en el interior de una impermeable burbuja.

Mahan Esfahani está decidido a situar el clavicémbalo en el centro de la escena musical por primera vez desde hace dos siglos, y si por el camino tiene que triturar a un par de teclistas, pues qué le vamos a hacer

En cuanto a provocar peleas, que vengan más. Beethoven le tiraba un candelabro a la cabeza a cualquiera que le llevara la contraria, y Berlioz era famoso por su carácter combativo. Mahler hizo más enemigos que amigos, y Pierre Boulez no se destacó por guardarse para sí sus opiniones. Si la música importa —y, a veces, en la solemnidad de una sala de conciertos, no estoy seguro de que importe— tenemos entonces que luchar por ella.

Que vengan más *Consagraciones de la primavera*, más peleas a tortazos, más Mahan Esfahanis para demostrar que la música sigue viva. Expresemos opiniones fuertes en los términos más fuertes de que seamos capaces. La música clásica ha sido prácticamente defenestrada por sus artificiales convenciones y por su impostada corrección. Ya basta. Vamos a pelear. ●

CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

22 TEMPORADA

LEIF OVE ANDSNES

©OZGUR ALBAYRAK

OBRAS DE SIBELIUS, WIDMANN, SCHUBERT, BEETHOVEN Y CHOPIN

MARTES
24 DE OCTUBRE
19:30 H.

PIOTR ANDERZEWSKI

©SIMON FOWLER

OBRAS DE MOZART, JANACEK Y CHOPIN

MARTES
7 DE NOVIEMBRE
19:30 H.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA DE MADRID

SALA SINFÓNICA

ENTRADAS DESDE 25€

JÓVENES DESDE 10€

www.entradasinaem.es
902 22 49 49

ORGANIZA

scherzo FUNDACIÓN

INFORMACIÓN: www.fundacionscherzo.es - 91 725 20 98

PATROCINA

EL PAÍS

COLABORA

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem

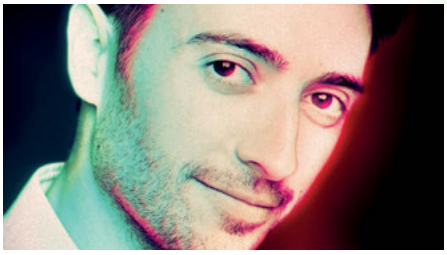
LA FILARMÓNICA

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

PROGRAMACIÓN 2017-2018

AUDITORIO NACIONAL
TEATRO REAL

ABONOS EN PATIO DE BUTACAS DESDE 443 €



14/11/2017

SEGUNDA DE RACHMANINOV

STAATSKAPELLE WEIMAR
VIVIANE HAGNER, VIOLÍN
ANTONIO MÉNDEZ, DIRECTOR

14/01/2018

LA VALSE

MARTHA ARGERICH, PIANO
GABRIELE BALDOCCI, PIANO

Concierto fuera de abono en coproducción con el CNDM

16/01/2018

QUINTA DE CHAIKOVSKY

ORQUESTA PHILHARMONIA ZURICH
HÉLÈNE GRIMAUD, PIANO
FABIO LUISI, DIRECTOR

14/02/2018

SEGUNDA DE MAHLER

SINFÓNICA DEL TEATRO MARIINSKY
ORFEÓN PAMPLONÉS
(IGOR IJURRA, DIRECTOR)
VALERY GERGIEV, DIRECTOR

13/03/2018

HEROICA

PHILHARMONIA ORCHESTRA
SERGEI REDKIN, PIANO
KARL-HEINZ STEFFENS, DIRECTOR

21/03/2018

SONATA DE FRANCK

SERGEY KHACHATRYAN, VIOLÍN
LUSINE KHACHATRYAN, PIANO

08/04/2018

ELÍAS DE MENDELSSOHN

FREIBURGER BAROCKORCHESTER
RIAS KAMMERCHOR
PABLO HERAS-CASADO, DIRECTOR

Concierto fuera de abono en colaboración con el Teatro Real

25/04/2018

RÉQUIEM DE MOZART

ORQUESTA NACIONAL DE HUNGRÍA
CORO MADRIGAL
(MIREIA BARRERA, DIRECTORA)
JÁNOS KOVÁCS, DIRECTOR

17/05/2018

TERCERA DE BRAHMS

ORQUESTA DE PARÍS
MARIA JOÃO PIRES, PIANO
DANIEL HARDING, DIRECTOR

Segura Viudas · Caldas Naya · idealista · Iglesias Santo Tomás Álvarez de León Alezes Abogados · Solgar Desde 1947 · Nature's Bounty · Auditorio Nacional de Música