scherzo

REVISTA DE MÚSICA
Año XXX - Nº 303 - Enero 2015 - 7'50 €

ORFEÓN PAMPLONÉS SIGLO Y MEDIO

ENTREVISTAS
NEVILLE MARRINER
ZUBIN MEHTA

DOSIER
GUILLERMO FERNÁNDEZ-SHAW

ACTUALIDAD
FRANCISCO ALONSO

REFERENCIAS
SINFONÍA Nº 13 DE SHOSTAKOVICH

9 778402 134807 00303

Año XXX - Nº 303 - Enero 2015

MUSIKA-MÚSICA

apasionados

HAENDEL & BACH

pasioz beterik

BILBAO 2015

Martxoak 6, 7, 8 Marzo

Palacio Euskalduna Jauregia

Informazioa/Información:

Fundación Bilbao 700-III Millenium Fundazioa

Plaza Ensanche, 11 - 1º • 48009 Bilbao • 94.679.04.88 • www.bilbao700.com

Antolatzailea
Organiza

FUNDACIÓN BILBAO 700 - III MILLENIUM FUNDAZIOA

Babeslea
Patrocina

Bilbao UDALA AYUNTAMIENTO

Laguntzaileak
Colaboran

EL CORREO PARTE DE TI ZURE BAITAN

CADENA SER

scherzo

AÑO XXX - Nº 303 - Enero 2015 - 7,50 €

2 **OPINIÓN**

CON NOMBRE PROPIO

6 **Francisco Alonso**
Javier Suárez-Pajares

8 **AGENDA**

12 **ACTUALIDAD NACIONAL**

30 **ACTUALIDAD INTERNACIONAL**

38 **ANIVERSARIO**
150 Años del Orfeón Pamplonés
Juan Antonio Llorente

44 **ENTREVISTA**
Neville Marriner
Benjamín G. Rosado

48 **Discos del mes**

49 **SCHERZO DISCOS**
Sumario

DOSIER
Guillermo Fernández-Shaw 75

Los Fernández-Shaw, una saga de libretistas
José Prieto Marugán 76

¿El cinematógrafo, por qué no?
Manuel García Franco 80

El otro teatro
Juan Ignacio García Garzón 84

ENCUENTROS
Zubin Mehta
Benjamín G. Risado 88

EDUCACIÓN
Pedro Sarmiento 92

JAZZ
Pablo Sanz 93

LA GUÍA 94

CONTRAPUNTO
Norman Lebrecht 96

Colaboran en este número:

Julio Andrade Malde, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, David Durán Arufe, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Juan Ignacio García Garzón, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Erna Metdepenninghen, Juan Carlos Moreno, Andrés Moreno Mengíbar, Antonio Muñoz Molina, Pablo del Pozo, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Guillermo Pérez de Juan, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, José Prieto Marugán, Xavier Pujol, Francisco Ramos, Justo Romero, Benjamín G. Rosado, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Aurelio M. Seco, Bruno Serrou, José Simó, Christian Springer, Javier Suárez-Pajares, José Luis Téllez, Eduardo Torrico, Asier Vallejo Ugarte, Pablo J. Vayón, Reinmar Wagner.

PRECIO SUSCRIPCIÓN:
por un año (11 Números)

España (incluido Canarias)	75 €.
Europa:	110 €.
Resto de países	130 €.

Con la colaboración de: Fundación BBVA

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

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

SCHERZO es una publicación de carácter plural y, 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.

OPINIÓN

SIN PELOS EN LA LENGUA

La mesa redonda con la que concluyó, en el marco de ExpoClásica 2014, el Foro Nacional de Programadores de Música Clásica fue un ejemplo de claridad y una muestra de cómo los diferentes componentes del sector contemplan una realidad que desmiente con creces ese mensaje de recuperación que desde el Gobierno trata de transmitirse a una sociedad que no la advierte por ninguna parte. Eso y la evidencia de que, afortunadamente y probablemente también gracias al desamor de ese mismo gobierno por la cultura, ya nadie tiene pelos en la lengua a la hora de decir lo que piensa acerca de lo que pasa y de lo que le pasa. Faltaría sólo que el consumidor fuera sabiendo lo que le costaría la cultura caso de que no hubiera ninguna ayuda pública —digamos, *noblesse oblige*, que acaba de aprobarse la segunda parte del proyecto PLATEA— para que el panorama fuera completándose poco a poco de cara a una realidad que emerge sin ambages: la cultura como servicio público no interesa a nuestros actuales gobernantes, quienes, al mismo tiempo, se muestran incapaces de vehicular adecuadamente lo que la sociedad pudiera hacer como sustentadora de esa misma cultura a la que, simple y llanamente, tiene derecho, incluso constitucional —pero ya sabemos que la Constitución se utiliza según y cómo. Es decir: no va a haber Ley de Mecenazgo.

El Foro comenzó hablando de la necesidad de recuperar, fijar y mantener el patrimonio propio y terminó con el apoyo al creador en un ámbito que lo reclama como cualquier otro. Naturalmente, apareció la incapacidad del sector de la música —y no sólo clásica— para unirse y ser de verdad un elemento de presión —como son los editores de libros— de cara a recuperar el IVA cultural y bajar de ese 21% que resulta ruinoso para los productores y los consumidores de cultura. Una cultura que es, además, fuente de puestos de trabajo —siete millones en Europa— y que sería la verdadera marca España si no fuera porque igual, hoy por hoy, no apetece sumarse a ella. Y es que, también se dijo, la política tiene sus tiempos y sus intereses y, cercanas las elecciones, empieza a pensarse en lo demagógico que resultaría, por ejemplo, suprimir alguna orquesta, decirle a la gente que por ahí se iba mucho dinero y que ya ven ustedes cómo al final sabemos gestionar. Por eso preocupaba también a los programadores la consecución de la continuidad frente a la presencia de un personalismo que sólo tiene sentido en tanto en cuanto colabora a ampliar el horizonte de un proyecto que debe tender siempre a sucederse a sí mismo, a echar raíces en la comunidad.

Y para que todo ello tenga sentido la unanimidad se centró en lo necesario de que el sector se agrupe sensata y eficazmente, de que partiendo de una transparencia que contraste con la opacidad de sus cifras —mal común a otros aspectos de nuestra industria cultural—, se llegue a un diálogo continuo y organizado que acerque a todos los que trabajan en la música: programadores, editores, agentes, creadores, intérpretes… Añadamos, además, cosas más prácticas y que tienen que ver con la sensatez de la cultura y de los dineros, desde una presencia más habitual de la música española en las programaciones de las orquestas a unos cachés que tengan en cuenta cómo está el patio.

La crisis es general, no sólo española, pero daba la sensación escuchando a las partes implicadas de que aquí el hilo se ha afinado demasiado y la tensión pudiera romperlo en cualquier momento. Lo bueno, repetimos, en ese encuentro de ExpoClásica es que nadie dejó de decir lo que pensaba, asumió la realidad y la puso sobre la mesa. Sin paños calientes, sin falsas expectativas y sin hacer del voluntarismo la máscara de un desastre anunciado.

Diseño de portada Argonauta
Foto portada: Iñaki Zaldua

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

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

Director: Luis Suñén

Redactor Jefe: Enrique Martínez Miura

Edición: Arantza Quintanilla

Maquetación: Iván Pascual

Secciones

Discos: Luis Suñén

Educación: Pedro Sarmiento y Joan-Albert Serra

Jazz: Pablo Sanz

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

Departamento de publicidad
Cristina García-Ramos (coordinación)
cristinaramos@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión
GRÁFICAS AGA
Depósito Legal: M-41822-1985
ISSN: 0213-4802

Scherzo Editorial, S. L. , a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de Scherzo-Revista de música, o partes de ellas , sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de Scherzo-Revista de música, precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

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

La música extremada

ARTE EN LOS LÍMITES

Uno de mis mejores recuerdos musicales de 2014 será el del concierto que dio en noviembre, en el Auditorio Nacional de Madrid, el cuarteto de Wayne Shorter. El virtuosismo de cada uno de los intérpretes es tan extraordinario como la manera en la que se conjugan entre sí, con esa intensidad máxima de interconexiones que tiene algo de prodigio neuronal, muy semejante al de un cuarteto de cuerda: el resultado de la consumada maestría, y también de muchos años de vida en común, de madurez compartida, del aprendizaje de un arte, que no acaba nunca. Pero lo que más me atrajo y me hizo reflexionar del concierto fue la actitud del propio Wayne Shorter, ese anciano lento y sabio de ahora que fue el joven talento deslumbrador del segundo gran quinteto de Miles Davis, el de los años sesenta, y unos años antes de los Jazz Messengers de Art Blakey.

Tanto Blakey como Davis eran maestros exigentes, individualidades abrumadoras: Wayne Shorter se formó y se midió con ellos. Que siendo tan joven los dos líderes le confiaran las tareas de la composición es un indicio de su temprana autoridad, de sus facultades formidables, que incluían un dominio magnífico de los instrumentos que tocaba, el saxo tenor y el soprano. Wayne Shorter se hizo músico en una era de saxofonistas torrenciales, y fue tan capaz como cualquiera de ellos de grandes despliegues de fuerza física, tan infatigable en la respiración como en la inspiración.

Ahora, este último noviembre en Madrid, Wayne Shorter es un octogenario un poco encorvado, que camina sin separar mucho los pies del suelo, que toca sentado. Su vigor pulmonar ya no es el que era: el cuarteto toca temas muy largos, alguno de casi una hora, y él los puntea de frases breves, entrecortadas, discontinuas, infalibles. Siendo ya tan viejo, y con sus fuerzas limitadas, Wayne Shorter tiene la prudencia de administrarlas. Pero esa limitación, que podría ser una insuficiencia, él la convierte en una ventaja, en un rasgo de estilo. Wayne Shorter hace, admirablemente, de la necesidad virtud, y en eso se parece a esos artistas supremos que saben volver a su favor exactamente todo lo que encuentran a mano: la escasez tanto como la abundancia, el vigor físico y la falta de salud, lo que a ojos de otros parece inútil o irrisorio. No es que Wayne Shorter siga tocando bien o muy bien a pesar de las limitaciones de la edad: es que extrae de ellas sorprendentes posibilidades expresivas que de otro modo no habría alcanzado. Igual que en otras épocas aprovechó y exploró las posibilidades de la elocuencia, ahora se concentra en las del laconismo, revelándonos de paso lo que con frecuencia se nos olvida, que hay tanto mérito en la máxima simplicidad como las complejidades muy elaboradas, y que la falta de medios puede ser una inspiración más poderosa que la riqueza ilimitada. Incluso se podría decir que hay obras maestras de la escasez como las hay de la sobreabundancia: Wagner o Mahler aprovechan todas las dimensiones ya casi hipertróficas de la orquesta sinfónica; Stravinski, en *L'histoire du soldat* y *Petruchka*, hace virtud extrema de la escasez de medios y de instrumentos causada por la guerra europea y crea una música de sonoridades secas y ángulos cubistas. El gran rasgo de originalidad del cuarteto sin piano de Gerry Mulligan no tuvo su origen en una decisión estética, sino en el hecho bien prosaico de que el club de Los Angeles en el que iban a tocar era tan angosto que no cabía en él ni un piano vertical.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata

O NAMELOSE FREUDE!

En el volumen X de la *Encyclopédie* (aparecido en 1765) se define la palabra *mariage* (matrimonio) como "unión voluntaria de un hombre y una mujer contraída por personas libres". Las referencias de tipo doctrinal no aparecen en la definición sino más adelante, en un amplio desarrollo que tiene tanto de religioso como de antropológico. La fecha es significativa: Gluck estrenará la primera versión de *Alceste* dos años más tarde, y tanto Calzabigi, su libretista, como Giacomo Durazzo, el director del teatro donde se produce la *première*, han sido amigos (y discípulo, en el primer caso) de Voltaire en París. Diecisiete años más tarde, el emperador José II promulga la denominada *Ehepatent*, la ley que regula lo que hoy denominamos *matrimonio civil*, que establecía para su validez legal tan sólo el consentimiento de los cónyuges firmado con testigos ante un notario. El decreto provocó fuertes protestas de los sectores reaccionarios, pero también contó con un apoyo artístico excepcional: *Le nozze di Figaro*, la inmarcesible ópera mozartiana, estrenada un año más tarde. El amor conyugal se establecía en el imaginario de la sociedad burguesa potencialmente revolucionaria como uno de los ideales del pensamiento ilustrado.

Así, no puede sorprender que Beethoven tome como tema para su única contribución operística *Léonore ou l'amour conjugal*, el libreto de Jean-Nicholas Bouilly que ya había sido transformado en ópera en tres ocasiones cuyo argumento, como se sabe, parte de un hecho realmente acaecido en Paris en los Años del Terror: la esposa de René de Samblancay se disfrazó de hombre para facilitar la huida de su marido condenado a muerte (el personaje equivalente a Don Fernando era un oficial enviado por Robespierre apellidado St. André). El ideal político de libertad y justicia resultaba indisoluble de ese *Eheliche Liebe* que figura como subtítulo de la obra en su versión alemana.

Para Beethoven escribir una ópera no era un simple trabajo alimenticio, sino una profesión de fe en los principios democráticos que la Revolución de 1789 había materializado, y de ahí que la altura del empeño le obligase a plantear la elección del código como un problema en sí mismo: al elegir el *Singspiel* como género no solamente se entroncaba con la línea mozartiana de *Die Zauberflöte*, sino que apostaba inequívocamente por un modelo de teatro popular autóctono a través del cual pudiese hacer llegar su mensaje político a un público mayoritario. Pero para Beethoven ese ideal político era inseparable de un ideal puramente musical: el sublime cuarteto *Mir ist so wunderbar* del acto primero es una proclama de la autonomía de la música más allá de los elementos argumentales que a través de esa música pretenden trasmitirse. Los cuatro personajes expresan en sus respectivos textos ideas contrapuestas que, paradójicamente, se encarnan en una misma línea melódica que se repite a través de las correspondientes entradas en canon: todo barrunto de realismo ha sido abandonado en favor de reivindicar la suprema libertad de la propia música. La obra apenas ha comenzado y ya se asiste ahí a una toma de posición en favor de la naturaleza apolínea del discurso: en ese instante crucial Beethoven se manifiesta como militantemente antirromántico. Como ya sucediese en la tormenta de la *Sinfonía Pastoral*, un mismo tema (el que se asocia al inicio de la lluvia) sirve luego para describir (en valores más largos) justamente, el reflujo de la tempestad. Lo que provoca el cambio de sentido narrativo no es tanto la aparente caída del *tempo* sino, sobre todo, la diferente posición temporal del motivo en tanto que inicio y clausura del fragmento. Del mismo modo, son los personajes y las palabras que cantan lo que modifica aparentemente el sentido de una melodía gloriosamente inmutable: nunca se habrá articulado sobre la práctica una reflexión tan radical sobre la asemanticidad de la música como en este episodio memorable.

Pero *Fidelio* es deudora de Mozart también en otro aspecto aún más crucial: su feminismo. Leonora se traviste para llevar a cabo acciones que, en su momento, se consideraban como masculinas, como empuñar un arma contra el opresor (imagen que la, en su día, celebrada interpretación de Wilhelmine Schröder-Devrient quedaría inmortalizada en un grabado famoso). La mujer que protagoniza la única ópera de Beethoven no es ese ser inestable y alienado de las óperas belcantistas al que la frustración erótica sumirá en la insania, sino una figura activa que luchará por su amor con determinación y audacia. Un nuevo arquetipo dramático se abre paso ahí, el de la mujer capaz de llevar la iniciativa y enfrentarse a la adversidad. Leonora no está lejos de Carmen, la mujer libertaria y proletaria, pero tampoco de la inolvidable Vienna de *Johnny Guitar* (inolvidable encarnación, por cierto, de Joan Crawford), el magnífico film de Nicholas Ray. Y la configuración vocal del personaje no es menos significativa: a Beethoven no le interesan las vocalizaciones acrobáticas (al último Mozart tampoco: la Königin der Nacht es el personaje negativo de *Die Zauberflöte*), sino un canto expresivo, ocasionalmente elegíaco, pero también un canto *di forza*, silábico, cuyos escasos, pero muy incisivos melismas, están ahí tan sólo para dar mayor realce y energía a la línea melódica, como se pone de manifiesto en la grandiosa escena (*Komm, Hoffnung!*) de la protagonista en el acto primero.

Y como en Mozart también, la música litúrgica hace su aparición igualmente trasmutada en portaestandarte de un mensaje laico y humanista: el sublime coro de los prisioneros *O welche Lust!*, exhibe la grandiosa simplicidad homofónica de un genuino coral que ha perdido su encarnadura eclesiástica para configurar un himno en favor de la libertad política. La grandeza de *Fidelio*, a los dos siglos de su último y definitivo estreno, es la de todas las obras verdaderamente grandes: rebasar su propio código y su tiempo histórico para proyectarse en un orbe intemporal que a todos concierne.

José Luis Téllez

LAURENCE EQUILBEY

INSULA ORCHESTRA GRABACIÓN DEBUT
ACCENTUS

MOZART REQUIEM

1 CD V 5370

sandrine piau SOPRANO | **sara mingardo** CONTRALTO
werner güra TENOR | **christopher purves** BAJO-BARÍTONO
accentus
insula orchestra CON INSTRUMENTOS DE ÉPOCA
laurence equilbey DIRECTORA

© julien mignot

« Una interpretación memorable » *BBC Music Magazine*
« Un soberbio cuarteto de solistas de altísimo nivel» *The Guardian*
« Una nueva y magnífica versión del Réquiem » *Le Monde*

LOG BOOK

RÉQUIEM DE MOZART EN EL CASTILLO DE VERSALLES
¡DESCUBRE LOS CAMERINOS DE LA MÚSICA CLÁSICA EN UNA NUEVA SERIE EN LA WEB!

Lorenzo, fan incondicional de Mozart y de la directora Laurence Equilbey, se las ingenia para invitarse a si mismo a las sesiones de grabación del Réquiem en el Palacio de Versalles en Francia...

www.goo.gl/vj8329

Co-fundada por Laurence Equilbey y el Conseil Général des Hauts-de-Seine en 2012, Insula Orchestra es un proyecto artístico construido alrededor de un repertorio que abarca, principalmente, desde la época Clásica hasta el Romanticismo, con programas sinfónicos y también programas con coros y solistas.
La orquesta interpreta con instrumentos de época, trabajando en la sonoridad apropiada para las grandes salas de concierto del presente.
Los músicos – conformados alrededor de un pequeño grupo de reconocidos y experimentados líderes de sección – son reclutados entre las jóvenes generaciones de graduados de las principales instituciones y escuelas especializadas europeas.

hauts-de-seine LE DÉPARTEMENT
MECENAT MUSICAL SOCIETE GENERALE
naïve

CON NOMBRE PROPIO

Vuelve su *Luna de miel en El Cairo*

FRANCISCO ALONSO

Francisco Alonso (1887-1948) fue un hombre que hizo lo que quiso desde su más tierna juventud. Huérfano de padre y madre a los 21 años, gozó de una temprana independencia económica y pudo dedicarse por completo a lo que más le interesó: escribir música para el teatro lírico popular de su tiempo. Después de unos prometedores comienzos en los teatros andaluces, se estableció en Madrid en 1911 y, tras darse a conocer componiendo algunos cuplés que cantaron *vedettes* como Pastora Imperio, Olimpia d'Avigny o La Bella Chelito, fue entrando en los círculos de la lírica popular a través de escritores como el granadino Antonio Paso y Enrique García Álvarez, los editores Dotesio en plena expansión empresarial, y un músico como Tomás López Torregrosa con quien firmó algunas obras y su primer éxito: *El bueno de Guzmán* estrenado por Loreto Prado y Enrique Chicote en mayo de 1913. En junio de ese año, murió Torregrosa dejando a Alonso encaminado por la senda del éxito. Ya en solitario, acertó con *La boda de la Farruca* en la temporada 1913-1914 y con *Música, luz y alegría* en la temporada siguiente. Al final de la década, Alonso era un compositor de éxito que se había ganado el respeto del público y la confianza de los empresarios pero, con el estreno de *Las corsarias* en octubre de 1919, y su célebre *Pasodoble de la banderita*, alcanzó un estatus distinto: el de fenómeno de la música teatral española.

El resto ya forma parte de la historia de la zarzuela del siglo XX: *La bejarana* (1924), escrita en colaboración con Emilio Serrano, con su *Pasodoble de los quintos*; *La calesera* (1925), su primer éxito en el formato "grande" de tres actos en el que triunfó también con *La parranda* (1928), *La picarona* (1930) y *Me llaman la presumida* (1935); pero su fuerte seguirían siendo las piezas del género chico y era plenamente consciente de ello cuando declaró: "Sé muy bien, y no me quejo por ello, que críticos y público me han encasillado en esa alegría y frivolidad que es eco del alma popular española y que la otra modalidad mía no logrará el pleno éxito sino a fuerza de años y de perseverancia". Y así, sus mayores triunfos en estos años estuvieron una vez en los dominios más frívolos del género arrevistado con obras como *Las castigadoras* (1927) o *Las leandras* (1931) —con su *Chotis del Pichi* y el *Pasacalle de Los nardos*— que iniciarían y culminarían respectivamente el exitoso tándem formado por el compositor y la *vedette* argentina Celia Gámez quien con su voz aniñada, sus chisposos ojos negros y su cálido acento porteño sedujo a España entera.

Alonso pasó la Guerra Civil en Madrid componiendo algunas obras que fueron estrenadas en los primeros años de posguerra como *Rosa la pantalonera* (1939) y *Manuelita Rosas* (1941), una zarzuela en tres actos ambientada históricamente en la Argentina del siglo XIX con la que albergó la esperanza de poder escapar del Madrid republicano para estrenarla en Buenos Aires. Acabada la guerra, el descoque de obras como *Las corsarias*, *Las castigadoras* y *Las Leandras* no tenía sitio en los férreos márgenes de la moral pública impuesta por el Estado franquista y los reyes de la escena, que, con el permiso de Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal, no eran otros que Jacinto Guerrero y el propio Francisco Alonso, tuvieron que, de alguna manera, metamorfosearse en los años cuarenta y tratar de satisfacer a su

público con obras mucho menos picantes que las que les habían dado tantos laureles y tantas perras en las décadas inmediatamente anteriores. La vía más transitable para llegar a este fin pareció entonces un tipo de comedia musical con libretos imaginativos y enredados, muy visual, con mucha ropa, humor blanco y un ojo puesto en el cine musical americano. Alonso abrió camino en esta dirección con *Doña Mariquita de mi corazón* (1942), un grandísimo éxito que revalidó al año siguiente con *Luna de miel en El Cairo* (1943), la obra de este género que con más fuerza se quiere incorporar al repertorio vivo de la zarzuela después del éxito que tuvo en su día y de que, cuarenta años más tarde, fuera incluida en la docena de revistas seleccionadas y producidas en 1985 por Televisión Española bajo la dirección de Fernando García de la Vega y, ahora que ya es septuagenaria, se vuelva a presentar muy renovada en el Teatro de La Zarzuela, al lado de *Lady be good* de George Gershwin.

Javier Suárez-Pajares

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 31-I/15-II. Alonso, *Luna de miel en El Cairo*. Gershwin, *Lady be good*. Director musical: **Kevin Farrell.** Director de escena: **Emilio Sagi.**

AGENDA

CNDM

ESTRENOS DE ALBERT GUINOVART Y TOMÁS GARRIDO

Dos estrenos muy interesantes aparecen en la programación de enero del CNDM —de quien surgió su encargo— en sendos conciertos de alto atractivo. El día 12, en el Museo Reina Sofía, el Ensemble Opus 23, dirigido por Andrés Salado, dará por vez primera una obra de Guinovart en homenaje a Mozart, su *Serenata Amadeus*. Junto a ella, piezas de Webern —*Langsamer Satz*—, Cristóbal Halffter —*Pourquoi?*—, Alban Berg —*Suite Lírica*— y Alfred Schnittke —*Moz-Art à la Haydn*. El día 20, el dúo formado por Adolfo Gutiérrez Arenas al violonchelo y Judith Jáuregui al piano, se enfrentarán a dos obras de gran repertorio —las sonatas de Shostakovich y Rachmaninov—, la recuperación de *A tientas* de José Luis Greco y el estreno mundial de *Sonata "De profundis"* de Tomás Garrido. Dos citas para no perderse.

Madrid. MNCARS. 12-I-2015. Ensemble Opus 23. Director: **Andrés Salado.** Obras de Webern, Halffter, Guinovart, Berg y Schnittke. **Auditorio Nacional.** 20-I-2015. **Adolfo Gutiérrez Arenas**, violonchelo; **Judith Jáuregui**, piano. Obras de Shostakovich, Garrido, Greco y Rachmaninov.

Cuarteto, piano y voz

NACE LA BIBLIOTECA BÁSICA DE ALIANZA MÚSICA

Bajo la dirección de Javier Alfaya, quien prologa cada volumen, Alianza Música presenta su Biblioteca Básica, que quiere ser el complemento, en el mejor sentido de la palabra, divulgativo, a su hermana mayor. Y es que los tres volúmenes aparecidos hasta ahora han de servir igual al neófito que al aficionado de siempre pues su tratamiento así lo permite. Para ello se ha contado con tres especialistas que hablan justamente de aquello que dominan. Así, Cibrán Sierra es autor de *El cuarteto de cuerda. Laboratorio para una sociedad ilustrada*, Justo Romero de *El piano: 52+36* y Laia Falcón de *La ópera. Voz, emoción y personaje*. Lo accesible y riguroso del texto, así como lo ajustado de su precio —16 euros— hacen pensar en que el éxito sonreirá a la nueva colección.

20 años del CGI y 30 de SCHERZO

DUDAMEL, MAESTRO DE CEREMONIAS

Como celebración del vigésimo aniversario del Ciclo de Grandes Intérpretes y del trigésimo de la revista SCHERZO, Gustavo Dudamel actuará el día 20 en Madrid dirigiendo su Orquesta Simón Bolívar. Un acontecimiento que no ya ningún amigo del Ciclo o de la revista debiera perderse —perdón por la confianza pero son ya muchos años— sino al que todo melómano debiera acudir. A las 22:30 —nunca es tarde si la dicha es así de buena— los venezolanos ofrecerán en el Auditorio Nacional un programa extraordinariamente atractivo: la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y una selección de fragmentos orquestales de *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner.

Madrid. Auditorio Nacional. 20-I-2015. Orquesta Simón Bolívar. Director: **Gustavo Dudamel.** Obras de Beethoven y Wagner.

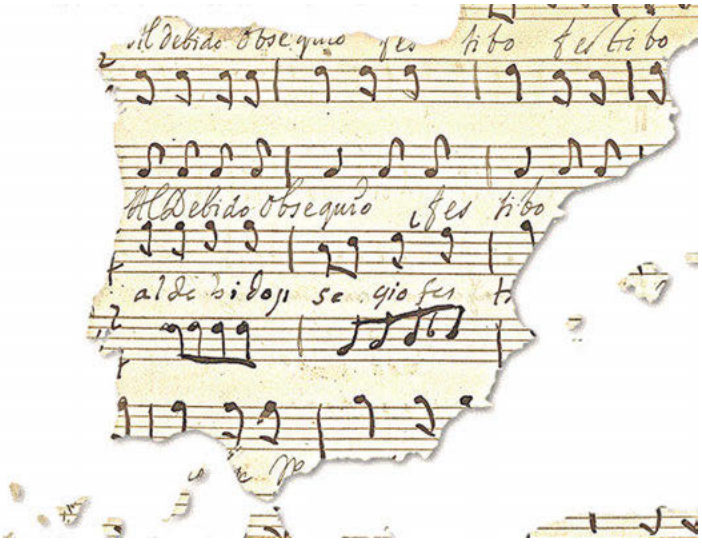
CDMyD

MAPA DEL PATRIMONIO MUSICAL EN ESPAÑA

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), a través de su Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD), ha presentado su nueva publicación electrónica *Mapa del patrimonio musical en España*.

El proyecto tiene como objetivo ofrecer un directorio con cerca de 360 instituciones de todo el territorio español que tutelan este importante aspecto de nuestra cultura. Así, el *Mapa* responde a diversas necesidades de información que se les plantean a estudiosos y ciudadanos interesados en el patrimonio musical: dónde se encuentra, cuáles son sus fondos y colecciones, cómo se accede a ellos y qué bibliografía especializada han generado la catalogación y el estudio de éstos.

Para esta tarea se ha contado con la aportación de los trabajos realizados por el Repertorio Internacional de Fuentes Musicales (RISM-España), y de otros más recientes como el proyecto *Access to Music Archives* (AMA-Grupo español) de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación (AIBM / IALM), dedicado a favorecer el acceso a los documentos de compositores, músicos, coros, compañías de ópera, conservatorios de música, editores musicales.



En el Ciclo de Grandes Intérpretes

PIERRE-LAURENT AIMARD: VIAJE AL ORIGEN

Pierre-Laurent Aimard es un clásico ya en el Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo. Uno de esos pianistas que se ganan en respeto del público sin hacer concesiones y que ha viajado en su camino a la madurez desde el presente hacia el pasado, de los grandes nombres de nuestro siglo hasta los que lo son casi desde siempre. Pocos artistas del teclado pueden presumir hoy de su versatilidad y de su capacidad para leer la historia de la creación musical como un continuo. El día 13, Aimard nos ofrecerá su lectura del primer libro de *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach, es decir, una de esas obras sobre las que hay que volver siempre.

Madrid. Auditorio Nacional. 13-I-2015. **Pierre-Laurent Aimard**, piano. Bach: *El clave bien temperado (Libro I)*.

Marco Borggreve

AIMARD

Del Liceu al Palau

LA ÓPERA SIGUE VIVA EN PERALADA

No sabemos durante cuánto tiempo podrá mantener el Festival Castell de Peralada su apuesta por la ópera. Estrenar una producción y contratar a las mejores voces del circuito internacional dispara el presupuesto, y conviene recordar que, a pesar de ser el mejor festival del ámbito clásico que se celebra en Cataluña, es el que menos subvenciones recibe y, mira por dónde, también es el único que estrena óperas cada año, en su mayoría de compositores catalanes, y el único que ha apoyado siempre a las voces y orquestas españolas, con hechos y convicción en el valor de la cantera. Lo decimos porque, desde hace un par de años, en círculos cercanos al festival ampurdanés se escuchan voces de alarma sobre el futuro de la ópera en su programación: digámoslo abiertamente, sin el empeño y la pasión de su presidenta, Carmen Mateu de Suqué, probablemente la ópera se habría extinguido en Peralada como lo hicieron los dinosaurios de la faz de la tierra. Resulta mucho más rentable programar acontecimientos con grandes figuras del pop, con las estrellas más mediáticas de la música más popular, que montar cualquier ópera del repertorio. Da menos quebraderos de cabeza y tiene efectos muchos más beneficiosos en taquilla. De hecho, hay otro gran festival en el verano catalán que hace exactamente eso, no se gasta ni un euro en la creación actual, y encima recibe generosas ayudas económicas de un gran banco que no parece demasiado interesado en la difusión de la música clásica y la ópera.

Pero, al menos de momento, quienes profetizan negros tiempos para la lírica en el festival ampurdanés deberán hacerlo en voz muy baja, porque el pasado 16 de diciembre, anticipándose a todos, el director artístico del Festival Castell de Peralada, Oriol Aguilà, avanzó la programación lírica de su próxima edición. Y la ópera sigue teniendo un peso considerable. Destacan tres espectáculos en el apartado lírico: una nueva producción de *Otello* encargo del festival al director de escena y escenógrafo Paco Azorín; un concierto lírico con el tenor Juan Diego Flórez; y un recital con el tenor Klaus Florian Vogt.

La gran ópera de Verdi, con el tenor estadounidense Gregory Kunde en el papel titular, se representará el 1 de agosto de 2015 en función única: no hay presupuesto para hacer dos funciones. Los más veteranos recordarán la primera representación de *Otello* en Peralada, hace 25 años, con Plácido Domingo y la dirección musical de Valeri Gergiev en una producción de la Royal Opera House. Ahora vuelve en una producción propia, más modesta si se quiere, pero que sirve de estímulo a los talleres del Alt Empordà en la fabricación de la escenografía. Carlos Álvarez y Eva Maria Westbroek completan el trío de voces protagonistas y en la producción actuarán el Coro y la Orquesta del Gran Teatre del Liceu bajo la dirección de Marco Armiliato.

El regreso de Flórez al festival tendrá lugar el 6 de julio: será un concierto bajo la batuta de Espartaco Lavalle y consagrado esencialmente a las grandes arias del repertorio francés, al que el tenor peruano ha dedicado su último disco. Por su parte, Klaus Florian Vogt debutará en Peralada con un recital en un marco mucho más íntimo, la Iglesia del Carmen, programado el 31 de julio. Tres apuestas, y no serán las únicas, en un festival que, pese a quien pese, contra viento y marea, sigue teniendo en la ópera su principal seña de identidad.

Javier Pérez Senz

Con la ONE

PEHLIVANIAN Y BRUEGGERGROSMAN: ESTRENO Y MÁS

La presencia de George Pehlivanian supuso en los años más duros de la ONE un soplo de aire fresco. Con el tiempo, y esa tendencia al olvido que nos caracteriza a veces, Pehlivanian parecería un tanto amortizado por un público que, en Madrid y al frente de la ONE, tendrá la ocasión demostrar que sigue siendo un maestro muy a tener en cuenta. Su programa posee el interés de la originalidad: *Pacific 231* de Honegger, *Tapias*, concierto para trombón y orquesta de Francisco Coll —estreno y encargo de la ONE con Juan Carlos Matamoros como solista— y la *Sinfonía nº 3* de Góreki, en la que intervendrá la estupenda soprano canadiense Measha Brueggergrosman.

BRUEGGERGROSMAN

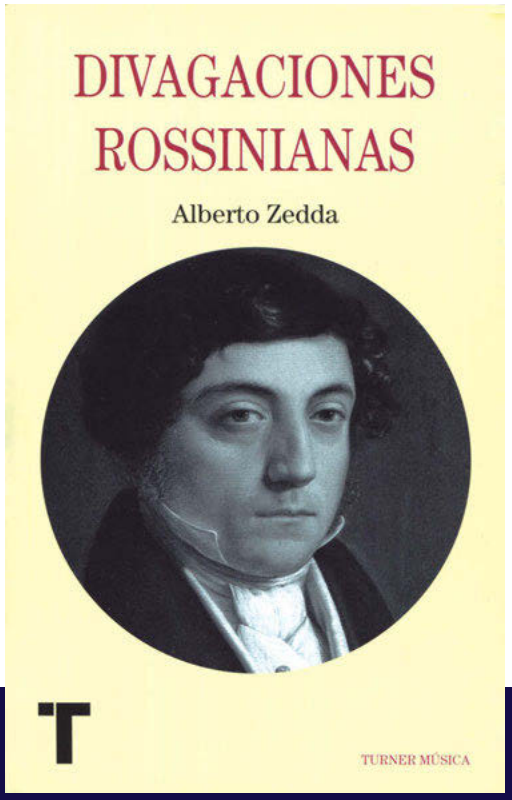
PEHLIVANIAN

Madrid. Auditorio Nacional. 16, 17 y 18-I-2015. **Measha Brueggergrosman**, soprano. Orquesta Nacional de España. Director: **George Pehlivanian.** Obras de Honegger, Coll y Goreki.

Rossiniana

LAS SABIAS DIVAGACIONES DE ALBERTO ZEDDA

Tres hurras por la Editorial Turner que, en su colección Turner Música, publica, en traducción de Carlos Alonso Otero, las *Divagaciones rossinianas* de Alberto Zedda, es decir, de uno de los más grandes expertos de siempre en el Cisne de Pésaro. Un experto enamorado del objeto de su estudio desde 1956, desde aquel primer *Barbieri*, a partir del cual nos ha sabido explicar a su autor con pasión e inteligencia. Desde ese conocimiento ancho y profundo, Zedda se explaya sobre su Rossini más personal, los aspectos de su personalidad y de su obra que le interesan especialmente. Y lo hace con un lenguaje que une la erudición y la conversación con ese aficionado un poco cómplice con el que quiere compartir esa felicidad tan especial que une a los rossinianos que en el mundo son. Un admirable conjunto de reflexiones por parte de uno de esos músicos a los que de verdad cabe aplicarles esa palabra a veces tan gastada: maestro.



Alberto Zedda: *Divagaciones rossinianas*. Traducción de Carlos Alonso Otero. Turner, Madrid, 2014. 258 páginas. 23 euros.

www.scherzo.es

ACTUALIDAD
NACIONAL

Excelso reparto vocal

REINAS CELOSAS SON PELIGROSAS

Gran Teatro del Liceo. 19-XII-2014. Donizetti, **Maria Stuarda.** Joyce DiDonato, Silvia Tro Santafé, Javier Camarena, Michele Pertusi, Vito Priante, Anna Tobella. Director musical: **Maurizio Benini.** Directores de escena: **Patrice Caurier, Moshe Leiser.**

BARCELONA La ópera *Maria Stuarda* es un caso de "batalla de reinas", celosa y furibunda una, orgullosa la otra, enfrentadas por el amor de un mismo hombre. Centrada en la figuras de Isabel I de Inglaterra y Maria Estuardo, reina de Escocia, argumentalmente la obra presenta una tergiversación grave de la verdad histórica. Teatralmente es un dramón imponente debilitado por un final premioso que lastra dramáticamente la obra. Al final, tras tres cuartos de hora despidiéndose de unos y de otros, el espectador suele acabar deseando que, por el bien de todos y especialmente del arte del teatro, le corten la cabeza de una vez a aquella pobre desdichada. Musicalmente, *Maria Stuarda* es belcantismo químicamente puro y de alta exigencia fruto de un Donizetti en pleno dominio del oficio y del estilo.

A *Maria Stuarda* sólo la sostiene el canto, no hay otra opción, un canto que debe ser de primerísimo nivel. En la *Maria Stuarda* que se presentó en el Liceo, el reparto era, sobre el papel, óptimo y acabó resultando ideal, casi excelso. Joyce DiDonato, conocedora en profundidad del papel de Maria Stuarda está en un gran momento vocal y superó con belleza de sonido, gran control de la respiración y de la emisión y facilidad para las agilidades los innumerables escollos de una partitura extensa. Ella fue la gran triunfadora. Algunos puristas objetaban que en algunos pasajes se le hubiera adaptado la partitura un semitono y en algún caso un tono entero. Forma parte de la tradición interpretativa del papel que si lo canta una mezzosoprano se adapte. No cabe la objeción.

La valenciana Silvia Tro Santafé estuvo muy bien de voz y de temple y garra en el personaje de Elisabetta y supo dotarlo de toda la maldad, celos y odio que necesita. El personaje de Roberto, Conde de Leicester, el objeto del deseo de las reinas enfrentadas, es un papel ingrato pues, siendo de alta exigencia vocal, ofrece pocas oportunidades de lucimiento al solista. El tenor Javier Camarena las aprovechó todas y firmó una actuación sobresaliente.

A. Bofill

Javier Camarena, Joyce DiDonato y Silvia Tro Santafé en *Maria Stuarda*

Totalmente convincentes y suficientes Michele Pertusi, Vito Priante y Anna Tobella en los papeles de Talbot, Lord Cecil y Anna Kennedy respectivamente.

Tuvo gran merito en el éxito redondo de la representación la dirección sabia, perfectamente belcantista, meciendo las voces, del veterano Maurizio Benini. Muy bien el coro en todas sus intervenciones.

El montaje, una coproducción del Liceo con varios teatros, el Covent Garden, entre ellos, con dirección escénica de Patrice Caurier y Moshe Leiser, presenta demasiados altibajos para ser globalmente buena y combina finos detalles en la dirección de actores y aciertos en la compleja dramaturgia de la escena final, con errores, soluciones sin gracia y algún despropósito, no siendo el menor de ellos hacerle cantar un aria dificilísima a Maria Stuardo peligrosamente encaramada en una silla o hacer que Elisabetta, presa de incontenible furor erótico, se abalance sobre Leicester y lo empiece a desnudar en escena.

Xavier Pujol

El concierto mozartiano por Perianes y Albiach

IMPERFECTO, PERO POÉTICO

Palacio de Congresos. 18-XII-2014. **Javier Perianes**, piano. Orquesta de Extremadura. Director: **Álvaro Albiach.** Obras de Mendelssohn y Mozart.

BADAJOZ

Volvía después de varios años Javier Perianes a colaborar con la Orquesta de Extremadura, y lo hacía en un momento en el que el pianista andaluz vive un instante especialmente álgido de su brillante y prestigiosa trayectoria y el conjunto que dirige Álvaro Albiach se consolida como una formación compacta y capaz. El *Concierto nº 23* de Mozart quedó algo perjudicado por un piano sordo, que provocó frecuentes problemas de equilibrio entre la orquesta (que acaso, para ayudar, podría haber reducido un poco la cuerda) y el solista. Fue en cualquier caso una versión muy poética, que destacó principalmente en el ensoñador Adagio central, justo allí donde el instrumento ganó protagonismo y

ÁLVARO ALBIACH

Perianes pudo lucir el lirismo y la flexibilidad de su fraseo, el control del *tempo* de la obra y su admirable capacidad para matizar dinámicas en las gamas más leves, lo que llevó a límites extremos en su hermosísima propina (una de las *Piezas líricas* de Grieg, materia de su próximo disco). Albiach acompañó con un lenguaje bien articulado, acaso algo rígido al principio y con imprecisiones ocasionales de algunos atriles en el final. Un Mozart imperfecto, pero con momentos bellísimos, de calidez y emotividad muy cercanas al público.

El concierto había empezado con una exaltada y agitada versión de la obertura de *Las bodas de Camacho* de Mendelssohn, aristada y rica en colores, y en la segunda parte insistió en un Mozart de articulaciones bien marcadas y fraseo ágil, incluso algo nervioso, en un *Don Giovanni* adecuadamente dramático, que se hizo un tanto atropellado en el inicio de la *Sinfonía nº 39* para remansarse en un Andante al que le faltó un toque de sutileza en los matices para alcanzar esa entraña poética tan típica de Mozart. Estupendo y enérgico minueto como puerta a un final brillante, en el que la OEX mostró buen empaste, claridad y apreciable densidad sonora. Nuevo éxito de público en el Palacio de Congresos pacense que parece afianzar el papel de la orquesta en la sociedad extremeña.

Pablo J. Vayón

Retiro de una gran cantante

EL ADIÓS BARROCO DE DESSAY

Barcelona. Liceo. 22-XI-2014. **Natalie Dessay**, soprano; **Christophe Dumaux**, contratenor. Le Concert d'Astrée. Directora: **Emmanuelle Haïm.** Obras de Haendel.

La musicalidad de Natalie Dessay hizo posible que su concierto en el Liceo, en el marco de su gira mundial de despedida fuera una emocionante velada barroca consagrada a las mejores arias y escenas de *Giulio Cesare*. Los contratiempos de salud que ha padecido en los últimos años han dejado huella en su voz, pero la expresividad y la emoción del canto siguen intactas. De entrada, Dessay contó con el respaldo de Emmanuelle Haïm, al frente de su excelente orquesta, Le Concert d'Astrée, y el contratenor Christophe Dumaux, con quienes ha interpretado la gran ópera de Haendel en París y Nueva York en el papel de Giulio Cesare. Impresiona la naturalidad y

A. Bofill

Natalie Dessay y Emmanuelle Haïm en el Tearto del Liceo

la flexibilidad de Haïm, que respira con las voces, cuida las dinámicas y mima las voces.

Dessay pasó apuros en la emisión y el control del fiato, pero alcanzó momentos de magia expresiva en sus grandes arias —la interpretación de *Piangerò* fue sublime— y dio vida teatral a los recitativos con incisividad. La mayor parte del programa corrió a cargo de Christophe Dumaux, excelente cantante que convenció más por la musicalidad y buen gusto en las ornamentaciones que por el volumen de su voz, muy bien manejada, pero con graves muy pálidos.

Le Concert d'Astrée lució un sonido bello y natural, con el que Haïm recrea magistralmente el virtuosismo, la transparencia y la tensión dramática que anima el lenguaje de Haendel. Brillaron la pureza y el limpio sonido del concertino David Plantier, y la elegante finura del flautista Sébastien Marq en las danzas de la *Suite nº 3* de la *Música acuática*; el único problema es que, este tipo de sutilezas y filigranas no resultan muy audibles en una sala tan grande como el Liceo.

Javier Pérez Senz

Temporada de la BOS

ALTOS VUELOS

Palacio Euskalduna. 20-XI-2014. **Cuarteto Juilliard.** Sinfónica de Bilbao. Director: **Erik Nielsen.** Obras de Martinu, Elgar y Dvorák. 14-XII-2014. **Nemanja Radulovic**, violín. BOS. Director: **Michal Nesterowicz.** Obras de Luc, Chaikovski y Grieg.

BILBAO Martinu es un compositor muy poco programado en nuestras salas de conciertos y uno de los grandes logros del primero de estos dos conciertos fue hacernos ver el error que cometemos al olvidarnos de su música. *La Bagarre* (1926) es una exuberante obra parisina que flirtea con varias influencias (desde Stravinski hasta el *jazz*) y que lanza, sin romper drásticamente con ella, feroces ataques sobre la armonía tradicional. El *Concierto para cuarteto y orquesta, H. 207* (1932) tiene más clara su voluntad de cruzar el romanticismo para buscar las raíces del *concerto grosso*. Lo tocó el histórico Juilliard String Quartet con la elegancia que le es propia, una elegancia que proyectó con idéntica eficacia sobre la *Introducción y Allegro para cuarteto y orquesta, op. 47* (1905) de Elgar. Erik Nielsen será el próximo titular de la BOS y confirmó que de sus manos se puede esperar lo mejor: llevó a la orquesta por la senda de la claridad, la precisión y el fraseo expresivo, logrando de la *Octava* de Dvorák muy alto vuelo en lirismo y en profundidad.

Hu es una bella obra de María Eugenia Luc que despliega lentas y serenas oleadas sonoras sin que determinadas tensiones interiores amenacen su continuidad. Con todo, la estrella de la noche era el serbio Nemanja

ERIK NIELSEN

Radulovic, una de las nuevas caras de la Deutsche Grammophon, un violinista extravagante en su puesta en escena y en la forma de enfrentarse a la música, así se trate de una obra de la envergadura del *Concierto* de Chaikovski, al que llegó a privar de su esencia dramática. Le salvan una técnica apabullante y un fabuloso sentido del canto que, cuando sale a la luz, ofrece al gran músico que puede llegar a ser. Para las dos suites de *Peer Gynt* de Grieg va pasando el tiempo y en sus melodías comienzan a verse síntomas de cansancio, pero Michal Nesterowicz supo encontrar la fórmula del lirismo inmediato para mostrar que toda buena música (y la de Grieg lo es) merece envejecer con dignidad.

Asier Vallejo Ugarte

Farinelli y doña Bárbara

MENA Y EL CANTO PURO

Bilbao. Teatro Arriaga. 26-XI-2014. **Carlos Mena**, contratenor. Mensa Harmonica. Obras de Marcello, Sarro, Vinci y Scarlatti.

Fue una alegría volver a escuchar a Carlos Mena en el Arriaga, un teatro que visita con asiduidad y en el que es siempre bien recibido. Sabemos que no levanta tantas pasiones como otros colegas de su cuerda, Jaroussky a la cabeza, pero la musicalidad, la elegancia en el canto, la voz limpia y esmaltada, la sobriedad expresiva y la pureza estilística hacen de él uno de los primerísimos contratenores de la actualidad. Lo demostró con creces en este recital dedicado a la música vocal del setecientos italiano, que clavaba su mirada en Carlo Broschi, Farinelli, y en la herencia musical que recibió de Bárbara de Braganza. De esa forma, Mena, junto a cinco estupendos músicos de Mensa Harmonica, pudo celebrar la plena actualidad de dos de los géneros medulares de la época, la ópera y la cantata, una y otra representadas por nombres que han llegado con buena salud a nuestros días.

El más importante puede ser Domenico Scarlatti, que mantiene su aura mítica por su extraordinaria colección de sonatas para clave, pero su música vocal se ve igualmente revalorizada con el tiempo. En su cantata *Doppo lungo servire* y en su terminal *Salve Regina*, compuesto en los últimos días de su vida, tiene instantes de enorme fuerza expresiva que Mena supo prender desde la línea, el fraseo y el acento, valores del canto puro. En la cantata *Fonti, voi che al mio pianto* de Benedetto Marcello (eterno secundario del barroco italiano) hay también música de alta calidad.

Moreno Esquibel/Teatro Arriaga

Para la ópera comparecieron los "napolitanos" Domenico Sarro (*Il Valdemaro*) y Leonardo Vinci (*Il Catone in Utica*) y sus ideas claras sobre el sentido del melodrama, revitalizadas tras el impulso de Alessandro Scarlatti. Mena, ante partituras que retan al más estilista de los estilistas, lució en ellas color, reguladores, matices y la impecable coloratura de los grandes.

Asier Vallejo Ugarte

Fundación BBVA

ÁNGELES, TRENES, NENÚFARES...

Bilbao. Edificio San Nicolás del BBVA. 16-XII-2014. **Cuarteto Bretón. Zuriñe Gerenabarrena**, electroacústica. Obras de Saariaho, Crumb, Quislant y Reich.

Se llenó el palacete de San Nicolás para escuchar al Cuarteto Bretón en un programa de extraordinaria potencia. Lo abría *Nymphéa* (1987), de Kaija Saariaho, obra de delicada sensualidad que se ve embestida por vendavales que llevan la música al borde del paroxismo. Bajo el subtítulo *Jardín secreto III*, busca evocar la imagen "de la estructura simétrica de un nenúfar, flexible, flotando en el agua y transformándose". George Crumb creó con *Black Angels* (1970) una de las obras de cámara más célebres de la posguerra, una de esas piezas que marcan la modernidad de una época en la que las técnicas instrumentales tradicionales comenzaban a agotarse y se trataban de redefinir los límites del material musical. Crumb jugaba a placer con los susurros, con el sonido de los insectos, con las estridencias de la cuerda, pero también con los ecos medievales, con los ritmos de danzas macabras, con los cantos rituales y con la poética del *lied* alemán como evidencias de su respeto profundo a la música del pasado. *Black Angels*, impresionante en disco, muestra su verdadera dimensión cuando se escucha en vivo.

Lo mismo se puede decir de *Different Trains* (1988), de Steve Reich, otro gran clásico de las últimas décadas. El Bretón, respaldado por la electrónica de Zuriñe Gerenabarrena, lo recreó con total contundencia. Los procesos graduales que identifican en buena medida el estilo del norteamericano tienen, sometidos a un continuo flujo de tensión, espacio propio en la obra, pero es el uso del ruido de trenes de los años treinta y cuarenta (sirenas incluidas), sumado al empleo de voces humanas grabadas en tiempos del Holocausto, lo que confiere a la obra un peso abrumador. El bilbaíno Javier Quislant, con su interesante *Erinnerungs. Vermögen* (2013), se hizo un sitio entre tres figuras gigantescas de la creación contemporánea.

Asier Vallejo Ugarte

Ciclo de la OSG

MÚSICA DIABÓLICA

Palacio de la Ópera. 21-XI-2014. **Pekka Kuusisto**, violín. Sinfónica de Galicia. Director: **Dima Slobodeniouk.** Obras de Grieg, Fagerlund y Sibelius. 5-XII-2014. **Nemanja Radulovic**, violín. OSG. Director: **Michal Nesterowicz.** Obras de Chausson, Ravel, Pagès y Elgar. 12-XII-2014. **Elisabeth Leonskaia**, piano. OSG. Director: **Dima Slobodeniouk.** Obras de Mozart.

LA CORUÑA

En la primera suite del *Peer Gynt* —la que se toca casi siempre—, la orquesta estuvo espléndida; de manera especial, los arcos en una *Muerte de Aase* intimista, casi susurrada. Magnífico también el largo *crescendo* con que se describe la mansión del Rey de la Montaña. Música diabólica, como el bis que ofreció Kuusisto, la transcripción de una endiablada pieza popular finesa denominada con toda propiedad, *Polca del Demonio*. El joven intérprete, soberbio; también, orquesta y batuta; pero el extenso concierto de Fagerlund, intitulado *Darkness in Light*, tiene menos luces que tinieblas. Versión espectacular de una obra de dificultad extrema. Maravilloso instrumento (Guadagnini, 1752), y excepcional actuación de violinista —Kuusisto es el dedicatario de la partitura—, agrupación y director. Una muy bella, apasionada lectura de la *Segunda Sinfonía* de Sibelius remató la velada.

Elisabeth Leonskaia y Dima Slobodeniouk con la Sinfónica de Galicia

Nesterowicz es uno de los más cualificados directores emergentes; pero no fue éste su mejor concierto en La Coruña. A una orquesta como la Sinfónica de Galicia es preciso extraerle todo el refinamiento sonoro de que es capaz y no buscar con ella contrastes violentos y excesos en los decibelios para lograr más brillo que enjundia. El bello *Poema*, de Chausson, estuvo más equilibrado que una *Tzigane* muy desajustada debido al *tempo* imprevisible (incluso, tratándose de música cíngara) de un violinista al que sobran las extravagancias porque no las necesita: es un espléndido artista. La obra de Pagès, *Desde el fondo del espejo*, de tímbrica interesante, muy en línea con las tendencias compositivas actuales. Lo mejor fue sin duda la preciosa versión de las *Variaciones Enigma*, de Elgar, premiada por los oyentes con una verdadera aclamación.

El monográfico de Mozart hubiera requerido mayor exquisitez expresiva y elegancia en el fraseo, tanto en la obertura de *Così fan tutte* como en la interpretación de la *Sinfonía Júpiter*. Las tuvo, en cambio, en el *Concierto para piano nº 25*, tal vez contagiados, rector y agrupación, por la maravillosa lectura que realizó Elisabeth Leonskaia, quien correspondió al entusiasmo del público con una bellísima interpretación del Allegro assai de la *Sonata nº 12 en fa mayor, K. 322*.

Julio Andrade Malde

Jornadas brittenianas

MORIR, DORMIR…

Teatro Real. 18-XI-2014. **Ian Bostridge**, tenor. Sinfónica de Madrid. Director: **Alejo Pérez.** Obras de Britten. 19-XI-2014. Britten, **Muerte en Venecia.** John Daszak, Leigh Melrose, Anthony Roth Costanzo, Tomasz Borczyk, Duncan Rock, Itxaro Metxaka, Vicente Ombuena. Director musical: **Alejo Pérez.** Director de escena: **Willy Decker.** Escenografía y figurines: Wolfgang Gussmann. Iluminación: Hans Toeltsede.

MADRID En teatro, en ópera, es raro ver retratos de la subjetividad; sin duda es difícil si no nos ayudamos con alucinaciones, sueños, cosas así. *Muerte en Venecia*, con la delicadeza de sus líneas, el hondo dramatismo nunca enfático, es una ópera con elementos subjetivos, de ahí que el canto y lo visual se complementen, y el primero ceda a menudo al segundo la primacía escénica. Para darlo en escena hace falta un excelente director, pero sabemos que las acotaciones pueden dar lugar a lo contrario, el arbitrio del entrometido. Por suerte, Willy Decker, en la producción que viene al Real desde el Liceu de Barcelona, tuvo el talento de ahondar en la crisis de Eschenbach entre impotencia creativa, sentido exaltado de la belleza, decadencia física, homosexualidad latente o manifiesta, viaje iniciático (iniciático del final de una vida, que también requiere *aprendizaje*), que Thomas Mann dio a su manera, Visconti tradujo a la suya y Britten vertió en una partitura en la que la línea vocal es firme, a veces incluso monótona, en la que se le priva al protagonista de un antagonista (Visconti buscó el amigo respondón del músico, que no literato; Myfanwy Piper se centra en el soliloquio, las "visiones", la hostilidad del medio) y en el que el foso desprende un paisaje sonoro tan límpido y tan penetrante al tiempo que el aficionado precisa de más de una lectura para penetrar algo en el mundo de esta obra del final de la vida del compositor. Decker, con una escenografía bella, sabia y muy sencilla de Gussmann, mueve la acción lejos del tópico o el icono venecianos y consigue una secuencia ágil, dinámica, que sin embargo traduce con rigor el viaje a la muerte. La puesta está llena de detalles; por ejemplo, Gussmann junta "la canalla" en un grupo, siempre, y en esto en rigor obedece a la partitura, al chispeante acompañamiento que así parece marcarlo: peluquero, vendedoras, mendigos, *musikanten* siempre aparecen juntos, nunca en su función individual. El movimiento escénico y la coreografía de Klaus Bertisch cobraban trascendental importancia en la propuesta teatral.

Javier del Real

John Daszak y Leigh Melrose en *Muerte en Venecia* de Britten

Alejo Pérez, director argentino de excelente carrera, fue un maestro concertador espléndido, definidor de situaciones, pero con la obligada discreción de esta partitura que huye del acento, de lo notorio, con lo que puede ganarse mucho en sentidos y menos en aplausos (aunque ese día el maestro los recibiera con generosidad por un público que había sabido penetrar en la propuesta). Si la palabra *sutil* no estuviera tan desgastada y tuviera tantos sentidos… Alejo Pérez es sutil como un poema de Omar Jayán. Por decirlo así.

Muerte en Venecia es obra de un protagonista solo, y John Daszak dio de sí mucho más de lo que este papel permite por su omnipresencia vocal y sobre todo escénica: canta mucho, y está siempre ahí, porque la acción y las situaciones son subjetivas, es Aschenbach quien mira y quien ve. Daszak, además de excelente tenor que te hace olvidar que este papel era para Peter Pears (no siempre te lo hacen olvidar) es un actor de una vez. Salvo que consideremos que el antagonista es Tadzio (Tomasz Borczyk, papel mudo), el antagonista en rigor es múltiple, y ahí brilló por voz y por histrionismo Leigh Melrose. Anthony Roth Costanzo fue una hermosa voz de Apolo en una de las escenas en que Gussmann se toma más libertades (economía de medios, renuncia a visualizar el *agon*), mientras Duncan Rock, Itxaro Mentxaka y Vicente Ombuena, entre otros intérpretes de un muy buen reparto, enriquecieron con sus voces y talento escénicos una obra de teatralidad increíble (increíble por la escasa teatralidad aparente del material de partida). En fin, uno de los más hermosos espectáculos del Real desde su reapertura, y que conste que ha habido muchos, muchos.

Un día antes tuvimos la suerte de presenciar un programa Britten de semejantes características en lo vocal y dramático de las líneas, hora y media del mejor Britten, el de los *Cinco Cánticos* compuestos a mucha distancia temporal uno de otro (de 1947 a 1974, toda una vida artística); y el *Nocturno op. 60*. No es precisamente el Britten más conocido. La sutileza de línea y acompañamientos es gemela de la de la ópera comentada. Bostridge capitaneó un equipo marcado por el exquisito gusto de las líneas vocales y el apoyo eficaz en los sentidos dramáticos de los poemas que, en los *Cánticos*, se basan en la Biblia, una *mistery play*, Edith Stiwell y Eliott.

Fueron dos partes, la primera con la maestría de Bostridge acompañada por el gran pianista Julius Drake, mas también con Costanzo y Rock, ya mencionados por la ópera, y el acompañamiento del arpa de Michaele Granados y la trompa de Fernando Puig. Una primera parte asombrosa, exquisita (también), intimista, que se vio equilibrada en calidades por el *Nocturno*, para voz y siete instrumentos y cuerdas (un total de veinticuatro músicos): de Shakespeare a Shelley y Keats, de Tennyson a Coleridge y Wordsworth, más Middleton y, en fin, el llorado Owen… Aquí, Alejo Pérez subió desde el foso y se permitió la misma hazaña de refinamiento y sentidos múltiples de su *Muerte en Venecia*. Una maravilla de concierto. Ambas sesiones, días antes de Navidad, eran ya una fiesta. Distinta, sin duda, a la los aledaños del Teatro Real, una vez más ajeno a la *realidad real*, ay, pobres de nosotros, aficionados.

Santiago Martín Bermúdez

En *Romeo y Julieta* de Gounod en versión de concierto

ALAGNA VUELVE AL REAL

Madrid. Teatro Real. 20-XII-2014.. Sonya Yoncheva, Roberto Alagna, Marianne Crebassa, Joan-Martín Royo, Roberto Tagliavini, Diana Montague. Orquesta y Coro del Teatro Real. Director: Michel Plasson. Gounod, *Roméo et Juliette* (versión de concierto).

Javier del Real

Michel Plasson, Sonya Yoncheva y Roberto Alagna en *Romeo y Julieta*

Alagna es un convincente actor, faceta aún pendiente de demostrar en el Teatro Real, donde ha regresado otra vez en concierto. Con la voz más pesada y menos flexible mas siempre hermosa, uniforme, seductora y ahora más potente, triunfó como el joven enamorado veronés, dejando imperecederos momentos de satisfacción en su página solista donde se entregó a fondo, y en un acto final especialmente intenso. Hasta el punto de rozar, tal fue la entrega, el accidente vocal. Alagna es un cantante de esencia romántica y Roméo es un personaje que sigue estando a su medida. Yoncheva es una Juliette trabajada ya en escenarios, incluyendo algunos fragmentos de la ópera grabados en compañía de Grigòlo. Con la voz rica, homogénea y con especial brillo aunque a veces con algún sonido chirriante, pasó sin problemas de los alardes del vals del inicio y de los esplendores líricos de los dúos al dramatismo final (el aria del veneno fue abreviada). Aunque es la pareja amorosa quien carga con el mayor peso de la obra, otros personajes cuentan con fugaces ocasiones para que un cantante se luzca. Martín-Royo ofreció una digna balada de la Reina Mab y estuvo algo apurado en los instantes previos a la muerte de Mercutio. Crebassa, vestida a lo Lady Gaga, logró una excelente ejecución de su deliciosa cancioncilla. Tagliavini dio mucha presencia vocal al fraile, pese a algunas notas graves que resultaron menos sonoras que el resto de la gama; Montague demostró su clase en su insignificante cometido. El resto del equipo, en general, estuvo a la altura de lo necesario: Toni Marsol (Grégorio), Damián del Castillo (Paris), Antonio Lozano (Benvolio), algo menos el inseguro Capulet de Laurent Alvaro. Merecen destacarse el sobresaliente Tybalt de Mikeldi Atxalandabaso y el Duque de Fernando Radó. Plasson, que eligió entre las cuatro posibles la partitura original de 1867, es una autoridad en este repertorio, de ahí que su lectura fuera impecable de concepto y magnífica de resultados, en los que colaboraron tanto la orquesta como el coro. El éxito fue incuestionable.

Fernando Fraga

Ciclo de la ORCAM

JORNADA BRAHMSIANA

Madrid. Auditorio Nacional. 1-XII-2014. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **Christoph Poppen.** Obras de Brahms.

Redundando un poco —era lógico— en sus propias y acertadas notas al programa (lástima ese "concivió" que se deslizó, ¡ojo con la ortografía!, en el comentario a los *Walzer*) y que no es su culpa, nuestro compañero José Luis Pérez de Arteaga hizo una cumplida introducción verbal al concierto, con la maestría y gentileza de volcar hacia el director de la ocasión los aplausos que a él correspondían por su exordio.

También se señalaba en el programa que los conjuntos de la Comunidad interpretaban estas obras por primera vez, y hay que decir globalmente que Brahms no es su especialidad, o no lo es al menos bajo esta batuta. Porque la de Poppen se mostró tan competente como la de docenas de directores alemanes en este repertorio, pero sin ninguna cualidad que le aparte de la correcta generalidad.

Pero vayamos por partes. Buena concertación y claridad en la *Obertura para un festival académico op. 80*, con buen rendimiento de la orquesta hasta que hubo pérdida de empaste y tendencia a la algarabía en la cita del *Gaudeamus*. Las treinta y siete voces dispuestas en el coro dieron rendimiento excelente en los nueve *Liebeslieder Walzer* arreglados por el compositor a partir de las dos series *Op. 52* y *65*.

Fue en la obra grande, en la *Sinfonía nº 1* del compositor de Hamburgo donde, para quien firma, se pusieron en evidencia las fisuras de Poppen que, eso sí, fue aplaudido y vertió esos aplausos hacia la orquesta al final de la interpretación. En el arranque estuvo ésta falta de grandeza y de palpitación, desprovisto en general de magnitud el primer tiempo. Sí se estuvo bastante cerca del logro de la cualidad rapsódica en el Andante sostenuto, con la señalada colaboración de la concertino Anne Marie North, resultando un tanto desmayado el Un poco Allegretto e grazioso, quedando de realce que no es Poppen director que trabaje especialmente el magma sonoro. A tenor de lo anterior se culminó la versión sin sacarle total partido al complejo tiempo último.

José A. García y García

Acertada reposición

UN CUENTO CON DIAMANTES

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 26-XI-2014. Barbieri, **Los diamantes de la corona.** María José Moreno/Sonia de Munck, Cristina Faus/Marina Pardo, Darío Schmunck/Carlos Cosías, Ricardo Muñiz, Gerardo Bullón, Fernando Latorre, Joseba Pinela. Director musical: **Óliver Díaz.** Director de escena: **José Carlos Plaza.**

Afortunadamente no se ha dejado que *Los diamantes de la corona* (1854) vuelvan a perderse. Algo más de cuatro años después de su última representación, el Teatro de la Zarzuela repone la producción que supuso, en la temporada 2009-2010, la recuperación de una de las partituras importantes de Francisco Asenjo Barbieri con texto versificado de Francisco Camprodón. La reposición, por tanto, ha valido para poder nuevamente disfrutar de la partitura completa, un Barbieri vital y alegre en la que derramó inspiración con base en fórmulas musicales italianas, pero introduciendo también bastantes dosis de españolismo, dotándola de una excelente instrumentación y otorgando a la orquesta auténtico protagonismo. En algo también contribuye Camprodón, uno de los autores más destacados de zarzuela grande, al traducir y adaptar *Les diamants de la couronne*, "opéra-comique en trois actes" de Scribe y de Jules-Henri Vernoy de Saint Georges, con música de Auber, aunque cambia el desarrollo de las escenas en algunos casos. Lo cierto es, que con un ingenuo argumento basado en una leyenda según la cual la princesa María de Braganza habría sido jefe de un grupo de bandoleros antes de llegar a ser reina de Portugal, se desentrama una historia de amores romanticones, robos y falsificaciones de joyas, huidas en carruajes, tormentas atronadoras, bandoleros bonachones, que hacen de ello un auténtico cuento que tiene al público muy entretenido.

El trabajo realizado por José Carlos Plaza en la dirección escénica ha vuelto a gustar; su trabajo con cantantes y actores queda de manifiesto en los detalles, la sensibilidad y talento de su discurso, alcanzando momentos de gran comicidad. La escenografía de Francisco Leal, inspirada en los bocetos historicistas de Ferri, Soler Rovirosa, Busato, Ciceri y Percier, de telones pintados y el colorido vestuario de Pedro Moreno muy aplaudidos al final de la representación, hacen del espectáculo una disposición al juego y a la ilusión.

Lució María José Moreno como Catalina, en su canto e interpretación teatral, en la balada del primer acto de un perfume melancólico veneciano y en la hermosa y sentida melodía de la romanza del tercero; discreto Darío Schmunck como Sandoval, superó la romanza *Ah, que estalle el rayo*, mezcla de pasajes de bravura y cantabile, Cristina Faus en Diana cantó con gusto y finura el bolero a dos, ejemplo de lenguaje musical autóctono, una belleza de página. Defendió muy dignamente el papel de Campomayor el tenor Ricardo Muñiz en quien Camprodón vierte fundamentalmente toda la comicidad. También estuvo bien defendido el papel de Rebolledo asumido por Fernando Latorre. El Coro del Teatro de la Zarzuela y la Orquesta de la Comunidad respondieron a las exigencias de la partitura, conducidos por el asturiano Óliver Díaz que resolvió con habilidad, sin poder evitar algún que otro desajuste, en la, a veces, compleja concertación de Barbieri. Queda dedicar un merecido comentario para el elenco del segundo reparto que alcanzó el nivel del primero y acentuaron con acierto la vis cómica. Sonia de Munck cantó con lirismo y delicadeza a Catalina, Carlos Cosías, sin alardes vocales, acometió un gracioso y gustoso Sandoval y Marina Pardo, papel modesto como Diana, hizo con corrección sus intervenciones más destacadas.

La producción de estos *Diamantes de la corona* se ha querido dedicar al desaparecido maestro Rafael Frühbeck de Burgos en reconocimiento de su gran actividad artística y musical. La satisfacción del público se le hizo evidente a este comentarista en una frase que dirigió un espectador a otro que resume todo: "Ha merecido el viaje".

Manuel García Franco

XXI Ciclo de Lied

GERHAHER, EL CORDIAL

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 21-XII-2014. **Christian Gerhaher**, barítono; **Gerold Huber**, piano. Obras de Mahler.

El arte de Gerhaher —una feliz costumbre ya para el público madrileño— es esencialmente lo anunciado: un ejercicio de cordialidad. Su manera informal y sencilla de aparecer casa perfectamente con sus interpretaciones, como si se sentara junto a cada espectador y le cantase confidencial y personalmente su cancionero. Es así haciendo lo suyo: cantar en la frontera del habla, a la manera de una conversación, con ese recitado minucioso, repujado de intenciones, cristalino de articulaciones. Es claro que tras esta suerte de sinceramiento sentimental hay mucha ciencia. Hay una voz reconocida en todos los registros, un dominio absoluto en la regulación de volúmenes, un fraseo recortado y decidido en cada verso.

El programa fue exigente. Mahler tiene recovecos por cientos pero hay que saber hallarlos y explorarlos. Gerhaher probó que es uno de los sabios. Cada ciclo —*Canciones del camarada errante*, *Canciones de los niños muertos*— y cada pieza suelta de *El cuerno de la abundancia* parecieron emitidas por personajes diferentes en distintos momentos de su vida. Así de abarcante, de magistral, de generoso y —de nuevo— cordial, estuvo una vez más nuestro amigo Gerhaher.

Nada podría haberse hecho a ese nivel sin un pianista superlativo como Huber. Suntuoso de sonido, equilibrado de volumen, variadísimo de fraseo, cantó en respuesta a su compañero, replicó con los bajos el canto solista, preludió y posludió con tal abundancia de recursos que pareció sacar su particular orquesta del bolsillo. En fin: tertulia amistosa, Mahler en cuerpo y alma.

Blas Matamoro

Ciclo de la OCNE

GIGANTISMO

Madrid. Auditorio Nacional. 23-XI-2014. Christine Brewer, soprano; Catherine Wyn-Rogers, mezzo; José Ferrero, Andreas Conrad, tenores; Albert Dohmen, bajo. Orquesta y Coro Nacionales de España. Coro de RTVE. Director: **Eliahu Inbal.** Schoenberg, *Gurrelieder*.

Los *Gurrelieder* pueden considerarse como el punto de no retorno del crecimiento elefantiásico de la orquesta posromántica. Todo un mundo estético parece a punto de explotar, aunque desde luego Schoenberg sólo emplea todos los descomunales medios requeridos en algunos momentos concretos. Hay en los *Gurrelieder* no pocos pasajes de gran música, pero tampoco faltan las desigualdades y una cierta sequedad y carencia de chispa, como en la parte del bufón. Es muy posible que lo más conseguido de la enorme partitura sean las zonas emparentadas con el innegable influjo mahleriano. En esos instantes —como la intervención de Waldemar que cierra la segunda parte— fue donde más brilló la vena expresiva de Inbal, quien también acertó plenamente en los aspectos arquitectónicos de su lectura. Consiguió dominar la masa de los coros —el Nacional tan oportunamente reintegrado a sus funciones tras varios episodios de huelga— y extrajo una tan poderosa como versátil contribución de la orquesta (con numerosos refuerzos). Los solistas vocales no pasaron de lo correcto, destacando la Tove de Christine Brewer y el Narrador de Albert Dohmen. El Waldemar de José Ferrero, pese al heroico esfuerzo del cantante, se vio sepultado casi siempre.

Enrique Martínez Miura

Dos sinfonías rusas

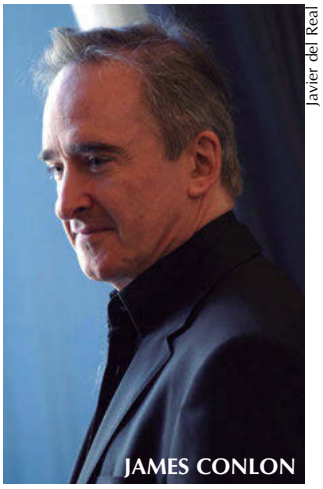
LO PEDAGÓGICO Y LO POLÍTICO

Madrid. Auditorio Nacional. 30-XI-2014. Ariel Hernández, tenor. Orquesta Nacional de España. Director: **Rafael Payare.** Chaikovski, *Quinta*. 14-XII-2014. ONE. Director: **James Conlon**. Shostakovich, *Séptima*.

Asistimos por primera vez a uno de los conciertos dominicales que se encuadran en el apartado de reciente creación *Descubre…* Se ha hecho hasta ahora con la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorák y se hará más adelante con la *Quinta* de Beethoven y el *Réquiem* de Mozart. Nos interesa resaltar el enfoque didáctico, aspecto del que se encarga el profesor del Conservatorio de Madrid Luis Ángel de Benito, magnífico comunicador —es conocido su programa de Radio Clásica *Música y significado*—, que sabe desentrañar, explicar y analizar con rigor cualquier partitura de manera muy amena y hasta divertida. Lo demostró una vez más volviendo del revés y aclarando precisamente "significados" en esa mañana de últimos de noviembre.

La estructura, las fuentes, los parentescos con y a partir de (ese *Mon Love* de Sinatra basado en la melodía de la trompa, que ilustró aquí el tenor ligero Ariel Hernández), los rasgos melódicos, todo fue expuesto con la ayuda de una pantalla en la que se iban sucediendo los esquemas y los pasajes más relevantes de la *Sinfonía*, tocada, en sus fragmentos estratégicos, por la orquesta, gobernada en este caso por el concertino Mauro Rossi. Un planteamiento dirigido al público aficionado más que al conocedor y que parece goza de gran apreciación popular. Para nuestro gusto sobran las lucecitas de colores y el sesgo un tanto folclórico. Pero la iniciativa es plausible.

El joven venezolano Rafael Payare —un talento más salido del sistema de Abreu— puso de manifiesto en el podio un gesto claro pero algo desgalichado y una concepción exenta de la intensidad que predicó De Benito. No encontramos gran diferencia entre lo que tocó la orquesta sola durante la explicación y lo que sonó después. Mucha mayor densidad tuvo el conjunto dos semanas más tarde bajo el mando firme, concentrado, preciso y elocuente de James Conlon, que consiguió una interpretación brillante y vigorosa, plagada de los necesarios claroscuros, de la



Javier del Real

Séptima de Shostakovich.

El canto lírico del oboe empezó a despejar las brumas y el solo de la concertino Birgit Kolar abrió el camino para que el recurrente y en apariencia banal tema principal ascendiera poco a poco a través de todas las familias en un majestuoso *crescendo*. Un expresivo pianísimo cerró el movimiento. Fluido y cálido canto de la cuerda en el segundo tema del siniestro Moderato (poco allegretto), que tuvo una espléndida intervención postrera del clarinete bajo. A nuestro juicio faltó algo de negrura.

Los glaciales acordes —Pérez de Arteaga dixit— que pueblan el Adagio estuvieron en su sitio; como el melodioso pasaje de las violas. Conlon, que aquí dejó la batuta, dirigió con mucho tacto clarificando las sombras. Puede que la exposición del tema principal del Allegretto non troppo final quedara algo emborronada. En todo caso, la ambigüedad en la que flota la *Sinfonía*, los contradictorios acentos, el trasfondo político y crítico fueron estupendamente perfilados con la ayuda de una Nacional en muy buena forma, que contribuyó a que la versión, que a nuestro juicio no tuvo la intensidad de la que hace años ofreciera Bichkov en el mismo escenario, pueda considerarse muy buena. Al mismo nivel del de la *Sinfonía nº 10* brindada semanas atrás por Urbanski. Se jubilaron en esta mañana dominguera dos estupendos profesores de la Orquesta, el tuba Miguel Carbonell y el clarinete José A. Tomás.

Arturo Reverter

Juventudes Musicales

LA NOSTALGIA DE UN ERROR

Madrid. Auditorio Nacional. 26-XI-2014. **Joshua Bell**, violín; **Alessio Bax**, piano. Obras de Schubert, Grieg y Prokofiev.

Cuando hay tal carencia de grandes músicos, sorprende esta generación y media de violinistas de alzada. Uno, a fuerza ya de no esperarla, no supo verla llegar, salvo apenas en casos puntuales como Repin o Chang. Hoy, Mutter, Steinbacher, Hahn, Jansen o Shaham el mago, se han merendado a los Oistrakh, padre e hijo, y aun al mismo Kulenkampff, echando sus restos a las gallinas. ¡Qué tonto de capirote fui por haberme equivocado sin oír lo suficiente a las nuevas luminarias y cuánto beneficio he extraído luego de mi error, que ahora bendigo, pese a seguir creyendo que el mejor Menuhin o el trágico suicida americano Rabin —un nombre que reivindicar— aún no han sido superados!

Hace ya un cuarto de siglo que Joshua Bell viaja con su violín a cuestas y, según la nomenclatura vocal, en ese tiempo ha pasado de ser un lírico-ligero a un lírico pleno. Lo suyo, de todos modos, siempre ha sido cantar con bella voz, con admirable franqueza, y ese lirismo por fuerza había de aflorar en los inspirados pentagramas de la *Sonata D. 574* de Schubert. En la primera de las sonatas del a veces denostado Grieg —sin ir más lejos, por Debussy—, él y su acompañante Alessio Bax regalaron momentos, como todo el Scherzo, llenos de

Lisa Marie Mazzucco

aromas primaverales y juveniles, lo que viene a ser sinónimo. El último tiempo, más endeble, disimuló esta condición por la vivacísima lectura de sus intérpretes, ambos con un fino olfato estilístico. En la *Sonata nº 1* de Prokofiev la articulación de Bell pareció más suelta que nunca, enfrentada con frecuencia a figuraciones enigmáticas, o a notas muy marcadas, casi un puro martilleo con el que hizo saltar la banca en el II de los cuatro tiempos. En resumen: un gran triunfo personal de Bell, que embelesó al público, lo que no quiere decir, y es mera intuición, pues el arte huye a menudo de los cazamariposas, que este músico supere a todos los arriba citados.

J. Martín de Sagarmínaga

Temporada de la ORTVE

ANGLOSAXON WORLD

Madrid. Teatro Monumental. 14-IX-2014. Sinfónica de Radio Televisión Española. Director: **Fabio Mechetti.** Obras de Schumann, Barber e Ibert. 28-IX-2014. **Ana María Ibarra**, mezzo. OCRTVE. Director: **Dima Slobodeniouk.** Obras de Haydn, Corigliano y Sibelius. 5-XII-2014. **Simone Lamsma**, violín. ORTVE. Director: **Carlos Kalmar.** Obras de Elgar, Mozart y Turina.

Es *Meditación y danza de la venganza de Medea* una obra de Barber salpimentada con feroces y dramáticos acentos que descansa sobre una inspiración indudable, y un cálido *legato*, quebrado al variar la articulación. Terreno abonado para el nada desvaído Mechetti, quien al principio lo parecía, pero que tampoco entusiasmó, aun siendo respaldado por una dotación de músicos sólida y amplia.

En *Fern Hill*, como le caracteriza, John Corigliano se desentiende por completo del lenguaje de las vanguardias, sin que por ello deje de lucir la perfección de su escritura y el virtuosismo coral. La obra confiere un tratamiento muy plástico a las palabras —a menudo oscuras; no aquí— del poeta

Otto van den Toorn

Dylan Thomas. En la aportación de los metales, bien en general pero no siempre ajustados, estaba estampado tal vez el mayor sello norteamericano. El coro femenino planeó con más mesura que en los acromegálicos y en lo estético bifrontes *Gurrelieder* con la ONE, pero también cayó en algún exceso de entusiasmo; ellos mimaron más las entradas; e Ibarra, en parte casi testimonial, no me hizo feliz ni desgraciado. Slobodeniouk, que luego se mostraría hasta efectista, dirigió a Corigliano con mano apacible y sentido del detalle. Elgar compuso mucha buena música pero pocas piezas cimeras. No lo es su largo concierto violinístico, que dio conocer a la espléndida Simone Lamsma, ¿cuántas espléndidas del violín van ya? También Joaquín Turina tiene abundantes músicas de interés pero, como Elgar, no anda sobrado de obras maestras. Sí lo son las *Danzas fantásticas* que nos brindó la ORTVE junto al regreso del mejor Kalmar, con su característico latido impetuoso, con el que incide en la rítmica, el fraseo impecable y la plena identificación con el acento racial y poético, un punto afrancesado, de estos pentagramas. Hasta el toro Osborne asomó sus potentes remos cuando vio alguna ocasión de hacerlo.

J. Martín de Sagarmínaga

Las Voces del Real

UN HILILLO IMPERCEPTIBLE DE VOZ

Madrid. Teatro Real. 10-XII-2014. Ensemble Artarserse. Director y contratenor: **Philippe Jaroussky.** Obras de Vivaldi.

Ningún contratenor llegará a cantar como los grandes castrati del XVIII, pero alguno ya levanta casi tantas pasiones como aquellos divos emasculados. De entre todos, tal vez sea Philippe Jaroussky el fenómeno más mediático, capaz de poner el cartel de "no hay billetes" varios días antes de presentarse en un escenario como el Teatro Real. Decía atinadamente el programa de mano que "hace no demasiado tiempo, dos décadas pongamos, un recital como el de esta tarde habría sido impensable". Al autor de las notas se le olvidó añadir que dentro de dos décadas ningún contratenor estará en condiciones de cantar si persisten en su empeño de hacerlo ahora en recintos tan inapropiados como el Real (sirva de ejemplo David Daniels, que ha arruinado su carrera de tanto desgañitarse en el Metropolitan). Jaroussky conserva su bella voz, aunque oscurecida por el paso del tiempo, y su excelente musicalidad, pero jamás fueron la potencia ni el proyectar virtudes que lo adornaran. En Madrid, más allá de la fila 13, hubo serios problemas para poder oírlo, salvo en algún pianissimo o en el pizzicato del aria *Sento in seno*, de *Giustino*. Vamos, que lo suyo fue un "hililllo imperceptible" de voz, que diría don Mariano. La primera parte del programa, totalmente vivaldiano, tuvo carácter sacro (el *Stabat Mater* y el motete *Longe mala, umbrae, terrores*), en tanto que la segunda se dedicó a arias operísticas de *Orlando finto pazzo*, *Giustino*, *L'Olimpiade* y, en los bises, *Argippo* (*Se lento ancora il fulmine*). Lo sacro fue insustancial; lo profano, entretenido, sobre todo la bellísima *Mentre dormi*, de *L'Olimpiade*, que al francés le debió de parecer muy larga y por eso decidió suprimir el da capo. Tampoco ayudó una orquesta típicamente de bolo, sin empaste ni brío, en la cual únicamente Adriano Tampieri y Raúl Orellana tuvieron un instante de cierto lustre, en el *Concierto para dos violines RV 522*. Eso sí, el público llenó, se divirtió y, de paso, alimentó el boom contratenoril. Es lo que cuenta.

Eduardo Torrico

Universo Barroco

EL *STURM UND DRANG* Y EL REINO DE LAS DOS SICILIAS

Madrid. Auditorio Nacional. 28-XI-2014. Orquesta Barroca de Sevilla. Director y violonchelo: **Christophe Coin.** Obras de García Fajer, Facco, C. P. E. Bach y Von Ordóñez. 17-XII-2014. **Ottavio Dantone**, clave. Obras de A. y D. Scarlatti, Paradisi, Rabassa, Nebra, Freixanet, Blasco de Nebra, Gallés y Casanovas.

Una de las muchas cosas buenas que tiene el ciclo Universo Barroco es la recuperación de compositores españoles o españolizados apenas conocidos y, sobre todo, poco frecuentados en nuestros días. Así, la Orquesta Barroca de Sevilla rescató de su lamentable olvido, siquiera por un momento, al riojano Francisco García Fajer, al paduano Jayme Facco (que llegó a ser primer violín de la Capilla Real y que falleció en Madrid en 1753) y a Karl von Ordóñez (vienés de nacimiento, pero de origen español, como claramente delata su apellido), en tanto que el clavecinista Ottavio Dantone hizo lo propio con los catalanes Pedro Rabassa, Joseph Freixanet, Josep Gallés y Narciso Casanovas (o Narcís Casanoves, pues de ambas formas aparece su nombre).

La Orquesta Barroca de Sevilla es hoy por hoy un de las más reputadas formaciones de entre las que se dedican a la música del siglo XVIII (desde el barroco al clasicismo). Estableciendo un símil futbolístico, podríamos decir que es uno de esos equipos que año tras año luchan por ganar la Champions League. Ahora imaginemos lo que pasaría si ese equipo fichase de golpe a Cristiano Ronaldo y a Leo Messi. Sería imbatible. Pues eso sucede cuando la OBS está dirigida por Christophe Coin (y, además, ejerce de solista al violonchelo) y cuenta con un concertino como Dimitri Sinkovski. Sobre la figura de Carl Philipp Emanuel Bach, de quien se ha cumplido el tricentenario de su nacimiento, pivotó un memorable concierto en el que Sinkovski hizo magia con su violín (principalmente, en el concierto nº 4 de los *Pensieri adriarmonici* de Facco) y en el que Coin brindó una formidable exhibición en los *Conciertos para violonchelo W 170* y *Wq 172* del más aventajado vástago del Kantor de Leipzig. Un bis con el Adagio de la *Sinfonía nº 13* de Haydn puso broche de oro a una de esas veladas musicales que tardan mucho en evaporarse de la memoria de los que tienen la dicha de asistir a ellas.

Por su parte, Dantone hizo un paréntesis en el *Barbero de Sevilla* rossianiano que dirigía en Oviedo para sentarse frente al clave y cautivar a la audiencia con su elegante manera de tocar. La primera parte estuvo dedicada a tres maestros napolitanos (Alessandro y Domenico Scarlatti, y Pietro Domenico Paradisi); la segunda fue íntegramente hispana, con los autores catalanes antes mencionados, además del bilbilitano José de Nebra y de su sobrino sevillano José Blasco de Nebra (hermano del otro compositor famoso de la dinastía, Manuel). El recital de Dantone sirvió para comprobar la inmensa huella que Scarlatti hijo dejó en España, al punto de que medio siglo después de que compusiera sus sonatas los músicos autóctonos seguían bebiendo en ellas como fuente de inspiración. Dantone estuvo especialmente acertado en la complejísima y larguísima (más de veinte minutos de duración) *Toccata per cembalo d'ottava stesa à tre registri*, de Scarlatti padre, que abría el programa. Sobre todo, en su endiablada fuga central. La delicadísima sonata scarlattiana *K. 208* fue una brillante rúbrica al soberbio recital del maestro pullés.

Eduardo Torrico

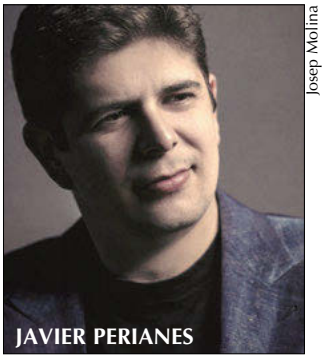
VIII Ciclo de Conciertos de Cámara

DELEITE Y FASCINACIÓN

Auditorio Museo Picasso. 25-XI-2014. **Javier Perianes,** piano. Obras de Beethoven y Mendelssohn.

MÁLAGA En la segunda cita del VIII Ciclo de Conciertos de Cámara organizados por la Orquesta Filarmónica y el Museo Picasso de la ciudad de Málaga, se ha presentado Javier Perianes, todo un referente de los pianistas de su generación en España, con un programa muy bien pensado tanto en el contenido como en el orden de exposición de las obras. Javier Perianes ha tratado de encontrar con Mendelssohn y Beethoven un equilibrio entre el deleite que surge de la obra del primero con el fascinante asombro que en casi toda su creación alcanza el segundo. Tal plenitud se pudo escuchar en la soberbia interpretación de la *Sonata nº 31, op. 110*, obra en la que el genio de Bonn consigue el máximo grado de fusión entre la racionalidad formal y la exaltación del espíritu en esa increíble alternancia de dos *ariosi* con dos fugas, consiguiendo Perianes en la última de éstas materializar la descomposición de su forma en un alarde de absoluto control técnico, en el que fue el momento culminante del concierto.

Éste lo inició, a modo de introducción, con cuatro *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn entresacadas de los distintos cuadernos de esta colección de piezas breves. El orden adoptado en su exposición ha estado pensado para desembocar de un modo natural en la *Sonata nº 12, op. 26* de Beethoven en la que se encuentra una marcha fúnebre que supera incluso en sentimiento dramático a la contenida en su *Sinfonía Heroica*. Interpretar seguidamente las imponentes *Variaciones serias, op. 54* significaba estar ante una de las obras más contundentes del pianismo de Mendelssohn. Perianes fue desgranando cada una de ellas fiel al condesado sentido que contienen, hasta llegar al desbordamiento de las tres últimas donde, de nuevo, el auditorio


Josep Molina

JAVIER PERIANES

se llenó de admiración ante tanto alarde técnico al servicio de esta gran música.

La segunda parte se inició con la *Sonata nº 27, op. 90* de Beethoven como si Perianes quisiera encontrar en el compositor un anticipo breve del estilo amable "mendelssohniano", que habría de venir después de él, con esta obra de sólo dos movimientos y de una incipiente intención descriptiva de sentimientos que el pianista dibujó en el teclado, descubriendo todo su enigma y fascinación que el compositor habría de llevar a sus cotas más elevadas en las piezas maestras de su último periodo creativo. La alargada sombra de Bach no podía quedar obviada en el programa y así apareció como sugerente en el *Preludio y fuga en mi menor, op. 35* de Mendelssohn, donde nuevamente el intérprete mostró su preciso mecanismo y su capacidad de dicción, haciendo bueno ese principio de que verdad, bondad y belleza han de ir unidas siempre para descubrir las esencias del arte. El público, desde un sobrecogedor silencio, pudo llegar a sentir e imaginar la necesidad de tales principios entregándose ante la seducción de un programa en el que se dieron simultáneamente creación, interpretación y escucha activa desde una orientación musicológica, como explicó sencilla y acertadamente el pianista antes de iniciar su actuación.

José Antonio Cantón

Estreno en Europa de una obra de Tan Dun

LA OSPA HABLA *NU SHU*

Auditorio Príncipe Felipe. 28-XI-2014. **Elizabeth Hainen**, arpa. Sinfónica del Principado de Asturias.
Director: **Rossen Milanov.** Obras de Tan y Rimski-Korsakov.

OVIEDO El estreno europeo de *Nu Shu: las canciones secretas de las mujeres*, del compositor chino Tan Dun, protagonizó la primera parte de la velada con una propuesta escénica y musical de singular impacto estético. Lució el Auditorio de Oviedo una buena entrada y un montaje inusual sobre el escenario, para dar cabida a la complejidad sonora y visual de la obra de Dun, que con esta pieza especial donde las haya, pero también un tanto propensa al melodramatismo, se preocupa del lenguaje secreto de las mujeres rurales chinas de la zona de Hunan, que en su represión inventaron un genuino y peculiar sistema de comunicación que durante el concierto se nos ofreció en la voz de las protagonistas, grabado en sus propias voces, con sus sollozos, preocupaciones y tristezas en forma de canto. La factura de la obra estuvo notablemente conseguida, gracias al buen trabajo desarrollado por Rossen Milanov y la arpista Elizabeth Hainen. La sincronización con las imágenes resultó apropiada, de una sofisticación tecnológica refinada, pulcra y emotiva. El agua, elemento presente en las imágenes y la propia música: la voz, la de las mujeres chinas y, en general, las que sufren opresión por injusticia; la música, la habitualmente bien escrita de Tan Dun, compositor que hace bien lo hace y que además hace muy bien en seguir el camino de una estética entre cinematográfica y contemporánea, que ni es lo uno ni lo otro sino más bien un grado intermedio de compromiso estético y un mucho de mensaje simbólico en forma femenina. No se tiene todos los días la oportunidad de asistir a un estreno en Europa, aun desde la perspectiva de oriente. La segunda parte del programa estuvo dedicada a la *Scheherezade* de Rimski Korsakov, obra conocidísima que extrajo las virtudes y también los defectos de la orquesta. Milanov, que demasiadas veces se conforma sólo con lo que los músicos le ofrecen, marcó los matices de la partitura con eficacia probada pero sin entrar a solucionar los problemas de intencionalidad e incluso afinación que se dieron durante la velada, muy evidentes en el caso del concertino.

Aurelio M. Seco

Pateos para la dirección de escena

REPLANTEANDO *EL BARBERO*

Oviedo. Teatro Campoamor. 14-XII-2014. Rossini, **El barbero de Sevilla.** Bogdan Mihai, Enric Martínez-Castignani, Carmen Romeu, Dalibor Jenis, Carlo Malinverno, Xavier Mendoza, Enrique Carmona, Mercedes Gancedo, Óscar Castillo, Víctor Leandro Ramírez. Coro de la Ópera. Sinfónica del Principado de Asturias. Director musical: **Ottavio Dantone.** Directora de escena: **Mariame Clément.**

El penúltimo título del año lírico ovetense recuperó la fantasiosa y desacertada producción ideada en su día por Mariame Clément para enmarcar escénicamente esa obra maestra de Rossini que es *El barbero de Sevilla*. Clément transforma la vida y obra del barbero español en algo tan diferente que cuesta reconocerlo. Transporta la situación al siglo XX y enmarca la acción en la consulta de un dentista con troqueladora, por la que se pasea el Conde de Almaviva disfrazado de Rambo y Elvis Presley, donde Rosina da muestras de su rebeldía escuchando música pop y Figaro es el pícaro de siempre pero con chupa de cuero y aires modernos antiguos. El resultado mereció un sonoro pateo por parte de algunos de los asistentes, que entraron en el Campoamor con ganas de oír la famosa *Una voce poco fa* bellamente cantada, pero que no salían de su asombro cuando Carmen Romeu mezclaba la coloratura de la segunda parte de la pieza con sus quejidos de dolor, porque se estaba depilando las piernas.

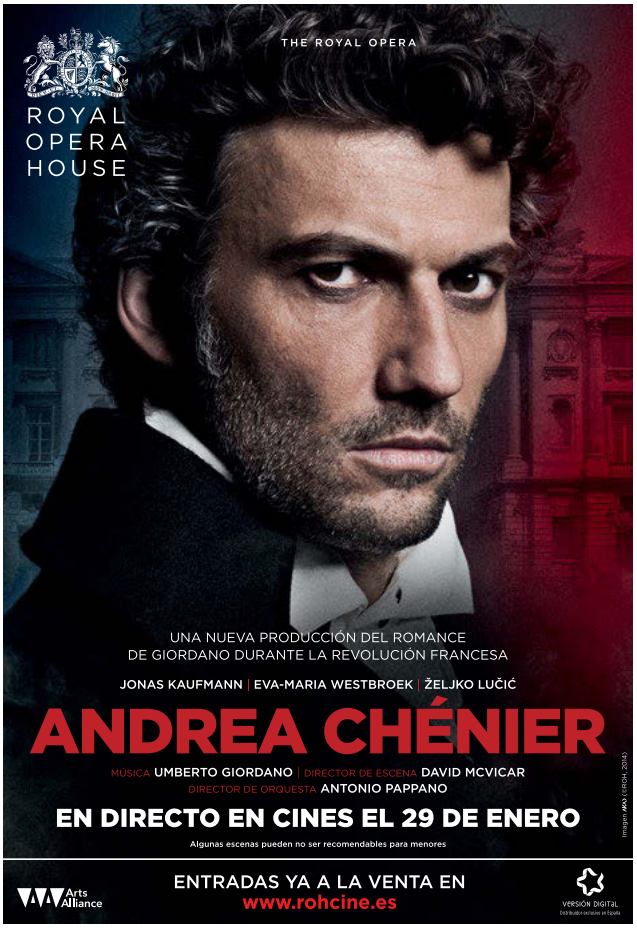
Tampoco encontró el tono justo de la obra Ottavio Dantone, que ofreció una versión musical discreta, carente de matices y con llamativas limitaciones para acompañar a los cantantes. No se puede afrontar una obra tan rica y expresiva como ésta desde la mera contemporización o indolencia. Incluso desde la perspectiva de los cantantes, echamos en falta que el ritmo de las obras se respetase con más seriedad. Es obvio que en la interpretación musical cabe cierta libertad de acción, pero dentro de un orden y estabilidad que dote de un armazón sólido a la propuesta. Era el maestro el que a veces parecía secundar la propuesta de los intérpretes y no al revés. Esta falta de personalidad desde la tarima hizo que se resintiese la versión.

Alfonso Suarez

Escena de *El barbero de Sevilla* de Rossini en el Teatro Campoamor

El reparto estuvo compuesto por un conjunto de cantantes solventes, que hicieron un enorme esfuerzo por estar a la altura de las grandes exigencias escénicas, y que además salieron airosos cantando, con sus virtudes y sus defectos. Bogdan Mihail es un tenor de poca entidad para interpretar al Conde de Almaviva. Su caracterización estuvo afectada y nerviosa en exceso, y aunque no carece de cierta musicalidad, en el agudo le falta consistencia en el fraseo y, lo que es más importante, voz y claridad técnica. Enric Martínez-Castignani fue un Bartolo de indudable carácter. El barítono español se desenvuelve en escena como pez en el agua, hasta el punto de convertirse en uno de los alicientes sobre el escenario, por sus grandes dotes de actor y carisma personal. Cantando, sus recursos resolvieron con criterio las exigencias del personaje, sin dar nunca la impresión de estar sobrado sino, más bien, al contrario. Carmen Romeu fue una Rosina realmente encantadora en escena, aunque quizás algo falta de picardía y mordiente. También cantando faltaron matices. La voz es bella y con muchas posibilidades, pero echamos en falta una coloratura más expresiva, un cantar más bello. Dalibor Jenis demostró unas grandes cualidades como barítono, sobre todo por el volumen y color de su voz, siempre presente. En el grave tendía a engolar y su perspectiva canora fue algo rígida, pero obtuvo una buena participación. Carlo Malinverno fue un Basilio de gran potencial, al que faltó pulir intención y técnica. Correctos el Fiorello de Xavier Mendoza, el Ambrogio de Enrique Carmona y el Oficial de Óscar del Castillo. Fresca y expresiva la Berta de Mercedes Gancedo y apropiada la participación del Coro de la Ópera.

Aurelio M. Seco



Una revelación musical y un regreso

DON JUAN, NOVIEMBRE, SEVILLA

Teatro de la Maestranza. 29-XI-2014. Mozart, **Don Giovanni.** Carlos Álvarez, Pavel Daniluk, Yolanda Auyanet, José Luis Sola, Maite Alberola, David Menéndez, Rocío Ignacio, David Lagares. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Barroca del Conservatorio y Coro de la A. A. del Teatro de La Maestranza. Director musical y clave: **Maxim Emelianichev.** Director de escena: **Mario Gas.**

Guillermo Mendo

Carlos Álvarez en *Don Giovanni* de Mozart en el Teatro de la Maestranza

SEVILLA Me las prometía felices en este final de noviembre al poder asistir el viernes al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en el Lope de Vega y el sábado al *Don Giovanni* en el coliseo maestrante.

Del primero, en versión de Juan Mayorga y dirección de Blanca Portillo, más vale olvidarse ante semejante atropello. De la puesta en escena de Mario Gas, estrenada en este teatro como producción propia en 2008, cabría decir otro tanto y ya fue duramente criticada en su momento, aunque algo ha mejorado en la reposición de José Antonio Gutiérrez con un mayor juego actoral y una iluminación más viva y contrastada de Juan Manuel Guerra, aunque esas mejoras no pudiesen paliar el arbitrario y desastrado final al prescindir de la estatua del Comendador y presentar a éste como un capomafia acompañado de sus secuaces, metralletas en ristre, que no consiguen castigar a Don Juan, sino que serán ellos los arrojados al infierno, quedando el libertino en impune libertad. Pero a pesar de todo, este *Don Giovanni* ha entusiasmado a muchos en sus cuatro funciones, gracias a la dirección musical del joven maestro ruso Maxim Emelianichev, que ha obrado un prodigio de principio a fin. La Sinfónica estaba notablemente reducida, no más de cincuenta profesores, que siguieron fielmente la novedosa concepción de un director que busca aproximarse al "histórico" sonido mozartiano. Los tiempos se aligeraban, los vibratos casi desaparecían, los matices y dinámicas se multiplicaban. No había tiempo para el aburrimiento, sino para la acción, la vida, la tragedia o la risa. Nunca antes había oído en el foso un Mozart tan compacto, tan brillante y tan íntimo. La atmósfera creada para que Don Ottavio se dispusiera a cantar *Dalla sua pace*, bastante bien por cierto, fue sencillamente milagrosa.

Pero el mayor atractivo en el elenco vocal, todos de la tierra, a excepción del buen bajo ucraniano Daniluk, era Carlos Álvarez que regresaba al escenario tras años difíciles. Su voz sigue conservando su hermoso timbre y su potencia, y su Don Giovanni, canalla y simpático, ha sido de una rotundidad excepcional. Buen cómplice tuvo en David Menéndez, que debutaba como Leporello y cantó una irreprochable aria del catálogo. Auyanet tuvo su mejor momento en su aria *Or sai chi l'onore* y Alberola fue de menos a más. Bonita la Zerlina de la sevillana Rocío Ignacio, y prometedor el Masetto del onubense David Lagares. Bien el coro y los miembros de la Barroca en el escenario. Un *Don Giovanni* musicalmente para el recuerdo, y lo demás —desacralizaciones de Blanca Portillo y Mario Gas— para el más absoluto olvido.

Jacobo Cortines

Ciclo de la RFG

ESPERANDO AL *MESÍAS*

Auditorio de Galicia. 12-XII-2014. **Elena Copons**, soprano; **Jordi Domènech**, contratenor. Orfeón Terra A Nosa. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Edmon Colomer.** Haendel, *El Mesías*.

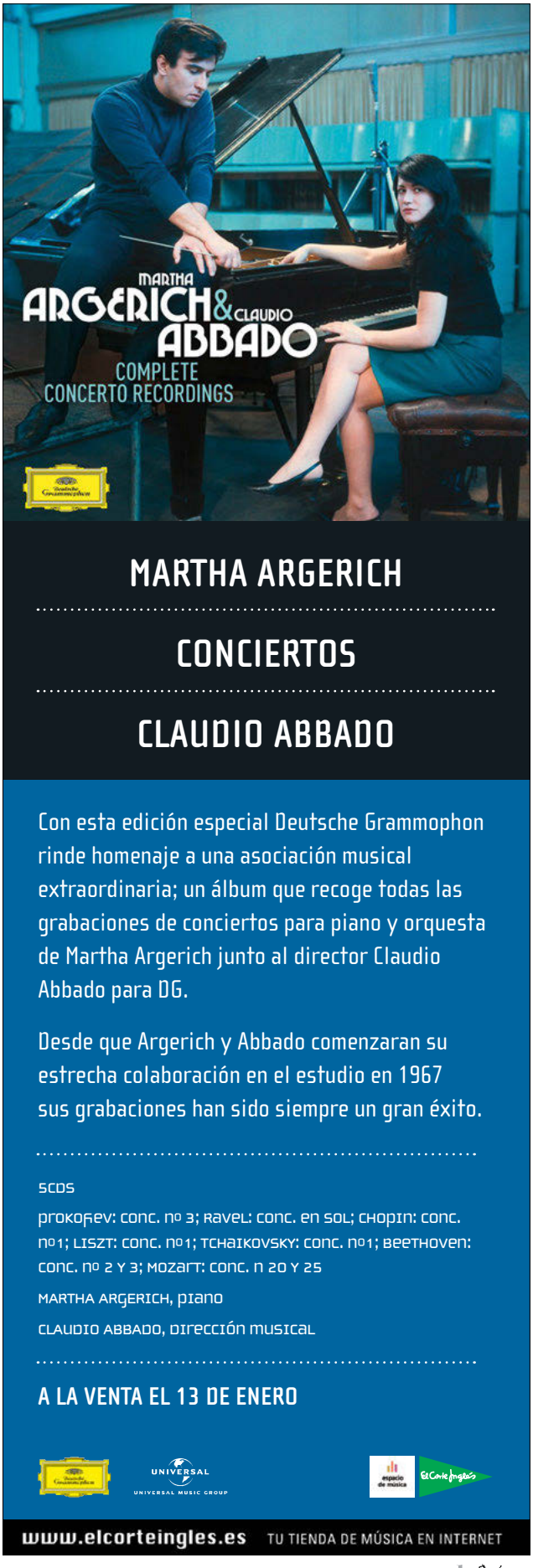
SANTIAGO Hay épocas o festividades del año asociados ineludiblemente a obras musicales concretas; ocurre con los cambios de estación, con la entrada de un año nuevo o con las celebraciones religiosas. Tal puede ser el caso que muchos no concebirán una Semana Santa sin la *Pasión según San Mateo* de Bach, o la Navidad sin el *Mesías* de Haendel. Así pues, la Real Filharmonía de Galicia señaló el comienzo de las fiestas navideñas en Santiago ofreciendo una amplísima selección del oratorio inmortal de George Friedrich Haendel ante un numeroso y animado público.

No cabe duda que en este tipo de actos, la obra y la celebración pueden ser en sí mismas un reclamo más que suficiente. Pero no es muy alentador comprobar que buena parte de los melómanos compostelanos asumieran asistir a este concierto sin demasiadas expectativas. Y en verdad que este *Mesías* resultó un tanto fofo. La batuta de Edmon Colomer delimitó la sonoridad y expresividad de la orquesta para subrayar el protagonismo de la masa coral de esta obra, pero a costa de apagar en exceso el discurso instrumental. La soprano Elena Copons estuvo correcta, pero el contratenor Jordi Domènech evidenció problemas varios que le impidieron sacar a relucir las buenas intenciones que apuntaba y acabaron por deslucir la velada.

Como nota positiva, la meritoria labor del Orfeón Terra A Nosa, con Miro Moreira al frente, que mantiene la seriedad e ilusión intactas a pesar de no contar con los apoyos de antaño. Su buen hacer fue bien palpable en coros como *For unto us a Child is born* o *His yoke is easy, His burden is light*. Fueron ellos los que arrancaron los aplausos más calurosos de la noche.

Entrados en una fase de la programación quizás más insubstancial, no podemos más que recordar el inmenso potencial que atesora la Real Filharmonía de Galicia y que permanece ceñido a programaciones y maneras a las que aún parece costar salir de las rutinas. El día en el que el rumbo nos lleve a nuevos horizontes musicales cantaremos bien alto: *Hallelujah!*

David Durán Arufe



XVIII Festival de Música Antigua

MÚSICAS DEL ENTORNO MEDITERRÁNEO

Úbeda y Baeza. 21-XI/8-XII-2014. Ensemble La Danserye, Joven Orquesta Barroca de Andalucía, Capella Prolationum, Ensemble Kalenda, Accademia del Piacere, Mor Karbasi, Juan de la Rubia, Christian Zacharias, Ana Alcaide, Numen Ensemble.

ÚBEDA

Una de las citas obligadas del panorama musical andaluz es sin duda el Festival de Música Antigua Úbeda-Baeza, el cual ha alcanzado su mayoría de edad con un éxito rotundo tanto en el ámbito estético como en respuesta de público. El musicólogo Javier Marín, elemento catalizador de instituciones como la Junta de Andalucía, Diputación de Jaén, los Ayuntamientos ubetense y baezano así como las Universidades de Jaén e Internacional de Andalucía, y responsable en la dirección artística de este festival, ha querido orientar esta decimoctava edición a las Músicas Mediterráneas entre los siglos XV y XIX, haciendo que este arte supremo refleje el carácter de continente líquido como empieza a considerarse al Mare Nostrum.

Es necesario mencionar en primer lugar el concierto de Ensemble La Danserye dedicado al estreno de los ministriles contenidos en el Manuscrito 975 del Archivo Manuel de Falla de Granada que fueron investigados y montados por el director de este grupo, Fernando Pérez Valera, así como interpretados excelentemente en la Catedral de Jaén dentro del ciclo del Festival, *La Música en los monumentos de Vandelvira*. Este conjunto obtuvo otro éxito en su intervención junto al coro Capella Prolationum en el Convento de la Encarnación de Baeza con música de Gaspar Fernández y textos del baezano Alonso de Bonilla, coetáneos ambos entre los siglos XVI y XVII, destacando la actuación de las sopranos Rocío de Frutos y Verónica Plata. Ésta culminó su presencia en Festival con el concierto de cantadas junto al Ensemble Kalenda, alcanzando su máxima expresión en la *Cantada al Santísimo Sacramento "Favor, gracia y pureza"* de José de Torres, que daba título a esta esperada cita de la programación que se celebró en la Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri de Baeza.

ENSEMBLE LA DANSERYE

ANA ALCAIDE

ACCADEMIA DEL PIACERE

Fotos: Jesús Delgado

Hasta cuatro conciertos programados hubo en la última jornada dominical, todos ellos de difícil parangón por su calidad y trascendencia emocional, como fue el recital de la cantante israelí Mor Karbasi, que brilló en la ubetense Iglesia de San Lorenzo tanto en unos fandangos de Huelva como en una canción tradicional sefardí. Siguiendo en este repertorio, hay que rendirse ante la autenticidad con la que Ana Alcaide interpretó coplas de la tradición hispanojudía acompañando su voz con un instrumento tan lejano como el *nyckelharpa* sueco en un escenario evocador como la Sinagoga del Agua de Úbeda, lugar sagrado poseedor de inefables vibraciones. Esta actuación venía precedida por dos solistas de excepción como el organista Juan de la Rubia que ilustró cómo Frescobaldi planteó la disonancia como esencia de la música en su genial y desasosegante *Toccata VI sopra i pedali e senza*, uno de los momentos culminantes del Festival que tuvo su continuidad en la sublime belleza del recital de piano de Christian Zacharias con Bach, *Suite francesa nº 5*, flanqueado por sonatas de Scarlatti y Soler en un programa perfectamente equilibrado.

En cuanto a los grupos orquestales que actuaron en el Auditorio de San Francisco de Baeza hay que resaltar el buen resultado obtenido por Michael Thomas con la Joven Orquesta Barroca de Andalucía junto al laudista Juan Francisco Padilla, interpretando obras del último barroco europeo, donde destacó una entusiasta ejecución de *Les élémens* de Jean Féry Rebel. Asimismo, Fahmi Alqhai con su Accademia del Piacere con el tenor Juan Sancho interpretó unas sugerentes versiones de cantos de amor de Juan Hidalgo, relevante maestro de la música escénica de la Corte Española durante el siglo XVII y del que se ha cumplido en el año 2014 el cuarto centenario de su nacimiento y a quien el Festival ha querido rendir obligado homenaje. El Festival se clausuró con un interesante programa dedicado a San Juan de la Cruz que tuvo lugar en el oratorio donde murió el santo sito en el Convento de los Carmelitas de Úbeda. El granadino Héctor Eliel Márquez dirigió a su coro Numen Ensemble con destacado resultado en un concierto donde la mística y la polifonía se fundían en una forma nueva que tuvo su momento culminante en la *Trilogía mística* de Juan Alfonso García, una de las obras más representativas de este músico extremeño de nacimiento y granadino de corazón.

José Antonio Cantón

Centro de Perfeccionamiento Plácido Domingo

IMAGINACIÓN

Palau de les Arts. 21-XI-2014. Vivaldi, **Juditha triumphans.** Cristina Alunno, Chiara Osella, Miriam Zubieta, Federica Alfano, Elisa Barbero. Director musical: **Federico Maria Sardelli.** Director de escena: **Davide Livermore.**

Tato Baeza

VALENCIA El Centro de Perfeccionamiento Plácido Domingo ha insistido en Vivaldi para obtener con *Juditha triumphans* y los mismos directores de escena y musical un éxito aún mayor al muy considerable cosechado hace un año con la ópera *L'incoronazione di Dario*.

Enfrentado esta vez a la conversión en ópera de un oratorio, la imaginación de Davide Livermore literalmente se ha desbordado. Junto a los consabidos desdoblamientos de personalidad entre cantante y mimo, la transformación del charco de agua por el que hizo que los personajes se movieran en charco de sangre gracias a la versátil iluminación de Antonio Castro fue uno de los efectos de más perdurable recuerdo.

El reto que suponía el respeto al reparto original (cuatro mezzosopranos y una soprano: el Orfanato de la Piedad sólo admitía mujeres) se superó asimismo con nota altísima merced al sabio aprovechamiento de las aparentes semejanzas para resaltar las auténticas diferencias. La utilización de instrumentos "modernos" (con la de tiorbas como ausencia más deplorada) impidió sin embargo disfrutar plenamente de la asombrosa riqueza tímbrica vivaldiana. De los treinta números de que consta la partitura se omitió uno, pero se incluyeron tres rara vez incluidos. El que siempre se duda si asignar a Holofernes o a Juditha lo cantó esta última, según prevé una edición príncipe más coherente que el autógrafo en este punto.

Nadie cantó menos que muy bien el día del estreno. Con voz cálida y plena, Cristina Alunno estableció desde el principio su determinación heroica pero añadiendo en cada una de sus seis arias un diferente matiz humanizador, y también Chiara Osella acertó a componer un Holofernes no tan malo para ser un asirio bíblico. Como sus respectivos servidores, Federica Alfano fraseó con delicadeza que la orquesta no en todo momento permitió apreciar y Miriam Zubieta se lució especialmente cuando se le exigió coloratura. Completó elenco Elisa Barbero, un Ozias a la vez con autoridad y sutil.

La orquesta sonó precisa y clara, lo mismo que el coro formado por las protagonistas y sus relevos en las otras dos funciones previstas, y a Federico Maria Sardelli apenas le sobró algún pasajero exceso en el brío que imprimió al *sacrum militare oratorium* que para los venecianos de 1716 vino a ser lo que para todos los italianos el *Nabucco* de Verdi menos de un siglo y medio después.

Alfredo Brotons Muñoz

Domingo y Sagi vuelven a la zarzuela

ORÍGENES

Valencia. Palau de les Arts. Torroba, **Luisa Fernanda.** 15-XII-2014. Davinia Rodríguez, Plácido Domingo, Isabel Rey, Celso Albelo. Director musical: **Jordi Bernàcer.** Director de escena: **Emilio Sagi.**

Tato Baeza

Davinia Rodríguez y Plácido Domingo

Dos personajes fundamentales en la lírica española, Plácido Domingo y Emilio Sagi, se han dado cita para montar una de las zarzuelas más populares del repertorio que, además, les retrotrae a ambos a sus orígenes. Personales en Plácido, y familiares en Sagi. Pero Mendel no asegura el acierto y en el afán de modernizar *Luisa Fernanda*, Sagi casi la deja en los huesos. Se percibe una voluntad evidente en reconvertir esta zarzuela en una obra exportable, para lo cual se le ha dado un concienzudo cepillado. La escena es fría, distante, blanca y negra, sin rastro de casticismo madrileño. La *mazurca de las sombrillas* deviene en musical americano y la verbena en no se sabe qué. En fin, con algún que otro corte, nos queda la inspirada música de Moreno Torroba con un Plácido entregado y pleno de estilo. El saber cantar y decir la zarzuela, lo diferenció claramente del resto, aunque en la lucida romanza de Vidal *Morena Clara* abusó del *staccato*. Bien, aunque distante, Davinia Rodríguez (Luisa Fernanda). Celso Albelo (Javier) fue de menos a más, resolviendo con poderío la escena revolucionaria. Isabel Rey (Duquesa) mostró un timbre agrio, tuvo problemas con los agudos y su dicción resultó aproximada. Los comprimarios resolvieron sus papeles con profesionalidad. Tanto el coro como la orquesta son un verdadero lujo y funcionaron con la excelencia habitual. La dirección de Bernácer fue muy acertada. Atenta al matiz, extrajo de la partitura de Moreno Torroba los valores que encierra. El público lo aplaudió todo… menos la escena.

José Simó

Plácido Domingo a la batuta

EQUILIBRIO ESCÉNICO

Valencia. Palau de les Arts. 9-XII-2014. Puccini, **Manon Lescaut.** María José Siri, Germán Olivera, Rafael Dávila, Stephen Milling, Matthew Peña, Luigi Roni. Director musical: **Plácido Domingo.** Director de escena: **Stephen Medcalf.**

El escenario que hace una década dispuso Stephen Medcalf para el Regio turinés y con el que Les Arts ha inaugurado su temporada 2014-2015 gustó mucho porque en todo momento buscó y encontró un equilibrio entre los muebles y cuerpos que se movían sobre un bajo estrado circular y una iluminación que cuando aquéllos desaparecían seguía llenando el espacio, por ejemplo de blanco en el segundo acto, de rojo en el último. También quedaron juiciosamente compensadas las componentes realistas y las simbólicas. Muy hermosos además de dramáticamente eficaces resultaron en especial los inmóviles cuadros

Tato Baeza

vivientes que se vieron en la posada del primero.

En el papel del título destacó María José Siri, una soprano de instrumento fresco y una estupenda musicalidad para acompañar al personaje en su trágica peripecia. Como Des Grieux, el tenor Rafael Dávila lució un poco menos debido a cierta tendencia que en él se apreció por un lado a reservarse para los pasajes en principio más relevantes, por otro a equivocar dónde convenía más abrir o cubrir la voz.

En los demás hubo apenas nada que reprochar. Mención honorífica merecieron particularmente Germán Olivera, cuyo Lescaut asumió en varios puntos un protagonismo imprevisto, y Luigi Roni por su bien caracterizado y cantado Posadero.

Sin llegar a la brillantez a que nos tiene o tenía acostumbrados, el coro simplemente cumplió. La orquesta, en cambio, superó las expectativas creadas por ella misma y por Plácido Domingo, que en una obra que tantos triunfos le ha reportado como cantante demostró una capacidad para la matización como sería difícil recordarle con la batuta en la mano.

Alfredo Brotons Muñoz

Ciclo de la Orquesta de Valencia

REVERDECIMIENTOS Y SORPRESAS

Valencia. Palau de la Música. 27-XI-2014. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub.** Obras de Musorgski. 28-XI-2014. **Ana María Valderrama**, violín. OV. Director: **Yaron Traub.** Obras de Musorgski, Wieniawski y Beethoven. 12-XII-2014. **Adolfo Gutiérrez Arenas**, violonchelo. OV. Director: **Yaron Traub.** Obras de Lalo y Chaikovski.

El Palau de la Música programa cada año uno o varios conciertos dirigidos a los jóvenes. Esta vez, más de un centenar de chavales y media docena de adultos sudaron camiseta y vaqueros en torno a la Orquestra de València mientras ésta interpretaba los *Cuadros de una exposición*. La sencilla coreografía y los efectos de iluminación que la envolvieron se aproximaron muy de lejos al argumento extramusical de la obra, pero el esfuerzo y sobre todo la intención no merecen reproche. Por otro lado, la versión ofrecida y la de la *Noche en el Monte Pelado* que a palo seco la precedió también se ajustaron a parámetros de ejecución más que aceptables.

Ana María Valderrama debutó en el Palau con el *Concierto para violín nº 2* de Wieniawski, simplemente una obra agradable de escuchar siempre que sea de tarde en tarde y no se cuente, como en esta ocasión lo fueron solista y acompañantes, con intérpretes capaces de aunar virtuosismo e intensidad lírica en los máximos niveles respectivos. Antes, por segundo día consecutivo la *Noche en el Monte Pelado* de Musorgski volvió a sonar con fuerza controlada y delicadeza natural donde debía. Luego, una *Pastoral* de Beethoven también equilibrada pero sin repetición de la exposición del primer movimiento y con ajustes mejorables precisamente entre el desliz cometido por el clarinete al final del segundo (compás 78) y la fabulosa intervención de la trompa (María Rubio) con que, literalmente abriendo el cielo, se entró en el final.

Guillermo García Calvo, debutante en la Iturbi hace un par de temporadas, reverdeció aquellos laureles merecidamente logrados por la eficacia de una gestualidad, la suya, clara y precisa sin perjuicio de la densidad en los matices de expresión, fraseo, intensidad y color extraídos de unos músicos que se antojaron sumamente cómodos bajo su mando. Pero la gran sorpresa la produjo Adolfo Gutiérrez Arenas, violonchelista poseedor de uno de los timbres más atractivos que sea posible oír actualmente en el mundo. Se vio además ennoblecido el *Concierto* de Lalo por la localización del tono narrativo a medio camino entre la extroversión y la introversión, la exhibición y la inhibición, la expansión y el recogimiento. El regalo de una sarabanda de la *Quinta Suite* de Bach cargada de tanta emoción como desprovista de afectación acabó de convencer de que tal vez nos hallemos ante uno de los grandes del violonchelo en este arranque de siglo.

Estupendas intervenciones del clarinete y el violonchelo en la obertura de *El rey de Ys*, y de las flautas en la sección par del *Intermezzo* de la obra concertante no habían sido sino las cimas de una excelente contribución orquestal. En Chaikovski, donde el nivel interpretativo general se mantuvo y hasta superó, destacaron las del trompeta (*Danza española*) y las trompas (*Vals de las flores*).

Alfredo Brotons Muñoz

Ciclo de la OSCyL

UN HITO

Auditorio. 13-XI-2014. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Leopold Hager.** Bruckner, *Octava*. 20-XI-2014. **Steven Isserlis**, violonchelo. OSCyL. Director: **Ilych Rivas.** Obras de Dvorák, Shostakovich y Rachmaninov. 4-XII-2014. **Clara Andrada**, flauta. OSCyL. Director: **Andrew Gourlay.** Obras de Nielsen y Britten.

VALLADOLID

Hay conciertos que dejan huella. El estreno en Valladolid de la *Octava Sinfonía* de Bruckner, mostró, una vez más, el avance de una orquesta de provincias, con un repertorio exigente y variado. Una intensa satisfacción nos recorría en el largo, abrupto y maravilloso discurso de la obra, llevada con absoluto mando y seguridad, con una claridad meridiana, una ligereza no exenta de *pathos* por Hager. Gestualidad rotunda, esos brazos en cruz en los fortísimos, esa forma de marcar los crescendos, de emocionar en el excepcional Adagio o la brillantez arquitectónica del final. Un suceso abordado desde la paradójica sencillez y una respuesta del conjunto admirable. La sinfonía es la más dilatada de su autor, desde su típica construcción, de sus rupturas, de sus silencios, de sus transiciones. Bruckner descubrió otro mundo sinfónico. Ningún parecido con sus antecesores. Catedrales con recovecos, fragmentación desde la unidad final, testimonio vital espiritual y artístico. Difícil de ejecutar, sobre todo para la cuerda, la de la orquesta lucha hasta la extenuación para no ser cubierta por los metales. Un concierto diferente, una prueba de lo que se puede alcanzar con trabajo y un director de altura. Por eso fue emotivo este concierto y quedará en la historia de la orquesta.

En la cuidada elección de los directores de orquesta de esta temporada alternan veteranos y prestigiosos maestros (Hager, Inbal, López Cobos…) con jóvenes más que prometedores. Dos de éstos se han puesto al frente del conjunto con resultados positivos desde el presente y gran avance del futuro. El venezolano Ilych Rivas (educado en USA) tiene 21 años. Un programa exigente con un estreno curioso de Dvorák, el *Scherzo capriccioso*, el acompañamiento difícil para el *Concierto para violonchelo nº 2* de Shostakovich y la *Segunda Sinfonía* de Rachmaninov. Aéreo en Dvorák, eficiente en Shostakovich,

ANDREW GOURLAY
Lucas Dawson

extraordinario en una versión de la sinfonía, la primera vez que la dirigía según me dijo, que superó todas las dificultades, incluido el riesgo del exceso de *pathos*, acertó en todas las complicadas transiciones, consiguió dar unidad a la partitura y obtuvo, con una gestualidad clara y personal, un rendimiento magnífico del conjunto, brillando violonchelos y contrabajos como pocas veces. Por su parte Isserlis, salvo algunos problemas de afinación, penetró en la oscura y pesimista obra del compositor ruso y consiguió darle el dramatismo que la define. Después, Andrew Gourlay, ya conocido y apreciado por sus anteriores visitas. Otro programa fuera de la rutina. Otro concierto importante. Britten, con los *Cuatro interludios marinos* y la *Sinfonía de Réquiem*, comprendido perfectamente por el maestro en dos obras diferentes. Dramatismo en la sinfonía desde su contundente comienzo hasta el silencio final con excelente equilibrio entre cuerda y metal. Juego en *Peter Grimes* con los violines en plan virtuoso. Idiomatismo en fin, que el compositor inglés requiere. Curiosa la obertura *Helios* de Nielsen y un *Concierto de flauta* perfecto. Con Clara Andrada, excepcional solista, con un sonido a la vez cálido y dulce y de gran fuerza en los momentos de brillantez. Recordó, incluso por la forma física de tocar, a la gran Elaine Shaffer que visitó la Orquesta Nacional repetidas veces.

Fernando Herrero

XX Temporada de Grandes Conciertos de Otoño

UNA LUZ VIAJERA

Auditorio. 11-XII-2014. Al Ayre Español. Director: **Eduardo López Banzo.** Obras de Vivaldi y C. P. E. Bach.

ZARAGOZA

Poco se ha celebrado el tricentenario del nacimiento de Carl Philipp Emanuel Bach, decisivo precedente de Clasicismo y Romanticismo. Sí lo ha hecho Al Ayre Español colocando tres de las *Seis sinfonías para cuerdas y continuo* (*Sinfonías de Hamburgo*) en inusual maridaje con cinco conciertos para cuerdas de Vivaldi: los números 114, 128, 134, 157 y 158 del catálogo Ryom. El vínculo, no antojadizo pero tampoco evidente, lo explicó Banzo en un previo ensayo abierto al público. La luz, la vivacidad y la inventiva meridionales viajaron de los italianos —Vivaldi a la cabeza— hacia el norte; alumbraron al grave Bach padre y fueron heredadas por Carl Philipp. Y hasta saltaron —vía el maestro Zelter— al Mendelssohn de las juveniles *Sinfonías para cuerdas*. La interpretación fue consecuente con la idea motriz. Con un orgánico sobrio (cuerda, clave y archilaúd en Vivaldi, sin las maderas que otras versiones añaden), con una dinámica bien modelada y una articulación muy direccional, potenció en Vivaldi el brillo y vitalidad rítmica de los movimientos rápidos y el lirismo de los lentos, liga de vigor y dulzura que mostró una vía propia alejada tanto del Vivaldi muelle de mediados del XX como de la violencia de otros conjuntos actuales. Y en Bach, la conmoción de los afectos deducida de una escritura progresista, en especial en la intensa *Sinfonía nº 1 en sol* que clausuraba un programa de especial exigencia para los músicos, que Banzo agradeció expresamente. Y agradeció las ovaciones del respetable con el bis de la excitante Chacona del *Concierto de París*, *RV 114* de Vivaldi.

Antonio Lasierra

ACTUALIDAD INTERNACIONAL

¿Ridiculizar la ópera?

EL VAMPIRO DE SEVILLA

Komische Oper. 30-XI-2014. Mozart, **Don Giovanni.** Günter Papendell, Jens Larsen, Erika Roos, Nicole Chevalier. Director musical: **Henrik Nánási.** Director de escena: **Herbert Fritsch.**

BERLÍN La Ópera Cómica ha ofrecido la prueba de cómo hacer un *Don Giovanni* supremamente torturante: la puesta en escena de Herbert Fritsch. Es la perfecta producción para la gente que considera la ópera como algo ridículo, despreciable y rechazable. La confirma en sus prejuicios. Aunque no pase de ser una broma, no llega a configurarse como chiste profundo ni como diversión inteligente. La grotesca inflación de las figuras, el absurdo estilo de la comicidad y los extravagantes toques de *lápiz labial*, remiten a otro ejemplo de lo mismo: el *Trovatore* de Stölzl en la Ópera del Estado. La puesta y también el dispositivo escénico subrayan su carácter estetizante, sorprendente y extraño. El tinglado aparece vacío y abstracto, contrastando con el sobrecargado y colorido vestuario de Victoria Behr. Todo se acentúa con un constante cambio de elementos que se deslizan, suben y bajan, coronados siempre con agudas formas negras. El conjunto sucede con un incesante desorden que apunta a una serie de ocurrencias momentáneas, a sucesos improvisados.

La primera escena, entre Don Juan, Doña Ana y el Comendador, es precedida por una suerte de prólogo, el ruidoso destrozo de unas porcelanas. Se anuncia la cantidad de destrucciones que veremos a continuación, todas recargadas de sentido. Son puras caricaturas, con caras blanqueadas y grandes escotes, ojos y labios pintarrajeados, y vestimentas y peinados de chiste. El protagonista lleva una tricota violeta con cintas rojas; huellas de sangre aparecen en su boca y su cabeza, cubierta con un sombrerito de paja: una mezcla de marioneta, fantasma y vampiro. En momento alguno actúa de modo erótico y demoníaco. Günter Papendell fue la carta de triunfo en la noche. Juega su rol con una agilidad sorprendente y lo canta con viril sonido baritonal, que en la serenata alcanza a ser seductor y acariciante. No obstante, la dirección de actores lo obliga a producirse como una estrella del rock. Leporello es encarnado por Jens Larsen, una especie de Pierrot vestido de negro que canta con voz sorda y hueca, y dice los diálogos a una velocidad que los torna incomprensibles.

Monika Rittershaus

Günter Papendell en *Don Giovanni* de Mozart en la Komische Oper

Los personajes femeninos resultan ridículos. Doña Ana, con una peluca rojo fuego, actúa como una *primadonna* de otros tiempos, celebrando sus arias con ampulosos gestos, y afronta el final con exagerado patetismo. No lo habría hecho mejor Florence Foster Jenkins. Erika Roos se hizo cargo de ella con una bella voz de soprano lírico-dramática, de excelente melodismo y virtuosística coloratura. Nicole Chevalier es una Doña Elvira vestida de flamencona furiosamente amarilla, vocalmente histérica y chillona. La Zerlina de Alma Sadé se oyó graciosamente sopranil y se la vio como una virgencita española con blancas tocas sobre el peinado, pero ante Masetto se levanta la falda y le muestra lo que hay que ver. El chico parece una pintura de Botero, con traje de luces blanco y montera negra. Philipp Meierhöfer lo sirve con potentes medios de bajo, más propicios a un Don Bartolo rossiniano. Adrian Strooper es un Don Octavio rubio pajizo, vestido de anaranjado, de voz estrecha pero coloratura fluida y límpidos saltos interválicos, al cual el director, en la segunda aria, obliga a intentar un coito anal con una reticente Doña Ana. El Comendador —un Alexei Antonov de imperiosa y autoritaria voz de bajo— se descorporiza desde la primera escena, actuando como un robot ultraterreno y barroco. Al final, una enorme mano luminosa cae sobre Don Juan y lo obliga a postrarse. Es el momento en que el público estalló en bravos y bufidos, ya que el sexteto moralizante fue suprimido. El coro, preparado por David Cavelius, fue obligado a vestirse de colorinche folclórico y hacer constantes patochadas y movimientos de cabeza. Henrik Nánási exaltó desde el podio todo lo dramático de la obra, llegando a culminarla con imponentes y rasantes acordes.

Bernd Hoppe

Un drama enigmático

DEBILIDAD ESCÉNICA FRENTE A FUERZA MUSICAL

Staatsoper. 27-XI-2014. Musorgski, **Khovanchina.** Ferruccio Furlanetto, Christopher Ventris, Herbert Lippert, Andrzej Dobber, Ain Anger, Elena Maximova, Norbert Ernst. Director musical: **Semion Bichkov.** Director de escena: **Lev Dodin.** Decorados y vestuario: Alexander Borovski.

VIENA

La última *Khovanchina* en la Staatsoper, dirigida por Claudio Abbado (1989), no fue solamente magnífica en lo escénico, sino que tuvo un espléndido elenco (http://db-staatsoper.die-antwort.eu/performances/10870). Pero el nuevo intendente estaba celoso del éxito de su predecesor y retiró la producción.

La actual es excelente en lo musical, aunque teatralmente enigmática. Semion Bichkov, que ha elegido la instrumentación de Shostakovich, dirige a una orquesta perfectamente trabajada hasta en el menor detalle, rotunda en su sonoridad e increíblemente diferenciada, a un poderoso coro de la Staatsoper y al asimismo excelente Coro Filarmónico Eslovaco. El, en general, magnífico elenco relata todo aquello que no se ve.

Y esto es mucho. El director de escena ha convertido este drama en torno a la política, el poder, el amor, las intrigas y el fanatismo en algo ininteligible para el público. En un enorme andamio suben y bajan continuamente unas plataformas que trasladan a los cantantes, quienes se detienen y cantan mirando a los espectadores cada vez que intervienen, si bien no hay la menor interacción entre personajes ni existe ninguna dirección de actores. Las masas del pueblo aparecen y desaparecen inesperadamente. Y hay multitud de acciones paralelas que distraen de la trama principal. A esto hay que añadir el penoso ballet de las esclavas persas en ropa interior o la escasa grandeza de la inmolación final.

Michael Poehn

Ferruccio Furlanetto encarnó a un Ivan Khovanski que se debate entre la dignidad y el poder. Una técnica algo *sui generis* con la que maneja su voz de bajo-barítono desde hace tiempo, resulta más adecuada hoy en día al repertorio ruso que al italiano. Con el papel del radical Dosifei, Ain Anger se coloca definitivamente en la primera fila de los bajos actuales. A ellos habría que añadir al expresivo Herbert Lippert como Príncipe Golitzin y a la tanto vocal como interpretativamente soberbia Marfa de Elena Maximova, quien reflejó admirablemente el paso de la enamorada a la fanática religiosa. Christopher Ventris fue un buen Andrei Khovanski, Andrzej Dobber un vitalista Shakloviti. El vocalmente espléndido Norbert Ernst se impuso como oportunista escribano sobre todos los intentos teatrales de eclipsarlo. El resto del reparto completó un perfecto equipo, admirablemente preparado por el maestro ruso.

Christian Springer

Fuerza y matices en la dirección de Dimitri Jurowski

PODER E IMPOTENCIA

Opera Vlaanderen. 26-XI-2014. Musorgski, **Khovanschina.** Elena Manistina, Aylin Sezer, Liene Kinca, Gleb Nikolski, Dimitri Golovin, Alexei Tikhomirov. Director musical: **Dimitri Jurowski.** Director de escena: **David Alden.**

GANTE

El tema que la Ópera Flamenca, que ahora se llama Opera Vlaanderen, eligió para esta temporada fue *(On)Macht*, que se puede traducir como "poder-impotencia". Estos dos elementos destacan en *Khovanschina* la ópera de Musorgski. La nobleza lucha por conseguir el poder político mientras el pueblo ruso tiene que aguantarlo y suelen terminar como víctimas. Y luego está la impotencia de los Viejos Creyentes que se enfrentan a las tropas de Pedro el Grande, el poder de su fe que les inspira y les lleva al martirio, un sacrificio que podría salvar al mundo.

Ya que hoy existen una serie de luchas similares en el mundo, el director David Alden llevó la acción a nuestra época con Streltsi vestido de rojo en un traje moderno de campaña, pero los decorados de Paul Steinberg resultaron bastantes neutros: dos altos hemisferios grises que se mueven como dos gigantescas piedras de molino. Dos manecillas negras de reloj eran los únicos adornos en la pared. Los palacios de Golitsin y Khovanski tenían algo de color y había una enorme araña de luces pero en general la impresión que produjo el escenario fue bastante deslavazada y chabacana. ¿Y por qué las mujeres de los Streltsi parecen prostitutas y los soldados de Pedro el Grande risibles hombrecitos Michelin? Afortunadamente, los personajes principales tuvieron buenos perfiles y su interacción tuvo impacto dramático. Elena Manistina mostró ser una noble y conmovedora Marfa con rica voz de mezzo, la soprano Aylin Sezer de voz clara, infundió a Emma vulnerabilidad y Liene Kinca sonó muy bien en el papel de Soesanna. El altísimo y poderoso bajo Gleb Nikolski fue un autoritario Ivan Khovanski. Su hijo Andrei, convincentemente interpretado por el fuerte tenor Dimitri Golovin, se mostró brutal en su comportamiento. Alexei Tikhomirov cantó y actuó espléndidamente en su papel de Dosifei, Oleg Bryjak fue un amenazador Sjakloviti con su tempestuosa voz de barítono y Vsevolod Grivnov un Golitsin claramente occidentalizado con una suave voz de tenor. El retrato que hizo Michael J. Scott del empleado fue excelente como también era el Kouzka de Adam Smith que cantó el papel soberbiamente.

Pero los que tuvieron más éxito fueron el coro y la orquesta. Dimitri Jurowski dirigió la versión de la partitura de Shostakovich con gran afinidad, fuerte impulso dramático, hermosos colores orquestales y atención por cada instrumento; el coro de la ópera nunca sonó mejor. El coro, preparado por Jan Schweiger cantó impresionantemente bien, de forma compacta y con fuerza, pero también con los matices necesarios. Un gran logro.

Erna Metdepenninghen

Don Juan según Warlikowski

OBSESIONES

Théâtre de la Monnaie. 2-XII-2014.Mozart, **Don Giovanni**. Barbara Hannigan, Rinat Shaham, Jean Sébastien Bou, Andreas Wolf, Topi Lehtipuu, Willard White. Director musical: **Ludovic Morlot.** Director de escena: **Krzysztof Warlikowski.**

BRUSELAS Para el director polaco Krzysztof Warlikowski, Don Giovanni no es un seductor sino un adicto al sexo que sólo quiere el placer para sí mismo y está a menudo bajo la influencia de las drogas. Además es un egoísta total. El protagonista tuvo que actuar con mucha lentitud y apenas tomó parte en la acción con sus pocos momentos dramáticos en el escenario. Lo que sí había eran grandes proyecciones de escenas de sexo y Warlikowski situó una parte de la acción en una caja junto al escenario que resultó invisible para una sección del público. La ópera empieza en esta caja donde Leporello, Don Giovanni, el Commendatore en esmoquin y Doña Anna en traje de noche están sentados. Anna literalmente se lanza encima de Don Giovanni, quien después pega un tiro al padre de ella, y luego sale desnudo en el escenario central. Ahí le visten los criados y se prepara para la seducción de la próxima mujer, Elvira, que aparece en ropa interior. Lo menos que se puede decir es que todo era confuso. Nadie acompaña a Masetto y Zerlina en su fiesta nupcial y a ella la retrata como una boba totalmente dispuesta que dejarle a Don Giovanni hacer lo que quiere con ella. Pero nada de esto era muy estimulante y además ocurrió con una lentitud que hacía que el primer acto resultase muy aburrido. Para alguien que no supiera la historia era realmente difícil entender lo que pasaba y cuáles eran las relaciones entre los distintos personajes. Lo que resultó claro era que Doña Anna estaba obsesionada con el sexo, deseaba a Don Giovanni aunque también le excitaba Don Ottavio (la coloratura al final de su aria *Crudele! Non mi dir* mostró su reacción a las caricias a sus partes privadas), pero en el epílogo Doña Anna dispara a su prometido. Barbara Hannigan era, visualmente, una muy convincente Doña Anna, tal como la ve Warlikowski, pero no tiene ni la voz ni el estilo para el papel. En cambio Rinat Shaham, de voz expresiva y rica, era una excelente y apasionada Doña Elvira. Julie Mathevet resultó ser una Zerlina con juventud pero no ofreció mucho más. Jean Sébastien Bou (Don Giovanni) cantó bastante bien el papel del antihéroe que quiso Warlikowski que hiciera. Andreas Wolf tenía una buena voz para el papel de Leporello pero carecía de perfil. Jean-Luc Ballestra fue un decente Masetto, pero el Don Ottavio de Topi Lehtipuu careció de color y fuerza vocal. El bajo, sir Willard White, dio autoridad al Commendatore pero con una voz cansada. Bajo al batuta de Ludovic Morlot, la Orquesta de la Monnaie tocó con poco refinamiento y el director musical, obstaculizado por el *tempo* de la puesta en escena, no podía transmitir el necesario impacto dramático a la representación. El público que asistió al estreno no quedó muy impresionado y hubo bastantes abucheos, algo poco usual en la Monnaie.

Erna Metdepenninghen

El principito, nueva ópera de Levinas

LA FILOSOFÍA DE UN TEXTO SUBLIME

Opéra. 3-XII-2014. Levinas**, Le Petit Prince.** Jeanne Crousaud, Vincent Lièvre-Picard, Rodrigo Ferreira, Benoît Capt, Catherine Trottmann, Virgile Ancely, Céline Soudain. Orchestre de Picardie. Director musical: **Arie van Beek.** Director de escena: **Lilo Baur.**

LILLE Tras la atmósfera sombría de su ópera precedente, *La metamorfosis*, sobre el texto de Kafka, Michaël Levinas ha cambiado el paso con *El principito*, sobre el relato de Saint-Exupéry, encargo conjunto de la Ópera de Lausanne y de la Ópera de Lille. Una partitura luminosa, fluida, en el espíritu de Mozart, en la que se reúnen la pureza juvenil y la madurez, extrayendo los verdaderos valores humanos, de lo maravilloso a lo efímero pasando por la búsqueda filosófica.

Autor también del libreto, Levinas respeta al pie de la letra el texto de Saint-Exupéry, limitándose a cortes necesarios para mantener el tiempo lírico e insertando su música sin afectar la profundidad y la comprensión de aquél. Como en el original, cada escena cuenta un encuentro del Príncipe que le dejará perplejo en cuanto al comportamiento absurdo de las "personas mayores". El relato suscita todas las formas de expresión lírica, de lo hablado a lo cantado, repartiéndose los trece personajes entre siete cantantes. Además de Mozart, la partitura ofrece referencias al Ravel de *L'enfant et les sortilèges* o a la ópera francesa del XVIII en el aria del Geógrafo, con el teclado MIDI a modo de clave, única concesión a la electrónica en el orgánico.

La única exigencia de los derechohabientes de Saint-Exupéry fue el respeto a los

Marc Vanappelghem

dibujos del autor en los decorados, finamente concebidos por Julian Crouch. La puesta en escena de Lilo Baur invita al ensueño y a la reflexión y la dirección de actores es irreprochable. El Príncipe es la soprano Jeanne Crousaud, voz diáfana de tono infantil. Tenor de timbre carnoso, Vincent Lièvre-Picard es un Aviador enérgico y sensible. El contratenor Rodrigo Ferreira presta su voz potente y coloreada al Zorro y a la Serpiente. El barítono Benoît Capt destaca como Vanidoso, Financiero y Geógrafo. La soprano Catherine Trottmann es una Rosa temperamental y el rutilante Virgile Ancely y Céline Soudain brillan igualmente en sus papeles. En el foso, bajo la dirección inspirada de su director musical Arie van Beek, la Orchestre de Picardie otorga nubes y colores a este espectáculo onírico falsamente ingenuo.

Bruno Serrou

La audacia y los sentidos

NIEBLA Y DANZA

Festival Aujourd'hui Musiques. Théâtre de l'Archipel. 15, 16-XI-2014.

PERPIÑÁN La vigésimo tercera edición de *Aujourd'hui Musiques* de Perpiñán tenía por tema la audacia y la innovación musical. El primero de los dos fines de semana del festival ilustraba ese propósito presentando unos cuantos espectáculos pluridisciplinares. En el seno del Théâtre de l'Archipel, se proponían paseos sensoriales salpicados de sorpresas sonoras, visuales y gustativas, más una visita táctil paralela a los diversos encuentros. Tras una obertura en forma de concierto clásico consagrado a Philip Glass interpretado por la Orquesta Perpignan Méditerranée dirigida por su titular Daniel Tosi, la programación ha adoptado ese perfil que trataba de explotar los sentidos del público, puesto que se trataba de un espectáculo donde el oyente era sumergido en una niebla tan opaca que hacía imposible percibir si lo que tenía al lado era su vecino o no tanto un protagonista de la acción como del texto —*Los ciegos*, sobre la pieza de Maurice Maeterlinck—, pues nada se veía. Esta intimidad fue posible gracias a lo exigüo de la sala y a la proximidad del público y de los doce actores dispersos entre él. La única música emana de las voces de los protagonistas, que, perdidos en medio de la naturaleza, buscan al sacerdote presuntamente encargado de ellos, si es que no ha muerto sin que lo supieran. En la producción, del Théâtre de Vitry y el IRCAM, público y actores se funden en un grupo indiferenciado en un espacio vacío y sin dirección precisa, dando libre curso a la imaginación del espectador.

La Compagnie Ultima Vez de Namur, dirigida por el coreógrafo flamenco Wim Vandekeybus, se basa para su dramaturgia en el gesto, la energía, la pulsión y la violencia. Así, ha presentado esta vez el ballet, estrenado en 1987, *What the Body does not Remember* (Lo que el cuerpo no recuerda), con músicas de los belgas Thierry De Mey y Peter Vermeersch, mezclando clásico, jazz y pop. Sobre un escenario desnudo, en el que faltaba la presencia física de los músicos del Ensemble Maximalist! —dos pianos, dos saxofones, clarinete y violonchelo, todos ellos ocupándose también de la percusión—, disuelto en 1989 pero cada instrumentista representado por un altavoz. Ellos dieron al espectáculo una variedad más sostenida que la esperada por la sola danza, demasiado sistemáticamente agresiva, compulsiva, el gesto pesante aunque a menudo virtuoso, el paso brillante interpretado hasta el furor por diez bailarines, el coreógrafo entre ellos y ellas.

Bruno Serrou

Un planteamiento original

DÍPTICO BRITTENIANO

Théâtre du Capitole. 21-XI-2014. Britten, **Owen Wingrave, The Turn of the Screw.** Dawid Kimberg, Spencer Coyle, Steven Ebel, Elisabeth Meister, Janis Kelly, Elizabeth Cragg, Kai Rüütel, Jonathan Boyd, Anita Watson, Matthew Price, Eleanor Maloney, Anne-Marie Owens, Janis Kelly. Maîtrise du Capitole. Orchestre National du Capitole. Director musical: **David Syrus.** Director de escena: **Walter Sutcliffe.**

TOULOUSE El Théâtre du Capitole de Toulouse ha tenido la magnífica idea de reunir como un díptico dos óperas de Britten: *Owen Wingrave* y *The Turn of the Screw*. Reflejo del ardiente antimilitarismo de Britten, *Owen Wingrave* denuncia la ceguera de los militares. El libreto se centra en el conflicto en el seno de la familia Wingrave, de larga tradición soldadesca, entre un heredero que no quiere vestir el uniforme y una estirpe que le hace sospechoso de cobardía y le empuja a la muerte. Este argumento engendra una música viva y dramática, con predominancia del recitativo, mientras en el foso una orquesta reducida pero relativamente provista en cuerdas y percusión aviva el lirismo, los silencios y la determinación del héroe.

Desde la obertura a telón cerrado desfila un trombinoscopio familiar de las figuras militares de una familia volcada en ello desde la Edad Media. La espléndida escenografía de Kaspar Glarner exalta la verdad cinematográfica de la puesta en escena de Walter Sutcliffe, quien ha refinado su dirección de actores concebida en 2010 para Fráncfort. Los nueve cantantes dan a la obra su terrible intensidad. Steven Page es un tío-instructor Spencer Coyle rígida y fríamente belicoso, cuyo pensamiento evoluciona poco a poco hacia la admiración por su sobrino. Steven Ebel es un amigo Lechmere poco diligente y amoral, Kai Rüütel una novia de Owen determinada y codiciosa. mientras los padres de Wingrave —Elisabeth Meister et Richard Berkeley-Steele— son desesperadamente rígidos.

Más presente en la escena lírica francesa, *The Turn of the Screw* se sumerge en una atmósfera cada vez más opresiva, como anuncia el título. La partitura de Britten es particularmente innovadora, con su orquesta coloreada y emotiva, a pesar de un efectivo de sólo trece instrumentos. Para esta nueva producción, con los mismos decorados que para *Owen Wingrave*, pero con foco más amplio —ejemplar la secuencia del departamento del tren—, la concepción de Walter Sutcliffe es de una formidable eficacia dramática. Un reparto sin fallos es encabezado por la emocionante Gobernanta de Anita Watson. A su lado, el ardiente Narrador/Peter Quint de Jonathan Boyd, la pensativa Mrs Grove de Anne-Marie Owens y la febril Miss Jessel de Janis Kelly. Pero conviene saludar ante todo el remarcable trabajo de dos adolescentes, Matthew Price —12 años— en Miles y Eleanor Maloney —13— en Flora.

En el foso, el director británico David Syrus lleva con entusiasmo, elegancia y onirismo las dos obras, poniendo en evidencia su filiación y su diversidad y extrayendo todo el virtuosismo de la Orquesta del Capitole.

Bruno Serrou

Nueva colaboración de Adams y Sellars

PUNTO DE VISTA FEMENINO

English National Opera. 21-XI-2014. Adams, **The Gospel According to the Other Mary.** Russell Thomas, Patricia Bardon, Meredith Arwardy. Directora musical: **Joana Carneiro.** Director de escena: **Peter Sellars.**

LONDRES

La obra de John Adams *The Gospel According to the Other Mary* (2012), que tiene como subtítulo "Passion Oratorio", ha tenido su estreno mundial escénico en la English National Opera. El libreto, muy cuidado, se describe como "recopilado" por Peter Sellars, que también dirigió la obra. Es la séptima colaboración de la pareja. Sellars ha compilado textos de la *Biblia*, Hildegard von Bingen, Primo Levi y otros en una sola tela de varias texturas, al igual que hizo con *Doctor Atomic* y el oratorio de Navidad *El Niño*. Algunos de los que asistieron al estreno en el Barbican el año pasado (no estuve) mantienen que *The Other Mary* funciona igualmente bien en concierto. Pero la versión escenificada, con decorados de George Tsypin, que sugieren una tienda, una prisión, la ardiente puesta de sol y un terremoto, eran impresionantes.

The Other Mary está formada por grandes coros, arias e interludios orquestales, pero el talante es más bien contemplativo. La resurrección de Lázaro (Russell Thomas) es el centro del primer acto, con las hermanas de Lázaro, María y Marta, como personas claves. El segundo acto está enfocado sobre la crucifixión desde un punto de vista de las mujeres. Adams inventa una fascinante gama de efectos musicales. El coro aúlla y se lamenta y habla en lenguas

R. Hubert-Smith

Stephanie Berge y Patricia Bardon

desconocidas. Los sonidos orquestales varían desde la espesura hasta la palidez, o lo apenas audible. La guitarra baja y el agrio y metálico dulcimer añaden un color exótico. Adams ha elegido voces graves para María y Marta: una impresionante mezzo, Patricia Bardon, y una contralto profunda, Meredith Arwardy. Tres contratenores forman un impacto etéreo como los serafines.

La orquesta de la ENO, bajo la dirección de Joana Carneiro, estuvo excelente. Fue su presentación en la ENO y es un nombre que van a oír con frecuencia a partir de ahora. La producción de Sellars utilizó sus gestos familiares, que normalmente son irritantes. Y para alguien que los encuentre irritantes, seguirán siendo irritantes. A pesar de las dificultades de la dramaturgia, esta moderna *Pasión* ha inspirado la partitura más emocionante de Adams.

Fiona Maddocks

Katharina Thoma actualiza *Un ballo in maschera*

AL BORDE DE LA GUERRA

Londres. Royal Opera House Covent Garden. 18-XII-2014. Verdi, **Un ballo in maschera.** Liudmila Monastirska, Joseph Calleja, Dimitri Hvorostovski. Director musical: **Daniel Oren.** Directora de escena: **Katharina Thoma.**

En un innominado país centroeuropeo al filo del estallido de la Primera Guerra Mundial: esta actualización fue la elección de la directora Katharina Thoma para el nuevo *Ballo in maschera* de la Royal Opera House, en la que era su presentación en el teatro. El reparto era extraordinario, con nombres estelares, el tenor maltés Joseph Calleja y el barítono ruso Dimitri Hvorostovski en los papeles principales. ¿Por qué pareció que no era excepcional? El preludio expone hábilmente los elementos de la trama en cuatro secciones: cortesanos, conspiradores, amor y desenlace en el asesinato. Esto funcionó bien la noche del estreno y la Orquesta de la Royal Opera tocó con clase. Tras ello, se evaporó

Catherine Ashmore

Liudmila Monastirska y Joseph Calleja en *Un ballo in maschera*

toda confianza en el conjunto y la fluidez. La dirección de Daniel Oren fracasó a la hora de lograr que la música cuajase. El coro, normalmente tan fiable, estuvo embrollado. Calleja, como el conde Riccardo, ofreció virtuosismo sin esfuerzo y presencia imponente, lo que hizo mucho por darle vida a la producción. Liudmila Monastirska le insufló tanto compasión como ardor a Amelia. Hvorostovski regresó elegantemente al papel de Renato, que había cantado en la última producción del Covent Garden, dirigida por Mario Martone en 2005. La escenografía de Soutra Gilmour coloca la acción en un patio genérico y un cementerio inspirado por el Pere Lachaise de París. La adivinadora Ulrica (Marianne Cornetti) realiza sesiones para mujeres audaces que se parecían peligrosamente a un conocido grupo feminista de principios del siglo XX. Serena Gamberoni se ganó un aplauso especial como Oscar, el paje de Riccardo que entona una música deliciosa. No fue ésta una de las mejores noches de la Royal Opera, pero la mayoría de los cantantes dio una alegría.

Fiona Maddocks

Teatro Helikon de Moscú

DRAMA SOFOCANTE

Teatro Comunale. 4-XII-2014. Shostakovich, **Lady Macbeth del distrito de Mtsenk.** Elena Michailenko, Ilya Houzic, Alexei Tichomirov. Director musical: **Vladimir Ponkin.** Director de escena: **Dimitri Bertman.**

BOLONIA La segunda y última ópera de Shostakovich, un clásico del siglo XX, incluso en Italia vuelve a los escenarios de vez en cuando. La ha propuesto como fin de temporada el Comunale de Bolonia albergando una producción de gran relieve, la del Teatro Helikon de Moscú, ya admirada en diversos festivales europeos: los conjuntos son los del teatro boloñés, pero dirigidos musicalmente por Vladimir Ponkin, que desde 2002 es titular del Helikon, y escénicamente por Dimitri Bertman, fundador del teatro en 1990, entidad a la que están ligados el escenógrafo Igor Nezni, la figurinista Tatiana Tulubeva y los cantantes, que forman un reparto homogéneo de alto nivel. El sello decisivo lo daba la dirección de Ponkin y su relación con el espectáculo de Bertman, concebido en clave antinaturalista de gran coherencia y eficacia. Batuta y regista exaltaron la violencia del lenguaje de Shostakovich, su incisiva fuerza dramática, la evidencia expresiva que va del feroz sarcasmo a la dulzura lírica, de la cortante ironía a la más profunda desolación, Ponkin con tensa energía, Bertman ambientando la trama en una escena única (firmada por Igor Nezni), un espacio casi privado de elementos realistas, donde tubos metálicos y jaulas evocan una situación sofocante y angustiosa. Pocos objetos bastan para transformar la escena, por ejemplo las sillas altas y estrechas usadas por los invitados durante la fiesta nupcial se alinean luego para constreñir a los forzados en un espacio cerrado. La dirección escénica hacía convergir cada movimiento y cada detalle en resultados de gran eficacia. Disgusta tan sólo que en la escena final, en la que Katerina se lanza al río arrastrando a su rival Sonetka y los presos siguen su marcha alejándose en la oscuridad, se transforme en un duelo mortal entre las dos mujeres que parecen estrangularse mutuamente, sobre una música que por su parte evoca el desvanecerse en la oscuridad, pero es el único momento discutible de un espectáculo bellísimo. Elena Michailenko fue una intensísima Katerina, Ilya Houzic y Alexei Tichomirov dieron fuerte personalidad al cinismo de Sergei, amado por ella, y a la opresión del suegro Boris. Muy bien el resto.

Paolo Petazzi

Despedida de Barenboim como titular

PRISIONES DE HOY

Teatro alla Scala. 7-XII-2014. Beethoven, **Fidelio.** Anja Kampe, Klaus Florian Vogt, Falk Struckmann. Director musical: **Daniel Barenboim.** Directora de escena: **Deborah Warner.**

MILÁN Daniel Barenboim inició su relación con la Orquesta de la Scala con la *Novena* de Beethoven y lo cierra (al menos en su condición de titular) con *Fidelio*. En Beethoven, el concepto interpretativo de Barenboim no parece interesado en las investigaciones de los últimos años relativas al uso de una plantilla orquestal cercana a la de comienzos del XIX y los metrónomos beethovenianos. Se suma de modo personal y noble a una tradición clásica. Lo prefiero en autores como Wagner, Rimski-Korsakov, Chaikovski o Berlioz; pero en todo caso en la Scala su dirección era el aspecto musicalmente decisivo del nuevo *Fidelio*. En su interpretación puede reconocerse una progresión, de los tiempos muy lentos del acto primero, donde el director parecía saborear con calma cada detalle, hasta la más cerrada tensión del segundo acto, que se imponía con magnífica intensidad. Una inútil extravagancia fue, sin embargo, la idea de sustituir la obertura de *Fidelio* por la primera, la de 1805 conocida como *Leonora nº 2*. Sensacional la aportación de orquesta y coro y discutible la elección de un reparto un poco "ligero", sobre todo en relación con el concepto del director. Anja Kampe dominó bien en general el papel de Leonore, no sin algunas dificultades en su gran aria y sobre todo en el cuarteto del II acto en el que salva a Florestán de Pizarro (pero en este pasaje ninguno de los intérpretes pudo con la arrolladora tensión de la interpretación beethoveniana). Klaus Florian Vogt hizo un Florestán noble, de insólito color claro. Falk Struckmann como Pizarro tendió ya al recitado ya al grito. Kwangchoul Youn fue un válido Rocco, Mojca Erdmann una deliciosa Marzelline, un tanto ligera, Peter Mattei un noble Don Fernando, Florian Hoffmann un discreto Jaquino. Los límites del espectáculo ideado por una insigne regista como Deborah Warner demuestran cómo es imposible poner en escena *Fidelio* en clave realista, naturalista, minuciosamente cotidiana. La pesada estructura escénica de Chloe Obolensky evoca un pabellón industrial adaptado como lugar de castigo más que como cárcel y hace pensar en uno cualquiera de los lugares de aprisionamiento y horror de nuestros días. El problema no es la actualización, sino la insistencia en una dimensión cotidiana con detalles que se vuelven abocetados. En el final, la directora recoge las versiones de 1805 y 1806, en las que el pueblo irrumpe en el subterráneo, no estamos en el patio al aire libre, como Beethoven quiso en 1814. Los cascos de minero harían pensar en la perforación del Mont Blanc, si no fuera por algunos paños rojos.

Brescia/Amisano

Anja Kampe y Klaus FLorian Vogt en *Fidelio*

Paolo Petazzi

Chung triunfa con su versión de *Simon Boccanegra*

SIEMPRE EL MAR

Teatro La Fenice. 22-XI-2014. Verdi, **Simon Boccanegra.** Simone Piazzola, Giacomo Prestia, Maria Agresta, Francesco Meli, Julian Kim. Director musical: **Myung-Whun Chung.** Director de escena: **Andrea De Rosa.**

VENECIA

Protagonista del *Simon Boccanegra* que ha inaugurado la temporada en Venecia ha sido Myung-Whun Chung, artífice de una interpretación extraordinaria, capaz de revelar hasta el fondo y de manera muy completa la grandeza de esta partitura, que tuvo una génesis atormentada (en 1881 Verdi rehízo con la colaboración de Boito algunas partes de la versión de 1857, sujeta a revisión) y que fue luego infravalorada (antes del célebre montaje en la Scala de Claudio Abbado y Strehler). Si lo habitual es reconocer algunas discontinuidades en la partitura, no pudieron advertirse en la interpretación de Chung, que extrajo los colores oscuros y nocturnos, exaltó los aspectos innovadores del pensamiento verdiano (como la intensidad y continuidad de tantas páginas de declamación dramática), manteniendo una tensión y una respiración poética ininterrumpidas. La Orquesta de La Fenice dio lo mejor de sí e igualmente el sensacional reparto, que Chung preparó con cuidado. Por autoridad y medida, Simone Piazzola en la parte protagonista ha sido una revelación, Maria Agresta estuvo perfecta como Amelia/Maria, Giacomo Prestia

Michele Crosera

Simone Piazzola y Maria Agresta

fue un Fiesco como siempre intenso y solemne y Francesco Meli un estupendo Adorno. El coreano Julian Kim como Paolo se impuso con una dicción ejemplar por su incisiva evidencia. Andrea De Rosa, que firmaba dirección escénica y escenografía, no intentó actualizaciones forzadas, sino que se sirvió de proyecciones demasiado naturalistas para evocar el mar, y en su dirección se atuvo a una genérica corrección con pocas ideas: pésima la de hacer aparecer en el Prólogo el cadáver (en brazos de Simone) y al final el fantasma de la desaparecida Maria, amada por el protagonista.

Paolo Petazzi

Calixto Bieito monta la ópera de Verdi con su habitual estilo

UN *OTELLO* SANGRIENTO Y BRUTAL

Theater. 29-XI-2014. Verdi, **Otello.** Kristian Benedikt, Svetlana Ignatovich, Simon Neal, Markus Nykänen, Karl-Heinz Brandt, Pavel Kudinov, Rita Ahonen. Director musical: **Gabriel Feltz.** Director de escena: **Calixto Bieito.** Decorados: Susanne Geschwender. Vestuario: Ingo Krügler.

BASILEA

Una gigantesca grúa domina el decorado. Al principio sirve únicamente para colgar a un prisionero, pero al final pende hacia el público y primero Desdemona y luego Otello exhalan su último aliento sobre los espectadores. Calixto Bieito tiene ante sus ojos las imágenes de refugiados africanos. Otello no es el marginado, sino que él, Jago, Cassio & Co. representan a la Europa rica, las masas del coro y los figurantes son los fugitivos en pateras, que son torturados con toda clase de aparatos.

De este modo, ya en su segunda aparición llevan y traen cuerpos ensangrentados. Todo esto no tiene demasiado sentido, y pronto resulta demasiado manido. También Otello tiene desde el principio sangre en las manos, y se corta una y otra vez con los trozos de cristal.

Hans Jörg Michel

Svetlana Ignatovich y Kristian Benedikt de *Otello* de Verdi

Este moro está bastante enfermo: Bieito brinda una completa paleta de diagnósticos médicos, desde el síndrome de la guerra del Golfo pasando por accesos epilépticos hasta ataques al corazón. Esto lo comprueba Desdemona muy pronto: este matrimonio no conoce la felicidad conyugal, pues el moro destroza primero colérico su ramo de flores, luego le rompe el vestido y está a punto de forzarla. Abucheos para Bieito, incluso en Basilea, donde hasta ahora le había ido muy bien.

Incondicional aplauso, en cambio, para los cantantes y los músicos: Svetlana Ignatovich cantó Desdemona con cierta aspereza en el agudo, aunque se entregó en el aspecto dramático, con lo que su última intervención resultó conmovedora. Aún más matices tuvo Simon Neal en su sensacional Jago: la fuerza del mal que mueve sus acciones tuvo una múltiple variedad de matices en el barítono británico.

Menos convincente fue el tenor lituano Kristian Benedict en el papel titular. Muchos pasajes resultaron forzados, y su timbre sonó poco elocuente y a menudo unidimensional. A cambio, desde el foso orquestal provinieron tonos muy diferenciados: Gabriel Feltz estuvo rítmica y dinámicamente atento, y se preocupó de obtener tensión y dramatismo sin tener que sonar siempre fuerte. Un ejemplo modélico de ello fue la grandiosa escena de la tormenta al comienzo de la obra, en la que las marcadas líneas en los bajos formaron la base para la explosión de los truenos.

Reinmar Wagner

Cambios en el festival

ORÍGENES

IV Festival Janácek. 21/29-XI-2014.

BRNO

El Festival Janácek de Brno tiene algo de paraíso para los que aman de veras la música de este compositor moravo. Ese paraíso no es realmente comprendido por muchos, ni siquiera por sus compatriotas. Todos sabemos que Janácek es de los grandes, mas para un público amplio resulta todavía difícil. Increíble, ¿verdad? Además, Janácek no llama a la embriaguez y raras veces apela al *pathos*: sus óperas están unos cuantos pasos más allá en la sensibilidad musical que las de Wagner o Verdi. El caso es que hubo un retroceso en cuanto a títulos y organización en este IV Festival. Además, fue el último dirigido por la excelente Eva Blahová, que en esos días le pasó el testigo a Jirí Herman, que será el titular desde enero próximo.

Antes hubo un cambio en la dirección de los teatros, y la nueva dirección no parece hasta el momento muy interesada en el festival. Sorprendente, porque pocos países tienen en el siglo XX un compositor de la altura de Janácek, y la programación de esos teatros no parece en absoluto convencional. ¿Misterio? El caso es que la cuestión económica, como sucede en todas partes, no parece ajena a cierto retroceso.

Esta edición del Festival ha tenido algunos momentos realmente hermosos, impresionantes incluso, como *El caso Makropulos*, coproducción de la Ópera de Brno y la de Gotemburgo, con la excelente batuta de Marko Ivanovic en la definición del espacio sonoro de esta pieza, a mitad de camino entre la comedia burguesa de misterio y el auto sacramental con filosofía y psicología seculares. Un reparto checo, con excepción de la soprano sueca Gitta-Maria Sjöberg (Kostelnicka en la *Jenufa* de Malmö, aquí reseñada), con una vocación checa semejante acaso a la de su compatriota Sörderström. Espléndida Emilia Marty en la voz de Sjöberg y en la construcción que hace junto con David Radok, autor de una puesta en escena soberbia, detallista, respetuosa con la época de la acción (¿no es sorprendente?), rica en sugerencias y en teatralidad; que se basa en unos excelentes decorados y figurines de Zuzana Jesková y Ondrej Nekvasil. Como en el festival de 2012, *Makropulos* ha dado la campanada en Brno.

Patrik Borecky

Escena de *El caso Makropulos* de Janácek en el Festival Janácek de Brno

Nos perdimos una *Jenufa* al parecer excelente (Ópera de Graz con puesta en escena de Peter Konwitschny) y sin embargo vimos otra tan cargada de buena voluntad como floja en todos los aspectos (Ópera de Zagreb, mejor en las voces que en la puesta en escena o en los espantosos decorados y la floja dirección musical).

Vimos una de las óperas de Janácek que nunca se ponen, *Las excursiones del Sr. Broucek*, en una producción también floja, pero llevadera, con pobreza de escenografía y un protagonista de muy buen nivel vocal y de actuación, Arnold Bezuyen. En el segundo festival (2010) ya se habían empeñado en Brno con la primera mitad, la excursión a la Luna, con mejores resultados si nos atenemos al audiovisual que se conserva.

A cambio, la escenografía sencilla de Martin Cerny para *La zorrita astuta* con puesta de Ondrej Havelka y con Robert Jindra en el foso (Teatro Nacional, Praga), era de una gran riqueza imaginativa, que no pretendía disimular eso, su sencillez, su ausencia de ostentación. Excelente reparto de animalejos y humanos: Alzbeta Polácková como la Zorrita y Svatopluk Sem en el Guarda forestal. Sin olvidar el magnífico ballet praguense.

Dos conciertos para la historia, y no es exageración. La *Misa glagolítica* y el *Evangelio eterno*, con amplios efectivos que impresionaban y emocionaban en la definición sonora de Jaroslav Kuzlínk, clausuraban el Festival el día 29. Un cuarteto de lujo, con Kozena y la voz angelical de la soprano Maria Kobielska. Se insistía en que era la versión original de 1927, antes de ciertas modificaciones del propio Janácek; y en el mismo local en que se estrenó, el Estadio Kounicova, a unos pasos del pabellón pegado a la Escuela de órgano en que vivía el compositor. Espléndido, y además emocionante. En nuestra bitácora volveremos a este concierto, a algún detalle del mismo.

El otro sensacional concierto fue dos días antes, en el Teatro Janácek, una generosa velada de la espléndida Filarmónica de Brno dirigida por Aleksander Markovic, un maestro en un momento culminante de su carrera, que sin duda conocerá más. Tras una breve fanfarria de Dvorák, Markovic y la Filarmónica acompañaron al magnífico pianista ruso Denis Kozhuchin en la impresionante carrera de obstáculos que es el *Primer Concierto* de Bartók, resuelta como los grandes artistas suelen hacer: el público queda impresionado, pero no advierte esos obstáculos. De considerable interés, las *Variaciones sobre un tema de Janácek*, del francés Marc-André Dalbavie, obra ambiciosa, bella, intensa. Y, para cerrar con solemnidad, con alegría y con un espíritu alto, como el que ahora tiene este país antaño aplastado, una *Sinfonietta* en la que también había pretensión de recuperar orígenes.

Santiago Martín Bermúdez

SIGLO Y MEDIO DEL ORFEÓN PAMPLONÉS

El 19 de marzo de 1865 tuvo lugar en Pamplona un hecho extraordinario que marcaría el devenir sociocultural de la ciudad. Ese día, bajo la dirección de Joaquín Maya, ofreció su primer concierto el Orfeón Pamplonés, sociedad coral nacida por impulso de once socios suscriptores, presididos por Conrado García. Sus fines fundacionales no eran otros que "Difundir la instrucción musical entre los obreros, y robustecer su moralidad para que la gloria y buenas costumbres de Navarra resalten con todo su esplendor y en todas ocasiones", tal y como se expresaba en la Memoria Artística de 1892. El mismo año en que el Orfeón, bajo la presidencia de Fidel Maya —reorganizador en 1890 del definitivo Orfeón tras un lustro de silencio—, nombraba presidente honorario a Pablo Sarasate, y el mismo también en que la coral ganaba en Bilbao el Concurso Nacional de Orfeones, Bandas y charangas.

El Orfeón Pamplonés contó en el comienzo de su andadura con el joven Julián Gayarre, que siempre recordó la instrucción en él recibida y la apuesta por potenciar su formación, como informaba *La Correspondencia de España* en la edición del 4 de octubre de 1865. "El Orfeón Pamplonés ha mandado al Conservatorio de Madrid a uno de sus alumnos; el tenor Sebastián (Julián) Gayarre (…) humilde artesano a quien el Orfeón ha colocado en vías de ser un notable artista, representará donde quiera que se halle a ese mismo Orfeón, que le recordará su origen". Así fue: Gayarre siempre manifestó su agradecimiento por aquel gesto. Lo testimonia una carta enviada cuando se encontraba en la cima de su carrera, segada prematuramente por la muerte. "La guardamos entre los trofeos. Está escrita desde el Hotel des Bains de Mónaco, y en ella comunica una donación en efectivo a la Institución, al tiempo que se ofrece a ampliar la suma si fuese necesario". Explica Igor Ijurra, desde 2005 Maestro Director del Orfeón.

Maestro y director

Nacido en Etxarri Aranatz, Ijurra, licenciado en derecho por la Universidad de Navarra, es titulado en Canto, Solfeo, Teoría de la Música y Transposición y Acompañamiento por el Conservatorio Superior Pablo Sarasate y Titulado Superior en Dirección de Coros por la Escuela Superior de Música del País Vasco. Además, continúa formándose en dirección de orquesta. Dirigió la coral de su localidad natal antes de desembarcar en el Coro de Voces Graves de Pamplona. A pesar de no haber sido orfeonista, siempre tuvo claro que para él, como para cualquier navarro "el coro de referencia es el Orfeón Pamplonés". Ijurra medía su talla hace unas semanas debutando como preparador invitado frente a un conjunto profesional de la talla del Coro de RTVE. Enfrentándose, también por primera vez, al exigente *Oratorio de Navidad* de J. S. Bach "con excelentes criterios musicales y una buena técnica de trabajo. Más, teniendo en cuenta que sólo ha contado con una semana para preparar una obra de semejante envergadura" comenta Javier Velasco, miembro del coro madrileño, que además destaca "su trato personal, su cercanía y su amabilidad".

Entre las metas fijadas por Ijurra está su interés en potenciar el repertorio del Orfeón, siendo consciente de las dificultades que entraña porque, dice, "Dependemos de lo que quieran los maestros y los programadores, que tienden hacia el gran repertorio para, viendo la caída de audiencia en los últimos años, no perder público. Pocas veces se establece un diálogo en que se pueda proponer desde el coro. Ha pasado con Ernest Martínez Izquierdo en su etapa con la Sinfónica de Navarra, que nos permitió hacer, por ejemplo, *Styx* de Giya Kancheli, obra que posiblemente en España no haya hecho nadie. También con Juanjo Mena cuando estaba en Bilbao. Después de hacer el *Réquiem alemán* en 2006 le mostré veinte partituras para elegir. Inmediatamente apartó el *Elías* de Mendelssohn, una de las que yo llevaba como posibles".

Elías, en el pasado caballo de batalla del Orfeón, habría sido un título perfecto para los cuatro conciertos en la gira con Vladimir Jurowski y la London Philharmonic que, tras arrancar el día 24 de este mes en el Royal Festival Hall de Londres —finalmente con el *Réquiem* de Verdi—, les llevará una semana después al Auditorio Nacional de Madrid dentro de la temporada de Ibermúsica, la más prestigiosa de nuestro país. Seguidamente, a Pamplona, inaugurando en el Teatro Baluarte el mes de febrero para, dos días más tarde, concluir la primera escapada internacional del año en el Théâtre des Champs Élysées de París.

También apoyó en la introducción de obras nuevas Rafael Frühbeck de Burgos, una batuta por la que todos los orfeonistas profesan devoción. "Cuando fuimos con él a Estados Unidos decidió que lleváramos algo español. Miramos como primera posibilidad los *Cuadros vascos*, pero a los pocos meses llamó para decir que había funcionado muy bien una *Atlántida* que hizo en Boston y sugirió que la cantáramos también nosotros. Pero la mayoría de las veces los encargados de programar son quienes nos dicen qué quieren hacer, sin preguntar si lo tenemos en el repertorio, que en el 90 por ciento de los casos es el estándar. Y eso no es bueno, por-

Fotos: Iñaki Zaldua

que hay mucho más. No ya contemporáneo, sino de autores como Mendelssohn, que tiene salmos y cantatas que apenas se hacen. Como ocurre con las misas de Schubert y muchas más obras perfectas para el Orfeón. Porque hay que conocer cosas nuevas". Y, como buen navarro, recurre a un símil gastronómico: "Ante un plato distinto es conveniente al menos probar para ver si te gusta. Puedes pedir éste, y otro en el que vas sobre seguro. Si hacemos eso en un restaurante. ¿Por qué no en música? En ese punto, habría que explorar. Por eso, hacer este año la *Misa en re mayor* de Dvorák, o su *Te Deum*, es abrir otro camino".

El camino que lleva a subsanar la carencia en un terreno como el discográfico. Aun a costa de luchar contra los elementos, poniendo manos a la obra ahora, cuando la industria del disco vive tiempos de severa crisis. "No contamos con ninguna obra de referencia, se lamenta Ijurra. Las grabaciones son algo que el Orfeón Pamplonés no ha hecho desde hace muchísimos años. A partir de ahora tendremos la grabación para Naxos, junto a la Sinfónica de Navarra, con su titular, Antoni Wit, de la *Misa en re* de Dvorák, además del *Réquiem* de Verdi, que grabaremos con la London Symphony en su propio sello LSO. Será el comienzo de una discografía, que se irá haciendo poco a poco".

Ambas grabaciones se inscriben entre una serie de hitos coincidentes con el sonado aniversario del Orfeón, en el que se diría han echado la casa por la ventana. Aunque no lo admita en el sentido estricto de la expresión su gerente, Joaquín Romero, encargado de cuadrar las cifras institucionales: "Hemos tirado la casa por la ventana en cuanto a programación, que es de alto nivel, sin alejarse de la de los últimos años. Pero mantenemos los pies en la tierra en el apartado económico, ya que financiamos todo con presupuesto ordinario, que en 2014 ha sido de 800.000 euros y en 2015 se estima llegará a 844.000". Tampoco ve Ijurra fuegos de artificio gratuito en los fastos para 2015, celebrando un momento en el que el Orfeón se encuentra como, a modo de eslogan, reza en el folleto editado para la ocasión: *150 años y Excelente Salud*. "Ateniéndonos a la programación", comenta, "objetivamente habría que decir que sí. En cuanto a si gozamos o no de excelente salud, los demás lo juzgarán. Pero lo cierto es que no nos podemos quejar. Como institución, no sólo tenemos el coro de adultos: contamos además con otro juvenil, el infantil y la escolanía. Más de 300 voces, que obligan a una estructura, que creo se adapta bien a cada uno de los apartados. En lo que se refiere al coro adulto, el Orfeón Pamplonés se anota una trayectoria muy positiva en los últimos años, porque no sólo ha logrado introducirse y estabilizarse en lo que se conoce como el circuito de orquestas profesionales, donde también se cuenta con *amateurs*, entre los que nos encontramos: hemos conseguido incluso algo que ni siquiera estaba entre nuestras previsiones, como actuar dos veces en Estados Unidos; hemos vuelto de nuevo a Francia en los últimos años hasta en cuatro ocasiones —Burdeos, Toulouse, Chorégies de Orange… Estamos en el ciclo de Ibermúsica por segunda temporada, después de actuar el año pasado con Esa-Pekka Salonen… Es decisivo que un coro sinfónico como el Orfeón haya actuado con directores como Valeri Gergiev —que nos volverá a dirigir en Pamplona el día exacto del 150 cumpleaños—, Esa-Pekka Salonen, Juanjo Mena —con quien este verano, en nuestra segunda visita a Londres en pocos meses, estaremos en los Proms— y, por supuesto, con el maestro Frühbeck, que apostó con fuerza por nosotros. Aunque siempre apetecería estar mejor en determinadas facetas, lo cierto es que en los últimos tiempos, el Orfeón ha dado varios pasos, más bien saltos. Y estamos contentos".

Números que cantan

La mitad de los fondos para sacar a flote sus ideas proceden de subvención pública (Gobierno de Navarra; Ayuntamiento de Pamplona y una parte residual del Ministerio de Cultura), el 30 por ciento son ingresos por actividades de allí donde se les contrata, dividiéndose el 20 por ciento restante a partes iguales entre los capítulos de patrocinio y aportaciones (300 socios protectores y un número de empresas que se espera crezca con la nueva Ley de Mecenazgo de la Comunidad Navarra) y las cuotas que los padres de 190 niños que se forman en la Escolanía. Las actuaciones

fuera de Navarra se financian con los ingresos por la propia actividad, que genera más ingresos que gastos. Por otra parte, la estructura administrativa de la Organización se ha pretendido muy ajustada: en total, diez personas, algunas de las cuales desempeñan una doble actividad docente. "Por necesidad, tienen que salir los números", señala Romero. "o esto sería flor de un día. Y si tenemos 150 años de historia detrás es porque en alguna medida ha funcionado la gestión a lo largo de ese tiempo". Con todo, la salud financiera muestra mejor cara que anteriormente. "En este momento es buena, gracias a un apoyo continuado de la Sociedad, además del cincuenta por ciento de subvenciones. También, porque la crisis, paradójicamente, nos ha pillado en momentos favorables y la hemos podido sortear con actividad. En los últimos cinco años hemos incrementado los ingresos por actividad en un 300 por ciento. Los 60.000 euros que antes podíamos facturar por ejercicio en concepto de actividad, se han convertido en 204.000 aproximadamente", aclara Romero, que compatibiliza el cargo desde abril con el de Gerente de la Orquesta de Navarra.

Romero ingresó en 2001 como orfeonista. Tenía 25 años. Accedió a la junta directiva en 2005 y a la gerencia en 2008. Desde ese momento dejó de cantar, ateniéndose a los reglamentos. En el Orfeón disfrutó mucho. "Supuso un descubrimiento. Lo más enriquecedor fue la posibilidad que se me brindaba de compartir mi afición a la música en conciertos y viajes con un grupo de personas de entre 18 y 75 años, de toda condición, profesión e ideología. Cantando en grandes escenarios, me decía a mí mismo que en pocas como esas me iba a ver. Eso te enriquece ante todo como persona".

Aunque no llegó a actuar en la gira americana con Frühbeck, allí estaba: sentado en la sala "Lo viví con envidia desde la butaca. Cuando vi al Orfeón en el Kennedy Center de Washington o en el Carnegie Hall de Nueva York, me aferré al orgullo y se me puso la piel de gallina. Si has conocido la experiencia de un coro desde dentro, los resultados te suenan a menos como espectador. Las ganas irresistibles de cantar, se compensaron pensando que aquello lo habíamos conseguido entre todos, y yo había contribuido con mi granito de arena".

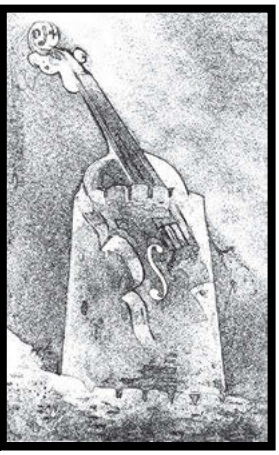
Savia nueva

Quien sí pisó las tablas en aquel segundo viaje a Nueva York fue Álvaro Lorca. Colaboró con el Orfeón, aunque formaba entonces parte del Coro Juvenil, al que accedió con doce años. "Uno de los objetivos es ir participando poco a poco en la actividad del coro adulto, para que cuando llegue el momento de acceder a él, el paso no sea muy radical". Él lo dio en 2013, a punto de cumplir los 24 años. Siempre le había gustado cantar: "Primero fue en el coro del colegio. Luego, en la Escuela de música Joaquín Maya. Una profesora me sugirió entonces la posibilidad de cantar en el Coro Juvenil y no me lo pensé".

Álvaro es feliz por haberlo hecho. "Aunque los primeros años me resultaron un poco duros, reconozco que fue una de las mejores decisiones de mi vida". De entre las satisfacciones destaca "la humanidad que reina en el Orfeón, y la acogida que se le dispensa, tanto en Navarra como fuera". Eso le ha ayudado a la hora de contar con la complicidad en la firma de construcción en Estella, a media hora de coche de Pamplona, donde desempeña tareas administrativas. "He tenido suerte. En el trabajo valoran la importancia de pertenecer al Orfeón y se interesan por sus logros, porque se respeta la institución. Eso es algo que debo agradecer a la empresa". Lunes, martes y jueves ensayan de 20:00 a 22:00 horas. Esos días son duros para él. "Desde las siete de la mañana, fuera de casa. Nada más salir del trabajo, directamente a Pamplona. Aparco y a ensayar. A veces tengo que hacer milagros, para compaginar bien la actividad del día. Más aún cuando tenemos que viajar. Al final llevamos una triple vida: a las actividades de cualquier persona, incluyendo trabajo y deporte, le sumas el Orfeón, que es como otro mundo". Todo eso, sin olvidarse de salir de fiesta, o hacer una escapada algún fin de semana con los amigos. Pero da por buenos los esfuerzos. "Aunque haya momentos duros, pasamos tantos buenos, que el resultado final siempre es muy gratificante".

El Orfeón Pamplonés, de acuerdo con una regulación de 1903, es el segundo coro de España en admitir mujeres en su seno. "La entrada de voces femeninas hizo que las obras para voces mixtas fueran llegando al repertorio orfeonil. En los años 20, especialmente a final de la década, tanto el repertorio a voces mixtas como el sinfónico-coral adquieren un protagonismo que predomina hoy en día", comenta Ijurra. Así, en 1927 encontramos al Orfeón en Madrid cantando, bajo la batuta del maestro Arbós, dos obras de Beethoven la *Novena Sinfonía* y la *Misa solemnis* (fue el primer coro en España en interpretar la *Solemnis* y probablemente el coro español que más veces la ha cantado). El Orfeón fue también dirigido en 1929 por Maurice Ravel en sus *Trois chansons* a voces mixtas, reivindicando la calidad sinfónico-coral que aún luce como sello de distinción. La misma que le lleva con la llegada de los 30 a introducir obras del fuste de las de los renacentistas Guerrero o Victoria. Si la proporción entre hombres y mujeres es claramente superior en los varones en los primeros años, con la adopción del nuevo repertorio, el número de mujeres crece hasta ponerse en cabeza. Hoy el Orfeón lo integran 60 mujeres y 50 hombres de entre 20 y 77 años. "Los integrantes, dice Ijurra, son prácticamente navarros en su totalidad, aunque hay dos madri-

XVII CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLONCELLO
"VILLA DE LLANES"
22, 23 y 24 de agosto de 2015
XXVIII CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA
Llanes - Asturias
Del 17 al 31 de Agosto de 2015
Violín: *Sergei Fatkouline, Anna Baget, Aitor Hevia*, Cibrán Sierra*, David Hevia*
Viola: *Ashan Pillai, Josep Puchades**
Cello: *Aldo Mata, Helena Poggio*, Fernando Arias*
Orquesta de Cámara: *Cuarteto Quiroga**
Cuarteto y Música de Cámara (cuerda): *Cuarteto Quiroga**
Dtor Artístico *José Ramón Hevia*
Asociación de Músicos de Asturias
C/ Monte Gamonal, 21-6º D, 33012 Oviedo. Tf.: 985 08 46 90 / 985 25 62 87
Web: www.llanesmusica.com e-mail: info@llanesmusica.com
Patrocinan: Gobierno del Principado de Asturias y Fundación JAPS
Organiza: EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES



leñas establecidas en Pamplona, y hace unas semanas ha ingresado una polaca. Hemos tenido un ecuatoriano, algún argentino, y por el coro juvenil pasó una estadounidense durante el año que estudió en la Universidad de Navarra".

La gran familia

Conociendo el amor por la música en esta tierra, es fácil imaginar que en algún momento coincidan entre el Orfeón y alguno de sus apartados varias generaciones de una misma familia. Un ejemplo lo encontramos en la de Sagrario Aramburu, a quien secundaron dos de sus diez hijos: Sagrario y Patxi. Y a éste, dos hijas, Irune y Begoña, aún en el Coro Infantil y la Escolanía, respectivamente.

La voz de Sagrario Aramburu fascinó al subdirector del Orfeón José María Beovide, que la conoció como estudiante en la Academia de Música. En 1944, consiguió animarla para entrar en el Orfeón. Tenía catorce años; a los quince cantaba como solista. Es la memoria viva de la institución, a la que permaneció unida medio siglo, salvando el paréntesis de sus sucesivas maternidades. Muchos de los recuerdos de este largo idilio continúan emocionándola. Como, al año de entrar, su "puesta de largo como contralto" en el Palau de la Música barcelonés, al que el Orfeón acudía por primera vez. "Era un doble programa Beethoven con la Filarmónica de Barcelona. Llevábamos un día la *Novena Sinfonía*, dirigidos por Pich Santasusana y al siguiente la *Missa solemnis* con Jesús Arámbarri. La compañera que debía cantar en la *Novena* se puso enferma y canté yo las dos obras. Estaba asustadísima, pero me animó mi hermana, compañera también en el Orfeón. Los mejores momentos de entonces, los más imborrables, son ante todo de los conciertos. Como cuando canté la parte solista del *Réquiem* de Verdi. Tenía mucho miedo. Hasta lloré. Pero en el descanso los compañeros me dijeron que funcionaba a la perfección y se me pasó". Son tantos los directores con los que ha trabajado, que le cuesta trabajo relacionar a todos. Pero no olvida algunos nombres, como el Pedro Freitas Branco. "En 1954 canté con él en Lisboa *El Rey David* de Honegger y el *Réquiem* de Brahms". O el citado Arámbarri: "La gira que nos había llevado a Barcelona continuó unos días más tarde en Palma, donde nos dirigió las dos obras de Beethoven que habíamos interpretado en el Palau. Hicimos mucha amistad. Más tarde recuerdo que canté con Arámbarri el *Réquiem* de Verdi en Vergara". Y Vergara regresa a su memoria "porque allí y en Bilbao cantamos con Frühbeck el *Elías*".

Sagrario lo pasó tan bien en el Orfeón, que en ello quiso insistir cuando supo que su hijo seguía sus pasos: "Disfruta cantando y no hagas caso de los chismes que siempre surgen donde hay artistas". Patxi lo llevó a la práctica y dice "he disfrutado y sigo disfrutando mucho en los treinta años que llevo en el Orfeón, después de haber cantado en el coro del instituto. Por eso, a mis hijas Begoña e Irune las he inscrito en él como escuela alternativa de música". En su caso, sin darles consejos "Todavía no", dice sonriendo.

Para ingresar en el Orfeón es preciso superar una prueba vocal: "Me encantaría hacer también una de solfeo, pero si fuésemos rigurosos serían muy pocos los que accediesen de entre tantos candidatos de perfiles diversos que lo pretenden", explica Ijurra. "Desde personas con el grado medio o superior de canto, a otras con distintas virtudes. Valoramos su experiencia en coros, sabiendo que la ventaja en los más grandes como el nuestro es poder contar con gente de distintas habilidades: desde quien tiene una gran voz o un excelente agudo y es más torpe leyendo a quien con una voz pequeña sobresale rítmicamente. Como la preparación con que llegan no suele ser excelente, nos encargamos de formarles tanto en canto como en lenguaje musical". Todo

esto requiere mucho trabajo "y no sólo en el aspecto musical", precisa. "Un coro como el Orfeón Pamplonés es catalizador de compositores, interesados en la audición de una obra suya". Llegado el caso, la prioridad la marcan los autores navarros. Por esa razón, en los últimos años el Orfeón ha estrenado en poblaciones de Navarra una veintena de obras, en su mayor parte a *cappella*, de, entre otros, José María Goicoechea, José Antonio Huarte, Miguel de Zulategui o Lorenzo Ondarra, De éste "somos uno de los coros que más obras ha estrenado en los últimos tiempos, porque entre los objetivos del Orfeón está el estreno o la interpretación de obras de autores de nuestra tierra. La intención en el coro adulto es hacer cuatro al menos cada año".

El sello institucional

De arbitrar el cumplimiento de lo establecido, refrendándolo con el sello institucional se responsabiliza desde su cargo de presidente Joaquín Jabat, miembro del Orfeón desde 2006, cuando llegó sin más experiencia que la adquirida en un pequeño coro cuando comprendió que le gustaba cantar. En el Orfeón, al tiempo que ejerce su labor de supervisión, continúa haciéndolo, como es preceptivo. "Los estatutos señalan la posibilidad de que algún socio de honor o de mérito sea miembro de la Junta aunque no cante, pero lo habitual es que éstos sean socios-cantantes. Como es el caso de los que pertenecemos en este momento a ella", aclara Jabat, que en marzo de 2012 fue elegido, como el resto de la junta, por los orfeonistas. "Es importante contar con el respaldo de una inmensa mayoría para ponerte al frente de una entidad como el Orfeón". Sucedía en el puesto a Javier Orella, y defenderá la presidencia hasta 2016: los cuatro años que señala el reglamento. Su situación de prejubilado en la banca le permite dedicar el tiempo necesario para cumplir con los compromisos de carácter extramusical. "El presidente es quien más actividad desarrolla, por la cantidad de funciones que debe asumir al tener que representar al Orfeón en muchos actos sociales, además de concertar encuentros con políticos y organismos para conseguir soporte económico o institucional". Desde la Junta se marcan las directrices para clarificar hacia dónde quiere ir el Orfeón y qué metas pretende alcanzar. A Jabat le corresponde la supervisión constante de la actividad del equipo de gestión. "Mantenemos contacto casi a diario, al margen de las reuniones en las que cada mes se adoptan las medidas concretas más importantes".

Cayó en el momento preciso. A punto de que el Orfeón viviese su primera aventura trasatlántica, junto a la Orquesta del Principado de Asturias y Maximiano Valdés al frente. "Un año después de mi llegada, hicimos una gira cantando en varios estados de Méjico el *Réquiem* de Verdi. Para mí, que acababa de entrar, aquello fue alucinante". Volvería a experimentar la sensación en los otros dos saltos americanos. "En 2010 fuimos por primera vez a Estados Unidos con Valeri Gergiev y su orquesta del Mariinski de San Petersburgo. Llevábamos dos sinfonías de Mahler. En Washington cantamos la *Octava*, que volvimos a hacer en el Carnegie Hall de Nueva York, además de la *Segunda*". El viaje aparecía detallado a modo de prólogo en el *Diario de Navarra* el 3 de febrero de 2010. "El Orfeón Pamplonés se prepara para alcanzar el máximo hito de su historia: cantar la *Octava Sinfonía* de Mahler en una sala de conciertos de referencia mundial, el Carnegie Hall de Nueva York. Ningún coro español lo había conseguido hasta ahora. El concierto, que tendrá lugar el 21 de octubre, unirá a 60 voces del Orfeón Pamplonés con otras 60 de la Choral Arts Society of Washington, mientras las voces infantiles las aportará The Brooklyn Youth Chorus (…). El elenco artístico se completará con la actuación de tres sopranos, dos mezzosopranos, un tenor, un barítono y un bajo. La interpretación de la obra cumbre de Mahler estará precedida de otro concierto que tendrá lugar la víspera y en el que se cantará la *Sinfonía nº 2 "Resurrección"* del compositor, que también requiere sesenta voces". La segunda visita a la Gran Manzana de Jabat con el Orfeón tuvo lugar en 2012. "Esta vez, para tres conciertos con el maestro Frühbeck de Burgos y la Filarmónica de Nueva York". El éxito se refleja en la crónica de *ABC* del 4 de junio de ese año. "El Pamplonés, que ha interpretado tres conciertos con la *Atlántida* de Falla y *Carmina Burana*, de Carl Orff, se ha desplazado hasta Nueva York para participar en el ciclo de la prestigiosa Orquesta Filarmónica de esta ciudad, bajo la batuta de Rafael Frühbeck de Burgos. Los tres conciertos, que han tenido lugar el jueves, viernes y sábado, se han desarrollado con el aforo, 2.700 espectadores, completo".

Como el resto de cargos de la junta, el de presidente no está remunerado. "La recompensa, como navarro y puesto que me gusta cantar", concluye Jabat, "la encuentro en el orgullo por la pertenencia a una institución con tan larga trayectoria y tan querida en esta tierra. Estar al frente de la entidad te hace sentirte bien".

Juan Antonio Llorente

Javier del Real

NEVILLE MARRINER: "ME GUSTARÍA QUE MOZART HABLARA POR MÍ CUANDO YO NO ESTÉ"

Ha esperado sir Neville Marriner (Lincoln, Inglaterra, 1924) a cumplir 90 años para debutar al frente de la Orquesta Nacional de España. Y ha elegido para la ocasión (30 y 31 de enero; 1 de febrero, en el Auditorio Nacional) la *Sinfonía nº 44* de Haydn y "dos himnos británicos —asevera el maestro— a la mayor salud de Elgar": Las *Variaciones "Enigma"* y el conmovedor *Concierto para violonchelo* con Truls Mørk como solista. Monumento vivo de la historia musical del siglo XX (sólo hay dos directores en activo que le superen en edad: Stanislaw Skrowaczewski y Anton Coppola), Marriner hace balance de sus seis décadas en el podio y pronóstico de los retos que se avecinan. "El futuro —sentencia— es el pasado". Mucho ha llovido desde aquella tarde de 1958 en que fundó en Londres la revolucionaria y prolífica Academy of St. Martin in the Fields. En todo este tiempo, sólo se arrepiente de una cosa: "Si pudiera volver atrás, empezaría a dirigir mucho antes".

En sus orígenes, la Academy of St. Martin in the Fields conspiró contra la figura del director. ¿Qué le empujó a dar el salto al podio?

La ASMF surgió, de manera natural, como ensemble de cámara. Por entonces yo trabajaba como segundo violín de la Sinfónica de Londres y quedaba algunas tardes con otros músicos para abordar el repertorio antiguo con verdadero rigor y no como se hacía entonces. El método de trabajo era muy democrático y contrario a la idea de un director que llegara a imponer su criterio. Sin embargo, fuimos creciendo en número hasta que, una tarde, el maestro Pierre Monteux vino como oyente a un concierto de la ASMF que yo dirigía como concertino, es decir, sentado en una silla y moviendo la cabeza y el arco. Se me acercó al final para felicitarme por lo que había escuchado y, de paso, regalarme un consejo. La próxima vez, me dijo, haz el favor de ponerte de pie y dirigir como un hombre. Tras lo cual, se comprometió a enseñarme él mismo los secretos de la dirección en su Escuela de Hancock. Así que, en puridad, fue él quien tomó la decisión por mí.

Antes de viajar a Estados Unidos para conseguir su licencia de director, se había curtido como violinista a las órdenes de grandes maestros. ¿Qué aprendió y de quién?

Recuerdo aquellos años con una mezcla muy vívida de emociones. Josef Krips ejerció una gran influencia en mí durante mis comienzos. Era asombroso cómo conseguía sacar brillo a las orquestas sinfónicas. Las cuidaba como si fueran organismos vivos y no un viejo fósil. Lo que más me gustaba de él es que dirigía grandes conjuntos como si fueran grupos de cámara, y también que era capaz de transmitir su entusiasmo a cada uno de los músicos que tenía a su cargo. Había, por supuesto, una serie de maestros cuyos nombres estaban asociados a un tipo de sonido muy concreto. Me refiero a una sección de cuerdas en manos de Leopold Stokowski. Sólo él conocía la fórmula y créame que no he vuelto a escuchar nada igual. Estaban también los expertos en tal o cual compositor. Digamos, para que usted me entienda, que nadie en el mundo sabía más de Mahler que Jascha Horenstein, y eso para los músicos era una tranquilidad. Debo mencionar, por último, a los semidioses de la dirección. Uno simplemente no podía no admirar a Toscanini.

¿También la admiración venía impuesta?

[*Risas*] Eran otros tiempos, pero nadie dijo que fueran peores. En cada época la gente ha hecho lo que ha podido y lo que le han dejado. Y me atrevería a decir más: las orquestas son el fiel reflejo de las sociedades. Toscanini pertenecía a ese viejo régimen de directores impulsivos y dominantes. Entonces la batuta era una especie de cetro y eran ellos los que elegían qué dirigir y con qué músicos. Ahora sucede lo contrario. Son las orquestas las que se organizan para nombrar a sus directores y elegir el repertorio.

Usted mismo reconoce que la ASMF es su segunda familia. ¿Cree que el exceso de confianza y camaradería en una orquesta puede resultar contraproducente?

Desde luego que el ambiente en la ASMF es muy relajado, pero todos sabemos que no conviene crear más confusión de la necesaria. Quiero decir que los músicos necesitan a alguien que tome por ellos decisiones que por supuesto nunca son del gusto de todos. El intercambio de opiniones me parece muy aconsejable, pero los músicos han de tener claro que al final eres tú el que tiene la última palabra. La orquesta es un barco y la obligación de un capitán, por encima de cualquier otra cosa, es evitar que se hunda.

¿Cuál ha sido la decisión más difícil que ha tomado?

Me vienen muchas a la cabeza. Desde luego, las que más enemistades me han granjeado han tenido que ver siempre con compositores. Cuando por algún motivo, siempre bien razonado, he rechazado alguna partitura me han llovido las críticas. Fíjese que yo nunca le he dicho a un compositor que su música sea mala o difícilmente ejecutable, sino que honestamente no me sentía capacitado para dirigirla. Y le habla alguien que no hace mucho tuvo que encerrarse varios días para estudiar la partitura del *Concierto de clarinete* de Howard Blake que estrenamos en Hong Kong hace unas semanas.

Antes de escuchar que no tenía talento suficiente como violinista se lo dijo usted a sí mismo. ¿Cómo lo tuvo tan claro?

Que no fuera un virtuoso del violín no significaba que no tuviera un gran potencial como músico en otros campos. Conocía mis limitaciones técnicas y fui consecuente con ellas. De nada habría servido forzar una carrera como solista más que para hacer el ridículo. Si eres tartamudo más vale que te pienses dos veces lo de ser actor. Porque los esfuerzos inútiles sólo conducen a la melancolía.

¿Ha pensado alguna vez en colgar los hábitos?

Por alguna razón que se me escapa [*risas*] los periodistas me preguntan mucho por el dichoso concierto de despedida. Y lo único que puedo decirles es que, una vez cruzada la barrera de los 90, cada concierto es una despedida en sí mismo. Lo que no deja de ser un alivio, pues así no tendré que preocuparme de organizar nada [*risas*]. Mire, tengo la agenda comprometida para los próximos años, pero eso no quiere decir que vaya a cumplir con todo lo que me he propuesto. Debuto con la Orquesta Nacional a finales de este mes y quién sabe si volveré al Auditorio Nacional.

¿Qué espera de ese encuentro?

A mi edad uno no puede permitirse el lujo de perder el tiempo con formaciones de medio pelo. Si no me hubiera convencido lo que he escuchado a través de varias grabaciones no me tomaría la más mínima molestia. Yo mismo he podido comprobar que la OCNE juega en la *champions* y estoy muy contento de que se me haya brindado esta oportunidad. Mis compromisos con la Orquesta de Cadaqués me han permitido visitar España con cierta frecuencia y comprobar algo que me llama poderosamente la atención de los españoles. Y es que, a pesar de las dificultades, de los recortes y las penurias, nadie ha logrado borraros la sonrisa de la cara.

¿Qué hace mejor ahora, a los 90, que cuando tenía 19?

[*La risa de Molly, su mujer, se cuela en la grabadora*] Creo que físicamente me muevo algo más lento. Pero musicalmente me siento mucho más ágil y diestro. De hecho, creo que la edad me ha vuelto algo más impulsivo. A los 19 se me podía ir una tarde entera en unos cuantos compases. No corría ni tenía prisa por llegar a ningún sitio. Pero ahora me gusta resolver los problemas con cierta celeridad y seguir avanzando. No creo que haga nada mucho mejor que cuando era joven, pero cuento con una gran experiencia a mis espaldas que me permite hacer mi trabajo relajadamente. Cuando empecé a dirigir, los músicos que tenía enfrente no podían evitar preguntarse por qué yo, y no ellos, había de subirme a la tarima para agitar un palito de madera. Es algo que nunca llegó a verbalizarse pero que estaba en el aire. A mis 90 años, son pocos los que se atreven a cuestionar mi autoridad. Porque saben que llevo moviendo ese palito antes incluso de que ellos nacieran.

Tenía usted quince años cuando estalló la Segunda Guerra Mundial. ¿Diría que la música sirvió realmente para algo, además de para la propaganda?

Los historiadores y los musicólogos saben mejor que nadie que durante la Segunda Guerra Mundial la músi-

ca clásica gozaba de una gran popularidad. La gente acudía a los conciertos buscando ese recogimiento, esa sensación de seguridad y de paz. Las sirenas, los silbidos de las bombas, los rumores de una invasión, las noticias por radiofrecuencia… todo quedaba fuera de la sala de conciertos. Personalmente, no creo que hubiera podido sobrevivir a ese periodo de profunda miseria sin Mozart. De alguna manera la música sirvió de evasión al dolor y a la muerte. Cuanto más dividido estaba el mundo, con las lenguas y las culturas levantando sus propias barreras, unas cuantas notas sobre un pentagrama nos recordaban que todos hablábamos el mismo idioma. Por alguna razón que desconozco, en los periodos más prósperos de nuestras sociedades, la gente tiende a pensar que la música clásica es un lujo del que se puede prescindir. Lo rechazan con el argumento de que es el hábito intolerable de las élites sin percatarse de que muchas de las cosas que están por venir, y no me refiero a las buenas, se podrían evitar si aguzaran un poco el oído.

¿Con qué ojos ve el futuro de la música clásica?

El futuro es el pasado. Quiero decir que todo lo que ocurra tendrá siempre que ver con la forma en que hayamos educado a las generaciones venideras. La música clásica no puede vivir de la irrupción de los genios, del carisma de unos cuantos músicos o de las modas discográficas. El amor por la música se aprende en casa, se perfecciona en la escuela y se profesionaliza en los conservatorios. ¿Pero de qué sirve una sociedad con orquestas de primerísimo nivel sin gente capaz de disfrutarlas? Mi deseo para 2015 es que los gobiernos entiendan de una vez por todas que la solución a los problemas económicos no ha de pasar nunca más por los recortes en cultura. Ahorrando en música o en literatura están hipotecando a las sociedades, porque la ignorancia, a la larga, también sale cara.

¿Le preocupan los hábitos de los nuevos públicos?

Viajé recientemente a Pekín para ofrecer una serie de conciertos y, sinceramente, me preparé para lo peor. Otros colegas me habían contado su experiencia en auditorios de China y me propuse firmemente no llegar a ofenderme si en algún momento escuchaba a la gente hablar durante el concierto, aplaudir entre movimientos o veía a alguien beber un refrigerio dentro de la sala. Nada de eso pasó, lo que fue un gran alivio, y la prueba de que la música, como la vida, termina abriéndose paso sin ayuda de nadie.

¿Cuál diría que ha sido, hasta la fecha, su mejor momento con una batuta en la mano?

El pasado mes de abril, durante el concierto por mi 90 cumpleaños en el Royal Festival Hall de Londres, los músicos de la ASMF ofrecieron una versión muy sentida y emotiva de la *Introducción & Rondó Caprichoso* de Saint-Saëns, el *Concierto nº 20* de Mozart y las *Variaciones "Enigma"* de Elgar.

Su nombre siempre ha estado asociado a esta última partitura. ¿Cómo se "resuelve" el *opus 36* de Elgar?

Estamos hablando de uno de los grandes compositores ingleses de todos los tiempos. No sólo por la música que nos legó, también porque abrió la puerta a otras estéticas que se desarrollarían a lo largo de todo el siglo XX. Antes de matricularme en el Conservatorio de París, tuve la suerte de estudiar violín en el Royal College of Music con William Henry Reed, biógrafo y amigo de Elgar. Aquellas lecciones tendrían mucho que ver con mi manera de dirigir, años después, las *Variaciones "Enigma"*.

¿Además de las *Variaciones "Enigma"*, por qué otra obra le gustaría ser recordado?

Cuando yo ya no esté disponible para conceder entrevistas, me gustaría que fuera Mozart quien hablara por mí. Quisiera ser recordado por su *Réquiem*, que he dirigido mucho y creo que bien. Aunque, como en todo, habrá opiniones para todos los gustos.

¿Sigue leyendo las críticas?

Trato de hacerlo, porque me interesa lo que la gente piensa de mí y creo que pueden resultar muy provechosas. Pero a menudo están escritas en idiomas que no conozco o se publican cuando ya he abandonado la ciudad. Porque, aunque no lo crea, he llegado a estar en Japón, Canadá y Croacia en una misma semana.

¿Cuál es el truco para mantenerse en tan buena forma?

Me gustaría decir que ha sido el alcohol [*risas*]. Esto, por supuesto, no lo ponga. Diga simplemente que mi único mérito ha consistido en elegir muy bien a mis padres y aprovecharme al máximo de su genética. Por lo demás, soy un hombre intelectualmente activo, deportista y, sobre todo, muy bien acompañado. Nada de lo que he hecho se puede entender sin la presencia de mi mujer. Sin Molly en mi vida no estaría hablando ahora con usted o cogiendo un avión en unos días para viajar a España. Ha sido ella quien me ha cuidado cuando más lo he necesitado.

¿Como cuándo?

Uno de los momentos más tristes de mi carrera fue, casualmente, al final de uno de mis mejores conciertos. Acababa de dirigir *La noche transfigurada* de Schoenberg en un festival francés que se retransmitía por radio y sentí, como pocas veces me ha ocurrido en mi vida, que había sacado lo mejor de una partitura que conocía muy bien. Siendo un niño había escuchado una vieja grabación del Hollywood String Quartet a las órdenes del propio Schoenberg, y pensé que me había acercado mucho, muchísimo, a ese recuerdo de infancia. Tras los aplausos, me informaron de que la señal de la emisora se había caído y que no se había podido retransmitir ni registrar el concierto. Aquello me rompió el corazón.

Más de 500 grabaciones avalan la solvencia discográfica de la ASMF. ¿Por qué obra o compositor volvería a meterse en el estudio?

A veces, fantaseo mentalmente con volver a grabar todo desde el principio y comparar los resultados, como un científico en su laboratorio.

¿Cómo se anuncian las nuevas generaciones de músicos?

Impresionan por su sensibilidad y virtuosismo. Trabajan duro y saben

Javier del Real

muy bien lo que quieren. Pero toda cara tiene su cruz. Existe cierto consenso en que las orquestas actuales rozan la perfección, pero permítame que le diga que se ha perdido algo de personalidad. A veces echo de menos esos días en que se podía reconocer una orquesta con los ojos cerrados. Cada vez me cuesta más identificar los rasgos estilísticos. Antes, si de pronto encendía la radio, sabía en los primeros compases que estaba escuchando a una formación rusa, francesa o alemana. Quedan ejemplos aislados, como la Orquesta de Cleveland, que gracias al empeño de sus profesores sigue sonando a George Szell. Pero, por lo general, el sonido de las orquestas se ha depurado tanto que ha llegado a perder su carácter identitario. Por eso, cuando leo que tal o cual orquesta no ensaya lo suficiente me entra la risa. Cuando empecé a dirigir asumíamos riesgos que hoy ningún director joven toleraría.

¿A qué se refiere?

Le hablo de la formación a menudo deficiente de los músicos, que fue otra de las razones que nos llevaron a fundar la ASMF, y de la manera de abordar el repertorio, que resultaba un tanto temeraria por nuestra parte. Ya nadie se la juega.

Ahora que lo dice, ¿sigue aguantando tres sets al tenis?

Entre usted y yo: hago lo que puedo. Juego con cierta regularidad y no hay partido en el que no haga sudar la camiseta de mi adversario. Pero soy mejor con una batuta en la mano.

Benjamín G. Rosado

LOS DISCOS EXCEPCIONALES
DEL MES DE ENERO

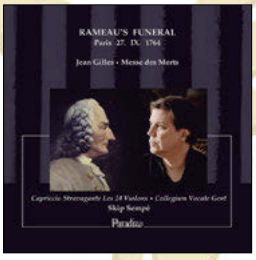
La distinción de **DISCOS EXCEPCIONALES** se concede a las novedades discográficas que a juicio del crítico y de la dirección de la revista presenten un gran interés artístico o sean de absoluta referencia.

FALLA: Noches en los jardines de España. Fantasía bætica. E.a.
LUIS FERNANDO PÉREZ, PIANO. SINFÓNICA DE EUSKADI. Director: CARLO RIZZI.
MIRARE MIR 219

Quizá nunca hasta ahora se había producido un acercamiento tan vehemente entre el andalucismo a flor de piel de las *Noches* y la esencialización sin miramientos de la *Fantasía bætica*. **J.R.** Pg. 57

FRESCOBALDI: Tocatas y partitas.
FABIO BONIZZONI, clave y órgano.
2 CD GLOSSA GCD 921514

Fabio Bonizzoni es capaz de desvelar hermosuras geométricas; de subrayar voces internas, de pivotar piezas completas sobre sólo unas cuantas notas, de transmitir sencillez, naturalidad y limpidez. **P.d.P.** Pg. 58



GILLES: Messe des morts (servicio fúnebre de Rameau). JUDITH VAN WANROIJ, ROBERT GETCHELL, JUAN SANCHO, LISANDRO ABADIE. CAPRICCIO STRAVAGANTE. LES 24 VIOLONS. COLLEGIUM VOCALE GANTE. Director: SKIP SEMPÉ.
PARADIZO PA0013

Una joya de disco donde todo es notable, con una interpretación plena, de las que enganchan al oyente ya desde el comienzo. **J.L.F.** Pg. 58

HAYDN: Sinfonías nºs 1, 39, 49.
GLUCK: Don Juan.
IL GIARDINO ARMONICO.
Director: GIOVANNI ANTONINI.
ALPHA 2032

Tenemos nervio, vivacidad, extremos dinámicos, urgencia y articulación. Un disco muy atractivo e inmejorable comienzo de un magno proyecto. **E.M.M.** Pg. 60

MERULA: Pegaso.
LA GALANÍA.
Directora: RAQUEL ANDUEZA.
ANIMA E CORPO AEC004

El resultado sonoro es limpio, directo, franco, brillante, la música se eleva, respira y nos habla de gozo y de esperanza. **P.J.V.** Pg. 62

PORPORA: Arias.
FRANCO FAGIOLI, CONTRATENOR. ACCADEMIA MONTIS REGALIS. Director: ALESSANDRO DE MARCHI.
NAÏVE V5369

Lo que más llama la atención del canto de Fagioli es la extensión de su tesitura y la facilidad de sus agilidades. De Marchi ajusta con delicada plasticidad dinámicas, articulaciones, acentos y contrastes. **P.J.V.** Pg. 63

SCHNITTKE: Música completa para piano.
SIMON SMITH, RICHARD BEAUCHAMP, JOHN CAMERON, piano.
2 CD DELPHIAN DCD34131

Casi dos horas y media de sonidos arrancados al enigma y convertidos en claridad, a veces en luminosidad. Excelente, decisiva grabación. **S.M.B.** Pg. 66

LES ANGES MUSICIENS.
Obras de Poulenc. SOPHIE KARTHÄUSER, soprano; EUGENE ASTI, piano.
HARMONIA MUNDI HMC 902179.

Hay una atención muy consciente y pura por parte de cantante y pianista a la literalidad cuando procede, pero también al doble sentido, que puede plasmarse en un color nostálgico o soñador. **E.R.J.** Pg. 69

DETRÁS DE LAS LÍNEAS.
Canciones de Beethoven, Eisler, Wolf, Rachmaninov, Traill, Ives, Schubert, Rihm, Liszt, Schumann, Poulenc, Mahler, Weill, e.a. ANNA PROHASKA, soprano; ERIC SCHNEIDER, piano.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 4792472.

De todas formas, la mejor Prohaska es quizá la más descarnadamente contemporánea, la que hace gritar de dolor los Eisler, Weill o Ives. **E.R.J.** Pg. 70

LA ESCUELA DE NUEVA YORK. *Obras de Feldman, Cage, Wolff y Brown.* ENSEMBLE AVANTGARDE. Director: STEFFEN SCHLEIERMACHER.
MDG 613 1865-2

Aunque a la larga la importancia de la escuela de Nueva York es ya incontestable, aún no ha sido asimilada de la forma que debiera por cierto sector de la crítica. **F.R.** Pg. 71

scherzo
DISCOS

Año XXX – nº 303 – Enero 2015

EL MAGGIO MUSICALE CREA SU PROPIO SELLO

Era de esperar que una institución de la solera y los archivos del Maggio Musicale Fiorentino se sumara a la ola de grandes orquestas y teatros de ópera que comercializan sus propios discos. Más aún ahora que ha estrenado ese nuevo edificio que necesitaba desde hacía tanto tiempo y en cuya mercadotecnia encajará perfectamente este primer lanzamiento de cuatro novedades al que es de suponer seguirán otras muchas. La etiqueta se llama Historical Maggio Live y por el momento está esperando distribución española aunque puede encontrarse información en la página web del teatro de orillas del Arno.

Lo primero que llama la atención es una *Traviata* dirigida por Carlos Kleiber el 20 de diciembre de 1984 e inédita hasta ahora. El reparto lo integran una Cecilia Gasdia de 24 años entonces, un Peter Dvorsky de 33 y un Giorgio Zancanaro de 44, es decir, un elenco muy joven y de carreras luego demasiado cortas a pesar de lo prometedoras en aquel momento —con Zancanaro, sin embargo, ya establecido como excelente barítono verdiano. La otra función recogida en esta primera entrega es la de *La donna del lago* de Rossini del 9 de mayo de 1958, antes de la renovación de Zedda y compañía pero con una irresistible pareja protagonista: Rosana Carteri y Cesare Valletti acompañados por el siempre eficaz Tulio Serafin.

En el aspecto puramente sinfónico, se nos ofrece oro molido. La recuperación de un grande —y que no sólo lo fue en el foso— como Vittorio Gui, en un álbum de dos discos que recoge obras de Schubert, Schumann, Brahms, Wagner, Rossini, Debussy, Dukas, Glinka, Borodin, Musorgski y Sibelius. Y al otro grande no hay que recuperarle porque se quedó para siempre: Carlo Maria Giulini. El maestro de Barletta firma, también con la orquesta de la casa, *Segunda* de Chaikovski y *Cuadros de una exposición* de Musorgski. Suerte y que dure.

SUMARIO

ACTUALIDAD:
El Maggio Musicale crea su propio sello. 49

REFERENCIAS:
Shostakovich: *Sinfonía nº 13*. *E.P.A.*. 50

ESTUDIOS:
Sugerencias: *Arabella*. *A.R.*.. 52
¿Realismo socialista tardío?. *S.M.B.* 52

REEDICIONES:
Decca: Grandes Óperas de Gluck. *J.P.*... 53
Testament: Históricos. *E.P.A.* 54

DISCOS de la A a la Z 56

DVD de la A a la Z 72

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 74

Dimitri Shostakovich

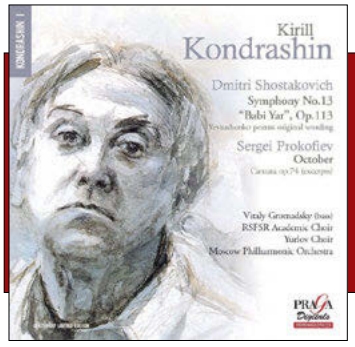
SINFONÍA Nº 13 EN SI BEMOL MENOR OP. 113 "BABI YAR"

REFERENCIAS

En 1962 Shostakovich empezó a trabajar en una nueva sinfonía, la *Decimotercera*. El compositor seleccionó poemas de Yevtushenko para los cinco movimientos de la obra, que tratan del antisemitismo, la lucha política a través del humor, la explotación de la mujer, los miedos y el oportunismo: por tanto, una sinfonía de marcados tintes políticos. Está compuesta para voz de bajo solista, coro de bajos y orquesta, con una prosodia que parece provenir directamente de Musorgski. El primer poema se titula *Babi Yar*, el nombre de los acantilados de las cercanías de Kiev en los que, el 29 de septiembre de 1941, un comando de las SS fusiló a 34.000 judíos de dicha ciudad (el dato está sacado de la biografía de Shostakovich de Bernd Feuchtner, Turner Música, 2004, ya que en otras fuentes el número de judíos masacrados no pasaba de 30.000). El horror de esta masacre trae a la memoria del poeta las persecuciones sufridas por el pueblo judío en otros lugares. Babi Yar simboliza el horror sin límites. La música de este adagio es sombría. Shostakovich sólo recurre a efectos sonoros masivos en puntos muy concretos y es precisamente el recogimiento lo que permite formular ideas de una enorme fuerza. El Allegretto que sigue lleva el subtítulo de *Humor* y representa la trayectoria de la oposición política a través de lo cómico a lo largo de la historia, mostrándose el compositor como conocedor insuperable de las posibilidades cromáticas de la orquesta. El Adagio, sobre el poema *En la tienda*, rinde homenaje a la heroicidad de las mujeres, que entregan todas sus fuerzas al país como profesionales y además soportan la carga del trabajo doméstico. Sigue sin transición el Largo llamado *Miedos*, marcado por la presencia del tema del lamento. Empieza por un tema atonal a cargo del solo de tuba que suena sobre el fondo de percusión y cuerdas graves. El luminoso y ligero Allegretto final, sobre el poema *Una carrera*, enlaza de nuevo sin transición con el anterior. Su música, de atmósfera más alegre y levemente irónica, hace referencia, entre otras obras, a los movimientos finales de la *Octava* y la *Décima Sinfonías*, así como del *Quinteto con piano*. Con la sonoridad de la celesta y el tañido de la campana, la sinfonía termina en un tono de sosegada conciliación. Ninguno de los cinco movimientos de la sinfonía se apoya en modelos formales tradicionales. Únicamente el último podría presentar ciertas similitudes con un scherzo-rondó.

En un ambiente muy cargado, con un Kruschev totalmente opuesto al texto del primer movimiento (de hecho el antisemitismo del régimen quedó en evidencia, ya que en vez de la tragedia de los judíos asesinados se intentó que el poeta cambiase el texto haciendo alusión al pueblo ruso que perdió la vida en Babi Yar). A pesar de todo, el poema se quedó en su forma original y el éxito fue inenarrable debido al excepcional poder emocional de la obra, y eso que *Pravda* sólo hizo alusión al concierto al día siguiente en un breve párrafo del periódico, y tampoco a los asistentes al concierto se les facilitaron los textos en los programas de mano. El compositor también tuvo que sortear otras dificultades: Mravinski, por ejemplo, se negó a dirigir el estreno alegando compromisos internacionales, rompiéndose con ello una amistad que había durado largos años (después, a pesar de la reconciliación, nunca volvió a ser igual). Kondrashin, no obstante, como veremos, hizo un trabajo ejemplar. Aunque dos semanas más tarde, para su estreno en Minsk, se obligó a Yevtushenko a cambiar el texto, la medida no sirvió para nada, ya que la prensa acusó al poeta de "un sensacionalismo barato" y al compositor de "haber perdido el honor". Todo esto lo pueden encontrar ampliamente en las biografías de Shostakovich de Krzysztof Meyer y Bernd Feuchtner (publicadas en español en Alianza Música y Turner Música respectivamente).

La discografía es relativamente amplia a pesar de que la obra no goza del favor del público como otras sinfonías del compositor, debido sin duda a sus cinco movimientos cantados en ruso. No hay grandes versiones que nos hayamos dejado sin comentar, a no ser la de Ormandy con Tom Krause y la Orquesta de Filadelfia, con el propio Yevtushenko narrando los poemas (RCA-BMG, 1970), versión que no conocemos y que ha tenido división de opiniones entre la crítica, que coincide en lamentar los problemas de dicción rusa de solista y coro. Está disponible en www.amazon.co.uk pero a precio prohibitivo (150 libras), o sea, que el comentario se queda para mejor ocasión. Otras como las de Previn (EMI, 1970) o Kondrashin, tanto la de su ciclo integral (Harmonia Mundi, 1965), como la de Múnich (Philips, 1980), se encuentran descatalogadas en la actualidad. Hay una última protagonizada por Solti, también descatalogada y actualmente ilocalizable, hecha en Chicago en vivo con sir Anthony Hopkins recitando los poemas en inglés. Las siete que hemos elegido, son las que siguen:

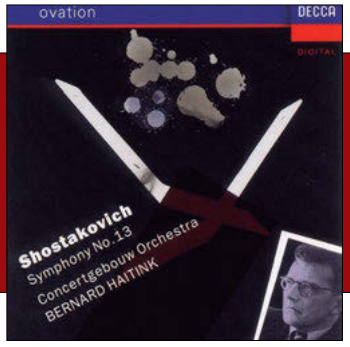


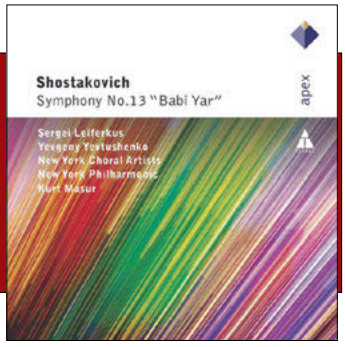
Kondrashin. Vitali Gromadski. Coro Estatal Yurlov. Filarmónica de Moscú (Praga, 20-12-1962, 56'). Es la versión del estreno, grabada por la Radio de la URSS y publicada ahora con muy buen sonido por el sello Praga. Después de oír esta versión se comprende que el público del estreno llegase al delirio, es una recreación de una elocuencia inquietante por parte del solista, además de un poder de invención en la parte orquestal que producirá una fuerte impresión en el oyente. El propio compositor sentía una especial debilidad por esta obra que es, sin duda, uno de sus más grandes logros. Los textos no vienen en cirílico, sino transcritos a la grafía europea con traducción inglesa. Por la especial significación histórica de esta versión, además de sus innegables cualidades musicales, es una de las más recomendables. El

CD de serie media se completa con cinco números de la cantata *Octubre* de Prokofiev, hecha para el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre.

Rozhdestvenski. Anatoli Safiulin. Coro Estatal Yurlov. Sinfónica del Ministerio de Cultura de la URSS (Melodiya-BMG, 1985, 63'). De difícil localización en este doble álbum (acoplada con la *Sinfonía nº 12*, el *Primer Concierto de chelo* y la orquestación de los *Ocho preludios, op. 34*), aunque quizá la encuentren en el integral Shostakovich que Rozhdestvenski grabó para Melodiya entre 1982 y 1985, con el inconveniente del precio carísimo, pero muy recomendable ya que roza lo excepcional prácticamente en las 15 *Sinfonías*. La versión de *Babi Yar* no le va a la zaga a la de Kondrashin que acabamos de ver, igual de emocionante, idiomática, dramática, de estilo impecable y con un profundo conocimiento de la música. El solista es todavía más ácido que el anterior y los tonos angulosos y grotescos quizá estén más presentes aquí que con Kondrashin. Los coros son los mismos que los de la versión anterior, y la Orquesta del Ministerio de Cultura de la URSS es algo inferior a la Filarmónica de Moscú. Excelente sonido.

Haitink. Marius Rintzler. Coro masculino. Concertgebouw Ámsterdam (Decca, 1993, 64'). Una tremenda, severa, impecablemente construida, brillante y a menudo brutal recreación de esta *Babi Yar*, que en manos de Haitink y la fabulosa Concertgebouw logran uno de los puntos más altos de todas las grabaciones del ciclo del director holandés hechas con esta misma orquesta (*Quinta*, *Octava*, *Undécima* y *Decimocuarta* son las otras), aunque algún sector de la crítica europea, francesa para ser exactos, haya puesto pegas al proverbial equilibrio de Haitink y a la





no menos importante director, un defensor a ultranza de Shostakovich, tiene grabado el ciclo completo de sinfonías con la WDR de Colonia, además de otras sinfonías sueltas (*Primera*, *Novena*, *Decimocuarta* —que estrenó en 1960—, que han recibido elogios unánimes de todos los medios críticos), por no hablar de otras obras (*Sinfonía de cámara, op. 110a*, *Sinfonía para cuerdas, op. 118a*, dos arreglos de los cuartetos *Octavo* y *Décimo* hechos por el propio Barshai) que lo configuran como uno de los principales abogados defensores del compositor. Su versión de la *Babi Yar*, extraída de su ciclo completo actualmente disponible en Brilliant (a precio económico), es una impecable realización en la que profundidad ética y profundidad musical están indisolublemente unidas. La orquesta de la Radio de Colonia sigue a su director con el mismo idioma y convicción que si se tratase de una sinfonía de Brahms, para el solista la obra y los textos de Yevtushenko no tienen ningún secreto, lo mismo que para el coro, que al ser ruso no tiene ningún problema de dicción o comprensión, mientras que el conjunto global se nos muestra como uno de los grandes logros fonográficos de esta obra. Sólo está disponible unida al resto de sinfonías en el álbum Brilliant citado.

Jansons. Sergei Aleksashkin. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara (EMI, 2005, 60'). Directa, espontánea y mordaz, esta versión parece todavía más incisiva en la crítica al estalinismo de los textos de Yevtushenko, que da la impresión de que provocaron en el compositor una creatividad más inspirada que en otras versiones que se comentan en este mismo trabajo. Irreprochables solista, orquesta y coro, este último sin ningún problema de dicción a pesar de ser alemán. Está disponible en un álbum EMI con todas las sinfonías de Shostakovich dirigidas por Jansons a ocho orquestas distintas, un legado muy recomendable que supone, a juicio del firmante, lo mejor que ha hecho hasta ahora el director letón en los estudios de grabación. La versión que se comenta fue ganadora del *Grammy Award 2006* a la mejor grabación sinfónica.

Masur. Sergei Leiferkus. Yevgueni Yevtushenko. Choral Artists y Filarmónica de Nueva York. (Teldec Apex, 1993, 69'). Como en el caso de Ormandy, la grabación nos trae la presencia del poeta narrando sus propios textos —sólo el primero, *Babi Yar,* en ruso original, antes del comienzo de la sinfonía, además de otro poema al final en inglés llamado *The loss recitation*. Masur tiene la ventaja sobre Ormandy de contar para este concierto en vivo con un solista ruso para su interpretación, y además el profesional coro neoyorquino no tiene ningún problema de dicción con los textos rusos cantados. La versión es intensa, poderosa, idiomática y expresiva, el habitualmente aséptico y distanciado director alemán toma cartas en el asunto y hace una honda recreación de la sinfonía, de tan profundo poder emocional. En conjunto, de las más notables aproximaciones que hoy se pueden encontrar en la fonografía.

Rostropovich. Nicola Ghiuselev. Coro masculino Arts Society. Sinfónica Nacional (Erato, 1988, 62'). Versión occidental a pesar del director y el solista, ambos rusos. El coro y la orquesta son los de Washington, de los tiempos en que Rostropovich era titular de esa agrupación (su ciclo completo, que reúne versiones grabadas para Erato y Teldec, se puede adquirir en este último sello). La versión de *Babi Yar* es algo descafeinada, literal en el peor de los sentidos, algo aséptica aun contando con el tremendo mensaje de la obra y bastante tosca y anodina, a pesar de estar dirigida por este soberbio músico que, al menos en esta ocasión, parece afectado por la más glacial indiferencia. El solista (al que hemos visto en algún fenomenal *Boris*) cumple con su cometido sin problemas, el coro parece contagiado por la asepsia de la batuta (da la impresión de que no entienden el significado de los poemas de Yevtushenko), y la orquesta *lee* la obra de forma impecable, aunque desgraciadamente la cosa no pasa de ahí. Nada que ver con Kondrashin, Rozhdestvenski o Barshai, ni tampoco con Haitink o Jansons, por citar a dos occidentales que también aparecen en este mismo trabajo.

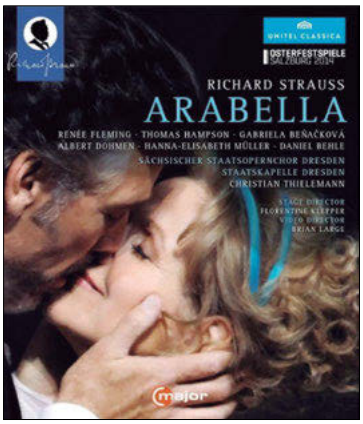
Barshai. Sergei Aleksashkin. Academia Coral de Moscú. Sinfónica de la WDR, Colonia (Brilliant, 2000, 63'). Rudolf Barshai, un sobresaliente instrumentista de viola y pérdida de impacto dramático. Marius Rintzler es un bajo de voz resonante y profunda, y el coro, entregado y convincente, traduce sin problemas los textos de Yevtushenko. Grabación espectacular, en la mejor línea de las legendarias grabaciones Decca. Es recomendable adquirir esta versión unida al resto de sinfonías y otras obras publicadas en un álbum de 11 CDs.

Como han visto, versiones para todos los gustos de esta tremenda *Babi Yar*. El que suscribe se quedaría sobre todo con Kondrashin (Praga), y después quizá con Barshai (Brilliant), si bien las siete comentadas (exceptuada quizá la de Rostropovich) tienen el suficiente atractivo como para hacerse con ellas sin ningún problema.

Enrique Pérez Adrián

Christian Thielemann

SUGERENCIAS



STRAUSS: Arabella. Albert Dohmen (Conde Waldner), Gabriela Benacková (Adelaide), Renée Fleming (Arabella), Hanna-Elisabeth Müller (Zdenka), Thomas Hampson (Mandryka), Daniel Behle (Matteo), Benjamin Bruns (Conde Elemer), Derek Welton (Conde Dominik), Steven Humes (Conde Lamoral), Daniela Fally (Fiakermilli), Jane Henschel (tiradora de cartas). Coro de la Ópera de Dresde. Staatskapelle Dresden. Director musical: Christian Thielemann. Directora de escena: Florentine Klepper. Escenógrafo: Martina Segna. Figurinista: Anna Sofie Tuma. Iluminador: Bernd Purkrabek. Coreógrafo: Volker Michl. Director de vídeo: Brian Large. CMAJOR 717208 (Ferysa). 2014. 178'. Ⓝ PN

Una producción brillante, espaciosa, que aprovecha muy bien la anchura del escenario del Festspielhaus salzburgués (otra cosa será en la Semperoper), que, sobre un decorado realista en el primer y tercer acto y un ámbito más sugerente en el segundo, mueve admirablemente los numerosos elementos que dan forma a la acción, con el añadido de unos fantasmales, enmascarados y encopetados caballeros que pueblan, en movimientos coreográficos bien ensamblados, los tumultos de la fiesta de Fiakermilli, la mascota de los cocheros vieneses, y componen también un espectral grupo de invitados en el vestíbulo del hotel del acto postrero. Única intervención del coro.

Esa presencia grupal, las nieblas ocasionales y si acaso el colorido un tanto gris de la escena no acaban de combinar con el rectilíneo y naturalista desarrollo de la burguesa narración, de aire costumbrista, y de la descripción de un amor casi *fou*, el de la jovencita casadera, hija de una aristocrática familia venida a menos, que no puede ni pagar las habitaciones de un modesto hotel. La entrega total al rico y rudo Mandryka se cruza con las peripecias de la hermana pequeña, enamorada de uno de los pretendientes de la mayor. Los equívocos se aclaran y el amor al fin resplandece, lo que está contado con tino y detalle en esta producción. Los actores crean personaje, delineando con fortuna sus contradicciones y anhelos. Puede que Dohmen sea el menos convincente por su rigidez actoral. Magníficas Fleming y Müller, que en cada gesto y en cada mirada nos van informando de sus pulsiones emocionales. En mayor medida que Hampson.

En lo vocal es precisamente el barítono norteamericano el más flojo de los protagonistas. Canta con intención y musicalidad, pero la voz no le responde: ha perdido brillo, abre feamente en la zona aguda y se desgañita. Los graves son demasiado débiles. Le falta empaque para pintar un Mandryka creíble por mucha que sea su apostura. Le gana la partida claramente en las escenas clave de los tres actos, de tan hermoso diseño melódico, Renée Fleming, que a sus 55 años aún está muy audible, con su timbre de lírica ancha dotado de buen metal, en ocasiones fuertemente nasalizado, con su extensión intacta y su expresividad a flor de piel, heredada de ilustres antecesoras como Reining, Della Casa o Lott. Es mayorcita para el papel, pero se embebe en él.

Hanna-Elisabeth Müller, lírica clara y fácil, espejeante, de muy tersa emisión y penetrante agudo, es una deliciosa Zdenka, entregada y tierna, efusiva y sincera. Da la réplica perfectamente a Fleming en el bellísimo dúo *Aber der Richtige* y deja ver los claroscuros de la hija pequeña que ha de comportarse, por razones sociales, como un hombrecito. Sus apariciones son radiantes. Flojito y apretado, además de engoladillo, el Matteo de Behle. Sólidos vocalmente Benacková —¡cómo pasan los años!— y Dohmen, muy propios en su papel de nobles arruinados, aunque él, ya se ha dicho, flaquee en lo gestual. Fiakermilli es Daniela Fally, soprano ligera, como está mandado para resolver la difícil coloratura, un apéndice de la de Zerbinetta de *Ariadne auf Naxos*. Su timbre es en exceso estridente y sus notas sobreagudas no son agradables. Los tres pretendientes de Arabella cumplen, como los demás miembros del reparto.

Esta ópera vienesa —en la estela de *El caballero de la rosa*—, estrenada en Dresde el 1 de julio de 1933, posee una fragancia muy especial y aparece organizada con un lenguaje vocal y orquestal muy minucioso, en el que se dan cita tanto la dulce cantilena como el *parlato*, el recitativo y el arioso, que circulan sobre un tejido instrumental exquisito, un entramado de enorme dificultad de encaje y por tanto de reproducción. Requiere un foso muy preparado. Indudablemente lo tuvo en esta oportunidad. La Staatskapelle resplandece con mil colores gobernada por la mano hábil, cada vez más flexible y matizadora, de Thielemann. Atiende todos los resquicios de la partitura y canta distendidamente las suaves y amorosas melodías, algunas de origen croata, marcando oportunamente las tensiones de la acción, siempre con el conveniente toque poético. La introducción orquestal del tercer acto es de una elasticidad y una precisión, de una claridad y de un fulgor soberanos.

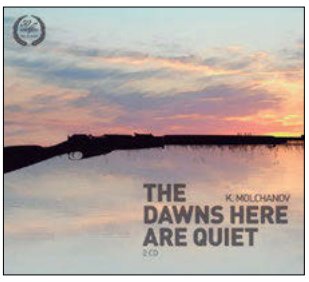
Arturo Reverter

Alexander Lazarev

¿REALISMO SOCIALISTA TARDÍO?

MOLCHANOV:
Aquí los amaneceres son tranquilos.
Artur Eisen (Sargento mayor Vaskov), Nina Grigorieva (Kirianova), Galina Borisova (Ovsianina Rita), Olga Teriushnova (Komelkova Zhenia), Galina Kalinina (Gurvich Sonia), Lidiya Kovaliova (Iolkina).
Coro y Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú. Director: Alexander Lazarev.
2 CD MELODIYA MEL CD 10 02247 (Sémele). 1976. 111'. ADD. Ⓝ PN

Este doble CD con una ópera perfectamente desconocida (alguien habrá que la conozca, seguro, pero ¡caramba!) tiene un gran interés, aunque comprendemos que no para todos los aficionados, ni siquiera todos los amantes de la ópera. Se trata de una ópera auténticamente soviética, aunque de una URSS ya tardía, estrenada en 1973, hace cuatro décadas, en tiempos de Brezhniev y la gerontocracia del partido que iba a darle la puntilla a la economía de la zona y a todo el "socialismo real". Es una ópera de heroísmos, de propaganda patriótica, una historia ejemplar, ópera de guerra, la guerra mundial que tantas vidas costó a la URSS por la combinación de la vesania nazi y la torpeza e irresponsabilidad del padrecito soviético. Seguir la trama no es sencillo porque los discos no vienen acompañados de libreto, ni siquiera de un resumen, apenas una introducción (bastante útil, por otra parte). El lenguaje de partida es fran-



camente tradicional, pero se utilizan elementos ajenos, exteriores, a modo de *collage*: música de índole fílmica, evo-

caciones de músicas operísticas (Janácek "revisitado"), citas de clásicos como Haendel, grabaciones antiguas de radio o de fonógrafo punteadas por el canto de los personajes reales, música ligera como los "recuerdos de Rita" (cada una de las cuatro heroínas tiene su "recuerdo"), de varios timbres, y sobre todo de piano solo, aunque se nos diga que es orquestal; todos ellos aportan en su ensamblaje una relativa modernidad. Y aunque circula por ahí la sombra de Shostakovich el satírico, bien pudiera ser el satírico Musorgski. También circula el espíritu de nostalgia y elegía de la tradición de las romanzas de concierto rusas.

Lo que suena es sobre todo postromántico, como corresponde a un músico que vivió bajo las consignas del régimen (nació en 1922, murió antes de cumplir los sesenta), que consideraba que la estética popular era la que se detenía en los umbrales del siglo XX sin sobrepasarlos demasiado; Molchanov siguió fielmente esas consignas, y se permitió heterodoxias como las que veremos y que ya parecían inevitables. Ocupó cargos de la importancia de la secretaría de la Unión de compositores en una época temprana para él y de mucho interés para nuestra perspectiva: entre los últimos años de Stalin y el XX Congreso del PCUS, el de la denuncia del padrecito, 1951-1956. Jrenikov era el dirigente de los compositores soviéticos desde hacía tiempo, desde la purga de 1948; y lo seguiría siendo en adelante. Otro cargo importante de Molchanov fue el de director del Teatro Bolshoi entre 1973 y 1975, tiempos del estreno de esta ópera suya, que se grabó allí un año después de abandonar el puesto. Compuso Molchanov obras que fueron muy cantadas por las masas, música ligera y culta, y varias óperas, entre ellas Romeo, *Julieta y las tinieblas*, poco posterior al film checo de Jirí Weiss, de igual título, y basado en la misma novela del checo Jan Otcenásek.

No se trata del descubrimiento de una joya imprescindible, sino del rescate de una obra que tiene interés tanto por su belleza como por ser un documento. Podríamos considerarla una respuesta tardía a la pregunta "qué es el realismo socialista en ópera". Una entre muchas. Pero estamos en época de retroceso, pocos años después de la represión del movimiento checoslovaco, menos de dos décadas más tarde de la represión en Hungría. La agonía (que no decadencia) fue larga. Obras como ésta pueden explicarnos un poco por qué; al tiempo que el compositor y libretista pretendía explicar algo distinto, o al menos hacer que explicaba algo que complacía a la gerontocracia del Kremlin o a aquéllos en los que el aparato delegaba para asuntos estéticos (¿era tal el mecanismo, quién sabe?).

La ópera comienza con trinos de pájaros y una canción ligera, popular, "Llega la noche a los campos dormidos", el primero de los guiños: esto no es una ópera al uso. A continuación, sin embargo, llega el impresionante canto de Rita, "No os lamentéis por nosotras, que nosotras no nos hemos lamentado por nadie" (impresionante por la música, pero sobre todo por la voz de Borisova). Le sigue un canto de las muchachas mártires, poco menos que simultáneo, *a cappella*. Lo heroico, la fanfarria, se mezclan con las líneas sencillas y lo motivos populares. En general, diatonismo puro, casi sin sombra cromática. La secuencia presenta los solos y escenas de cada una de las artilleras de muerte ejemplar, y adapta un relato de Boris Vasiliev que no conocemos, pero en un libreto y con una música que, aunque narran, poco tienen de narrativo. Y esa música puede recordarnos desde el último Chaikovski hasta el Nino Rota más felliniano.

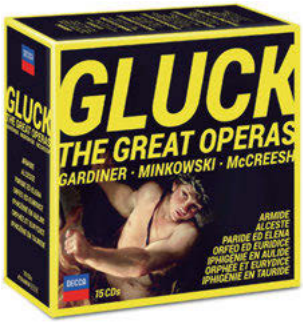
Las voces femeninas (sólo hay dos masculinas en el gran reparto) son impresionantes, tienen ese timbre tan ruso de antaño, que hoy casi ha desaparecido, y no sólo en la cuerda de las contraltos: las sopranos y mezzos de este registro tienen ese color, ese esmalte, incluso ese vibrato distinto al de otras geografías. Entre unas cosas y otras nos da la impresión de escuchar una ópera de los tiempos de Rimski o Borodin, por mucho que no nos suene a ninguno de los dos; pero sería una ópera punteada de romanzas en la tradición de los Cinco, de Chaikovski, de Rachmaninov; una ópera que admitiera entre sus elementos de *collage* la secuencia de un oratorio repartido a todo lo largo de la obra.

Bella dirección de Lazarev, excelente sonido, con gran relieve y hermosos timbres. Una belleza a menudo sencilla, que se pretende antigua como una leyenda, y antigua como una estética que no ofenda… a nadie. Merecía la pena rescatar este fonograma, que sorprenderá a algunos por la original manera de tratar música del pasado, mediante el *collage*, el enriquecimiento del discurso sonoro, mediante el guiño y la incursión en otros mundos sonoros. Y por su propia virtud lírica y dramática. Además: qué espléndido reparto, y qué dirección orquestal. Y, al margen: estén atentos a ese tema recurrente que se diría que proviene de *De la casa de los muertos*, de Janácek.

Santiago Martín Bermúdez

Decca

UN TESORO



Comienza el álbum de las grandes óperas de Gluck (Decca 478 6899, distribuidor: Universal) con las dos versiones de la justamente célebre *Orfeo y Eurídice* (la primera en italiano y la segunda en francés) entre las que median doce años. La más antigua está datada en Viena en 1762 y la posterior en París en 1774. Los cornetos, chalumeaux y cornos ingleses de la versión vienesa dieron paso en la parisina a los trombones, oboes y clarinetes, además de pasar de un Orfeo castrato a uno tenor agudo, muy agudo en ocasiones, un papel realmente difícil en el que cabe alternar la voz de pecho y la de cabeza. A destacar en la grabación de la primera que aquí se nos ofrece la fidelidad del contratenor Derek Lee Ragin a un original que dista mucho de ser fácil. El cantante respeta el original pero su interpretación es asimismo cálida y a ratos hasta personal; el encanto habitual de Sylvia McNair en el rol de Euridice, el buen hacer de Cyndia Sieden como Amore y Gardiner al frente de un equipo orquestal y coral poco menos que ideal ponen el resto para firmar una versión ejemplar que lleva la mar de bien los veintiún años que tiene. En el caso de la segunda, las voces (Richard Croft, Mireille Delunsch y Marion Haroussseau) convencen igualmente con una fantástico Marc Minkowski en una toma en directo de 2002 con todos los congregados en auténtico estado de gracia de tan bien que lo pasaron interpretando esta maravilla. Curiosamente, en ambas versiones la célebre aria de un Orfeo desolado del segundo acto (*Che farò senza Euridice?/J'ai perdu mon Eurydice*) suena tan plácida y bellamente clásica, equilibrada y exquisita, en una tonalidad mayor sorprendente para un lamento como pasa siempre. Posiblemente aquí hallamos una de las contradicciones del Gluck fiel al texto, a la unión íntima de texto y música, al dramatismo de la música, etcétera. Con todo, es tan hermosa… Dos versiones más de este aria en el CD bonus con fragmentos diversos: Janet Baker con Raymond Leppard y Kathleen Ferrier con Fritz Stiedry, ambas según la versión vienesa, y otra más, con Marilyn Horne con quien fue su esposo, el director afroamericano Henry Lewis, también en la versión vienesa pero cantada en francés. En este CD de registros históricos y alguna rareza, hay fragmentos de óperas poco conocidas del autor como *La corona* (a cargo de Cecilia Bartoli) y *Telemaco* (con Andreas Scholl) por citar sólo dos. Disco éste sumamente interesante. Nos estamos quedando sin espacio para comentar como se merece este fantástico cofre. Sigamos hasta donde sea posible pero sabemos que no le haremos justicia. Encontramos una excepcional *Alceste* (versión de París de 1776) con Gardiner y unos

solistas encabezados por Anne Sofie von Otter y una *Paride ed Elena* con Paul McCreesh y tres solistas de altura (Magdalena Kozená, Susan Gritton y Carolyn Sampson) a las que se añade Gillian Webster que tiene en la tercera escena del quinto acto un momento para lucirse, que por supuesto aprovecha; a destacar de esta versión la inclusión de la versión publicada del final y una versión revisada. Volvemos con Minkowski con una *Armide* con una veintena de solistas entre los que encontramos nombres de campanillas incluso entre los papeles más o menos secundarios como Ewa Podles y Magdalena Kozená. *Iphigénie en Aulide* e *Iphigénie en Tauride* nos llegan con Gardiner al frente del Coro Monteverdi y la Orquesta de la Ópera de Lyon en grabaciones de la segunda mitad de la década de 1980 que, a pesar del tiempo transcurrido, siguen resultando tan atractivas como el primer día. Sin duda, este estuche es la mejor introducción al mundo de Gluck para quienes no hayan frecuentado al compositor y a la vez una ocasión inmejorable para llevarse a casa un verdadero tesoro.

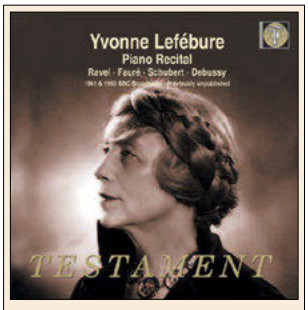
Josep Pascual

Schuricht, Lefébure, Solti

HISTÓRICOS TESTAMENT

El sello británico que ahora distribuye en España Kleifri Records, nos hace llegar tres atractivas producciones que comentamos en las líneas que siguen (hay dos más de indudable interés en su reciente lanzamiento que hemos visto en la página web de este sello (www.testament.co.uk), protagonizadas por Böhm-Gilels y Berglund-Mustonen que suponemos nos llegarán en próximos envíos).

El primero es un concierto de la Filarmónica de Berlín dirigida por Carl Schuricht con obras de Mozart (*Sinfonía Praga*) y Bruckner (*Séptima*) en grabación mono de la ORF tomada en el Festival de Salzburgo el mismo día del concierto, 5 de agosto de 1964 (SBT2 1498, 89'). Ligereza, transparencia, *tempi* animados, fluidez y flexibilidad, o sea, las habituales marcas de la casa, se dan en estas dos recreaciones a manos llenas, sin enfoques en exceso retóricos o trascendentalistas, con el equilibrio y vigor que siempre caracterizaban todas sus lecturas, con su insuperable habilidad para integrar en el todo cualquier matiz o detalle, dos memorables versiones de este maestro en la cima de su madurez (84 años tenía cuando se celebró este concierto), con una *Séptima* de Bruckner que celebraba en ese concierto salzburgués el 80 aniversario de su creación por Nikisch en Leipzig en 1884. La orquesta le responde si no con la precisión deseable, sí con el idioma, color y estilo adecuados, con expresión justa y *legato* perfecto. La grabación monofónica tiene la calidad habitual de las tomas de radio, y los excelentes comentarios de Richard Osborne en los idiomas habituales informan ampliamente de este concierto, sobre todo de la obra de Bruckner y de la tradición berlinesa interpretando esta *Séptima*, que desde su primera grabación con Horenstein en 1928 siempre la ha tenido en atriles. Imprescindible para seguidores de grandes directores.



HISTÓRICO

YVONNE LEFÉBURE. Pianista. *Obras de Ravel, Faure, Schubert y Debussy.*
TESTAMENT SBT 1497. 1961-1963. 72'. ADD. R PN

Siguen dos recitales de la pianista francesa Yvonne Lefébure grabados en estudio por la BBC en 1961 y 1963, inéditos hasta la fecha. La artista nos era familiar por un *Concierto nº 20* de Mozart grabado con Furtwängler y la Filarmónica de Viena en los años 50, además de algún recital en EMI (Bach, Mozart) hoy de difícil localización. Los dos recitales que ahora nos presenta Testament constan de los *Valses nobles y sentimentales* (Ravel), dos *Nocturnos* y una *Barcarola* (Fauré), *15 Valses* (Schubert) y el *Segundo libro de Preludios* (Debussy). El rigor y maleabilidad de esta pianista están fusionados en un arte único, con claridad, sutileza, colorido y exactitud absolutas, al nivel de otros grandes pianistas franceses de todos conocidos (Perlemuter, Marcelle Meyer y François), por no hablar de los Gieseking y Michelangeli, maestros absolutos en estos repertorios. El sonido es algo mejor en los *Preludios* de Debussy (1963) que en el resto, algo comprimido. Aceptables textos en inglés de Jonathan Summers.

Finalmente, la versión completa de *La walkyria* dirigida en vivo por Solti en el Covent Garden el 2 de octubre de 1961, con un reparto compuesto por Anita Välkki (Brunilda), Hans Hotter (Wotan), Claire Watson (Sieglinde), Jon Vickers (Siegmund), Rita Gorr (Fricka) y Michael Langdon (Hunding) entre los principales. Este fue el comienzo de Solti en el Covent Garden, centro operístico que llevó a una Edad de Oro sin igual hasta su nombramiento como director musical de la Chicago Symphony diez años más tarde. Bajo su dirección todo adquirió una calidad y relieve extraordinarios, lo mismo Wagner que Mozart, Verdi que Strauss, Gluck que Schoenberg, representaciones que adquirieron bajo su dirección un especial significado dentro de la historia del coliseo londinense. *La walkyria* que inició ese periplo y que ahora traemos aquí en grabación hecha por la BBC, es una excelente representación. El director se muestra siempre fogoso, brillante, atento al menor matiz orquestal, perfecto coordinador, preciso, vital y colorista, fascinado por esta música que siempre le sedujo. Los cantantes se muestran cómodos y arropados por la batuta, y el conjunto posee tal perfección que nadie diría que estamos asistiendo a la grabación de una representación en vivo. La soprano finesa Anita Välkki, entonces en la cima de sus posibilidades vocales, recrea una plausible Brunilda, poderosa, emotiva, impetuosa y juvenil, que sin llegar a las cimas de la inmensa Nilsson cumple sin problemas con su papel. Vickers y Watson son dos magníficos mellizos, aunque el tenor canadiense no estaba en la cima de sus posibilidades vocales. Gorr es una Fricka marimandona y contundente, que domina la escena

HISTÓRICO

WAGNER: La walkyria. ANITA VÄLKKI, HANS HOTTER, CLAIRE WATSON, JON VICKERS, RITA GORR, MICHAEL LANGDON. CORO Y ORQUESTA DE COVENT GARDEN. Director: GEORG SOLTI.
4 CD TESTAMENT SBT 1495. 1961-1963. 270'. ADD Mono. R PN

con especial magnetismo, una de las mejores actuaciones de esta velada. Hotter, una vez más, hace el papel de su vida, emocionándose (y emocionándonos) de nuevo en su papel de dios terrorífico en su cólera, pero tierno y compasivo en su relación con Brunilda. A destacar sus Adioses de Wotan, Langdon es un *basso profondo* adecuado para Hunding, y el resto de walkyrias cumple sin problemas. Grabación monofónica de calidad, clara y definida. En conjunto, representación extraordinaria que se recomienda sobre todo para los que tengan cierto rodaje discográfico y hayan superado ya la perfección algo artificial de las grabaciones de estudio.

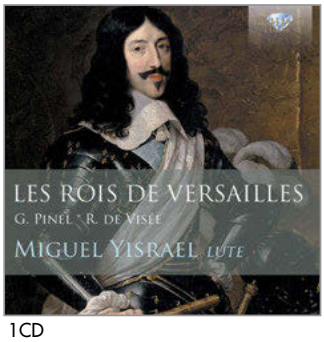
Resumiendo: expresivo y vigoroso concierto del anciano Schuricht. Precioso recital francés de Lefébure (en el que se han colado varios *Valses* de Schubert de relleno) y fenomenal representación de Solti de *La walkyria*, posiblemente lo más atractivo de este lanzamiento aun contando con la evidente calidad del resto.

Enrique Pérez Adrián

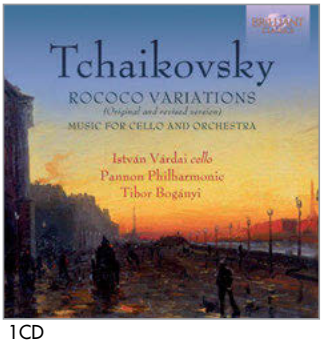
NOVEDADES

1 CD

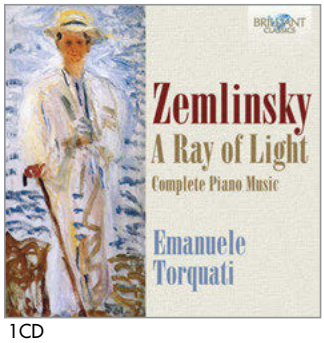
2 CD



1CD



1CD



1CD

Nuestro **personaje del mes**, es la legendaria soprano holandesa, **Elly Ameling** (1933).

1CD

Iniciamos el año con un interés renovado por la mejor música. El cuarteto **Liuti da Milano** nos trae el esplendor del laúd en el renacimiento italiano. La primera grabación mundial del *L'Estro Armonico* de **Vivaldi** por **Federico Guglielmo**. Dos laudistas del Rey Sol, **Germain Pinel** y **Robert de Visée**. *Rococo Variations* de **Tchaikovsky**, un bello homenaje a **Mozart**. El intimismo de las *Obras Completas para Piano* del compositor austríaco **Alexander Zemlinsky**. Las canciones de **Schubert** interpretadas por la legendaria soprano **Elly Ameling**. Novedades de calidad a un precio sorprendente.

Cat MUSIC
CAT MUSIC, S.L.

El Corte Inglés
tus compras también en:
elcorteingles.es

DISCOS
CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:
Suites para violonchelo solo BWV 1007-1012. Pieter Wispelwey, violonchelo barroco y violonchelo piccolo.
2 CD EPR EPRC 012 [+ DVD: 52′]. 2012. 134′. DDD. N PN

Esta es la tercera grabación de las *Suites para violonchelo* de Bach a cargo de Pieter Wispelwey. La segunda, desde luego, no todos la encontramos satisfactoria (véase SCHERZO nº 132, pág. 89), y aproximadamente lo mismo sucede con ésta.

Basta con ver el documental de acompañamiento para darse de inmediato cuenta de la seriedad intelectual con que el violonchelista holandés, secundado por los eruditos británicos John Butt y Laurence Dreyfus, aborda su trabajo. Pero tampoco hacen falta muchas catas para comprobar que los resultados sonoros, artísticos, distan de rayar a la misma altura que las sesudas reflexiones que los motivan.

Por descontado, no es en el respecto técnico donde se encontrarán flancos débiles, aunque en algún punto, como en la repetición de la primera parte de la Bourrée II de la *Tercera Suite*, la afinación no acaba de ser perfecta. Pero no: de lo malo tal vez podría en realidad darse una idea cabal diciendo que también hace lo que quiere con las partituras; de lo peor, diciendo que falta una coherencia interpretativa global.

Desde el punto de vista rítmico, la aceleración al final del primer preludio y las discontinuidades en la segunda parte de la Allemande que le sigue, donde además ya se siente más ritmo, que melodía marcan la pauta del conjunto. Algo muy similar sucede con la segunda Sarabande, donde aun así sí se logra transmitir una convincente sensación de tragedia consumada y ya anunciada desde su correspondiente preludio, en el que por otra parte comienza ya a resultar muy molesta la adición de silencios, en este caso a las negras con puntillo. El entrecortamiento del discurso llega a rayar en tartamudeo en la tercera Allemande (2'43") y en toda la sexta. El cuarto preludio cabe aducirlo como muestra máxima de cómo la intención de demostrar mucho acaba por hacer perder al fraseo un norte en absoluto recuperado en la Courante de dos pistas más adelante. En el tercero en cambio (2'05"), las detenciones son achacables al propio Bach y su efecto deslumbrante.

En este álbum conviven la extrema sequedad de las sarabandes primera y cuarta con fragmentos maravillosamente chispeantes como las *courantes* primera, quinta y sexta, el segundo minueto de la *Primera Suite* o la giga de la *Quinta*. Los momentos más bellos, sin embargo, tal vez se hallarán en la desolación sin remedio que se expresa en la quinta Sarabande, una primera giga inusualmente ajustada a lo escrito por el compositor, así como en la segunda los bellísimos arpegios que rematan su Sarabande y, pese a la lectura como corcheas de algunas negras, sus minuetos y su giga.

En definitiva, opción demasiado irregular para ser recomendada.

Alfredo Brotons Muñoz

BACH:
Partitas BWV 825-830. Igor Levit, piano.
2 CD SONY 88843036822. 2014. 151′. DDD. N PN

Ateniéndonos solamente a la escucha de estos dos compactos que reúnen enteramente las *Partitas* de Bach (que no es poco), podemos deducir que Igor Levit (1987) es un pianista atento a la música, respetuoso con la tradición y sus cánones interpretativos, que imparte un Bach tranquilo, disfrutado, madurado (todo lo que se puede a los veintisiete años), en definitiva, bastante cuerdo y audible, mírese desde el punto de vista que se quiera. El criterio es evidente y las consecuencias no se hacen esperar: equilibrio, atenciones sonoras, articulaciones precisas, expresión refinada, agilidad en el fraseo y sonido bonito… El problema, si es que lo hay, es encontrar la originalidad, lo personal, el hecho diferencial, aquel punto disímil con los Perahia, Nikolaieva, Richter y compañía que convierta la escucha en algo necesario: no existe. La música del pianista ruso-germano se escucha agradablemente, pero no parece ni esencial ni ineludible; precisamente por todas las virtudes enumeradas y por la carencia de un sello propio y característico. Conviene subrayar lo atractivo: este es un Bach al piano, tocado con sensibilidad y constantes detalles, bien expresado, bien construido, pero probablemente falto de autenticidad y legitimidad personal.

Emili Blasco

CALDARA:
La concordia de' pianeti.
Delphine Galou (Venere), Verónica Cangemi (Diana), Ruxandra Donose (Giove), Franco Fagioli (Apollo), Carlos Mena (Marte), Daniel Behle (Mercurio), Luca Tittolo (Saturno). La Cetra Barockorchester. Vocalensemble Basel. Director: Andrea Marcon.
ARCHIV 479 3356 (Universal). 2014. 108′. DDD. N PN

Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel, emperatriz consorte del Sacro Imperio Romano Germánico, a la fuerza tuvo

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

- **PN** Precio normal: cuando el disco cuesta más de 15 €
- **PM** Precio medio: el disco cuesta entre 7,35 y 15 €
- **PE** Precio económico: el precio es menor de 7,35 €

que ser una gran melómana. Su primer regalo como esposa del pretendiente al trono de España, el archiduque Carlos (más tarde, emperador con el nombre de Carlos VI), fue una ópera, la primera italiana que sonó en España: *Il più bel nome,* de Antonio Caldara. Ocurrió el 2 de agosto de 1708, en el palacio de la Llotja de Mar, de Barcelona, al día siguiente de haber contraído matrimonio en la iglesia de Santa María del Mar. A partir de ese momento fue costumbre que, con cualquier pretexto, la emperatriz fuera agasajada con alguna ópera, serenata, divertimento o similar. Por ejemplo, en 1711 o 1712 (no está claro el año), Tomaso Albinoni estrenó, también en Barcelona, *Il nascimento della Aurora*. *La concordia de' pianeti* fue otro encargo a Caldara, con motivo del regreso a Viena tras haber pasado el verano en Praga por la coronación del emperador como rey de Bohemia. El estreno acaeció en Znaim (hoy denominada Znojmo), a mitad de camino entre las dos ciudades, el 19 de noviembre de 1723. Cuentan que los habitantes de la pequeña villa no habían presenciado antes un espectáculo tan espléndido y que la asistencia fue tan multitudinaria que hasta se llenaron los tejados más altos para presenciarlo. El rol de Apollo recayó en el castrato Carestini, uno de los grandes divos de la escena europea del momento. A cada cantante le correspondieron dos arias, acaso para que no hubiera celos entre ellos, si bien a Venere (la soprano Anna la Ambreuille) le cupo el honor de cantar un "aria de licenza" final. No he tenido la ocasión de escuchar muchas más obras compuestas para la emperatriz Isabel Cristina, pero las tres aquí mencionadas me resultan de una belleza superlativa. Tan superlativa como esta interpretación, en la que intervienen algunos de los más notables cantantes especializados en el repertorio barroco. Destacar a uno sobre los demás sería una injusticia, pero la contralto (Galou) y los dos contratenores (Fagioli y Mena) tienen seguramente los papeles más agradecidos, y eso se nota al final. La orquesta, formidable, como es habitual en todas las que dirige Marcon.

Eduardo Torrico

Luis Fernando Pérez

RASGOS Y CERTIBUMBRES

FALLA: Noches en los jardines de España. Fantasía bætica. Tres danzas de El sombrero de tres picos. Suite de El amor brujo. LUIS FERNANDO PÉREZ, piano. SINFÓNICA DE EUSKADI. Director: CARLO RIZZI.
MIRARE MIR 219 (Harmonia Mundi). 2013. 56'. DDD. PN

Abanderado de la mejor música española para teclado, el pianista madrileño Luis Fernando Pérez (1977) recala ahora en un monográfico Manuel de Falla que rezuma las mismas virtudes y cualidades de sus anteriores incursiones discográficas en las músicas de Albéniz, Granados y Soler. Un disco enjundioso que se abre con una vibrante, extremada y apasionada visión de *Noches en los jardines de España*, en la que el rasgo perfectamente definido se impone sobre la evocación, y la sugerencia cede ante la certidumbre de un fraseo tan hondo como rotundo. En este sentido, quizá nunca hasta ahora se había producido un acercamiento tan vehemente entre el andalucismo a flor de piel de las *Noches* y la esencialización sin miramientos de la *Fantasía bætica*, compuesta en 1919, es decir, tres años después del estreno de las impresiones sinfónicas.

Luis Fernando Pérez, artista de probadas sutilezas —la cristalina entrada del piano en el inicio de las *Noches* resulta mágica en sus dedos—, combina con fina sensibilidad y criterio esta singular visión de certidumbres con una capacidad para cantar y sublimar las coplas que alcanza su cima durante el segundo movimiento, *En los jardines de la Sierra de Córdoba*. De principio a fin, el solista contagia a orquesta y maestro de su fascinación expresiva —emocionante final, el hermosísimo "caminar hacia el silencio" que decía Federico Sopeña— para coronar una versión ciertamente sobresaliente, a pesar de la correcta —no más— e implicada colaboración de la aquí llamada "Basque National Orquestra" (así reza en el disco) y de la batuta en estas lides inesperada de Carlo Rizzi.

El compacto comprende, además, la áspera y referencial *Fantasía bætica*, que se escucha cargada de nervio y tensión, de tormentosos contrastes. Dura, desgarrada, electrizante. De tiempos vivos pero nunca precipitados. Una versión rigurosa como pocas, que, con todas las distancias que se quieran, evoca la aridez primigenia de su contemporánea *La consagración* stravinskiana. Y es también, sin duda, la que más se aproxima a la rotunda interpretación de aquel otro gran adalid de la mejor música española que fue Esteban Sánchez.

El CD se completa con tres danzas de *El sombrero de tres* picos y la suite para piano de *El amor brujo* escrita por el propio Falla. Aquí, en estas miniaturescas colecciones de danzas y episodios dramáticos, Luis Fernando Pérez despliega su pianismo animoso y seductor para recrear con sentido rítmico y enriquecer con su bien administrada paleta de registros sonoros la coloreada e imaginativa escritura pianística, con el punto álgido de un Círculo mágico (*El amor brujo*) absolutamente conmovedor y fascinante. ¡Qué lástima que no haya completado los apenas 56 minutos que contiene el CD con la gran versión que sin duda hubiera dejado de las magistrales *Cuatro piezas españolas*! A tono con el sobresaliente contenido musical del CD los comentarios, como siempre nutridos y amenos, de José Luis García del Busto.

Justo Romero

GERSHWIN:

Rhapsody in blue, versión para piano solo. Tres preludios. Fantasía sobre Porgy & Bess (arr. Earl Wild). The man I love. Swanee. Do-Do-Do. I got Rhythm. DANIEL LIGORIO, piano.
WARNER 2564620541. 2014. 59'. DDD. PN

Me lo parece a mí o Daniel Ligorio da comienzo al primero de los *Tres Preludios* (Allegro ben ritmato e deciso) como si fuera un tanguillo gaditano… En realidad, con ese aire vacilón sugiere o afirma ya la forma de aproximarse al swing que viene a continuación. Para contraste, ahí está el Andante, soñador y con recogimiento en los dedos de Ligorio, en su secuencia ABA, en que B parece querer echarse al swing. Regresa el ritmo irregular con el Andante final, y en su bailoteo parece encontrarse Ligorio realmente a gusto. Esto, para empezar. Empezamos por los *Preludios*, esas tres miniaturas tan importantes en el Gershwin a mitad de camino entre la música culta y el music hall. Y tan importantes para tratar de averiguar *por dónde* va Ligorio. Lo averiguamos en su hermosa interpretación de la *Rapsodia*, bastante original, distinta a otras; pero lo averiguamos de manera especial en la suite de *Porgy and Bess* arreglada por Earl Wild, media hora con temas claros y netos, sí, pero con su abundancia de ritardandos, cadencias, transiciones y modulaciones, que tanto matizan el original para quien ya lo conozca. En rigor, esta suite es el número de bravura de Ligorio en el recital. La *Rapsodia* era una manera brillante, y al mismo tiempo familiar, de empezar, aunque sin especiales gestos o muecas. Las cuatro canciones de revistas que cierran el disco (dos de ellas, fugaces) son como propinas ligeras, y también espléndidas, de un compositor que compuso para dos mundos que, después de todo, estaban muy cerca y tendrían que acercarse más. Acercarse, no fundirse ni confundirse. Eso es tal vez lo que inspira a Ligorio, lo que motiva su especial manera de acercarse a Gershwin el ligero, Gershwin el clásico, Gershwin el rey del swing; una manera no diferente, pero sí personal. El mismo Gershwin, pero otro Gershwin.

Santiago Martín Bermúdez

Fabio Bonizzoni

CONTENCIÓN Y EMOCIÓN

FRESCOBALDI: Tocatas y partitas. FABIO BONIZZONI, clave y órgano.
2 CD GLOSSA GCD 921514 (Sémele). 2012. 156'. DDD. N PN

Las tocatas y partitas para teclado de Frescobaldi conforman un corpus paradigmático al respecto del libre fluir fantasioso del glorioso Barroco temprano, ya saben, aquel antes emparentado con el prerromanticismo de C. P. E. Bach, pongámoslo por caso en hablando de teclados; antes, cual ojos de Guadiana secular, que con el postrer mas inmediato Barroco canónico, aquel de la pulcritud corelliana en lo instrumental, del orden metastasiano en lo vocal. La de Frescobaldi es música de compleja retórica, de formas de apariencia informe, de progresiones interminables, de exhalaciones constantes tras exordios inasibles y entre abruptos por doquier. En ella no hay grandes temas ni melodías pegadizas, sólo música y más música que brota, discurre, inunda y se diluye heráclita.

De ahí el peligro de aburrir sobremanera si el intérprete pasa sobre estas partituras como quien silabea al leer un idioma desconocido. Pero ése nunca será Fabio Bonizzoni, capaz de traducir discursos sonoros donde sólo se antojaban amontonamientos de figuras, capaz de desvelar hermosuras geométricas más allá de la manida simetría; de subrayar voces internas tras asignar el peso exacto a cada pulsación, de pivotar piezas completas sobre sólo unas cuantas notas, de mostrarse rapsoda sin contradecir el rigor

metronómico, de transmitir sencillez, naturalidad y limpidez aun cuando estuviéremos, como es el caso, ante obras de tal extremo virtuosístico.

Y todo ello sin un ápice de efectismo fácil, sin estridencias innecesarias, con minimalista mesura, con elocuente introspección. Sabrán a qué me refiero quienes conozcan sus celebradas versiones de las *Variaciones Goldberg* y de *El arte de la fuga* bachianos, o de las de las últimas sonatas de Scarlatti: grabaciones todas en donde contención y emoción son las dos caras de una misma —y preciosa— moneda.

Es una lástima, a propósito, lo poco que se prodiga Bonizzoni como solista discográfico, al menos en comparación con su también sobresaliente labor como director de *La Risonanza*; o no, pues el mimo con el que cuida cada compás, bruñido con delicadeza artesanal, sugiere ser el fruto de una suerte de ascetismo anacoreta que no nos gustaría perder. Aguardemos, por tanto con paciencia, la próxima maravilla de quien, sin lugar a dudas, es uno de los más geniales y admirables clavecinistas de la actualidad.

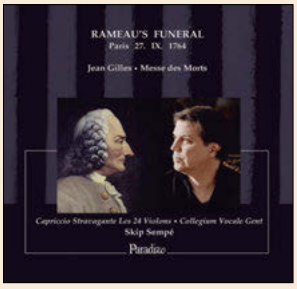
Pablo del Pozo

Skip Sempé

EL FUNERAL DE RAMEAU

GILLES: Messe des morts (servicio fúnebre de Rameau). JUDITH VAN WANROIJ, soprano; ROBERT GETCHELL, contratenor; JUAN SANCHO, tenor, LISANDRO ABADIE, bajo. CAPRICCIO STRAVAGANTE. LES 24 VIOLONS. COLLEGIUM VOCALE GANTE. Director: SKIP SEMPÉ.
PARADIZO PA0013 (Connex Música). 2014. 64'. DDD. N PN

Las grabaciones que ofrece en su sello Paradizo el clavecinista y director Skip Sempé no son muy abundantes pero son muy sustanciosas. Esta última está dedicada a recomponer el oficio fúnebre de Rameau que se celebró en el Oratorio del Louvre el 27 de septiembre de 1764 mediante un registro en vivo hecho en mayo de 2014, año en el que se cumplieron los 250 de la muerte del gran compositor francés. La base del oficio fúnebre consistió en la interpretación de la *Messe des morts* de Jean Gilles, la más célebre de las misas de réquiem francesas y que fue utilizada durante setenta años en los oficios fúnebres de diversas personalidades, desde los del propio Gilles en 1705 hasta los de Luis XV en 1774, pasando por los de Rameau y otras muchas celebridades. Durante este largo período de tiempo la misa de Gilles fue sometida a numerosas revisiones y parece ser que la utilizada para el servicio fúnebre de Rameau y aquí interpretada se debe a Rebel y Francoeur, revisión de la que se conservan los manuscritos



tanto de la partitura como de las diferentes partichelas.

La música del oficio fúnebre añadía a la misa de Gilles arreglos de fragmentos de las óperas de Rameau *Dardanus* para después del *Kyrie*, *Castor y Pollux* para después del Sanctus, otro más de *Dardanus* y otro de *Zoroastro* al final del oficio como homenajes específicos al compositor. Además de los 24 violines de esta variante del conjunto Capriccio Stravagante, la instrumentación consta de dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, órgano y timbales. Se unen a ellos los componentes del reputado Collegium Vocale de Gante y los cuatro solistas vocales entre los que destaca el tenor (*taille* en las tesituras exigidas por el barroco francés) Juan Sancho.

Una joya de disco donde todo es notable, con una interpretación plena, de las que enganchan al oyente ya desde el comienzo con la intervención de los timbales en sordina y no decae un solo momento. No se lo pierdan.

José Luis Fernández

GRÉTRY: Guillaume Tell. MARC LAHO (Guillaume Tell), ANNE-CATHERINE GILLET (Madame Tell), LIONEL LHOTE (Gessler), LIESBETH DEVOS (Marie). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA REAL DE VALONIA. Director: CLAUDIO SCIMONE.
MUSIQUE EN WALLONIE MEW 1370 (Sémele). 2013. 79'. DDD. N PN

El nombre de esta ópera evoca a Rossini, con quien nada tiene que ver, ya que ésta se vale de Schiller y la otra, muy anterior (1791) tiene palabras del libretista Sedaine. Grétry, un hombre del Antiguo Régimen que consiguió eludir el patíbulo del Terror, supo amoldarse a las nuevas circunstancias revolucionarias, al igual que su poeta. Dichas circunstancias obligaban a exaltar al pueblo sublevado contra el tirano, la libertad y la igualdad. Fraternidad, la justita, pues en la guerra no suele abundar. Pero estéticamente, el proceso revolucionario lo fue escasamente. Así es que tanto por su retórica como por su música, este *Guillaume Tell* es una obra del Antiguo Régimen.

Grétry fue un músico formado, elegante, dueño de sus medios, prudente y servicial. Invoca a los maestros y lo hace correctamente: Gluck para lo serio y Rousseau para lo popular, entendido como la alegría pueril y suavemente campesina del pueblo rusoniano. El resultado es una obra agradable, más divertida que dramática, con algún momento de tensión como la célebre flecha en la célebre manzana.

Los comediantes de Walonia

explotan unos diálogos hablados que se prestan al sainete, el vodevil y el melodrama, con resultados muy divertidos. Scimone conduce con extrema pericia y los cantantes, si no brillantes, son todos parejamente eficaces. Destaca el protagonista por la extensión de su parte.

Blas Matamoro

HAENDEL:

Nueve arias alemanas. Trío Sekrets.
MUSICAVIVIT DL L 868 (Sémele). 2012. 46'. DDD. Ⓝ **PN**

Las *Neun deutsche Arien* de Haendel son una rara avis dentro de su extensa producción. En primer lugar, porque son de las pocas obras compuestas íntegramente en su lengua vernácula, el alemán, junto a la *Brockes-Passion*, así llamada por ser autor del libreto el poeta hamburgués Barthold Heinrich Brockes, quien también escribió los textos utilizado en estas nueve arias. En segundo lugar, porque fueron elaboradas en Londres, entre 1724 y 1726, cuando Haendel llevaba ya casi tres lustros de residencia en Inglaterra e, incluso, había adquirido la nacionalidad. Y en tercer lugar, porque suponen un paréntesis intimista dentro de su frenética actividad operística. Entrañan un misterio las causas que le movieron a esta tarea. ¿Añoranza de su tierra germana? ¿Fervor pietista en medio de aquella Inglaterra anglicana? Cualquier especulación es admisible, aunque ninguna nos dará la respuesta definitiva. Sin ser especialmente abundantes, sí hay varias grabaciones de estas piezas, algunas bastante logradas: Núria Rial, Monika Mauch, Carolyn Sampson, Dorothea Röschmann, Christina Högman, Ann Monoyios e, incluso, Emma Kirkby, que cuenta con dos registros discográficos separados por un cuarto de siglo. De ellas, ninguna tan atípica como ésta del Trío Sekrets (la soprano Olga Miracle, el flautista Joan Codina y el organista Hèctor París). La originalidad del orgánico podría hacerla elogiable, incluso pasando por alto el detalle de que la flauta de Codina no sea barroca. Otra cosa es la interpretación. Miracle tiene serios problemas de afinación, sufre para dar ciertas notas, está fuera de estilo y su voz resulta insulsa. Codina no es que se muestre mucho más entonado, que digamos. Por si fuera poco, la toma sonora está plagada de molestos clics. Lo mejor que se puede decir de este disco es algo que casi siempre resulta un reproche: sólo dura 46 minutos.

Eduardo Torrico

HAENDEL:

Arias y sinfonías de Poro, Ariodante, Orlando, Amadigi, Alessandro, Partenope, Scipione, Giulio Cesare, Serse, Arianna in Creta, Rodelinda y Silla. Orfeo 55. Directora y contralto: Nathalie Stutzmann.
ERATO 462317 (Warner). 2014. 80'. DDD. Ⓝ **PN**

A Nathalie Stutzmann, una de las más grandes contraltos de los últimos decenios, se le quedó pequeño hace ya tiempo lo de cantar. Por ello, en 2009 decidió crear su propia orquesta, Orfeo 55, con la que ya ha grabado tres discos dedicados cada uno de ellos a los tres más grandes compositores del barroco tardío: Vivaldi, Bach y, ahora, Haendel. Por supuesto, el hecho de empuñar la batuta no es óbice para que Stutzmann también nos obsequie con su voz, que, al borde de cumplir el medio siglo, sigue resultando igual de subyugante que siempre (es posible que haya podido perder cierto brillo en los agudos, pero ahí está su inigualable carnosidad de siempre). A la hora de configurar este recital, la cantante francesa ha preferido recurrir a arias poco frecuentadas del inagotable filón operístico haendeliano, lo cual se agradece sobremanera, porque el melómano acaba un tanto cansado de escuchar una y otra vez lo mismo (parece como si las cuarenta y dos óperas que compuso Haendel no dieran para más). Sin embargo, Stutzmann no ha podido evitar la tentación de incluir otras arias de esas que pertenecen al *hit-parade* del músico sajón, como *Pena tirana* (*Amadigi*), *L'aure che spira* y *Son nata a lagrimar* (*Giulio Cesare*), *Son qual stanco pellegrino* (*Arianna in Creta*) o *Se fiera belva ha cinto* (*Rodelinda*). La orquesta (en la que hay presencia española, la de los clarinetistas Toni Salar Verdú y Juan Ulibarri) suena de manera prodigiosa, con un empaste y un ímpetu admirables, de lo cual se deduce que Stutzmann es tan buena dirigiendo como cantan-

do. Todo resulta fascinante en este disco, aunque resulta improcedente la frivolidad que se marca Stutzmann en el aria de *Partenope Io seguo sol fiero*, cuando decide tararear de mala manera en la réplica vocal a las trompas. Ni siquiera como broma me parece justificable. Pero no es más que un pequeño borrón en medio de un excelente trabajo.

Eduardo Torrico

HAENDEL:

Arias de Radamisto, Alcina, Hércules, Giulio Cesare y Ariodante. ALICE COOTE, mezzosoprano. THE ENGLISH CONCERT. Director: HARRY BICKET.
HYPERION CDA (Connex Música). 2014. 69'. DDD. **N PN**

No deja de ser una apuesta un tanto arriesgada configurar un recital dedicado a la figura de Haendel con arias de algunas de sus más conocidas óperas, como *Alcina* (*Mi lusinga il dolce affetto*, *Verdi prati*, *Stà nell'Ircana*…), *Ariodante* (*Con l'ali di costanza*, *Scherza infida*, *Dopo notte*…) o *Giulio Cesare* (*Cara speme*). El riesgo que se corre es que son tantas y tan buenas las cantantes que han grabado discos con estas mismas arias que las comparaciones resultan inevitables. A Alice Coote no parece preocuparle en exceso, quizá por estar convencida de que lo puede hacer tan bien o mejor que cualquiera de las grandes divas (contraltos o mezzosopranos) que antes han pasado por este lance. Y no le faltan razones, porque la mezzo inglesa lleva tiempo pletórica, como bien se pudo comprobar el pasado mes de octubre en el Auditorio Nacional de Música cuando cantó el rol de Ruggiero, de *Alcina,* y ni siquiera se amilanó ante la desmesurada figura de Joyce DiDonato, compañera de reparto. La voz de Coote es potente, profunda, rotunda y en modo alguno está exenta de sensualidad, como puede comprobarse en este disco en diversos momentos (hondísima y sentidísima lectura de la delicada *Verdi prati* o en la no menos delicada *Scherza infida*). Pero si por algo destaca Coote es, a mi modo de ver, por ser una cantante racial, lo cual queda de manifiesto en las arias de bravura que forman parte del programa, especialmente *Dopo notte*. Tiene la fortuna de disponer de un acompañamiento instrumental inigualable, que es el que le brinda The English Concert, orquesta que supo transformarse cuanto más negros eran los nubarrones que se cernían sobre ella (el adiós de Trevor Pinnock fue un duro golpe, pero no tan duro como que su sucesor fuera el apocado Andrew Manze). Con Harry Bicket como director, The English Concert ha vuelto a ser lo que siempre había sido: una de las mejores orquestas del mundo (o, cuando menos, una de las mejores orquestas historicistas).

Eduardo Torrico

Giovanni Antonini

HAYDN 2032

HAYDN: Sinfonías nºs 1, 39, 49. GLUCK: Don Juan. IL GIARDINO ARMONICO. Director: GIOVANNI ANTONINI.
ALPHA 2032 (Sémele). 2013. 71'.
DDD. **N PN**

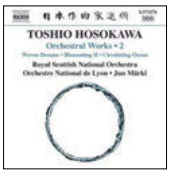
El acercamiento de Antonini al clasicismo —y más en concreto a Haydn—, del que hemos tenido algunos ejemplos al frente de la ONE, produce resultados interesantísimos y siempre muy personales en esta grabación. El músico italiano, que dirige el proyecto *Haydn 2032* —la interpretación en concierto y grabación de todas las sinfonías del autor de *La Creación* hasta esa fecha, tercer centenario del nacimiento del compositor—, aplica aquí esa radicalidad interpretativa que ya figuraba en las recreaciones vivaldianas que le dieran a conocer. Así, tenemos nervio, vivacidad, extremos dinámicos, urgencia y articulación muy suelta en el Allegro assai de la *Sinfonía nº 39*, originalidad en el fraseo del Minueto y puro fuego expositivo en el tiempo final de esta misma obra. Pero el estilo de Antonini no es unilateral, porque dispone elegancia y sentido del canto en los tiempos lentos de las obras. El Adagio inicial de la *Sinfonía nº 49* adquiere un aire misterioso y expectante, tensiones que estallan por fin en el auténtico vendaval que constituye el Allegro di molto inmediato. La *Sinfonía nº 1* suena bastante barroca, pero la incisiva acentuación de Antonini aparta la página de una posible lectura ingenua. Ciertamente valiosa la incorporación al programa del ballet de Gluck, que ya fuera reivindicado por Gardiner y sus English Baroque Soloists con una versión sensacional (Erato, 1982). Antonini recurre

a la presentación original de la obra; encuentra una sonoridad y un color orquestales muy distintos que los de las piezas de Haydn. Los números son muy plásticos, destacando el toque español de la chacona, la curiosa ligereza de la escena de la aparición de la estatua y los rasgos de brutalidad de la parte de las furias. Un disco muy atractivo e inmejorable comienzo de un magno proyecto.

Enrique Martínez Miura

HOSOKAWA:

Woven dreams. Blossoming. Circulating ocean. REAL ORQUESTA NACIONAL ESCOCESA. ORQUESTA NACIONAL DE LYON. Director: JUN MÄRKL.
NAXOS 8.573276 (Ferysa). 2012. 52'.
DDD. **N PN**

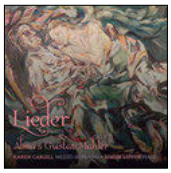


En el compositor Toshio Hosokawa (n. 1955) hay, al menos, dos personalidades, la del músico que congrega a estudiantes y a musicólogos en cursos monográficos, centrados en una estética del sonido, heredera de la modernidad de Darmstadt, y el que busca el aprecio de los grandes auditorios. Este último es un Hosokawa más tendente a la gran forma y que gusta de emplear notables efectivos orquestales que, en muchos casos, remiten a la estética del impresionismo (se piensa en Claude Debussy). Es el caso del programa que nos ocupa, una grabación de Naxos en donde la propia sonoridad tiene que ver más con la tradición pictoricista de Debussy, pero también con la de Vaughan Williams y Delius, que con la que normalmente asociamos a Hosokawa, esto es, el sentido ritualista del sonido, en deuda con su país de origen. Esto está presente en las tres piezas aquí grabadas, todas de reciente creación, y que, según explica el propio músico en el libreto, se deben a encargos de festivales que tienen lugar en tierras británicas. *Blossoming* es un pedido del Festival de Edimburgo, mientras que *Woven dreams* es una coproducción de Lucerna y el Carnegie Hall. Tal vez por esta asociación entre auditorios educados en la escucha de frases musicales amplias y el tono paisajístico, Hosokawa ha querido en estas piezas seguir un mismo patrón, la de inspirarse en el comportamiento de la naturaleza para montar frescos sonoros de fácil percepción, de un tono francamente atemporal, y que, al mismo tiempo, no signifiquen ningún jeroglífico para el oyente poco exigente. El resultado es un Hosokawa tan pulido y atractivo en la escucha como poco sustancial, lejos de las páginas de cámara o de pequeña orquesta (*Vertical study*, *Landscape*) con las que se diera a conocer en Occidente: lenguaje lleno de silencios y atento a las vibraciones del sonido.

Francisco Ramos

A. & G. MAHLER:

Lieder. KAREN CARGILL, mezzo; SIMON LEPPER, piano.
LINN CKD 453. 2014. 53'. DDD. **N PN**



A pesar de haber sido uno de los matrimonios más influyentes en la vida cultural de su tiempo, la música de Gustav y Alma Mahler no tiene un parentesco armónico o formal. Es tristemente célebre la manifiesta oposición del compositor a que su mujer siguiese dedicando tiempo a la tarea creadora durante los primeros años de matrimonio; opinión que revisó un tiempo más tarde, en un momento en que el vínculo de la pareja corría peligro. En todo caso, Alma nunca retomó la composición tras la muerte de Mahler.

Bei dir es traut o *Die stille Stadt* son algunos de los más interpretados entre sus Lieder, por la magia de las modulaciones zemlinskyanas y el colorido de sus armonías tiernas. En *Ich wandle unter Blumen*, la atmósfera delicada de la pareja que pasea se rompe con la invocación que pide auxilio, en una defensa del "nosotros" frente a "los otros", en un giro muy propio de la Viena de fin de siglo, la Viena de Munch o Kraus. Esta ruptura se plasma con mucha convicción, a diferencia de otros Lieder, en los que el deseo de hacer justicia a la expresión melódica se superpone a la dicción o la emoción textual. Otra excepción destacable es *Ich hab' ein glübend Messer*, veloz y desgarrada.

A pesar de que Karen Cargill es mezzo, se desenvuelve con comodidad en las tonalidades de soprano, que escoge para la mayoría de los *Rückertlieder*. Esto se aprecia tanto en los intervalos juguetones de *Blicke mir* como en el magnífico agudo en piano de *Ich atmete einen Lindenduft* —espléndido Lepper en la redondeada, acariciante línea de corte chopiniano en este Lied— Las versiones son frescas y ágiles, preocupadas por la dirección y el equilibrio en la expresión emocional, incluso en *Um Mitternacht*. Es sorprendente la melancolía con la que se enfocan *Liebst du um Schönheit* (quizá la única canción de amor escrita por Mahler) o el himno al equilibrio emocional que es *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Las calidades del centro de la mezzo se aprecian mejor en los *Lieder eines fabrenden Gesellen*, donde cabe destacar una atmósfera excelente —agridulce y contemplativa— en las últimas páginas de *Ging heut morgen übers Feld*.

Elisa Rapado Jambrina

MAHLER:
La canción de la tierra. Christa Ludwig, contralto; Waldemar Kmentt, tenor. Sinfónica de Viena. Director: Carlos Kleiber.
WS 007. 1967. 59'. ADD. **H PM**

El sello de la Sinfónica de Viena nos trae en esta ocasión el concierto celebrado en la Konzerthaus el 7 de junio de 1967 con la mahleriana *Canción de la tierra* dirigida por Carlos Kleiber, una versión ya conocida al haber sido publicada en algunos sellos piratas con desigual fortuna y que ahora nos llega en la mejor de las opciones posibles procedente de las cintas originales de la ORF convenientemente reprocesadas. El entonces joven director (34 años) se enfrentó a esta temible partitura con solo cuatro ensayos de orquesta, desconociendo además tanto la acústica de la sala como el específico idioma de este autor, cuya estética le era totalmente extraña (por cierto, esta fue la primera y última vez que Kleiber dirigió Mahler), y logrando a pesar de esos inconvenientes una notable recreación, de evidente tensión dramática, matizada, coherente, refinada, de extraordinario sentido de la arquitectura, de una maravillosa claridad en el tejido orquestal y una atmósfera poética que si bien no era comparable a la de los grandes santones en sus respectivas versiones discográficas (ya saben, Bruno Walter, Klemperer, Van Beinum, Horenstein y el consabido etcétera) sí logró en cambio una versión personal, emotiva, ligera y profunda al tiempo, absolutamente inspirada y que obviamente es una buena muestra de la única incursión de Kleiber en esta música. Los solistas, especialmente Christa Ludwig, de habitual gusto y sensibilidad y con sus medios vocales en óptimas condiciones, hacen gala de proverbial densidad e idioma en una obra familiar para ellos. En conjunto pues, un curioso documento histórico recomendable sobre todo para seguidores del director antes que para los amantes de la obra, que tienen otras opciones preferibles en los maestros citados más arriba. Sonido, presentación y textos adecuados.

Enrique Pérez Adrián

MAHLER:
Sinfonía nº 7. Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. Director: Gustavo Dudamel.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 1700 (Universal). 2012. 79'. DDD. **N PN**

La *Séptima*, a diferencia de otras sinfonías de Mahler, constituye un ejemplo de música pura, sin textos cantados, sin programa, sin elementos folclóricos o populares, aunque las alusiones a la noche (e incluso a otros elementos de la naturaleza) resulten bastante explícitas. Asimismo, el característico ritmo de la introducción del primer movi-

miento y su carácter dramático y triste da que pensar acerca de en qué debió basarse el compositor para escribirlo. El propio Mahler lo contaba así a su esposa: "Subí a la barca para que me llevara a la otra orilla del lago. Con el primer golpe de los remos me vino a la cabeza (…)".

La sinfonía completa, de principio a fin, es como un viaje a la luz, una progresión hacia el optimismo desde un inquietante si menor hasta un esplendoroso do mayor. Sobre el carácter global de la obra y sobre el que cada uno de sus temas, sobre lo que pudieran éstos sugerir o acerca de si parecen basarse en esto o en aquello podríamos extendernos aludiendo a lo dicho ya por ilustres mahlerianos. Pero hay un elemento que llama poderosamente la atención en esta obra maestra: la orquestación, que puede ser grandiosa y plena, o camerística, delicada y refinada. Su modernidad en el lenguaje armónico se corresponde con su audacia en la escritura orquestal e instrumental.

Dudamel asume esa modernidad y parece llevarla a territorios de todos conocidos, ya que ve en ella momentos que piden un cierto espíritu jazzístico y hasta encuentra ecos tangueros. No es ninguna barbaridad si se escucha esta versión con la atención que merece. Grabada en directo en marzo de 2012 en Caracas por la fantástica orquesta del país de todos conocida, ésta es una interpretación pletórica, audaz en algunos momentos, arriesgada incluso por determinados detalles. Pero, como siempre en los intérpretes que nos ocupan, tanto del director como la orquesta, llama la atención su alto nivel técnico y artístico. En sus manos, el Mahler más expresionista puede llegar a ser delicioso sin por ello traicionar su espíritu (a este respecto, por ejemplo, la segunda Nachtmusik, absolutamente irresistible en sus manos). Un Mahler juvenil que, de vez en cuando, nos sonríe.

Josep Pascual

MENDELSSOHN:

Las Hébridas. Sinfonía nº 3. SCHUMANN: Concierto para piano. MARIA JOÃO PIRES, piano. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: JOHN ELIOT GARDINER.
LSO 0765 SACD/BD (Connex Música). 2014. 80′. DDD. PN

Ya comentamos en estas mismas líneas lo maravilloso de estos nuevos formatos híbridos en los que se mezclan las mejores cualidades sonoras en SACD con una calidad visual inmejorable en Blu-Ray, si bien las interpretaciones, ambas de Gergiev con la LSO, distaban bastante de aproximarse a alguna versión de referencia. Turno pues para Gardiner, que, aprovechando los ya mencionados aspectos técnicos, una fama que le precede (aunque quizá no en el repertorio romántico tanto como en el barroco, donde el prominente director cuenta más de 250 grabaciones) y una orquesta de la que siempre se puede esperar lo mejor, intentarán hacernos olvidar los traspiés de Gergiev (cosa que tampoco parece difícil).

Las Hébridas se abre con un oleaje sinuoso y ondulante, paisajes escarpados y la imponente belleza de los remotos parajes escoceses que tanto impresionaran a Mendelssohn. Siempre controlando, Gardiner logra hacer una disección perfecta de todas las familias instrumentales, lo cual para repertorio barroco está muy bien pero, quizá aquí le hace pecar de cierta falta de espontaneidad, que no de velocidad, pues los *tempi*, adecuados, tanto aquí como en la sinfonía, mantienen al oyente con la tensión propia de estas composiciones.

Justo lo contrario ocurrirá con Schumann, donde Pires nos regalará momentos íntimos, que sólo ella sabe interpretar con tanto lirismo, alternados con un virtuosismo no heroico de alguien que toca la obra para hacernos disfrutar y no para impresionar. Un concierto sosegado para disfrutar con tranquilidad sin esperar grandes alardes. La propina, también de Schumann, un caramelito para paladear en la intimidad.

La velada se cierra con *La Escocesa,* donde Gardiner volverá a ejercer un férreo control sobre la orquesta y su análisis minucioso de la obra obtendrá un resultado más espontáneo y no tan cerebral.

En resumen, buena aproximación que nos hará pasar un rato agradable, sobre todo si disponemos de los medios técnicos para apreciar la mejoría en imagen y sonido.

Guillermo Pérez de Juan

Raquel Andueza

PRIMICIA ALADA

MERULA: Pegaso. LA GALANÍA. Directora: RAQUEL ANDUEZA.
ANIMA E CORPO AEC004 (Sémele). 2014. 67′. DDD. PN

El cuarto disco de La Galanía para su propio sello trae una interesante novedad fonográfica, *Pegaso*, una colección de piezas religiosas a dos, tres, cuatro y cinco voces con acompañamiento de bajo continuo (en algunos casos enriquecido con un par de violines concertados) que fue publicada por Tarquinio Merula como su *Op. 11* en una fecha indeterminada entre 1633 y 1637 y vuelta a dar a la estampa en Venecia en 1640, que es la edición de la que se han preservado algunos ejemplares. La obra, no grabada hasta ahora en su integridad, contiene, por este orden, ocho dúos, una canzona instrumental (*La Vesconte*), que hace funciones de parteluz de la colección, cinco piezas a tres voces, dos a cuatro y una a cinco, aunque su presentación en el disco no respeta el orden formal de la edición, salvo por mantener la pieza instrumental como centro sobre el que todo pivota. Raquel Andueza, que figura como directora artística del proyecto, se permite también el lujo de convertir el dúo de *Gaudeamus omnes* en un duelo entre ella misma y el violín de Pablo Prieto, que asume la segunda voz de la pieza.

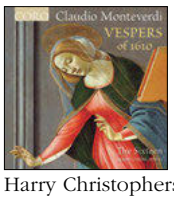
Música variada y de notable lirismo, con abundante recurso a la imitación y empleo de *ostinati*, especialmente significativo y reconocible el de la chacona en *Confitebor tibi*. La Galanía presenta aquí el equipo más amplio de su aún corta historia: siete voces solistas (hay piezas en que las sopranos o los tenores están doblados), dos violines y un amplio contingente de cinco instrumentistas para el continuo, entre los que se cuenta por supuesto Jesús Fernández Baena, tiorbista y cofundador del conjunto, que figura como coordinador del proyecto. El conjunto español

sale triunfante del reto gracias a unas interpretaciones que combinan profundidad y detalle, vigor y delicadeza, conjunción, equilibrio y variedad. Las voces empastan correctamente, pero mantienen su individualidad, lo que aporta notas tímbricas que se enriquecen en un continuo flexible y de caleidoscópico colorido (violone, órgano, arpa, dos tiorbas) y dos violines agilísimos, alados y exuberantemente ornamentados. El resultado sonoro es limpio, directo, franco, brillante, la música se eleva, respira y nos habla de gozo y de esperanza.

Pablo J. Vayón

MONTEVERDI:

Vespro della Beata Vergine. THE SIXTEEN. Director: HARRY CHRISTOPHERS.
2 CD CORO COR16126 (Connex Música). 2014. 106′. DDD. PN



Después de la *Selva morale e spirituale*, registrada en tres CDs independientes, Harry Christophers graba la más popular obra sacra de Monteverdi, las *Vísperas* de 1610, renovando su antiguo registro de Hyperion (donde la obra se camuflaba, con otras músicas añadidas, como *Vísperas para la Fiesta de Santa Bárbara*). Lo hace acercándose a la tradición británica más brillante, la marcada por Gardiner y King más que por Parrott, y alejándose de las propuestas minimalistas de los últimos quince años (Stubbs, Alessandrini, Kuijken…). No deja de resultar en cualquier caso curioso el uso de un conjunto instrumental que sí responde a los dispositivos de voz por parte, mientras que el coro roza la veintena de voces. Interesante resulta la opción

tomada con el *Lauda Jerusalem* y el *Magnificat*, piezas anotadas en *chiavette* por Monteverdi y que han generado una nutrida producción polemista desde que Parrott propusiera en 1984 que esas piezas debían ser interpretadas una cuarta baja. Christophers opta por ofrecer las dos opciones: con el tono elevado original y con su transposición a la cuarta baja. No se incluyen las antífonas en canto llano, habituales en la mayor parte de las grabaciones de las *Vespro*.

Se trata de una versión especialmente cuidada en su parte coral, que resulta brillantísima, por empaste, transparencia, intensidad y capacidad de matización. La retórica está seguida al detalle, con un manejo muy variado de dinámicas y ataques. Las piezas de más compleja polifonía se resuelven con claridad y profundidad. En las piezas y las partes solísticas los cantantes de The Sixteen muestran un perfecto conocimiento del tipo de canto característico del tiempo, pero en ningún caso se toman libertades excesivas con la ornamentación. Los instrumentos concertados resultan en general impecables, pero no asumen gran protagonismo, y el continuo es discreto por su composición (chitarrone, arpa, órgano) y su tratamiento, alejado de la exuberancia instrumental e imaginación ornamental de algunas otras interpretaciones (de Savall y Bernius a Garrido o, muy recientemente, García Alarcón, en una versión grabada sólo unos meses antes que ésta). Interpretación pues muy disfrutable, que no busca ni epatar ni deslumbrar con el descubrimiento interpretativo del milenio, en la línea de las buenas versiones británicas de esta magna obra de Monteverdi anteriormente citadas, más cercana en cualquier caso a la de Robert King, por su respeto a la partitura y su brillantez, que a la de John Eliot Gardiner, quien en la búsqueda de la majestuosidad bordeaba en ocasiones la sobreinterpretación.

Pablo J. Vayón

MOZART:

Concierto para oboe K. 314. HAYDN: Sinfonía concertante Hob. I. 105. Lucas Macías Navarro, oboe; Gregory Ahss, violín; Konstantin Pfiz, violonchelo; Guilhaume Santana, fagot. Orquesta Mozart. Director: Claudio Abbado.
CLAVES 50-1302 (Connex Música). 2013. 41′. DDD. Ⓝ **PN**

Otro de los últimos registros de Claudio Abbado, grabado en esta ocasión en España entre los días 20 y 25 de marzo de 2013 en el Auditorio de Zaragoza y el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Este delicioso disco de Mozart y Haydn, grabado en este sello suizo gracias a la intervención del oboe Lucas Macías Navarro, es el típico *modus operandi* del director italiano al que ya oímos en otros conciertos de Mozart grabados entonces para DG (clarinete, fagot, flauta y arpa, trompa y *Sinfonía concertante* para instrumentos de viento), siempre con sus solistas habituales de la Orquesta Mozart y del Festival de Lucerna y comentados en su momento en SCHERZO por quien esto les cuenta. En estos dos casos, la claridad es proverbial, el equilibrio absoluto, el estilo acertado, los solistas están impecables, con timbres de maravillosa limpieza y soberbia articulación, totalmente magnetizados por la batuta, que como siempre recrea una atmósfera acertada de estricta objetividad y con un rigor de un clasicismo absoluto. Quizá se eche de menos un punto más de la cálida expresividad a la que estamos acostumbrados en otras versiones, pero éstas están plenamente imbuidas de las características inteligencia y sensibilidad musicales que siempre hacen acto de presencia en casi todos los registros del maestro italiano. A otros, como al que suscribe, les pareció mejor la *Concertante* de Haydn en la anterior versión de Abbado con la Orquesta de Cámara de Europa (DG), una orquesta más tradicional que permitió al director unos detalles y matices que han sido algo obviados en ésta. Pero, en resumen, son dos exquisitas recreaciones con unos solistas acertadísimos. Desde luego, no se puede tocar mejor. Muy buena toma de sonido y excelente presentación.

Enrique Pérez Adrián

PROKOFIEV:

Sinfonías nºs 3 y 7. Sinfónica de Bournemoth. Director: Kirill Karabits.
ONYX 4137 (Connex Música). 2013. 65′. DDD. Ⓝ **PN**

Da la impresión de que este CD es el primero de un ciclo, el de Kirill Karabits con la Orquesta de

Bournemouth. "Mi enorme admiración por la diversidad del estilo sinfónico de Prokofiev —dice Karabits— me llevó a emprender este proyecto. También traté de examinar la evolución del estilo sinfónico de Prokofiev desde sus primeras obras menos conocidas, cuando el compositor debutante vivía aún con su familia en Sontsovka…". Si es así, y si esto no es más que el principio, se trata de un principio feliz. Si es un disco aislado, qué lástima, porque estas sinfonías prometen mucho. Mucho, aparte de que lo sus interpretaciones mismas nos dan ya.

Sin dejar de ser sinfonismo, el discurso de la *Tercera Sinfonía* es muy expresivo, en especial el Moderato que inicia la secuencia; y lo es en el sentido teatral, como si procediera de música incidental para cine o incluso de un ballet. Pues bien, de donde procede buena parte del material es de *El ángel de fuego*, ópera que no consigue estrenar, y que no se oirá en público hasta un año después de su muerte. Deseaba tanto verla en un escenario que el destino se lo negó siempre. La lectura de Karabits es poderosa,

Franco Fagioli, Alessandro De Marchi

UN CONTRATENOR EN PLENITUD

PORPORA: Arias. Franco Fagioli, contratenor. Accademia Montis Regalis. Director: Alessandro De Marchi.
NAÏVE V5369 (Popstock). 2013. 81′. DDD. Ⓝ **PN**

Una de las figuras emergentes del canto barroco, el contratenor argentino Franco Fagioli (Tucumán, 1981) se acerca a uno de los grandes maestros de la florida ópera napolitana del siglo XVIII, Nicola Porpora, con un CD que contiene nueve arias de seis óperas diferentes, un aria de un oratorio y dos de otras tantas cantatas, doce piezas en total en las que se hace repaso a muchos de los tópicos dieciochescos: arias tempestuosas, pastoriles, iracundas, piadosas y amorosas se mezclan en una sucesión de efectos y afectos que el cantante sudamericano, en plenitud de sus medios, afronta con maestría técnica y desenvoltura interpretativa.

Lo que más llama la atención del canto de Fagioli es la extensión de su tesitura y la facilidad de sus agilidades, que puede lucir esplendoroso en las piezas de bravura, como *Se tu la regi al volo* de *Ezio*, *Gia sia desta la tempesta* de *Didone abbandonata* o *Con alma intrepida* de *Meride e Selinunte*. Su registro resulta ancho y homogéneo, mostrándose impecable en las coloraturas y suelto en las partes más graves (peliaguda en la cadencia que se marca en *Spesso di nube cinto* de *Carlo il Calvo*). Imaginativo se muestra además en las repeticiones de los *da capo*, como por ejemplo en el aria más famosa de su recopilación, ese *Alto Giove* de *Polifemo* que interpreta con exquisito gusto y con una implicación expresiva que me ha parecido más intensa y variada que en su anterior trabajo para el sello, dedicado a Caffarelli. La línea de canto es refinada siempre y

en esas piezas lentas, que incluyen también *Vorrei spiegar l'affanno* de *Semiramide riconosciuta* o *Non lasciar chi t'ama tanto* de la cantata *Vulcano*, el cantante matiza intensidades y volúmenes con elegante intención retórica, aunque la emoción no termine siempre de despegar. El conjunto de De Marchi acompaña torrencialmente en las piezas de bravura y ajusta con delicada plasticidad dinámicas, articulaciones, acentos y contrastes en las más tiernas.

Pablo J. Vayón

mas también analítica, es drama como conflicto, como acción, y también como sugerencia. La batuta es pródiga en matices para una partitura rica en situaciones de origen y en propuestas inmediatas. Ahora bien, Karabits nos advierte tras enumerar el origen de varios episodios o movimientos enteros: "… todo el material que se utiliza en la sinfonía está tratado de manera puramente sinfónica, no es pura cita, como si fuera la suite de una ópera". Qué elegir en esta sinfonía: acaso el inquietante, hermoso, misterioso Andante. Si en todos los movimientos reconocemos los estilos de Prokofiev (sus códigos, sus estros: son varios), en este movimiento lento lo identificamos de manera especial.

Hay un salto desde finales de los años veinte, con la *Tercera Sinfonía*, compuesta por un artista libre, a finales de los cuarenta, obra de un acusado, por decirlo finamente, que trata de hacerse perdonar. Y sin embargo… Sin embargo, es una música prodigiosa, una especie de testamento sinfónico. Temprano como testamento, pero muy propio en tanto que sinfonista, puesto que no iba a haber ninguna más. Y qué mejor testamento que hacer balance. La *Séptima* es arqueo, es balance, y también aquí la fuente es teatral. No operística, sino de música incidental, la nunca oída para *Evgeni Onegin*, adaptación teatral de la novela en verso de Pushkin cuando se celebró su centenario den 1936. Por fecha no sorprenderá (y no tratamos de forzar la cosas) que haya momentos muy *Romeo y Julieta*.

La excelencia de la *dramaturgia* de Karabits brilla a lo largo de estos ocho movimientos llenos de sugerencias teatrales. Son dos entregas iniciales de un ciclo que podría completarse muy pronto, y que acaso incluya más adelante alguna pieza al margen de las siete sinfonías. De momento, una primera entrega que roza la excelencia.

Santiago Martín Bermúdez

RACHMANINOV:

Sonatas nºs 1 y 2. Preludios nºs 4, 5 y 6 op. 23. Xiayin Wang, piano.
CHANDOS CHAN 10816 (Sémele).
2013-2014. 65'. DDD. Ⓝ PN

Xiayin Wang es una intérprete de brillantísima técnica y su dominio absoluto del piano le permite afrontar con éxito cualquier repertorio que se proponga. Rachmaninov no se lo pone fácil pero resulta convincente en este su segundo CD con música del maestro ruso para Chandos. El poderío que exhibe desde el primer momento en que la escuchamos es revelador e intuimos que va a ser un recital, por encima de cualquier otra consideración, espectacular. Y lo es. El sonido es robusto, de dinámicas contundentes y de la claridad que se agradece. Contemporánea de la bellísima *Sinfonía nº 2*, la *Sonata nº 1* es de un pianismo de altos vuelos, muy atractiva aunque de un estilo netamente rapsódico que hace que resulte de una duración un tanto excesiva. Pero lo compensa su brillantez y los muchos momentos de irresistible belleza. Probablemente sea ésta la obra más exigente para el pianista que escribió su autor y, dato significativo, él, en contra de su costumbre, no la estrenó. La *Segunda*, bastante más breve, es igualmente contemporánea de otra importante obra sinfónica, *Las campanas*, y es siete años posterior a la *Primera*. Rachmaninov se nos muestra más tendente a lo esencia, a un trabajo formal más intenso, pero ello no hace que se pierda en absoluto ni el encanto melódico y armónico ni, por supuesto, brillantez en la escritura, admirablemente traducida también por la pianista china. Bellísimo el segundo movimiento en interpretación de lo más convincente. Entre ambas obras, tres *Preludios* del *Op. 23* que constituyen un adecuado complemento a tan interesante programa servido con un alto nivel de excelencia.

Josep Pascual

RACHMANINOV:

Canciones. Evelina Dobraceva, Ekaterina Siurina, sopranos; Justina Gringite, mezzo; Daniil Shtoda, tenor; Andrei Bondarenko, Rodion Pogossov, barítonos; Alexander Vingradov, bajo; Iain Burnside, piano.
3 CD DELPHIAN DCD 34127. 2014.
180'. DDD. Ⓝ PN

Ya que no ha partido la idea de alguna de las más importantes voces rusas del momento, no resulta extraño que esta integral de canciones de Sergei Rachmaninov se haya creado en torno a un pianista: también las canciones con piano y no únicamente los conciertos o piezas solistas para este instrumento se caracterizan por una escritura bella, generosa y desafiante, llena de oportunidades de lucimiento, expresado tanto en páginas muy cargadas (las célebres *Aguas de primavera op 14, nº 11*), como vivos postludios (*Melodía op. 21, nº 9*) o un irresistible, eterno desafío de legato en las líneas más largas (*A la muerte de un gorrión op. 21, nº 8*). En sus versiones, apasionadas en cuanto a los *tempi* y de indiscutible solidez, Burnside se muestra quizá un poco más brillantemente inglés que cálidamente ruso.

Como añadido a sus atractivos, cabe destacar que esta edición recoge las canciones siempre en las tonalidades originales, confiando la interpretación vocal a siete voces rusas, algunas de ellas bastante jóvenes. No se trata de instrumentos comparables a nivel de suntuosidad vocal: Ekaterina Siurina, soprano lírico-ligera, Evelina Dobraceva, expresiva y oscura soprano lírica y Andrei Bondarenko, el barítono más grave, disfrutan de una naturaleza más generosa que los restantes colegas a nivel de timbre, potencia y color naturales. Sí son, en cambio, equiparables el buen hacer respecto a las líneas vocales y la calidad de la dicción emocional de su lengua rusa materna. Impresiona, en la negrura del registro del bajo Vinogradov, la pieza *Destino op. 21, nº 1*, con su cita de la *Quinta* beethoveniana y la insistencia en el onomatopéyico repiqueteo.

La toma de sonido privilegia la percepción de las voces, algo que se nota especialmente en las desbordantes explosiones líricas de numerosas piezas —*En la tranquila, serena noche op. 4, nº 3* o en *Eres tan amada por todos op. 14, nº 6*—, pero también en las más calmadas, como el célebre *Vocalise op. 34, nº 14*.

Elisa Rapado Jambrina

RAMEAU:

Pièces de clavecin en concerts.
La Reverencia. Director: Andrés Alberto Gómez.
VANITAS VA-06 (Sémele). 2014. 64'.
DDD. Ⓝ PN

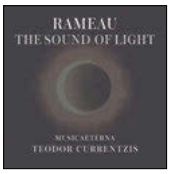
La conmemoración de los 250 años de la muerte de Jean-Philippe Rameau ha traído consigo un puñado de grabaciones de las *Pièces de clavecin en concerts* de un nivel que oscila entre lo excelente (Ímpetus, en CMY, o Ensemble Fleury, en DHM) y lo notable (Les Timbres, en Flora, o el cuarteto formado por Bruno Procopio, Patrick Bismuth, François Lazarevicht y Emmanuelle Gigues, en Paraty). Añadamos, además, el registro de los *Concerts en sextuor* (reelaboraciones hechas por una mano anónima de esas *Pièces de clavecin en concerts*) realizado por Les Dominos, en Ricercar, igualmente magnífico. A modo de clausura, salvo que aparezca en los próximos meses alguna nueva lectura, recibimos esta versión de un grupo que, como Ímpetus, es español: La Reverencia. Lo ha hecho en Vanitas, el sello propiedad de su director, el clavecinista albaceteño Andrés Alberto Gómez, a quien acompañan el violinista Pavel Amilcar, la violagambista Sara Ruiz y el flautista José Fernández Vera (salvo en las grabaciones de Ímpetus y Les Timbres, todas las demás incluyen traverso). Estamos, digámoslo sin ambages, ante otras *Pièces de clavecin en concerts* de muchísimos quilates, aunque bastante alejadas de las anteriormente mencionadas. ¿En qué consiste la disimilitud? La Reverencia permuta el refinamiento que se le supone al barroco francés (sobre todo, a Rameau) por fogosidad, sin que en el canje esta música pierda un ápice de su natural encanto. Tal vez ese brío que desprende la interpretación de La Reverencia tenga bastante que ver con el propio clave de Gómez: se trata de un modelo flamenco copia de un Ruckers de 1624, con notables diferencias acústicas respecto a los modelos franceses (más sutiles, pero menos vigorosos) que se suelen emplear para estas piezas. El colofón al año Rameau no puede ser más rutilante y ello gracias, de nuevo, a un grupo español, para confirmar, por si quedara alguna duda, la excelente salud por la que atraviesa la música antigua en nuestro país (en el plano artístico, claro; del económico, prefiero no hablar).

Eduardo Torrico

RAMEAU:

The sound of light. Nadine Koutcher, soprano; Alexei Svetov, bajo. MusicAeterna. Director: Teodor Currentzis.
SONY 88843082572. 2012. 67'. DDD.
Ⓝ PN

Uno de los *enfants terribles* de las escenas líricas actuales, el griego Teodor Currentzis propo-



ne su particular paseo por la música de Rameau con una antología que recoge fragmentos orquestales y para solista de sus principales obras dramáticas, así como la célebre *La poule*, pieza clavecinística traída hasta aquí de la transcripción para sexteto de cuerdas que data de la época del compositor pero no salió de su mano.

La soprano bielorrusa Nadine Koutcher canta sendas arias de *Platée*, *Hippolyte et Aricie* y *Castor et Polux* y, junto al bajo Alexei Svetov, un dúo de *Les Indes galantes* en el que también interviene el coro de MusicAeterna, conjunto siberiano que en su parte instrumental se presenta como una nutrida orquesta de 57 miembros, un volumen que Currentzis aprovecha para dejar su firma en unas interpretaciones extremadas, en las que a menudo parece primar la búsqueda del efecto a la de la expresión. Currentzis no quiere sonar *barroco* (entiéndase: a la manera en que lo hacen los grupos barrocos de hoy), sino moderno, y diría más aún: pretende deslumbrar al oyente con sonoridades nuevas, extremos contrastes de agógicas y dinámicas y una tendencia a la exageración que termina jugando en su contra, pues el resultado es un pastiche artificial, falto no ya sólo de espontaneidad y frescura, sino de la profundidad tan característica de la música de Rameau.

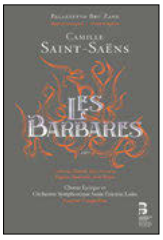
El disco está lleno de detalles que ejemplifican el afán del director griego por sorprender y epatar, como en *La poule* (La gallina), cuyo sentido onomatopéyico está forzado hasta la parodia, resultando una música que resulta por completo imposible de relacionar con su autor, y cuando la obra se conecta con un fragmento de *Platée* mediante un *crescendo* casi straussiano la cosa va a peor, pues el sentido cómico del aria de la ninfa termina cayendo casi en el ridículo, por más que Koutcher presente un registro sobreagudo sin duda notable. Los contrastes de caracteres entre las danzas tampoco se libran de este tratamiento caprichoso, como sucede entre la *Musette* y el *Tambourin en rondeau* de *Les fêtes d'Hébé*, cuando la interpretación pasa del nocturno más espectral (y con resonancias orientalistas: hay casi un bordón *a la bizantina* en el bajo) al ritmo más desenfadado y luminoso, con una aceleración marcadísima en el final. O cuando coloca esa *Air tendre en rondeau* de *Zoroastre* tocado con una delicadeza y a una lentitud extasiantes entre dos apabullantes tormentas.

En *Temple sacré, sejour tranquille* de *Hippolyte et Aricie* la batuta parece contenerse y la soprano bielorrusa es capaz de una expresión cálida y serena, pero inmediatamente en la obertura de *Naïs* resuenan tonos circenses y en las contradanzas de *Les Boréades* vuelven a oponerse la extrema levedad de la primera con el estallido impetuoso de la segunda. Para el final queda uno de los momentos más sublimes de la música de Rameau, el aria *Tristes apprêts* de *Castor et Pollux*, que Currentzis adorna con detalles tímbricos originales (un arpa), conduce con un acompañamiento de una suavidad exacerbada y a un ritmo lentísimo, lo que ocasiona serios problemas a la cantante, aunque provoca un indudable efecto balsámico en el atónito escucha.

Pablo J. Vayón

SAINT-SAËNS:

Les barbares. Caterine Hunold (Floria), Julia Gertseva (Livie), Edgaras Montvidas (Marcomir), Jean Teitgen (Scaurus). Coro y Sinfónica de Saint-Etienne. Director: Laurent Campellone.
2 CD EDICIONES SINGULARES ES 1017 (Sémele). 2014. 120'. DDD **PN**



Muy especial valor documental y musical tiene esta entrega, cuyo álbum es un auténtico libro, exquisitamente editado, con textos, grabados y fotografías que permiten situar la obra y acceder al clima de época que le corresponde.

Les barbares se estrenó en 1901 y cayó en el olvido. No es exagerado hablar de un reestreno. Saint-Saëns era ya el músico nacional francés y puede leerse en esta historia o historieta de bárbaros que asedian una ciudad romana una evocación de la guerra entre Prusia y Francia, treinta años antes de aquel estreno. El libro de Victorien Sardou facilita a don Camilo la suficiente y lineal sucesión de escenas con sus conjuntos (fiestas y peleas), patriotas, héroes, villanos, joven enamorada y sacerdotisa acosada, que el músico resuelve con fluidez, excelente redacción si no gran

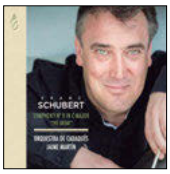
ocurrencia de ideas, capacidad para alternar caracteres y atmósferas, segura instrumentación, todo sin perder los estribos, ni extraviarse en delirios neowagnerianos y olfateando el incierto suelo de la música para el nuevo siglo.

La versión tiene un eximio protagonista, el director Campellone. Es fuerte en la acentuación, colorido en los timbres, capaz de tensiones dramáticas y expansiones idílicas, toques de orientalismo y canto, siempre al servicio de un certero y elegante canto general. Del elenco sólo cabe elogiar su homogeneidad y solvencia, destacando las dos damas que lo encabezan por el mayor compromiso vocal que les administra don Camilo.

Blas Matamoro

SCHUBERT:

Sinfonía nº 9. Orquesta de Cadaqués. Director: Jaime Martín. TRITÓ TD0101 (Sémele). 2013. 60'. DDD. N PN



Jaime Martín es uno de esos músicos que han llegado a la dirección después de largos años formando parte en orquestas de primer nivel. Fue flautista de la Royal Philharmonic Orchestra, de la Academy of St Martin in the Fields y de la Chamber Orchestra of Europe, entre otras, y ahora, desde que en 2008 diera su primera gira al frente de la Orquesta de Cadaqués, está plenamente volcado en una nueva carrera que va poco a poco tomando forma. Era frecuente en esos inicios escuchar que se lo habían dado todo regalado, pero con esa fabulosa idea que es la Joven Orquesta de Cantabria ha demostrado ser capaz de obtener buenos resultados partiendo de cero. Por eso no hay que restar ni un solo mérito a las metas que está alcanzando, entre ellas este atractivo disco grabado en el Auditorio de Zaragoza en enero de 2013.

La *Novena* de Schubert es una sinfonía sin demasiadas trampas, va de frente y basa su grandeza tanto en sus prodigiosas melodías como en sus efectos orquestales. Hay interpretaciones que han tratado de incidir tanto en sus resonancias beethovenianas que la personalidad de Schubert termina apareciendo excesivamente difuminada. Martín, como el compositor, va de frente y deja hablar a la música con fluidez, muestra con claridad su estructura, esa "vida en cada uno de sus cauces" de la que hablaba Schumann. Y lo hace con esa tendencia tan suya, y puede que de nuestro tiempo, a equilibrar el protagonismo de la cuerda con el de las demás secciones de la orquesta. Las maderas de Cadaqués suenan estupendas y cantan la melodía del Andante con moto con una flexibilidad que se enfrenta a la rítmica estricta que late de fondo. Detalles así son los que dan valor a una interpretación que no destrona a nadie pero que pone en su sitio a una orquesta y a un director que, juntos, son capaces de hacer muy buena música.

Asier Vallejo Ugarte

SCHUMANN:

Sinfonías. Filarmónica de Berlín. Director: Simon Rattle. 3 CD BPHR 140011 SACD/BD 2014. 300'. DDD. N PN

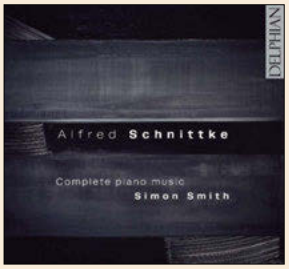
Como ya hiciera la Sinfónica de Londres, la Filarmónica de Berlín, a través de su propio sello, se introduce de lleno en el mundo de las nuevas tecnologías dándonos, no sólo la oportunidad de saborear música con una calidad sonora excepcional en formato SACD, sino incluyendo, además, un Blu-Ray con unos atributos portentosos, tanto sonoros como visuales, lo que permite elevar el disfrute personal a un nuevo nivel. Si a esto le sumamos la interpretación de una de las mejores orquestas del mundo en un escenario tan imponente como es la Philharmonie y un director de renombre como es Rattle, la mezcla del éxito debería estar asegurada.

Pero aunque se sea Rattle y se tenga delante a la Filarmónica de Berlín, no debe de ser fácil afrontar la grabación de un nuevo ciclo sinfónico Schumann, máxime si se tienen en cuenta las grandes versiones existentes al respecto (Sawallisch, Szell, Kubelik o Furtwängler). Aun así, el británico aborda la lectura de cada sinfonía con pasión y renovada ilusión, haciendo gala de un refinamiento en el sonido digno de mención. Los *tempi* son moderados, sin caer en ligerezas innecesarias, si bien la *Segunda* pueda resultar algo grave y contenida. En el resto, Rattle transmite su energía a una orquesta que no necesita mucho

Simon Smith

MISTERIO SIN BRUMAS

SCHNITTKE: Música completa para piano. Simon Smith, piano. Richard Beauchamp, John Cameron, piano. 2 CD DELPHIAN DCD34131 (Connex Música). 2012-2013. 147'. DDD. N PN



Es tardía la tanda de Schnittke con tres sonatas para piano solo (1987-1992). Schnittke pertenece a una geografía, un país (un imperio, y él es uno de sus muchos an-admiradores) y una generación que no pretende asustar a nadie en materia de artes, ya la han asustado bastante a esa generación misma durante décadas. Schnittke estuvo enfermo muchos años antes de morir en 1998, a los sesenta y cuatro años. Y compuso esta secuencia de tres sonatas a las que el espléndido pianista británico Simon Smith añade las demás obras que el compositor le dedicó a este instrumento que nunca desdeñó pero que no figuró entre sus favoritos; prefería el pequeño conjunto, prefería la orquesta, no necesariamente nutrida.

Tres sonatas con cuatro movimientos cada una, una duración relativamente breve en cada caso, temas concentrados (ah, ¿pero hay temas?), intensos, o mejor líneas en las que la tonalidad asiste a la fiesta como invitada y ya no le importa que la desmientan. No asustan estas piezas, aunque asustarían a los antepasados. El primer CD, con las tres sonatas, termina con esa pequeña maravilla de once minutos que son las *Variaciones* de muchos años antes, 1955. Y es que las formas clásicas llaman a Schnittke, como disciplina, como vocación o como refugio, no sabemos bien, pero ahí están obras tempranas (no tan tempranas como las *Variaciones*) como *Preludio y fuga* (1963) o *Improvisación y fuga* (1969), y acaso esta última nos indique con el guiño de su título y la eclosión de su línea que una cosa es la libertad y otra el rigor, y que no se oponen el uno al otro. Él y sus colegas, mas también su púbico, sabían de dónde venían la falta del uno, la ausencia del otro. Sencillas y a veces folk son las *Pequeñas piezas* de 1971, compuestas para el pequeño Andrei, su hijo. Atención a esos casi siete minutos dedicados a Stravinski, Prokofiev y Shostakovich: en esta pieza de 1979 hay citas concretas y hay homenajes; todos han muerto, incluso el longevo Stravinski, incluso el más reciente, Shostakovich, cuatro años antes. No le gustaba esto a las autoridades, pero los tiempos habían cambiado. Ahora bien, lo que no habría gustado entonces esperó a 1990: los *Cinco aforismos* estaban dedicados y destinados al pianista Alexandr Slobodianik y al poeta Joseph Brodsky, ambos exiliados y opuestos al régimen. El estreno fue en el Carnegie Hall; Brodsky leía sus poemas y Slobodianik tocaba. De los cinco, el primero no es demasiado aforístico, dura cuatro minutos; los otros sí pueden considerarse tales, pero ninguno baja de la mitad. Provienen de poemas, y a pocos que estés avisado, lo notas. Recitar, tocar, ese debe de ser el verdadero destino de este ciclo. El CD se completa con otras piezas y hasta con unas cadenzas para conciertos mozartianos. Si Schnittke tuvo siempre una parte de su corazón en el pasado centroeuropeo, no deja de mirar al tiempo en que todo llegó a ser posible. ¿Cómo, si no, introduce en la cadencia del *Concierto nº 25, K. 503*, un tema tan reconocible como *La Marsellesa*? ¿Es una proeza lo que hace aquí Simon Smith? No lo parece, y por eso tal vez lo es. Se diría que encara cada obra como un misterio (para iniciarse, claro) y como un guiño humorístico cuya gracia hay que descubrir. Hay humor, pero de esos con cara seria, sin payasada, *pince sans rire*. No siempre. Porque Schnittke y su generación no tenían demasiadas cosas por las que reír. Ese equilibrio, que es tensión además de equilibrio, lo consigue Simon Smith a lo largo de casi dos horas y media de sonidos arrancados al enigma y convertidos en claridad, a veces en luminosidad. Excelente, decisiva grabación.

Santiago Martín Bermúdez

más para hacernos disfrutar, sobre todo si tenemos en cuenta los últimos lanzamientos al mercado. Puestos a comparar, supera con creces el decepcionante ciclo de Nézet-Séguin para DG, que ya comentamos en su día en estas mismas líneas. Sin embargo, ni sumándole todos sus atributos técnicos será comparable a cualquiera de las versiones anteriormente citadas.

En resumen, ciclo correcto en forma y fondo, con unas cualidades sonoras y visuales muy destacables, que se presenta en edición de coleccionista en un formato que combina a partes iguales lo bonito y lo poco práctico y del que, una vez conocido su precio (y sabiendo que se puede conseguir el ciclo EMI de Sawallisch por tres veces menos), esperaremos grandes cosas que quizá no todo el mundo pueda apreciar.

Guillermo Pérez de Juan

TRILLO-FIGUEROA:

Sinistra est dextra. MAGDALENA LLAMAS, mezzo. NEWMAS ENSEMBLE. Director: HENRI ALEXANDRE SCHNIEPER. L'ARSENALE ENSEMBLE. Director: JEFFREY MEANS. GÖTEBORG WIND ORCHESTRA. Director: B. TOMMY ANDERSSON. SONANZA. Director: JAN RISBERG. KMH SYMFONIEORKESTER. Director: SHI YEON SUNG.
VERSO VRS 2144 (Sémele). 2006-2011. 65'. DDD. **PN**

Pese a su origen español, la actividad compositiva de Miguel Trillo-Figueroa (1978) se ha desarrollado preferentemente en Suecia y es escasamente difundida en nuestro país. Es, por ello, una excelente oportunidad de acercarse a esta labor esta antología que ahora ofrece Verso y que, como generosa carta de presentación discográfica, recorre buena parte de su producción, así como un aparato gráfico abundante que ilumina un proceso compositivo, sobre el que se explaya Tomás Marco en unas interesantes notas introductorias y que el disco interrumpe en la sonoridad compacta e inquieta de *Evil I did dwell, Lewd did I live* (2012).

El primer tramo de la muestra prueba el empeño del compositor por labrarse una voz propia en el tratamiento de diversas plantillas, del cuarteto de *Wrapped in mistery* (1999) a la orquesta de viento en *Escher without wings* (2003) o el conjunto instrumental en *Shaded Figures* (2001), dedicado *in memoriam* a Iannis Xenakis. Es Xenakis, junto a Varèse o Guerrero, nombres que vienen a la pluma al observar, sobre todo en las dos últimas obras, el gusto por texturas variables e impredecibles, la tendencia a la saturación de dinámicas y un concepto expresionista de la armonía, bajo el manto de una rigurosa concepción formal que encuentra en el lenguaje matemático un sólido fundamento.

Este carácter de búsqueda de tensión sonora se ahonda a mediados de la década pasada, en *Light and Shadows* (2006) y, especialmente, en la coetánea *Spectra*, primera incursión orquestal, de aspecto áspero y contundente, cuyo magma sonoro fluye en acertados procesos de acumulación y dispersión sonora. Son ambas obras que anuncian la primera madurez de Trillo-Figueroa, ya sea en el trabajo polifónico, cercano al *tombeau*, de la violonchelística *Solitude* (2009), ya en el trabajo de relaciones rítmicas cruzadas de *T-TriX* (2010), ampliado mediante armonías más nítidas y el asomo de escrituras más tradicionales, de la variación a lo imitativo, del trío *Unrevealed Cube 4x4*, 2010, fechado el mismo año.

Germán Gan Quesada

ULLMANN:

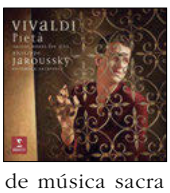
Obra completa para piano.
CHRISTOPHE SIRODEAU, piano.
2 CD BIS-2116 (Sémele). 2010-2012.
125'. DDD. **PN**

Después de habernos descubierto en este mismo sello el arte de un músico extraño y tendente a lo místico como Samuil Feinberg, ahora Christophe Sirodeau se lanza a recuperar la obra para piano de un maestro un tanto más conocido, pero siempre necesario como es Viktor Ullmann (1898-1944). Y tiene sentido, pues el checo flirteó con la antroposofía y el esoterismo, como el ruso antes mencionado lo hiciera con la teosofía. Pero aún hay otra cosa que hace que el pianista sienta a Ullmann muy cerca: su familia materna, como el propio compositor, fue asesinada en Auschwitz… ¿Y la música? Más allá de las circunstancias biográficas, es hermosa y sobrecogedora. Estas siete sonatas son una cumplida muestra del interés de Ullmann por la obra de Arnold Schoenberg, que le sirve de

punto de partida para buscar un estilo propio y muy personal, entre lo tonal y lo atonal. Si a eso se suma cierta estilizada influencia de la música checa al estilo de Leos Janácek y de la música judía, tendremos ya las claves del lenguaje de este compositor, que incluso en alguna que otra ocasión juega a desconcertar al oyente. Es el caso de la *Sonata nº 3* (1940), cuyo tercer y último movimiento son unas variaciones sobre un tema de Mozart que desarman por su carácter infantil, pero que se va complicando y rebuscando con una escritura que parece recrear no ya citas de otras épocas, sino estilos. No obstante, son las tres sonatas que Ullmann escribió en el campo de Terezín antes de su asesinato en Auschwitz las que más impresionan el ánimo. Sobre todo la última, la *Sonata nº 7* (1944), concebida como esbozo de una sinfonía que nunca llegaría a completar. Si la *Quinta* (1944) lleva el subtítulo "De mi juventud", esta otra podría verse como un resumen de toda su vida, de todo lo que conoció y de todo lo que amó como músico y persona, de ahí la variedad de estilos que emplea y la riqueza de sus alusiones, desde un coral husita hasta el motivo Bach, pasando por una canción judía. Las *Variaciones y doble fuga sobre un tema de Schoenberg* (1933-1934) completan este gran álbum, excelentemente interpretado por Sirodeau.

Juan Carlos Moreno

VIVALDI:
Pietà: Clarae stellae, scintillate RV 625, Stabat Mater RV 621, Filiae maestae Jerusalem RV 638, Concierto para cuerdas RV 120, Domine Deus del Gloria RV 589, Longe mala, umbrae, terrores RV 629, Salve Regina RV 618. Ensemble Artaserse. Contratenor y director: Philippe Jaroussky.
ERATO 0825646257508 (Warner). 2014. 79'. DDD. N PN



El contratenor francés Philippe Jaroussky vuelve a Vivaldi con un programa de música sacra que contiene obras tan populares como el *Stabat Mater RV 621*, el *Salve Regina RV 618* o un número del *Gloria RV 589* junto a motetes quizá no tan conocidos salvo entre los vivaldianos. La voz de Jaroussky, de resonancias sopraniles, es muy lírica, delicada, de indudable belleza, y técnicamente, el cantante la maneja con absoluta soltura tanto en las coloraturas, ágiles y limpias, como en el registro grave, sólido y homogéneo. Su estilo interpretativo resulta más discutible, en especial por su tendencia a dulcificar cada frase, cada cadencia, lo que en las páginas más lentas puede llegar al amaneramiento (el *Stabat Mater* casi completo, el número inicial del *Salve Regina* o el *Domine Deus* del *Gloria* son buenos ejemplos). Hay un indisimulable deseo de sonar permanentemente bonito, etéreo, elevado, ensoñador, y ello termina por derivar en un fraseo en general blando, con articulaciones laxas y una falta notable de dramatismo y de contrastes. Los resultados son, no cabe duda, sugerentes, atractivos para un sector no pequeño de aficionados, aunque la música de Vivaldi termina resultando así demasiado almibarada y queda lejos de interpretaciones, también actuales, mucho más tensas y vigorosas, de una expresividad más descarnada e intensa.

El Ensemble Artaserse se presenta por primera vez en disco en formación orquestal (18 miembros) y suena con claridad, transparencia y lirismo, adaptándose bien al concepto de la interpretación y tocando en solitario un *Concerto ripieno* con fraseo sinuoso y moderado tratamiento de los contrastes. Acompaña al CD un convencional documento promocional en DVD de unos 20 minutos de duración, que presenta al cantante francés siguiendo las huellas de Vivaldi por Venecia.

Pablo J. Vayón

RECITALES

Julius Katchen

UNA JOYA DE ALTO VOLTAJE

JULIUS KATCHEN. Pianista. *Obras de Liszt, Brahms, Beethoven, Chopin y Schumann.*
2 CD AUDITE 21.419 (Sémele). 1962, 1964. 109'. ADD. N PN

Hablar de Julius Katchen (1926-1969) equivale a hacerlo básicamente acerca de su Brahms y todo un mundo de emociones románticas que el pianista estadounidense sabía gestionar con inteligencia y grandeza. Sus interpretaciones rebosan poesía y serenidad, lirismo intimista, fraseo cuidado, precisión en los matices, además de unas energías pletóricas tratadas con exquisitez y abundancia de excelencias en cada detalle; puede decirse que es inconfundible, personal y arrollador. Comúnmente esto es lo consabido, lo admirado, lo indiscutible, pero también es una gran verdad que el artista convertía en oro todo lo que tocaba. Y buena prueba de ello son estos dos discos que provienen de Berlín, años 1962 y 1964. Un Katchen maduro que aborda el repertorio combinando un fraseo intenso y bellamente timbrado con los pasajes eléctricos y bellamente depurados. De su Chopin, soñador y extremadamente pulcro en la conducción de las voces, emana esplendor y distinción, un equilibrio servido con poética evocadora y penetrante. Asimismo en las *Variaciones WoO 80* de Beethoven, gloriosas de espíritu y de carácter tan recio como tenaz, se respiran aires de obstinación (sin duda la tonalidad de do menor colabora eficazmente) y brillante precisión. El virtuosismo de las variaciones, inflamado y brillante, destaca por su enorme precisión en la articulación y sus contrastadas dinámicas: nada que envidiar a los Richter y compañía. Al igual que su *Sonata* de Liszt, abrumadora, poderosísima, apabullante podría decirse, que destila perfección estética, con un sonido siempre depurado hasta la última pincelada. El pianista, transmisor de lo indecible, construye alrededor de la partituras un halo de permanencia, diríase infinitud o perennidad al que difícilmente los de hoy día pueden acercarse. Una joya claramente ineludible.

Emili Blasco

ANNE-SOPHIE MUTTER. Violinista.
The Silver Album. *Obras de Beethoven, Brahms, Penderecki, Kreisler, Brahms, Mozart, Fauré, Previn, Massenet, Ravel y Debussy.* Lambert Orkis, piano.
2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 2949 (Universal). 1995-2014. 157'. DDD. R/N PN

Hay tantos compositores representados en este álbum que podría pensarse que está constituido únicamente por fragmentos, pero la realidad es que hay varias obras íntegras, que son la *Sonata nº 7 en do menor* de Beethoven, la *Sonata nº 2 en la mayor* de Brahms, la *Sonata en mi bemol K. 581* de Mozart y la *Sonata nº 1 en la mayor* de Fauré, además de dos auténticas novedades escritas para la violinista: *La Follia* de Penderecki (2003) y la *Sonata nº 2* de André Previn (2011). La pieza del polaco, un tema con seis variaciones, pone a prueba la técnica del violín desde una mirada actual a la música barroca, mientras que el norteamericano juega abiertamente las bazas de las emociones y los principios de la sonata tradicional.

Muy poco se puede decir a estas alturas del violinismo de Mutter que no sea conocido por todos. A una técnica superlativa une un temperamento apabullante. Ni su Beethoven ni su Brahms son estilísticamente ortodoxos, pues es inevitable que tanta personalidad acabe invadiendo el espacio del estilo. Con Mozart, eso sí, Mutter parece tomar más distancias, y los resultados pueden ganar en formalidad lo que pierden en frescura. Soberbias las miniaturas de

Kreisler (*Schön Rosmarin*, *Caprice viennois*, *Liebesleid*), Ravel (*Pièce en forme de Habanera*) y Debussy (*Beau Soir*), así como las tres danzas húngaras de Brahms, a las que les sienta muy bien el espectacular virtuosismo de la violinista. El lunar puede ser la *Meditación* de *Thaïs*, grabada con escaso fervor poético hace sólo unos meses.

Lambert Orkis debió de tener un golpe de suerte cuando, en 1988, Anne-Sophie se cruzó en su camino. Desde entonces han compartido un sinfín de aventuras y algo ha ido absorbiendo de su fuego, de su energía, de su talento. Teniendo dedos y musicalidad de sobra, no ha necesitado mucho más que dejarse llevar, y por eso han sido posibles maravillas como las que escuchamos en estos dos discos.

Asier Vallejo Ugarte

CHRISTINA SANDSENGEN. Guitarrista. *Obras de Domeniconi, Albéniz, Tárrega, Anónimo, Lundestad, Aguado, Barrios y Gismonti.*
ODRADEK ODRCD326. 2014. 59′. DDD. PN

La joven guitarrista noruega Christina Sandsengen se formó en su país pero también en España y en Francia. Su agenda internacional le lleva a prácticamente todos los rincones del planeta y el público y la crítica la han acogido bien. La obra con que empieza este CD es parte habitual de su repertorio y su autor, Domeniconi, figura entre los muchos nombres ilustres que le han dado clases magistrales. Este compositor italiano, profundamente influido por la música turca, se planteó esta obra como una fusión entre la tradición clásica europea y la música popular turca. Se trata de una música realmente exquisita, plena de delicados matices y muy exigente técnica e interpretativamente. La familiarización de la intérprete con ella es evidente y su versión se caracteriza por la fluidez y un virtuosismo de altura que no busca en absoluto el reconocimiento superficial. En *Mallorca* de Albéniz nos encontramos con la misma delicadeza pero no con el modo más genuino de abordar este repertorio, un tanto falto de expresividad, encorsetado por el metrónomo, poco cantable y rítmicamente falto de atractivo. Con *Asturias* la cosa parece mejorar pero la falta de magia, la evocación del cante que subyace en la parte central de la pieza en absoluto conseguida, hace de esta versión algo olvidable. No es así la deliciosa *Lágrima* de Tárrega, casi schumanniana y más íntima que *salonnier*. En la misma línea el celebérrimo *Romance anónimo*, tan próximo a lo anodino, con toques dinámicos e incluso con alguna licencia armónica y hasta melódica que intenta hacerlo parecer más de lo que es. Del noruego Londestad nos llega *Late at night*, con toques jazzísticos y de encanto cautivador. Lástima que sea tan breve. Dos obras importantes como son el Andante y rondó de Aguado y La catedral de Barrios nos dan la medida de la altura artística y técnica de esta guitarrista realmente extraordinaria y termina el recital con la melancólica y encantadora *Agua e vino* de Gismonti. Programa heterogéneo e irregular como la interpretación, aunque en todo momento tenemos la sensación de estar ante una guitarrista importante y, sobre todo, muy personal.

Josep Pascual

CUARTETO ZEHETMAIR. *Obras de Beethoven, Bruckner, Hartmann y Holliger.*
2 CD ECM 2195/96 476 3942 (Sémele). 2002, 2010. 95′. DDD. PN

Es un poco conflictiva la convivencia entre el terminal *Cuarteto op. 135* (1826) de Beethoven y el *Cuarteto en do menor* (1862) del joven Bruckner, pues el primero, meditativo, conciso y ultraexpresivo, apunta a una modernidad que el segundo ve aún demasiado lejana. Pero es formidable el intento del Zehetmair de acercarlos en claridad, en sonoridad, en lirismo, en concentración y en ascendencia clásica. El salto temporal y estético a la música de Karl Amadeus Hartmann no oculta que seguimos hablando de una misma tradición, aunque filtrada por la disolución de la tonalidad llevada a cabo a inicios del siglo XX. Si en su obra sinfónica se puede rastrear precisamente la huella de Bruckner, su *Cuarteto nº 2* (1946), salpicado de disonancias y con una arquitectura sólida como una roca, avanza con direccionalidad bachiana desde la serena cantinela inicial hacia un desenlace turbio y agitado, de articulaciones muy feroces, puede que arrestos de rebeldía en una época extremadamente difícil para los compositores del ámbito germánico.

Con el *Cuarteto nº 2* (2008) de Heinz Holliger, dedicado a Elliott Carter y estrenado por el propio Zehetmair, entramos en un mundo nuevo, en un laberinto de estructuras microtonales, prácticamente privado de horizontalidad, con dinámicas hipertensas, ritmos cruzados, súbitas alteraciones de *tempo*, texturas en permanente cambio y resonancias de ultratumba. Escuchado el álbum de inicio a fin, salvado el paréntesis brucknerianno, su recorrido estético toma una sentido total: Hartmann como puente entre dos formas muy diferentes de hermetismo, de introspección, de expresividad secreta y oculta, que son Beethoven y Holliger. Y en ese camino el Zehetmair se reafirma como uno de los cuartetos esenciales de la actualidad.

Asier Vallejo Ugarte

VARIOS

Sophie Karthäuser, Eugene Asti

LA PERFECCIÓN DE LA *BANALITÉ*

LES ANGES MUSICIENS. *Obras de Poulenc.* SOPHIE KARTHÄUSER, soprano; EUGENE ASTI, piano.
HARMONIA MUNDI HMC 902179. 2014. 66′. DDD. PN

Un disco como éste podría ser noticia simplemente por la propia música que contiene, que es una importante compilación de piezas de uno de los más sonados "niños terribles" de la música francesa, como es Francis Poulenc. Sin embargo, bajo el angelical título *Les anges musiciens* hay mucho más que eso, hay una delicadeza soñadora e irónica que impregna todas las páginas recogidas, una compenetración sin fisuras y una alternancia muy viva entre la literalidad y la evocación. Es importante tener en cuenta que muchos de los temas poéticos de Poulenc no habrían existido sin el futurismo, sin esa atracción por convertir lo moderno en el centro de la estética poética y visual. En el centro de esta nueva visión conviven con la lírica tradicional palabras propias del nuevo sentir poético —como "gasógeno" o "avenida"— y se habla del atractivo de una vida ociosa ("no quiero trabajar, sólo fumar", se dice en *Hôtel*), reivindicándose la languidez, la burla y la pereza, o la palabra como pura decoración. En las versiones de la extraordinaria Sophie Karthäuser esta languidez se expresa a través del piano, de unos *glissandi* aparentemente descuidados o sonidos más abiertos o caídos que, ciertamente, también son impecables en lo que respecta a afinación y sentido musical, como puede verse en *C.* o el célebre *Les chemins de l'amour*. Hay una atención muy consciente y pura por parte de cantante y pianista a la literalidad cuando procede, pero también al doble sentido, que puede plasmarse en un color nostálgico o soñador (*Bleuet*, *Montparnasse*), ráfagas de velocidad musical y textual (*Fêtes galantes*, *Le présent*), contrastes (*Figure de force brûlante et farouche*). Entre canto y piano no cabe la sombra de una mínima incomprensión. Sobre la huella armónica entre medieval y debussysta de las *Fiançailles pour rire* se erige una declamación vivacísima. Es difícil elegir, pero quizá este sea el ciclo mejor servido de tan cuidado, tan perfecto e imprescindible disco de *mélodie* de Francis Poulenc.

Elisa Rapado Jambrina

MARIE ET MARION.

Motetes del Codex de Montpellier. ANONYMOUS 4.
HARMONIA MUNDI HMU 807524.
2014. 56'. SACD. **N PN**

En esta fiesta del motete, basado a veces en danzas pueblerinas, motete *double* con superposición de 2 textos, *triple* con 3 textos o políglota mezclando dos inspiraciones, la sagrada en latín y la profana en francés, reina un aire de libertad que contradice la realidad social del siglo XIV o la falsa idea que pueda yo tener de esta época…

O: la cultura occidental, cristiana, parece tener aquí la generosidad de dejarse envolver por un sueño antiguo, ajeno, lejano que remonta acaso a la era de la recolecta, cuando las gentes, como lo cuenta James Woodburn en sus trabajos sobre las sociedades igualitarias, tras pocas horas empleadas en buscar su subsistencia, jugaban, soñaban, charlaban con una total ausencia de prisa, estrés, o angustia. No quiero decir que, a pesar de unas coincidencias en su lado *brut* no exento de complejidad, estos motetes y canciones en fiesta se parecen exactamente a la música de, por ejemplo, los Hadza, unos de los últimos cazadores-recolectores (en caso de seguir existiendo), pero en ambos repertorio la fuente sonora fluye, ignorando su poder de seducción, sin preocuparse por saber qué público de pecadores o de santos irriga.

Las voces femeninas —su timbre y su interpretación— alejadas de cualquier referencia monjil (sin intención —mía— de ofender) potencian o favorecen la dualidad de María, Stella Maris y mujer amada e incluso deseada, celebran la coexistencia del amor humano y sagrado en unas mismas obras… Enriquecen esta ambivalencia al superponer o evocar, gracias al clima de libertad reinante en el CD, a la mujer del mesolítico —otra vez— cuya creatividad no estaba reducida al parto y al amamantamiento, tareas que, a partir de la era de la siembra y del pastoreo, iban a definir y encerrar a las "hembras" por los siglos de los siglos con o a pesar del milagro de la Virgen parturienta. Las Anonymous 4 se entregan en su canto, y entregan su canto como —imagino— las recolectoras se entregaban a quienes sabían apreciarlo…

Pierre Élie Mamou

Anna Prohaska, Eric Schneider

DESDE LAS CENIZAS DE LA GUERRA

DETRÁS DE LAS LÍNEAS.

Canciones de Beethoven, Eisler, Wolf, Rachmaninov, Traill, Ives, Quilter, Cavendish, Schubert, Rihm, Liszt, Schumann, Poulenc, Mahler y Weill. ANNA PROHASKA, soprano; ERIC SCHNEIDER, piano.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 4792472 (Universal). 2014. 76'. DDD.
N PN

Si nos remontamos unos años atrás, es muy posible que un disco como éste sólo lo hubiera podido plantear una voz de barítono. Y si bien es cierto que algunas de las canciones incluidas alcanzan su apogeo guerrero en una voz masculina, también lo es que, al decidirse a grabar este álbum con su tesitura de soprano, Anna Prohaska nos aporta un punto de vista distinto, algo más inédito y, sin duda necesario. En el contexto de las numerosas conferencias y exposiciones en torno a la gran guerra de 1914 no han faltado los recitales, pero no se han generado tantas referencias discográficas. La selección es inteligente (evitando, por ejemplo, algunos de los Lieder guerreros más conocidos y baritonales de Mahler) y abarca varios siglos de guerra en cuatro lenguas distintas, organizados sin atención a lenguas o estilos, según el ardor de su fuerza emocional. Más allá de lo atinado, de la herida de la voz de Prohaska en piezas protagonizadas total o parcialmente por las mujeres víctimas de la guerra (*Paliubila ia na pichal svaiu*, de Rachmaninov o *Wo die schönen Trompeten blasen* de Mahler), cabe señalar su buen trabajo con las atmósferas menos apropiadas en principio para ella, como sucede en *Der Soldat* de Wolf o los conocidos *Die beiden Grenadieren* schumanniannos, en los que la amplitud expansiva de la línea reposa en un fuerte control técnico y emocional del fiato. De todas formas, la mejor Prohaska es quizá la más descarnadamente contemporánea, la que hace gritar de dolor los Eisler, Weill

o Ives. Solamente los Schubert (*Kriegers Ahnung* y *Ellens Gesang*) suponen un breve descanso emocional en un disco protagonizado por tan profundo horror humano, la injusticia o la desolación. Tal vez por ello se interpretan un poco más lenta, más contemplativamente respecto a su atmósfera original. Eric Schneider se despliega con originalidad y carácter por todo el entorno tímbrico, rodeando la voz de contexto y paisaje: tiros y bombas, tambores y percusiones, trompetas y evocaciones de un mundo mejor.

Elisa Rapado Jambrina

PRAYER.

Obras de Bloch, Shostakovich y Casals. SOL GABETTA, violonchelo. AMSTERDAM SINFONIETTA. Directora: CANDIDA THOMPSON. ORQUESTA NACIONAL DE LYON. Director: LEONARD SLATKIN. CELLO ENSEMBLE AMSTERDAM SINFONIETTA.
SONY 88883762172. 2012, 2014. 60'. DDD. **N PN**

Da título al CD *Prayer* (Plegaria), la pieza de arranque de este bello disco hasta conmover. Es la primera de las tres que componen *De la vida judía*, de Ernest Bloch (*Plegaria, Súplica, Canción judía*: sólo la tercera sale al exterior, fuera de la sinagoga, y a cambio es la más orientalizante). Sol Gabetta dice que interpreta a menudo *Plegaria* como propina en sus conciertos. Este programa está marcado por la vida y el rezo judíos, pero también por el ejemplo y la memoria de Pau Casals, el maestro que todos los violonchelistas veneran. Por eso, Sol Gabetta hace concluir este programa con el breve *Cant dels ocells*, composición bien conocida del maestro, que se aparta del tema judío que da carácter y belleza profundos a este disco. Además, ya Bloch dedicó su *Méditation hébraïque* a Pau Casals, allá por 1924. La violonchelista argentina Sol Gabetta sigue los pasos de Casals y de los grandes chelistas del siglo que terminó. Su violonchelo es virtuosismo sin muecas ni saltos mortales; es canto, y ese canto es lógico que se despliegue en piezas como las aquí elegidas, que culmine en cuatro canciones del compositor ruso y concluya con la armonización que Casals hizo de una canción popular.

El tríptico *De la vida judía* lo interpreta Gabetta en la versión para violonchelo, cuerdas y arpa de Christopher Palmer. También *Nigun* (Improvisación, Rapsodia) y *Méditation hébraïque* son arreglos, en este caso de Peter Purich. La selección de cuatro de los once cantos que forman *De la poesía popular judía*, de Shostakovich, se oyen en el arreglo con el que Mijail Bronner transcribe la voz humana al violonchelo, y en este caso se trata de una primicia, un estreno en CD. No está de más recordar otra vez que estos cantos son de 1948, el año de la purga y condena de los músicos, y que Shostakovich se jugaba mucho con estas piezas.

El plato fuerte en cuanto a duración y alcance es, claro está, *Schelomo, rapsodia hebraica*, estrenada en Nueva York en 1917, en plena guerra; como es sabido, se trata de una página concertante magistral del suizo Ernest Bloch, hijo de rabino, impregnado desde su infancia de la música de la sinagoga. Schelomo es el rey Salomón, la obra para violonchelo iba a ser para voz, y el intérprete por excelencia en adelante sería, cómo no, Pau Casals, rey del chelo, ya que no de Israel.

El canto del violonchelo de Sol Gabetta es profundo y muy sentido, una voz de sorprendente madurez en una instrumentista joven. Después de sus CD del Proyecto Vivaldi, después de su grabación con la pianista francesa Hélène Grimaud, después de los conciertos de Elgar o Shostakovich, la chelista da un paso adelante, se detiene, presenta estas meditaciones, y las presenta de la mejor manera que sabe: mediante el virtuosismo que no se pone de manifiesto, mediante el canto y, por si fuera poco, mediante la introspección, una

introspección poco menos que permanente a lo largo de este bellísimo disco.

Santiago Martín Bermúdez

SONATAS FRANCESAS.

Obras de Chevillard, Fauré y Gedalge. JEAN- JACQUES KANTOROW, violín; ALEXANDRE KANTOROW, piano. NMM 001. 2014. 70'. DDD. **PN**

Interesantísimo disco de los Kantorow en família, padre e hijo, que supone el debut discográfico ¡con tan solo dieciséis años! de Alexandre. El repertorio escogido también es un acierto: tres sonatas francesas, tres autores disímiles que pertenecen a la misma época, cada uno con estilo suficientemente diferente que nos da una idea clara del potencial interpretativo de ambos. Entre ellos está Fauré, (quizás su sonata más conocida para estos instrumentos, la primera) tocado con imperiosas inquietudes evocativas, además de las primicias discográficas de Camille Chevillard (1859-1923) y André Gedalge (1856-1926). Son tres obras donde la expresión respira bonhomía y luminosidad; absolutamente francesas, con un acento romántico-impresionista que los dos músicos proclaman con madurez y responsabilidad. Alexandre destila a través del piano (un Yamaha gran cola) un sonido generoso, depurado, perfectamente empastado al del violín, que mima a la música desde su naturaleza más íntima. La realidad es la de dos intérpretes perfectamente sabedores de lo que se traen entre manos, dos músicos muy capaces, que transmiten candor y naturalidad en su quehacer. Los dos suman eficacias para ofrecer unas versiones sólidas, fortalecidas desde un rigor y virtuosismo que contrastan con la ternura y sensibilidad también presentes. El pianista no aparece como menor, ni tan sólo inmaduro; sus intervenciones son fruto de una técnica impecable y una musicalidad trabajada desde lo esencial. El enfoque de ambos es el mismo, preponderar el arte sonoro en su conjunto para ofrecer un tocar vistoso y envolvente, detallista y profundamente sugestivo. Disco brillante que no debe pasar inadvertido, tanto para los amantes de la música francesa de la época, como para los amantes de la cuerda más el piano.

Emili Blasco

Steffen Schleiermacher

EL SONIDO DE NUEVA YORK

LA ESCUELA DE NUEVA YORK.

Obras de Feldman, Cage, Wolff y Brown. ENSEMBLE AVANTGARDE. Director: STEFFEN SCHLEIERMACHER. MDG 613 1865-2 (Sémele). 2013. 69'. DDD. **PN**

Retomando un poco la serie del sello Hat Art sobre los compositores en torno a Cage, los alemanes de MDG titulan la presente grabación con el nombre de *The New York school*, en donde figuran los cuatro músicos norteamericanos que tomaron, de una forma o de otra, el expresionismo abstracto como fuente de inspiración. Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown y John Cage, por seguir el orden que figura en el programa, jamás se sintieron miembros de un grupo, pero a efectos historicistas y fonográficos, se les suele identificar bajo esta etiqueta. Sólo hay una denominación parecida en todo el siglo XX, y es la que corresponde a la segunda Escuela de Viena. La casualidad ha querido que ambas escuelas se identifiquen claramente con un movimiento pictórico de vanguardia, y que, además, influyese claramente en sus estéticas: el expresionismo en Viena y el expresionismo abstracto en la ciudad estadounidense. Aunque a la larga la importancia de la escuela de Nueva York es ya incontestable, aún no ha sido asimilada de la forma que debiera por cierto sector de la crítica, que sigue sin ver en estas propuestas muchas de las más extraordinarias soluciones musicales que se han dado en el siglo XX. De hecho, pocas aportaciones más decisivas que la de Morton Feldman, quien aquí da otra vez amplia muestra de su talento en la pieza que abre el programa, *Why patterns?*, de 1978. La obra, la más corta del ciclo que Feldman compusiera para sus queridos intérpretes Blum, Williams y Vigeland, aparece aquí, de la mano del Avantgarde, conducido por el experto en Feldman, el pianista Schleiermacher, como una alternativa a la de los músicos que en el sello Hat Art dejaran en 1991 la que parecía estar llamada a ser la versión de referencia. Al contrario que

Blum y compañía, los músicos de MDG no se amparan en la brillantez del timbre ni en los largos silencios. Su lectura es mucho más tenue, tal vez siguiendo más al pie de la letra la indicación del autor, que priorizaba los pianísimos y las dinámicas muy bajas. Es por eso que muy posiblemente pueda sorprender al oyente feldmaniano el tono de profundo apagamiento que desprende esta versión alemana. Más allá de la sorpresa inicial, hay que convenir en que la versión del Avantgarde aporta algo fundamental en el estilo feldmaniano, esto es, un aura de misterio. Las sonoridades que despliega el Avantgarde invocan un mundo de insondable y secreta belleza, que es lo que hace tan irresistible el arte de Morton Feldman.

Aunque la extensa, y formidable, pieza de Feldman ensombrece el resto del programa, no hay que desdeñar el estatismo que propone Cage en *Two*, una de sus piezas con número de su última etapa (un mundo inspirado en el pensamiento zen), el estilo "internacional" de Christian Wolff en *Between pieces*, de 1963, es decir, en pleno furor por lo aleatorio, y, finalmente, el siempre apasionante Earle Brown, unos de los autores que mejor supieron expresar con sonidos la fuerte influencia de lo pictórico en el Nueva York de los años 50 y 60. La abstracción en Brown responde a la necesidad de concebir la música con los elementos más esenciales y depurados: jamás un compositor habrá llegado a tal grado de finura y de ausencia radical de retórica como el Brown de esta extraordinaria serie de breves piezas que conforman *Folio*, de 1953.

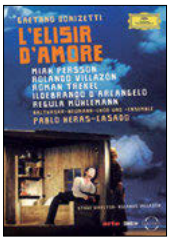
Francisco Ramos

LQM LA QUINTA DE MAHLER
discos, libros & eventos
C/ Amnistía, 5 - 28013 MADRID - Telf. 91 805 3899
www.laquintademahler.com

DVD CRÍTICAS de la A a la Z

DONIZETTI:

L'elisir d'amore. MIAH PERSSON (Adina), ROLANDO VILLAZÓN (Nemorino), ROMAN TREKEL (Belcore), ILDEBRANDO D'ARCANGELO (Dulcamara). BALTHASAR NEUMANN CORO Y CONJUNTO. Director musical: PABLO HERAS-CASADO. Director de escena: ROLANDO VILLAZÓN. Director de vídeo: NELE MÜNCHMEYER. DEUTSCHE GRAMMOPHON 073 4933 (Universal). 2012. 165'. **PN**



Tercer Nemorino videográfico de Villazón del que es también responsable escénico en este montaje que viene a confirmar las cosas buenas que se hacen hoy en Baden-Baden. El tenor-regista sitúa la acción durante la filmación de una película del Oeste del cine mudo, hasta el punto de incluir una gracia inspirada por Buster Keaton. Si en principio el concepto parece forzado o disparatado además de confuso, se acaba entrando en el juego propuesto porque hay muchas y buenas ideas, se producen tantos e inteligentes *gags*, la acción corre con tanta fluidez, hay imágenes tan coloristas para las partes sentimentales. Es fácil que el vidente se deje arrastrar irremisiblemente por un espectáculo muy bien dirigido en plan actoral y con unos decorados y un vestuario espléndidos (Johannes Leiacker, Thibault Vancraenenbroeck). Villazón, convertido en un extra justamente mejicano, evocando a Cantinflas y por su torpeza al Sellers del *Guateque*, seduce por su propio juego escénico igual que antes lo había conseguido con Schenk o Mario Gas; vocalmente responde a las exigencias de un intérprete que recalca el texto para hacerlo aún más comunicativo, a menudo sacrificando la línea canora a tales propósitos. Lo que no ocurre con Persson que pasa sin demasiada dificultad de sus más habituales Haendel, Mozart o Gluck a un Donizetti muy bien cantado y representado con mucha gracia, bien ayudada por su bonita presencia. Pocas veces se ha escuchado una voz tan uniforme, rica y sana como la de D'Arcangelo en un Dulcamara normalmente distribuido a cantantes más centrados en el repertorio bufo. En su segunda personificación visual (en Viena 2005 era Dulcamara junto al mismo Villazón) aparecen, no los defectos, que no los hay en una voz dotada y en un canto sin mácula en un actor de primer orden, sino la sensación de que el personaje queda mejor o más apropiado en aquel tipo de cantantes que, desde los orígenes, han mantenido la tradición. Vocalmente, el Belcore de Trekel, en el montaje el primer actor del film como Adina es la primera actriz, no encuentra problemas evidentes. Acostumbrado a otra clase de repertorio (alemán concretamente), su Donizetti suena un tanto exótico, un poco extraña por no decir ausente, su vis cómica. Encantadora la Giannetta de Regula Mühlemann. Heras-Casado ofrece una lectura impecable, diferenciando las partes cómicas de las sentimentales, acompañando al solista con una sonoridad que colorea aún más si cabe su prestación vocal. Viene con el bonus habitual sobre la puesta en pie del montaje.

Fernando Fraga

MAHLER:

Sinfonía nº 9. ORQUESTA DE LA GEWANDHAUS DE LEIPZIG. Director: RICCARDO CHAILLY. Directora de vídeo: UTE FEUDEL. ACCENTUS ACC 20299 (Ferysa). 2013. 116'. **PN**

Nueva entrega del ciclo Mahler-Chailly en DVD para el sello Accentus con esta sobresaliente *Novena*, muy bien tocada y espectacularmente filmada por Ute Feudel en la sala de la Gewandhaus durante este concierto en vivo celebrado los días 6 y 8 de septiembre de 2013 (hasta ahora, grabadas *Segunda*, *Cuarta*, *Quinta*, *Sexta* y *Octava*). La versión de Chailly es poco sentimental, con una transparente sonoridad de la orquesta y *tempi* contenidos que nunca dan la sensación de ser lacrimógenos ni amanerados. El propio Chailly dice que el primer movimiento es la expresión musical de un desbordante amor a la vida, distanciándose de esta forma de los que decían que era el anuncio de la muerte del compositor puesto en música (creo recordar que todos lo habían dicho, desde Berg hasta Bernstein pasando por Bekker, Cooke, Mitropoulos, Mengelberg o Adorno, y el mensaje musical así lo da a entender, aunque el director italiano nos diga que una obra tan poderosa, innovadora y compleja es perjudicial enjuiciarla bajo un punto de vista tan estrecho). En general, la versión está dotada de una evidente unidad interna, fuertemente cohesionada, sin que por ello se deje de apreciar la moderna originalidad de la escritura instrumental. Todo es irreprochable. De todas formas, a juicio del firmante, su primera versión con la Concertgebouw (Decca) estaba más conseguida, ya que la orquesta holandesa es un conjunto mejor que el alemán que protagoniza este concierto, aunque en éste haya instrumentistas que son verdaderos y auténticos virtuosos (trompa, flauta, clarinete y primeros atriles de violines, violas y chelos). En el documento tenemos también una explicación del director (en italiano), además de un diálogo entre Chailly y Henry-Louis de La Grange (en inglés) acerca de la importancia y significación de esta obra. En conjunto, versión muy recomendable que podemos situar al lado de las más conseguidas.

Enrique Pérez Adrián

MOZART:

Don Giovanni. ERWIN SCHROTT (Don Giovanni), ANNA NETREBKO (Donna Anna), LUCA PISARONI (Leporello), MALENA ERNMAN (Donna Elvira), CHARLES CASTRONOVO (Don Ottavio), MARIO LUPERI (Commendatore), KATIJA DRAGOJEVIC (Zerlina), JONATHAN LEMALU (Masetto). BALTHASAR-NEUMANN ENSEMBLE UND CHOR. Director musical: THOMAS HENGELBROCK. Director de escena: PHILIPP HIMMELMANN. Director de vídeo: JÉRÉMIE CUVILLIER. 2 DVD SONY 88843040109. 2013. 175'. **PN**

Una vez más nos encontramos ante una de esas propuestas escénicas derivadas de la completa y absoluta ignorancia del texto y de la música de la ópera a la que se masacra. Para el Festival de Baden-Baden de 2013, Philipp Himmelmann se empeñó en hacernos ver que, al parecer, el *Don Giovanni* que todos conocemos es erróneo y que sólo él sabe de verdad explicar el sentido último del argumento y del personaje. No resulta muy original, sin embargo, su propuesta basada en los continuos sobeteos y achuchones más o menos apretados de Schrott con todos los personajes femeninos, mientras que por otro lado la resolución de muchas escenas va precisamente en sentido contrario y

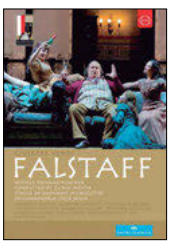
contradictorio con el texto y la música. Aderezada por una ineficaz escenografía y por un vestuario de época indefinida, la dimensión escénica de este producto es completamente prescindible y olvidable.

Cabía esperar de un director historicista y de una orquesta con instrumentos de época una lectura musical briosa, acentuada y contrastada en dinámicas y tiempos. Pues no, Hengelbrock, después de una muy interesante obertura, cae en el marasmo de los tiempos lentos y de las dinámicas homogéneas, una lectura plana que no ayuda a dotar de dramatismo al discurso musical. Schrott tiene la voz y el gesto ideal para el personaje, pero se deja llevar por su tendencia a la sobreactuación y a la exageración gestual, a la vez que precipita el fraseo y tiende a la declamación. Netrebko no acaba de encontrarse cómoda en el personaje, especialmente en la franja superior de la voz cuando hay que cantar en *piano*, si bien su sentido del dramatismo vocal es brillante. Pisaroni es un Leporello de rotunda voz, más baritonal que de bajo, que no se deja llevar por el histrionismo y que controla en todo momento la voz y el fraseo. Algo engolado y muy envarado en lo escénico el Don Ottavio de Castronovo y muy interesantes y bellas las voces de Ernmann (centro poderoso) y Dragojevic, junto a un correcto Lemalu. La dirección de vídeo no pasa de mediocre.

Andrés Moreno Mengíbar

VERDI:

Falstaff. Ambrogio Maestri (Falstaff), Massimo Cavaletti (Ford), Fiorenza Cedolins (Alice), Eleonora Buratto (Nannetta), Elisabetta Kulman (Miss Quickly), Javier Camarena (Fenton). Coro y Filarmónica de Viena. Director musical: Zubin Mehta. Director de escena: Damiano Michieletto. Directora de vídeo: Karina Fibich. EUROARTS 2072718 (Ferysa). 2013. 125'. **N PN**



Musicalmente, la versión bascula entre lo óptimo (protagonista y director musical) y una excelencia pareja y aplicada en el resto, del cual destaco la límpida y calificada vocalidad de Buratto y Camarena. Maestri es uno de los grandes Falstaff de la historia, reconocido, gozado y aplaudido innúmeras veces. Mehta da una lectura exquisita de la gloriosa partitura, hurga detalles, diseña rápidamente climas y busca incontables matices de color. De especial nitidez, los conjuntos.

La puesta en escena, captada en vivo en el Festival de Salzburgo, cumple la peregrina hazaña de estropear un legado de Shakespeare y Verdi, por si su teatralidad debiera corregirse. Michieletto reescribe la comedia convirtiéndola en un sueño que un viejo actor tiene de la ópera verdiana mientras duerme la siesta en el asilo de viejos comediantes fundado por Verdi en Milán. Así es que todos los espacios son el salón del asilo donde una tropa de cantantes figurantes van y vienen, trepan por los sillones, se caen al suelo, se entrechocan y no dejan cantar a los solistas como Dios manda. El conjunto es de una monotonía fronteriza con el hastío porque no salimos del dichoso salón y las patochadas de fin de curso perpetradas por el director de escena.

Blas Matamoro

VERDI:

Il trovatore. Plácido Domingo (Conde de Luna), Anna Netrebko (Leonora), Marina Prudenskaia (Azucena), Gastón Rivero (Manrico), Adrian Sâmpetrean (Ferrando), Anna Lapkovskaia (Inés), Florian Hoffmann (Ruiz). Staatskapelle Berlin y Staatsopernchor. Director musical: Daniel Barenboim. Director de escena: Philipp Stölzl. Director de vídeo: Tiziano Mancini. DEUTSCHE GRAMMOPHON 004400735132 (Universal). 2013. 145'. **N PN**

Tras muchas representaciones, audiciones, visualizaciones y lecturas del libreto uno creía ya conocer bien los entresijos y las claves narrativas y dramáticas de *Il trovatore*. Y ello a pesar de las muchas puestas en escena que trasponen en espacio y tiempo la acción dramática, pero siempre buscando explicitar el sentido profundamente teatral y humano de la narratividad musical verdiana. Pero tras ver esta producción berlinesa compruebo que he perdido el tiempo en todos estos años, pues no he sabido darme cuenta de que en realidad se trata de una fábula onírica en la que los personajes son como marionetas vestidas de pepones y de arlequines, que el Conde de Luna viste como Felipe II mientras que sus soldados gastan chistera, que Leonora se apuñala el "quinto espacio intercostal" (como diría Don Mendo) ya en el *Miserere* y que aguanta así como una jabata todo el resto de la ópera y que al final es Luna quien apuñala a Manrico. Y todo ello dentro de un gigantesco cubo vacío, sin más *atrezzo*, sobre cuyas paredes aparecen de vez en cuando proyecciones digamos que "alegóricas". El único elemento escénico que se salva es de una muy bien medida y dispuesta iluminación que produce atractivos juegos de sombras. Son las cosas del *konzept*.

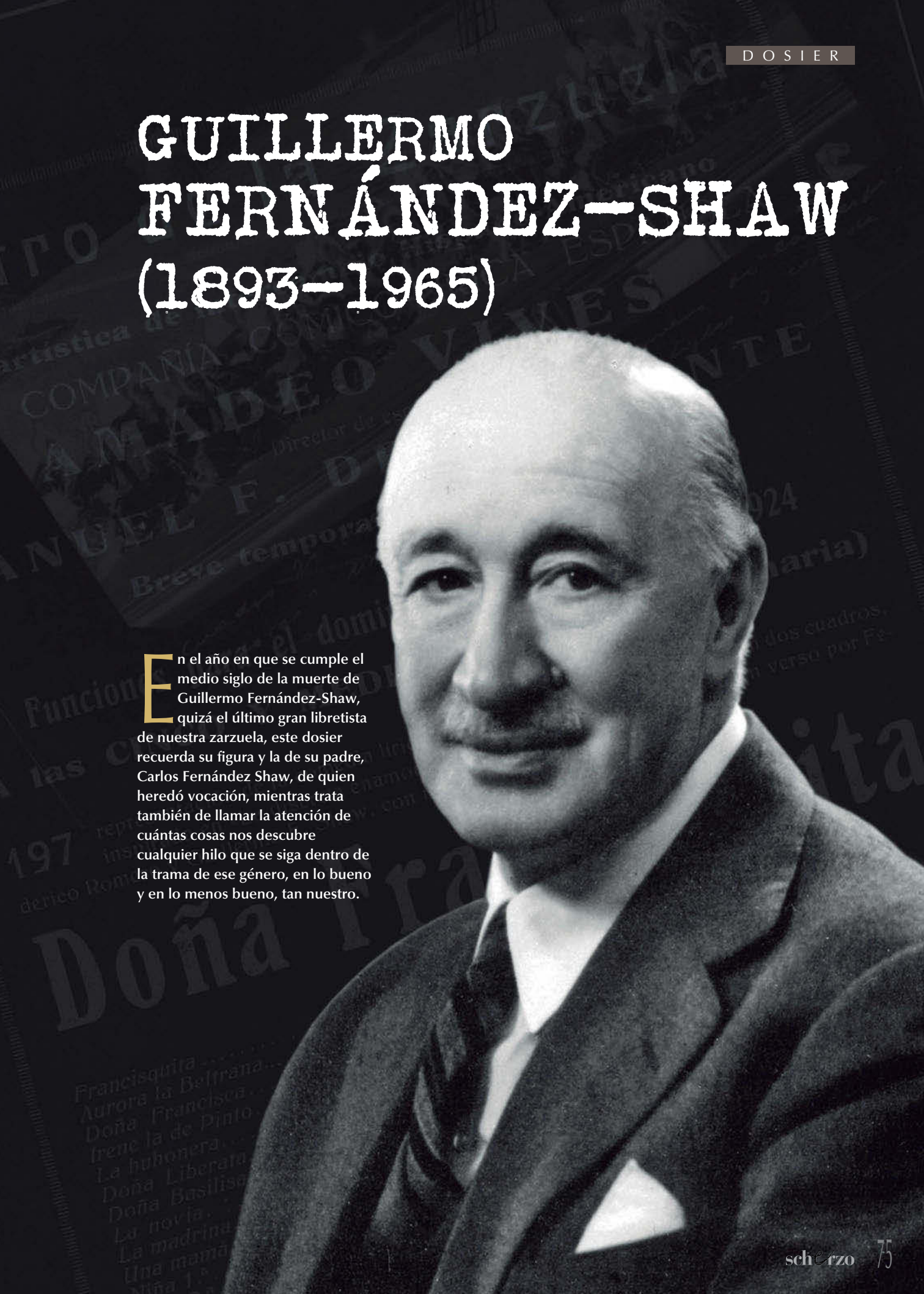
Pero Verdi es mucho Verdi y la música genial y volcánica de esta ópera lo supera todo. Barenboim firma una espléndida versión, muy teatral, atenta al detalle expresivo, sea éste dramático o lírico. Respira y frasea con los cantantes. La verdadera estrella canora de la noche fue una Netrebko transfigurada en soprano verdiana de la mejor ley. Sin perder un ápice del mordiente de su voz ni del brillo de su esmalte, seduce sin embargo la morbidez y la riqueza de color de un centro ancho y muy bien proyectado. No tiene problemas en las cabaletas, pero donde emociona de verdad es en la delicadísima línea de canto sustentada sobre un magistral *legato* que le sirve de medio de expresión emotiva. A su lado, el Manrico de Rivero es mucho más monocorde; la emisión es fluctuante y un punto engolada, con cambios claros de color en el paso de registro y abundantes tiranteces en la franja superior. El segundo baluarte vocal de esta producción es la Azucena de Prudenskaia: sobrada de volumen y con timbre homogéneo, registro amplio y profundo y un fraseo dúctil. Y Domingo: no deja de sorprender la frescura de la voz y la firmeza de la emisión, además de la musicalidad de su fraseo y su sentido de la expresividad, pero por otra parte el papel le plantea problemas evidentes de *fiato* que le hacen cortar las frases y llegar sin resuello al final de algunas (su primera escena es la mejor prueba). Y esto al margen de algo esencial: no es para nada un barítono y con su manía por acumular papeles sea como sea traiciona algo tan esencial en Verdi como es el juego de colores y timbres entre los personajes, la *tinta* a la que varias veces se refirió el compositor en su correspondencia.

Andrés Moreno Mengíbar

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

Anges musiciens. Obras de Poulenc. Karthäuser/Asti. Harmonia Mundi. 69
Bach: *Partitas para tecla*. Levit. Sony. 56
— *Suites para violonchelo*. Wispelwey. EPR. 56
Bruckner: *Sinfonía 7*. Schuricht. Testament. 54
Caldara: *Concordia de' pianeti*. Galou, Cangemi/Marcon. Archiv. 56
Cuarteto Zehetmair. Obras de Beethoven, Bruckner y Hartmann. ECM. 69
Detrás de las líneas. Canciones de Beethoven, Eisler y otros. Prohaska/Schneider. Deutsche Grammophon. 70
Donizetti: *Elisir d'amore*. Persson, Villazón/Heras-Casado. Deutsche Grammophon. 72
Escuela de Nueva York. Obras de Feldman, Cage y otros. Schleiermacher. MDG. 71
Falla: *Noches en los jardines de España*. Pérez/ Rizzi. Mirare. .57
Frescobaldi: *Tocatas y partitas*. Bonizzoni. Glossa. 58
Gershwin: *Rhapsody in blue*. Ligorio. Warner. 57
Gilles: *Messe des morts*. Sempé. Paradizo. 58
Gluck: *Grandes óperas*. Varios. Decca. 53
Grétry: *Guillaume Tell*. Laho, Gillet/Scimone. Musique en Wallonie. 58
Haydn: *Sinfonías 1, 39, 49*. Antonini. Alpha. 60
Haendel: *Arias*. Coote/Bicket. Hyperion. 60
— *Arias alemanas*. Trío Sekrets. Musicavivit. 59
— *Arias y sinfonías*. Stutzmann. Erato. 59
Hosokawa: *Woven Dreams*. Märkl. Naxos. 60
Katchen, Julius. Pianista. Obras de Liszt, Brahms y otros. Audite. 68
Lefébure, Yvonne. Pianista. Obras de Ravel, Fauré y otros. Testament. 54
Mahler: *Canción de la Tierra*. Ludwig, Kmentt/Kleiber. WS. 61
— *Sinfonía 7*. Dudamel. Deutsche Grammophon. 61
— *Sinfonía 9*. Chailly. Accentus.72
Mahler, A. & G.: *Lieder*. Cargill/ Lepper. Linn. 60
Marie et Marion. Motetes del Codex Montpellier. Anonymous 4. Harmonia Mundi. 70
Mendelssohn: *Sinfonía 3*. Gardiner. LSO. 62
Merula: *Pegaso*. Andueza. Anima e Corpo. 62
Molchanov: *Amaneceres tranquilos*. Eisen, Grigorieva/Lazarev. Melodiya. 52
Monteverdi: *Vespro*. Christophers. Coro. 62
Mozart: *Concierto para oboe*. Macías/Abbado. Claves. 63
— *Don Giovanni*. Schrott, Netrebko/Hengelbrock. Sony. 72
Mutter, Anne-Sophie. Violinista. Obras de Beethoven, Brahms y otros. Deutsche Grammophon.68
Porpora: *Arias*. Fagioli/De Marchi. Naïve. 63
Prayer. Obras de Bloch, Shostakovich y Casals. Gabetta/Slatkin. Sony. 70
Prokofiev: *Sinfonías 3, 7*. Karabits. Onyx. 63
Rachmaninov: *Canciones*. Dobraceva/Burnside. Delphian. . . .64
— *Sonatas 1, 2*. Wang. Chandos. 64
Rameau: *Pièces de clavecin en concerts*. Gómez. Vanitas. . . .64
— *Sound of Light*. Currentzis. Sony. 64
Saint-Saëns: *Barbares*. Hunold, Gertseva/Campellone. Ediciones Singulares. 65
Sandsengen, Christina. Guitarrista. Obras de Domeniconi, Albéniz y otros. Odradek. 69
Schnittke: *Música para piano*. Smith. Delphian. 66
Schubert: *Sinfonía 9*. Martín. Tritó. 66
Schumann: *Sinfonías*. Rattle. BPhr. 66
Shostakovich: *Sinfonía 13*. Varios. 50
Sonatas francesas. Obras de Chevillard, Fauré y Gedalge. Kantorow/Kantorow. NMM. 71
Strauss: *Arabella*. Dohmen, Benacková/ Thielemann. CMajor. 52
Trillo-Figueroa: *Sinistra est dextra*. Sung. Verso. 67
Ullmann: *Obra para piano*. Sirodeau. Bis. 67
Verdi: *Falstaff*. Maestri, Cedolins/Mehta. Euroarts. 73
— *Trovatore*. Domingo, Netrebko/Barenboim. Deutsche Grammophon. 73
Vivaldi: *Pietà*. Jaroussky. Erato. .68
Wagner: *Walkyria*. Hotter, Gorr/Solti. Testament. 54

GUILLERMO FERNÁNDEZ-SHAW (1893-1965)



En el año en que se cumple el medio siglo de la muerte de Guillermo Fernández-Shaw, quizá el último gran libretista de nuestra zarzuela, este dosier recuerda su figura y la de su padre, Carlos Fernández Shaw, de quien heredó vocación, mientras trata también de llamar la atención de cuántas cosas nos descubre cualquier hilo que se siga dentro de la trama de ese género, en lo bueno y en lo menos bueno, tan nuestro.

LOS FERNÁNDEZ-SHAW, UNA SAGA DE LIBRETISTAS

Quizá la familia Fernández-Shaw, Carlos y sus hijos Guillermo y Rafael, autores de más de cien líricas, algunas fundamentales en el repertorio, sea la más importante entre los libretistas del teatro lírico español.

Este año se cumple el 50 aniversario del fallecimiento de Guillermo, que será recordado con representaciones, conciertos, homenajes, etc. Y como no andamos sobrados de biografías de libretistas, nos parece oportuno resumir la de estos autores, cuyo trabajo para la escena cubre casi siete décadas.

Antes de continuar, es momento de aclarar la correcta utilización de los apellidos de estos literatos. Carlos, el padre llevó "Fernández" y "Shaw" como apellidos independientes; sin embargo sus hijos emplearon, por concesión judicial de 1921, "Fernández-Shaw", como apellido compuesto, por lo que ha de escribirse con un guión intermedio.

Carlos Fernández Shaw, entre el género chico y la ópera

Inicia la saga Carlos (Cádiz, 1865-Madrid, 1911), quien, desde niño, muestra un interés natural por la poesía. A poco de llegar a Madrid con su familia, en 1881, se incorpora al Ateneo, cuya sección de Literatura llegará a presidir. Estudia Derecho y, en 1895, se incorpora a la redacción de *La Época*. Gracias a uno de sus compañeros, Antonio Peña y Goñi, conoce a Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Federico Chueca, Ricardo de la Vega, Javier de Burgos y José López Silva, con el que escribe un sainete basado en *La fierecilla domada*, de Shakespeare, que titulan *Las bravías*, y que sorprende al mundillo literario porque Carlos está considerado un poeta de altos vuelos y temáticas trascendentes, mientras que López Silva es el retratista de los ambientes populares y de los barrios bajos. *Las bravías*, estrenada en Apolo el 12 de diciembre de 1896 con música de Chapí, alcanza un gran éxito y es el punto de partida de la carrera de Carlos como libretista.

Los tres autores vuelven a trabajar juntos y crean un nuevo sainete que darán a conocer el 25 de noviembre de 1897. Se trata, nada menos, que de *La revoltosa*, página que se convertirá en una de las cimas del género chico. La crítica fue unánime y el público también.

En 1902, Carlos, otra vez con Chapí, tiene el atrevimiento de llevar a la escena a Don Quijote de la Mancha. Muchos lo consideran un disparate, pero Fernández Shaw sortea los peligros y *La venta de Don Quijote* se convierte en la zarzuela de temática quijotesca mejor considerada.

La ópera nacional española ha sido un sueño perseguido e inalcanzado por compositores y libretistas. Entre estos últimos Carlos Fernández Shaw fue uno de los más insistentes y ocupa un lugar destacado, pues llegó a estrenar en el Teatro Real cuatro óperas propias: *Margarita la tornera*, Chapí, 1909; *Colomba*, Vives, 1910; *El final de Don Álvaro*, 1911 y *La tragedia del beso*, 1915, ambas de Conrado del Campo, a las que hemos de añadir dos obras de Emilio Serrano, *Doña Juana la Loca* y *Gonzalo de Córdoba*, en 1890 y 1898 respectivamente, en las que colaboró para redactar el texto.

Pero su obra más importante en este género es *La vida breve*. En 1904, Carlos y Manuel de Falla ganan con este trabajo el concurso convocado por Bellas Artes. Reciben la dotación económica, pero el estreno de la obra, segunda parte del premio, no llega. Los detalles son conocidos y han sido contados, entre otros por Guillermo Fernández-Shaw en su libro *Larga historia de "La vida breve"*. La ópera se estrenará en Niza, en 1913, gracias al tesón del compositor. Carlos no tuvo ocasión de verla representada pues murió dos años antes, pero siempre fue consciente de su valía: "Acordaos de lo que os digo: mis nietos cobrarán derechos de *La vida breve*, difundida por todo el mundo. Y Manolo será un día un valor universal. Tengo el orgullo de haber creído en él antes que nadie". Son palabras del poeta a su familia en 1908.

Carlos Fernández Shaw y su hijo Guillermo, 1910

Vida breve son términos que bien pueden aplicarse a Carlos. En 1906, el conocimiento del atentado contra Alfonso XIII y su esposa doña Victoria Eugenia, le produce una depresión y pone en evidencia los síntomas de una grave enfermedad, una neurastenia que no podrá ser curada por los médicos. Los siguientes cinco años son de duro sufrimiento, de reclusión en Cercedilla, donde encuentra algo de tranquilidad y sosiego, para continuar escribiendo teatro y poesía, aunque cada vez menos y con mayor esfuerzo. Pero el final es inevitable y el 7 de junio de 1911, en El Pardo, muere Carlos Fernández Shaw. Sólo ha llegado a los 45

El ilustre poeta D. Carlos Fernández Shaw, autor del libro "La vida loca", que acaba de publicarse, rodeado de sus hijos y de algunos amigos en una cervecería del paseo de la Castellana FOT. N. M., POR CAMPÚA

Legado Carlos Fernández Shaw. Biblioteca. F.B.

años, una vida breve.

Además de la importante producción lírica estrenada (42 obras de varios géneros) Carlos Fernández Shaw escribió una veintena de trabajos para el teatro hablado, entre los que destacamos *La regencia* (1905), *El hombre feliz* (1906), *Las figuras del Quijote* y *No somos nadie*, ambas de 1910. Hemos de añadir *Severo Torelli* (1894) y *La bendición* (1910), de François Coppée, autor francés por el que Carlos sentía auténtica predilección y del que también tradujo un libro de poemas.

A pesar de su éxito como autor teatral, Carlos, fue considerado en vida como un gran poeta y recitador (la biografía que de él escribió su hijo se titula *Un poeta de transición*). El gaditano escribió poemas durante toda su vida; su primera publicación fue *Poesías*, en 1883. Después vendrán once libros poéticos de carácter íntimo en los que retrata su universo más cercano y personal. Alguno de sus títulos con clarificadores: *Poesía de la sierra* (1908), *La vida loca*, *Poemas del pinar*, *El amor y mis amores*, *Poesía del mar*, *El poema de Caracol* (1910), *La patria grande* 1911) y *El poema de los besos* y *El alma en pena*, obras póstumas publicadas en 1914.

Guillermo Fernández-Shaw Iturralde

Segundo hijo de Carlos (Madrid, 1893-1965) y, como él, libretista, periodista y poeta, hubo de abandonar sus estudios de Derecho para atender a su padre durante su grave enfermedad. En 1910 ingresa en la redacción de *La Época*, y al año siguiente acepta la propuesta de Federico Romero para colaborar, en exclusiva, y escribir zarzuelas. La primera de ellas será *La canción del olvido*, que tras diversas peripecias se estrena en el Teatro Lírico de Valencia, en 1916, con música de José Serrano.

Un nuevo gran éxito vendrá en 1923, con *Doña Francisquita*, comedia lírica sugerida por Amadeo Vives que vio en *La discreta enamorada* de Lope de Vega una gran zarzuela y en Fernández-Shaw y Romero los libretistas capaces de adaptarla.

Del mismo año es *El dictador*, ambientada en tierras rusas con partitura de Rafael Millán. Al año siguiente, 1924, *La sombra del Pilar*, música de Serrano que supuso la ruptura entre libretistas y compositor, por una supuesta paternidad del músico sobre la obra, extremo no compartido por los escritores.

En 1926, Guridi, que tenía cierta prevención hacia la zarzuela, pone su sabiduría musical al servicio de *El caserío*, página de ambiente vasco que exalta valores fuertemente enraizados. Al año siguiente, la adaptación de *Peribáñez o El Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, titulada *La villana*, con música de Vives. Y de nuevo Guridi, ahora con una obra ambientada en Galicia, *La meiga* (1928).

La inspiración regional de Romero y Fernández-Shaw les lleva, en 1928, al pueblo de La Solana (Ciudad Real), en el que Federico Romero tenía raíces familiares. En ella ambientan *La rosa del azafrán*, de Guerrero, que se estrena, con éxito apoteósico, en el Calderón en 1928.

Entre 1930 y 1936, nacen una docena de títulos, de diversos géneros, entre las que destacan *Luisa Fernanda*, y *La chulapona*, ambos con música de Moreno Torroba. Terminado el conflicto civil, Guillermo y su colaborador retoman la actividad literaria. Dan a conocer *Monte Carmelo*, de Moreno Torroba el 17 de octubre de 1939 y el 23 de octubre de 1940, sube al escenario de la Zarzuela *La tabernera del puerto*. Durante la función estalla un escándalo provocado por individuos "descontrolados" de la derecha en contra de Pablo Sorozábal, que siempre mostró sus simpatías por el bando izquierdista. El alboroto fue mayúsculo, la policía tuvo que entrar en el teatro por dos veces. La situación sólo se tranquilizó, días después, cuando intervino la autoridad con la determinación y el rigor necesarios.

Jacinto Guerrero puso las notas de *Loza lozana* (1943), obra en la que la fidelidad y el amor son puestos a prueba por la calumnia y la maledicencia. Y de nuevo Guridi, al año siguiente, ofrece una página, ahora ambientada en el

campo salmantino: *Peñamariana*, historia trágica de una venganza mezquina.

En 1947 se produce la ruptura entre Romero y Fernández-Shaw por celos profesionales de Federico. La noticia sorprende al mundillo teatral por inesperada; han sido 36 años de intensa colaboración y 45 obras líricas estrenadas, entre ellas alguna de las mejores de la historia de la zarzuela.

A partir de esta época, Federico, que vivirá once años más que Guillermo, apenas dio a conocer unas pocas obras, mientras que Guillermo siguió estrenando, tanto en solitario como con su hermano Rafael.

Desde principio de los cincuenta, el teatro lírico español empieza a desaparecer de los escenarios. El público tiene más opciones para el ocio, básicamente el cine y los deportes. No obstante, Guillermo conseguirá éxitos importantes con *El canastillo de fresas* (1950, música de Guerrero), *El gaitero de Gijón* (1953, Jesús Romo), *María Manuela* (1955, Moreno Torroba), *La Lola se va a los puertos*, adaptación de la célebre comedia de los hermanos Machado (1951, Ángel Barrios), y dos espectaculares obras "pictóricas", *A todo color* y *Colorín, colorao, este cuento se ha acabao*, música de Manuel Parada, en las que toman vida los personajes de los principales lienzos del Museo del Prado.

Fernández-Shaw fue, también, gestor de teatro y hasta empresario en distintas etapas de su vida. En este apartado destaca su actividad en el Teatro de la Zarzuela, en cuya remodelación de 1956 tuvo una importante intervención como delegado de la Sociedad de Autores Españoles, propietaria entonces del local. Ya antes, en 1934, como empresario del teatro junto a Romero, se había encargado de la supervisión de varias e importantes obras de mejora y acondicionamiento del local. Fue, además, Consejero de la SGAE, Vicepresidente 1º del Círculo de Bellas Artes, y Vocal de la Asociación de la Prensa.

Setenta y dos años de vida, más de cincuenta de creación literaria; un catálogo impresionante y un cariño extraordinario a la zarzuela, pueden ser un telegráfico resumen de la vida de Guillermo Fernández-Shaw, que murió el 17 de agosto de 1965 en el número 60 de la calle Claudio Coello, en Madrid. Sobre su mesa quedaron varios proyectos para el teatro, muchas cuartillas con versos que, producto de su natural timidez, no quiso publicar y sus recuerdos teatrales (*Memorias de un libretista*), que no verán la luz hasta 2012, gracias al interés de sus herederos.

Rafael Fernández-Shaw Iturralde, Libretista a tiempo parcial

Hermano menor de Guillermo (Madrid, 1905-1967) encauzó su principal actividad laboral hacia el funcionariado, como empleado del Servicio de Estudios Económicos del Banco de España, y, más tarde como Conservador del edificio.

No obstante, la herencia literaria de su padre le llevó a escribir poesía y teatro, tanto en su vertiente hablada como en la cantada. Se interesó también, como su hermano Guillermo, por el cine, aunque en este terreno ninguno de los dos consiguió reverdecer los laureles conseguidos en la escena.

Su producción estrenada alcanza la treintena de obras, escritas en solitario, con algunos colaboradores y, sobre todo, con su hermano Guillermo. Se dio a conocer en el teatro hablado con *La incógnita*, colaborando con Juan de Leyva, en 1926; su primera obra para el teatro lírico, *La barbiana*, con música de Leopoldo Magenti, data de 1932. Luego vendrían *Un pueblecito andaluz* (1935), con Fernando Carrascosa, y, sobre todo, *Tiene razón Don Sebastián* (1938), partitura de Jacinto Guerrero, quizá la más aplaudida desde su estreno.

Su actividad creativa le hizo acreedor del Premio Nacional de Teatro, en 1949, el Ruperto Chapí para obras líricas en el mismo año, y el Primer Premio en el Concurso Nacional Lírico en 1950. Sin embargo, sus obras permanecen hoy olvidadas.

Guillermo y Rafael 1948-1949

Las grandes obras

En la producción lírica de los Fernández-Shaw destacan algunas obras que se encuentran entre lo más destacado de nuestra ópera y zarzuela. En ellas, además de los valores puramente literarios, se advierte un excelente manejo de la narración teatral. Buen ejemplo es la sencilla peripecia amorosa de Felipe y Mari Pepa, en *La revoltosa*, una de las cumbres del género chico, que sigue emocionándonos 118 años después de su estreno.

La venta de Don Quijote, arropada por una excelente música de Chapí, ofrece la originalidad de enfrentar al personaje de ficción con quien ha de ser su creador, y así construir una comedia sobresaliente.

Es en la ópera donde más puede apreciarse la calidad de Carlos Fernández Shaw como poeta y dramaturgo. En 1999 se vio en el Teatro Real *Margarita la tornera*, ópera con música de Chapí estrenada en el mismo 90 años antes; en ella Carlos desarrolla la historia de la novicia engañada por un hábil donjuán, que, al regresar al convento arrepentida y desamparada, encuentra que la Virgen ha ocupado su lugar y nadie ha advertido su ausencia. Son tres actos de creciente intensidad dramática.

En la desconocida *Colomba*, partitura de Vives, se pone en escena una historia de odio y venganza. ¿Y qué decir de *La vida breve*, la ópera española que más literatura ha generado? Pues que Carlos, el poeta culto y distinguido, el de altos vuelos y verso elaborado, fue capaz de describir la sencilla, aunque dolorosa, historia de amor de Soledad y ponerla sobre las tablas con fuerza sobrecogedora.

Las obras más conocidas de Guillermo Fernández-Shaw responden al concepto de "zarzuela grande", ampliamente entendido, aunque también escribió sainetes, operetas y otros géneros. La temática argumental de muchas de estas obras es la consecución del amor gracias a la habilidad y constancia femeninas. Es el caso de Rosina, en *La canción del olvido*, y de Francisquita, en la obra de Vives, capaces de enredar a sus enamorados con los juegos de las apariencias. *María Manuela* podía inscribirse en este grupo, aunque aquí no hay intrigas por parte de la mujer, sino la ocultación de Gonzalo de su calidad de Grande de España, para ganarse a Manuela. En *La rosa del azafrán*, el amor de Juan Pedro y Sagrario está vedado por las costumbres sociales, pero la habilidad de otra mujer, La Custodia, curandera y casamentera, encontrará la solución.

Luisa Fernanda, y *La chulapona*, ambas con música de Moreno Torroba, plantean el tema de la renuncia al amor. En la primera el hacendado extremeño Vidal Hernando, olvida su amor porque advierte que Luisa sigue queriendo a Javier, el coronel de húsares; en *La chulapona* es la protagonista quien abandona a José María, para que no quede sin padre el hijo que espera de otra mujer.

El caserío presenta otro tipo de amor, el que se tiene a la tierra, a la tradición; preservarlo es el objetivo que persigue Santi cuando propicia los amores de José Miguel y Ana Mari, sus sobrinos.

La tabernera narra la peripecia de Leandro y Marola, cuyo amor se desarrolla en el ambiente sórdido provocado por Juan de Eguía, contrabandista y padre de la muchacha.

Hay otras temáticas en la producción lírica de Guillermo, naturalmente. La defensa del honor en *La villana*, o la curiosa renuncia de Nolón, protagonista de *El gaitero de Gijón*, a un futuro feliz con Pacha, la mujer que le cuida, mientras su hija continúe viviendo con ellos, porque en una casa no pueden "mandar" dos mujeres.

No falta algún argumento que podríamos asociar con la denuncia social. Es el caso de *El canastillo de fresas*, obra en la que la Condesa de Alberdiales obliga a Andrés, un muchacho al que protege, a que se case con María Cruz, y así dar un padre al niño que espera, que es del hijo de la aristócrata.

Suele decirse con demasiada frecuencia y sin verdadero fundamento, que en la zarzuela, como en la ópera, los libretos son de inferior calidad a la música. Como todas las grandes simplificaciones, no es cierta. En el teatro lírico hay libretos malos, claro que sí, pero los hay buenos, incluso excelentes, tanto que podrían perfectamente representarse en el teatro sin la ayuda de la música. Algunos de los libros escritos por los Fernández-Shaw podrían superar esta prueba. Y de hecho, al menos uno, la superó. Nos referimos a *Las figuras del Quijote*, basada en *La venta* y estrenada como comedia en el Teatro Lara, en 1910, ocho años después de la versión lírica. También tenemos el caso contrario, *La tragedia del beso*, ópera estrenada en el Real en 1915, con música de Conrado del Campo, se ofreció antes como drama hablado en el Teatro de la Princesa en 1910 con la gran actriz María Guerrero como protagonista. En unas y en otras se constata la calidad literaria de los Fernández-Shaw y sus colaboradores.

José Prieto Marugán

Para saber más

Fernández-Shaw, Guillermo. *Un poeta de transición, Vida y obra de Carlos Fernández Shaw*. Biblioteca Románica Hispana. Editorial Gredos. Madrid, 1969.

Fernández-Shaw, Guillermo. *La aventura de la zarzuela (Memorias de un libretista)*. Ed. de José Prieto Marugán y Alejandro Vales Pinilla. Ediciones del Orto. Madrid, 2012.

Prieto Marugán, José. *El teatro lírico de Carlos Fernández Shaw*. Ediciones del Orto, Madrid, 2012.

Todo el archivo de los Fernández Shaw (libretos, cartas, fotografías, manuscritos …), unos 5.000 documentos, se conserva en la Fundación Juan March. Ha sido digitalizado y, desde noviembre pasado, está disponible completamente en Internet (http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-fernandez-shaw/).

¿EL CINEMATÓGRAFO POR QUÉ NO?

Entrado el siglo XX se produce el inicio de la historia del cine en España, novedad tecnológica a la que acompañará el sonido grabado y que constituirán junto a la radio, fenómeno aparecido años después, un calado popular de gran influencia en la sociedad contemporánea. Si estas novedades han sido señaladas como partícipes de un declinar de nuestro género lírico, no es menos cierto que han contribuido a su divulgación más allá de los escenarios, y como tales, que invadieron pacíficamente la vida cotidiana, alteraron las costumbres de las gentes.

Primero el cine mudo, luego el cine sonoro abrieron y cerraron puertas para nuestra zarzuela. Así, no es de extrañar, por una parte, que algunos autores (compositores y libretistas) se incorporaran a esta novedosa tecnología, mientras que por otra, estas nuevas producciones musicales apartaran al público del verdadero espectáculo cuyo sitio había estado en el teatro. Desde la primera década del siglo XX el cinematógrafo, en nuestro país, se vería atraído por el género zarzuelístico que por entonces era el más apreciado por el pueblo. El movido telón de fondo histórico permite evacuar los tópicos acerca de la bondad o maldad del cine español, que en la peor de las hipótesis ha sido por lo menos un espejo directo o indirecto de las mentalidades prevalentes en cada época, de sus costumbres, sus modas, sus aspiraciones, sus prejuicios, sus mitos y sus frustraciones.

La primera e imperiosa necesidad del cinema madrileño era encontrar con la mayor prontitud un público que le garantizara la supervivencia. Condujo ello a buscar géneros nacionales y castizos que conectaran con la sensibilidad popular; pero también, a un lógico deseo de reducir costes. La persecución de géneros autóctonos, no por convulsa menos instalada al abrigo de inseguridades financieras, llevó a que productores y realizadores pusieran sus ojos en aquellos asuntos que ya habían demostrado sus probabilidades de triunfo en otros medios artísticos o del espectáculo.

Por lo que hemos podido documentarnos por la prensa de la época y el acontecimiento de relieve como ha sido la publicación hace más de dos años (2012) de las *Memorias de un libretista* de Guillermo Fernández-Shaw, al que homenajeamos en el 50 aniversario de su fallecimiento, nos pone de manifiesto junto a todo el conjunto, mayoritariamente dedicado a las obras líricas, zarzuelas, sainetes, comedias y operetas, —al que acompañó durante cerca de cuarenta años Federico Romero— su acercamiento a otras actividades como fue el cine. Los autores de un determinado título de zarzuela acogían siempre con entusiasmo el interés de una productora por llevar al celuloide una obra propia, en ocasiones esa ilusión terminó en decepción, cuando no en enfrentamiento.

En su aproximación al mundo cinematográfico, Guillermo Fernández-Shaw desarrolla dos facetas: la propia de dar autorizaciones para convertir en *films* obras de las cuales era coautor con Federico Romero y como consecuencia de ello, la del conocimiento de la técnica de los guiones. ¿Por qué no hacer guiones cinematográficos? —se pregunta—, cuando comprueba que los guionistas de las productoras estropeaban los textos originales desvirtuándolos, en su creencia de prescindir de intermediarios.

Lo que pudo llevar a cabo

Cabe hablar de un auge de la zarzuela en cine mudo entre 1920 y 1930, el número de películas que generó: unos treinta y dos títulos en una década. El previsible y estrepitoso éxito de *La verbena de la Paloma* (1921) de José Buchs desató una desenfrenada profusión de zarzuelas cuyos libretos se adscribían, por lo demás, al sainete. Uno de los célebres sainetes que, desde los tiempos del cine mudo, tuvo muchos empresarios admiradores fue *La revoltosa* de Carlos Fernández Shaw y José López Silva, con música de Ruperto Chapí. La obsesión directiva de Florián Rey le lleva a impulsar, junto a su amigo el actor Juan de Orduña, una nueva y famélica productora, Goya Films, con la que realizar en condiciones precarias y a veces clandestinas una barata zarzuela-sainete: *La revoltosa*, réplica, como en el teatro, a *La verbena de la Paloma* exhibida años antes. Guillermo Fernández-Shaw nos lo cuenta de la siguiente manera:

> "…Un buen amigo nuestro, don Juan Figuera[1], constituyó una sociedad llamada Goya Film, y ofreció a los herederos de los autores de *La revoltosa* un contrato que tanto a Miguel Chapí como a mí, nos pareció ventajoso; y el convenio se firmó en septiembre de 1924 entre don Luis Rodríguez Alonso en representación de la productora, y nosotros, por todos los herederos. Era un contrato para trasladar a película (entonces eran

todas mudas), el asunto del sainete, percibiendo como derechos el doce por ciento de cuanto produzca la película y el veinte por ciento de los beneficios que obtenga Goya Film. El resultado, a pesar de que otra cosa esperábamos, fue que cobramos muy poco por el primer concepto y nada por el segundo. El film fue interpretado por Josefina Tapia y por Juan de Orduña, ambos muy jóvenes (más tarde Josefina se enamoró de Juanito, y éste se vio y se deseó para deshacerse de ella) […] La foto no era mala, pero el argumento seguía con demasiada fidelidad al sainete, y la acción languidecía. Un pianista tocaba, durante la proyección de la película, todos los números".

Lo cierto, es que este film está notablemente rodado dentro del margen que permite su escuálida financiación y considerando que se trata de una primera obra de Florián Rey. La gestación fue laboriosa y costó a sus financiadores 15.000 pesetas. A fin de abaratar costes, el equipo no cobró y el revelado positivado se hizo casi clandestinamente en los mismos estudios de rodaje. Se estrenaría en la Sala Cervantes el 13 de febrero de 1925.

Años después se consideró que sería buen negocio una nueva versión cinematográfica de *La revoltosa* para el cine sonoro. A uno de los directores españoles exiliados en la capital azteca, José Díaz Morales, nacido en Toledo, se le propuso filmar el sainete en escenarios naturales madrileños. Para ello regresa a España y hace su rodaje durante 1949. Un caso admirable de adaptación —expandida— de una zarzuela de género chico para completar un largometraje, ya que los 50 minutos originales se convierten en 104 m., que prepararon Guillermo Fernández-Shaw (hijo del libretista) y Francisco Ramos de Castro, para la cinta que habrían de protagonizar Carmen Sevilla y Tony Leblanc. Guillermo en sus memorias nos lo cuenta así:

"Por conducto de Paco Ramos de Castro se puso en comunicación conmigo una productora llamada Intercontinental Film, a cuyo frente figuraba don Eduardo Benzo, antiguo amigo mío de los tiempos en que era empresario del Teatro Novedades. También figuraba en esta sociedad, como gerente, Joaquín Romero Marchent, con quien tuvimos que concertar varios contratos: uno, de autorización, en nombre de los autores de la obra, que suscribimos Pepe Chapí (que era entonces representante de los herederos del maestro) y yo, que ostentaba la representación de los López Silva[2]; otro para la rapidísima confección del guión, diálogos y nuevos cantables, firmado por Ramos de Castro y yo; y un tercero, de índole musical, con el maestro Manuel Parada. Ocurría todo esto en la primavera de 1949; y el guión, especialmente, corría mucha prisa, porque el director que había de desarrollarlo era don José Díaz Morales, que había de volverse enseguida a México. Tuvimos Paco Ramos y yo varias entrevistas con ese señor en el Café Comercial de la glorieta de Bilbao. Me pareció un hombre listísimo, simpatiquísimo… y de pocos escrúpulos. Convinimos con él las líneas generales del guión; solamente nos impuso —nos rogó— la inclusión de un gran ballet para el lucimiento del cuerpo de baile de Vicente Escudero".

Durante el rodaje hubo alguna que otra pega que resolver, un episodio inédito sobre la historia de Mari Pepa y Felipe, que Guillermo y Ramos de Castro resolvieron con habilidad: la dificultad del dúo. Los guionistas salvaron la situación produciendo la reconciliación de la pareja cuando acuden juntos al teatro donde se esta representando *La revoltosa* y verse retratados en el dúo, muy bien cantado por María de los Ángeles Morales y el barítono Luis Rodrigo, como si la obra se mirara en un espejo. La cinta obtuvo un gran éxito de público y al guión le fue concedido el cuarto Premio de Cine Español 1950, otorgado por el Sindicato del Espectáculo. Su enorme éxito animó al mismo director, dos años antes de la muerte de Guillermo Fernández-Shaw, a efectuar una nueva versión bastante mediocre.

El grueso de la producción republicana española estuvo basada en una perezosa política de adaptaciones literarias o escénicas, para aprovechar la notoriedad de éxitos previos, por la inhibición de los escritores competentes ante la industria del cine (por su baja retribución o su desprestigio) y por carencia de guionistas profesionales. El cine de la segunda República tiene carácter escapista, sin la menor relación con la actualidad nacional de estos años. Las convulsiones políticas de los años 30, como el ascenso del nazismo en Alemania, y los avatares cinematográficos, como la crisis provocada por el tránsito del mudo al sonoro, se conjugaron para generar una variopinta emigración profesional hacia la Península. La emigración más interesante fue la fugitiva del nazismo, que dio lugar a la fundación en Barcelona en 1934 de una fugaz productora, Ibérica Films S. A., una empresa con capital de origen judío que produjo la zarzuela *Doña Francisquita*, la triunfal comedia lírica de Amadeu Vives. Dejemos a Guillermo que nos cuente los avatares de esta filmación:

"…Pepe Vives nos trajo una propuesta para la realización de una película de *Doña Francisquita*. […] Estaba complicado en este asunto el compositor austriaco Jean Gilbert, autor de la famosa opereta *La casta Susana* y, luego, de *La princesa Olalá*, que Romero y yo vertimos al castellano y de *Siete colores*, que nosotros montamos en la Zarzuela. Gilbert con otros austriacos, —Hans Behrendt y Hans Jacobi[3]— constituyó en Barcelona la Ibérica Films, S. A., para producir en Portugal y en España películas con música. Puestos de acuerdo aquellos señores con Pepe Vives, hijo del maestro ya fallecido, nos propusieron un contrato aceptable. El director

y autor del guión era el propio Behrendt; la música sería adaptada por Gilbert; los diálogos se adaptarían por Paco Elías —un periodista catalán—, y el supervisor general era el mismo Pepe Vives. Nosotros, al principio, nos resistimos a contratar porque desconfiábamos de una realización de una obra madrileña, hecha por austriacos y catalanes. Vives nos pidió que le diésemos carta blanca para negociar y firmar en nuestro nombre; y, aunque a regañadientes, se la dimos, nosotros la única advertencia que le hicimos a Pepe era que tuviese muy en cuenta que nosotros nos reservábamos el derecho de dar el visto bueno al reparto, acción, escenas, etc. del guión. […] Todo parecía que iba bien. Se rodaba la película en Barcelona y en Madrid, y Pepe Vives, el señor Jacobi y el maestro Gilbert se mostraban muy optimistas. Pero un día nos enteramos de ciertas licencias que se habían tomado del libro y música sin contar con nuestro visto bueno… y protestamos […] amenazando con suspender la película. Y entonces se produjo lo imprevisto: uno de los productores nos participó, muy amable, que ellos procedían con plena libertad con arreglo a contrato. Invocamos nuestro derecho a ejercer el visto bueno… y nos encontramos entonces con que Vives no había llevado nuestra imposición al contrato… y estábamos desprovisto de todo derecho. Indignados, amenazamos con el escándalo; y el señor Jacobi, siempre sonriente, nos participó que nosotros podíamos tener razón e incluso proceder contra ellos; pero que entonces ellos procederían contra la señora viuda de Vives, firmante del contrato, y meterían en la cárcel a su hijo don José, que por lo visto les había engañado. Fue aquel un disgusto mayúsculo. Mi colaborador quería llevar las cosas adelante, cayese quien cayese. Montserrat Giner, asustada y llorando, nos llamó a María Pepa y a mí al hotel de Nuestra Señora del Carmen, en la plaza de Santa Bárbara, donde vivía. Recuerdo que al fin cedimos; que a Pepe Vives no le pasó nada y que la película de *Doña Francisquita* fue una birria. Para el público constituyó una decepción. Nosotros no quisimos ni verla".

La mixtificada adaptación de tan excelente obra lírica, estrenada el 16 de abril en el Palacio de la Música, fue vapuleada por la crítica y mal acogida. Pudo influir en ello la disconformidad de sus autores.

No debemos pensar que la razón de la inflexión de la cinematografía española en 1951 se corresponda a posiciones específicamente políticas o culturales, sino que también influye poderosamente el hecho de un primer recambio generacional en el cine del franquismo. Sin magnificar esas nuevas perspectivas, que en el fondo serán cuantitativamente insignificantes en el conjunto de la producción, aunque no desde el prisma cualitativo, se introducen nuevas formas de pervivencia y renovación imprescindibles para el continuismo.

La mayor parte de cineastas predominantes durante los años 40 prosiguen su labor privilegiada en la década siguiente. En los años 50 se situó junto a ellos en primera fila Ladislao Vajda, húngaro avecindado en Madrid e hijo de una soprano lírica que se nacionalizaría en 1954. Sobre él recaería la dirección de una nueva versión cinematográfica de *Doña Francisquita* producida en 1952. Guillermo comenta sus impresiones al respecto:

"…Mucho tiempo después, habían pasado de sobra los siete años necesarios, pudimos hacer nuevo contrato para una versión de *Doña Francisquita* en cine en color[4]. Tampoco tuvimos buena suerte. Fue el productor Benito Perojo, y corrió el papel de la protagonista a cargo de una famosa actriz argentina: Mirtha Legrand, deliciosa Francisquita que tenía de todo, menos de madrileñismo. Le daba la réplica en el Fernando Armandito Calvo y eran: Emma Penella la Beltrana y Cardona, Antonio Casal. Los demás papeles, unos del libro y otros nuevos, los interpretaban Manolo Morán, Isbert, Julia Lajos, Jesús Tordesillas y algunos excelentes actores. Pues, a pesar de todos ellos y a pesar de ser el director nada menos que Ladislao Vajda, la película —convertida en una alegre comedieta universal— perdió su carácter y a nosotros, los autores, no pudo gustarnos".

Visto lo cual podemos observar que los autores de esta célebre zarzuela, en sus versiones para el cine, se sintieron decepcionados. Lo cierto es que desde el punto de vista económico, esta segunda adaptación no se portó mal, pero es verdad que la cinta no tuvo la acogida presumible dada la popularidad de la obra. Consecuencia de ello pudo ser la absoluta libertad, compleja reescritura y sustancial variación del punto de vista adoptados por el coguionista José Luis Colina. También se omitió algún que otro número de la zarzuela, entre ellos la emblemática romanza *Por el humo se sabe…* No obstante, la película no deja de ser curiosa.

Resultado satisfactorio se obtuvo con la versión de *El tirador de palomas*, zarzuela con partitura de Vives y texto de Carlos Fernández Shaw y Ramón Asensio Mas, que se publicitó para la pantalla como *Entre barracas*. Guillermo Fernández-Shaw firmó contrato en nombre de los herederos para Valencia Film y encargado del guión junto a su hermano Rafael. Miguel Ligero y Marta Santazolalla fueron sus artistas principales y la dirección, una de sus escasas realizaciones, Luis Ligero, hijo del actor. Según Guillermo: "La

película, sin embargo, tardó en hacerse; y todavía más tardó en pagarse. Las cosas marcharon mal para Valencia Film [...] De todos modos, *Entre barracas* llegó a rodarse, a estrenarse con éxito aceptable y a proyectarse bastante en España". Tenemos la certeza de que la producción sería de 1949, pero su estreno quizá no se efectuó hasta 1954.

Lo que quedó en el tintero o en agua de borrajas

Productoras, directores y actores se fijaron o se interesaron por otras zarzuelas de Fernández-Shaw y Romero como por temas de otra naturaleza que llegarían a trabajar ambos autores o bien sólo Guillermo o éste con su hermano Rafael. Este material que iremos mencionando, no llegó a conocer la luz de la pantalla y ni siquiera la de los reflectores de los estudios. A finales de 1935, Aurelio Campa, yerno del maestro Serrano, pidió autorización a los libretistas para realizar una película de *La canción del olvido* y redactar el guión. A Federico Romero no le gustó la idea y se abandonó el proyecto. Apetecible fue también abordar la firma del contrato de *Luisa Fernanda* con Ediciones Cinematográficas Españolas (ECESA) en junio de 1936. La creación de dichos estudios tuvo un origen simpático: los terrenos y las primeras construcciones se sufragaron por emisión popular de acciones suscritas por el vecindario de Aranjuez y por toda clase de aficionados al cine de otras poblaciones españolas. La vida de esta Sociedad Anónima sería breve y accidentada, ya que a los pocos meses una Cooperativa Obrera que, en plena guerra, se había incautado de los bienes de aquella productora, obligó a los autores a devolver el dinero recibido bajo amenaza de denunciarlos por haber mantenido tratos con fascistas. En los años 50 volvió a interesar trasladar al cine la citada obra de mano de Cesáreo González, famoso productor, creador de Suevia Films. El motivo principal fueron los elogios que el jefe del Estado hizo de varias zarzuelas, entre ellas *Luisa Fernanda*. A pesar de firmar el contrato y recibir el dinero, la película no se hizo. Otro guión sin poder llevar a cabo fue *El poeta de las rimas* sobre la vida de Gustavo Adolfo Bécquer ideado en la primavera de 1936 y elaborado en los años de guerra en el refugio de la Embajada de Uruguay y aprobado por Federico Romero al término de la guerra civil. Aborda también con Romero un intento de argumento de opereta moderna cinematográfica *¡Qué frío hace tía!*

En solitario, aprovechando la fecha de 1947 en que se cumplía el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, redacta el guión de *El gallardo español* animado por su primo el director Juan de Orduña que por compromisos artísticos no lleva a ejecutarlo. Deja escrito también los guiones de *La aventura de Fidelio*, *El precio de la gloria*, *La Celestina* y por encargo de Orduña escribe *La gaviota* basado en la novela de Fernán Caballero (Cecilia Bölh de Faber). En la primavera de 1951 se ilusiona con una bonita idea de Rafael Durán que le lleva a escribir un guión dramático para una proyectada película de mar, asturiana. Colaborará junto a él su hermano Rafael en gestar los guiones para la zarzuela en un acto estrenada por su padre en 1896, *El cortejo de la Irene* y *La cuerda granadina* presentando éste a un concurso de guiones de cine, título que trata sobre el nombre de la tertulia literaria que existía en Granada en el siglo XIX, a la que pertenecían Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Fernández y González y otros.

Lo que no pudo ver realizado

Las relaciones cine-TVE habían sido esporádicas desde 1967, siempre con encargos temporales del ente público a una productora determinada. A Juan de Orduña, por ejemplo, se le encomendó la realización de películas o series en formato cinematográfico de títulos clave de la historia de la zarzuela para ser proyectadas después en salas de cine comercial. La muerte, acaecida en 1965, privó a Guillermo Fernández-Shaw de haber podido, posiblemente, participar de las nuevas adaptaciones de alguno de los títulos que quiso se llevaran a una pantalla y que por circunstancias y azares no pudo ver realizado en vida, independientemente de su acuerdo o no en la manera de acometerse. Entre los títulos que Orduña elige están dos zarzuelas de las que Guillermo es coautor: *El caserío y La canción del olvido*, ambas de 1969; esta última recordemos que se frustró su realización en 1935. Orduña optó por una visión naturalista e historicista de los libretos originales, sin alardes técnicos, de planos académicos y correctos, pero conecta en general con los gustos del público. Sin embargo, como género zarzuelístico pierde veracidad al llevar el ámbito vocal y musical al *play back*. Se ha usado para ello las grabaciones que para el sello EMI efectuó Federico Moreno Torroba al frente de la Orquesta Lírica Española y el Coro Cantores de Madrid. Otro de los proyectos que quedó en su día en el aire fue *Luisa Fernanda*. Después de las tentativas de 1936 y de los años 50, usando la misma técnica y formato que Orduña, se hizo la película por la productora de TVE en 1973, dirigida por José Antonio Páramo en escenarios naturales. Valga este breve apunte.

Manuel García Franco

[1] Juan Figuera, hombre asomado al cine por simple curiosidad.

[2] José López Silva había fallecido en Buenos Aires en 1925.

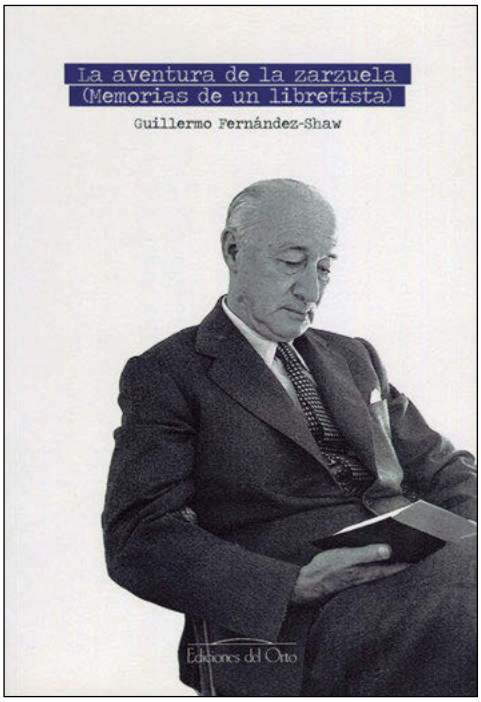
[3] Jean Gilbert (1879-1942). Director de orquesta y compositor, su nombre era Max Winterfeld. No era austriaco, era alemán, nacido en Hamburgo. Hans Behrendt (1889-1942) de modesto historial cinematográfico, también era alemán, de origen berlinés, estuvo activo desde 1920 hasta 1936. Murió en Polonia en el campo de concentración de Auschwitz.

[4] A España llegaron las primeras películas en color en torno a 1952. En cuanto a *Doña Francisquita* fue la primera zarzuela rodada en color, estrenada en el madrileño cine Rialto en enero de 1953.

EL OTRO TEATRO

La oceánica producción dramática de los Fernández-Shaw destinada al género lírico y su incidencia decisiva en ese terreno difuminan la dramaturgia exclusivamente literaria del insólito dúo familiar, raro ejemplo de continuidad generacional y de éxito en una misma actividad. Es cierto que ambos figuran en lugar destacado entre nuestros mejores libretistas de zarzuela y vivieron su época de mayor esplendor, y también lo es que el peso y la relevancia de su faceta teatral no lírica es más discreto, pero aun así resulta de interés detenerse aunque sea sólo un momento en ese apartado para constatar su gran capacidad para internarse con solvencia en casi cualquier frente escénico y subrayar la pluralidad de sus intereses y afanes como escritores, amén de ayudar a situarlos entre la grey literaria de su tiempo.

Su legado, ejemplarmente conservado por sus descendientes y custodiado por la Fundación March, que lo ha escaneado con dedicación digna de aplauso, puede ser consultado vía internet. Otra cosa es que sea ardua la tarea de repasar los manuscritos de ambos, algunos complicados de descifrar. En cualquier caso, es algo que puede resultar sugestivo y hasta emocionante, pues uno puede pasarse horas engolfado en la revisión de estos documentos, quedar atrapado por el esbozo de un argumento y, en fin, admirarse por la meticulosidad con que quedaron registradas sus actividades.



La tarea de Guillermo Fernández-Shaw al respecto fue determinante, ya que escribió una minuciosa biografía de su padre, *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911)* (Editorial Gredos. Madrid, 1969), que aporta numerosos datos y permite seguir el rastro de su dramaturgia literaria, y también es autor en ese ámbito de *La aventura de la zarzuela. Memorias de un libretista* (Ediciones del Orto. Madrid, 2012), libro sobre su propia obra publicado gracias al paciente e ímprobo trabajo de transcripción y edición de José Prieto Marugán.

Como se detalla en las páginas correspondientes de este número de SCHERZO, el inquieto Carlos Fernández Shaw sintió desde muy temprano la llamada de las letras y centró sus desvelos literarios en la poesía, aunque pronto fue también seducido por el teatro, al menos como espectador. En ese sentido fue vital que su familia se trasladara en 1877 desde su Cádiz natal a Madrid, donde el joven estudió Derecho y entró en contacto con los círculos literarios de la época. Entre las emociones más fuertes que lo sacudieron al poco de su llegada a la capital siempre recordó muy especialmente la asistencia al estreno del drama de José Echegaray *La muerte en los labios*, en 1880. Tenía quince años y tras aquella impresión no se perdió ni una obra del dramaturgo, ingeniero, político y matemático galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1904. Como recuerda Guillermo en la biografía de su padre, en el teatro Español Carlos pudo ver *Haroldo el normando*, *Conflicto entre dos deberes*, *La peste de Otranto*, *La esposa del vengador*, *En el pilar y en la cruz* y *O locura y santidad*, aprendiéndose de memoria largas tiradas de versos.

Se daba la circunstancia de que Echegaray presidía la sección de Literatura del Ateneo en la misma junta en la que Fernández Shaw ocupaba el cargo de secretario primero. Curiosamente, Carlos presidiría años después, en 1905, la misma sección ateneísta que don José, imponiéndose nada menos que a doña Emilia Pardo Bazán en una reñida votación por 258 votos frente a los 135 que obtuvo la escritora gallega. Las sesiones del Ateneo propiciaron que entre el joven y entusiasta principiante y el ilustre autor consagrado, que escuchaba complacido fragmentos de sus obras recitados por el primero, surgiera una relación muy cordial en la que se empezó hablando de poesía y progresivamente más de teatro. Fue don José el primero que le animó a pensar en "el noble arte de la escena", aunque Carlos, recién licenciado en Leyes y con temor a los feroces críticos de entonces, no terminara de decidirse a probar fortuna en los escenarios. En ese momento, los elogios de otro "don" por excelencia de la literatura española, Marcelino Menéndez y Pelayo, a su producción poética le insuflaron una robusta dosis de optimismo y confianza en sus posibilidades.

Primeros pasos

Estrenó su primera aportación a la dramaturgia no lírica —que es el objeto de este artículo, por ello se obvian otras manifestaciones teatrales y literarias tratadas en el lugar correspondiente de este número— en 1894. Fue la traducción de *Severo Tardelli*, un drama de su admirado François Coppée adaptado en cuatro actos a la escena española y escrito en versos castellanos. Es, detalla Guillermo, una "obra que marca muy claramente el modo de hacer Teatro de una época en Francia, entre las tragedias de Víctor Hugo y los dramas efectistas de Victoriano Sardou". La adaptación se estrenó en el teatro Español protagonizada por el actor Wenceslao Bueno y tuvo "una felicísima acogida, tanto de público como de crítica". Posteriormente, tradujo un par de obras más de Coppée: *Le luthier de Cremone*, que convirtió en 1906 en el libreto de una ópera romántica titulada *El certamen de Cremona*, aunque eso ya no es harina de mi costal, y *La bendición*, adaptación escénica de un poema del

Archivo Fundación Juan March

Manuscritos originales pertenecientes al legado de Carlos Manuel Fernández-Shaw, con correcciones y paginado de las obras: *La Regencia* y *El hombre feliz*

autor francés estrenada en 1910 en el Salón Nacional de Madrid con el actor Manrique Gil al frente del reparto.

Como inciso, habría que subrayar, por su relación con la escena, la actividad periodística que Carlos Fernández Shaw mantuvo durante once años, a partir de 1889, como crítico teatral en las páginas de *La Época*, diario vespertino fundado en 1849 y dirigido en esa época de finales del XIX por Alfredo Escolar, marqués de Valdeiglesias. Recurro una vez más a las palabras de su hijo Guillermo: "Es un periodo este de la última decena del siglo, muy interesante literariamente examinado; y durante él la cultura, el gusto y el interés de Carlos se acentúan y se afina en torno de las grandes concepciones teatrales que estudia desde su butaca de crítico como afanoso lector de obras inglesas y francesas".

En esos tiempos actúan en Madrid las actrices francesas Sara Bernhardt y Gabrielle Réjane, y las italianas Teresa Mariani —una representación de *La fierecilla domada* de Shakespeare a cargo de la compañía de esta fue el chispazo que le impulsó a escribir el libreto de *Las bravías*— y Ermete Zacconi, y en los escenarios españoles sobresalen María Guerrero y su entonces prometido Fernando Díaz de Mendoza. De esas y otras representaciones, incluidos los acontecimientos líricos de la Zarzuela y Apolo, "queda en las columnas de 'La Época' el juicio, no exento de benevolencia, de Carlos Fernández Shaw".

Pero volvamos al territorio de la creación dramática, donde nos encontramos que en 1905 la mismísima María Guerrero encarga a nuestro autor la composición de una *Loa a Cervantes* que ella misma interpretó en la vistosa fiesta de gala con que, en el Teatro Real, se conmemoró oficialmente el tercer centenario de la publicación del *Quijote*; de esa representación surgió el encargo de escribir una obra en verso para la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, lo que se sustanciaría cinco años después con *La tragedia del beso*. De 1905 es asimismo *La Regencia*, una comedia de tres actos en prosa que escribió en colaboración con Juan Antonio Cavestany y fue estrenada en el teatro Principal de Barcelona.

Un año después, se representa en el teatro Variedades, de Almería, la versión española de la comedia *Musette*, de los franceses Guy de Maupassant y Jacques Normand, que Carlos culminó al alimón con Federico Reparaz. También en 1906, en esta ocasión en el Arriaga de Bilbao, estrena la comedia en verso en un acto *El hombre feliz*.

En 1909, sumido ya en las brumas de la enfermedad nerviosa que amargó sus últimos días, Carlos Fernández Shaw escribió con Francisco Toro Luna el sainete en prosa *No somos nadie*, estrenado en el madrileño teatro Lara "con buen éxito". Regresa a su fervor cervantino en 1910, en el mismo escenario, con *Las figuras del "Quijote"*, una comedia de dos actos en verso que compuso a partir de su libreto para la comedia lírica *La venta de don Quijote* y que contó con un reparto de verdadero lujo integrado por Leocadia Alba, Esperanza Ortiz, Ricardo Puga, Salvador Mora y Alberto Romea, entre otros. Él mismo se animó a interpretar el prólogo rimado escrito para la ocasión y las calurosas ovaciones del público fueron una de sus últimas grandes alegrías teatrales.

En el mismo año, el teatro de la Princesa, de Madrid, estrena la ya mencionada *La tragedia del beso*, un poema dramático en tres actos inspirado en *La divina comedia* de Dante Alighieri, elegido por María Guerrero para una función en su beneficio, que completaron dos piezas en un acto, *La reina vieja*, de Ángel Guimerá, y *Herida de muerte*, de los hermanos Álvarez Quintero. El triunfo fue grande; a los aplausos de los espectadores se sumaron las felicitaciones de las actrices Catalina Bárcena y Concepción Robles, dos de las intérpretes, y muy especialmente las de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que le animó con la promesa de un nuevo estreno de mayor importancia, algo que el fallecimiento del escritor impidió llevar a cabo.

Póstumamente, en 1911, el año de su muerte, se puso en escena, en el madrileño teatro Cómico, *Los juglares*, descrito como poema escénico en dos actos, dividido en siete cuadros y con un intermedio en verso, que compuso en colaboración con Ramón Asensio. Encabezaban el reparto la popular pareja formada por Loreto Prado y Enrique Chicote.

Quedaron en las gavetas de su escritorio varias obra inéditas, *La Virgen de los Rosales*, un drama legendario en tres actos en verso; *La princesa pájaro*, comedia romántica en verso en colaboración con Ricardo J. Catarineu; *La Romancera*, comedia de costumbres extremeñas en dos actos escrita con Alberto Valero Martín; *Juan María*, poema dramático marinero en colaboración con Luis Brun, y *Enfermedades nerviosas*, que se describe como comedia de "humor amargo" en un acto.

Dentro de la tradición

En la documentación del legado Fernández-Shaw depositado en la Fundación March he podido rastrear varias piezas inéditas escritas tempranamente: una "colección de obras dramáticas" de 1878 que reúne *El descubrimiento del nuevo mundo*, comedia histórica en cuatro actos y en prosa; *La ingratitud de un rey*, drama en tres actos y en prosa, y *Soledad*, drama de costumbres en dos actos, entre otros escritos. Se conservan también los manuscritos de *El hielo abuyenta a la vida* (1881), comedia en tres actos en verso; *La primera verdad* (1882), drama versificado en tres actos; *Doña Blanca* (1882), drama histórico en tres actos y en verso; *Humorada* (1890), y *La Virgen de los amantes* (1900), drama legendario rimado en tres actos e inspirado en obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda y José Zorrilla.

Se trata, en suma, de un conjunto de creaciones dramáticas que demuestra la inquietud plural de Carlos Fernández Shaw, su desmedido amor por la poesía y el vigor con que, hasta el final de sus días, apuró el veneno del teatro. El autor, como su hijo Guillermo reflejó en el título de su biografía, fue un poeta de transición en una época de gran agitación cultural. No es la suya una obra que buscara la convulsión exploradora y experimental de las vanguardias, se movió siempre en la tradición, en el amor por los clásicos y en el gusto por lo popular. El público le respondió siempre con agrado.

Y de tal palo, tal astilla. Guillermo Fernández-Shaw

heredó de su padre la incombustible pasión por la escritura y singularmente la predilección por el teatro y la zarzuela, donde muy joven, casi adolescente, continuó con la obra emprendida por Carlos con el mismo éxito y también sin alejarse de los cánones de la tradición. Sus memorias son valientes y muy interesantes, entre otros aspectos, por lo que tienen de revelación de muchos detalles de la intrahistoria del mundo del espectáculo que conoció y sus peripecias en los planos tanto artísticos y costumbristas, como políticos, sociales y económicos.

Por lo que respecta a su producción dramática literaria, en el denominado teatro hablado para diferenciarlo del cantado, Guillermo estrenó un puñado de obras y dejó otro buen puñado inédito, y se encargó de la traducción, principalmente del francés, de bastantes títulos. Se advierte en el conjunto una clara predilección por los temas históricos, en contraposición con el sesgo predominantemente popular de su ingente producción lírica.

Entre las obra estrenadas, hay un buen número de ellas escrito en colaboración con Federico Romero, como *La mano de doña Leonor*, un apunte de sainete en prosa en cuyo manuscrito figura anotado que se representó en Barcelona como fin de fiesta formando cartel con *Luisa Fernanda*; *Tres solteros inocentes*, comedia en tres actos en prosa estrenada en el teatro Poliorama de Barcelona el 23 de octubre de 1940; *Bolero*, traducción y adaptación de una comedia del francés Michel Durán, puesta en escena en Valencia en 1943, y *Los pájaros*, una comedia en tres actos ambientada en la Salamanca del siglo XVII, que subió al escenario en Madrid en 1947.

En solitario, adaptó en 1943 *Carles de Viana*, pieza original de Miquel Saperas, que, como aclara Fernández-Shaw, "llevaba como pórtico un estudio del propio Saperas, también traducido por mí, examinando los antecedentes históricos del hondo drama de que fue víctima el príncipe de Viana". Se trata de una tragedia en cinco actos y en verso que en catalán no se había llegado a estrenar. Esta versión castellana fue representada en función única por un teatro de ensayo de Barcelona.

Obra de gran ambición son sus *Estampas isabelinas* (1946), en las que, como se describe en el legado Fernández-Shaw, reúne escenas de distintas obras de autores dramáticos españoles clásicos dedicadas a la Reina Isabel la Católica, junto con partes de su propia creación, unido todo entre sí por enlaces poéticos. Esta composición se representó en el patio de los Reyes de El Escorial el 18 de agosto de 1951 con motivo del centenario de la Reina Isabel la Católica. Y en esa línea también merecen ser subrayadas sus *Estampas de Alonso Quijano el bueno*, un conjunto de escenas concebidas a partir de varios episodios del *Quijote* estrenadas en 1947 en el Teatro de la Naturaleza de El Escorial, con Fernando Fernán Gómez como protagonista, y *La fuente de los siete sacramentos*, adaptación de un auto sacramental de Juan de Timoneda representado en el Paraninfo del Real Colegio de Alfonso XII, de San Lorenzo de El Escorial, en septiembre de 1948, "con ocasión de las fiestas religiosas organizadas para celebrar el XXV aniversario de la fundación de la sección local de la Adoración Nocturna española".

La producción dramática estrenada que se conserva en la Fundación March se cierra con *Evocación del Buen Padre Bienvenido Noailles*, una sucesión de cuadros en recuerdo de la Fundación de la Sagrada Familia estrenada en el colegio de Nuestra Señora de Loreto (Madrid), el 24 de noviembre de 1962.

Hay otra porción de trabajos dramáticos de Guillermo Fernández-Shaw cuyo estreno no consta, aunque aparecieron publicados en distintos medios periodísticos, entre ellos *La ofrenda del pastor viejo*, entremés de Navidad en verso que se publicó en *El Correo Catalán* en diciembre de 1944; *Polín no necesita abuela* (1945), entremés en varios cuadros publicado en la revista *Letras*, igual que *El diálogo de los pavos*, un proverbio humorístico en tres estampas también de 1945; los entremeses en prosa *Un hombre difícil* (1947), *Hace falta un tercer acto* (1948), *Las manos de las tres niñas* (1949) y *Dolly la excéntrica* (1949), calificada de escenas de la vida actual en prosa.

El número de piezas inéditas, bocetos y notas para obras en proyecto de Guillermo Fernández-Shaw recogidas en el legado es considerable, así que, con su permiso y tanto para no abusar de su paciencia como por razones de espacio, me limitaré a citar unas cuantas. Con Federico Romero escribió en torno a 1920 *Vida de familia*, una de las primeras de sus abundantes colaboraciones; alrededor de 1930, *Serenata*, adaptación libre una obra francesa de Albert Willemetz y Michel Duran, y *Los cuartos de luna*, paso de sainete en prosa. Posteriormente, *Gitana rubia* (1937); *La capa de don Juan* (1941), *Ático letra D* (1941), *Pena de vida* (1942) y *Luisa de la Vallière* (1943), traducción de una comedia en tres actos y diez cuadros de Jean Jacques Bernard.

Firmadas únicamente por él y fechadas alrededor de 1920 se recogen *La fiel consejera*, proverbio en un acto dividido en tres cuadros que adapta un original de Gerard D'Houville; *En la noble ciudad de Ligura*, cuyos personajes son en buena parte los mismos de *Sonata de primavera*, de Ramón del Valle-Inclán; *Los dos Pierrots*, a partir de un original de Edmond Rostand traducido por Fernández-Shaw, que describe esta pieza en un acto como una "obra para tres personajes: ellos dos y Colombina; una sinfonía en blanco". Fechadas alrededor de 1930 figuran *Se necesita un corazón en buen uso*, título que nuestro autor dio a su traducción y adaptación de la comedia del francés Andrés Birabeau *Tout n'est pas noir*; *Los ojos más bonitos del mundo*, traducción de una pieza de Jean Sarment; *José María*, obra de un acto cuya acción transcurre en un cortijo de los alrededores de Andújar, y *El corazón y el mundo*, comedia dramática en tres actos original de Lorenzo Ruggi, de cuya traducción directa se encargó Tomás Baldasano y luego la dialogó Guillermo, que escribió sobre ella que era una "obra muy dramática que no interesó a las empresas".

En torno a 1940, aparecen *El pequeño teatro del mundo*, compuesto por varias piezas breves: *Se casa la niña*, *El porvenir del chico*, *Ladridos de primavera*, *Un efusivo*, *Diálogos de playa*, *Charlas de trolebús* y *Ante el veraneo familiar*; *Un velero en Levante*; *Romancero del Cid Campeador*, nueva versión del clásico compuesta y escenificada por él mismo; *Estampas de la Epifanía del Señor*, en la que enlaza, completa y moderniza los diálogos del *Auto de los Pastores* de Gil Vicente, el primitivo *Auto de los Reyes Magos*, de autor anónimo, y el *Auto de la huida a Egipto*, inspirado en textos de los Santos Evangelios, y *Epitalamio*, traducción al castellano de la comedia catalana *Hymeneo* de Javier Regás. Junto a su hermano Rafael, escribió la tragicomedia en tres actos *Fabián Alisio: doctor en química* (1945) y la comedia *Don Celofán* (1947), entre otras piezas.

Fruto de su gusto por los asuntos de raíz histórica son dos considerables trabajos. Uno es *Carlos de España* (1958), descrito como "película de una vida imperial en dos partes, escrita en prosa y verso para ser representada en el teatro", que dedicó a su hijo Carlos Manuel. La obra, precisaba, "nació por mi deseo de contribuir, de algún modo, a los actos conmemorativos del fallecimiento del Emperador Carlos V". El otro es *Vasco Núñez de Balboa* (1963), "estampas de una epopeya española" que llevan el sobretítulo de *Oros y luces del Descubrimiento*. En resumen, una obra abrumadora por sus dimensiones, su variedad y su ambición.

Juan Ignacio García Garzón

TEATRO REAL

Grandes momentos te esperan en el Real

© Glyndebourne Festival (GFO)

Ópera

Hansel y Gretel

Engelbert Humperdinck

Paul Daniel, Diego Rodríguez • Laurent Pelly

Del 20 de enero al 7 de febrero

© Alexander Polzin

Ópera

El Público

Mauricio Sotelo

Pablo Heras-Casado • Robert Castro

Del 24 de febrero al 13 de marzo

© Antoni Bofill

Ópera

La traviata

Giuseppe Verdi

Renato Palumbo • David McVicar

Del 20 de abril al 9 de mayo

© Simon Fowler

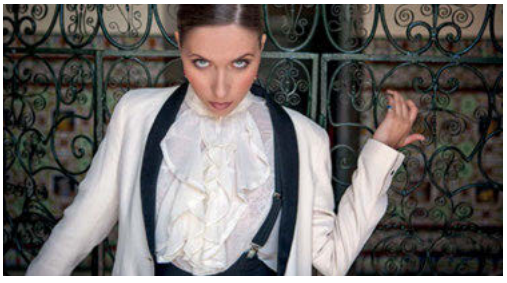
Danza

Ballet de Hamburgo

Muerte en Venecia

John Neumeier • Peter Schmidt

Del 18 al 21 de marzo


© Curro Casillas

Concierto

Ritos y geografías para Federico García Lorca

Rocío Márquez

Pepe Habichuela • Arcángel

28 de febrero

© Javier del Real

Concierto

War Requiem

Benjamin Britten

Pablo Heras-Casado • Susan Gritton

J. Mark Ainsley • Jacques Imbrailo

12 y 14 de marzo

Más información: Taquillas • 902 24 48 48 • www.teatro-real.com

Rodrigo Carrizo Couto

ZUBIN MEHTA:

"SIEMPRE HA DE SER LA PRIMERA VEZ"

Ha empezado Zubin Mehta (Bombay, 1936) el año con buen pie, dirigiendo por quinta vez el tradicional *Concierto de Año Nuevo* en Viena ante 40 millones de espectadores. La buena nueva es Valencia, adonde asegura volverá pronto para atizar las calderas del Palau de les Arts. Tres de las producciones que allí dirigió le han valido el galardón a la mejor dirección de los IX Premios Teatro Campoamor de Oviedo que se entregarán en marzo. No será este 2015 el de su ansiado *Parsifal*, que ya ensaya mentalmente mientras cumple con los compromisos de una agenda cargada de conciertos, óperas, giras y grabaciones. Lo único que no concibe es la idea de una retirada. "Aún me siento con fuerzas". Las mismas, confiesa, que cuando dirigió en la Ciudad Prohibida de Pekín, en los suburbios de Harlem o en Japón durante el fatídico terremoto de 2011. "Seguiré llevando la música allí donde más la necesiten". Palabra de un maestro que hoy sueña, contra todo pronóstico, con poner música al fin del conflicto palestino-israelí.

Qué mejor forma de inaugurar el 2015 que en Viena, donde debutó en 1958. ¿Qué hace mejor ahora que cuando tenía 22 años?

Espero que haya ganado en madurez… [*Risas*]. En cualquier caso, no me corresponde a mí hacer ese tipo de valoraciones. A Viena le debo muchas cosas, empezando por mi formación como músico y siguiendo por las tres cuartas partes de mi repertorio como director. Estudié en las aulas de la Academia de Música con Hans Swarovsky y todo lo que sé de una orquesta lo aprendí al frente de la Filarmónica de Viena, con la que llevo más de cincuenta años colaborando. Se dice pronto, pero ahí es una vida.

¿En qué consistieron esta vez las *variaciones* al programa de Año Nuevo?

Queríamos rendir homenaje a la *primerísima* Escuela de Viena. Me refiero, evidentemente, a la celebración de los 650 años de la Universidad y del bicentenario de la Escuela Técnica. De ahí que sonaran las polcas *Studenten* y *Elektro-magnetische* que Strauss hijo compuso para estos centros y la obertura de *Ein Morgen, ein Mittag und ein Abend in Wien* [Una mañana, una tarde y una noche en Viena] de Franz von Suppé. El programa quería recuperar también el norte de nuestro presente. Por eso incluimos el vals *An der Elbe*, río que desemboca en el Mar del Norte, y una obra del compositor danés Hans Christian Lumbye.

¿Qué le ha pedido a este 2015 que empieza?

No hay cosa que más desee en este mundo que la paz en Oriente Próximo. Reconozco que los últimos acontecimientos han hecho mella en mi optimismo, pero todavía confío en que palestinos e israelíes puedan convivir en paz. Leyendo los titulares de los periódicos, que cada día nos informan del recrudecimiento del conflicto, he terminando asumiendo la esperanza como una responsabilidad moral. Porque si nadie cree en que algo bueno pueda ocurrir, ¿qué nos queda?

Dos de sus mejores amigos, Lorin Maazel y Claudio Abbado, fallecieron en 2014. ¿Cómo ha encajado el golpe?

No es fácil dejar a gente a la que quieres por el camino, sobre todo si se trata de dos de los grandes directores del siglo pasado. Me consuelo pensando que, al menos, nos queda su música. Siempre podré escuchar la integral de la *Sinfonías* de Bruckner que grabó Maazel, sus emocionantes Debussy y Ravel, su personalísimo Sibelius. En cuanto a Abbado, nadie ha sabido leer como él las partituras de Mahler y Verdi. Su mera presencia en el podio era una especie de revelación. Parecía venir de otro mundo cargado de verdad.

Usted lleva más de cinco décadas dirigiendo las mejores formaciones, de Berlín a Los Ángeles. ¿Cuál diría que es hoy la mejor fábrica de sonidos del mundo?

No creo en las listas, ni en los *rankings*, ni en la opinión de unos pocos hombres no exentos de sus propios intereses. La mejor orquesta del mundo no existe porque todas pueden serlo en algún momento. Una tarde cualquiera, un grupo de músicos se reúne en torno a un director mientras el público les observa en silencio. Las condiciones son las adecuadas, pero no se pueden precisar. Tiene que ver con la experiencia de los músicos y el talante del director, con las horas de ensayo y los estados de ánimo, con la acústica de la sala y el recogimiento del público. Y el programa, por supuesto. Lo que a continuación ocurre dentro de esa sala es maravilloso, pero no se puede explicar ni mucho menos medir u ordenar por tamaños porque tiene que ver con algo tan profundo e insondable como los sentimientos. Quiero decir con esto que los músicos no son plusmarquistas ni los directores tenemos récords que batir.

Tenía 31 años cuando en 1968 fue portada de la revista *Time* en un número dedicado a los jóvenes directores que estaban llamados a convertirse en herederos de los grandes maestros del siglo XX. ¿Quiénes serán los siguientes?

Recuerdo que el hombre que me retrató para aquella portada era Boris Chaliapin, hijo del famoso bajo ruso Feodor Chaliapin, así que nos pasamos toda la sesión hablando de música… En cuanto a su pregunta, el relevo generacional está garantizado. Hay muchos y muy buenos directores de todas las edades y latitudes. Me gusta especialmente el trabajo que lleva a cabo Philippe Jordan en la Ópera de París. Kirill Petrenko está haciendo una labor formidable en la Ópera Estatal de Baviera desde que llegó en 2013. Y Vladimir Jurowski ha demostrado tener talento de sobra para asumir responsabilidades tanto si se trata de subirse al podio de la Filarmónica de Londres como de gobernar el foso del Teatro Bolshoi.

Hace unos meses se despidió del Palau de les Arts con una producción de *Turandot*. Hubo bravos y confeti para usted y abucheos para los políticos que se dejaron caer por el Festival de Mediterrani. ¿Qué balance hace de estos años en Valencia?

La situación en España está mejorando y parece que, por fin, vemos la luz al final del túnel. Quiero decir que aquella *Turandot* sonó a despedida, pero no lo fue. Aún es pronto para concretar el cuándo y el cómo. Calculo que en dos años por lo menos, pero volveré. A través de Helga Schmidt, con la que mantengo una excelente relación, me llegan buenas noticias. Parece ser que los políticos están dispuestos a asumir un compromiso serio con el Palau, equivalente al que mantiene el Gobierno central con el Teatro Real y el Liceo. El público valenciano sabe que hay demasiadas cosas en juego cuando se toma la decisión de cerrar un teatro, que es lo que se habían propuesto con los presupuestos aprobados en los últimos años.

¿Es verdad que algunos músicos de la Orquesta de la Comunidad Valenciana le pidieron que les recomendara para otras formaciones?

Me gustaría decirle que no, que son falsos rumores, pero es tristemente cierto. Acudieron a mí como yo lo habría hecho de haberme encontrado en su misma situación. Por supuesto que les di algunas referencias e intermedié cuando tuve ocasión. ¿Qué iba a hacer? No podía dejarles en la estacada…

¿Está satisfecho con el nivel alcanzado por los músicos en estos siete años?

La orquesta ha trabajado mucho y bien hasta ponerse a la altura de las formaciones de las grandes casas de ópera europeas. No hay más que escuchar el ciclo de *El anillo* wagneriano. No conozco una orquesta tan joven que cuente con semejante carta de presentación.

¿Ha estado Omer Wellber a la altura de las circunstancias?

Creo que sí. Aunque también le digo que la decisión de traerlo fue de doña Helga y no mía. Cuando se confirmó su contrato yo todavía no lo conocía.

¿Qué tendría que suceder para que visitara otros fosos de la geografía española?

Algo tan sencillo como que sonara el teléfono, y aún no se ha dado el caso. Me gusta mucho España, que cuenta con algunos de los mejores teatros y salas de concierto del mundo. La prueba de que me siento respetado y querido es que en marzo viajaré a Oviedo para recoger el galardón a la mejor dirección musical de los premios líricos Teatro Campoamor. En 2007 recibí la misma estatuilla, precisamente por la producción de *Fidelio* con la que se inauguró el Palau de les Arts.

Se dice que tiene usted el caché más elevado del mundo. ¿Es eso cierto?

Rotundamente falso. Le podría dar diez nombres de directores que cobran más que yo. Alguno le sorprendería…

También ha ofrecido sus servicios sin cobrar nada a cambio. El propio Alfonso Aijón ha encomiado su solidaridad en los peores momentos de Ibermúsica. ¿Lo comido por lo servido?

No hace mucho he dirigido un

concierto no remunerado en Múnich. En Valencia me rebajaron el sueldo varias veces y en Florencia llevo más de dos años sin percibir mis honorarios. Qué quiere que le diga. La crisis ha hecho estragos y todos debemos poner de nuestra parte.

¿Ha pensado alguna vez en retirarse?

La pregunta está ahí, en el aire, pero nunca me la he tomado en serio. Por una razón muy sencilla, y es que la edad que tengo no es la que pone en mi pasaporte.

Para los que vienen detrás, ¿perdurará el formato tradicional de concierto?

El concierto es y será lo que siempre ha sido. Pero no hay razones que nos impidan mejorar el envoltorio y hacer los programas más atractivos para la gente joven. Le hablo de incluir música de cine en las temporadas de concierto o de enriquecer la música con coreografías. En Tokio dirigí a los músicos de la Filarmónica de Israel en una *Novena* de Beethoven participada por algunos miembros del Maurice Béjart Ballet. El espectáculo no sólo era respetuoso con la partitura, sino que ayudaba a su comprensión. Hay que recuperar la figura del pedagogo que explica al público lo que se dispone a escuchar y comenta luego las impresiones, responde preguntas o plantea algún debate. Hay que lanzar anzuelos. En Tel Aviv hemos puesto en marcha los *jeans concerts*, a los que, como su propio nombre indica, la gente puede ir vestida como le venga en gana. Tras el concierto, hay una discoteca en el *lobby*. No se trata de hacerle la competencia a Mozart o Brahms, sino de demostrar que la música clásica no es tan seria y que admite todo tipo de sensibilidades.

¿Diría que las nuevas tecnologías han ayudado más que perjudicado a la música?

Sin duda. Internet ha hecho posible que la música llegue a más gente, lo que explica el interés que en los últimos años ha despertado la cultura musical de Occidente en países de Asia. Todo será para bien mientras que internet se mantenga fuera de las salas. En lo que a mí respecta, no me he visto nunca en la necesidad de descargar nada. No llegará el día en que se invente un iPod capaz de igualar la calidad de una orquesta en directo. No sé si me explico…

Ha grabado a placer y vendido lo que no está escrito. ¿Qué futuro le augura a la industria discográfica?

Cada época lleva unos formatos asociados, y contra eso no se puede luchar. Donde antes había vinilos ahora tenemos una nube de descargas. Y habrá que estar preparado para lo siguiente. Es evidente que los nuevos hábitos de consumo han hecho mucho daño al CD, pero eso no significa que haya desaparecido. En mi última gira por China y Japón con la Filarmónica de Israel me sorprendió ver que la gente esperaba a los músicos con los discos para que se los firmaran. Los sellos discográficos se ven obligados a renovarse constantemente y ahora parece que están remontando el vuelo con grabaciones en directo, lo que en sí mismo puede entrañar un riesgo, pues la gente ya está acostumbrada a ciertos estándares de calidad. Sin embargo, este tipo de registros permiten percibir otras cosas, una frescura que no siempre es posible en los estudios de grabación o en las salas de concierto sin público. Donde en otro tiempo fue el DVD ahora es el CD en directo. Como el del *Concierto de Año Nuevo*…

Dice usted que dirigir es un aprendizaje constante. ¿Qué fue lo último que no sabía?

Sigo soñando algunas noches que me planto delante de una orquesta sin estar suficientemente preparado. Por eso trato de enfrentarme a la partitura como si no la hubiera leído nunca, analizando cada nota con el mismo método exhaustivo que me enseñó Swarowsky. El truco consiste en que siempre sea la primera vez. De esta manera, afloran los detalles. Me refiero a un silencio que se dilata para decirnos algo que no sabíamos o a un *tempo* que de pronto adquiere un sentido diferente. El resultado sonoro es prácticamente el mismo, pero gracias a esas nuevas filigranas todo fluye con mayor frescura. Recientemente he dirigido *Falstaff* en Salzburgo y en Florencia, y durante los ensayos me di cuenta de que, en la escena en que el protagonista habla con Ford de dinero, Verdi hace sonar un triángulo. Siempre supe lo que quería decir con ello, pero esta vez me atreví a ser más descriptivo, para que el público pudiera escuchar las monedas sin tener que adivinarlas. Este tipo de cosas marca la diferencia.

¿Le queda alguna cuenta pendiente, una obra o compositor que no haya dirigido todavía y que le gustaría incluir en su repertorio?

¡Tengo tantas cosas por hacer y tan poco espacio en la agenda! Esta temporada voy a enfrentarme por primera vez a una serie de obras de John Adams en Israel. Estaba previsto que dirigiera mi primer *Parsifal* el año pasado, pero el proyecto se ha pospuesto. Espero que llegue pronto ese día, porque me hace verdadera ilusión.

Ahora que lo dice, ¿le ha cohibido alguna vez su compromiso con Israel a la hora de abordar obras de Wagner?

La experiencia de la *Tetralogía* de Valencia con La Fura dels Baus me abrió un nuevo horizonte de sensaciones. He dirigido *Tannhäuser* en La Scala y, no hace mucho, *Tristán e Isolda* en Florencia, convencido de la grandeza de estas óperas. Pero que haya celebrado el bicentenario de Wagner [2013] en salas de concierto de todo el mundo no significa que tenga que hacerlo también en Israel. No mientras siga habiendo gente con números tatuados en el cuerpo. Lo intenté en 1981, durante las propinas de un concierto, y el experimento no salió bien. Me duele que Wagner duela, pero por encima de todo está la gente y sus sentimientos.

¿Cómo reaccionó al enterarse del pasado nazi de la Filarmónica de Viena?

Preferiría no hablar de ese tema. Demasiado complejo y doloroso.

Llama la atención de sus memorias, *La partitura de mi vida*, su capacidad de autocrítica. ¿Qué capítulo de su biografía volvería a escribir si tuviera la oportunidad?

He cometido muchos errores. Los peores, sin duda, son los que tienen que ver con mi condición humana. Por ejemplo, cuando llegué a la Filarmónica de Ángeles con 25 años tenía profesores a mi cargo que habían tocado con Stravinski, Klemperer o Bruno Walter. Yo había sido educado en la disciplina musical de Swarowsky, heredero de la tradición toscaniniana, o lo que comúnmente se conoce como la vieja escuela. Como es natural, era muy joven y quería hacerme valer, pero muchas veces no tuve en cuenta los sentimientos de algunos músicos. En algún momento llegué a tratarlos mal. El tiempo y la experiencia me demostraron más tarde que el liderazgo de un director no está reñido con cierta camaradería. Resulta inadmisible que un músico lo pase mal mientras interpreta una partitura, porque eso se nota en el resultado. Hoy sé que la música es, por encima de cualquier otra cosa, comunicación.

Como la que le faltó con el violonchelista Enrico Mainardi nada más trasladarse a Canadá para ocuparse de la Sinfónica de Montreal en 1961. Lo cuenta también en el libro…

[*Risas*]. El ejemplo está muy bien traído. Porque, en los momentos previos al *Concierto para violonchelo* de Schumann, noté a Mainardi algo nervioso. Trataba de decirme algo pero yo no le prestaba mucha atención, así que dirigí todo el concierto sin darme cuenta de lo que pasaba. Sólo al final, según me giraba hacia el público, se acercó para susurrarme: "Pantaloni son aperti" [*Tiene la bragueta abierta*]. Imagínese el bochorno.

Benjamín G. Rosado

simple música

Hacer fácil lo complejo.
Más accesible, más
humano. Éste es
nuestro trabajo.
Podemos hablar de
ordenadores o de
periféricos, de instalar
redes o de actualizar
programas.
Todas las posibilidades
de la tecnología a
nuestro servicio.
Hablamos de música
y hablamos de
informática.
Fácil cuando es Simple.

www.simpleinformatica.es 91 694 77 06 simple@simpleinformatica.es

APRENDER DE LO RARO

Las rarezas nos ayudan a menudo a ver lo obvio. Lo cotidiano se ilumina a la luz de lo excepcional. Nos damos cuenta de las cosas cuando dejamos de percibirlas como habituales. El olor de nuestras casas se nos aparece solamente cuando nos ausentamos durante un largo viaje y descubrimos con cierta ilusión la lógica de la división matemática cuando volvemos a enseñársela a un niño pequeño.

En el estudio de la música, y por razones que no vienen al caso, hay instrumentos en los que pasan inadvertidos aspectos obvios del aprendizaje. Uno de ellos, especialmente básico, es la producción del sonido.

Siempre que imparto un curso para pianistas descubro alguno que ignoraba por completo la existencia de los armónicos, y no como concepto teórico del que hubiera oído hablar, sino como una realidad que se produce en todas las cuerdas del piano. Son personas que no oyen las diversas notas que hay contenida en cada una de las notas. Esto, que no sucede en instrumentos como el violín, la guitarra o la trompeta, es muy habitual entre pianistas porque el piano se suele tratar como una caja que sólo se abre y sólo se mira una vez al año cuando viene un afinador a darle un repaso. Los afinadores lo saben muy bien. Terminadas sus afinaciones, los pianistas no encuentran la forma de probar si les gusta más o menos. Perciben una mejoría general (está afinado), pero se sienten incapaces de decir qué es lo que ha mejorado. Tratan la afinación como la revisión del taller del coche. Si el afinador les pidiera elegir entre diferentes tipos de afinación los pondría en un aprieto.

De nada sirve la teoría de todos conocida de que las notas musicales generan armónicos y que estos son otras notas que están ahí, sonando en nuestros oídos, y que las notas musicales y los sonidos en general vienen de fábrica con ese acompañamiento. Si nos hubieran enseñado que las notas no son una sino muchas en una, habríamos empezado a entenderlo desde el principio. Todo ello no responde a otra cosa que a las leyes de la naturaleza, es anterior a la fabricación del primer instrumento, está en el cuerpo humano, en el agua, en el viento, en la madera y en la piedra, y está descrito con todo detalle en miles y millones de estudios de física y de acústica.

En el curioso caso de los pianistas la existencia y difusión de esta teoría ha servido de poco y siguen sin oír sonidos que, por decirlo llanamente, están ahí.

Lo raro

Dos ejemplos nos sirven para encontrar ese lado excepcional que tal vez ayude, yéndonos al otro extremo, a comprender la complejidad del sonido: los subarmónicos y el canto multifónico.

Los subarmónicos son sonidos que suenan por debajo de la nota fundamental. Acostumbrados como estamos a oír que los armónicos sólo pueden producirse por encima, es decir, más agudos que la nota fundamental, cuesta aceptar de forma intuitiva que pueda haber algo que suene por debajo de ésta, pero es posible. Las campanas suelen producir subarmónicos y es ese sonido grave, más grave que ninguna de las notas que en realidad produce su metal, el que las hace tan eficaces para llenar las comarcas con su llamada. Son, por decirlo así, notas fabricadas fuera de la campana. Otro ejemplo más cercano es el del violinista Mari Kimura, que no sólo es capaz de tocar notas hasta una octava por debajo de la nota más grave del violín, sino que ha convertido esta rareza en su especialidad y la está llevando al ámbito de la composición expandiendo así las posibilidades del instrumento.

Oí hablar por primera vez de los subarmónicos en 1985, y en aquella ocasión se trataba de efectos no buscados en determinadas composiciones para grupos de metales. Al combinar determinados intervalos entre instrumentos, el arreglo generaba en algunos momentos notas más graves que las estaba tocando ninguno de ellos. La explicación física tiene que ver con la longitud de las ondas y sus combinaciones. Al parecer, es posible generar ondas largas combinando de determinada manera ondas más cortas.

Kimura ha llevado con éxito esta idea al violín y consigue sus sonidos inexistentes desplazando el arco más lentamente pero con mayor presión sobre la cuerda.

Encontramos otra rareza en el canto multifónico, un tipo de canto en el que una persona emite varios sonidos a la vez. De nuevo, encontramos la explicación en la acústica, y esta vez, aunque el efecto es igual de desconcertante, la explicación nos resulta más familiar. El cantante multifónico aprende a destacar armónicos y hacerlos sonar, en vez de como armónicos, como "otras notas". Al igual que el ejemplo de las campanas, tenemos uno bien conocido para la multifonía vocal, y es la voz cascada, sea ésta la de Camarón de la Isla o la del vecino con faringitis.

Si encontrásemos una combinación de estas dos rarezas, es decir, la del cantante capaz de cantar subarmónicos, prometemos dedicarle atención en futuros números.

Pedro Sarmiento

KENNY GARRETT, UNA LUZ DE HOY CON SOMBRAS DEL PASADO

Keith Major

De cincuenta años acá, el legado de Charlie Parker está presente en cualquier saxofonista, máxime si la opción ha sido la del saxo alto. En Kenny Garrett esta herencia se ve ampliada por la manifiesta influencia que John Coltrane ha ejercido en sus elaboraciones. No es casual que, en 1996, publicase el disco *Pursuance: The Music of John Coltrane*, repleto de composiciones de Coltrane. Y tampoco lo es que hace unos años el objeto de sus atenciones fuese Charlie Parker, en un proyecto en el que también medraban Roy Hargrove, David Kikoski, Dave Holland y Roy Haynes, este último, por cierto, impulsor de la idea. O en otros momentos Sonny Rollins, Chick Corea o Miles Davis… Acerca de Kenny Garrett, nacido en Detroit, en 1960, se han realizado infinidad de comentarios, aunque bien podrían verse reducidos todos al único que, en los treinta últimos años, han ofrecido varias de estas supernovas del jazz, reclamándole para sus propias formaciones; ellos, mejor que nadie, han informado de su atractiva talla técnica.

A los dieciocho años, Kenny Garrett ya se sentaba tras los atriles de la Duke Ellington Orchestra, y, tras un intenso periodo de giras por todo el mundo, aún hubo de pasar por otras dos orquestas, las de Frank Foster y Mel Lewis, hasta que la fonográfica Criss Cross le dio la oportunidad de grabar su primer disco como titular. Tuvo suerte para ser un debutante; Woody Shaw y Mulgrew Miller aparecían entre los créditos de aquel disco: *Introducing Kenny Garrett*.

El reconocimiento le llegó en la siguiente entrega formando en el seno del sexteto Out of the Blue. Con este grupo, y doblando para Freddie Hubbard, Garrett consiguió el ansiado estatus, confirmado cuando, poco después, acudió al reclamo de Art Blakey y, más tarde, al de Miles Davis. Fiel a la tradición de los modelos de Jackie McLean y Cannonball Adderley, seguridad y velocidad vertiginosa en la construcción del fraseo, Garrett consiguió con Miles varios de los momentos más sublimes en las últimas bandas eléctricas de este último. Todo lo contrario que su compañero de viaje en esta banda y en este tiempo, Bill Evans, que parece haber vivido junto a Miles sin aprender nada de su actitud y ni su legado.

El fuerte de Kenny Garrett este hombre consiste en "emancipar" el jazz moderno de esquematismos, llevándolo a terrenos que, unas veces, quedan horadados por las músicas del mundo y, otras, por la fusión. Solos de una muy poco previsible progresión y una fogosidad que, "desgañitando" su instrumento, hacen temer por su salud, son responsables de que Garrett cuente con una de las legiones de incondicionales más abultadas del mundo del jazz.

Desde entonces hasta ahora, tres décadas de impecable ejercicio le han situado en la cima del jazz contemporáneo, así como notables registros discográficos que hablan mucho y bien de su soplo: *Trilogy*, *Pursuance: The Music of John Coltrane*, *Songbook*, *Simply Sid*, *Olf Folks*, *Beyond the Wall*, *Standard of Language*, *Sketches of Miles Davis*, *Happy People*… Todos estos álbumes, editados por Warner, vienen a resumir el latido jazzístico de este saxofonista valiente al que le mueven los retos, como en su día le movieron las entrañas maestros —ya mencionados— como Chick Corea, Sonny Rollins o el propio Chucho Valdés, además del consabido Miles Davis, la figura más influyente quizás en su particular puesta al día del genero. "Miles Davis está siempre presente en música", ha comentado el saxofonista recientemente.

Del trompetista aprendió que la música es un acto de creación colectivo, en el que para crecer necesitas del diálogo. Así queda demostrado e su último disco, *Pushing the world away*, tercer registro que publica para el sello Mack Avenue. Allí, los explícitos homenajes a sus mencionados maestros (*Hey, Chick*, *J'ouvert*, *Chucho´s Mambo*…) no son más que puntos de partida hacia universos jazzísticos paralelos, donde la voluntad del grupo siempre se impone. Recientemente lo comprobamos sobre el terreno, en el Riviera Maya Jazz Festival, donde a Garrett le bastaron un par de temas cruzados con cantos yorubas y mucha espiritualidad *coltraneniana* para afianzar un jazz poderoso e imaginativo. Estuvo inconmensurable con el alto y especialmente inspirado con el soprano, colocando en la delantera rítmica a un pianista de raza, Vernoll Brown, que se erigió en otro merecido protagonista cada vez que el saxofonista le dio paso.

La actuación del saxofonista nos reconcilió con un artista que también a veces se confunde al mirarse afuera y no adentro, no tanto para exhibirse, sino simplemente por optar por puntos de vista equivocados. Kenny Garrett fue sin duda una de las estrellas del certamen, la cita más importante del circuito jazzístico mejicano, seguida de las de Guadalajara y Mazuente, este último en el estado de Oaxaca. Y no era tarea fácil, pues enfrente del programa tenía, entre otros, a la Unity Band de Pat Metheny, el proyecto más audaz del guitarrista en los últimos diez años, o la leyenda de Chick Corea, invitado para clausurar un festival que, en su tres jornadas, registró la participación de más de 30.000 aficionados.

Pablo Sanz

LA GUÍA DE SCHERZO

MADRID

CNDM

(Centro Nacional de Difusión Musical)
c/ Príncipe de Vergara, 146. Teléfono: 91 337 02 34 / 40
www.cndm.mcu.es
Localidades Auditorio Nacional / Teatro de la Zarzuela: taquillas, teatros del INAEM, 902 22 49 49 y www.entradasinaem.es

Ciclo SERIES 20/21 – Ciclo Museo
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Auditorio 400
Lunes, 12. 19:30h. Entrada libre
ENSEMBLE OPUS 23
ANDRÉS SALADO, director
Pourquoi?
Obras de A. Webern, C. Halffter. A. Guinovart, A. Berg y A. Schnittke.

Ciclo UNIVERSO BARROCO
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica
Domingo, 18. 18:00h
BOSTON EARLY MUSIC FESTIVAL ORCHESTRA
PAUL O'DETTE y STEPHEN STUBBS, directores
Karina Gauvin y Teresa Wakim, sopranos
Philippe Jaroussky, Maarten Engeltjes y José Lemos, contratenores
Christian Immler y Jesse Blumberg, barítonos
Aaron Sheehan y Colin Balzer, tenor
A. Steffani: *Niobe, regina di Tebe.*

Lunes, 26. 19:30h
EUROPA GALANTE
FABIO BIONDI, director
Sonia Prina y Romina Basso, contraltos
Vivica Genaux y Lucia Cirillo, mezzosopranos
Roberta Invernizzi, soprano
Ugo Guagliardo, bajo
F. M. Veracini: *Adriano in Siria.*

Ciclo LICEO DE CÁMARA XXI
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Martes, 20. 19:30h
ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo
JUDITH JÁUREGUI, piano
Nueva savia
Obras de D. Shostakóvich, T. Garrido, J. L. Greco y S. Rachmaninov.

Ciclo UNIVERSO BARROCO
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Jueves, 22. 19:30h
ACCADEMIA DEL PIACERE
FAHMI ALQHAI, viola da gamba y dirección
Juan Sancho, tenor
Cantar de Amor
Obras de G. Sanz, F. Alqhai, J. Hidalgo, A. Falconieri, J. Marín, M. Machado, H. Butler, F. Guerau, M. Romero "Capitán" y Anónimo.

Ciclo JAZZ EN EL AUDITORIO
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara
Viernes, 30. 20:00h
JORGE PARDO, saxofón
Enrique Rodríguez "Enriquito", trompeta
Josemi Carmona, guitarra
Javier Colina, contrabajo
José Manuel Ruiz "Bandolero", batería y percusión
Huellas, entre amigos

TEATRO REAL

Información y venta: Taquilla ·
902 24 48 48 · www.teatro-real.com

Ópera

Hansel y Gretel. E. Humperdinck (1854-1921). Directores musicales: Paul Daniel / Diego Rodríguez (27 de enero) · Director de escena y figurinista: Laurent Pelly. Escenógrafa: Bárbara de Limburg. Iluminador: Joël Adam · Coreógrafa: Laura Scozzi · Dramaturga: Agathe Melinand . Director del coro: Andrés Máspero. Directora del coro de pequeños cantores de la JORCAM: Ana González.
Bo Skovthus. Alice Coote Sylvia Schwartz. José Manuel Zapata. Elena Copons. Ruth Rosique. Diana Montague. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real. Pequeños cantores de la JORCAM. Enero: 20, 22, 24, 27, 30. Febrero: 1, 3, 5, 7. 20.00 horas; domingos: 18.00 horas. Sala principal.

Danza

Víctor Ullate Ballet. El amor brujo, Manuel de Falla (1876-1946). Coreografía: Víctor Ullate. Dirección coreográfica: Eduardo Lao. Dirección musical: Josep Pons. Cantante: Estrella Morente. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real. 29, 30 diciembre, 2 y 3 de enero. 20.00 h. Sala principal.

Proyecto pedagógico

Omelette. Teatro de sombras. Clair de Lune Théâtre. Música: Jean Jadin. Escenografía: Elise Dethier. Enero 17, 18, 24, 25, 31 de enero; 1 de febrero de 2015 (11.00 y 13.00 h). Sala Gayarre.

Conciertos

Concierto Concurso Francisco Viñas
Violeta Urmana, soprano. Obras de G. Verdi, C. Saint-Saëns…Sala principal. 29 de enero, 20.00 horas.

Concierto Audra McDonald
Cantante y actriz. Obras de G. Gershwin, Stephen Sondheim, Kander&Ebb y Michael John LaChiusa. Sala principal. 31 de enero, 20.00 horas.

¡Todos a la Gayarre! Talleres de introducción a la música para toda la familia. *La casa de chocolate.* 10 de enero 17.00 h. 11 de enero 12.00 y 17.00 h. Sala Gayarre.

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. (91) 5.24.54.00 http://teatrodelazarzuela.mcu.es. Localidades: www.entradasinaem.es, Taquillas y 902 22 49 49.

Chaplin en La Zarzuela: The immigrant y The Kid.
Viernes 2 de enero, a las 20 h.

Gala de Los Amigos de la Ópera.
Sábado 3 de enero, a las 20 h.
Búster Keaton en La Zarzuela: The general (El maquinista de la General). Domingo 4 de enero a las 18 h.

Lady, be good / Luna de miel en el Cairo, de George Gershwin y Francisco Alonso. Del 31 de enero 15 de febrero de 2015.

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Paseo de Cristóbal Colón, 22 . 41001 Sevilla
Teléfono 954223344
www.teatrodelamaestranza.es

Días 8, 9, 10 y 11 de enero, 2015
BALLET NACIONAL DE ESTONIA
Director artístico, Thomas Edur
El cascanueces
Música, Piotr I. Chaikovski
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Real Asociación
Amigos
Museo
Reina Sofía

GRACIAS a todos nuestros socios de Honor, Benefactores, Protectores, Mérito, Colaboradores, Estudiantes.

Con su generosa colaboración podemos apoyar al Museo a través de donación de obras de arte y otras acciones.

Ser socio permite disfrutar de ventajas exclusivas como la entrada gratuita con acceso preferente al Museo, visitas guiadas al Museo, invitación a las inauguraciones de las exposiciones, visitas guiadas infantiles -juveniles, cursos, conferencias, viajes culturales, descuentos en librería, tienda, restaurante, cafetería y audioguias además de información sobre las actividades de la Asociación y del Museo, boletín digital, Tarjeta FEAM, desgravación fiscal, ventajas de los Amigos del Museo Dalí ...

GRACIAS POR ASOCIARTE

Tú también puedes colaborar y disfrutar de las ventajas de ser socio

www.amigosmuseoreinasofia.org
c/ Santa Isabel, 52 • 28012 Madrid • Tel.: 915 304 287
asociacion@amigosmuseoreinasofia.org

SIBELIUS ESTÁ MUERTO

Los países nórdicos produjeron dos importantes compositores en 150 años. Desgraciadamente ambos nacieron en el mismo año, condenándose así, para siempre, a compartir jubileos y centenarios. La cronología puede ser cruel con los compositores, sobre todo con los perdedores.

Carl Nielsen, nacido el 9 de junio de 1865, aletea a la sombra de Jean Sibelius, nacido el 8 de diciembre. Sibelius es una figura que hizo época. Su música definió una nación y su rostro arrugado la personificó en tiempos de crisis existencial. Sus sinfonías son formalmente inmaculadas, tan ordenadas como el plató de una película de Bergman. Las *Sinfonías Segunda* y *Quinta* consiguieron una instantánea y duradera popularidad. Durante la última mitad del siglo pasado, los compositores más importantes en Gran Bretaña y Estados Unidos se esforzaron por superarse los unos a los otros en su emulación de las obras de Sibelius.

Nielsen, al contrario, no tiene imitadores. Apenas se escuchaba su música fuera de Dinamarca. Pocos músicos, sean de donde sean, son capaces de silbar una melodía suya. Aparte de sus obras maestras para instrumentos de viento, ninguna ofrece argumentos suficientes para que se interprete con regularidad. Y una vez dicho esto —y estoy a punto de escandalizar a cinco millones de finlandeses— Nielsen es —tanto el hombre como el compositor— más interesante que Sibelius: más auténtico, más expresivo, más accesible y más fácil de apreciar.

La economía determinó sus dispares destinos. Sibelius fue un hombre rico en un país pobre. Nielsen un luchador en tierras labrantías. El finlandés nació en una casa de clase media relativamente cerca de Helsinki —la conexión por ferrocarril fue construida tres años antes de que naciera. Nielsen fue el séptimo hijo de unos campesinos dedicados a la agricultura de subsistencia en la isla de Fünen. Un largo recorrido en barco desde cualquier lugar salvo desde la casita de Hans Christian Andersen. Decía que aún a los cinco años siguió mamando la leche del pecho de su madre. Sus memorias, publicadas en 1927, son una exquisita evocación de simplicidades perdidas.

Sibelius tuvo de joven un trastorno de déficit de atención y signos de una personalidad adictiva. Un desastre con los estudios, hacía novillos para poder tocar en una orquesta de Helsinki. Fue enviado a la universidad para estudiar derecho, pero lo cambió por los estudios de música y por ver mundo. Nielsen trabajaba en el campo, hacía música por la noche y a los catorce años el ejército le puso a tocar el tambor durante su servicio militar. No había visto una ciudad hasta los dieciocho. Durante sus estudios becados en el Conservatorio de Copenhague, añoraba Fünen, "donde las alegres sinfonías salen de los nidos de los pájaros cada vez que una madre da a comer a sus polluelos". Los dos jóvenes se conocieron durante un año de estudios en Berlín, y advirtieron una rivalidad potencial. Entablaron una amistad diplomática, recelosa por parte de Sibelius, más calurosa por parte de Nielsen. Sibelius se marchó a Viena, donde la morriña despertó en él un interés en el folclore finlandés y un concierto con la *Tercera Sinfonía* de Bruckner le enseñó forma y estructura. Compuso *Kullervo*, *En saga* y la obertura *Karelia* en 1892, seguidas por el himno nacional: *Finlandia*. Una nación agradecida le concedió una pensión vitalicia. Construyó una mansión a cincuenta kilómetros al norte de Helsinki y no tuvo que volver a trabajar en su vida. Una novela contemporánea le caricaturiza como indolente y, a menudo, borracho. Nielsen, a los veintisiete años, escribió una sinfonía. Rompió todas las reglas al comenzarla en una tonalidad y terminarla en otra. Antes de Mahler y Schoenberg, reconoció que la tonalidad estaba al borde del agotamiento, muy necesitada de una reconfiguración. Al evitar la disonancia, persiguió lo que el compositor inglés Robert Simpson consideró como una "tonalidad en evolución", una alternativa orgánica al formato consolidado. Sibelius no consiguió producir una sinfonía hasta que tenía treinta y cuatro años. Cuando lo hizo, fue blanda, ligera a lo Chaikovski, regresiva. Con su *Segunda Sinfonía*, Sibelius alcanzó fama mundial. Escrita en 1902, después de una temporada de durísima represión rusa, se convirtió en favorita inmediata del público y muchos famosos maestros iban corriendo a la puerta del compositor. Sibelius produjo después una *Tercera* de helada claridad, un rechazo al romanticismo tardío de Bruckner y una declaración de orden casi autista.

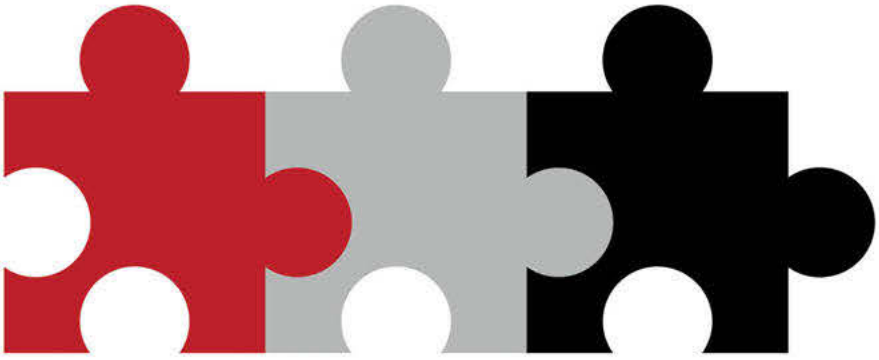
Nielsen, al trabajar por las noches en Copenhague como director musical de ópera para dar a comer a su familia, luchaba por forjar un linaje sinfónico. De sus seis sinfonías, la *Tercera*, llamada *Sinfonía Espansiva*, refleja las preocupaciones ecológicas de Mahler mientras la *Cuarta*, la *Inextinguible*, evoca un mundo en guerra. A los sombríos daneses les parecía graciosa su ópera cómica *Maskarade*, pero sus sinfonías no igualaban su sensibilidad para entender el espíritu de los tiempos. Nielsen perdió el camino al final; su *Sexta Sinfonía* era obstinadamente obtusa. Murió de una enfermedad cardíaca en 1931, con sesenta y seis años, y sus obras orquestales no llegaron al público internacional hasta que Leonard Bernstein las interpretara con la Filarmónica de Nueva York en la década de 1960, como un antídoto al predominio de Sibelius.

Sibelius señalizó la independencia de Finlandia de los rusos con una versión final de su problemática *Quinta Sinfonía* y tuvo que abandonar su casa durante una gran parte de la subsiguiente guerra civil. Dos sinfonías posteriores llevaban el sello de un truculento individualismo antes de que, en 1926, quedara en silencio para el resto de su vida. En 1939 habló por la radio para rogar al mundo que salvara a Finlandia de la aniquilación rusa. Mucho después de su muerte en 1957, su rostro permaneció en la moneda del país y sólo desapareció cuando Finlandia se unió al euro en 2002. El aniversario de 2015 no va a cambiar nuestra percepción de Sibelius. Las sinfonías, los poemas sinfónicos y el *Concierto para violín* son repertorio esencial, mientras el *Valse triste* es la decadencia personificada. Los fragmentos que se han descubierto de la *Octava Sinfonía* no hacen más que confirmar que no existe como tal para ser desvelada.

Sibelius es un artículo de consumo conocido. Nielsen, sin embargo, no lo es. Con el director y la orquesta adecuados, sus sinfonías intermedias pueden ser abrumadoras; los conciertos para flauta y clarinete representan una prueba para los intérpretes a la vez que un gozo para los oyentes. El *Quinteto para instrumentos de viento* es único, sin par en cuanto a sus colores oscuros y sus reconfortantes temas. ¿Cómo acercarse a este danés difícilmente accesible? Piense en él como si fuera un Janácek nórdico, un artista que eleva los elementos de la vida cotidiana a algo que se acerca a la nobleza. Hay en sus texturas una tensión un poco dura que Sibelius hubiera alisado, una percepción de la tormenta existencial que apenas se percibe en el finlandés.

La edad de Sibelius ha terminado. Ningún compositor del siglo XXI cree que tenga un papel como modelo, sobre todo en Finlandia, donde dos generaciones de músicos creativos han afirmado una fértil y politonal independencia. Sibelius está muerto. Nielsen, sin embargo, espera ser descubierto. Gracias a él, el menú del año que viene parece algo más tentador.

Norman Lebrecht



ZONA **AMIGOS** DE

arce

ASOCIACIÓN DE **REVISTAS CULTURALES** DE ESPAÑA

Los proyectos culturales que representan nuestras revistas necesitan de la conversación y complicidad directa con los lectores. La cultura precisa generar redes de simpatía y apoyo. Queremos involucrar a otros protagonistas del encuentro cultural que se sitúan al otro lado de la creación, a las personas y a los colectivos, para reactivar su papel, porque la cultura es también un proyecto de participación.

Hazte amigo de ARCE y comienza a compartir con nosotros el amplio territorio cultural que queremos construir. Te esperamos con un regalo de bienvenida.

Hazte amigo en:
www.revistasculturales.com/amigos-arce

REGÁLALO
REGÁLATE

CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

20 AÑOS

MADRID 2015

CONECTANDO PASIONES

PIERRE-LAURENT AIMARD	13/01
MARIA JOÃO PIRES / JULIEN LIBEER	05/02
GRIGORY SOKOLOV	09/03
STEPHEN HOUGH	14/04
KRYSTIAN ZIMERMAN	28/04
JORGE LUIS PRATS	09/06
FAZIL SAY	22/09
NIKOLAI LUGANSKI	20/10
CHRISTIAN ZACHARIAS	17/11
CONCIERTO EXTRAORDINARIO	
ORQUESTA SIMÓN BOLIVAR	20/01
GUSTAVO DUDAMEL	

CADENA SER

www.fundacionscherzo.es

COLABORA

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

ORGANIZA

scherzo FUNDACIÓN

PATROCINA

EL PAÍS