

sch^{er}zo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXIX - Nº 295 - Abril 2014 - 7'50 €

JANINE JANSEN BACH EN FAMILIA

DOSIER
JUAN HIDALGO,
1614-2014

ENCUENTROS
IVOR BOLTON

ACTUALIDAD
MANUEL PALAU

DISCOS
CUARTETO
«LA MUERTE Y
LA DONCELLA»
DE SCHUBERT



9 778402 134807 00295

Temporada 2014/2015



TEATRO REAL

Director general: Ignacio García-Belenguer
Director artístico: Joan Matabosch

Descubre un recorrido a través de cuatro siglos
para vivir una gran temporada

Ópera

Las bodas de Fígaro

W. A. Mozart (1756-1791)

Ivor Bolton/Emilio Sagi

15-27 septiembre

La hija del regimiento

G. Donizetti (1797-1848)

Bruno Campanella/Laurent Pelly

20 octubre-10 noviembre

Muerte en Venecia

B. Britten (1913-1976)

Alejo Pérez/Willy Decker

4-23 diciembre

Romeo y Julieta

C. Gounod (1818-1893)

Michel Plasson **Versión de concierto**

16-26 diciembre

Hansel y Gretel Nueva producción

E. Humperdinck (1854-1921)

Paul Daniel/Joan Font (Comediants)

20 enero-7 febrero

El Público Estreno absoluto

M. Sotelo (n. 1961)

Pablo Heras-Casado/Robert Castro

24 febrero-13 marzo

La traviata

G. Verdi (1813-1901)

Renato Palumbo/David McVicar

20 abril-9 mayo

Fidelio Nueva producción

L. van Beethoven (1770-1827)

Hartmut Haenchen/A. Ollé

(La Fura dels Baus)

27 mayo-17 junio

Goyescas Nueva producción

E. Granados (1867-1916)

Plácido Domingo/José Luis Gómez

Gianni Schicchi

G. Puccini (1858-1924)

Giuliano Carella/Woody Allen

30 junio-12 julio Programa doble

La ciudad de las mentiras

Elena Mendoza (n. 1973)

Titus Engel/Matthias Rebstock

4-10 julio Estreno absoluto

Danza

Víctor Ullate Ballet

El amor brujo (Víctor Ullate)

29 diciembre-3 enero Nueva producción

Ballet de Hamburgo

Muerte en Venecia (John Neumeier)

17-21 marzo

Nederlands Dans Theater

Sehnsucht/Schmetterling (Sol León-Paul Lightfoot)

15-19 julio

Conciertos

Las voces del Real

Piotr Beczala, Philippe Jaroussky, Ian Bostridge,

Sonya Yoncheva y Roberto Alagna

**Consulta todos los conciertos,
Los domingos de cámara y Ópera en cine
en www.teatro-real.com**

Salida a la venta de abonos

Ópera: 22 de abril · Danza: 24 de abril

Jóvenes: 2 de septiembre · Otros: 10 de junio

Formulario de solicitud disponible en www.teatro-real.com

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

Scherzo

AÑO XXIX - Nº 295 - Abril 2014 - 7,50 €

2	OPINIÓN		El ideal estético de la monarquía	
	CON NOMBRE PROPIO		Judith Ortega	72
6	Manuel Palau		La fiesta teatral cantada	
	Alfredo Brotons Muñoz		María Asunción Flórez Asensio	76
8	AGENDA		El libretista	
			Álvaro Torrente	81
12	ACTUALIDAD NACIONAL		La transcendencia	
			Bernardo Illari	85
30	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		ENCUENTROS	
			Ivor Bolton	
36	ENTREVISTA		Rafael Banús Iruستا	88
	Janine Jansen		EDUCACIÓN	
	Juan Antonio Llorente		Pedro Sarmiento	92
42	Discos del mes		JAZZ	
			Pablo Sanz	93
43	SCHERZO DISCOS		LA GUÍA	
	Sumario			94
71	DOSIER		CONTRAPUNTO	
	Juan Hidalgo, 1614-2014		Norman Lebrecht	96

Colaboran en este número:

Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Rafael Banús Iruستا, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Patrick Dillon, David Durán Arufe, José Luis Fernández, María Asunción Flórez Asensio, Fernando Fraga, Joaquín García, José Antonio García y García, Juan García-Rico, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Bernardo Illari, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Juan Carlos Moreno, Andrés Moreno Mengíbar, Antonio Muñoz Molina, Judith Ortega, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Guillermo Pérez de Juan, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Pablo del Pozo, Francisco Ramos, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, Leopoldo Rojas O'Donnell, Justo Romero, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Aurelio M. Seco, Bruno Serrou, Franco Soda, Christian Springer, José Luis Téllez, Álvaro Torrente, Eduardo Torrico, Jesús Trujillo Sevilla, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, José Velasco, José Luis Vidal, Reinmar Wagner.

Coordina el dossier de este número

Álvaro Torrente

PRECIO SUSCRIPCIÓN:
por un año (11 Números)

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



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

inaem
INSTITUTO NACIONAL DE ADMINISTRACIÓN DE LA CULTURA



Con la colaboración de:
Fundación BBVA

esta revista es miembro de
arce
www.revistas culturales.es

EM
La Guía de Todos
Comunidad de Madrid

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.

LA MÚSICA ES PARA TODOS

La decimotercera edición de Musika-Música, ese festival absolutamente distinto a todos que se celebra a primeros de marzo en Bilbao, ha significado, por si hiciera falta, su consagración definitiva como una cita imprescindible para el público de la capital vizcaína. Las más de treinta y cinco mil entradas vendidas suponen un récord absoluto y significan, en cifras, que uno de cada diez bilbaínos ha asistido a los conciertos. Sabemos que no es así porque hay espectadores que repiten o que llegan del resto de España, o de Francia, o que eso no es nada comparado con los 53.000 espectadores que caben en el nuevo San Mamés pero, en cualquier caso, no deja de ser una cifra que debe llenar de satisfacción a la organización de Musika-Música y a quienes apoyan su actividad. Muchas veces hemos hablado en estas páginas de la importancia de que los proyectos culturales nazcan pegados a las necesidades, los deseos y las posibilidades económicas —cachés ajustados y precios asumibles— de la comunidad que los acoge, que sean realistas y rigurosos al mismo tiempo, que cada programador sepa distinguir entre lo imposible y lo razonable.

Musika-Música, además, ha sabido este año —dedicado a Beethoven y Brahms— diferenciarse muy claramente de su nodriza, de quien partió la idea de un festival de estas características, es decir, de La Folle Journée de Nantes, ideada por ese visionario de la gestión cultural que es René Martin. Tal ejercicio de independencia sin renunciar a las raíces ha supuesto que en Bilbao pudieran escucharse seis orquestas españolas —Sinfónica del Principado de Asturias, Sinfónica de Euskadi, Ciudad de Granada, Sinfónica de Castilla y León, Real Filharmonía de Galicia y Sinfónica de Bilbao— en piezas de repertorio, y que el público comprobara de paso la buena calidad de las mismas y el porqué es necesario apoyar su trabajo, es decir, un discurso muy diferente del que pretende mostrar a la cultura como una suerte de gran coalición de vagos y maleantes. Y no sólo orquestas. La presencia de artistas españoles ha sido abrumadora y entre ellos ha habido algún que otro experimento, confirmaciones y sorpresas. En buena medida porque a Musika-Música nadie va simplemente a cubrir el expediente sino sabiendo que se trata de una muestra que interesa a su público y cada vez más también de un escaparate de primera importancia. Entre otras cosas porque, fruto de su propia evolución, el certamen bilbaíno es un excelente pretexto para que se den cita en él, al hilo de su actividad, muchos profesionales de la representación, la administración o la gestión. Y ello, no lo olvidemos tampoco, en el contexto de una ciudad que ha cambiado profundamente en los últimos años, entre otras cosas porque ha sabido apostar por la cultura.

Otra gran lección de Musika-Música es cómo el público que no suele asistir a los conciertos se encuentra más cómodo ahí que en el tantas veces encorsetado ambiente de aquéllos mientras comprueba que se puede escuchar con naturalidad, que la música es acontecimiento pero debe ser también cotidianeidad y que el intérprete es alguien que trabaja duro para entregar lo mejor de sí mismo. Quizá por esa evidencia, por esa comunicación bien tangible, el espectador de Musika-Música —familias enteras muchas veces, jóvenes, mayores...— es tan respetuoso, no reverencialmente respetuoso sino lógicamente respetuoso, como quiere que sean con él en su trabajo o en su actividad diaria. No hay resabios en ese público, ni clichés, sólo ganas de que la música le penetre lo más a fondo posible. Y basta con haber ido a un solo concierto o a un solo recital en aquellos tres días en el Palacio Euskalduna para comprobar hasta qué punto ello es así.

Y un último párrafo para la otra cara de la moneda. ABAO-OLBE y sus dificultades económicas —40,95 % de caída en mecenazgo y 71,50 % en la subvención del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte— que han hecho que haya que recortar dos títulos de la próxima temporada. Bilbao es una plaza de primera en lo operístico, como lo es en la música de cámara con su Sociedad Filarmónica, y no merece que se deje caer el esfuerzo de tantos años



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Harald Hoffmann

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 Económico: José Antonio Andújar

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

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

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

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

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

© Scherzo Editorial S.L.

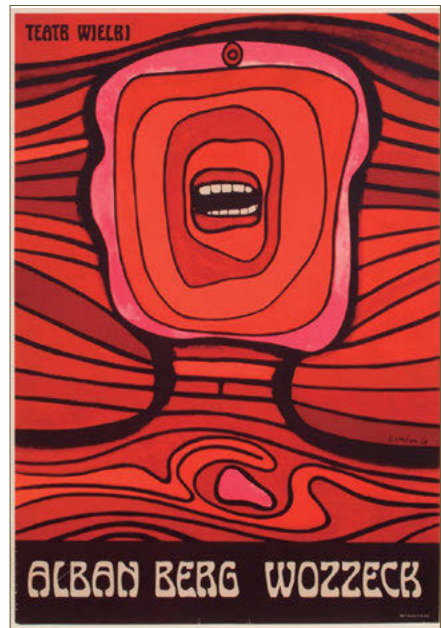
Reservados todos los derechos.

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

La música extremada LOS LUGARES

Hay temporadas que uno tiene suerte musical en la vida. Con una diferencia de tres semanas escasas yo vi a la Filarmónica de Viena tocando la *Novena* de Beethoven en Carnegie Hall y a la Orquesta del Metropolitan haciendo *Wozzeck* en su teatro titular. Werser-Möst no es el director más estimulante del mundo, pero la Filarmónica de Viena es una maquinaria tan prodigiosa que la música lo arrebató a uno como un tornado, más aún en una concavidad de cualidades sonoras excepcionales como el Carnegie Hall. Entre el escenario y la sala había una correspondencia perfecta. Esa *marsellesa de la humanidad* que es la *Novena*, según Berlioz, revelaba su condición solemne y tumultuosa de himno ilustrado, el mejor y el más noble que se haya escrito nunca. La sala, desde el patio de butacas hasta esos casi acantilados del último gallinero en los que no se ve casi nada, pero se escucha todo, cobraba una agitación de corrientes submarinas. Ese era exactamente el espacio requerido para una música así: para su amplitud, para su potencia expansiva, para su ambición de llegar generosamente a todos los seres humanos.

No fue lo mismo en *Wozzeck*. Es probable que no haya una ópera del siglo XX que pueda compararse, y además el director era James Levine, que conoce esa ópera con la misma profundidad con la que conoce a esa orquesta, a la que ha llevado a veces a límites de estremecimiento inolvidable. Pero la sala de la Metropolitan Opera, tan bella plásticamente como el edificio entero, tiene un defecto del que uno raras veces logra olvidarse. Depende de donde uno pueda sentarse, oír aceptablemente, o regular, o mal. La acústica del Met dicen los que saben que no es buena, pero quizás el problema más grave no es ese, o no exactamente. Lo que le pasa a ese teatro de ópera es que es demasiado grande. Allí uno nunca tiene la sensación, como en el Carnegie Hall, de que la música le llega en grandes oleadas, lo envuelve, lo sumerge, lo toca, aunque esté muy lejos. Pero es que el Carnegie Hall es un lugar misterioso en el que resalta por igual la dimensión oceánica de una sinfonía de Mahler que el intimismo de un trío de jazz, o de un pianista solo, o de alguien como João Gilberto, un



hombre pequeño sentado en un taburete e inclinado sobre una guitarra que llena con tranquilidad ese espacio inmenso.

Es una cuestión de proporciones, de correspondencias: los cuadros holandeses de escenas domésticas o de paisajes estaban pensados para ser vistos de cerca en habitaciones de casas burguesas. Viendo *Wozzeck* en el Met me acordé de cuando vi allí mismo hace unos años *La nariz* de Shostakovich: las dimensiones visuales y sonoras de la música, la fuerza del drama terrible o de la farsa, requieren espacios más recogidos, en los que puedan advertirse mejor los pormenores de sutileza camerística de las orquestaciones, en los que se sienta físicamente la claustrofobia de interior expresionista que persigue Alban Berg. Entre otras cosas, las voces se vuelcan más hacia la cavilación obsesiva que hacia el gran despliegue de aspavientos cantores. Hasta una voz tan poderosa como la de Barbara Voigt llegaba como desde muy lejos. *Wozzeck* es una ópera de cercanías tentadoras o angustiosas, de techos bajos, de horizontes sombríos. Los cuerpos están siempre a la distancia de una caricia, de una confidencia murmurada, de un navajazo. Quizás un espacio así sólo tiene pleno sentido para el desfile triunfal de *Aida*.

Pero a pesar de todo esa música fulminante terminaba por alcanzarlo a uno.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata ÓPERA Y CINE (II)

En recuerdo de Iñaki Azkuna

Nada más problemático que la unión entre el cine y la ópera: el ritualismo y la irrealidad del teatro cantado ofrecen una oposición frontal respecto a la pretensión de transparencia del verosímil fílmico, a lo que hay que añadir la discrepancia entre los respectivos ritmos narrativos. En la ópera, esa narratividad viene dada por la música, mientras el cine se basa en una suerte de *elasticidad espacio-temporal* derivada de la yuxtaposición de encuadres heterogéneos con su corolario de alternancia de puntos de vista. Paradójicamente, esas características irreconciliables han posibilitado algunas piezas en que el choque de códigos no sólo no ha impedido productivas formalizaciones discursivas, sino que, antes bien, ha permitido elaborar algunos textos ejemplares.

El vídeo casero y el más reciente DVD han facilitado que la ópera, en su integridad audiovisual, se convierta en una experiencia doméstica: el modelo de cualquiera de las actuales producciones digitales es la — en su día, poco menos que experimental— filmación de *Der Rosenkavalier* rodada por Paul Czinner utilizando varias cámaras simultáneas, pero conservando el eje del proscenio para mantener la visión frontal. Se trata de un impagable testimonio histórico que recoge la celebrada producción de 1960 con que se inauguró la Grosses Festspielhaus salzburguesa, y que, amén de contener el que quizá haya sido el más deslumbrante reparto de esa obra tan hondamente ligada al Festival, constituyó el germen y la referencia para toda la producción posterior de similares propósitos. En ese registro divulgativo cabe también señalar los films que utilizan actores doblados por cantantes: un ejemplo cimero lo constituye el *Evgeni Onegin* de Roman Tihomirov (1958), en que Adriana Shengelaia actúa con la voz de Galina Vishnevskaja. El film no se limita a recrear la ópera, sino que también efectúa pertinentes modificaciones del punto de vista: tal sucede en la célebre escena de la carta, donde el canto de Tatiana se trata a modo de monólogo interior, pero cuya conclusión muestra a Onegin leyendo la misiva, pertinente *flash-forward* que enriquece (a la vez que transgrede) el texto de partida. Otro ejemplo, menos brillante quizá, pero no menos fascinador, lo suministra el *Parsifal* (1982) de Hans Jürgen Syberberg, cuya materia escénica primordial es una gigantesca reproducción de la máscara mortuoria del compositor, lo que otorga un sentido nuevo —autobiográfico, cabría decir— a la enigmática frase conclusiva de la obra. “Erlösung dem Erlöser”: y es que Wagner, en tanto que prototipo del artista romántico, nunca habló de otra cosa que de sí mismo. Llamativo detalle metalingüístico, Amfortas, cantado por Wolfgang Schöne, es encarnado por Armin Jordan, director musical de la producción.

Por eso resulta tan atractiva una propuesta como *Troll-*

flöjten, el único acercamiento de Ingmar Bergman a la ópera que, como se sabe, es una adaptación de *Die Zauberflöte* realizada en 1974 para el cincuentenario de la televisión sueca y cuyos intérpretes son excelentes actores-cantantes que se doblan a sí mismos. Rodada en un plató que reproduce el interior del teatro de Drottningholm, y reconstruyendo una escenografía convincentemente coetánea de la obra de Mozart, desmonta sus verosímiles en una compleja operación significant que sustituye la magia del argumento por la propia magia fílmica: la cámara, verdadero protagonista del relato, se mueve rompiendo desde el interior la convención del espacio escénico que afirma (engañosamente) glorificar.

Filmar la ópera: la realización de *Moses und Aron* de Schoenberg a cargo de Jean-Marie Straub y Daniele Huillet es un trabajo de admirable rigor. Realizado en emplazamientos naturales, se rodó a partir



Ingmar Bergman en el rodaje de *Trollflöjten*

de la descomposición de la música orquestal en fragmentos pregrabados que los intérpretes escuchaban mediante cascos disimulados en tocados y pelucas, incorporando las voces en directo. Las tomas obedecen, por tanto, a los segmentos previamente establecidos en la partitura, de modo que la música es el dispositivo rector del montaje. Así, el espacio real de la representación (el anfiteatro de Alba Fucense, en los Abruzzos) aparece descompuesto en subespacios que no obedecen a la restitución ilusoria de ninguna perspectiva totalizadora, sino a su exclusiva función narrativa, espacios previamente establecidos en función de la dialéctica entre los personajes: no se trata de

espacios geométricos de una teatralidad ficticia, sino de *espacios enunciativos*, pura materia fílmica irreductible a toda idealización extraña a la dialéctica músico-dramática. Film áspero y seco, de un radicalismo que vuelve la espalda a toda espectacularidad, es quizá el que más lúcida, respetuosa y productivamente haya elaborado jamás la contradicción entre ópera y cinematografía, alcanzando un resultado de sobria y austera belleza materialista frontalmente enfrentado a la suntuosidad ilusoria del operismo convencional.

Cine en la ópera: Alban Berg, en el segundo acto de *Lulu*, prescribe la utilización de un breve film mudo cuya música de fondo corresponde al magistral interludio que divide la ópera en dos mitades simétricas y que, a su vez, es un monumental palíndromo (forma, como se sabe, muy favorecida en la obra del compositor). En los días presentes no faltan espectadores que rechazan el empleo de proyecciones videográficas por entender que desnaturalizan el operismo: Berg se anticipa a refutarlo al incluir el dispositivo de reproducción entonces más moderno (y más denostado también por muchos intelectuales de la época). Y es que la ópera, como espectáculo integrador y multidisciplinar, sólo tiene un verdadero enemigo: su consumo mecánico, irreflexivo y sonámbulo.

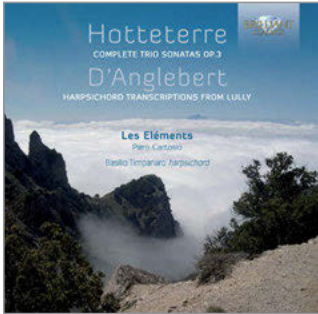
José Luis Téllez



1 CD



1 CD



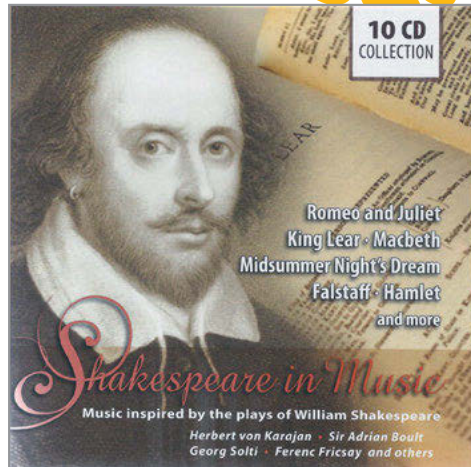
1 CD



2 CD



10 CD



10 CD

Nuestros **personajes del mes** son dos escritores que inspiraron las notas de grandes músicos. **Bertolt Brecht** (1898-1956) y **William Shakespeare** (1564-1616). Del alemán, sus colaboraciones con el compositor **Kurt Weill**. Del inglés, grandes músicos que se fijaron en sus dramas. Beethoven, Prokofiev, Verdi, Purcell y más.

Iniciamos la primavera con grandes novedades. El oratorio *Dives Malus* de **Giacomo Carissimi**. Las *6 Sonatas para Cello* de **Marcello Benedetto**. Las obras de dos maestros de la Corte de Luis XIV, **Hotteterre** y **D'Anglebert**. El grandioso *Die Auferstehung Und Himmelfahrt Jesu* de **C.P.E Bach**. La caja de **10 CD** de **Brecht-Weill** con las composiciones más populares, en excelentes grabaciones por sólo **12,95€**. La caja *Shakespeare in Music*, con la música inmortal que inspiraron sus obras. **10 CD** magníficos por sólo **12,95€**. Grabaciones espectaculares, a precios inmejorables.



tus compras también en: elcorteingles.es



CON NOMBRE

PROPIO

Ante el estreno escénico de su ópera *Maror*

MANUEL PALAU



R. Guilleminot / F. Chávatri

Manuel Palau Boix nació en Alfara del Patriarca, pueblo de l'Horta Nord de Valencia, el 4 de enero de 1893. Hijo único en una familia dedicada al comercio en el sector del aceite, en 1912 obtuvo el título de profesor mercantil. Pero dos años después se matriculó en el Conservatorio de Valencia, del que en 1919 ya era pro-

fesor, en 1940 catedrático de composición y en 1951 director, puesto éste en el que se mantuvo hasta su jubilación en 1963. Su entierro, en 1967, aún se recuerda como uno de los más multitudinarios y emotivos que jamás se hayan vivido en la ciudad de Valencia.

Aunque también director de orquesta, pianista acompañante, musicólogo folclorista, conferencian-

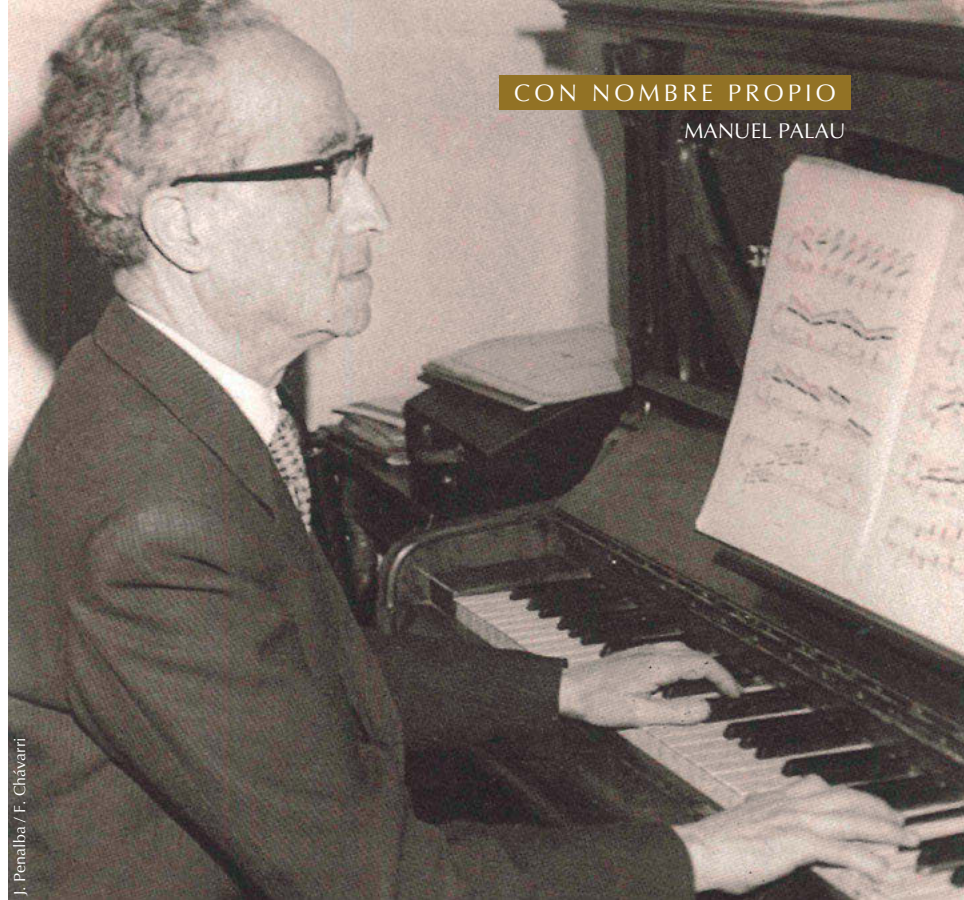
te, articulista y crítico musical, Palau repartió sus mayores y mejores esfuerzos entre la docencia y la composición, actividad esta última por la que recibió por dos veces, en 1927 y 1945, el Premio Nacional de Música. En su catálogo, editado en 1998 por Salvador Seguí para la Fundación Autor de la SGAE, encontramos obras sinfónicas, pianísticas, corales, para guitarra, camerísticas y, sobre todo, canciones, más un puñado de zarzuelas y ballets... y una ópera, *Maror*.

Compuesta entre 1953 y 1956 sobre un libreto en valenciano culto de Xavier Casp, *Maror* mereció diez años más tarde el premio Joan Senent. Para oírla hubo sin embargo que esperar hasta los días 23 y 25 de mayo de 2002 en la Sala Iturbi del Palau de la Música, es decir, en versión de concierto. Junto al Cor de la Generalitat Valenciana y la Orquesta de València, y bajo la dirección de Enrique García Asensio, desempeñaron sus papeles protagonistas un ramillete de las mejores voces locales del momento, entre ellas las sopranos Ana María Sánchez y María José Martos, las mezzosopranos Marina Rodríguez-Cusí y Cristina Faus, el tenor Vicente Ombuena y el barítono Ismael Pons. De ese estreno existe grabación discográfica y de la partitura edición publicada por Piles.

En su día (véase SCHERZO n° 166, pág. 137) escribí: "Letra y música nacieron unos cincuenta años viejos: aproximadamente lo mismo que han tardado en conocerse. El argumento, ambientado en un pueblo pesquero de la comarca de La Marina en 1940, es una mezcla de *Fedra* y *Edipo* despojada de la perversidad típica de cualquier tragedia verista. La partitura está en consonancia con las palabras y con su espíritu.

Ahora bien, aunque en lo musical esta ópera no habría aportado ninguna novedad al género ni que fuera de principios del siglo XX, maneja muy eficazmente los medios según los fines que persigue. Sin renunciar nunca a la ortodoxia tonal, su lenguaje armónico resulta algo más avanzado en el primer acto, pero el mejor resuelto es el segundo y en especial el primer cuadro de éste. La inspiración es folclorista pero imaginativa, y tanto a los cantantes como a los instrumentistas se les exige mucho, pero nada imposible [...]. Sin números aislados, el discurso fluye sobre una orquestación densa pero sutil".

Más de una década después mantengo la misma opinión. El argumento cuenta la historia de Toni, que se casa y tiene descendencia con la novia de su hijo Tonet, del que se cree que lleva años muerto. Cuando éste reapare-



J. Penalba / F. Chávarri

ce, la tensa situación que no conflicto se resuelve con la muerte de los dos hombres: el padre en un naufragio provocado por la marejada (*maror*) y el hijo tratando en vano de salvarlo. Y la música me sigue pareciendo que nació anticuada aunque aquí y allá no falten destellos felices.

Celebro no obstante esperanzado el anuncio para el próximo 24 de abril del estreno escénico en el Palau de les Arts, inaugurado en 2006. De la escenografía se ha encargado a Manuel Zuriaga y de la dirección escénica a Antonio Díaz Zamora. Para el reparto vocal se volverá a contar con cantantes valencianos de los que en la actualidad se considera que están llegando a la plenitud de

sus carreras: Rosa y Teresa serán encarnadas respectivamente por las sopranos Minerva Moliner y Sandra Ferrández, María y Anna por las mezzosopranos Cristina Faus (que repite pero cambiando de personaje) y María Luisa Corbacho, Tonet por el tenor Javier Palacios y Toni por el barítono Josep Miquel Ramon. De nuevo el Cor de la Generalitat, que en el ínterin ha cambiado de Palau (edificio, se entiende) pero sigue siendo dirigido por el siempre tan eficaz como infatigable Francisco Perales, y ahora la Orquesta de la Comunitat Valenciana formarán a las órdenes de Manuel Galduf.

Alfredo Brotons Muñoz

Valencia. Palau de les Arts. 24, 27, 30-IV-2014. Palau, *Maror*. Galduf. Díaz Zamora. Moliner, Palacios, Ferrández, Ramon.

SELECCIÓN DE OBRAS

- Gongoriana* (1927). PARA ORQUESTA.
- Marcha burlesca* (1936). PARA ORQUESTA.
- Lliri blau* (1938). BALLET.
- Sinfonía primera en mi menor* (1940).
- Sinfonía segunda en re mayor* (1944).
- Misa en sol menor* (1944, rev. 1960). PARA SOPRANO, TENOR, BARÍTONO, CORO Y ÓRGANO (*ad libitum*).
- Atardecer* (1945). PARA SOPRANO, CONTRALTO, TENOR, BAJO, CORO Y ORQUESTA.
- Concierto dramático* (1946). PARA GUITARRA Y ORQUESTA.
- Concierto levantino* (1947, rev. 1959). PARA PIANO Y ORQUESTA.
- Maror* (1956). ÓPERA.
- Tríptico catedralicio* (1956). PARA ORQUESTA.

Necrología

GERARD MORTIER

Con la muerte de Gerard Mortier la ópera pierde a uno de sus más apasionados exponentes en los últimos años. Unos años en los que él supo protagonizar el cambio de paradigma de un espectáculo en el que la gestión y la dirección escénica se imponían para muchos a los valores estrictamente musicales que el género debía atesorar para siempre jamás. O dicho de otro modo, la música se plegaba a aquéllas. Discutido y discutible, provocador por vocación, fiel a sus principios, sin dejar nunca indiferente a nadie, Mortier ha marcado una época en la organización de la cultura, en la búsqueda de ese ideal que consiste en hacer contemporáneo lo clásico seduciendo a unos públicos a los que se les pide un esfuerzo que unas veces parece tener sentido y otras bastante menos. De su paso por Madrid dan fe algunos editoriales de esta revista, así como una entrevista que fue, por su parte, toda una declaración de intenciones: no le gustaba recibir críticas pero creía firmemente en sus ideas. Descanse en paz.

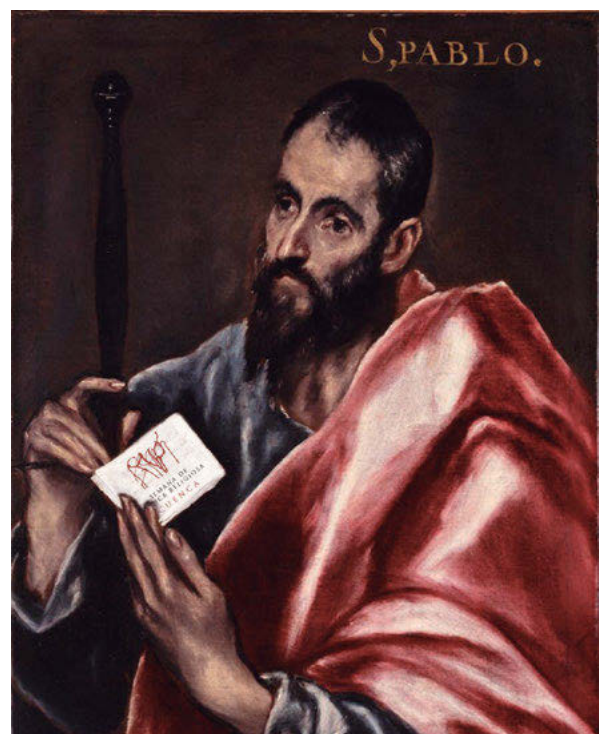


Ivter del Real

LIII SMR de Cuenca

EL GRECO Y MÁS

Del 11 al 20 de abril se celebra la LIII Semana de Música Religiosa de Cuenca con conciertos, liturgias, conferencias y hasta visita guiada para ver los grecos del Museo Diocesano. Precisamente la conmemoración del cuarto centenario de la muerte de El Greco es eje de parte de una programación a la vez realista e imaginativa en la que encontramos propuestas tan interesantes como la de los muy conocidos y no por ello menos admirados Cappella Amsterdam y Orquesta del Siglo XVIII dirigidos respectivamente por Daniel Reuss y Frans Bruggen o la emergente clavecinista venezolana Natalia Valentín, cantantes como Marta Almajano, solistas como el violonchelista Iagoba Fanlo y grupos como el Plural Ensemble. Habrá estrenos de Mari Carro y Klaus Lang. Especialmente interesante es la liturgia completa que Schola Antiqua y The Tallis Scholars —dirigidos respectivamente por Juan Carlos Asensio y Peter Philips— ofrecerán a lo largo del Viernes Santo en la catedral con canto llano y polifonía de la Catedral de Toledo y del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial con obras de Cristóbal de Morales, Andrés de Torrentes, Martín de Villanueva, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Alonso Lobo y Alonso de Tejada.



Cuenca. LIII Semana de Música Religiosa. 11/20-IV-2014.



DENIS MATSUEV

Madrid. Auditorio Nacional. 15-IV-2014. Denis Matsuev, piano. Obras de Chaikovski, Liszt y Prokofiev

XIX Ciclo de Grandes Intérpretes

DENIS MATSUEV: EL PIANO PODEROSO

Desde su triunfo en 1998 en el Concurso Chaikovski de Moscú, Denis Matsuev (Irkutsk, 1975) se ha convertido en uno de los más brillantes representantes actuales de la tradición virtuosística de la escuela rusa y en uno de los pianistas más interesantes de su generación. Siempre muy atraído por la educación y las relaciones culturales, Matsuev es, además, presidente de la Fundación Nombres Nuevos, que apoya a los jóvenes talentos rusos y les ayuda a desarrollar su formación musical. Más de diez mil niños se han acogido a los programas de la Fundación en las distintas regiones de Rusia. Es también presidente de la Fundación Sergei Rachmaninov.

Invitado con las mejores orquestas y directores, presente en todos los festivales de primera fila, Matsuev sorprende desde el principio por un sonido poderoso y redondo, en el que, sin embargo, caben el guiño y el matiz. Su programa de debut en el Ciclo de Grandes Intérpretes el día 15 revela, además, una cierta disposición a la aventura con una obra tan interesante como poco habitual —y bien significativa de la personalidad de su autor— como es *Las estaciones* de Chaikovski. Le seguirá el *Vals Mefisto n.º 1* de Liszt y, para concluir, lo que puede ser una verdadera apoteosis: la *Sonata n.º 7* de Prokofiev.

CNDM

ESTRENOS Y REPASOS

El CNDM propone dos interesantísimas sesiones dedicadas a la música del siglo pasado y de éste. La primera, en el Museo Reina Sofía, protagonizada por el grande y veterano Cuarteto Latinoamericano, al que se une esta vez el pianista Juan Carlos Garvayo, con un estreno de unos de los compositores más brillantes del presente, el puertorriqueño Roberto Sierra. Se trata de su *Introducción, canción y descarga*. Completarán el programa cuartetos de Villa-Lobos y Lavista y el *Quinteto* de Ginastera. Una extraordinaria antología. La otra cita será, en el Auditorio Nacional, el jueves 24 con la Sinfonietta de la Escuela Superior de Música Reina Sofía a la que dirigirá el compositor Peter Eötvös, de quien se interpretará, en estreno español, su *Shadows*. Junto a ella, los conciertos de Stravinski y Berio, la *Canción de Waltraud* de Schoenberg en el arreglo para mezzosoprano y 17 instrumentistas y la *Kammermusik n.º 1* de Paul Hindemith.

Madrid. Museo Reina Sofía. 21-IV-2014. Juan Carlos Garvayo, piano. Cuarteto Latinoamericano. Obras de Villa-Lobos, Sierra, Lavista y Ginastera. Auditorio Nacional. 24-IV-2014. Anna Moroz, mezzosoprano. Sinfonietta de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Director: Peter Eötvös. Obras de Berio, Hindemith, Stravinski, Eötvös y Schoenberg.

Invernizzi, Prina y Pianca en el Instituto Italiano de Madrid

AMORE E MORTE DELL' AMORE

Continúa la tercera temporada del ciclo *Las Sonatas de Domenico Scarlatti* del Instituto Italiano de Cultura de Madrid, con un concierto que se celebrará el próximo 24 de abril en el Palacio de Abrantes (sede del Instituto). La soprano Roberta Invernizzi y la contralto Sonia Prina, ambas especialistas en el repertorio vocal antiguo hasta el punto de haberse convertido en los últimos años en dos de las solistas más solicitadas y apreciadas en este tipo de roles, estarán

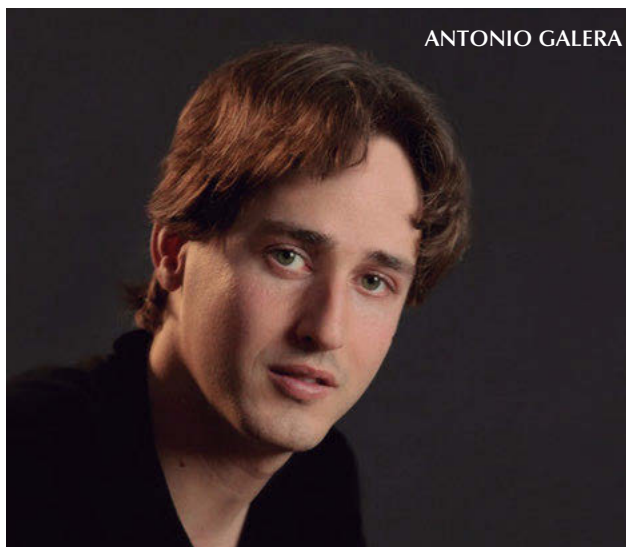
acompañadas por el Ensemble Claudiana de Luca Pianca, que cuenta con la colaboración de algunos de los mejores especialistas europeos en instrumentos originales. Bajo el título *Amore e Morte dell'Amore*, el mismo que lleva el álbum que ambas cantantes y la formación acaban de editar con el sello Naïve, el concierto reúne perlas vocales indiscutibles del barroco italiano firmadas por Monteverdi, Alessandro y Domenico Scarlatti —padre e hijo respectivamente—, Haendel y Gabrieli.

Madrid. Instituto Italiano. 24-IV-2014. Roberta Invernizzi. Sonia Prina. Ensemble Claudiana. Director: Luca Pianca. Obras de Monteverdi, A. y D. Scarlatti, Haendel y G. Gabrieli.

XII Ciclo de Jóvenes Intérpretes

ANTONIO GALERA

Concluye el XII Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo con la actuación de uno de esos pianistas que revelan su personalidad desde la elección del programa. Y el que Antonio Galera López (Valencia, 1984) ha preparado para el día 8 bien puede calificarse de hercúleo. La *Sonata D. 960* de Schubert, *Almería* de la *Suite Iberia* de Albéniz, seis *Preludios* de Debussy y el *Coral y variaciones* de la *Sonata* de Henri Dutilleux. Una sucesión de dificultades pero también de mundos expresivos, la posibilidad de demostrar todas las cualidades de un intérprete que está empezando a hacer carrera y para el que su recital madrileño puede ser un espaldarazo.



ANTONIO GALERA

Madrid. Teatros del Canal. 8-IV-2014. Antonio Galera López, piano. Obras de Haydn, Schubert, Albéniz, Debussy y Dutilleux.

Del Liceu al Palau

MONTSALVAT, EL SONIDO DE UNA NUEVA ORQUESTA

Hace unos meses, Oriol Pérez Treviño, ex director del Auditori de Barcelona, y el joven director de orquesta y compositor Francesc Prat, formado en Suiza y asistente de Ivor Bolton, se embarcaron en una romántica aventura musical: crear la primera formación en España consagrada a la interpretación del repertorio romántico y los primeros clásicos del siglo XX con instrumentos de época y criterios históricos. Se llama Orquesta del Montsalvat —toma el nombre de la mítica montaña wagneriana— y reúne en su plantilla 41 jóvenes instrumentistas *free lance*, procedentes de Alemania, Austria, España, Holanda, Inglaterra, Italia, Portugal, Suiza y Estados Unidos.

La nueva formación, que tiene intención de financiarse con fondos privados y subvenciones puntuales para cada proyecto, tiene en sus filas violinistas como Elisa Citterio, primer violín de la Scala de Milán y concertino

de los proyectos historicistas, Olivia Shenkel y Martin Reimann, de *Anima Aeterna*; Viola de Hogg, habitual de las formaciones de Gardiner, encabeza la sección de violonchelos y de la de contrabajos se responsabiliza Davide Vittone, de la Balthasar-Neumann que lidera Thomas Hengelbrock. También figuran primeros espadas locales como el excelente oboísta Pepo Domènech, el clarinetista Toni Sala-Verdú, el solista de trompa Gilbert Camí o los fagotistas Carles Cristòbal y Joaquim Guerra, que colaboran habitualmente con Concerto Köln, Les Arts Florissants, Le Concert des Nations y otros prestigiosos conjuntos. Hace unos años, habría sido imposible crear una orquesta de estas características, pero la excelente labor de Pep Borràs y Emilio Moreno han convertido el Departamento de Música Antigua de la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) en una factoría de músicos de alto nivel formados en la práctica historicista.

El concierto de presentación de la nueva orquesta tuvo lugar el pasado 14 de marzo en un escenario imponente, las ruinas del Born Centre Cultural y el marco de los actos de conmemoración del tricentenario de 1714. Para la ocasión, el programa combinaba la exigencia musical con la emoción nacionalista en un programa bajo el título *Heroicidad y heroísmo*, punto de encuentro entre el Beethoven más heroico —una selección de la música incidental para el drama *Egmont*, de Goethe y la *Sinfonía n.º 3 "Heroica"*— y un espacio arquitectónico cargado de historia y sentimientos. Pero, por sus espectaculares dimensiones, la acústica del Born es letal: en los textos de *Egmont* apenas se entendía el texto narrado por el actor Josep Maria Pou por la borrosa amplificación. Bravo por Pou, que llenó con aplomo y carisma el intermedio con la lectura del famoso *Tema del traidor y*

del héroe, de Jorge Luis Borges.

A pesar de las limitaciones acústicas, la soprano María Hinojosa estuvo inspirada y brillante en las canciones y la Orquesta del Montsalvat impresionó por calidad y posibilidades de futuro en una *Heroica* llena de fuerza, dirigida con claridad, sentido del detalle y vehementes acentos por Francesc Prat. Tras el bautismo, ya tienen nuevo reto a la vista: el *Réquiem* de Berlioz en Santa María del Mar para conmemorar la Diada del 11 de septiembre. Desde un punto de vista mediático, la elección es oportuna, y más en los tiempos que corren, en el que las subvenciones más generosas tienen color nacionalista. Pero si quieren hacerse un hueco en el circuito musical, tarde o temprano deberán mostrar sus cualidades en un auditorio convencional y sin reclamos extramusicales.

Javier Pérez Senz

En encargo conjunto con la Fundación BBVA

LA ORCAM ESTRENA A BEAT FURRER



No siempre una orquesta española tiene la oportunidad de estrenar una obra de un compositor extranjero de primera fila. Que lo haga la ORCAM —experta en estrenos de nuestros creadores— en colaboración con la Fundación BBVA —que también sabe primar a aquéllos— debiera acallar cualquier eventual protesta acerca de la prioridad del producto nacional. Por otro lado, la atención hacia un compositor como Furrer —su obra se llama *Passaggio*— supone la apuesta de orquesta y fundación porque la cultura española de un paso adelante en ese circuito internacional cada vez más permeable y del que todo lo bueno que se diga de nosotros redundará en beneficio propio. En programa, dirigido por José Ramón Encinar —otro experto en la materia— figuran igualmente el *Tríptico botticeliano* de Respighi y la *Misa de Gloria* de Puccini con los solistas Carlos Silva y Enric Martínez-Castignani.

Madrid. Auditorio Nacional. 8-IV-2014. ORCAM.
Director: José Ramón Encinar. Obras de Furrer, Respighi y Puccini..

OSCRTVE TRES PROGRAMAS MODÉLICOS

La Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE cierran ciclo este mes de abril y a principios de mayo con tres conciertos enormemente interesantes que, además, presentan intérpretes muy especiales. Por ejemplo el director danés Thomas Dausgaard, que negociará —los días 10 y 11— un programa apasionante —*Stabat Mater* de Szymanowski y *Segunda* de Bruckner— y el pianista británico Stephen Hough, a quien acompañará el titular de la orquesta, Carlos Kalmar, en una sesión muy bien trazada: el raramente tocado *Concierto para piano y orquesta* de Dvorák y la *Primera Sinfonía* de Walton. Será los días 24 y 25. Y no menos interesante el concierto conclusivo, muestra una vez más de que Kalmar sabe programar: *Las danzas rituales de The Midsummer Marriage* de Tippett y la versión completa de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn con las voces de Elena de la Merced y Maite Maruri.

Madrid. Teatro Monumental. 10-IV/2-V-2014.
Temporada de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE.

DECCA

L'AMOUR
JUAN DIEGO FLÓREZ

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA
ROBERTO ABBADO

JUAN DIEGO FLÓREZ

L'AMOUR

La superestrella peruana del bel canto Juan Diego Flórez publica su primer disco enteramente en francés, *L'Amour*, que incluye arias sublimes de Massenet, Gounod y Donizetti, además de exquisitas rarezas de Adam y Boieldieu.

Una nueva clase magistral en la que Flórez despliega los nuevos y ricos timbres de su voz.

1 CD
JUAN DIEGO FLÓREZ
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA
ROBERTO ABBADO

DECCA deccaclassics.com UNIVERSAL universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

fnac
www.fnac.es

Del realismo al simbolismo

ALGUNAS GRANDES VOCES

Gran Teatro del Liceo. 8, 9-III-2014. Puccini, **Tosca.** Sondra Radvanovsky/Martina Serafin, Jorge de León/José Ferrero, Ambrogio Maestri/Scott Hendricks. Vladimir Baikov/Alessandro Guerzoni, Francisco Vas/José Manuel Zapata, Valeriano Lanchas. Director musical: **Paolo Carignani.** Director de escena y escenografía: **Paco Azorín.** Coproducción del Liceo y el Teatro de la Maestranza

BARCELONA El nuevo montaje de *Tosca* coproducido por el Liceo y el Teatro de la Maestranza de Sevilla supone el debut como director de escena en el coliseo barcelonés del escenógrafo Paco Azorín, habitual colaborador de Lluís Pasqual, al que considera sus maestro. No es fácil saltar al ruedo escénico con una obra tan famosa, en la que tan difícil es decir cosas nuevas. Azorín muestra en el empeño algunas buenas ideas teatrales y juega la carta del realismo en el primer acto, que es el que mejor funciona. Pero en los dos actos siguientes, aciertos y desaciertos cabalgan juntos en un confuso tránsito del realismo al simbolismo. Sobran efectos tan ridículos como la lluvia de pétalos al final del *Te Deum*, el nuevo ritual de Tosca tras cargarse a Scarpia o la participación del sacristán en la tortura de Cavaradossi, pero no merecía los abucheos que algunos espectadores le propinaron la noche del estreno.

Musicalmente, el director italiano Paolo Carignani aseguró la tensión dramática en el foso, pero con excesos dinámicos que resultaron letales para el segundo reparto, con voces de menor volumen. En la función del estreno sacó buen partido de una orquesta que, dejando a un lado desajustes y pifias puntuales (dichosas trompas...) muestra cada vez mejor nivel. El coro resolvió bien su brillante intervención. La fuerza del drama pucciniano está en las voces y el Liceo ha reunido grandes voces en el primero de los tres repartos (15 funciones), con Sondra Radvanovsky, Martina Serafin y Fiorenza Cedolins alternándose en el papel titular. Radva-

Sondra Radvanovsky y Ambrogio Maestri en *Tosca* de Puccini

novsky es una Tosca de sutuosos colores, intenso lirismo y desbordante expresividad, tan temperamental que en su conmovedora *Vissi d'arte* tuvo problemas en el control de sus potentes medios. Por indisposición de Riccardo Massi, Jorge de León interpretó Cavaradossi en el estreno con una voz potente, no siempre bien controlada, pero manejada con bravura y encendido lirismo. Impresionante, en todos los sentidos, Ambrogio Maestri en su caracterización del malvado barón Scarpia: sabe dar vida teatral a cada gesto y cada palabra con imponente fuerza en un retrato de la maldad y la lascivia del personaje de los que dejan huella. Y demues-

tra que no es necesario gritar desaforadamente ni caer en el histrionismo para adueñarse de la escena.

En el segundo de los tres repartos que se reparten las 15 funciones, Martina Serafin mostró absoluto dominio y control de sus recursos perfilando una Tosca elegante, muy lírica, aunque en exceso contenida. Flojo Cavaradossi de Jesús Ferrero y pésimo Scarpia de Scott Hendricks. Frente a dos bajos mediocres en el papel de Angelotti, brillaron tanto el sonoro sacristán de Valeriano Lanchas como el fino Spoletta de Francisco Vas, papel en el José Manuel Zapata pasó sin pena ni gloria.

Javier Pérez Senz

Temporada de Palau 100

UN MUNDO ENTERO ES CHOPIN

Barcelona. Palau de la Música. 6-III-2014. Grigori Sokolov, piano. Obras de Chopin.

Hay algo en cualquier recital de Grigori Sokolov que es predecible y nunca falla: la excelencia y una musicalidad hecha de rigor y concentración. En su caso la liturgia escénica —la sala sumida en una cuasi oscuridad, una discreta luz enfocada sobre el intérprete, este mismo siempre serio, inclinado, casi encorvado sobre el teclado, sin dilatarse nada en recibir los aplausos, remiso a cualquier expresividad que no sea la estrictamente pianística— no tiene nada de afectada, es el corolario externo de esas mencionadas cualidades. Desde esos invariables presupuestos esta vez Sokolov propuso un programa Chopin cuidadosamente elegido: en la primera parte la *Sonata n.º 3, en si menor*, sola en sus grandes proporciones y todavía mayor en su

ambicioso propósito; en la segunda parte, diez mazurcas escogidas, de entre las cincuenta y ocho del compositor, por criterios sin duda meditados y entre los que nos atrevemos a suponer que están los de una cierta cercanía, afinidad o correspondencia entre sus tonalidades. De arriba abajo tal lección de interpretación, tan exigente, hermosa y total, que Chopin se revelaba como un mundo entero, como un microcosmos de toda interpretación pianística y aun musical.

Toda la *Sonata* fue abordada desde una sobriedad densa y polifónica. Nada hubo de superfluo en la interpretación, todo era esencial. Si recordamos algunos detalles es porque contribuyeron a crear esa atmósfera de concentración en la belleza. Así la bien

plasmada oposición, en el primer tiempo, entre el primer tema tan decidido, tan voluntarioso —casi un engaño, a Chopin no le interesa demasiado, no vuelve a sonar, no está en la reexposición— y el segundo tan cantabile, justamente sacado por Sokolov como si de una melodía belliniana se tratara; pero todavía hace algo sorprendentemente mejor: la transición entre los dos se revela en la versión de Sokolov como tan importante o más que los temas “oficiales”, gracias a su manera de poner de relieve la riqueza armónica de la misma, incluso su tratamiento contrapuntístico, típico del último Chopin. Y, en el Scherzo, un toque velocísimo y un sonido purísimo. Y en el Largo la amplitud y claridad de la exposición, con un *tempo* que podría parecer

demasiado lento y no lo es en absoluto, es el *tempo* necesario —y aquí es oportuno recordar a Celibidache— para que la densidad del concepto alcance plena exposición. Con las diez mazurcas Sokolov nos llevó al reino de la variedad casi infinita de matices conceptuales, servidos por un toque no menos variado, siempre exquisito, pormenorizado en el detalle, pero al servicio de la consecución de un ambiente homogéneo de sonido. Lo mismo puede decirse de esa “tercera parte” del concierto a que nos tienen acostumbrados la generosidad y la entrega absoluta a la música de Sokolov, los bises: Schubert, más Chopin, un delicioso vals del que ignoro la autoría, música, más música...

José Luis Vidal

OBC, Orquesta del Liceo

BRUCKNER SIN PÚBLICO

Barcelona. Auditori. 23-II-2014. Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. Director: **Josep Pons**. Bruckner, *Cuarto*. 2-III-2014. **Juan Manuel Gómez**, trompa; **Werner Gura**, tenor; **Elisabeth Watts**, soprano; **Ann Hallenberg**, mezzo; **James Gilchrist**, tenor; **José Manuel López**, barítono-bajo. Coro Madrigal. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Pablo González**. Obras de Britten y Mozart. 9-III-2014. **Robert Levin**, piano. OBC. Director: **Emmanuel Krivine**. Obras de Mozart y Berlioz.

En su visita al Auditori, la Sinfónica del Gran Teatro del Liceo y su director musical, Josep Pons, obtuvieron el peor índice de ocupación de la sala de la temporada. Daba pena ver cientos de butacas vacías y tanto esfuerzo desperdiciado, porque el reto musical —la *Sinfonía n.º 4, “Romántica”*, de Bruckner— era importante para una orquesta de un teatro de ópera que rara vez afronta este repertorio. Y la versión, meticulosamente dirigida por Pons, tuvo atmósfera y aliento bruckneriano, con un sonido denso en una cuerdas que han mejorado de forma

ostensible bajo su mando. Algo falla: o no se promocionan bien los conciertos, o no hay público para tantos conciertos... o no interesa lo que se programa: sea cual sea la respuesta, seguir por este camino supone un derroche de dinero y tiempo que no se lo puede permitir ni el Liceo ni el Auditori.

La taquilla se animó de forma notable en los otros dos primeros programas de marzo, sin llegar al lleno en ningún concierto, pero con la sala ofreciendo un aspecto menos preocupante. Del interesante programa integrado por la *Serenata para tenor y trompa* de Britten y

el *Réquiem* de Mozart, dirigido de forma solvente y con atención al estilo por Pablo González, hay que destacar la imponente actuación del solista de trompa de la OBC Juan Manuel Gómez en su difícilísima parte y el notable trabajo del tenor Werner Gura. Curiosamente, y aunque el cuarteto de voces solistas del *Réquiem* de Mozart, fue muy bueno —Elisabeth Watts, Ann Hallenberg, James Gilchrist y José Antonio López mostraron musicalidad y una impecable línea de canto— hay que quitarse el sombrero ante el fraseo, la articulación y el

exquisito control de las dinámicas del Cor Madrigal, magistralmente preparado por Mireia Barrera. En cuanto al regreso de Emmanuel Krivine, principal director invitado de la OBC, destacar la bellísima y cristalina lectura del *Concierto n.º 25* de Mozart a cargo del estupendo pianista Robert Levin y la sensacional respuesta de la OBC en una versión de la *Sinfonía Fantástica* dirigida con austero lirismo y refinado sentido del ritmo, el color y los contrastes por Krivine, magnífico intérprete berlioziano.

Javier Pérez Senz

Temporada de Palau 100

MONTEVERDI, GARDINER, EL PALAU

Barcelona. Palau de la Música. 7-III-2014. Silvia Frigato, soprano; Emanuela Galli, soprano; Nicholas Mulroy, tenor; Krystian Adam, tenor; solistas del Monteverdi Choir. Monteverdi Choir. Coro Infantil de l'Orfeo Català. English Baroque Soloists. Director: **John Eliot Gardiner.** Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine.*

No se sabe con certeza qué misa o festividad de la Virgen María anunciaban la *Vísperas* litúrgicas a las que puso música Monteverdi, pero, como nos recordaba la nota del programa de mano —en verdad todo un ensayo firmado nada menos que por el propio Gardiner—, en la Italia de principios del XVII el servicio de vísperas superaba en esplendor musical a la misa misma subsiguiente. Y, refiriéndonos ahora al concierto que comentamos, cuesta imaginar que se pueda escuchar algo más maravilloso que la versión que Gardiner y sus conjuntos habituales, el Monteverdi Choir y los English Baroque Soloists, dieron de *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi, ni al día siguiente, ni en tiempo predecible. Gardiner le hizo al público del Palau el regalo de incluir esta sala entre las pocas de Europa —la única en España— en las que está celebrando el cincuentenario del Monteverdi Choir, por él

fundado en 1964. Y lo que escuchamos dio fe, una vez más, de que este coro —y no le van a la zaga los solistas barrocos ingleses que suelen acompañarlo— es el mejor del mundo para la interpretación con criterios históricos del repertorio barroco. Los músicos británicos —y no creo que a la RAE, veneranda, le importe el préstamo— limpian, fijan y dan esplendor, devuelven el brillo originario, la paleta de colores, la riqueza de armónicos a la excepcional partitura de Monteverdi, de manera que si ella revolucionó con su nuevo estilo la música anterior, aquéllos han creado un hito inexcusable en la historia de su interpretación. Desde la sobriedad del cantante que, solo, en el centro del escenario, encarna musicalmente al sacerdote celebrante entonando la antifona *Deus in adiutorium meum intende* hasta la exuberante fanfarria trasladada de la que iniciaba gloriosamente el *Orfeo* del mismo compositor,



J. E. GARDINER

Matthias Bous

desde lo más sencillo hasta lo más complejo, toda la música, vocal e instrumental, refulgió con la pureza prístina. Pero, como aliándose con el sonido, la sabia y variada disposición de solistas y conjunto vocal e instrumental subrayaba la importancia, ora de las partes, ora del conjunto. Y en esto Gardiner, que parece encontrarse especialmente a gusto en

esta sala de conciertos, aprovechó de forma sutil, a veces, manifiesta otras, las posibilidades espaciales del Palau. La disposición misma de la orquesta, con el lujo visual de tiorbas, teclados del continuo, sacabuches, cornetos, coloristas vientos-madera, la división del coro en hemicosoros, sus evoluciones mismas, los solistas vocales instalados en altísimos y enfrentados lugares del proscenio (“Dos serafines gritábanse el uno al otro”), al lado de cada uno de ellos la tiorba “obligada”, tantos y tantos otros momentos procuraron un continuo gozo sonoro y visual al atónito público del Palau, atónito —no es exageración— ante tanta belleza. Es natural que acogiera con aplausos indescriptibles la interpretación, pero todavía hubiera sido mejor que esperara unos segundos, dos, uno al menos, antes de cortar, incontinentes esos aplausos, el respiro del último acorde.

José Luis Vidal

Fundación BBVA

SÚPLICAS Y ALUCINACIONES

Edificio San Nicolás del BBVA. 11-III-2014. Exaudi Vocal Ensemble. Director: **James Weeks.** Obras de Rihm, Sciarrino, Luc, Hills, Machaut, Ciconia, Rodericus y Weeks.

BILBAO Una distancia de más de seis siglos separaba las obras más antiguas del programa del Exaudi Vocal Ensemble de las más recientes, dos estrenos absolutos firmados por Alex Hills y María Eugenia Luc. Estas dos nuevas piezas no podían ser más diferentes. *Exaudi*, un encargo de la Fundación BBVA a la compositora argentina, es una “súplica expresada en sonido”, una música reflexiva, delicada y muy serena, aunque con unas eficaces curva-

turas dramáticas, que extrae de sus ecos gregorianos una gran intensidad expresiva. En contraste, *Flatland* de Alex Hills juega con las posibilidades dimensionales de la música tomando como punto de partida las alucinaciones del famoso cuadrado creado por Edwin Abbott Abbott en su novela *Planilandia*. El magnífico grupo de James Weeks salvó con total naturalidad el enorme abismo estético que había entre esta traviesa partitura y las flexibles líneas melódicas

de Johannes Ciconia y Guillaume de Machaut, exponentes ambos de un medievalismo terminal.

Los lazos con el pasado se vieron reforzados con tres de los *12 Madrigali* (2007) de Salvatore Sciarrino, formidables muestras de la forma que un compositor actual puede mantener intactas las esencias del madrigal italiano —la articulación musical del texto y la representación de imágenes poéticas— sin necesidad de renunciar a técnicas asentadas en nuestros

días. Preludiando un programa tan potente, las sombras de angustia que planean sobre la obra *Quo me rapis* (1990) de Wolfgang Rihm, basada en un poema de Horacio, habían alentado de inicio una tensión que los *Tres cánones de “Mala Punica”* (2008-2009) del propio Weeks fueron capaces de mantener hasta el final mediante el empleo de unas sonoridades extremadamente sutiles.

Asier Vallejo Ugarte

Decimotercera edición del festival

BEETHOVEN Y BRAHMS, CON B DE BILBAO

Bilbao. Palacio Euskalduna. Festival Musika-Música. 7/9-III-2014. *Beethoven y Brahms, encuentro en Bilbao.*

Un marzo más volvía Musika-Música a sorprender a propios y a extraños batiendo, en plena crisis, su récord de asistencia, con más de 35.000 localidades ocupadas en unos ochenta conciertos. Pero lo importante en este festival nunca han sido los números, sino el ambiente, el ánimo de la gente, la sed de música que se respira en los pasillos y en las diferentes salas del Euskalduna. Eso es Musika-Música. Beethoven y Brahms, el gran capo de la música alemana de inicios del XIX y su heredero más legítimo, han sido los protagonistas absolutos de una edición que ha reunido a buena parte de nuestros mejores músicos (Antoni Ros Marbà como decano) y de nuestras mejores orquestas, con un plantel impresionante potenciado por presencias de fuera de nuestras fronteras como las de Christoph

Spering, Régis Pasquier o Abdel Rahman El Bacha.

No es posible sintetizar en unas pocas líneas lo mucho que se puede escuchar en una sola edición de Musika-Música, pero hubo una serie de momentos que merecen destacarse por encima de los demás. Podemos quedarnos con la resplandeciente *Primera Sinfonía* de Beethoven de la Orquesta de Cámara de Múnich de Alexander Liebreich, con el *Cuarteto "Las arpas"* del Casals y, sobre todo, con Javier Perianes en el *Cuarto Concierto para piano*, para cuyo Andante con moto parece tener el secreto del sonido exacto. En él Paul Daniel demostró su clase al frente de la siempre espléndida Real Filharmonía de Galicia. Benjamin Schmid fue claramente a más en el *Concierto para violín* de Brahms y acabó llevándose grandes aplausos junto a la Sinfónica

de Bilbao y Günter Neuhold. Judith Jáuregui mostró sus armas (presencia, sensibilidad, temperamento) en el *Concierto para piano* de la adolescente Clara Schumann, obra singular en su forma, rica en ideas y dotada de auténtica pasión. Con instrumentos de época, La Ritirata dio con el tono de dos de los cuartetos *Lobkowitz* de Beethoven.

En el gran auditorio, apenas iniciado el festival, la Sinfónica de Euskadi se había lucido con Howard Griffiths en la obertura *Egmont* beethoveniana y en el *Triple Concierto*, donde contó con un magnífico triplete guipuzcoano: Aitzol Iturriagoitia, Iago-ba Fanlo y Marta Zabaleta. Veinticuatro horas largas después fue el turno de Péter Csaba y la Sinfónica de Castilla y León, mercedamente ovacionados tras unas *Danzas húngaras* brahmsianas hasta arriba de fuerza y de

sentido. En el otro extremo, ante un público muy escogido, José Antonio López cantó con suma elegancia el ciclo *An die Ferne Geliebte* de Beethoven y los *Cuatro cantos serios* de Brahms. Hubo algunas decepciones, por supuesto, pero es como si todo se acabase disculpando en unos días en los que los músicos (humanos al fin y al cabo) viven tan al límite. Eso sí, no debemos olvidar la gran aportación de los jóvenes, esos instantes llenos de frescura que brindaban, en el kiosco llamado Jardines de Viena, chavales como los del grupo de percusión Pez-Q del Conservatorio de Palencia. Ahí, en esas ansias de sorprender y de comerse el mundo, en esas oportunidades fomentadas por este festival único, es también donde le aguarda a nuestra música un futuro plagado de promesas.

Asier Vallejo Ugarte

Temporada de la BOS

ESENCIAL KOCSIS

Bilbao. Palacio Euskalduna. 27-II-2014. Sinfónica de Bilbao. Piano y director: **Zoltán Kocsis**. Obras de Bartók, Mozart y Dvorák.

Es muy frecuente ver en los conciertos para piano de Mozart (y cada vez más en los de Beethoven) intérpretes que tocan y dirigen a la vez. Es una fórmula que no siempre funciona, pues de la tensión entre dos formas diferentes de entender una misma obra nacen habitualmente matices que dotan de claroscuros a la música. Pero hay talentos artísticos extraordinarios capaces de crear por sí mismos esas tensiones, esos matices y esos claroscuros, y no hay duda de que Zoltán Kocsis es uno de ellos. El gran músico húngaro, que puede haber perdido vuelo mediático estos últimos tiem-

pos, retiene hasta el último átomo de la fantasía, la personalidad y el virtuosismo que hicieron de él uno de los maestros esenciales del pianismo contemporáneo. En el *Concierto K. 453* de Mozart sus dedos, armados de individualidad propia, nivelaron la límpida escritura clásica con un sonido denso, lleno y rotundo. Fue una pena que la Sinfónica no terminarse de cogerle el punto al auditorio del Euskalduna, traicionero como siempre con las obras de Mozart, que suelen preferir



espacios más cálidos.

A cambio, la orquesta se defendió muy bien en las piezas que enmarcaban el concierto. Puede que pase mucho tiempo antes de que volvamos a tener en esta ciudad un director con una idea

tan clara de las resonancias populares que anidan en la música de Bartók, cuyos *Bocetos húngaros* son la expresión de una estética limpia y muy pura. Y la *Séptima* de Dvorák tiene, detrás de sus luminosas armonías, sus esplendorosas melodías y sus muy vivos colores, una aureola dramática que Kocsis hizo suya merced a un lirismo intenso y encendido sumado a una concepción perfectamente unitaria de la arquitectura de la obra. Ojalá vuelva pronto.

Asier Vallejo Ugarte

Temporada de la OCG

APOLOGÍA DEL MELÓLOGO

Auditorio Manuel de Falla. 21-II-2014. **Larisa Ramos**, narradora. Orquesta Ciudad de Granada. Director: **José Luis Estellés**. Obras de Walton, Bliss, Revueltas y Rózsa. 28-II-2014. **Carmen Solís**, soprano; **Rafael Taibo**, narrador. OCG. Director: **Antoni Ros Marbà**. Obras de Beethoven.

GRANADA Interesantes programas los de los días 21 y 28 de febrero pasados, unidos por un recurso a narradores con resultados discutibles. El primero de los reseñados fue dirigido por un hombre de la casa, el clarinetista José Luis Estellés, ya con experiencia en la dirección de formaciones sinfónicas. Bajo el título de *Grandes composiciones del cine clásico* se presentaron cuatro suites de músicas fílmicas creadas entre 1935 y 1942, dos de autores británicos (William Walton y Arthur Bliss: *Escape me never* y *Things to come*, respectivamente), otra de Silvestre Revueltas (*La noche de los mayas*) y cerró el concierto la suite para narrador y

orquesta de Miklós Rózsa, *The jungle book*. De las cuatro películas sólo la dirigida por Korda se puede considerar que ha alcanzado la categoría de clásico del cine, y de las cuatro partituras sólo la de Revueltas es justificada y comúnmente escuchada en las salas de conciertos, en las versiones de Limantour o de Hindemith, que fue la que se escuchó en Granada. De las tres suites restantes, la de Walton, posiblemente el mejor de los otros tres compositores, resulta convencional en exceso. El único momento original es el ballet que cierra la suite. La obra de Rózsa hubiera ganado de haberse prescindido de la narradora. Sin participar de la

idea de "música absoluta" a lo Hanslick, que el compositor sancionara la intervención del narrador sólo se explica por el reclamo de que la grabara con el protagonista de la película. Curiosamente, la obra más interesante, por desconocida, resultó la de Bliss, perfectamente acomodada a la fantasía del novelista H. G. Wells en una pieza con reminiscencias de *La guerra de los mundos* y estupendas anticipaciones del Shostakovich de la *Sinfonía "Lenin-grado"* en dos de los movimientos de la suite (*Ataque* y *Máquinas*). Estupenda interpretación de la orquesta en una sala inusual e injustamente con tantos claros como asientos ocupados.

El día 28 de febrero, en un concierto enteramente dedicado al músico de Bonn, asistimos a otra sesión de melólogo, esta vez con la muy agradable voz de Rafael Taibo recreando el drama *Egmont* de Goethe. Las objeciones que puedan plantearse se incrementan por el carácter inverosímil del argumento desplegado ante la audiencia. Interpretación más que correcta de la soprano Carmen Solís como la heroína Clara. Mejor prestación de la Orquesta Ciudad de Granada y un inspirado Ros Marbà en una *Cuarta sinfonía* excepcional que cerró el programa, con gran éxito entre el público.

Joaquín García

Ciclo de la Sinfónica de Galicia

MISA DE MUERTOS PARA LOS VIVOS

Palacio de la Ópera. 7-III-2014. **María Espada**, soprano; **Günter Haumer**, barítono. Coro de la Generalitat Valenciana. Coro de la OSG. Sinfónica de Galicia. Director: **Jesús López Cobos**. Brahms, *Réquiem alemán*. 14-III-2014. **Midori**, violín. OSG. Director: **Michele Mariotti**. Obras de Alonso, Mendelssohn, Stravinski y Ravel.

LA CORUÑA Jesús López Cobos ha dicho de la gran obra sinfónico-coral de Brahms: "No es un Réquiem de Dies irae; es un Réquiem para los vivos". Y así lo hizo este director tan querido en la ciudad coruñesa, donde sus versiones son siempre recibidas con entusiasmo aclamatorio. También en esta oportunidad, merced sobre todo a su lectura consoladora, lírica, colmada de matices, de claros y oscuros, de sutiles contrastes dinámicos y agógicos. A la hora de los aplausos, fue muy evidente la predilección del público. Y ello, a pesar de que estaban dos agrupaciones, la Sinfónica y su Coro, que el aficionado considera como algo propio y un emblema de la urbe. Pero

no escapó a la aguda percepción de la sala que las cosas no habían ido como siempre. En primer lugar, la asociación del Coro de la OSG con el de Valencia no funcionó demasiado bien; no se produjo la simbiosis que tiene lugar con las corales de la Comunidad de Madrid o del Palau de Barcelona que son las habituales colaboradoras. Y, además, en el puesto de concertino no estaban ni el titular, Massimo Spadano, ni los que lo sustituyen en sus ausencias; lo cual hubo de notarse en algunos momentos puntuales del trabajo orquestal. María Espada, espléndida, canta de un modo bellísimo, lo que es fruto de una impecable escuela. El barítono tiene un hermoso timbre; pero su



carencia de proyección no le permite afrontar los poderosos medios sonoros que requiere una obra como ésta; la voz es más adecuada para ámbitos reducidos, para el lied y la música de cámara.

Se esperaba con expectación a la violinista Midori. Sin duda, obtiene bellas sonoridades de su soberbio Guarneri del Gesù *exHuberman*;

pero tiene una concepción del *tempo* bastante arbitraria. Cuando toca sola (por ejemplo, en las dos obras de Bach que ofreció como bis ante el entusiasmo de la sala), no hay dificultad alguna y la lectura tuvo gran calidad; el problema surge cuando actúa con una orquesta; sobre todo si realiza la concertación un joven director como Mariotti. Que, por otra parte, en el repertorio puramente orquestal, se mostró elegante y refinado. Dirigió muy bien la magnífica *Sinfonietta*, del compositor coruñés Fernando Alonso; y se mostró seguro y preciso en el *Scherzo fantástico*, de Stravinski, y en la *Rapsodia española*, de Ravel.

Julio Andrade Malde

XLVII Temporada de Ópera Alfredo Kraus

UNA TRAVIATA DE SIEMPRE

Teatro Pérez Galdós. 23-II-2014. Verdi, **La traviata.** Elena Mosuc, Francesco de Muro, Juan Jesús Rodríguez, Rosa Delia Martín, Gianluca Margheri. Coro de la Ópera de Las Palmas. Filarmónica de Gran Canaria. Director musical: **Alessandro Vitiello.** Director de escena: **Mario Pontiggia.**



Nacho Glez. Oramas

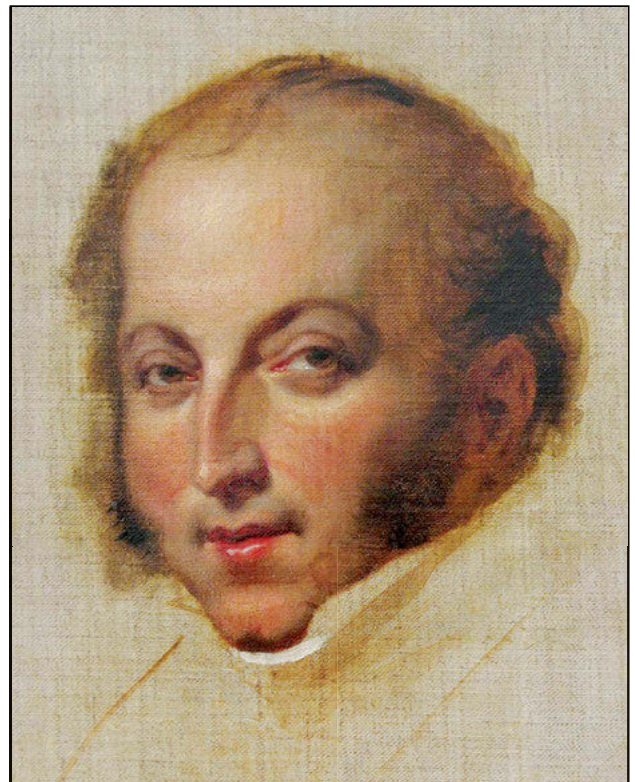
Francesco de Muro y Elena Mosuc en *La traviata* de Verdi

LAS PALMAS Mérito y coraje demuestran los Amigos Canarios de la Ópera para seguir levantando el telón año tras año a pesar de tener que luchar contra los elementos (léase recortes feroces presupuestarios, desamparo de las instituciones públicas) y otros imprevistos, como fue el caso de inesperada enfermedad de la protagonista de este primer título, la esperada Sonia Yoncheva. *La traviata*, ópera predilecta de todos los públicos abrió pues esta temporada lastrada por los problemas económicos mencionados y que no dejan de hacerse ver, inevitablemente. Trasladada a mitad del siglo XX, un vestuario muy esquemático y decorados reciclados de producciones pasadas, salvan como pueden la presentación escénica en una lectura asaz tradicional.

Mosuc, llegada prácticamente en el último momento salva con dignidad su cometido, sin camelar notas ni escatimar sobreagudos, (incluso algún añadido, como el final del segundo acto, de dudoso gusto musical) más a sus anchas justamente en los pasajes de coloratura y en la octava

aguda de su tesitura, y con fraseo algo anticuado. El joven Francesco de Muro, pese a las desigualdades tímbricas entre sus registros, fue un honesto Alfredo, musical y vocalmente más que correcto. Sobresaliente, sin lugar a dudas el magnífico Germont de Juan Jesús Rodríguez, sobrado de medios, de fraseo impecable y admirable control del fiato que, con justicia, cosechó las más encendidas ovaciones. Impecables los demás componentes del reparto, en su coral cometido, especialmente Tejera y Albelo. Rutinaria la dirección de Vitiello, que no contó con una Orquesta Filarmónica especialmente inspirada, sobre todo en lo que respecta a las secciones más agudas de las cuerdas. Los recortes también alcanzaron a la banda interna, menos nutrida que en ocasiones anteriores. Habrá que esperar a que pase la mala racha para que vuelva la ópera a alcanzar el nivel de los tiempos de bonanza, pero el público de Las Palmas se mantiene fiel en las duras y en las maduras, aun siendo "croce e delizia al cor".

Leopoldo Rojas-O'Donnell



XXXV Edizione

Pesaro, 10~22 agosto 2014

Armida

Il barbiere di Siviglia

Aureliano in Palmira

Accademia Rossiniana

Il viaggio a Reims

Concerti di Belcanto

Le sei Sonate a quattro

Rossinimania

Petite Messe Solennelle

Péchés de vieillesse



www.rossinioperafestival.it

Info: +39 0721 3800294

Tricentenario del reformador de la ópera

EXTRAÑO HOMENAJE A GLUCK

Teatro Real. 7, 8-III-2014. Gluck, **Alceste.** Angela Denoke/Sofia Solovij, Paul Groves/Tom Randle, Willard White, Magnus Staveland, Thomas Oliemans. Director musical: **Ivor Bolton.** Director de escena: **Krzysztof Warlikowski.**

MADRID Warlikowski, como Stephano Poda y en mucha medida también el tan cacareado Cherniakov (este terceto no agota la lista), es de esos registros que se dejan llevar más por su imaginación (o un ego desmedido) que por reflejar la ópera que se han encargado de narrar. Así sucedió ya en el Real con *Makropulos* y *El Rey Roger* y, en mayor medida, con aquel atentado monteverdiano llamado *Poppea e Nerone*. Con *Alceste* ocurre bastante de lo mismo: uno ve un espectáculo trabajado con una pormenorización impresionante y con algunas llamativas soluciones teatrales pero que al final, entre tanto barullo tapizado de incógnitas, es difícil entender qué obra está contando. En esta ocasión añade al argumento de Eurípides visto por Du Roullet, ya que se ofreció la versión parisina de 1776 (o sea en francés), nuevos personajes que hablan en inglés para redondear todavía más el galimatías, tergiversando la historia original hasta el punto de hacerla confusa e irreconocible. A partir de una entrevista filmada a la protagonista que puede ser la malograda Lady Di (si así es, pocas similitudes se pueden hallar entre la griega y la inglesa y menos la virtud de la fidelidad) los disparates se van sucediendo sin descanso hasta un final ambiguo por no decir incomprensible. En medio, como inesperada y chocante originalidad, entre otras muchas gracias, en la fiesta palaciega se detiene la música de Gluck y una bailaora flamenca se lanza a lo suyo jaleada por improvisados palmeros. Indudablemente *Alceste* es una ópera algo estática, como lo son todas las demás partituras del compositor, pero es lo que es y no hay vuelta de



Paul Groves, Willard White y Angela Denoke en *Alceste* de Gluck

hoja; no se la va a hacer más teatral de esta manera. Por otro lado, modernizarla tiene sus riesgos y no es de recibo que para conseguirlo se eche mano, va sólo un ejemplo, a unos zombies que tanto están de moda hoy para ambientar la escena infernal; muertos vivos, por cierto, bien vivos, pues es tal lo que sugiere una pareja encargada de conjugar la parte más carnosa del verbo amar. Nada que agregar a este desastre escénico en perpetua actividad, capaz de producir alguna que otra vez cierta incómoda sensación de vergüenza ajena, con la terrible impresión de que más que un homenaje a Gluck en tricentenario se le brindó una parodia.

Desde el foso, Bolton ofreció un sonido compacto

y transparente, estilísticamente ajustado, aunque se echó en falta un poco más de matización. El coro volvió a demostrar valía en su variada y amplia labor. No es fácil la tesitura de *Alceste* y Denoke, por no estar el papel entre sus coordenadas o por tener quizá una mala noche (o por ambas cosas) estuvo insufrible, con graves sordos, agudos chillones, en lucha constante con la afinación. Su gran categoría de actriz y su hermosa presencia escénica apenas la salvaron en esta ocasión. Al contrario Solovij mostró una voz sana y un canto cuidado; lástima que su instrumento muy lírico fuera insuficiente para puntuales momentos donde precisaría mayor densidad vocal; como actriz, insulsa. Groves hizo un Admete intenso,

expresivo, enturbiado por problemas evidentes en las notas agudas. Randle, voz más oscura y opaca, no se quedó atrás y, en su caso, sin problemas de tesitura. Impone en su doble papel White, un poco rudo como el sacerdote, con voz más sonora que firme. Excelente Oliemans, cantante indigno del corto papel de Hércules y aún más de la caracterización pues después de alcohólico fue convertido en el enemigo payaso de Batman. Suficiente el Évadre de Staveland, igual que fueron los trabajos de Isaac Galán (Apollo, deus-ex machina en plan imaginaria barroca, el único detalle cercano a la estética de Gluck) y el del resto del equipo.

Fernando Fraga

Temporada de la OCNE

CARTA BLANCA A ADAMS

Madrid. Auditorio Nacional. 22-II-2014. **Cuarteto Attacca.** Orquesta Nacional. Director: **John Adams.** Obras de Beethoven y Adams. 25-II-2014. **Cuarteto Attacca.** Obras de Adams. 28-II-2014. **Jeremy Denk,** piano. ONE. Directora: **Joana Carneiro.** Obras de Ravel, Barber y Adams. 8, 14-III-2014. OCNE. Directora: **Simone Young.** Obras de Buckner y Schubert.

John Adams (1947) es compositor solvente, magnífico orquestador, ameno. De raíz minimalista, su música, que no desdeña lo tonal, se caracteriza por un sagaz sentido rítmico, una sabia aplicación de la variación continua, un manejo muy expresivo del *ostinato*, una elaboración contrapuntística de primer orden y una sorprendente paleta tímbrica. Aspectos bien estudiados hace poco en esta revista por David Rodríguez Cerdán. Su *Harmonielehre* es una suerte de gran sinfonía de 40 minutos en la que pueden apreciarse todos esos rasgos, entremezclados con potentes disonancias y conexiones wagnerianas. El fúlgido brillo de la instrumentación nos mantiene alerta. El propio compositor dirigió de forma

competente la obra junto con *Absolute Jest* para cuarteto de cuerda y orquesta sobre temas de Beethoven muy bien hilados, traídos y llevados, y una olvidable obertura de *Fidelio*. Presentó las obras en un español inteligible. Algo que haría en las demás sesiones.

El mismo formidable Cuarteto protagonizó la sesión de cámara del 25 de febrero, con la estimulante selección de danzas *John's Book*, que combina los arcos con la electrónica. La altura de la música de Adams volvió a quedar en evidencia a lo largo del concierto extraordinario (¿por qué una sola edición?) dirigido con impulso y relativa claridad por Joana Carneiro, que, no obstante, obtuvo excelente respuesta de la ONE en la rutilante *Sin-*

fonía extraída de la ópera *Doctor Atomic*. Preciso, ágil, incluso delicado, no muy poético, el pianista Jeremy Denk, que tocó el *Concierto en sol* de Ravel, no bien explicado por la batuta, que dio carácter al *Adagio* de Barber.

Escuchamos dos conciertos de la directora australiana Simone Young. El primero albergaba la *Sinfonía n.º 9* y el *Te Deum* de Bruckner. Aquella composición tuvo una reproducción más bien insustancial con un tratamiento nada refinado de los planos. La Nacional no sonó depurada. Todo bastante aparatoso. Confusa la coda del primer movimiento. En el segundo, las cacofonías fueron alarmantes. Y en el tercero no hubo tensión y los climas dejaron mucho que desear. El evanescente final

no tuvo nada de magia. Poco matizado el *Te Deum*, donde el Coro cantó muy fuerte y, en general, afinado.

Mejor suerte tuvieron las *Sinfonías n.º 8*, *"Inacabada"* (aquí presentada como n.º 7) y n.º 9, *"La Grande"* (numerada en este caso como 8) de Schubert. Young evidenció buenas dotes constructoras, adecuado engarce de periodos, claridad gestual —con un molesto y espasmódico movimiento continuo— y sentido rítmico acendrado, importante para la segunda obra. No hubo delicadezas ni especial lirismo poético y casi todo sonó grueso, pero sí orden y correcta disposición de acontecimientos. Gran éxito, al que se sumó la orquesta con sus aplausos.

Arturo Reverter

Ciclo de la ORTVE

INVISIBLE DARKNESS

Madrid. Teatro Monumental. 31-I-2013. **Elina Vähälä,** violín. Sinfónica de la Radio Televisión Española. Director: **Carlos Kalmar.** Obras de Martinu, Britten, Stravinski y Chaikovski. 7-II-2014. **Leticia Moreno,** violín. ORTVE. Director: **Carlos Kalmar.** Obras de Casablancas, Prokofiev y García Abril. 14-II-2014. **Asier Polo,** violonchelo; **Christina Biwank,** viola. ORTVE. Director: **Rafael Frühbeck.** Obras de Strauss y Beethoven.

El espacio impone su tijera inmisericorde, y el aún reciente aniversario de Britten obliga a sacrificar a Martinu. Se oyó su *Concierto n.º 2* para violín, no una de sus obras mayores, sino una muestra de música matematizada, de tiralíneas, cuyo lirismo —existente— recae sobre el violín. Qué gran sorpresa fue constatar la categoría de Elina Vähälä, con cuerpo sonoro y belleza tímbrica, capaz de salir mucho más que airosa de las continuas fintas, deslizamientos, o la *cadenza* que Britten dispone en su andadura. Desde el inicio de *Francesca da Rimini*,

además de las cualidades como melodista por las que Chaikovski es reconocido, se añadió el interés de su escritura vertical. Qué obra para que el a menudo pasional Kalmar hallara en ella colores y ritmos desatados con vehemencia e incluso con violencia, con una ORTVE encendida por una incandescencia irrefrenable. ¡Claro que sí, Kalmar! En una obra como ésta, y fue lo que sucedió, se impone prender fuego a la barraca.

La visible oscuridad es un libro de Styron sobre la depresión, pero pese a la cuasi literalidad del título, la

fuerza de Benet Casablancas es otra: *El Paraíso perdido* de Milton. No es una obra exasperada, como otras de su autor, que son huesos duros de roer, aunque, ojo, siempre con buena carne pegada, sino una obra más accesible y unitaria. Kalmar se tomó en serio la propuesta y preservó su envoltorio estremecido y misterioso.

Rafael Frühbeck siempre ha tenido un oído excepcional para vertebrar los vectores y las grandes líneas de fuerza de una obra, todo ello con autoridad. Sin embargo, era frío como un caserón en invierno. Y hasta cierto punto es natural: en

Burgos hace un frío de pelo de oso. Lo notable es el cambio obrado en él últimamente (uno lo observó ya desde *La infancia de Cristo*). Ahora es un sabio y por momentos hasta cálido maestro, que transmite por ello una mayor emoción, conservando como es lógico las virtudes aludidas. En el *Don Quijote* de Strauss, obra destellante, con dorados y claroscuros orquestales reproducidos hasta el infinito, el burgalés hizo hincapié en el dominio orquestal, lleno de sorprendentes disonancias y bellos *solí*.

J. Martín de Sagarmínaga

Ciclo de la ORCAM

REALIDADES

Madrid. Auditorio Nacional. 19-II-2014. **Judith Jáuregui**, piano. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Mozart y Beethoven. 25-II-2014. **Andrea Lucchesini**, piano. ORCAM. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Beethoven y Cherubini.

Fue el primero un concierto conmemorativo, ensamblado como homenaje al profesor Tomás y Valiente. Se invocó la paz en versos de Gloria Fuertes, y empezó la música; de alto contenido y excelente realización. La hubo en la obertura de *La clemenza di Tito*, interpretada con finura de trazo, vuelo, cuidados contrastes dinámicos, claridad de voces orquestales: plétórica de aciertos. En la misma vía estuvo el acompañamiento espléndido que se le hizo a Judith Jáuregui en el *Concierto para piano y orquesta n.º 20*, también del genio de Salzburgo. Pienso que la pianista donostiarra, a quien en el programa de mano se tilda de joven promesa y de brillante realidad (!) está mucho más cerca de lo segundo. Se produjo en su parte del concierto con un sonido de particular encanto, elaboró un segundo tiempo angélico y redondeó, junto con la orquesta y su director, una interpretación a recordar. También lo fue, aunque

no por los mismos motivos, la que se hizo de la *Sinfonía "Heroica"*, que es en sí misma un hito en la producción de su autor. Víctor Pablo Pérez, con la orquesta entregada y brillante, indagó en esta *Heroica* sin desconfigurar el *totum*, sin que quedasen por aquí o por allá flecos de falsa genialidad o motivación arbitraria. De tal manera que se logró la construcción total e impactante de la sinfonía atendiendo a detalles que se diluyen tantas veces en poderosas interpretaciones más convencionales. Así, la cuidadosa y cuidada interpretación, y sin que llegue a reproche, dejó un regusto de que pudo haber algo más de ajuste en la orquesta en el primer tiempo, redondeando una Marcha fúnebre de profundidad y construcción modélicos, con impecable factura e innegable y sobrio patetismo, sin brochazos sonoros innecesarios: ejemplar. Como lo fue lo obtenido en el Scherzo y la evolución del Finale, desde la limpia exposición del tema "en

cuarteto" hasta el ímpetu final a través de fugas y variaciones temáticas. Ovociones entusiastas premiaron el *Concierto* y la *Sinfonía*.

Sustituido el anunciado Rafal Blechacz por el italiano Andrea Lucchesini, fue éste muy ovacionado en el *Concierto n.º 3 para piano y orquesta* de Beethoven, lo que le impulsó a ofrecer como propina un *Impromptu* de Schubert. Reseño esto a modo de preámbulo del segundo concierto porque sin discutir la eficacia y buena línea del pianista, al firmante no le elevó su labor a las cotas alcanzadas por otros artistas en esta obra tan de repertorio. No pareció, por parte de la orquesta, lo suficientemente pulimentada la larga introducción de la obra a su cargo, y sí se logró a lo largo de la interpretación el buen equilibrio con el solista, pero éste pareció un punto alicorto en cuanto a construcción y fraseo sin mostrar tampoco un sonido de especial atractivo. Se consiguió, eso sí, un magnífico y hondo Largo.

Otra cosa fue la interpretación, no tan ovacionada por el público, aunque la juzgo magistral, del *Réquiem* de Cherubini, expresado con la fundamentalísima y excepcional colaboración, por la calidad alcanzada, de los treinta y ocho componentes —en esta ocasión— del Coro de la Comunidad de Madrid preparado por Pedro Teixeira, maleable, potente, con modulaciones y fraseo impresionantes y pianísimos que rozaron lo irreal. Todo bajo la cuidadísima atención del maestro burgalés ayudado por la orquesta en una versión gloriosa. Desmenuzar un poco creo que vale la pena: la *Sequentia* dicha con íntima unión; contundencia y fuerza en puntos concretos del *Dies irae, Rex tremendae* y *Confutatis*, y como a lo largo de toda la obra, el dominio y el ajuste de lo escuchado en los dos fugados del *Quam olim Abrahamae* con la calma de la sección intermedia. A recordar.

José A. García y García

Liceo de Cámara

MEANDROS

Madrid. Auditorio Nacional. 20-II-2014. **Ramón Ortega Quero**, oboe; **Sebastian Manz**, clarinete; **Marc Trénel**, fagot; **David Fernández Alonso**, trompa; **Herbert Schuch**, piano. Obras de C. Stamitz, Mozart y Beethoven. 12-III-2014. **Amandine Beyer**, violín barroco. Obras de Weiss, Westhoff, Bach y Tartini.

El primero de los dos conciertos aquí recogidos del Liceo de Cámara se ocupó de un rincón de la especialidad muy poco atendido en general y por la serie madrileña en particular, el protagonizado por instrumentos de viento. Se contó para ello con cuatro músicos formidables, en especial el oboe y el trompa, que acometieron con ánimo lúdico el *Cuarteto op. 8, n.º 2* de Carl Stamitz (pro-

bablemente en el arreglo de Weigelt, dado que la plantilla original mezcla maderas y cuerdas). Algo problemático resultó el ajuste del teclado con el resto en los quintetos de Mozart, *K. 452*, y Beethoven, *Op. 16*, incurriendo demasiado Schuch en una visión concertante de su cometido. Así y todo, aproximaciones valiosas, señaladamente en el caso de la magnífica partitura mozartiana.

Amandine Beyer comenzó su tan apasionante como difícil concierto con una transcripción (debida a una alumna suya) no muy interesante de dos piezas laudísticas de Weiss. Ciertamente, el eje de la sesión lo conformaron las dos grandes obras de Bach, la *Sonata n.º 3* y la *Partita n.º 2*. De esta última, Beyer ofreció una aproximación sensacional, plena de recursos interpretativos e instrumentales, a la altura de

la extraordinaria página bachiana. No había ocurrido lo mismo en la sonata, el punto más bajo de la actuación de la violinista francesa, que incluso se vio obligada a hacer un alto en la Fuga. Excelente reivindicación, en cambio, de Tartini, del que tocó un *Tema y variaciones* y una *Fuga*. Lectura algo plana de la *Suite n.º 6* de Westhoff.

Enrique Martínez Miura

Ópera de Madrid

INICIATIVA LOABLE

Madrid. Teatro Reina Victoria. 7-III-2014. Verdi, **Rigoletto.** José Manuel Sánchez, Marco Moncloa, Ruth González, Piet Vansinchen, María José Trullu. Director musical: **José Fabra.** Director de escena: **Carlos Wagner.** Producción del Festival belga de Alden Biesen.



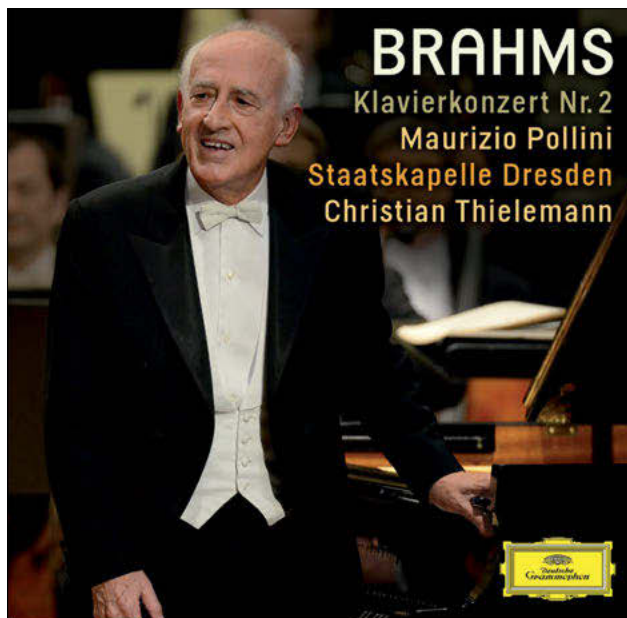
Escena de *Rigoletto* de Verdi en el Teatro Reina Victoria

Hay que aplaudir iniciativas como ésta, que tratan de llevar a un público popular ópera y zarzuela tradicionales de forma modesta, pero digna. Cierta dignidad sí tuvo esta representación, que inauguraba una temporadilla en la que van a estar también *El barbero de Sevilla*, *La bohème* y *Agua, azucarillos y aguardiente*. Detrás está la solvencia empresarial de Enrique Cornejo y el batallar del barítono Marco Moncloa.

El primer aspecto interesante es que la orquesta situada en el hipotético foso —este pequeño recinto no lo tiene— no es un conjunto desmedrado. Lo componen 40 jóvenes instrumentistas entre los que hay de todo, pero que, globalmente, en este caso al menos, sonaron con propiedad y bastante afinados, llevados por la diligente mano de Fabra, correcto, claro, animoso, algo falto de sello personal y de arrebatado dramático. El otro director previsto, Alexis Soriano, que aparecía como responsable musical de la compañía, ha dirigido con posterioridad dos funciones y se ha retirado del proyecto. El coro de doce hombres cumplió con soltura. De su interior salieron Cepano, Borsa y Marullo.

De las tres voces principales lo mejor vino de parte de Ruth González. La voz es demasiado ligera, pero cantó con entusiasmo y salvó la coloratura con general brillantez. El timbre, penetrante, no es cálido, pero llega; y es actriz. Moncloa cantó esforzadamente, bastante mate de timbre, pero comunicó. Sánchez hizo un Duque chulesco, entre mejicano y flamenco. La voz, de lírico-ligero, no es bella y adopta resonancias nasales, pero es fácil en el agudo, no siempre bien apoyado. Impresentable Sparafucile de Piet Vansinchen, temblón y desafinado. Maddalena discreta de María José Trullu. La puesta en escena, quitando dos o tres cosas —los momentos anteriores a la Vendetta, tras el desvirgamiento de Gilda, por ejemplo—, nos pareció un dislate, con algunos momentos de mal gusto, otros que iban en contra del libreto y de la música y muchos en los que aquello parecía una ópera bufa. ¡Qué idea la de convertir a la hija del jorobado en una retrasada mental! Decorado fijo con vistas al ladrillo del escenario con tres espacios: palacio del Duca, habitación de Gilda y guarida del rufián.

Arturo Reverter



MAURIZIO POLLINI

BRAHMS: CONCIERTO PARA PIANO Nº2

CHRISTIAN THIELEMANN

Maurizio Pollini completa junto a la Staatskapelle Dresden y Christian Thielemann la grabación de los conciertos para piano de Brahms, con este registro en vivo del *Concierto número 2*, realizado en la Semperoper de Dresde en enero de 2013.

"La resolución y la seguridad en sí mismo con que tocó Pollini fueron fascinantes."
Dresdner Neueste Nachrichten

1 CD

MAURIZIO POLLINI, piano
STAATSKAPELLE DRESDEN
CHRISTIAN THIELEMANN



deutsche Grammophon.com

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

CNDM, La Filarmónica

TRES CELEBRIDADES BARROCAS

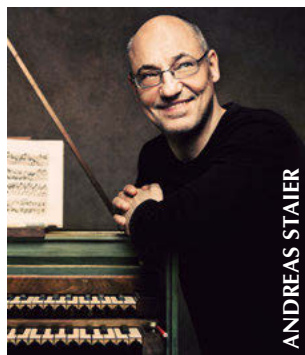
Madrid. Auditorio Nacional. 6-III-2014. Sunhae Im, Sophie Karthäuser, Sonia Prina, Jeremy Ovenden, Johannes Weisser. Le Cercle de L'Harmonie. Director: **René Jacobs.** Haendel, *La Resurrezione*. 11-III-2014. Europa Galante. Director: **Fabio Biondi.** Obras de Vivaldi. 20-III-2014. **Andreas Staier,** clave. Obras de D'Anglebert, De Grigny, Couperin y Bach.

Tres de los representantes más ilustres de la interpretación de la música barroca comparecieron en sendas citas en el Auditorio Nacional durante el mes de marzo: René Jacobs, Fabio Biondi y Andreas Staier. Nombres con fuerza suficiente como para atraer a un público numeroso y entendido, aunque los resultados no fueran igual de satisfactorios en los tres casos.

Jacobs, tras su buena labor el pasado año en *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, dirigía ahora el otro oratorio romano de Haendel: *La Resurrezione*. En esta ocasión no le acompañaba la formidable Freiburger Barockorchester, sino Le Cercle de L'Harmonie. Las cuerdas empezaron apagadas y, aunque fueron remontando el

vuelo, no consiguieron paliar la pobre impresión de los vientos, en especial de unos oboes realmente infames. A Jacobs le faltó brío y, pese a intentar muchas cosas con el continuo, jugando con la panoplia instrumental (violonchelo, viola da gamba, laúd, arpa, clave y órgano), no convenció en ningún momento. En el elenco vocal se salvó Sophie Karthäuser y, en menor medida, Jeremy Ovenden y Johannes Weisser. Estuvieron tan desafortunadas como en ellas es habitual Sunhae Im y Sonia Prina.

Biondi ofrecía los cinco conciertos de la *Op. 3* vivaldiana, *La stravaganza*, que Walsh, en su edición pirata de 1728, puso en circulación en Londres junto al *Concierto en fa mayor, RV 291*. Completaban el programa las sin-



Josep Molina

ANDREAS STAIER

fonías *Il coro delle muse (RV 149)* y la de apertura de la ópera *Ercole sul Termodonte*. A pesar de la cortedad de efectivos (seis violines, además del propio de Biondi, viola, violonchelo, contrabajo, archilaúd y clave), el sonido de Europa Galante fue potente y envolvente, superando en mucho la floja impresión que había dejado

con este mismo programa en el disco que publicó Virgin hace tres años.

Staier demostró que sigue siendo uno de los mejores clavecinistas, si no el mejor. Dio un recital formado por obras de compositores franceses (D'Anglebert, De Grigny y Couperin) y de Bach, tan influido por éstos, Staier clavó todas las notas, si bien le faltó algo de sosiego en el arranque de la arrebatadora Allemande de la *Partita en re mayor, BWV 828*, quizás una de las más bellas piezas jamás escritas para teclado. Más centrado en la actualidad en su faceta pianística, reconforta comprobar que el gran Staier conserva todavía todas sus facultades cuando se sienta ante un clave.

Eduardo Torrico

Fundación BBVA: Retrato V, España siglo XXI

CASI DE AHORA MISMO

Madrid. Auditorio Nacional. 19-III-2014. Plural Ensemble. Director: **Zsolt Nágý.** Obras de Torres, Sánchez-Verdú, Camarero, Posadas, Fernández Guerra y López López.

Otro importante y hermoso concierto del ciclo de la Fundación BBVA dirigido por Fabián Panisello. Estas seis obras tan distintas merecerían más escuchas, más detenimiento... y más espacio. *Poética*, de Jesús Torres, es un continuo que responde a su título, es un poema sinfónico para clarinete, violín, violonchelo y piano que trata de responder al estímulo de seis poemas alemanes, desde la exaltación nocturna de Novalis al *Tango de la muerte* de Celan. *Arquitecturas del límite*, de Sánchez-Verdú, narra la asfixia de dos personajes, flauta y clarinete, que se mueren sin cantar según su timbre y tesitura, sino en un ahogo; lo puntean violín, violonchelo y

un piano heterodoxo, en disminuyendo, hasta que el subrayado es sólo gesto, y el gesto no se oye. *Afterimage*, de César Camarero, se construye con arrebatos sonoros que son lo contrario al concepto de frase, *traslucen* de lo que se vio y ya no está... para reservarnos al final un episodio amplio que parece desmentir lo anterior. *Proemio*, de Alberto Posadas, acude al viejo y siempre novedoso procedimiento (Berio fue maestro en la *Sequenze*) de acorralar a los instrumentos para que sean ellos, lo contrario a ellos y algo más allá de ellos; aquí, violín y piano. *Espace brisé*, de Fernández Guerra, tiene ya veinte años y responde bien al título: se construye un ámbito con

sonidos y timbres (violín y violonchelo, flauta y clarinete), y se desgarran en un tranquilo proceso que huye del *pathos*, todo ello en secuencia casi puntillista: los puntos sonoros inducen el dibujo del sonido. No hay poematismo, sino más bien *narrativismo* en *La pluma de Hu*, de José Manuel López López, que cierra el concierto como se empezó, con referencia literaria como pretexto, tal vez excusa. Entre Ravel y Takemitsu (dicho así para entenderlos, aunque nos limite), esta pieza para cuarteto de cuerda, clarinete y clarinete bajo, flauta y piano, crea episodios sonoros a menudo densos, y da la impresión de que una secuencia desmintiera o matizara la anterior.

Los pájaros de Messiaen han dejado su lección en algunas de estas obras y afectan al concepto de frase (¿acaso frasean los pájaros, o lo suyo es un *staccato* permanente?).

El húngaro Zsolt Nágý dirigió cinco de estas obras, con exactitud, con calor también. Su gesto y su pulso (además de su biografía) indican que es un profesional excelente y también un artista. ¿Las valoraciones de las obras? Eso es otra cosa, y hace falta otra perspectiva. Algunas de ellas no están compuestas para gustar. Ninguna tiene ese propósito, pero a algunas no parece importarles. Son otros tiempos.

Santiago Martín Bermúdez

XLIV temporada de Ibermúsica

ATRATIVAS SUPERFICIES

Madrid. Auditorio Nacional. 14, 19, 20-III-2014. Filarmónica de Tokio. Director: **Eiji Oue.** **Ekaterina Lekhina**, soprano. Sinfónica de Montreal. Director: **Kent Nagano.** Obras de Mayuzumi, Koyama, Stravinski, Ravel, Chin y Mahler.

Dos excelentes orquestas. Ambas son sólidas, compactas, equilibradas, brillantes, afinadas; un aspecto éste que alcanza una mayor perfección en el conjunto canadiense, que posee además un espectro sonoro más sedoso, más satinado y un virtuosismo de más altos vuelos. Es formación más mestiza, entre el colorido matizado y oscuro de las grandes agrupaciones europeas y el fulgor tímbrico más luminoso de las americanas.

Oue —a quien recordamos en su etapa al frente de la Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña— mostró facilidad para amalgamar, soldar y planificar las líneas básicas de las grandes composiciones sinfónicas de su programa. El

ballet en dos partes *Bugaku* de Toshiro Mayuzumi (1929-1997) es obra amplia y robusta que trabaja con brío el pentatonismo y maneja la disonancia con habilidad. Varèse, Xenakis y aun Prokofiev nos vienen a la memoria. *Kobiki-Uta* (La canción del leñador) de Kiyoshige Koyama (1914-2009) desarrolla unas variaciones que se basan en el *ostinato* rítmico. En la línea de las *Metamorfosis sinfónicas* de Hindemith sobre temas de Weber. *La consagración de la primavera* fue precisa de *tempi* y de ataques, ordenada y un tanto lenta. Faltó en ella el sabor telúrico y el soterrado toque poético. El caos y la dimensión orgiástica. Sorprendente y criticable el *Viva Cartagena* del director, que, en la

pieza popular nipona de regalo, enseñó, debajo del frac, la camiseta de la selección española de fútbol.

Nagano es un director más pausado, menos eléctrico, más elegante, aunque también ágil y preciso. Brindó un *Tombeau de Couperin* de Ravel bien diseñado, fluido, de estudiadas dinámicas, pero sosete y sin mucho encanto. La coreana Unsuk Chin evidenció conocimiento de los timbres, refinamiento y sentido del humor en *Snags & snarls* sobre textos de Lewis Carroll, donde la soprano Lekhina cantó con intención y una fresca voz. Se la oyó poco porque la prevista megafonía no acabó de funcionar. *Petrushka* tuvo una traducción bien organizada, detallista, planificada a conciencia, con un colorido

muy apropiado, pero sin la vitalidad, el sabor exultante, el brillo ideales. Muy notables las dos propinas: la obertura de *El corsario* de Berlioz y la *Favandole* de *La arlesiana* de Bizet. Se nota que son francófonos.

En la *Sinfonía n.º 7* de Mahler las texturas estuvieron en general clarificadas, excepto las del último movimiento. Virtuosismo de buena ley, seguridad expositiva. No hubo, hay que decirlo, inquietud y negrura en el terrorífico Scherzo ni tampoco magia sonora en las dos *Nachtmusik*. Ni rastro de sabor expresionista. Una versión de esta *Canción de la noche* atildada, bien tocada y dirigida, escasamente oscura e intranquilizadora.

Arturo Reverter

XX Ciclo de Lied

CONCENTRADO, LIMPIO, HONESTO

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 11-III-2014. **Christian Gerhaher**, barítono; **Gerold Huber**, piano. Obras de Schumann.

Un programa schumanniano supone ingresar en una pequeña floresta de variedades que exige un intérprete, ante todo, imaginativo. Desde luego, musicalidad, estilo, dicción clara y alternancias de emisión, hacen el resto. Reunido este conjunto de habilidades, se puede llegar a la plenitud de uno de los grandes en la actualidad liederística como Gerhaher. El grado de concentración, capaz de transmitirse a una audiencia en parigual vilo, se da por hecho y se exige de un artista como él, del cual nuestro público tiene sobradas y sostenidas muestras hasta llegar a la familiaridad. A un talento como el de Gerhaher se le reconocen pero también se le esperan. Y Gerhaher cum-



plió llegando a la sorpresa que es patrimonio de los supremos intérpretes.

El programa se estructuró con dos series completas, sobre los poemas de Eichendorff y Kerner, una selección de *Mirtos* y la balada estrófica *La hembra del león*, una sucesión de obstinaciones

que crecen hasta el desgarró final, que el cantante convirtió en una tensa y apabullante cantata en miniatura.

En lo demás pasó del susurro apenas recitado a la línea melódica cantada con henchido lirismo y a imponentes instantes de vibración donde su claro timbre se

ensanchó en tesitura estrictamente baritonal y abrazó el espacio. Hay en su arte algo de transmisión depurada que semeja naturalidad, tal si cantar fuera en él, justamente, la segunda naturaleza que sólo un maestro —no un profesor, valga el estruendoso matiz— es capaz de lograr. Gerhaher es siempre un dechado de honestidad estética que llama al agradecimiento.

Huber resolvió el comprometido envite de unas obras pensadas desde el piano y lo hizo según la exigencia de completud que plantean. Vayan en su elogio los incisivos anteriores. Schumann, de pie, levitó largamente aquella tarde.

Blas Matamoro

La superación del melodrama en Verdi

LA ÓPERA IMPOSIBLE

Teatro Cervantes. 28-II-2014. Verdi, **Il trovatore.** Andrés Veramendi, Lola Casariego, María Luisa Corbacho, Arturo Pastor, Ángel Jiménez, Lucía Escribano, Jesús Gómez, Sergio Robles. Coro de la Ópera de Málaga. Filarmónica de Málaga. Director musical: **Miquel Ortega.** Director de escena: **Ignacio García.**

MÁLAGA La quinta cita de la actual temporada lírica del Teatro Cervantes ha contado con la representación de una de las óperas más populares de Verdi, verdadero referente del catálogo lírico del compositor, donde alcanzó la sublimación del modelo de melodrama épico-heroico utilizando cuatro protagonistas con sus característicos tipos vocales, que justifican con sustancial importancia la belleza de esta obra.

La dirección de Miquel Ortega, especialmente de las voces, fue crucial para el buen resultado del espectáculo, destacando dos cantantes; la contralto mallorquina María Luisa Corbacho y el tenor peruano Andrés Veramendi en los papeles de la gitana Azucena y Manrico respectivamente. De ella hay que destacar su potencia de emisión vocal, fuerza expresiva y



una capacidad dramática rica en matices, llegando a lograr momentos sugestivos como en el dúo de la tercera escena del último acto al cantar a duermevera *Ai nostri monti*, mostrando así un muy bello *sotto voce*. De él hay que resaltar su acentuado registro lírico *spinto* que le facilitó el transmitir una serie de sentimientos que van desde la ter-

nura hasta la valentía pasando por la desesperación, como se desprende de la *cabaletta* hacia el final del tercer acto, *Di quella pira*, que hubiera adquirido mayor relevancia de haber tenido un mejor control de los resonadores de su voz.

Lola Casariego tuvo una actuación irregular en el papel de Leonora, pasando

de ciertas dificultades de colocación y empuje vocal en el primer acto a encontrarse más cómoda en el segundo, no tanto en el tercero y terminar en el cuarto con su mejor arte canoro en el aria *D'amor sull'ali rosee*. Por su parte, el barítono Arturo Pastor se mostró seguro cantando en su actuación y actuando en su canto como el Conde de Luna, sabiendo interpretar el contrapunto maléfico dentro de las tensas relaciones que entre sí tienen los cuatro principales protagonistas.

Después de un inicio algo estridente de las voces masculinas, el Coro de la Ópera de Málaga fue mejorando en conjunción y empaste vocal a partir del famoso pasaje del yunque, *Vedi! Le fosche notturne spoglie*, que abre el segundo acto.

José Antonio Cantón

Presentación del nuevo titular de la Filarmónica de Málaga

FIABILIDAD MUSICAL

Málaga. Teatro Cervantes. 7-III-2014. Carlos Álvarez, barítono. Filarmónica de Málaga. Director: **Manuel Hernández-Silva.** Obras de Mahler y Schumann.

Dos hechos significativos se han dado en este décimo concierto de la presente temporada de la Orquesta Filarmónica de Málaga: por un lado la actuación de Carlos Álvarez cantando los *Kindertotenlieder*, una de las colecciones de canciones más importantes de Gustav Mahler, y por otro, el primer encuentro de la orquesta malagueña con su nuevo director titular, Manuel Hernández-Silva, en el que se ha alcanzado un muy fiable resultado artístico, si se tiene en cuenta la calidad de ambos intérpretes y las expectativas que ha suscitado el nombramiento

del maestro venezolano.

Carlos Álvarez ha penetrado en el sentido de esta colección de cinco *lieder* descubriendo progresivamente el claroscuro mundo mahleriano, al dejarse impregnar por su música que ha cargado su dicción de gran lirismo. El máximo grado de expresión lo consiguió en el tercero, *Wenn dein Mütterlein*, al aproximar su voz a la dulzura tímbrica que pide el compositor. El barítono malagueño cantó como si para sí fuera el profundo lamento que encierran estos versos del poeta romántico alemán Friedrich Rückert. El acompañamiento contribuyó a la belleza de

este momento, que tuvo consecuente trascendencia en el descubrimiento de la esencia contemplativa del cuarto poema, donde se puso de manifiesto una más que interesante relación dinámica entre voz y orquesta, fundiéndose ambas líricas, poética y musical, en esa nueva amplitud formal del *lied* contenida en este ciclo de canciones, lejos de cualquier tipo de sentimentalismo.

El concierto se había iniciado con la obertura de la ópera *Genoveva* de Robert Schumann, donde se apuntaron las facultades que iba a desplegar Hernández-Silva en la segunda parte dedicada

a la *Cuarta Sinfonía, op. 120* del mismo autor. Su dirección fue modélica en todos los aspectos. La fusión de su técnica vienesa y su personalidad latina favorecen el fluir musical que este maestro irradia desde el podio. Hernández-Silva supo traducir estas exigencias desde su sólida formación anticipando con ilusión y entrega esta nueva etapa que con él inicia la Orquesta Filarmónica de Málaga llamada a reencontrarse con su público, que respondió con efusivos aplausos, y a conseguir los mejores éxitos bajo su batuta.

José Antonio Cantón

Extraordinaria interpretación de Ning Feng

DE GRANDES SOLISTAS

Auditorio Príncipe Felipe. 21-II-2014. **Ning Feng**, violín. Sinfónica del Principado de Asturias. Directora: **Joana Carneiro**. Obras de Adams, Shostakovich y Beethoven. 14-III-2014. **Suyoen Kim**, violín; **Pablo Ferrández**, violonchelo. OSPA. Director: **Rossen Milanov**. Obras de Beethoven y Brahms.



PABLO FERRÁNDEZ

OVIEDO Dos conciertos con interesantes solistas han protagonizado la temporada de abono de la OSPA durante los meses de febrero y marzo. El primero ofreció la oportunidad de escuchar al magnífico violinista Ning Feng, que ofreció una extraordinaria versión del *Concierto nº 1 para violín en la menor, op. 77* de Shostakovich. Casi tanto como el concierto gustó la exquisita propina que regaló, unos *Recuerdos de la Alhambra* repletos de inusual maestría técnica. No fue tan interesante el trabajo de Joana Carneiro, una directora realmente apasionada sobre la tarima que mostró notables carencias, entre ellas, unos gestos técnicos exagerados. Carneiro marcó la *Séptima Sinfonía* de Beethoven con fruición pero sin encontrar el estilo entre adusto y cantáble de su estética. La versión dejó ver cierta falta de estabilidad rítmica y temática. La segunda cita resultó similar. Visitaron la temporada el chelista Pablo Ferrández y la violinista Suyoen Kim para interpretar el *Doble Concierto* de Brahms, que en la novedosa posición vienesa impuesta por Rossen

Milanov desde su llegada dejó algunos problemas de claridad en el viento madera y los contrabajos. Ferrández estuvo espléndido y, aunque parecía seguir el criterio rítmico de la violinista, encontró mejor que ella el estilo de la obra. Creemos que Kim ofreció una línea melódica poco uniforme y, en ocasiones, algo inestable, sin menosprecio de una notable riqueza expresiva. Milanov acompañó con gusto y un notable sentido rítmico. Su trabajo dejó unos contundentes y expresivos finales. Sucedió algo parecido con la *Primera Sinfonía* de Brahms, partitura complicada para los más grandes, que el director búlgaro dirigió atentísimo a las marcas, pero como si no le importase reflexionar sobre el sonido y la riqueza dramática de una obra que debería plantear a director y orquesta muchas preguntas con respuesta, que aquí se susurraron como de pasada, como si sólo importase poner la sinfonía en manos de la profesionalidad de los músicos para hacerla sonar de principio a fin; eso sí, con energía.

Aurelio M. Seco

MAGDALENA KOŽENÁ

PLEGARIA

CHRISTIAN SCHMITT

Magdalena Kožená interpreta junto al virtuoso organista Christian Schmitt una variada selección de canciones religiosas desde el Barroco hasta el siglo XX.

Las arias y lieder de Bach, Wolf, Schubert, Bizet, Ravel, Duruflé, Verdi, Purcell, Dvořák y Janáček se entremezclan en un álbum cargado de belleza y recogimiento.

1 CD
MAGDALENA KOŽENÁ, mezzosoprano
CHRISTIAN SCHMITT, órgano

deutsche Grammophon UNIVERSAL UNIVERSAL MUSIC GROUP
www.frac.es

Ciclo de la OSE

ENCANDILADOS CON PÉREZ SIERRA

Auditorio Kursaal. 3-III-2014. Orquesta de Euskadi. Director: **José Miguel Pérez Sierra.** Obras de Aldave, Musorgski y Chaikovski.

SAN SEBASTIÁN La Sinfónica de Euskadi, antes de conocerse que su actual director Íñigo Alberdi dejará su cargo una vez haya terminado la presente temporada de abono, presentó bajo el epígrafe *Dentro del akelarre*, un programa diferente y original, que maridó perfectamente con la noche de temporal que azotó al exterior del Kursaal e hizo temblar a media ciudad, y que lamentablemente provocó que del auditorio se llenase solo medio aforo. El concierto supuso un gozoso encuentro con una orquesta en plenitud y totalmente volcada con el maestro Pérez Sierra.

Akelarre de Pascual Aldave (fallecido el pasado año), cuya segunda parte titulada *La dama de Urtubi*, sobre textos de Pío Baroja, ayudó a abrir boca, resultó ser una



J. M. PÉREZ SIERRA

atractiva novedad, a través de sus cortejos, correcales, o sus danzas —de cánones bastante clásicos, y entre los cuales se pueden reconocer diversas melodías populares euskaldunes como el *Akerra ikusi degu*— denotaron el gusto por el trabajo bien planteado y ejecutado, matizando en su justa medida los distintos caracteres de cada

escena, con una cuerda bien ensamblada, metales potentes y concisos, y una percusión efectista y bien controlada, llegando pletóricos hasta la *Danza final*.

El sentido tétrico y frío se siguió transmitiendo con *Una noche en el monte pelado* de Musorgski, en versión de Rimski-Korsakov, sonó tan gélida, como lo fue la

noche atizada por el temporal. Pérez Sierra dominó con elegante contundencia una versión bien ejecutada, del mismo modo que la *Francesca da Rimini* de Chaikovski, obra que fue interpretada por vez primera por la OSE. El viento-madera y los metales estuvieron perfectos al igual que el resto de la orquesta, aunque no exenta de algún que otro notorio desajuste quizás motivado por ser una obra nueva en su repertorio. De cualquier modo, y a pesar de las inclemencias en el exterior del auditorio, fue una noche llena de duende, donde destacó sobre todo el buen hacer del maestro Pérez Sierra, batuta que realmente supo encandilar tanto al público como a los atriles de los de Miramón.

Íñigo Arbiza

Ciclos de la RFG y Ángel Brage

JUVENTUD MADURA AL PIANO

Auditorio de Galicia. 6-III-2014. **Javier Perianes**, piano. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Paul Daniel.** Obras de Beethoven y Brahms. 13-III-2014. **Andrea Bacchetti**, piano. Obras de Bach, Mozart, Liszt, Diémer, Debussy, Mendelssohn, Chopin, Schumann y Rossini.

SANTIAGO El Auditorio de Galicia volvió a albergar el repertorio beethoveniano de la Real Filharmonía junto a su director titular, Paul Daniel. La obertura del ballet *Las criaturas de Prometeo* dio paso al *Concierto para piano n.º 4 en sol mayor*. Contaban con la colaboración del pianista Javier Perianes que regresaba a Compostela después de que el pasado otoño ofreciera un estupendo recital enmarcado en las Jornadas de Música Contemporánea. Las virtudes del joven andaluz son muchas y bien conocidas, y consiguieron que las incomodidades sobrevenidas entre orquesta y solista no

ensombrecieran una gran actuación. La segunda parte estaba reservada para la *Sinfonía n.º 4 en mi menor* de Brahms. La Filharmonía realizó aquí una lectura más sólida e intensa. Desde luego, Paul Daniel parece tener tomada la medida a la orquesta y confirma el buen rendimiento general en esta temporada.

El VI Ciclo de piano Ángel Brage llegó a su segunda cita de las manos de Andrea Bacchetti. El italiano se ganó al público con su singular personalidad que ya se acercaba en el variado programa presentado. Organizó el recital en bloques temáticos interpre-

tados sin pausa y que fueron desde el barroco hasta el impresionismo. El primer bloque, dedicado a Bach, fue lo mejor del concierto. Entre otras piezas, sacó a relucir el delicioso cuaderno de Anna Magdalena Bach, del que incluyó el *Aria en sol mayor*, que más tarde Bach tomaría como punto de partida de sus *Variaciones Goldberg*. El largo programa aguantó perfectamente hasta el final. Y es que Bacchetti tenía muy bien confeccionados sus sets de piezas, haciendo por ejemplo que la tan especial tonalidad de re menor de la *Fantasia K. 397* de Mozart tornara inmediatamente en re

mayor en el *Rondó K. 485*, o conectando a continuación los temperamentos de dos piezas en re bemol, la *Consolación n.º 3* de Liszt y el *Nocturno* de Diémer. El joven italiano ofreció una interpretación viva y fresca que denota profundo conocimiento del repertorio y gran versatilidad. Se le vio más forzado en los *Preludios* de Debussy, pero siempre honesto y sin concesiones a embelesamientos gratuitos. Aún habría de revisar clásicos del repertorio romántico antes de cerrar brillantemente el recital con una *Tarantelle* de Rossini.

David Durán Arufe

Con la firma de Comediants

DIVERSIÓN DE CALIDAD

Palau de les Arts. 23-II-2014. Rossini, **L'italiana in Algeri.** Silvia Tro, Burak Bilgili, Antonino Siragusa, Giulio Mastrotoraro, Anabel Pérez, Germán Olvera, Cristina Alunno. Director musical: **Ottavio Dantone.** Director de escena: **Joan Font.**

VALENCIA Con la cubierta del edificio adherida a la estética "chatarra vista" tras el desconchamiento de la cubierta con que el edificio de Calatrava ha vuelto a copar las portadas de los periódicos, Les Arts reabrió con una *Italiana* rossiniana que, coproducida por Madrid, Florencia, Houston y Burdeos, en la primera de esas ciudades se estrenó a finales de 2009 (véase SCHERZO nº 247, pág. 30). Aunque no imposible de superar en ambos respectos, resultó indiscutiblemente divertida para el oído y de estimable nivel musical.

Del trabajo de Joan Font apenas algo más que la jaula en que Isabella y Taddeo se pelean pareció injustificable. En el resto, la firma Comediants resultó particularmente detectable en el gigantesco *Kaimakan*, pero la mantuvieron de principio a fin fresca el vistoso vestuario de Joan Guillén, la iluminación matizada por más que casi siempre muy intensa de

Albert Faura y el sentido de la oportunidad del coreógrafo Xevi Dorca. Si en el tocador de Isabella y el quinteto del café se pudo sentir un bache en el sentido del humor, el trío del *Papatacci* y la deriva garibaldiana final funcionaron muy bien.

La noche del estreno, la voz del tenor Antonino Siragusa (Lindoro) llamó la atención por su potencia tanto como por la tosquedad con que la manejó: los "monoadornos" en la repetición de la primera frase de *Languir* y la forma en que se desgañitó al final de esa aria no fueron ni las únicas ni las últimas pruebas. Silvia Tro, como Isabella, fue aumentando las dosis de alardes vocales en consonancia con la evolución psicológica de su personaje hasta



Silvia Tro Santafé de *La italiana en Argel*

redondear una actuación de profunda musicalidad dramática. Ésta se pudo apreciar asimismo en Giulio Mastrotoraro, que en su aria consiguió

transmitir la idea de que la situación podía mover a risa a todos menos a Taddeo. Burak Bulgili afrontó el compromiso de sustituir a Erwin Schrott como Mustafá, en principio anunciado como gran atractivo, cantando muy bien, con el raro mérito añadido de no permitir que lo cómico acaparara hasta la exclusividad su interpretación.

Completaron la explicación del gran éxito obtenido tres secundarios sin excepción correctísimos, veintitantos coristas masculinos perfectamente empastados y una orquesta en la que los solistas de trompa y flauta no fueron desde luego los únicos que merecieron elogio a las sabias órdenes impartidas por Ottavio Dantone.

Alfredo Brotons Muñoz

VALENTINA LISITSA

Dijous 17 d'abril | 21.00 h | Auditori Teatre Espai Ter

EL COL·LECCIONISTA DE PAISATGES

Divendres 18 d'abril | 17.00 h | Auditori Teatre Espai Ter

ARCADI VOLODOS

Divendres 18 d'abril | 21.00 h | Auditori Teatre Espai Ter

ANABEL PÉREZ REAL I VIVIANA SALISI

Dissabte 19 d'abril | 12.00 h | Auditori Teatre Espai Ter

ALEXANDRE THARAUD

Dissabte 19 d'abril | 21.00 h | Auditori Teatre Espai Ter

TRIO PEDRELL

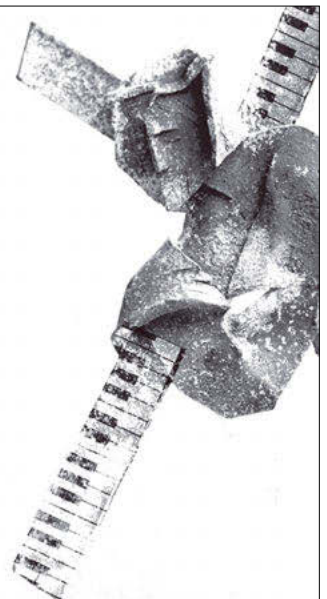
Diumenge 20 d'abril | 12.00 h | Auditori Teatre Espai Ter

JOSEP COLOM

Diumenge 20 d'abril | 21.00 h | Auditori Teatre Espai Ter

FESTIVAL DE PIANO TORROELLA DE MONTGRÍ

del 17 al 20 d'abril de 2014
www.festivaldetorroella.cat



Temporada de la Orquesta de Valencia

ENTRE LOGROS Y CHASCOS

Valencia. Palau de la Música. 21-II-2014. **Ruth Ziesak**, soprano. Coro de RTVE. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub**. Obras de Poulenc y Bruckner. 28-II-2014. **Wonny Song**, piano. OV. Director: **Pedro Halffter**. Obras de P. Halffter, Bartók y Rachmaninov. 7-III-2014. **Asier Polo**, violonchelo. OV. Director: **Yaron Traub**. Obras de Haydn y Chaikovski. 14-III-2014. **Arabella Steinbacher**, violín. OV. Director: **Jesús López Cobos**. Obras de Brahms, Mozart y Brahms-Schoenberg.

La actuación del Coro de RTVE en el *Stabat Mater* de Poulenc rayó bastante por debajo de lo esperado y deseado. De él se pudo predicar la homogeneidad, pero no como elogio, pues se dio en la espesura. La alemana Ruth Ziesak tampoco brilló en sus incisos ni la orquesta ajustó todos los finales y ataques de frase a fin de producir los efectos de suspensión requeridos. Como tocada y dirigida por otros músicos, con la *Sexta* de Bruckner se pasó de la noche al día en una interpretación de intensidad extraordinaria y constante.

La *Segunda* de Rachmaninov dirigida por Pedro Halffter tuvo coherencia en su integridad. La primera parte de esa velada se había iniciado con *Abadón*, anticipo de la ópera que Pedro Halffter está componiendo

actualmente. Con la claridad con que la explicaron Rafael Díaz en el programa de mano y el propio autor de viva voz sobre el estrado como ayuda, se antojó música del máximo interés. Menos atraído sin embargo la interpretación que siguió del *Tercero* de Bartók. El surcoreano de formación canadiense Sonny Wong (Seúl, 1978) lució ciertamente técnica exacta, pero ni en él ni en el acompañamiento se apreció voluntad de trascender las notas escritas sobre el papel.

El primer movimiento de la *Sinfonía n.º 94* de Haydn tuvo más solidez que fluidez, pero el resto tuvo adecuado vuelo al discurso. Las *Variaciones rocócó*, con Asier Polo



JESÚS LÓPEZ COBOS

como solista, gustaron especialmente por el equilibrio que para ellas se supo encontrar entre la intención estilística expresada en el título y la realidad del lenguaje romántico que la plasma. La *Primera* de Chaikovski se mantuvo en parejas cotas altas de pronunciación precisa y entonación adecuada.

Como en él parece norma, Jesús López Cobos pre-

paró, junto a música de todos conocida, otra que debería serlo también y todavía no lo es. Esta vez tocó el turno a la "Quinta" de Brahms, esto es, la orquestación por Schoenberg del *Cuarteto con piano op. 25*, donde se contraponió con buen juicio el espíritu original y de las "audacias" tímbricas del orquestador. Antes, las *Variaciones "Haydn"* habían resultado irregulares, con sólo la secuencia conclusiva (octava variación y final) perfectamente construida en su creciente intensidad. En el *Quinto* de Mozart, de Arabella Steinbacher admiraron sobre todo un sonido tan puro como rico y una técnica exquisita.

Alfredo Brotons Muñoz

XX Temporada de Conciertos de Primavera

HAENDEL SEGÚN HAENDEL

Auditorio. 13-III-2014. Al Ayre Español. Director: **Eduardo López Banzo**. Haendel, *Grand concertos* op. 6 (selección).

ZARAGOZA Tan atareadísimo estaba Haendel que la copia del autógrafo de sus *Concerti grossi*, base para la primera edición (Walsh) con el nombre de *Grand concertos*, la hizo en realidad su amanuense John Christopher Smith. Como Haendel enmendaba sin fin, el copista incurrió en errores que pasaron a Walsh. Ediciones posteriores trajeron nuevos errores que, con la variación de las prácticas interpretativas, abocaron a un Haendel irreconocible (un popular sitio de vídeos muestra en la red auténticos dislates). López Banzo ha estudiado a fondo el autó-

grafo, la copia Smith, la edición Walsh y todas las ediciones posteriores en pos del Haendel más fiel a la voluntad primera del autor y da solución a problemas que se arrastraban de interpretación en interpretación (que esto no lo perciba el oyente y requiera de explicaciones del director no disminuye el valor de la propuesta). La versión se beneficia de una atención primorosa a la articulación, la dinámica y los adornos; propone cadencias para los miembros del



EDUARDO LÓPEZ BANZO

concertino; conoce de *afectos* y de danzas históricas — hay varias incrustadas en los

Grossi— y confiere especial relieve a los movimientos lentos y cantables (sin desdeñar el vigor y los contrastes marca de la casa). Quizás sorprenda la búsqueda de una elegancia muy *british* que huye de las sacudidas y violencias propias de algunos intérpretes meridionales. Un Haendel interesante, muy bello y expresivo, a la vez esperado e inesperado en Al Ayre Español, producto sin duda de la inquietud de un director en constante renovación. El público lo entendió y tributó a director y orquesta una gran ovación.

Antonio Lasierra

Ópera y ciclo de la OSCyL

MÚSICAS NACIONALES

Teatro Calderón. 29-I-2014. Mozart, **La clemenza di Tito.** Vivica Genaux, Yolanda Auyanet, José Luis Sola. Coro de Amigos del Teatro. Orquesta Clásica Europea. Director musical: **Carlos Aragón.** Director de escena: **Mario Carmiti.** **Auditorio.** 13-II-2014. **Adriana Kucerova,** soprano. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Jean-Christophe Spinosi.** Obras de Debussy, Ravel, Berlioz, Bizet, Gounod y Delibes. 20-II-2014. **Javier Perianes,** piano. SCyL. Director: **Jesús López Cobos.** Obras de Massenet, Saint-Saëns y Chausson. 13-III-2014. **Sebastián Gimeno,** oboe. SCyL. Director: **Josep Caballé-Domenech.** Obras de Elgar, Legido y Walton.

VALLADOLID Las voces necesitan un adecuado apoyo orquestal, ritmo, tensión, espacio sonoro. En la ópera de Mozart, tan difícil, el discretísimo y voluntarioso conjunto no permitió una representación positiva. En una puesta en escena sumaria, con una escenografía de escalones y unos tornillos plataformas como base, lo mejor fueron los coros y unos solventes cantantes, sobre todo Vivica Genaux, buen Sexto, momentos de Yolanda Auyanet y la promesa de Leonor Bonilla. La sensación final es que en el foso del Teatro Calderón hace falta una orquesta de nivel, lógicamente la Sinfónica de Castilla y León. Sería absolutamente beneficioso para el coliseo y el propio conjunto, que ya ha probado su valía en otras ocasiones.

En un programa francés una cantante de bella voz, sentida expresión y elegancia, fue muy bien acompañada por la orquesta. Dos arias de *Carmen* y *Romeo y Julieta* y dos bellas canciones de Berlioz (*Le spectre de la rose*) y Delibes (*Les filles de Cadix*) muy bien elegidas permitieron el buen hacer de la soprano. El perfume francés, la atmósfera precisa las consiguió el extravertido Spinosi en el *Preludio* de Debussy, la *Pavana* y la *Valse* ravelianas, desde la búsqueda del matiz sonoro. Brillantez para el *Bolero*, en el que el conjunto mostró su capacidad para abordar distintos repertorios con suficiencia y estilo, así como su ductilidad para el acompañamiento de solistas como la gentil Kucerova.

Siguieron dos programas insólitos y valientes. Francia, Inglaterra, con sus músicas nacionales y España, representada con un estreno absoluto del vallisoletano Jesús Legido. Las obras que pone en sus atriles el conjunto castellano-leonés son muy variadas y muy difíciles. Interpretar solamente el repertorio de siempre (necesario por otra parte) puede ser reductor. De ahí que estrenos y piezas no muy habituales constituyan una nota de progreso necesaria.

Francia. Perfume y elegancia, aun en obras no habituales, como las *Escenas pintorescas* de Massenet y la bellísima *Sinfonía* de Chausson. López Cobos entiende perfectamente esta música y la



Gerardo Sanz

hace con delicadeza e idiomatismo. Su repertorio es cada vez más amplio (en su próximo concierto se enfrenta a compositores rusos). Ha madurado su estética, la mano izquierda y sus dibujos, y en la *Sinfonía*, que dirigió de memoria, brilló el sonido del conjunto tanto en los momentos líricos como en el Anímé final. Una gran versión. También acompañó de forma excelente a Javier Perianes, ya primerísima figura, que lució un precioso sonido en el *Quinto Concierto* de Saint-Saëns y brilló de punta a cabo desde lo técnico y lo estético en esta obra exótica que lleva el adjetivo "Egipcio" en su título.

No es fácil componer un concierto para oboe y orquesta en el siglo XXI. Jesús Legido acometió la labor desde un clasicismo que bebe en compositores como Stravinski y Ravel, por ejemplo. Titulado *Grises alcores*, homenaje castellano, muestra el buen oficio de Legido, con una nota alta para el aria (segundo tiempo) y una utilización adecuada de la percusión. Sebastián Gimeno lo interpretó con clase, se lució en las dos cadencias, y fue muy aplaudido, con un bello regalo de Britten.

Magnífica la *Primera Sinfonía* de Walton, muy difícil para la orquesta, que luchó a brazo partido con sus cambios de ritmo y sus *tutti* poderosos, bien conducidos por Caballé-Domenech. Primer tiempo de gran fuerza, emocionante Andante con malinconia y espectacular final con el Maestro con los cinco golpes de la orquesta, similares a los de la *Quinta* de Sibelius. Un estreno importante, mejor interpretado que *Cockaigne*, excesivamente embarullada.

Fernando Herrero

ALBERT GUINOVART

Piano Concertos Nos. 1 & 2
Valses Poéticos

**NUEVO DISCO
YA A LA VENTA**

THE STATE SYMPHONY
ACADEMIC ORCHESTRA
OF ST. PETERSBURG

VASILY PETRENKO

ALBERT GUINOVART, piano

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

OE OFICINA / FACEBOOK

Una exaltación de lo orquestal

DOMINANTEMENTE TÉTRICO

Deutsche Oper. 23-II-2014. Berlioz, **La damnation de Faust.** Clémentin Margaine, Klaus Florian Vogt, Samuel Youn. Director musical: **Donald Runnicles.** Director de escena: **Christian Spuck.**



Bettina Stocess

Klaus Florian Vogt en *La condenación de Fausto* de Berlioz en la Deutsche Oper de Berlín

BERLÍN Para la leyenda dramática *La damnation de Faust* de Berlioz, la Orquesta de la Ópera Alemana fue dividida en mitades, a izquierda y derecha de la escena, en respectivas tribunas. La imagen resultó imponente, sobre todo por las arpas y los vientos en la cima de ambos conjuntos. Fue, en definitiva, la principal intención de esta puesta en escena: exaltar lo orquestal de la obra. Donald Runnicles leyó su polisemia con sus habituales cambios abruptos de carácter, con sus sonidos claros y oscuros de gran efecto. El director coloreó muy atmosféricamente el nervioso *fugato* de Fausto en su cuarto de estudio, las ruidosas turbulencias en la bodega de Auer, la flamígera y embrujada textura de la danza de las sílfides, y coronó la velada con una gloriosa apoteosis. Una vez más sonó imponente el coro de la casa preparado por William Spaulding, con su consabido arrojo y su canto sonoro, fuera en la ronda de los campesinos, en la masa burlona y divertida, en los coros de los soldados o en el final disipado y ebrio.

La puesta en escena del coreógrafo Christian Spuck fue dominada por la ascética y rigurosa visión de la escenógrafa Emma Ryott, que instaló en el escenario un gigantesco y basculante disco gris dotado de elementos variables: árboles pelados en la primera escena, un paisaje romántico, la alcoba de Margarita, con diseños en blanco y negro. También dominó el negro en el vestuario, salvo toques de amarillo y rojo en la ropa interior de la gente de pueblo, incluida Margarita. La iluminación de Reinhard Traub y Ulrich Niepel fue poco diferenciada y crepuscular, de modo que los personajes, ataviados de negro, a veces, se perdieron en la penumbra. El desierto gris fue, por momentos, animado por efectos visuales muy conseguidos, como la ciudad de los muñecos en la escena de Margarita durante su canción gótica o la pareja infernal vestida de plateado en la escena final. La parte bailada de la función —teniendo en cuenta que el director de escena era coreógrafo— resultó desilusionante. Se esperaba un fuerte

impulso y acabó en un espectáculo de marionetas, mayormente copulando en el suelo. La coreografía afectó especialmente a Margarita, que parecía, a veces, la muñeca de *Los cuentos de Hoffmann*.

Clémentin Margaine sonó imponente y cantó con áspera timbración de su voz de mezzo, temblorosa y sensible. En *D'amour l'ardente flamme* empezó con un sonido misterioso y oscuro y a medida que el aria progresaba se volvió quejoso y apretado. La dotada cantante mostró sus limitaciones en el agudo durante el dúo de amor. Klaus Florian Vogt en el protagonista se oyó igualmente áspero como su compañera. Con todo, sorprendió al emitir algunos pasajes de oscuro y viril colorido y superó la anémica impresión inicial. En *Nature immense* mostró empujados sonidos de cabeza y se oyeron sufrientes agudos en el dúo de amor. Unilateral fue el Demonio de Samuel Youn, de una ruda y tormentosa voz de bajo.

Bernd Hoppe

Robert Carsen pone en escena un divertido *Platée* de Rameau

UN VÍDEO-CLIP BARROCO

Theater an der Wien. 26-II-2014. Rameau, **Platée.** Marcel Beekman, Edwin Crossley-Mercer, Simone Kermes, Emmanuelle de Negri, Cyril Auvity. Director musical: **Paul Agnew.** Director de escena: **Robert Carsen.** Decorados: Gideon Davey.

VIENA En marzo de 1745 se estrenó *Platée* —un “ballet-bouffon” en un prólogo y tres actos— para la boda del heredero al trono francés en Versalles, una de las últimas grandes fiestas del *ancien régime*. La intriga amorosa en torno a una horrorosa ninfa del pantano no encontró, sin embargo, en la corte ningún éxito: como ópera nupcial era sin duda poco apropiada. En París, sin embargo, la obra se convirtió a partir de 1749 y de inmediato en uno de los mayores triunfos de Rameau. El público se regocijaba con la elaborada música, de una sutil comicidad, y con los juegos de palabras y de sonidos, como el croar de las ranas en la ciénaga (con el que se une el torpe lenguaje de la ninfa en el céle-

bre coro *Pourquoi? Quoi? Quoi?*) o los “I-ah” de Júpiter en forma de asno. Pero no son únicamente los elementos burlescos los que caracterizan la ópera, pues Rameau plasma asimismo con mucha sensibilidad el destino de la protagonista, cuando es burlada e insultada por todos.

El director de escena ha trasladado a los dioses, las figuras alegóricas y los números de ballet a nuestros días: un elegante club, un centro de belleza y un local de moda con gente estilizada y guapa con el móvil en el oído —el mundo de hoy como pasarela de las vanidades. Las imágenes son poderosas y al tiempo muy graciosas, convirtiendo *Platée* en un vídeo-clip barroco.

La función fue también excelente en lo musical. Esto



Marcel Beekman en *Platée*

se debió básicamente a la labor de Paul Agnew, que sustituyó al indisputado William Christie (de quien es colaborador habitual, y que fue hace años un estupendo *Platée* con Marc Minkowski) al frente de

Les Arts Florissants, a los que llevó a su máximo esplendor. Las voces solistas —al igual que el magnífico, y muy exigido escénicamente, Coro Arnold Schoenberg— fueron una absoluta alegría. En cabeza, el tenor Marcel Beekman como la ninfa *Platée* (un papel travestido), un comediante de raza que no ahorró los tonos trágicos y estuvo fastuoso en el canto, al igual que el barítono Edwin Crossley-Mercer como Júpiter a lo Karl Lagerfeld, la mezzo Emilie Renard en una *Juno* a lo Coco Chanel o la soprano Simone Kermes como la mismísima *Locura* encarnada en *Lady Gaga*. Sin olvidar al barítono Marc Mauillon, el tenor Cyril Auvity o la soprano Emmanuelle de Negri.

Christian Springer

Triunfo de Angela Gheorghiu en la nueva producción de la ópera de Cilea

ADRIANA LECOUVREUR SIN TENOR

Viena. Staatsoper. 22-II-2014. Cilea. **Adriana Lecouvreur.** Angela Gheorghiu, Elena Zhidkova, Massimo Giordano, Roberto Frontali, Raúl Giménez, Alexandru Moisiuc. Director musical: **Evelino Pidò.** Director de escena: **David McVicar.** Decorados: Charles Edwards. Vestuario: Brigitte Reiffenstuel.

Ciento doce años después su estreno mundial, la más celebrada de las cinco óperas que escribió Francesco Cilea ha encontrado finalmente su camino hacia el escenario de la Staatsoper de Viena. Es sorprendente que esta obra, cuyo éxito depende fundamentalmente de un gran reparto, no fuera distribuida en todos sus papeles principales de manera satisfactoria.

La diva Angela Gheorghiu interpreta a la diva *Adriana Lecouvreur*, después de un comienzo algo débil, de forma arrebatadora, tanto en el canto como en la expresión y la actuación. Su rival, la Princesa de Bouillon, fue la rusa Elena Zhidkova,

quien posee sin duda un respetable timbre de mezzosoprano, sonoro en todos los registros, pero coloca el peso de su interpretación fundamentalmente en producir ataques furiosos, poderosos pero algo monocromos, con escasa modulación.

En Maurizio encontramos a Massimo Giordano. Este cantante, que de manera inexplicable se ha alzado internacionalmente como uno de los más destacados tenores en este repertorio, no posee para ello las mínimas condiciones técnicas, con un problemático *passaggio di registro* y dificultades en la emisión, que pusieron a menudo en peligro su entonación y sus ascensos al

agudo, con lo que su figura del tanto lírico como marcial amante Maurizio resultó bastante pálida, a lo que se unió una presencia escénica rígida y poco refinada. Lo que significa elegancia y presencia escénica se lo enseñó el inoxidable Raúl Giménez en un extraordinario Abate. Roberto Frontali como Michonnet se mostró en todos los aspectos como el contrapunto de la historia, pasando con inteligencia del despechado enamorado al amigo confidencial. Correcto el Príncipe de Bouillon de Alexandru Moisiuc.

Evelino Pidò dirigió soberanamente la partitura en la última revisión de Cilea (1930), al frente de un coro y

una orquesta impecables, con precisión y belleza sonora. El decorado es realista y ayuda así a la acción, al igual que el precioso vestuario de época, y la dirección de escena es inteligente y convincente.

Desde hace poco el teatro ofrece la posibilidad de seguir las nuevas producciones como live-stream en Smart-TV y PC, Laptop o Tablet. El servicio en HD es gratuito, registrarse y abrir una cuenta de usuario (www.staatsoperlive.com/en/ —en inglés— o www.staatsoperlive.com/de/ —en alemán) es tan sencillo como en un establecimiento online.

Christian Springer

Kaufmann y Koch protagonizan la ópera más romántica de Massenet

FOTOGRAMA A FOTOGRAMA

Metropolitan Opera. 25-II-2014. Massenet, **Werther**. Sophie Koch, Lisette Oropesa, Jonas Kaufmann, David Bizic. Director musical: **Alain Altinoglu**. Director de escena: **Richard Eyre**. Escenografía: **Rob Howell**.

NUEVA YORK Se parece *Werther* a una *Tristan und Isolde* burguesa, combinada con *Liebesnacht* y *Liebestod*. Aparte de este comentario algo frívolo, también depende del principio de “todo o nada” de la interpretación: si funciona, vale, con todos sus defectos grandes o pequeños; y si no funciona, nadie se va a fijar mucho en sus méritos. La nueva producción del Met, lamento tener que decirlo, pertenece a este último grupo, aunque sus méritos son abundantes. Los decorados y el vestuario de Rob Howell eran bonitos como de una postal y con ellos Richard Eyre ha logrado una notable cantidad de detalles casi cinematográficos. El director

musical Alain Altinoglu infundió a los momentos dramáticamente cruciales su íntegro valor y una fuerte intensidad apropiada para la época romántica tardía. (La orquesta, debo decir, respondió gloriosamente). Lisette Oropesa fue una hermosa y matizada Sophie: el recién llegado al Met David Bizic, aunque su estilo francés necesite refinarse un poco, mostró una excelente voz y una imponente presencia en el papel de Albert; y Jonathan Summers hizo el papel de un afable atontado aguacil.

Y luego estaban Werther y su Charlotte. Jonas Kaufmann es sin duda un maravilloso cantante con una técnica envidiable; pero al igual

que su con Fausto del Met hace dos temporadas (aunque afortunadamente menos esta vez) parecía cantar y actuar en un mundo propio. Bien, se puede casi defender lo acertado del ensamblamiento aquí; pero su compulsiva preocupación con el fraseo y la dinámica le convirtieron en una pareja desigual para Sophie Koch, que cantó Charlotte con un grande, hermoso y honesto sonido pero sorprendentemente poca agudeza verbal (para una nativa francesa) o elegancia musical. Han cantado estos papeles juntos antes pero cada uno parecía extrañamente distante aquí, y no les ayudaron en absoluto las rarezas de la dirección de Eyre: La entrada confusa-

mente iluminada y melodramática de Werther en el tercer acto, por ejemplo, o la manera tan decorosa de Charlotte de quitarse el abrigo para colocarlo encima de ella misma y su moribundo amante para su beso climático. Estos momentos parecían distanciar a los dos intérpretes, de ellos mismos y de su público, y pensaba con añoranza en la pareja del Met de hace una década, Roberto Alagna y Vesselina Kasarova —sin mencionar el dúo de una década anterior a esta, Alfredo Kraus y Régine Crespin. Cambiaría cuatro de cinco Tristanes por otro *Werther* como el de ellos.

Patrick Dillon

Estreno absoluto de Héctor Parra

EFICACIA DRAMÁTICA

Théâtre des Bouffes du Nord. 4-III-2014. Parra, **Te craindre en ton absence**. Astrid Bas, recitadora. Ensemble Intercontemporain. Director musical: **Julien Leroy**. Director de escena: **Georges Lavaudant**.

PARÍS Hombre de amplia cultura, Héctor Parra (Barcelona, 1976) posa su inspiración en universos artísticos y científicos que son otros tantos elementos constitutivos de su música. Así, la influencia de las artes plásticas que él mismo ha practicado, la fascinación por la pintura, particularmente por la obra de Cézanne. De ella ha reproducido sus texturas en los timbres que impregnan su propia creación. Además, la física y la biología evolutiva. Exigente, compleja, radicalmente personal, esta música no toca menos el alma y el corazón mientras se muestra voluble y llena de sorpresas. Si el timbre está en el centro de sus búsquedas materializándose en edificios sonoros a menudo saturados y hormigueantes de energía, el discurso está siempre rigurosa-

mente edificado en relación a un pensamiento estructuralista que organiza y parcela la gran forma.

Por su estructura y su duración —ochenta minutos—, *Te craindre en ton absence* podría constituir una segunda parte de *Cassandra* de Michael Jarrell, estrenada hace veinte años en París. Para doce instrumentos y electrónica, la música se funde con naturalidad al bello texto de la novelista, dramaturga y escenógrafa Marie NDiaze —con quien también ha escrito Parra la ópera *Das geopferte Leben* que se estrenará en mayo en la Bial de Múnich— y se beneficia de una eficacia expresiva singular, liberando una energía incandescente y un ardiente onirismo, con una orquestación fluida y coloreada, siempre inteligible en textu-

ras y eufonía. La partitura no es nunca redundante con el texto, diciendo más que éste sobre el dolor de la ausencia del ser querido que se ha suicidado, sobre la madre muerta, sobre el miedo..., llegando hasta lo más íntimo del espectador.

Reivindicándose como actriz y bailarina, Astrid Bas, que grabara en su día *Cassandra* de Jarrell, queda extrañamente agarrada a lo largo del espectáculo, tanto del lado narrativo como del teatral, como trabada en la dirección de actores de Georges Lavaudant, como prendida en el hilo ficticio del micrófono a través del cual se expresa. El dispositivo escénico de Jean-Pierre Vergier es minimalista. Sentada cara al público sobre un tronco de árbol, la actriz se desplaza lentamente hacia

los espectadores sobre una alfombra de plumas de oca dispuesta sobre una suerte de alquitrán en polímero de plástico, después reclusa hacia un muro para retornar al fin hacia el tronco a la conclusión del espectáculo. El texto está declamado en el tono monocorde e impersonal de una voz amplificadora que pareciera tanto más artificial cuanto el tratamiento informático realizado por el IRCAM se hace natural y sin artificio. Colocado al fondo de la escena, dirigido con empuje por Julien Leroy, el Ensemble Intercontemporain se ha empapado de la partitura de Parra con brillantez, poniendo de relieve sus colores ardientes, suscitando él solo la dolorosa intensidad dramática de la obra entera.

Bruno Serrou

Richard Strauss, 150 años

PARADOJAS

Royal Opera House Covent Garden. 17-III-2014. Strauss, **Die Frau ohne Schatten.** Emily Magee, Johan Botha, Michaela Schuster, Elena Pankratova. Director musical: **Semion Bichkov.** Director de escena: **Claus Guth.**



Clive Barcia

Elena Pankratova, Michaela Schuster y Emily Magee

LONDRES La épica ópera de cuatro horas de Strauss sigue siendo una rareza debido al riesgo de no encontrar el reparto adecuado: tres explosivos, exigentes papeles para mujeres y uno muy difícil para tenor agudo. En la grandiosa nueva puesta en escena de la Royal Opera, el reparto, encabezado por Emily Magee y Johan Botha como el Emperador y la Emperatriz, se puso a la altura de las circunstancias en esos papeles muy difíciles y variados, sin apenas alguna muestra de tensión. Esta coproducción con La Scala de Milán es un logro clave en el 150 aniversario de Strauss.

Musicalmente, bajo la ferviente batuta de Semion Bichkov, resultó emocionante. La enorme orquesta de la Royal Opera sonó soberbia. Los pasajes fortísimos hicieron que temblara el suelo. Incluso Wagner hubiera sonado apagado en comparación. No todo era ruido. La escritura de cámara —solos instrumentales— adornando con sonidos de filigrana envolviéndose mutuamente, cuerdas divididas para enriquecer la textura— sonó mágica. Estos pasajes, como en el sexteto de *Capriccio*, podrían definir el estilo musical de Strauss.

A pesar de los hermosos decorados de Christian Schmidt, la producción de

Claus Guth no dejaba todo claro. En su estreno en la Royal Opera, Guth subrayó los aspectos sado-sexuales de la historia. Parecía algo de Goya rehecho para parecerse a Magritte. En lugar de dejar que el cuento de hadas funcionase por su cuenta, insistió en la oscuridad, por si uno no se había dado cuenta. Al parecer la majestuosa emperatriz de Magee soñaba los acontecimientos a la medida que se iban desarrollando. Su niñera (Michaela Schuster) malévola en su vestimenta negra, era omnipresente y demoníaca. La mujer de Barak (Elena Pankratova) también sin hijos pero llena de deseos terrenales, llevaba la misma ropa que la emperatriz, cosa que se añadió a la confusión.

Para haber disfrutado de esta magnífica obra, era necesario elevarse por encima de la narración —si uno era capaz de encontrarla en la puesta en escena. Strauss elogió la economía del texto de Hofmannsthal. Sin embargo, para la mayoría de los mortales sigue siendo frustrantemente opaco. También es —y esto forma parte de la paradójica atracción de Strauss— magnífica, embelesadora y una de las mejores partituras que escribió. ¿A ver quién explica eso?

Fiona Maddocks

LIEDER VON · SONGS BY
RICHARD STRAUSS

NOTTURNO
WOLFRAM RIEGER THOMAS HAMPSON

THOMAS HAMPSON

NOTTURNO

Thomas Hampson, considerado como uno de los más grandes intérpretes de la canción alemana, celebra con nuevo álbum *Notturmo*, el 150º aniversario del nacimiento de Richard Strauss.

“Las canciones de Richard Strauss nos proporcionan a cada uno de nosotros refugios de contemplación mientras avanzamos por nuestros propios caminos y descubrimos nuestras propias historias.”
(Thomas Hampson)

1 CD
THOMAS HAMPSON, BARÍTONO
WOLFRAM RIEGER, PIANO

deutsche Grammophon | UNIVERSAL | UNIVERSAL MUSIC GROUP | universalmusic.es

El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



LEONIDAS KAVAKOS

BRAHMS

YUJA WANG

El violinista Leonidas Kavakos presenta junto a la pianista Yuja Wang una chispeante interpretación de las grandes sonatas para violín y piano de Brahms.

La grabación trasluce toda la magia que los artistas destilan en cada uno de los recitales a dúo que están ofreciendo en todo el mundo.

1 CD

BRAHMS: SCHERZO (SONATA "F-A-E"); SON. VIOLÍN NÚM. 1 EN SOL MAYOR, OP. 78; SON. VIOLÍN NÚM. 2 EN LA MAYOR, OP. 100; SON. VIOLÍN NÚM. 3 EN RE MENOR, OP. 108; WIEGENLIED

LEONIDAS KAVAKOS, VIOLÍN
YUJA WANG, PIANO

DECCA deccaclassics.com UNIVERSAL universalmusic.com
UNIVERSAL MUSIC GROUP

INICIATIVA DE PROMOCIÓN DE LA MÚSICA EL CORTE INGLES

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Llega a la Scala *La novia del zar*

PODERES VIRTUALES

Teatro alla Scala. 2-III-2014. Rimski-Korsakov, **Carskaia nevsta.** Olga Peretiatko, Johannes Martin Kränzle, Pavel Cernoch, Marina Prudenskaia. Director musical: **Daniel Barenboim.** Director de escena y decorados: **Dimitri Cherniakov.**

MILÁN Tan rara de ver en el resto de Europa como conocida en Rusia es la ópera *La novia del zar* (1898-1899). Ha sido dirigida ahora maravillosamente en la Scala por Daniel Barenboim, en un espectáculo de altísima calidad musical y teatral coproducido con la Staatsooper de Berlín. Nunca había sido representada en la Scala. Cuenta una historia de pasiones violentas, mortales para todos sus protagonistas, aplastados por un destino inexorable y sujetos a un poder más grande que ellos, un aspecto que ha sido determinante para la concepción de la puesta en escena de Cherniakov. Poco importa que el boyardo Likov y la bellísima Marfa estén enamorados y listos a casarse: ella ha sido escogida como esposa por el zar, y no hubiera podido sustraerse al indeseado honor si no fuese envenenada por Griaznoj, poderoso y arrogante miembro de la guardia del zar, que la quiere para sí a toda costa y le da el veneno creyéndolo un filtro amoroso. El filtro es mortal porque lo ha cambiado la celosa Liubasa, la desesperada amante abandonada por Griaznoj y que finalmente se hace matar por éste. A su vez, Griaznoj, que ha calumniado y hecho morir al prometido de Marfa, tampoco tiene salvación. *La novia del zar* presenta colores y caracteres sabiamente diferenciados, dejando espacio también a la fiesta, a la serenidad ilusoria del idilio o los sentimientos melancólicos, y haciendo prevalecer en el extraordinario acto cuarto la tragedia, con la locura de Marfa que pierde la razón ante la noticia de la muerte de su amado. La ópera está plena de una música bellísima en su severa y controlada elegancia, en el absoluto

magisterio orquestal y sobre todo en la riqueza y variedad de la invención vocal. Esta poética variedad ha sido espléndidamente exaltada por la dirección de Barenboim, con rara finura y sensibilidad. Perfecta su colaboración con el excelente reparto. Las protagonistas femeninas eran Olga Peretiatko, una Marfa de seductora pureza vocal, y Marina Prudenskaia, una Liubasa intensísima. Como el perverso Griaznoj, del que ambas son víctimas, figuraba Johannes Martin Kränzle (ya admirado como Alberich en el *Anillo*). Entre los demás, todos admirables, Pavel Cernoch, Stephan Rügamer, Anatoli Kotscherga y Anna Tomowa-Sintow. Todos actuaron magníficamente bajo la dirección de Dimitri Cherniakov, del que la parte más conservadora del público scalígero no ha digerido todavía el montaje de la *Traviata* inaugural. Se explican así tal vez los muchos desacuerdos a él reservados al final, pero también puede ser que se dirigieran a la concepción genialmente arbitraria del espectáculo, ambientado en nuestros días, sin concesiones a los decorados o el vestuario tradicionales. A Cherniakov (que firma también la escenografía) le interesa el poder por el que todos son condicionados y manipulados. El zar, al que no se ve nunca, es una criatura virtual, cuyo rostro se dibuja al comienzo (durante la obertura) sobre un la pantalla de un ordenador. El poder de los guardias del zar es el de las nuevas tecnologías, hasta el punto de manipular las conciencias. Pero el estallido de las pasiones encuentra en la dirección de escena y en la intensa actuación una fuerte evidencia.

Paolo Petazzi

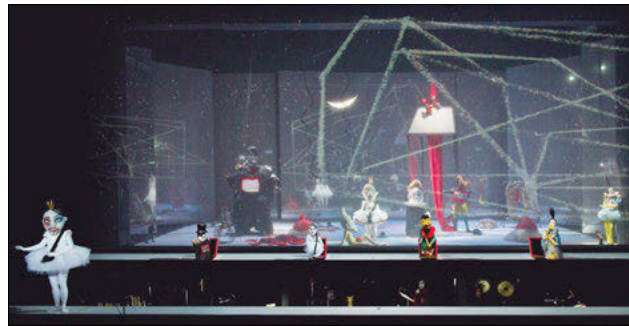
Achim Freyer monta una colorista *Blancanieves* por el 75 cumpleaños del compositor

FUEGOS ARTIFICIALES EN LA NIEVE

Theater. 20-II-2014. Holliger, **Schneewittchen.** Anu Komsí, María Riccarda Wesseling, Pavel Kudinov, Esther Lee, Christopher Bolduc, Mark Milhofer. Director musical: **Heinz Holliger.** Director de escena, decorados y vestuario: **Achim Freyer.**

BASILEA Nieva. Sin cesar. Por todas partes. Las proyecciones en vídeo producen violentas tormentas de nieve, hay ruido de copos de nieve danzantes, que reciben a la protagonista, Schneewittchen, como un niño con los brazos en alto. Pero esta *Blancanieves* ya no es un niño. Hace mucho que hemos dejado el cuento, y nos encontramos con Robert Walser, a quien Heinz Holliger ha utilizado como base literaria y fuente de inspiración, con lo que ha llenado la historia de referencias psicológicas. *Blancanieves*, la reina, el rey, el cazador y el príncipe aparecen en una rueda de acusaciones mutuas, relaciones eróticas, justificaciones, excusas y la búsqueda permanente de perdón y amor, que puede volverse inmediatamente en odio.

La nieve conviene. Pues es fría la atmósfera en esta familia. Y es fría la música del oboísta y compositor. El arpa



toda esta pirotecnia de ilusiones ópticas, convirtiéndolas en inquietantes calidoscopios. También a la heroína la ha duplicado Freyer, y permite a su reflejo, Esther Lee, cantar un par de frases. Anu Komsí, la cantante del papel titular, no tendría que estar insatisfecha. Holliger lleva su tesitura a un casi permanente extremo, para el que la voz de la soprano no parecía estar totalmente preparada. Sus agudos sonaron pronto estridentes y forzados, y el registro central fue prácticamente inexistente. Mucho mejor cantó María Riccarda Wesseling a la madre, con pleno dominio de sus medios canoros y una interpretación muy matizada en el color y la expresión, además de una impecable dicción. Lo mismo cabría decir de Christopher Bolduc como rudo cazador y Mark Milhofer como el nervioso y saltarín príncipe.

de cristal y la celesta producen sonidos fascinantemente bellos, misteriosamente irreal, las cuerdas son utilizadas como instrumentos solistas. Holliger crea con transparente economía timbres mágicos y delicados, pero también lo contrario: una turbadora emoción, una expresiva sensualidad y cargadas erupciones de violencia.

Sin embargo, todo lo contrario que fría y blanca es la producción de Achim Freyer. Como de costumbre, este director de escena y artista plástico alemán, que

ronda ya los 80 años, brinda un lujurioso catálogo de colores, formas e imágenes sin mayor profundidad: desnudos, crepitantes montañas de carne con penes extraordinariamente largos; animales, monstruos, objetos crípticos, músicos pervertidos... También la popular noche de carnaval de Basilea encuentra su lugar en las máscaras de tamaño mayor que el natural, así como las referencias a Jean Tinguely en las grotescas máquinas-escultura.

Unos espejos multiplican

Reinmar Wagner

Tatjana Gürbaca deconstruye la *Aida* de Verdi

MARCHA TRIUNFAL EN LA TELEVISIÓN

Opernhaus. 2-III-2014. Verdi, **Aida.** Latonia Moore, Iano Tamar, Aleksandrs Antonenko, Andrzej Dobber, Rafał Siwek, Pavel Daniluk. Director musical: **Fabio Luisi.** Directora de escena: **Tatjana Gürbaca.** Decorados: Klaus Grünberg. Vestuario: Silke Willrett.

ZÜRICH A Radamés, una convalecencia postraumática le ha hecho abandonar la guerra y ha mancillado su honor. En la televisión del hotel se proyecta una especie de fiesta folclórica durante la marcha nupcial. Los pobres soldados recuerdan las terribles imágenes de la guerra, que evocan peligrosamente las de la prisión de Abu Ghraib. Además, es evidente que el general hubiese preferido a la limpiadora de la habitación (*Aida*) antes que a la hija del coronel (Amneris), pero esto se le

ha olvidado poner en escena a Tatjana Gürbaca, dejándose escapar con ello un interesante planteamiento. Si se quiere contar así la *Aida* de Verdi, es lícito que puede hacerse, pero entonces se necesita algo más que un par de ideas y, sobre todo, hace falta una base intelectual que se sostenga. Especialmente, cuando los personajes actúan contra el libreto, contra la música y contra la presencia de unas figuras que no se sabe muy bien lo que hacen.

En lo musical, por el contrario, hubo algunas luces:

Fabio Luisi se centró en una cuidadosa dinámica, lo que pudo apreciarse ya en la forma tan hermosa de atacar la obertura. A lo largo de la velada consiguió obtener un sonido cálido y homogéneo de una orquesta muy atenta, tendiendo a *tempi* a veces muy lentos aunque siempre cuidadosamente delineados.

En el papel titular, Latonia Moore entusiasmó con su timbre, de una belleza natural en todos los registros, pero también con una excelente cultura en los *pianissimi*, expresando de manera admirable la

nostalgia por su tierra al comienzo del tercer acto. También el Radamés del tenor letón Aleksandrs Antonenko se impuso por la luminosidad del agudo, con presencia vocal y resistencia. Andrzej Dobber destacó como Amneris en los pasajes líricos más que en los violentos. Iano Tamar fue una Amneris de pequeño formato, cantando con muchos *portamenti* y una paleta algo monocroma, con lo que su retrato de la hija del faraón resultó un tanto pálido.

Reinmar Wagner

JANINE JANSEN: “LA VIDA ES UN CONTINUO DESCUBRIMIENTO”



La violinista-estrella holandesa Janine Jansen es familiar en SCHERZO, donde apareció por primera vez como personaje a finales de 2006, a punto de poner a prueba el poder de convocatoria del festival de música de cámara hoy consolidado que, dos años antes, creara en Utrecht, su ciudad natal. La segunda conversación, en 2009, tenía como eco los sonidos de Bach, a quien se aproximaba desde el disco. A Bach ha regresado con la nueva propuesta para Decca, coincidente con su décimo álbum. “A grabación por año”, comenta con su sempiterna y contagiosa sonrisa, recordando que ese es el tiempo que lleva vinculada como artista exclusiva a la discográfica. Un dato nada desdeñable, teniendo en cuenta la fragilidad del mercado en los últimos años, que no parece afectar a esta violinista cuyas *Cuatro estaciones* vivaldianas, que en el despegue de la carrera le valieron el calificativo de *Reina de las descargas*, siguen batiendo récords de ventas *on line* del mercado del clásico. En su nueva apuesta bachiana, Janine Jansen, además del oboísta español Ramón Ortega Quero —ganador del premio ECHO en dos ocasiones—, ha querido contar en el clave con su padre y consejero Jan Jansen, además de con su hermano Maarten como chelista. Un homenaje familiar a su *dios de Eisenach*, como pudo comprobarse hace unos días en el único concierto español incluido en la gran gira europea para presentar el trabajo, que tuvo lugar en Barcelona, ciudad a la que Janine Jansen regresa este mes. Si en la reciente visita se mostraba en su faceta camerística, en la que tendrá lugar a final de mes podremos verla como solista invitada, interpretando a Prokofiev junto a la OBC. El remate lo pondrá en Alicante y Bilbao, revalidando la talla en recital con dos inseparables en este cometido: el pianista Itamar Golan y su *Barrere*, un Stradivarius de 1727 cedido *sine die* por la Fundación Elise Mathilde.

A pesar de que el público de las ciudades con tradición musical en España, en contra de lo que ocurre con la ópera, no es mítomano sinfónicamente hablando, usted consigue siempre algo tan extraordinario como poner el cartel de no hay entradas, como vimos recientemente en Madrid ¿Le ocurre siempre?

Me resulta difícil contestar a esta pregunta. Es verdad es que siempre he visto salas llenas, como el Auditorio de Madrid, donde estuve por última vez en octubre. Pero nunca me he planteado que pudiera ser por mí. Me imaginaba que era por el programa, por la calidad de la temporada, por la tradición o por la combinación de todos estos factores. Jamás habría pensado que yo era una de las razones. Sea por lo que sea, es bonito que la gente vaya a escuchar música.

¿Tiene público afín? ¿Lo reconoce?

Reconozco por supuesto las caras de personas que vienen a saludarme al camerino después de los conciertos. Son rostros específicos que me resultan familiares, ya que me los encuentro en muchos sitios. En algunos casos, porque viajan para verme incluso a países distintos de los suyos. En términos generales, me gusta que la gente disfrute viéndome. Y ese carácter abierto que se me atribuye —y en esa apreciación quiero estar de acuerdo— espero que se perciba desde la audiencia. A cambio, espero que, a su vez, se muestre abierta, receptiva a todo tipo de emociones. Porque no podemos olvidar que son también protagonistas del concier-

to. Es una parte de la comunicación, y cuando percibes que eso está funcionando, cuando sientes la energía que te transmiten desde sus localidades, surge la magia. De ahí que el público signifique tanto para un intérprete. Porque cuando tiene la sensación de que la audiencia está centrada en lo que haces, te ayuda a su vez a entregarte más y más, y a ofrecerle lo que te está inspirando.

Su actualidad vuelve a pasar por Bach. ¿Cuándo lo descubrió?

Con toda seguridad, antes de nacer. Cuando aún estaba en el vientre de mi madre [*risas*], puesto que vine al mundo en una familia de músicos. Mi padre es organista y toca también el clave, y mi madre, que es cantante, tomaba parte en conciertos cuando yo estaba dentro de ella. ¡Había tanto Bach y tanta música barroca en aquella casa! Lógicamente no tengo otros datos de aquellos momentos que lo que me contaron. Pero entre mis primeros recuerdos, me viene a la cabeza mi padre interpretando música en algún lugar. Cuando le veía en la iglesia sentado frente al órgano o trabajando los coros. Si no, ensayando en casa o haciendo música de cámara con amigos. Y siempre mucha música de Bach. Bach ha sido sin duda el compositor que más peso ha ejercido en mi vida.

¿Cuándo decidió adoptarlo y acometer su propio Bach?

¿Que cuándo tuve la posibilidad de elegir?... y digo como broma lo de poder elegir. La verdad es que he esta-

do siempre muy imbuida en su música, especialmente en los años que pasé viviendo en la casa de mi familia. Crecí con su música, y mi conexión con ella la veo como algo totalmente natural. Pero al mismo tiempo tengo que decir que la música de Bach puedo verla a veces como una de mis mayores frustraciones. Especialmente si pienso en sus *Sonatas* y *Partitas* a solo, por el simple hecho de pretender nada más que acercarte a su perfección. Su música significa para mí más que nada, y Bach, más que cualquier otro compositor. Porque en su obra hay algo imperceptible, que no puedo explicar, pero me consta que es perfecto en todos los sentidos. No sólo en lo que tiene que ver con la estructura. También en lo que respecta a la emoción. Casi piensas que si ha de ser así, no querrías ir más allá. Es como si hubieses encontrado en él el estado de ánimo perfecto.

Si ha vuelto a enfrentarse con él, discográficamente hablando, ¿se puede interpretar como que su anterior experiencia fue altamente satisfactoria?

¿Hablamos de resultados o del proceso mismo de la elaboración del disco? Yo nunca estoy totalmente satisfecha con los resultados de mis grabaciones, que no tienen nada que ver con un concierto en directo, donde la música está viva, al tratarse de un momento preciso. Hasta cierto punto, la música debería ser así. Cuando comienzas a gestar una grabación estás pensando siempre en que debes superarte y ser

mejor y mejor hasta lograr ser perfecto. Te fijas un objetivo hasta que, llegado un punto, tienes que dar aquello por concluido, quieras o no. Porque sabes que es así. No quiero decir con esto que no me guste grabar discos. Al contrario, me parece muy bien hacerlos, porque implican acercarte al compositor con un respeto especial.

Esta vez no lo grabó en directo.

No, este Bach no lo ha sido. Y tampoco soy tan estricta con el directo y con la grabación en estudio, puesto que una posibilidad y otra tienen sus ventajas y sus desventajas. En este caso, la experiencia fue muy bonita, porque grabamos en una pequeña iglesia en Berlín, y el ambiente que se creó fue perfecto. La idea de estar mano a mano con Bach y con su música durante cinco días —sin contar con los ensayos— fue una experiencia maravillosa.

¿Le pidió ayuda a su padre a la hora de gestar la idea?

Claro que sí. Sus decisiones tienen mucho peso en mi vida. Especialmente cuando se trata de interpretar a Bach, o música barroca en general. Y naturalmente también respecto al disco. Pero él no es una persona que se pase el día dando consejos, diciendo desde mi punto de vista esto debería ser así o de aquella manera, intentando imponer su marca en lo que sea. En todo caso, lo podría hacer tocando, pero no hablando.

¿Le ha dado la conformidad a su Bach?

Cuando tocamos las *Sonatas*, por supuesto que hablábamos después de ellas; de *tempi* y cosas así. Pero ya digo que no es alguien que pretenda imponer sus criterios. El mejor modo de ver cómo verdaderamente se entiende la música de Bach es escuchándosela tocar a él.

¿Escuchó usted su Bach anterior, antes de acometer este?

No. Definitivamente, no. No lo hice. **¿Lo rodó con el grupo antes de comenzar el proceso de grabación?**

Lo interpretamos en varias ocasiones, por supuesto, después de haberlo estado preparando durante mucho tiempo. Aunque la primera gira la montamos en diciembre, después de aparecer el disco. La mayor, con carácter europeo, se programó el mes pasado, cuando estuvimos entre otros sitios en Barcelona. Pero esas cosas pueden suceder así: haces el *grand tour* antes o después de la grabación. Con todo, el repertorio lo tengo, como decía, muy asimilado, después de haberlo interpretado tantas veces con mi padre. Especialmente las *Sonatas* y los *Concerti*, que él organizó para el ensemble, con el que está muy familiarizado, porque han hecho mucha música de cámara juntos. Luego no se puede decir que hayamos partido de cero.

El grupo, ¿estaba consolidado con anterioridad a la grabación?

No, se creó puntualmente para este proyecto, tanto para la grabación como para los conciertos posteriores.

Con motivo de su primer álbum Bach, nos contaba que tenía algunas dudas cuando se enfrentaba a este compositor. ¿Están ya superadas?

Por una parte, con los *Conciertos para violín* me siento en alguna medida más cómoda que con las *Sonatas* a solo. De algún modo, cuando te enfrentas en solitario con semejantes monumentos, las emociones y los sentimientos que experimentas son totalmente distintos, que en los conciertos, en los que puedes interactuar con tus compañeros.

¿Se diluye la responsabilidad?

No diría yo tanto. Es más, en el caso de los conciertos me siento responsable de todo el grupo en cada nota [*risas*]. Pero es cierto que de este modo se crea una atmósfera especial, que se traduce en una gran alegría por estar haciendo música juntos. En lo que tiene que ver con el talante tan especial de los conciertos, las *Sonatas* y las *Partitas* me resultan más duras desde el punto de vista técnico, pero también probablemente por tener que sacarlas adelante sola. Por alguna razón se me antojan oraciones en solitario.

Los conciertos, entonces, como rezos en comunidad.

Algo así, diría. Y puedo añadir que esa oración a solas con la música de Bach es en alguna medida intimidatoria. **¿Con estas dos experiencias ha descubierto un nuevo Bach?**

A Bach no lo he descubierto ahora. Decía que lo había conocido antes de nacer, y que en mi infancia su música llenaba la casa de mi familia. Los *Concerti* los conozco desde mi edad más temprana. Sin haber cumplido los diez años, ya tocaba los *Conciertos en la menor y en mi mayor*, con mi abuelo sentado al clave. Más tarde le siguió mi padre acompañándome en las *Sonatas*. En otras palabras, diría que este CD me acerca de nuevo a aquellos primeros años en los que descubrí a Bach y donde empecé mi personal conexión con él.

A su Barrere, ¿le pide ayuda?

A él siempre. Teniendo en cuenta que viene más o menos de aquellos años. Se conoce la música muy bien. Aunque he coqueteado con el barroco probando otros instrumentos. Como un magnífico Grancino con el que practiqué durante un tiempo libre en el que no tenía conciertos cerrados. Estaba empezando, y sentía una verdadera fascinación por tocar aquella música con un instrumento original. Así pude comprobar cómo sonaban las

Sonatas con un violín de cuerdas más cortas y con arco de época. Quería experimentar y toqué con este instrumento junto a mi padre. Sólo para mí: nunca en concierto. De aquella experiencia, que me ayudó a abrirme a nuevas ideas en cuanto a fraseo y a unos determinados sentimientos, nació un deseo que se materializó cuando conseguí que me prestaran el Barrere, que ahora conozco tan bien, que digo que es mi voz, y que me ha permitido conseguir algunos colores y algunas expresiones que estaba buscando.

¿Cuántos Bach hay?

Diría que innumerables, si pensamos que continuamente encuentro nuevos aspectos en su música en la que siempre me gusta bucear. A veces con frustración; pero por lo general, recompensada por la alegría y por la libertad que me proporciona. Por eso pienso que la música de Bach, que está siempre presente en mi inspiración, es un alimento para mi alma.

De mágica y refrescante hablaba usted. ¿Hay un Bach light?

Para mí los *Concerti* podrían ser más *light*, si los queremos calificar así. Especialmente el *Concierto en mi mayor*, si lo comparamos con otra música suya. Porque nos encontramos con algo más liberador, más ligero, si queremos. Pero hoy por hoy no utilizaría lo de refrescante.

¿Dónde estaría la verdad de Bach? ¿Quien tendría la llave?

¡Ufff...! Esa es una pregunta demasiado elevada para contestarla. No creo que nadie la tenga. Ahí está el misterio, y lo que tiene de mística su música. Lo que en ningún caso se me ocurriría es decir que la tengo yo.

¿Cada vez que se interpreta a Bach supone un riesgo para el intérprete? ¿Es hermético?

No lo es. Por el contrario, diría que es extremadamente abierto. No tiene barreras, no se circunscribe a un marco. lo que no hace disminuir su perfección, a la que yo me refiero de un modo universal. Lo que no contradice lo anterior, porque no sabría con exactitud cuál es el modo correcto de interpretarlo.

El riesgo aludido podría estar al adoptar esa decisión.

De alguna manera puede existir. Pero ese riesgo te lo encuentras con todos los compositores, y nunca eres consciente a la hora de pensar en ello. Lo importante es creer en lo que estás haciendo.

¿Le asusta aceptar compromisos?

No. Eso es lo curioso. El miedo puede ser capaz de paralizarte, y es precisamente lo que no me perdonaría como músico y como comunicador. Pero claro que cuando empiezas a poner en pie un proyecto, más aún, cuando se trata de una grabación, tienes que estar



seguro de que vas a poder sacarlo adelante. Especialmente en casos como el de Bach, en el que de repente te planteas que tienes que meter en una caja algo que no puede ser contenido en ningún recipiente.

¿Le gustaría que dentro de unos años se reconociese el Bach de Jansen como el de una especialista?

Yo no quiero ser especialista en Bach, del mismo modo que no quiero ser especialista en Mozart... Me gustaría ser... ¡especialista en todo! [risas]. Pero, en serio, no me apetece que me coloquen ningún tipo de etiquetas de violinista barroca o de intérprete romántica. Quiero atreverme con estilos diferentes, con distintos lenguajes... ¡y ser buena en todos ellos! Si a determinadas personas les gusta mi Bach, o reconocen mi modo de interpretarlo, estupendo. Pero lo que realmente me importa es poder ofrecer un programa amplio de posibilidades. Me parece básico para lograr una verdadera flexibilidad interpretativa, con distintas aproximaciones estilísticas. Creo que eso es más importante que estancarte en un punto o un momento determinado. La vida es un continuo descubrimiento.

¿Cuántos discos ha grabado?

Creo que son diez, hasta la fecha.

¿Hacia dónde se dirigirá el próximo? ¿Hay vida después de Bach?

Por supuesto que tengo planes en mi cabeza, pero aún estoy en conversa-

ciones con Decca para el siguiente, manejando distintos conciertos. Uno de los que me apetece es el de Brahms. **También le quedan pendientes otros como Berg, Bartók, de entre sus compañeros habituales de atril.**

Y si queremos seguir con la B, podríamos pensar en Bernstein, Barber... Pero de verdad que el de Brahms es uno de los conciertos que estoy contemplando como una posibilidad para un futuro cercano.

Podría hacerlo con Pons, que se lo dirigió en octubre en Madrid.

No lo sé. Porque también en este caso te acabas preguntando "¿cuándo estás preparado para Brahms?". Pero es verdad que a Pons lo quiero mucho. Entre nosotros se establece una comunicación muy franca y eso es algo que siempre he valorado en gran medida.

Juntos han trabajado también fuera de España.

En una ocasión. Creo que fue con la Deutsche Kammerphilharmonie en Bremen, donde hicimos, me parece recordar, el *Tercer Concierto* de Saint-Saëns. Excepto en esa ocasión, nuestros encuentros han sido siempre en Madrid.

¿Es fácil trabajar con él? ¿no necesitan hablar mucho para llegar a un acuerdo?

Su modo de hacer música es muy lógico; muy natural, sea cual sea el repertorio. Lo digo después de haber hecho juntos los conciertos de Mendelssohn, Britten, Brahms, el de Saint-

Saëns que decía... Y la experiencia para mí ha sido siempre la de estar haciendo música desde un punto de vista muy lógico.

Ha recurrido dos veces al término lógico. ¿Es eso lo que le pide a un director?

Mmm. Veamos. Yo no le pido nada... No me gusta ser exigente ni aplicar en todo momento mi criterio. Digamos que me limito a esperar, para ver si sabemos comunicarnos en el momento de hacer música en común. Eso es todo. En ese punto, siempre me muestro muy abierta a cualquier propuesta o sugerencia, con la mente llena de curiosidad. Sin ideas prefijadas.

¿Qué le dice el nombre del violinista-compositor español Pablo Sarasate? ¿Sólo una propina perfecta?

¡Pero si yo no soy persona de propinas! En serio, no me gustan. En cuanto a Sarasate, claro que he tocado muchas piezas pequeñas suyas, y me parecen muy buenas.

¿Qué límites marcan su repertorio? ¿De Bach a...?

O de Biber a... No sé... Pärt, por ejemplo. Porque también me gusta tocar música contemporánea. El año pasado estrené un concierto de Richard Dubugnon y poco antes, en 2012, formé parte también en la *première* dirigida por Mariss Jansons del *Doble Concierto para violín y viola* que Penderecki escribió para Julian Rachlin y para mí. Ahora Michel van der Aa, un paisano mío muy conoci-

do, que actualmente es compositor en residencia de la Concertgebouw de Ámsterdam, está escribiendo otra obra que le ha encargado la orquesta y que me ha dedicado. La estrenaré este año, con Vladimir Jurowski en el podio. Y en el terreno camerístico, en diciembre de 2012, estrené en mi festival de Utrecht *Miles Away*, una obra para voz, violín, piano y contrabajo escrita también por Van der Aa, a quien vaticino un gran futuro, porque me gusta mucho lo que hace.

¿Hasta qué punto le resulta satisfactoria la música contemporánea?

¿La ya conocida o las obras por descubrir? Bueno, pues... puedo decir que no me gusta toda y que, antes de aceptar que alguien escriba una obra para mí debo sentir que exista un sentimiento que emocionalmente reconozca como muy próximo y que me haga sentirme implicada con esa música.

¿Ha encontrado música actual con la que sienta esa identificación?

Hay compositores a los que admiro mucho y de los que no me han ofrecido tocar ninguna obra. Pienso, por ejemplo, en Gubaidulina y en otros dos o tres nombres de los que por supuesto me gustaría estrenar composiciones.

¿Les saca luego rendimiento? La obra de Penderecki, por ejemplo, ¿la ha vuelto a tocar?

No. La hicimos entonces dos veces, en Viena y en Múnich, y creo que este año la programan de nuevo, también con Julian Rachlin, pero esta vez sin mí. Si no estoy presente en el programa es porque cuando me llegó la propuesta era ya muy tarde para incluirla en mi agenda, que estaba completa en las fechas que me ofrecían. No tengo claro quién asumirá el violín. Incluso creo que existe la posibilidad de que recurran a una segunda viola en su lugar. Pero es una obra de mucha calidad.

Claro está que el nombre de Penderecki, o el de Gubaidulina tienen fuerza suficiente para ser reprogramados. Pero, ¿qué ocurre con otros como Van der Aa?

Es cierto todo eso. Y es terrible, pensando en el gran esfuerzo que les ha supuesto escribir sus obras. Por eso decía que es necesario sentirte muy implicado en la música, para que la puedas ofrecer luego en distintos lugares.

Mencionaba su agenda, ¿cuántos conciertos se anota al año?

Alguno menos que la última vez que hablamos. Si entonces estaba en torno al centenar de programas, ahora son entre ochenta y noventa, intentando equilibrar los sinfónicos, los recitales y la música de cámara.

¿La reducción es autoimpuesta o forzada por el mercado?

No tiene nada que ver con el mercado. Porque yo así lo he decidido. Ha sido un paso que tenía muy claro dar. **Porque es verdad que han aparecido muchas nuevas voces en el violín. ¿Le parece positivo?**

Muy positivo. De verdad. Así lo creo. Y me siento muy feliz porque tengo muchas posibilidades de tocar, y de que les acompañe la suerte.

De toda la música que ha interpretado, ¿cuál le ha dado más satisfacciones, personales y profesionales?

De toda... ¡ah!, para mí, una de las obras de la que sigo enamorada después de años interpretándola es el *Concierto para violín* de Britten, porque siempre lo he sentido muy próximo a mi corazón. Pero también un montón de música de cámara, como el *Quinteto* de Schubert y mucha más música de este compositor, de quien también me fascinan sus ciclos de lieder. Lo mismo que me ocurre con las sinfonías de Mahler.

Aunque usted no toque.

Sí. Aunque nada más sea por el gran placer que me proporcionan y la energía que transmiten.

¿Su festival en Utrecht, cómo está funcionando hasta ahora?

Muy bien. En la última edición hemos celebrado el Jubileum de los primeros diez años. El único cambio es el de las fechas que, si hasta ahora se hacía a finales de diciembre, lo hemos pasado desde 2014 a finales de junio. Hemos pensado que el momento del año en que lo hacíamos parecía más indicado para otro tipo de música y que sería más interesante ofrecer la que nosotros presentamos en otro periodo. Pero esas fechas navideñas nos funcionaron muy bien, porque la gente cuando tiene vacaciones le apetece pasarlo bien, y el festival les gustaba.

¿Sin problemas financieros?

Ninguno. En ese punto puedo decir que el festival ha tenido mucha suerte. Ha contado con una gran audiencia de todas las edades y todo ha marchado de maravilla.

¿Qué planes tiene entre manos?

Muchos. En esta temporada tengo pendientes muchos conciertos con orquestas norteamericanas —Filadelfia, Cleveland, Filarmónica de Nueva York, Boston con Lorin Maazel...— y una visita al Suntory Hall de Tokio. Todo eso, teniendo por supuesto el festival entre mis prioridades. Pero antes, este mismo mes de abril, una vez concluido el *tour* de Bach, comienzo una gira de recitales por Italia y España con Itamar Golan, con quien siempre lo paso muy bien.

Juan Antonio Llorente



A Conciertos Augusto S.L.

1979 - 2014 | 35 Aniversario

Gira en España - Mayo 2014

Orquesta Filarmónica de la BBC



Julia Fischer



Director Titular - Juanjo Mena



Javier Perianes

- Lunes 5:** Zaragoza | Auditorio y Palacio de Congresos
Walton, Mendelssohn, Bartok | Solista: Julia Fischer
- Martes 6:** Valencia | Palau de la Música
Walton, Mendelssohn, Bartok | Solista: Julia Fischer
- Miércoles 7:** Alicante | ADDA - Auditorio de la Diputación de Alicante
Walton, Mendelssohn, Mahler | Solista: Julia Fischer
- Jueves 8:** Madrid | Auditorio Nacional - Ibermúsica
Beethoven, Mahler | Solista: Javier Perianes
- Sábado 10:** Oviedo | Auditorio Príncipe Felipe
Pierne, Bruch, Prokofiev | Solista: Julia Fischer
- Domingo 11:** San Sebastián | Kursaal
Pierne, Bruch, Prokofiev | Solista: Julia Fischer
- Lunes 12:** Pamplona | Auditorio Baluarte
Walton, Mendelssohn, Bartok | Solista: Julia Fischer
- Martes 13:** Vitoria | Teatro Principal - Ciclo Grandes Conciertos
Pierne, Beethoven, Prokofiev | Solista: Javier Perianes

LOS DISCOS EXCEPCIONALES

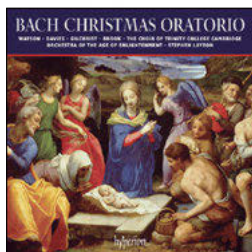
DEL MES DE ABRIL

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



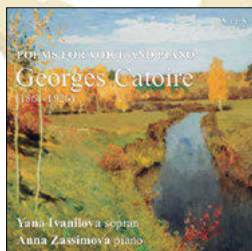
BACH: **Conciertos para violín BWV 1041, 1042; para violín y oboe BWV 1060. Sonatas para violín y clave BWV 1016, 1017.** JANINE JANSEN, violín; RAMÓN ORTEGA QUERO, oboe; JAN JANSEN, clave, e. a. DECCA 478 5362

Una sensacional muestra de lo que es el canto natural, el claroscuro bachiano y, en definitiva, el milagro de hacer música como un acto de amor puro. **A.V.U.** Pg. 52



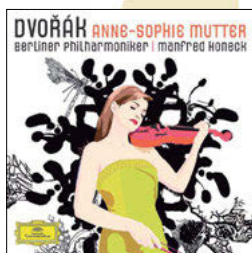
BACH: **Oratorio de Navidad BWV 248.** KATHERINE WATSON, IESTYN DAVIES, JAMES GILCHRIST, MATTHEW BROOK. CORO DEL TRINITY COLLEGE DE CAMBRIDGE. ORQUESTA DE LA EDAD DE LA ILUSTRACIÓN. Director: STEPHEN LAYTON. 2 CD HYPERION CDA68031/2

Stephen Layton y sus competentes conjuntos y solistas consiguen un equilibrio casi milagroso entre la variedad y la unidad global del todo. **A.B.M.** Pg. 53



CATOIRE: **Canciones.** YANA IVANILOVA, soprano; ANNA ZASSIMOVA, piano. ANTES BM319286.

No suele ser habitual que un disco con una presentación tan modesta oculte en su interior un contenido tan meditado e interesante. El estudio de Zassimova reivindica el talento y la escritura preciosista y exquisita de Georges Catoire. **E.R.J.** Pg. 56



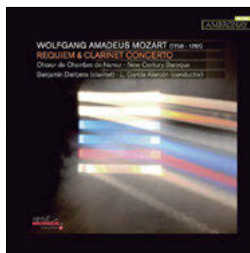
DVOŘÁK: **Concierto para violín y orquesta op. 53. Romanza op. 11. Mazurek op. 49. Humoresque op. 101, n° 7.** ANNE-SOPHIE MUTTER, violín; ARAMI IBEKA, piano. FILARMÓNICA DE BERLÍN. DIRECTOR: MANFRED HONECK. DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 1060

Cómo canta Mutter el Adagio o la *Romanza*, cómo mima la sencilla y atractiva *Humoresque*... La línea, el canto, el virtuosismo, la sugereancia, la sabiduría... **S.M.B.** Pg. 57



JANÁČEK: **Sonata para violín y piano. SMETANA:** **De mi país natal. PROKOFIEV:** **Sonata para violín solo op. 115. Sonata para violín y piano n° 1 op. 80.** JOSEF SPACEK, violín; MIROSLAV SEKERA, piano. SUPRAPHON SU-4129-2

Tomen nota de este violinista excepcional: Josef Spacek, espléndido solista y primer violín de la Filarmónica Checa, que no cumplirá treinta años hasta el año 16. **S.M.B.** Pg. 59



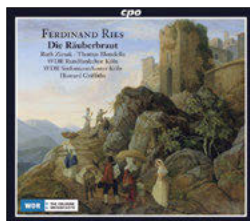
MOZART: **Réquiem. Concierto para clarinete.** HALL, NOLDUS, JIN, WAGNER. CORO DE CÁMARA DE NAMUR. NEW CENTURY BAROQUE. DIRECTOR: LEONARDO GARCÍA ALARCÓN. AMBRONAY AMY 038.

La orquesta está increíble, pero es el Coro de Namur el gran protagonista, capaz de otorgar a cada sílaba un volumen preciso, un pulso propio. **P.d.P.** Pg. 60



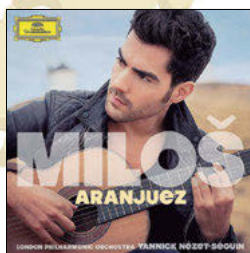
MOZART: **Così fan tutte.** FRITSCH, GARDINA, GATELL, WOLF, AVEMO, SHIMELL. CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO REAL DE MADRID. Director musical: SYLVAIN CAMBRELING. Director de escena: MICHAEL HANEKE. 2 DVD CMAJOR 714 508

Un *Così* que no se parece a ninguno anterior, en visual o en audio, y que probablemente no se parecerá a ningún otro en mucho tiempo. **S.M.B.** Pg. 46



RIES: **Die Räuberbraut op. 156.** RUTH ZIESAK, JULIA BORCHERT, THOMAS BLONDELLE, JOCHEN KUPFER, CHRISTIAN IMMLER, KONSTANTIN WOLFF, YORCK FELIX SPEER, DIRK SCHMITZ. CORO Y SINFÓNICA WDR DE LA RADIO DE COLONIA. Director: HOWARD GRIFFITHS. 2 CD CPO 777 655-2

Una gratísima revelación. Sin duda, uno de los mejores descubrimientos operísticos de los últimos tiempos. **R.B.I.** Pg. 62



RODRIGO: **Concierto de Aranjuez. Invocación y danza. e.a. FALLA:** **Homenaje. Danza del molinero.** MILOS KARADAGLIC, guitarra. FILARMÓNICA DE LONDRES. Director: YANNICK NÉZET-SÉGUIN. DEUTSCHE GRAMMOPHON 481 0652

La seguridad técnica es la del guitarrista que toca maravillosamente, que domina su instrumento y lo utiliza como medio para crear belleza. **J.P.** Pg. 63



A PIACERE. FAHMI ALQHAJ, viola da gamba; e. a. GLOSSA GCD P33202

Acompañantes de lujo para un producto de diseño acabadísimo, que ofrece la ocasión de escuchar, la mayor parte del tiempo en solitario, a uno de los principales valedores de las nuevas corrientes de la interpretación de la música antigua en Europa. **P.J.V.** Pg. 66

David Ruano



MARÍA BAYO

Harald Hofmann



PEPE ROMERO

DE LA GRAN MÚSICA ESPAÑOLA

SUMARIO

ACTUALIDAD:

De la gran música española 43

REFERENCIAS:

Cuarteto “La muerte y la doncella”. *E.P.A.* 44

ESTUDIOS:

El pasmoso *Così* de Haneke. *S.M.B.* 46

Disney, antihéroe. *S.M.B.* 47

REEDICIONES:

Flor y nata wagnerianas. *A.R.* 48

Su mejor legado. *E.P.A.* 50

DISCOS de la A a la Z 52

DVD de la A a la Z 68

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS 70

Coincidiendo con las representaciones de *La voz humana* —“Concierto para dos pianos, mujer sola y un teléfono despiadado” sobre texto de Jean Cocteau— de Francis Poulenc en los Teatros del Canal de Madrid, Deutsche Grammophon publica un álbum —grabado a finales de 2009 pero ya se sabe que nunca es tarde si la dicha es buena— con canciones españolas por la soprano navarra acompañada por la Orquesta Sinfónica de Navarra dirigida por quien fuera su titular, Ernest Martínez Izquierdo. El disco es, a priori, importantísimo porque reúne algunos de los grandes ciclos de canciones españolas del siglo XX y permite, además, comparar la evolución interpretativa de la soprano navarra desde que grabara distintas muestras de los mismos en 1992, para la firma suiza Claves, acompañada al piano por Juan Antonio Álvarez Parejo. El disco incluye, nada menos, el *Poema en forma de canciones* de Joaquín Turina, el tercer cuaderno de *Lírica española* y las *Canciones playeras* de Óscar Esplá, tres de las *Seis canciones* de Eduard Toldrà, el *Tríptico* de Jesús García Leoz, *Combat del somni* de Frederic Mompou y las *Cinco canciones negras* de Xavier Montsalvatge. Toda una antología de la gran canción de concierto española por una de sus mejores intérpretes de los últimos años.

Y más música española —y no sólo— en el homenaje que Decca rinde a Pepe Romero —*Master of the Guitar*— que acaba de cumplir los setenta años de edad y los sesenta y tres de profesión, pues debutaba a los siete con su padre, Celedonio Romero, en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. Luego vino la aventura americana de la familia y el éxito internacional. En once discos, se repasa la trayectoria de Pepe Romero, de Bach y Vivaldi a Rodrigo y Castelnuovo-Tedesco, de Boccherini y Carulli al propio Celedonio y a Leo Brouwer. En el álbum aparecen igualmente su padre y sus hermanos Ángel y Celín, así como la Academy of Saint Martin in the Fields dirigida por Iona Brown y Neville Marriner.

Franz Peter Schubert

CUARTETO Nº 14 EN RE MENOR D. 810

“LA MUERTE Y LA DONCELLA”

REFERENCIAS Schubert compuso este célebre cuarteto en marzo de 1824, y su primera ejecución tuvo lugar en febrero de 1826 en casa de un amigo del compositor, el tenor Josef Barth, de Viena. La primera edición fue en esa ciudad (1831, Czerny) y su primera ejecución pública tuvo lugar en Berlín el 12 de marzo de 1833. El título de la obra proviene de una temprana canción de Schubert, *La muerte y la doncella*, D. 531 de 1817, sobre texto de Matthias Claudius, cuyo tema y variaciones forman el segundo movimiento del cuarteto. La tonalidad del conjunto es la del lied que acabamos de mencionar, cuya presencia es efectiva desde los primeros compases del primer movimiento y engendra la señal rítmica que preside la organización de los temas de los cuatro movimientos, todos de tonalidades menores. La célula inicial del primer movimiento actúa como un signo fatídico y en el desarrollo central aparece con su significado mortal e implacable, como motivo con-

desenfrenado. Para una comprensión más amplia y completa de la obra, recomendamos el libro de Brigitte Massin (*Schubert*, 2 vols. Turner, 1991, en español) y también el de Alfred Einstein (*Schubert, The Man & his Music*, Panther, 1971; traducción española, Madrid, Taurus, 1984).

La discografía es aceptable, no tan abundante como sería de desear, pero para ser una obra de cámara, género no tan minoritario como se cree, hay abundante material disponible. A nuestro juicio, no nos hemos dejado fuera ninguna versión importante, aunque algunas de cuartetos famosos (Hollywood, Budapest, Hagen, Borodin, Takács, Artemis, Belcea, Casals y muchos otros —incluso tienen el Mosaïques, con instrumentos originales—) podrían haber figurado sin ningún problema en las líneas que siguen. Hagamos también mención a la orquestación de Mahler del *Cuarteto*, disponible en la actualidad en tres versiones dirigidas por Gerd Albrecht (Orfeo), Franz Welser-Möst y Jeffrey Tate (EMI). Lástima que Bernstein no gra-

del *Cuarteto n.º 15* (localizable a través de cualquiera de los sitios de internet, ya que EMI no lo ha publicado en España). Obviamente, lo mismo que en sus registros de Beethoven y Brahms, estamos ante músicos de otros tiempos cuyo fraseo y articulación nada tiene que ver con los músicos de los tiempos actuales, la esencia de la tradición cuyo refinamiento, estilo y profundidad marcan un hito en la fonografía de esta obra, si bien su aproximación, más moderna de lo que cabría imaginar, es otro de los datos positivos a destacar. La muy buena reconstrucción técnica es un aliciente más para adquirir esta joya camerística, una de las cimas interpretativas schubertianas de todos los tiempos (prueben con el segundo tiempo, el famoso Andante con variaciones, nunca se ha tocado ese movimiento así, con tales emoción y expresividad. No se lo pierdan).

Húngaro (Szekely, Moskowsky, Koromzay, Magyar), EMI, 1958, 37'. Publicado actualmente en un doble álbum de serie económica de

fuera de toda duda. Sin embargo, hay algún toque de cierta sequedad (primer movimiento), lo que no impide que su perfecta cohesión y elegancia sean las pautas interpretativas de su lectura —sensacional el Andante. Magníficos asimismo el resto de *Cuartetos* y el imponente *Quinteto*, a la altura de los más conseguidos. El álbum posiblemente sea de difícil localización, aunque quizá en la Fnac francesa (www.fnac.fr) lo puedan encontrar a precio razonable.

Amadeus I (Brainin, Nissel, Schidlof, Lovett), DG, 1953, 37' // **Amadeus II** (los mismos), DG, 1959, 39'. Dos excelentes aproximaciones de este cuarteto legendario, la primera en sonido monofónico, pero con la suficiente claridad y definición como para no desentonar ante cualquiera de los registros modernos en estéreo. Las dos se hallan disponibles en cualquiera de los sitios habituales de internet. La primera, de comienzos de los 50 (el Amadeus comenzó su carrera discográfica el 14 de marzo de 1949), es una versión técnicamente impecable, sólida, feno-



ductor de este primer movimiento. Las variaciones del segundo son cinco y conservan la estructura esencial del tema del lied citado. El tema del Scherzo se apoya sobre un ritmo nacido directamente del coral de la Muerte del segundo movimiento, mientras que el Finale continúa sobre las huellas del movimiento anterior con un ritmo de tarantela que combina el rondó y la forma sonata en una danza de pesadilla de ritmo implacable y

base esta opción, hubiese sido una versión indiscutible, como sus interpretaciones de los *Opp. 131 y 135* de Beethoven con la Filarmónica de Viena.

Busch (A. Busch, Andreasson, Doktor, H. Busch), EMI, 1936, 32'. De nuevo el frasco de las esencias, una recreación extraordinaria publicada en la actualidad en la excelente colección de EMI Great Recordings of the Century acoplada con otra versión excepcional

la EMI francesa junto con los *Cuartetos D. 884, 887* y el *Quinteto* de dos violonchelos *D. 956* (2 CD EMI 5 69689 2). Igual de inquietante, sombrío, amenazante y meditativo que cualquiera de los más conseguidos entre los que se comentan, la versión del Húngaro es tradicional, sin ningún sobresalto ni capricho interpretativo, el oyente siempre se encuentra a gusto con estos estupendos músicos, de perfección técnica y musicalidad

menalmente construida, apasionada, con los matices siniestros adecuados a los que tan proclive se muestra la obra, segura y de expresividad y estilo diríamos que de manual, una versión que siempre se escucha con placer, una de las favoritas, junto con la de los Busch entre las antiguas, de quien esto les cuenta. Esta interpretación está publicada en un álbum DG Original Masters con otros cuartetos de Haydn, Schubert, Mendelssohn

y Brahms en grabaciones monofónicas hechas entre 1951 y 1957 (7 CD DG mono 474 730-2). La segunda versión, ya en estéreo, publicada junto con el *Quinteto "La trucha"* por miembros del mismo cuarteto más Emil Gilels y Rainer Zepferitz (DG Originals 449 746-2 que ya vimos en otras Referencias dedicadas a esa obra), sigue los planteamientos estilísticos y expresivos de la primera, si bien no consiguen la rotundidad de estilo y expresión de aquélla. A juicio del firmante, es preferible la primera, más espontánea y natural, aunque esta segunda aproximación, siempre matizada en cualquier aspecto a considerar, sea un hito en la fonografía de la obra (con el bonus de una exquisita *Trucha*) que no desentonará en ninguna discoteca que lo posea.

Melos (Melcher, G. Voss, H. Voss, Buck), DG, 1974, 40'. El Cuarteto Melos de Stuttgart fue el primero que grabó el integral de los *Cuartetos* de Schubert publicados en un álbum Deutsche Grammophon de precio medio todavía disponible en internet en los sitios habituales (6 CD DG 419879-2). En conjunto es una notable aproximación, más acertada en la ligereza etérea de las primeras composiciones que en la profundidad expresiva de las últimas, aunque en *La muerte y la doncella* consiguen profundizar en la expresión y en el detalle para conseguir finalmente una plausi-

tos de Schubert en grabaciones técnicamente excepcionales. La versión de *La muerte y la doncella* es la más extraña de la discografía, ni tiene el estilo del compositor ni su inconfundible trasfondo y expresividad, pareciendo más bien la obra de un Haydn adelantado a su tiempo, con un rigor que no acaba de cuadrar en el mensaje romántico de Schubert, aunque su impecable belleza formal sea un importante punto a destacar. Para los seguidores de este cuarteto, de sus sensacionales recreaciones de Mozart, Beethoven y Brahms (todas en Philips), este álbum Schubert les dejará extrañados y perplejos, como le ha ocurrido al autor de estas líneas, aunque la versión del *D. 810* siempre puede servir para compararla con cualquiera de las citadas para concluir que el magnífico Quartetto Italiano no estaba entonces en su mejor momento anímico para recrear esta obra (de todas formas, no todos pensamos igual: ahí tienen a la crítica británica dándole la mayor de las calificaciones a esta versión: cfr. *The Penguin Guide to Compact Disc*). Prueben, no obstante, a escuchar esta versión. Quién sabe, igual encuentran tesoros ocultos que el firmante no ha sabido o no ha podido ver.

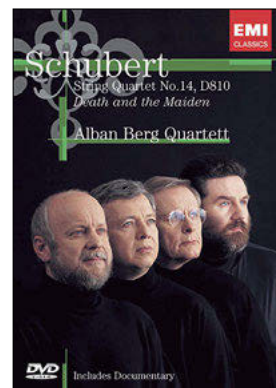
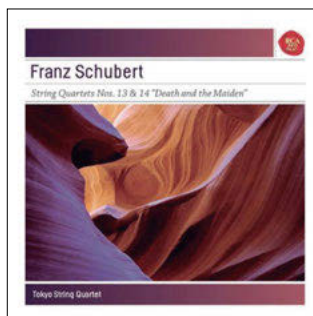
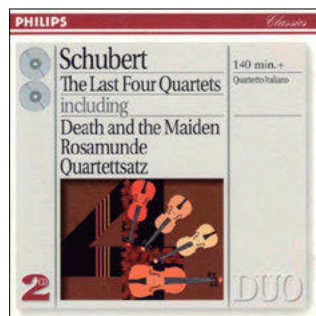
Juilliard (Mann, Carlyss, Rhodes, Krosnick), Sony, 1979, 39'. Recientemente publicado en un álbum muy barato con otros cuartetos de Schubert (*n's 12, 13 y 15*)

la objetividad y a la contención que a otra cosa, y eso en principio podía resultar un problema para el sonido schubertiano. Pero en conjunto, como decimos, es una excelente recreación que nos muestra todavía los buenos tiempos del Juilliard, un cuarteto sobrio y austero, perfectamente conjuntado, afinado y con una refinada musicalidad. Su reedición en este álbum Schubert-Brahms gana puntos y se recomienda así su adquisición antes que comprarlo aislado del resto.

Tokio (Oundjian, Ikeda, Isomura, Harada), RCA, 1989, 39'. Una de las mejores versiones modernas en el aspecto técnico, estupendamente grabada y disponible en un disco de serie media de RCA acoplado con el *Cuarteto Rosamunda*. Quizá no haya versión mejor tocada en toda la discografía, pero como se sabe, eso no es suficiente y más en un compositor como éste. Parece que el alma ha desaparecido de esta interpretación, y un movimiento como el Andante, tocado así de bien y así de aséptico, no es de recibo en una música como ésta. Parece increíble que el Cuarteto de Tokio, protagonista de un excepcional ciclo Beethoven y de otros muchos cuartetos de los más diversos autores con general buena fortuna (Mozart, Brahms, Debussy, Ravel), sea protagonista de esta versión que parece estar hecha por ordenador, o sea,

EMI, 1996, 36'. El Alban Berg tiene grabadas varias versiones de esta obra, todas fenomenales, aunque quizá sea ésta filmada en DVD por Bruno Monsiegeon la más consecuida. La interpretación está abordada con el mismo rigor beethoveniano sobre el plan estructural que el de cualquiera de los *Cuartetos* del de Bonn filmados por este cuarteto, con las mismas intensidad y transparencia. Su lectura dramática y austera pone en evidencia la formidable claridad armónica de estos intérpretes, consiguiendo una recreación de una perfección de escritura y de proporción que otras interpretaciones más espontáneas quizá nos habían hecho olvidar. La película viene con varias intervenciones de los miembros del Alban Berg hablando sobre esta obra (que todos ellos adoran), y además, se añade una clase magistral de este mismo cuarteto al Artemis con la base de *La muerte y la doncella* (tienen subtítulos en español). Finalmente, Julia Varady acompañada al piano por Fischer-Dieskau, canta el lied que dio origen a esta obra. En suma, fenomenal interpretación acompañada de varios documentos esenciales para que el oyente acceda sin problemas al profundo significado de esta singular obra maestra.

En resumen, el Cuarteto Busch y el Amadeus I entre los de antes, y el Alban Berg entre los modernos, serían las tres



ble recreación, persuasiva, clara e idiomática. La toma de sonido es algo seca, aunque, en conjunto, es una muy estimable publicación con todos los *Cuartetos* de Schubert. Se recomienda con las salvedades expuestas.

Italiano (Borciani, Pegreff, Faruli, Rossi), Philips-Decca, 1977, 39'. Publicado actualmente en un álbum de la serie Duo de Philips (hoy Decca) con los cuatro últimos *Cuar-*

temos de Brahms (*3 Cuartetos, 2 Quintetos* y el *Quinteto con clarinete*) en grabaciones comprendidas entre finales de los 70 y mediados de los 80. *La muerte y la doncella* es una excelente recreación, intensa, clara, reflexiva y de exquisita belleza tímbrica (cfr. el Andante), y eso que el Juilliard, como el LaSalle o el Tokio en ocasiones, era un cuarteto más atento a la estructura que a la expresividad, más inclinado a

perfecta en lo técnico pero carente de cualquier matiz humano. Prometo oír este disco varias veces a ver si logro averiguar dónde está el trasfondo de esta interpretación. Puede servir como primera opción para los que no conozcan la obra, sabiendo que el idioma y expresividad la encontrarán pasado el tiempo en otras versiones.

Alban Berg (Pichler, Schulz, Kakuska, Erben), DVD

opciones preferibles, a juicio del firmante, sin quitarles su importancia debida a cualquiera de las que se comentan. También pueden acceder como curiosidad a la versión del *Cuarteto* orquestada por Mahler, preferiblemente la interpretación dirigida por Jeffrey Tate.

Enrique Pérez Adrián

Sylvain Cambreling

EL PASMOSO COSÌ DE HANEKE



MOZART:
Così fan tutte.
ANETT FRITSCH (Fiordiligi),
PAOLA GARDINA (Dorabella), JUAN
FRANCISCO GATELL (Ferrando),
ANDREAS WOLF (Guglielmo),
KERSTIN AVEMO (Despina), WILLIAM
SHIMELL (Don Alfonso). CORO Y
ORQUESTA DEL TEATRO REAL DE
MADRID. Director musical: SYLVAIN
CAMBRELING. Director de escena:
MICHAEL HANEKE. Escenografía:
CHRISTOPH KANTER. Figurines:
MOIDELE BICKEL, DOROTHÉE
UHRMACHER. Director de vídeo:
HANNES ROSSACHER.
2 DVD CMAJOR 714 508 (Ferysa).
2013. 220'. **PN**

Hace un año esta función provocaba enorme expectación, y vino a verla gente de todo el mundo. Ha sido uno de los grandes acontecimientos de era Mortier. Haneke estuvo tres meses en Madrid, ensayando, y justo entonces le llovían los premios, como el Oscar por *Amour*. Este *Così* de Haneke, que tiene poco que ver con el *Don Giovanni* del mismo director, es una puesta en escena cuidadísima en la dirección de actores. Entre los seis solistas, desde luego, a veces de manera asombrosa, y habría que descender a detalles, que son abundantes. Pero también con el coro reforzado por los extras, espléndidamente dirigidos para esa fiesta continua en la que nadie para de beber en la terraza, en el foro; o en el interior, en primer término (y mucho menos los protagonistas, todos dipsómanos). Ese grupo, que canta y actúa, asiste al espectáculo que dan estas dos chicas, sus novios y los dos pillos intri-

gantes que, en la visión de Haneke, tienen una deuda pendiente entre ambos, reforzada acaso por la diferencia de edad (Despina, da la impresión, “querría y no querría”; Alfonso está detrás de ella desde el principio, y quién sabe si no urde la trama para conseguir ese daño —¿gozo?— colateral). Ya ven, en el medio hortera en que Sellars situaba su *Così* la promiscuidad de Despina y Alfonso se daba por hecha.

Es importante en esta puesta la *presencia* de los que tendrían que estar *ausentes*. Ferrando y Guglielmo cantan ante ellas (*La mia Dorabella capace non è*) y ante el rijo intrigante lo que sólo deberían cantarle a éste. Pero en teatro las presencias son reales o imaginadas, son sueño, son vida, quién sabe. Las imágenes de la amada pueden ser un altar en el que rezamos. Así, ambos galanes napolitanos. Mas al contrario también sucede, ellos están cuando deberían “no verse”, pero ellas los ven. *Così facciamo tutti*: ver lo que *no está*, y verlo *porque es*. El coro, los cómicos, están ahí para dar presencia a los ausentes. También ellos.

Si en ocasiones se ha tratado de dar importancia a *Così*, como si no la tuviera, y para ello se ha acudido a la gravedad, a la traición a la ópera bufa, Haneke usa de otro registro, porque *Così* no admite el dramatismo; necesita del humor, no necesariamente del bufo, ni siquiera del mejor bufo. Haneke consigue una comedia a cambio de que aceptemos una de las convenciones de la época: le credulidad ante el travestimiento. Esa comedia es a medias una pieza de época, por los trajes; o de hoy, por el vestuario de los amantes y la mayor parte de los invitados de la terraza, *côté jardin*. Ojo con el figurín de Despina, un Pierrot de Watteau. No cree Haneke en la farsa, y la convierte en ese tipo de comedia, y para ello le hacen falta silencios imprevistos en los recitativos, secuencia libre en la que es legítimo alterar la costumbre (la costumbre, no lo escrito). Y el público ríe, cosa extraña en ópera, por bufa que sea. La ópera es cosa que suele ver gente siempre seria, grave,

incluso con cara de pocos amigos. ¿No me creen?

En fin, baste decir que Haneke consigue con este memorable *Così* una obra que, aunque suya, no es pesimista (estamos lejos de *La pianista*, de *Caché*, de *La cinta blanca*): es que *eso* no es pecado, no hay que dramatizarlo. No hay burlas con el amor, de acuerdo; pero hay que vivir y saber vivir: admite que eso es así, admite que *Così facciamo tutti*. Y que después de todo, quién sabe si esto no es una trampa para que por fin Alfonso y Despina tengan *el lío* que él anda buscando y ella anda dudando. Los silencios son muy importantes: motivan lo que viene a continuación, sea respuesta, reflexión, agudeza, protesta, exclamación, declaraciones de amor... El resultado es de lo más mozartiano que he visto en mi vida. Lo que no fue opinión general, todo hay que decirlo. Mas, contra lo que insisten algunos periodistas del clan Mortier, que pugnan por estar mal informados y de paso informan mal, esta producción y otras de lo mejor de la era Mortier, que ahora concluye, fue muy bien recibida por el público del Real. Pero qué fácil es inventarse un público maniqueo, carca, para refutarlo a continuación desde posturas progresistas, qué guapo soy.

Bellos y muy útiles decorados de Christoph Kanter, en sus dos niveles para la acción dramática. Bellos figurines de dos épocas (ilustración prerrevolucionaria, nuestros días), en curiosa ambigüedad o acaso en notoria afirmación: Despina sale como Gilles de un cuadro de Watteau (domina la parte izquierda del escenario un lienzo sin terminar de este pintor, un lienzo compuesto de varias inspiraciones del pintor, un cuadro “sin terminar”, detalle posmoderno: lo inconcluso *es la obra*), pero Don Alfonso va de “siglo XVIII”, es el viejo verde mas también el ilustrado. Los jóvenes van de diseño, sobre todo ellas, pero los trajes de los chicos tienen su dibujo, no crean. Estos jóvenes son más post que otra cosa, y el saber que así hacemos todos no debería causarles gran disgusto.

Pero ¿y las voces? ¿Fue tan floja la dirección de orquesta como pretenden algunos colegas? Las voces son excelentes,


por mucho que la discografía y el testimonio grabado nos recuerden que la edad de oro mozartiana pasó hace tiempo. Si nos atenemos a lo que hay, y además queremos teatro de verdad, este cuarteto de voces jóvenes —realmente jóvenes— roza lo ideal. Menos Kerstin Avemo y William Shimell que el cuarteto de enamorados (Anett Fritsch, Paola Gardina, Andreas Wolf, Juan Francisco Gatell (Ferrando)), pero la extraordinaria construcción de expresiones faciales trabajada en Avemo y en Shimell compensa bastante. Y es que, una vez más, estamos ante una función teatral concebida para el vídeo, y las miradas y apartes silenciosos tienen mucha importancia. ¿Las voces? Las voces, también, faltaría más. Díganme si hoy día hay sopranos que alcancen sus naturales agudos y descendan a esos graves impecables como lo hace la alemana Anett Fritsch. Pero el sentido dramático, la verdad teatral que tienen aquí sus líneas raras veces las encontrará usted en otra parte, ni siquiera en los lejanos registros en que abundan las Schwarzkopf o Della Casa, por poner dos rivales insuperables en el repertorio. Cambreling cumplía, y cumplía muy bien con una orquesta que trata de hacerlo lo mejor posible cada vez (es curioso, las tres orquestas madrileñas tratan de hacerlo cada vez mejor, quién nos lo hubiera dicho hace unos años, especialmente de la Nacional, que parecía irrecuperable para cualquier objetivo artístico: ¿será que el ejemplo cunde?). Es injusto descargar sobre Cambreling lo que no se atreven ustedes a descargar sobre el laureado e intocable Haneke.

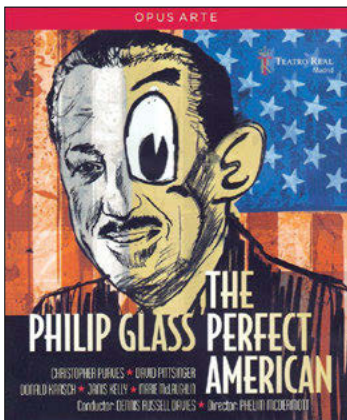
En fin, con *Così* que no se parece a ninguno anterior, en visual o en audio, y que probablemente no se parecerá a ningún otro en mucho tiempo. El de Sellars, claro está, es cosa aparte. El mundo refinado de Haneke frente al medio estrecho, hortera, pop de Sellars en su *Così*. No hay donde comparar. Ambos son excelentes, pero su mozartianismo es muy alejado. Ahora hay que regocijarse con este *Così* de hace un año en el Real, una maravilla.

Santiago Martín Bermúdez

Dennis Russell Davies

DISNEY, ANTIHÉROE

GLASS: The perfect american. CHRISTOPHER PURVES (Walt Disney), DAVID PITTSINGER (Roy Disney), DONALD KAASCH (Dantine), MARIE McLAUGHLIN (Lilian Disney), SARAH TYNAN (Sharon), NAZAN FIKRET (Diane). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO REAL. THE IMPROBABLE SKILLS ENSEMBLE. Director musical: DENNIS RUSSELL DAVIES. Director de escena: PHELIM McDERMOTT. Escenografía y figurines: DAN POTRA. Coreografía: BEN WRIGHT. Director de vídeo: LEO WARNER. OPUS ARTE OA 1117 D (Ferysa). 2013. 120'. 



Es una pena que los públicos operistas españoles conozcamos tan mal la ópera de Estados Unidos. Y que entre esa ópera se cuelen por cierta preferencia las de Philip Glass, un compositor que, en mi opinión (que no es humilde, pero que puede ser errónea), es un músico menor, muy afortunado por sus apoyos institucionales y en menor grado por un público que admite cositas repetitivas hasta la saciedad y banalidades como este *Perfecto americano*. No se le puede negar un dominio de la prosodia, hasta donde se me alcanza, y esta ópera lo demuestra muy bien.

En la era Mortier del Real se han creado momentos de expectación justificados (Cherniakov, Sellars, Haneke, el *St. François, Brokeback Mountain*, y muchas más) y expectativas decepcionantes, como en este caso. Ya hemos reseñado esta ópera cuando se vio en el Real en enero de 2013, así que será inevitable repetir algo de lo ya dicho. El protagonista es Walt Disney, pero en realidad podría cambiarse el nombre, no se nota que sea él más que en alguna anécdota concreta; en rigor, estamos ante el héroe americano que se hace a sí mismo, pero en versión de ahora, crítica, antiética, ajena a la exaltación del *hombre dirigido por su interioridad* (terminología de *La muchedumbre solitaria*, de Riesman). Sin embargo, en la era del capitalismo financiero de carácter especulativo y depredador, un tipo como Disney será un ejemplo de creatividad, al fin y al cabo hizo películas y sembró para que sus descendientes en la empresa las siguieran haciendo, no fue un simple especulador de esos que roban e imponen y nada crean ni dejan, ya saben. Digamos que fue un antihéroe, no un bandido con protección oficial.

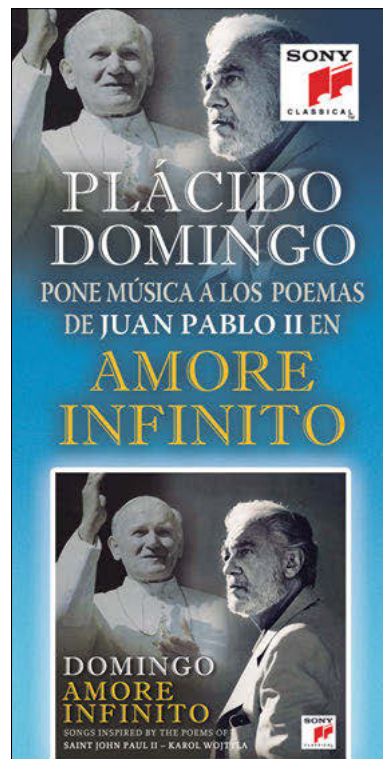
Glass, como siempre, repite y repite. Permítanme a mí que me repita: un intervalo y un arpeggio le sirven para dos o más horas de música teatral, qué listo, caramba, saber imponer algo así y llamarlo *minimal*, cuando *minimal* quiere decir otra cosa, al menos en literatura, y ahí tienen a Carver, el pobre, un mártir, al que de paso también le endilgan otro calificativo de escuela: *realismo sucio* (por si

fuera poca clasificación aquella otra). El realismo de *El perfecto americano*, por el contrario, es limpiísimo. Ascensión y caída. Caída porque uno se muere, ya que morir es una costumbre que suele tener la gente. Huelgas, explotación del obrero, aparición de fantasmas nacionales (dimensión poética imprescindible, ya saben), todo entre diatonismos repetitivos. Ningún dibujo, nada de la iconografía Disney: la familia, sin sentido del humor, ha negado su permiso para sacar al ratón Mickey o al pato Donald, ay.

El pop tienta mucho a los americanos. A Adams se le dio muy bien, de la mano de Sellars, con *Nixon en China*, que es la ópera que realmente hubiéramos querido ver en el Real, aunque no causara tanta expectación ahí fuera ni obligara a tanta gente a venir desde lejos y a abrumar al teatro con peticiones de entradas gratuitas. La banalidad de lo pop puede apoderarse del tratamiento: así, de la música de Glass y del libreto de Wülitzer: banalidad de música, de texto, de puesta en escena (bonita, eso sí; nunca bella, nunca sabia, porque no se puede ser sabio con materiales así de flojos). Felizmente, hubo un lado feliz, el de la propuesta escénica de McDermott, reforzada por los ágiles videos de Warner (sin Donald, sin Blancanieves —siempre aludida—, ni siquiera *La bella durmiente*) y un lado excelente, el de los cantantes.

Christopher Purves es un Walt Disney de altura como actor y como voz, y le apoyan en el reparto con muy alto nivel tanto David Pittsinger como Donald Kaasch, mas también las voces femeninas de la excelente actriz y soprano Janis Kelly, la de Marie MacLaughlin, y las de las dos hijas del mago Disney, interpretadas por Sarah Tynan y Nazan Fikret. Llamámbamos, y llamamos la atención sobre la soprano Rosei Lomas en su doble papel, y también a Zachary James, espléndido bajo, como el muñeco Lincoln, en la mejor escena de esta obra en lo escénico y acaso en lo musical. También decíamos que el espectáculo se deja ver bien. Ahora hay que añadir que todo ello se deja ver y oír mejor en DVD, la música queda como música de película (“papeles pintados”, acusaba Stravinski, al que se le dio mal Hollywood) y la trama parece lejanamente apoyada en esa trama sonora. Russell Davies, gran baza, hace lo que puede. Puede bastante, pero las limitaciones de la propia partitura están ahí.

Santiago Martín Bermúdez



El tenor español contó con la colaboración de las voces de Josh Groban, Katherine Jenkins, Andrea Bocelli y Vanessa Williams, que participan como artistas invitados.

INSPIRATO LA OBRA MAESTRA DE YANNI



LA MEJOR MÚSICA DE YANNI INTERPRETADA POR LAS VOCES MÁS EXTRAORDINARIAS:
Plácido Domingo · Renée Fleming
Rolando Villazón · Katherine Jenkins
Vittorio Grigolo · Russell Watson
Micaela Oeste · Nathan Pacheco
Chloe Lowery · Lauren Jelencovich
Plácido Domingo Jr. · Pretty Yende

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

Deutsche Grammophon

FLOR Y NATA WAGNERIANAS



HISTÓRICO GRANDES CANTANTES WAGNERIANOS.
Fragmentos de *Rienzi*, *El Holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Nüremberg*, *El anillo del nibelungo* y *Parsifal*.
6 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON
4791241 (Universal). 1923-1968.
353'. ADD. **PE**

El año Wagner y Verdi ha sido motivo para que las casas discográficas revisaran sus catálogos y exhumaran venerables grabaciones, algunas no aparecidas hasta ahora en compacto. Una auténtica fiesta, que, por lo que respecta sobre todo al compositor alemán, ha servido para la publicación de numerosas recopilaciones de interpretaciones vocales históricas. Ya hemos dado cuenta en estas páginas de algunas de ellas. Cúmplenos ahora comentar el álbum descrito someramente en la ficha, en el que se reúne un fascinante plantel de cantantes, donde figuran, evidentemente, todos aquellos grandes que grabaron durante años para el sello amarillo; en algunos casos durante representaciones o conciertos en vivo. Hablaremos en primer lugar de los más extraordinarios, los que alimentaron en el curso de décadas las colecciones operísticas de la casa alemana y que aparecen citados en cabeza, consignados en la portada de la publicación, como reconocimiento a su indiscutible importancia.

El primer nombre es el de la soprano noruega Kirsten Flagstad (1895-1962), para muchos la más relevante en el

repertorio. La voz monumental, el timbre esmaltado, el fraseo olímpico no fraguaron realmente hasta bien entrada la treintena. Sólo la localizamos en un amplio segmento del acto segundo de *La walkyria*, en el que aparece acompañada, como otras veces, de un tenor también

nórdico, de la vecina Suecia, Set Svanholm (1904-1964). La voz irisada de ella combina bien con el timbre pastoso y relativamente claro de él. Georg Solti, al frente de la Filarmónica de Viena, logra que las voces, ya algo vetustas en 1957, empasten y emocionen.

Hemos de colocar a continuación a dos eminentes colegas, duchas en el mismo repertorio, voces inmensas también, ambas de la nacionalidad de Svanholm. Birgit Nilsson (1918-2005) y Astrid Varnay (1918-2006). La primera nos embauca con su metal precioso y su torrencial sonoridad en una soberana *Liebestod* de *Tristán e Isolda*, en donde la voz refulge bajo el manto amigo de Karl Böhm y la orquesta de Bayreuth (1966). Es asimismo su única presencia. La segunda está más representada. Su agresivo tinte tímbrico, su acerada emisión, sus demoledores ataques son la base de sus agueridas intervenciones en el segundo acto de aquella ópera, en la que la acompaña la eficaz aunque algo pálida Hertha Töpfer (1924). Dirige el que fuera esposo de la soprano, Hermann Weigert (Múnich, 1954). Encontramos asimismo

a la cantante en el *Prólogo* de *El crepúsculo de los dioses* junto a Wolfgang Windgassen (1914-1974) en un dúo sensacional, bajo la batuta del buen artesano Leopold Ludwig (Múnich, 1955). Y de la misma ópera, la despedida, la *Inmolación* de Brünnhilde, en soberana demostración de fuerza, de lirismo intenso y de temple, en momento vocal áureo (Múnich, Weigert, 1954). Es de nuevo Ludwig quien la dirige en tres de los *Wesendonck lieder*, *Der Engel*, *Stehe still!* e *Im Treibhaus*. La voz ha de hacer algún esfuerzo para plegarse a la contenida efusión de la música (Múnich, 1955).

Vayamos ahora con un auténtico gigante, el bajo-barítono Hans Hotter (1909-2003), que aparece tres veces. Su monólogo de *El Holandés errante* no fue nunca superado. El caudal, el timbre oscuro y aún joven, la amplitud del fraseo, la concentración hacían maravillas. Heinrich Hollreiser empuñaba la batuta (Múnich, 1943). Anotemos a continuación dos de las páginas más famosas de Hans Sachs en *Maestros cantores*, el monólogo de *las Lilas* del acto segundo y la gran reflexión del comienzo del tercero, *Wahn! Wahn!* La humanidad de la interpretación es apabullante y el colorido vocal, único. Tiene el soporte de la Orquesta de la Deutsche Oper bajo el mando de Artur Rother y de la Orquesta de la Staatsoper a las órdenes de Robert Heger. Grabaciones en ambos casos de 1942. Y, naturalmente, no podía faltar, su Wotan. Aquí escuchamos una de sus numerosas interpretaciones del *Adiós* de *La walkyria* (Berlín, Heger, 1942), en donde ofrece enormes plenitudes expresivas y sonoras.

Sigamos con las voces gra-

ves. Nos referimos ahora a Josef Greindl (1912-1993), de tinte más grave, rozando la categoría de *Tiefebass*, que el de Hotter. Un cantante que se acomodaba a los más variados cometidos, aunque con desigual fortuna. El timbre, cavernoso, la emisión, más bien nasal, definían a un intérprete muy capaz y no pocas veces esforzado en las notas más agudas. Aquí está, pasándolo arriba regular, pero enunciando las frases con gran autoridad, en la soflama del *Landgrave* de *Tannhäuser* (RIAS, Berlín, Ludwig, 1955), y en el avieso papel de Hunding de *Walkyria* al lado de una ya algo machucha Maria Müller (1898-1958) y a un esplendoroso Windgassen, en el acto II de la obra. Si había que dar la impronta de malo, Greindl era pintiparado (Stuttgart, Ferdinand Leitner, 1951). Lo hallamos igualmente en un par de intervenciones de Hagen en *El crepúsculo*, muy esforzado en la franja superior, con un coro de Bayreuth que aquí se muestra inseguro bajo la fécula del histórico Wilhelm Pitz (1897-1973), en el monólogo de Pogner de *Maestros*, dicho impecablemente (RIAS, Berlín, Ludwig, 1956), y, todavía, como Gurnemanz, en un fragmento del acto tercero de *Parsifal*. Quizá no posee su timbre la nobleza del personaje, pero convence (Stuttgart, Leitner, 1952).

Nos quedan dos tenores; bien distintos: el danés Lauritz Melchior (1890-1973) y el germano Max Lorenz (1901-1975). Aquél, antiguo barítono, pasa por haber sido el más grande en el repertorio wagneriano. Anchura, extensión, metal oscuro bien poblado de armónicos, amplitud de emisión, cincelado fraseo, reguladores y agudos de una vibración insustituida eran algunas de sus virtudes, que él sabía aplicar, a veces de forma instintiva, a un canto muy acabado. Resplandece en este álbum con señeras recreaciones de la *Plegaria* de *Rienzi* (Berlín, 1924), breves fragmentos de *Siegfried* (rotunda *Forja*), una milagrosa *Narración de Roma* de *Tannhäuser* (Berlín, 1923-1924), un maravilloso *Amfortas! Die Wunde! de Parsifal*, enunciado con un poder y una emoción únicos (Radio Danesa, Nikolai Malko, 1939), y los



EL ARGONAUTA

la librería de la música

C/ Blasco de Garay 47 - 28015 Madrid.

Tel.: 91 543 94 41. Fax: 91 543 94 74

info@elargonauta.com

www.elargonauta.com

dos *Wesendonck* que no cantaba Varnay: *Schmerzen* y *Träume*. Interpretación cuidada y rara (Berlín, 1923-1924).

Lorenz era una voz robusta, más clara, contundente, de auténtico *Heldentenor*; con un arte de menores quilates, frecuentemente monótono. Pero, por supuesto, escuchar hoy una voz de este calibre alegra las pajarillas. Lo seguimos en versiones de una parte de la escena del bosque de *Siegfried* (Bayreuth, Heinz Tietjen, 1936), y en su despedida de *El crepúsculo de los dioses*, ya un poco mayorcito (Múnich, Leitner, 1950). Como heredero, aunque con un instrumento más lírico, pero más maleable y, desde luego, una mayor inteligencia interpretativa, figura Windgassen, a quien ya hemos mencionado más de una vez. Además de en los fragmentos indicados más arriba, se nos ofrece en el bravo canto del acto I de *Tannhäuser* al lado de Venus, una más bien insípida Annelies Kupper (1906-1987) (RIAS, Berlín, Richard Kraus, 1956), y en un sentido adiós a Brünnhilde del acto III de *El crepúsculo* (Múnich, Ludwig, 1953). Una sola vez se acoge a otro gran tenor, más antiguo, Leo Slezak (1873-1946), que canta admirablemente *In fernem Land* de *Lobengrin* (Berlín, Manfred Gurlitt, 1928). Este capítulo lo cerramos con dos tenores norteamericanos, Jess Thomas (1927-1993) y James King (1925-2005). El primero nos brinda su cálido timbre y su engolamiento habituales en dos finas recreaciones de *Maestros*, *Fanget an!* y la *Canción del premio*. El segundo, siempre apretado en la zona superior, aparece en tres breves momentos del acto III de *Parsifal* junto al buen Amfortas de Thomas Stewart (1928-2006).

Volvamos a las voces femeninas. Habría sido muy lógico que en primera línea fuera mencionada Frida Leider (1888-1975), una soprano de menor tonelaje que algunas de las protagonistas consignadas más atrás, pero dotada de un instrumento plateado, de extraordinaria ductilidad, de un brillo lírico excepcional. Su técnica e inteligencia la habilitaron para defender con fortuna partes de dramática. Lo que demuestra en interpretaciones de instantes del acto III de *Walkyria*, acto III de *Siegfried* (extraídos del extenso dúo final), en donde la corteja un tímido Fritz Soot, y acto II de

Parsifal. Se nos revela como una elocuente Kundry. Grabaciones todas de 1925.

Hasta cuatro cortes están dedicados a Gundula Janowitz (1937), voz de rara pureza, muy clara aunque consistente y con algún que otro sonido fijo, algo insuficiente para abordar el canto de Adriano de *Rienzi*, más acoplada a la plegaria de Elisabeth de *Tannhäuser* y a las nocturnas frases de Elsa de los actos I y II de *Lobengrin* (Berlín, Leitner, 1967). La salida de la protagonista de *Tannhäuser* está bien servida por la insigne Leonie Rysanek (1926-1998), de mayor empaque vocal (Múnich, Leitner, 1955). Otra voz de indudable vistosidad, la de la inglesa Gwyneth Jones (1936), de metal ígneo y dura emisión, se luce en la *Balada* de Senta de *Holandés* (Bayreuth, Böhm, 1971). Muy estimable la intervención como Erda, en la escena 4 de *El oro del Rin*, de la oscura sueca Karin Branzell (1891-1974) (Berlín, Gurlitt, 1928).

Concluimos con voces varoniles graves. Apariciones sustanciosas de Josef von Manowarda (1890-1942), en unas breves frases de Wotan de la escena 4 de *El oro del Rin* y en unos momentos del diálogo con Erda del acto III de *Siegfried* (1921), de Theodor Scheidl (1880-1959), en sendos fragmentos de *Maestros* (Sachs) (Weigert, 1930) y *Parsifal* (Amfortas) (Berlín, Weigert, 1928), con una voz lejana y alguna que otra desafinación, y del finlandés Kim Borg (1899-2000), de sonoridad algo mate y fraseo escueto, en el primer monólogo de Marke de *Tristán e Isolda* (Bamberg, Leitner, 1954). Nos quedan Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012), aquí en un solo corte, que canta como los ángeles la *Estrella* de *Tannhäuser*, una de sus especialidades (Berlín, Otto Gerdies, 1968) y Georg Hann (1897-1950), un bajo importante, que en este caso se limita a una breve participación en la despedida de Siegfried de *El crepúsculo* de Lorenz.

Las distintas interpretaciones se van trufando a lo largo de los seis discos con intervenciones del coro y la orquesta de Bayreuth a las órdenes de Pitz, que se exhiben, generalmente con fortuna, en segmentos de *El Holandés*, *Tannhäuser*, *Lobengrin*, *Crepúsculo*, *Maestros* y *Parsifal*.

Arturo Reverter



CECILIA BARTOLI

ROSSINI: OTELLO

JOHN OSBORN

Cecilia Bartoli realiza junto a John Osborn y un excelente elenco vocal, su muy esperado debut en el papel de Desdemona en la nueva producción de Moshe Leiser y Patrice Caurier de *Otello* de Rossini para la Ópera de Zúrich, interpretada con criterios historicistas.

"Bartoli [...] hizo gala de [...] las deslumbrantes virtudes que han caracterizado su carrera desde el principio." - The New York Times

1 DVD / 1 BLURAY

OSBORN / BARTOLI / KÁLMÁN / CAMARENA / ROCHA / NIKITEANU
CHORUS OF THE OPERNHAUS ZÜRICH
ORCHESTRA LA SCINTILLA / MUHAI TANG
MOSHE LEISER & PATRICE CAURIER (DIRECCIÓN DE ESCENA)



deccaclassics.com



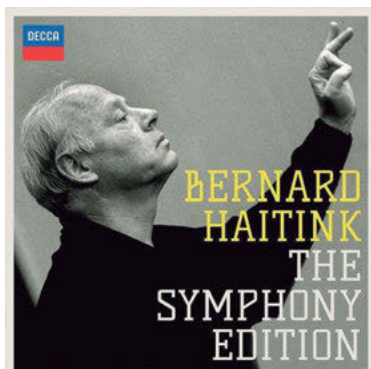
universalmusic.es



www.fnac.es

Bernard Haitink

SU MEJOR LEGADO



BERNARD HAITINK.

Director. *Sinfonías de Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler, Schumann y Chaikovski.* REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW. 36 CD DECCA 478 6360 (Universal). 1960-1985. 2366'. ADD/DDD. **PM**

Reedición de este monumental álbum publicado en su momento por Philips conmemorando el 65 aniversario del director holandés y comentado asimismo en las páginas de nuestra revista (cfr. SCHERZO n° 84, mayo de 1994). Ahora es Decca quien nos lo trae 20 años después como homenaje a un Haitink ya octogenario, pero todavía felizmente en plena actividad. Es posiblemente su más importante y mejor legado fonográfico, que refleja exacta y perfectamente su época dorada como titular de la Orquesta del Concertgebouw.

Decíamos entonces que su Beethoven no era su mejor legado (el propio Haitink lamentaba la grabación de su primer ciclo con la Filarmónica de Londres, al parecer hecho por razones puramente comerciales). Éste que comentamos se hizo como desquite al anterior, resultando de una objetividad absoluta, con un respeto total a la letra, con *tempi* casi siempre adecuados y con una claridad dinámica encomiable; pero todo es demasiado cerebral y analítico, retórico y pesante (la *Primera*, por ejemplo, está hecha a desgana, sin ninguna intensidad, lo mismo que *Heroica*, *Segunda* o *Cuarta*. La *Quinta*, sin embargo, posee una fluidez y un vigor muy atractivos, pero siempre sin perder la compostura. La *Pastoral*, otra vez, es

absolutamente literal, sin ese calor, profundidad expresiva o elocuencia que hemos visto en otras versiones; además, Haitink imprime unos *tempi* excesivamente precipitados en el primer movimiento. *Séptima*, *Octava* y *Novena* son extremadamente precisas y claras, lo cual nos da una imagen perfecta de Haitink como experto constructor, pero, de nuevo, falta emoción, fuego

expresivo, dimensión poética y variedad de acentos. Un ciclo, en fin, de sobresaliente respuesta orquestal, de criterios interpretativos tradicionales, sólidos y compactos, pero sin verdadera dimensión, nervio interior y no especialmente lírico ni imaginativo. Un Haitink, por tanto, que sólo es un pálido reflejo del enorme director de orquesta que es en otros repertorios, como veremos enseguida.

Brahms es otra cosa, la otra cara de la moneda. Aquí nos encontramos con el director completo, inspirado, coherente, intenso y equilibrado, no exento de aciertos expresivos muy interesantes que hacen de su ciclo Brahms uno de los puntos más altos de esta publicación y, como tal ciclo, uno de los principales a tener en cuenta dentro de la enorme discografía existente de estas partituras. No obstante, no todas gozan del mismo nivel: la *Primera* y la *Tercera* son excepcionales, cuidadosamente planificadas, unitarias, con *tempi* ideales para cada movimiento, y dando relevancia en cada momento de la extraordinaria orquestación brahmsiana. *Segunda* y *Cuarta*, a pesar de un lirismo de la mejor ley, no alcanzan los hitos de las dos anteriores ni por supuesto de las magníficas *Variaciones Haydn*, donde Haitink hace gala de un alarde

constructivo difícilmente superable. Además, se incluyen también las dos *Serenatas* en versiones definitivas, espontáneas y fluidas, con perfecta articulación del discurso musical y magistral fusión de timbres. Las dos oberturas, *Académica* y *Trágica*, encuentran en Haitink a un extraordinario artífice orquestal, flexible, claro y lógico que, no obstante, se queda algo rezagado si lo comparamos con los clásicos Walter y Klemperer para la *Trágica*, o Barbirolli y Bernstein para la *Académica*. En suma, un Brahms modélico con unas imponentes *Primera*, *Tercera*, *Variaciones Haydn* y las dos *Serenatas*. El resto son excelentes versiones, aunque no a la altura de los hitos citados. En conjunto, un Brahms muy recomendable.

Bruckner ha sido, es, otro de los caballos de batalla de Haitink. Este ciclo posee un nivel técnico-musical a la altura e incluso por encima de muchos de los más famosos (Jochum I y II, Wand I y II, Karajan o Masur, por citar unos pocos), sobre todo por la excepcional acústica de la sala del Concertgebouw, que permitió unas tomas claras y cálidas del maravilloso sonido de la orquesta holandesa. Por otra parte, y a pesar de los distintos años de grabación, Haitink parte de un concepto unitario del ciclo que se nos presenta como un grandioso y enorme bloque compacto. Los *tempi* son moderadamente rápidos y desde el comienzo de cualquiera de las diez aquí grabadas (se incluye la *Sinfonía cero*), el oyente se sentirá atrapado de inmediato por un Bruckner más impetuoso y juvenil que profundo y verdaderamente meditativo (recordemos que la primera obra que se grabó de este ciclo fue la monumental *Octava* en 1960, y la última, la *Primera*, en 1971, o sea, que Haitink grabó su ciclo entre los 31 y

los 42 años de edad). A pesar de todo, los rigurosos planteamientos del entonces joven director procuraron un equilibrio sonoro, una exposición lógica y fluida, un discurso vital e impetuoso, pero perfectamente medido y controlado, y un, en fin, equilibrio y solidez, realmente admirables. Nos encontramos también con una batuta amplia, encendida y apasionada cuando determinada obra lo requiere (*Cuarta*, *Séptima*, *Novena*), pero en todos los casos, siempre clara, precisa, lógica, intensa y concentrada. Un ciclo, en suma, excelente, seguramente menos elaborado que el incompleto que Haitink grabó con la Filarmónica de Viena, pero aun así digno de la mayor de las atenciones, una de las elecciones más recomendables (junto a Jochum y Wand) en lo que respecta a ciclos brucknerianos completos (digamos también que las *Sinfonías 1 a 9* fueron interpretadas según la antigua Edición Completa preparada por Robert Haas. Para la *Sinfonía cero* se utilizó la Edición crítica completa de Leopold Nowak).

Mahler es la estrella de esta colección, es decir, el músico cuyas obras logran el nivel artístico más alto en manos de este director, y junto a Brahms y Bruckner, los músicos más favorecidos dentro de esta edición. El ciclo Mahler de Haitink es uno de los logros más significativos en la discografía de este autor, ya lo hemos dicho repetidamente desde estas mismas páginas. Y no sólo eso, algunas de estas versiones (por ejemplo *Tercera*, *Quinta* o *Sexta*) son preferibles a las que el propio Haitink grabó posteriormente con la Filarmónica de Berlín. Recordemos otra vez que todas estas *Sinfonías* en manos del director holandés poseen una cohesión arquitectónica impresionante, texturas orquestales de claridad encomiable, formidable respuesta orquestal y rigurosísimo respeto a todo lo escrito por el compositor. Quizá el maestro holandés se muestre algo cauteloso en las *Sinfonías Segunda* y *Sexta*, menos apasionadas, menos físicas y relevantes que por ejemplo las de Berns-

tein; pero Haitink consigue resultados que oscilan entre su proverbial racionalismo, la perfecta fluidez del discurso, la clarificación y equilibrio de las voces, la justeza rítmica y una respuesta orquestal cuya tímbrica agresiva conviene especialmente a estos pentagramas. Alguna versión menos conseguida (*Octava*, por ejemplo), se debe a alguna intervención solista poco afortunada, como la del tenor William Cochran, y a la intervención de los coros, poco definidos en esta grabación algo artificiosa y poco natural. En suma, ciclo excepcional con magníficas versiones de todas las sinfonías impares, excelentes lecturas de las *Segunda*, *Sexta* y *Adagio* de la *Décima*, y notable aproximación a la *Octava*. La *Cuarta* es la más discutible, un lunar de poca consideración si tenemos en cuenta el altísimo nivel técnico-musical del resto.

Schumann tiene un interés relativo si tenemos en cuenta que está pasado por el tamiz ultra objetivo del maestro holandés que, una vez más, al igual que en Beethoven y en Chaikovsky, da prioridad absoluta a su labor de concienzudo análisis y a su desentrañamiento del más mínimo matiz instrumental, de tal forma que el lirismo, la intensidad expresiva, el profundo romanticismo y la poética del autor quedan relativamente marginados. Escuchar, de esta forma, movimientos como el Adagio espressivo de la *Segunda*, el Larghetto de la *Primera* o el Romanze de la *Cuarta*, resulta francamente decepcionante. Observemos también que el impulso e intensidad de este director se hallan aquí totalmente ausentes, ya que, de nuevo, se preocupa solamente por la claridad dinámica y el férreo control orquestal en detrimento de todo lo demás (escúchese, por ejemplo, el arranque del Allegro inicial de la *Primera*, o el último movimiento de la *Segunda*, o los finales de la *Renana* y de la *Cuarta*). En suma, en este caso hay otros directores, Szell, Kubelik por partida doble, o Sawallisch, que dejan al maestro holandés en una discreta y digna segunda fila. Por supuesto, como en los casos de Beethoven y Chaikovsky, no desentona dentro del espectacular nivel del resto.

Chaikovsky, finalmente, que además de las *seis Sinfonías* incluye *Manfred*, *Francesca da Rimini*, *Romeo y*

Julieta y otras obras orquestales, nos muestra a un Haitink riguroso, con una técnica puntillista que está pendiente de todo, especialmente de las intensidades sonoras, con unos contrastes dinámicos que proporcionan al discurso variedad, espectacularidad y riqueza, y también con unas intervenciones orquestales de innegable belleza y atractivo que cautivarán, sin duda, a todos cuantos se acerquen a ellas. Pero en Chaikovsky, además de toda esa capacidad para clarificar y desmenuzar, además de esa imponente respuesta orquestal, hace falta ese *pathos*, esa intensidad, ese temperamento tan especial que aquí, desgraciadamente, no encontramos. De ahí que, en ese sentido, los directores rusos (Markevich, Mravinski, Rozhdestvenski y todos los demás) sean más idiomáticos, intensos, de mayores contrastes expresivos, más amplios, fogosos y contundentes que el correcto, controlado, elegante y exacto Haitink. En determinados pasajes (primer movimiento de *Manfred*, último de la *Segunda*, primero de la *Cuarta*) echamos de menos mayor entrega, más carne en el asador, más fuego expresivo... En otros, por el contrario (primero de la *Primera*, segundo de la *Quinta*), brillan especialmente las cualidades de control y contención del director holandés. En definitiva, un Chaikovsky técnicamente perfecto, equilibrado, distanciado, analítico, elegante, mucho más racional que apasionado, que, sin duda, también tendrá su público. Para los amantes del genuino Chaikovsky, los citados Mravinski o Markevich, además de otros de otras nacionalidades (Bernstein, Celibidache, Karajan, Cantelli y muchos otros) serán preferibles antes que el educado y elegante maestro holandés.

En suma, un muy atractivo homenaje al octogenario Bernard Haitink, a quien deseamos desde aquí larga vida y éxitos fonográficos al menos parecidos a éstos que comentamos. Por lo que respecta a este álbum, Brahms, Bruckner y Mahler, imprescindibles. El resto, como han visto, tiene un nivel de probada excelencia que no desentona al lado de los tres citados. Correcta presentación y muy buen sonido. Pueden adquirirlo con plena confianza.

Enrique Pérez Adrián

JAMES LEVINE

The MET Orchestra
Evgeny Kissin

Live at Carnegie Hall

The Metropolitan
Opera

JAMES LEVINE

THE MET ORCHESTRA

EVGENY KISSIN

Grabado en directo el 19 de mayo de 2013, este concierto, recibido con grandes elogios por parte del público y de la crítica, supuso el regreso del maestro James Levine a los escenarios después de dos años de ausencia.

Un concierto ofrecido en el Carnegie Hall en el que "se disfrutó del mejor Levine" [The New York Times].

2CDs

WAGNER: PRELUDIO DEL PRIMER ACTO DE LOHENGRIN
BEETHOVEN: CONCIERTO PARA PIANO NÚM. 4; RONDO A CAPRICHIO, OP. 129 "RAGE OVER A LOST PENNY" *
SCHUBERT: SINFONÍA Nº9

EVGENY KISSIN, piano*
THE MET ORCHESTRA
JAMES LEVINE

UNIVERSAL
universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Janine Jansen

EL CANTO NATURAL



BACH: Concertos para violín BWV 1041, 1042.

Concierto para violín y oboe BWV 1060 (reconstruido). Sonatas para violín y clave BWV 1016, 1017. JANINE JANSEN, violín; RAMÓN ORTEGA QUERO, oboe; JAN JANSEN, clave, e. a. DECCA 478 5362 (Universal). 2013. 72'. DDD. **N PN**

Hay tantas grabaciones espléndidas de los dos conciertos para violín solo de Bach, incluidas unas cuantas recientes, que una referencia nueva lo tiene francamente difícil para destacar. Janine Jansen, con su Stradivarius *Barrere* de 1727, los borda mediante un fraseo fácil y elegante que capta su aura melódica y su vitalidad rítmica. Su violinismo, vigoroso y sumamente dinámico, toma largas distancias con el *vibrato* de los grandes

del pasado e ilumina los ecos vivaldianos de esta música con un virtuosismo imparable. Los once instrumentistas que tiene al lado responden a una con un sonido muy limpio y sin una sola estridencia.

El *Concierto BWV 1060* sigue teniendo una vida un tanto errante, aunque la versión de dos claves parece haber perdido definitivamente la batalla frente al violín y el oboe. Que Jansen haya escogido para este disco a Ramón Ortega Quero dice mucho de este joven oboísta granadino, de lleno en una brillante carrera internacional. Ambos sacan un gran partido de las posibilidades melódicas de la obra, con un lirismo de quilates en el Adagio central y atractivos juegos de colores que ventilan la severidad (sólo aparente) de algunas de sus líneas. Las



Sonatas para violín y clave cuentan también con una discografía de vértigo, como no podía ser de otra forma. Jan y Janine Jansen, padre e hija, eluden los contrastes extremos y tocan la *Tercera* y la *Cuarta* en una sensacional muestra de lo que es el canto natural, el clarsuro bachiano y, en definitiva, el milagro de hacer música como un acto de amor puro.

Asier Vallejo Ugarte

BACH: Partita, corales y Ciaconna.

FAURÉ: Réquiem. GORDAN NIKOLITCH, violín. TENEBRAE. GRACE DAVIDSON, soprano. WILLIAM GAUNT, barítono. CONJUNTO DE CÁMARA DE LA SINFÓNICA DE LONDRES. Director: NIGEL SHORT. LSO 0728 (Connex Música). 2012. 68'. SACD. **N PN**



A principios de los años 90 la musicóloga Helga Thoene desveló las claves ocultas de una de las mejores piezas de cámara de la historia: la misteriosa y extensa *Ciaconna* de la *Partita para violín solo n.º 2, BWV 1004*. Su minucioso estudio determinó que Bach la compuso como *Tombeau*, como lamento

fúnebre por el inesperado fallecimiento de su primera esposa María Barbara, y que esconde, aparte de claves numéricas y bíblicas, numerosas citas y referencias a corales luteranos relativos a la muerte y a la resurrección. En este álbum grabado en Super Audio híbrido, el violinista Gordan Nikolitch y ocho miembros del coro inglés Tenebrae la interpretan superponiendo las melodías vocales a la línea instrumental, en una versión mucho más clara y reveladora que aquella famosa de The Hilliard Ensemble y Christoph Poppen en el sello ECM y más auténtica y briosa que el intimista arreglo para laúd y dos voces de José Miguel Moreno, Emma Kirkby y Carlos Mena en Glossa. Nikolitch cumple con justeza con el resto de la *Partita*, pero sorprende y se crece al llegar a la *Ciaconna*, donde

demuestra una empática elasticidad para acompañar la velocidad de su violín a la de las sucesivas intervenciones vocales, logrando una imbricación transparente.

En simetría con la cuidada interpretación completa de cuatro de los corales citados en la *Ciaconna*, el disco se cierra con una intensa versión del *Réquiem* de Fauré a cargo del expresivo coro Tenebrae y miembros de la London Symphony Orchestra bajo la dirección del inspirado Nigel Short, fundador de Tenebrae y antiguo miembro de The Tallis Scholars y de The King's Singers. Conmueve la sinceridad vocal del barítono William Gaunt en el *Libera me* de esta grabación de buen sonido realizada en 2012 en la iglesia londinense de St. Giles-without-Cripplegate.

José Velasco

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

BACH:**Cantatas. Vol. 54: BWV 14, 100, 197, 197a (fragmentos).**

HANA BLAŽÍKOVÁ, soprano; DAMIEN GUILLON, contratenor; GERD TÜRK, tenor; PETER KOOIJ, bajo. BACH COLLEGIUM DEL JAPÓN. Director: MASAOKI SUZUKI.

BIS 2021 (Sémele). 2012. 76'. SACD.

PN

Cantatas. Vol. 55: BWV 30, 69, 191.

HANA BLAŽÍKOVÁ, soprano; ROBIN BLAZE, contratenor; GERD TÜRK, tenor; PETER KOOIJ, bajo. BACH COLLEGIUM DEL JAPÓN. Director: MASAOKI SUZUKI.

BIS 2031 (Diverdi). 2013. 69'. SACD.

PN



La obra más interesante del 54º volumen de la integral de las cantatas bachianas llevada a cabo para BIS por Masaaki Suzuki y su Bach Collegium del Japon durante más de dos décadas es sin duda la cantata nupcial *BWV 197*, que nos ilustra por una parte sobre el estilo tardío del compositor, por otra sobre lo que podría haber sido su contribución al género operístico. No quiere ello decir que carezcan de encantos páginas como los coros iniciales de la *BWV 100*, con el *cantus firmus* firmemente sostenido por la línea de sopranos, o el de la *BWV 14*, con una complicada polifonía aquí por cierto resuelta con competencia marca de la casa; pero será sobre todo el de la *BWV 197* el que más complacerá por el equilibrio entre brío y nitidez que la partitura demanda y la versión consigue.

Las contribuciones de los solistas son asimismo de previsible nivel alto. A pesar de no contar con el timbre más atractivo concebible en su cuerda, Damien Guillon salva con facilidad sin duda sólo aparente los diversos escollos que le plantea su aria tripartita (lento-rápido-lento) de la *BWV 197*, y también se luce en el primero de los cuatro últimos fragmentos (los únicos conservados) de los siete que se sabe que componían la engañosamente catalogada como *BWV 197a* y para la que seguramente habría sido más adecuado hacer un hueco en otro disco de la serie. Hana Blazíková sorprende por el aumento de peso que en su voz se aprecia por comparación con pasadas intervenciones suyas en este y otros empeños. Por desgracia para ella, un timbre, un fraseo

Stephen Layton

UN ORATORIO, SEIS CANTATAS**BACH: Oratorio de Navidad BWV 248.**

KATHERINE WATSON,

soprano; IESTYN DAVIES, contratenor; JAMES GILCHRIST, tenor; MATTHEW BROOK, bajo. CORO DEL TRINITY COLLEGE DE CAMBRIDGE.

ORQUESTA DE LA EDAD DE LA ILUSTRACIÓN. Director: STEPHEN LAYTON.

2 CD HYPERION CDA68031/2

(Connex Música). 2013. 152'. DDD.

PN

Respecto del *Oratorio de Navidad*, muchos son los que predicen su concepción como un conjunto unitario compuesto de partes independientes, pocos los que consiguen llevar a la práctica interpretativa tal cuadratura del círculo. Esta grabación se aproxima bastante, y sólo por ello merece ya una entusiasta recomendación más allá de algunas reservas parciales que no se pasarán por alto. Pero es que frente a las versiones en las que las seis cantatas se abordan desde un enfoque común que las mantiene en un tono uniforme (bien festivo, bien reflexivo, por ejemplo, pero siempre precisamente monótono) o a las que presentan cada una desde una perspectiva no ya simplemente distinta sino incoherente con el resto, Stephen Layton y sus competentes conjuntos y solistas consiguen un equilibrio casi milagroso entre la variedad de los diferentes caracteres individuales de las partes y la unidad global del todo en que se insertan y que las cohesionan confiriéndoles un sentido común que no unívoco y constante. Diríase que nos hallamos ante la aplicación

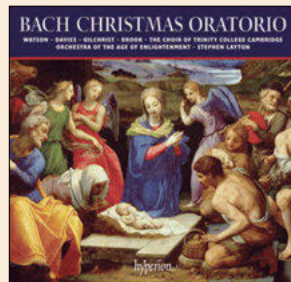
y control de las intensidades desde luego que no para todos los gustos en la trompeta están a punto de hacer pasar inadvertida su notable contribución en la *BWV 14*; lo contrario de lo que sucede con la pareja de oboes *d'amore* en la *BWV 197*. Peter Kooij conserva toda la clase de la que siempre ha ido sobrado y sólo en un punto del aria que canta en la *BWV 14* (3'10" de la pista 10) incurre en un leve desfallecimiento. Gerd Türk, también muy curtido en lides de este tipo, cumple en el breve cometido que le corresponde.

Su última entrega (55ª) cierra de manera gloriosa la gloriosa

a otro tema de los principios que valdrían para cualquiera de las *Pasiones*.

Tras un coro inicial de plenos claros pero también de un brío que contrasta con un coral conclusivo de ternura que se hace extensiva hasta los metales y timbales, el Evangelista y el contratenor adoptan en la *Primera cantata* una actitud de cuento de hadas muy pausadamente narrado, donde los acompañamientos instrumentales pasan a un plano realmente secundario. En el coral con recitativo del bajo, el efecto de que la parte melódica se asigne a todas las sopranos y no solamente a la solista de esa cuerda es embelesador, pero aún mejor sabe la gozosa desenvoltura con que a continuación Matthew Brook dialoga con una trompeta de la que no menos cabe decir que canta cuando lo imita.

Tras una *Segunda cantata* asimismo delicada pero más meditativa y donde el aria del contratenor resulta incluso demasiado lenta como para que la deliciosa melodía ejerza todo su potencial efecto, la *Tercera* arranca en el coro con una por inesperada tanto más grata explosión de júbilo que se repite en su final. Quedan en medio como particularmente memorables un impresionante recitativo del bajo, un dúo de éste con la soprano que por momentos la pareja de oboes *d'amore* convierten alternativamente en trío o en dos conversaciones, las de las voces y la de los instrumentos, simultáneas, más una buena aria a cargo de Iestyn Davies con *obligato* del violín.



La *Cuarta cantata* se envuelve en una atmósfera de bucólica placidez en la que, por dos veces, se repite convincentemente la experiencia de que sean todas las sopranos las que den la réplica al bajo. A cambio, en el aria de los ecos lo que más gusta es el fresco timbre de la soprano, aspecto por el que en la suya James Gilchrist no recibirá el aplauso de quienes lo juzguen demasiado abierto.

En la *Quinta*, el primer coro se mueve sobre un ritmo de contagiosa fuerza. El timbre un tanto nasal de Brook casa bien con el oboe *d'amore* en su aria, mientras que el en *terzetto* volvemos a asistir a una amena charla entre la soprano, el contratenor y el tenor (sobre todo entre la primera y el último), con el violín esta vez más bien como espectador.

Como cabía esperar, de entrada el coro vuelve a crear en la *Sexta* un clima de máxima exultación, pero que ahora contrastará con el hasta desgarrador dramatismo al que, especialmente en el recitativo que la precede pero también en el aria *Nun ein Wink*, se entrega Katherine Watson.

Alfredo Brotons Muñoz

integral. En las *BWV 69* y *30* (esta última, en realidad, dos cantatas en una) se compendian aproximadamente todas las virtudes que, en un proceso de maduración de todo punto comprensible en un empeño que ha ocupado dos décadas, se han ido exhibiendo a lo largo de la colección. Por un lado, tenemos los coros tan exultantes como nítidas sus líneas, más los corales elocuentemente meditativos; en segundo lugar, los sensibles fraseos de los cantantes solistas en sus arias, en esta ocasión con un tenor, Gerd Türk, capaz de conferir a sus recitativos un relieve crucial; a continuación, una

orquesta con individualidades de primer nivel en los *obbligati* pero al mismo tiempo capaz de trascender la labor de acompañamiento con un virtuosismo colectivo del que aquí se encontrará expresión insuperable en el aria para contratenor de la *BWV 30*; finalmente, un director, Masaaki Suzuki, del que sobre todo se podría elogiar la maestría con que ha sabido ahondar en el monumental mensaje bachiano combinando meticulosidad para los detalles y visión amplia del conjunto en el que éstos se insertan. Y, como colofón del disco y de la integral, un *Gloria* (basado en la *Misa en si menor*) desbor-

dante de una intensidad por cuya captación los técnicos de sonido vuelven a merecer una felicitación tan entusiasta como la de todos los músicos que han participado en este formidable documento que desde luego no debe faltar en la discoteca de ningún admirador de Bach.

Alfredo Brotons Muñoz

C. P. E. BACH:

Concierto para flauta, cuerdas y bajo continuo en re menor Wq. 22. Concierto para oboe, cuerdas y bajo continuo en si bemol mayor Wq. 164. Sinfonía para cuerdas y bajo continuo nº 4 en la mayor Wq. 182, nº 4; Sinfonía para cuerdas y bajo continuo nº 5 en si bemol mayor Wq. 182, nº 5. JACQUES ZOOM, flauta; JONATHAN KELLY, oboe. SOLISTAS BARROCOS DE BERLÍN. Director: GOTTFRIED VON DER GOLTZ. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 88843004252 (Sony Classics). 2013. 68'. DDD. **PN**



La discografía, con ésta el conocimiento y con éste la admiración por la figura de Carl Philipp Emanuel Bach no hacen sino aumentar. Gottfried von der Goltz, durante muchos años exitoso director de la magnífica Orquesta Barroca de Friburgo, los enriquece con este nuevo disco, en el que desde la posición de concertino dirige magistralmente a los Solistas Barrocos de Berlín un hermoso programa formado por dos conciertos y dos sinfonías.

Para el *Wq. 22* cuenta con la inestimable colaboración de Jacques Zoom, cuyo dulce sonido se vuelve electrizante en el Allegro di molto conclusivo. Brillante asimismo es la contribución de Jonathan Kelly en el *Wq. 164*, que en la cadencia del Allegretto inicial realiza una portentosa exhibición de respiración adecuada al servicio de la elocuencia discursiva, pero aún superada por aquella con que cierra el Largo e mesto subsiguiente.

De la *Sinfonía Wq. 185, nº 5* llama sobre todo la atención el minucioso control de las dinámicas, especialmente en el Largo central; de la *Wq. 182, nº 4*, el sentido de la urgencia que, con un *tempo* rigurosamente observado, se transmite en el Allegro assai final. Por lo demás, la orquesta da de principio a fin una lección de respuesta pronta y dinámica a una conducción inspirada por el profundo cono-

cimiento de lo que significa el estilo *Empfindsamkeit*.

Alfredo Brotons Muñoz

BEDFORD:

Wonderful two-headed nightingale. By the screen in the sun at the hill on the gold. Chiaroscuro. Man shoots strangers from skyscraper. Or voit en aventure. CLAIRE BOOTH, soprano; JONATHAN MORTON, viola. FIDELIO TRÍO. ENSEMBLE MODERN. LONDON SINFONIETTA. Directores: FRANK OLLU, SIAN EDWARD, OLIVER KNUSSEN. COL LEGNO WVE 40404 (Sémele). 2012. 60'. DDD. **PN**



La nueva entrega del proyecto discográfico emprendido por Col Legno, *Retratos de compositores actuales*, corresponde a Luke Bedford, autor nacido en Inglaterra en 1978. De Bedford sólo se habían grabado con anterioridad un par de piezas en disco, por lo que estamos ante un músico del que desconocemos prácticamente todo. En el libreto que contiene este CD diseñado con primor, se nos informa que la obra de clausura ha recibido excelentes críticas desde su estreno en 2006, dentro del marco de la Fundación Gulbenkian. La obra, que nos llega aquí en una grabación en el Queen Elizabeth Hall, se titula *On voit tout en aventure* y es, hay que decirlo ya, un descubrimiento. Sólo por la escucha de esta obra de cámara, que no sobrepasa los 15 minutos de duración, merece la pena conocer el disco. El planteamiento que toma como modelo Bedford es el que presidiera tantas piezas experimentales del *ars subtilior*. Dividida en seis secciones, *On voit tout en aventure* está escrita para soprano y 16 instrumentistas de la London Sinfonietta. Tomando poemas de la época del *ars subtilior*, Bedford no se pliega, sin embargo, a aquella técnica, sino que insufla de una alta expresividad la línea de la soprano hasta el punto de convertir la pieza en puro oro. La tercera sección, *L'art de marquer n'a mesure*, brilla con luz propia porque es una vuelta de tuerca en este gusto por lo sorprendente y por el arabesco; aquí, la voz declama el texto de forma fragmentaria, arrastrando las palabras hasta que al final el conjunto toma forma: el efecto crea expectación en el receptor; es un procedimiento que no se

desmarca de un estilo que goza de gran modernidad como es el que practica Aperghis.

El resto del programa entra dentro de parámetros normales, quiero esto decir que estamos ante un estilo que habrá que llamar internacional, en el que los instrumentistas, todos de gran renombre, tienen ocasión para el lucimiento. Bedford atiende a los grandes fastos instrumentales en la pieza de apertura, una histórica *Wonderful two-headed nightingale*, pero sabe dosificar los tempos en dos piezas de cámara, *Chiaroscuro* y *Man shoots strangers from skyscraper*; la primera es para trío de cuerdas, y aquí el músico maneja un material de una precisión que no hacía presagiar el histrionismo de la obra anterior, para orquesta. A veces, nos topamos con autores de las nuevas generaciones, como es el caso de Luke Bedford, que saben salir airoso del enfrentamiento con las formas más genuinas del clasicismo. Bedford no es un rompedor, pero tampoco un neoclásico empedernido, como lo demuestra también la pieza para ocho músicos *Man shoots strangers from skyscraper*, caracterizada por su progresión multidireccional.

Francisco Ramos

BEETHOVEN:

Concierto para piano nº 3 op. 37. Sonatas nº 32 op. 111 y nº 14 op. 27, nº 2 "Claro de luna". FAZIL SAY, piano. SINFÓNICA DE LA RADIO DE FRÁNCFORT. Director: GIANANDREA NOSEDA. NAÏVE 5347 (Connex Música). 2013. 73'. DDD. **PN**



Fazil Say vuelve a la carga con un disco dedicado a Beethoven, con una más que notable Sinfónica de la Radio de Fráncfort y Gianandrea Noseda a la batuta. Es un compacto atípico (no es el primero ni será el último de los que firme el pianista turco), porque incluye dos *Sonatas* de las más conocidas, más el *Tercer Concierto*, pero dejando a un lado la curiosidad de ello, la interpretación tampoco deja indiferente como cabía esperar. El Beethoven propuesto pretende y logra ser disímil a lo esperable según los cánones tradicionales: tiene virtudes y buenos atributos tales como un buen control sonoro, agilidad en los pasajes de más dificultad, así como una construcción coherente con la idea que se quiere dar. En cam-

bio, le achacamos exceso de contrastes y demasiada dureza en el registro *forte*. Say tiene claro lo que quiere, con unas versiones que bien pueden momentáneamente tildarse de irascibles o frenéticas, aunque no siempre es así. Los pasajes cuya expresividad pide lentitud y parsimonia (véase la Arieta de la *Sonata op. 111*) destilan eso, paciencia y parsimonia, pero se les echa en falta intensidad y nobleza; parece que en esos momentos prime lo estrambótico y se fuerce a lo poco natural, con un tocar superficial. Controvertido lo es, y ya sabemos que en cuestión de gustos "hay mucho escrito", pero nos queda la duda de saber si el fin de todo esto es un amor sincero a la música, y en consecuencia es fruto de un hacer genuino y franco, o si, por el contrario, lo que se busca es llamar la atención ofreciendo algo diferente precisamente con esta finalidad. La verdad es que el abajo firmante no lo ve claro, y por esto se retira e invita a los oyentes a que juzguen, y en su caso, disfruten de todo ello.

Emili Blasco

BRITTEN:

Britten to America. The Ascent of F6. An American in England. Roman Wall Blues. On the Frontier. Where do we go from here? SAMUEL WEST, narrador. MARY CAREVE, JEAN RIGBY, sopranos; ANDREW KENNEDY, tenor. HALLÉ. Director: MARK ELDER. EX CATHEDRA. Director: JEFFREY SKIDMORE. NMC D190. 2013. 66'. DDD. **PN**



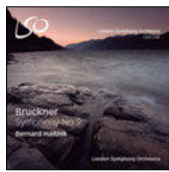
Producido por Colin Matthews, este disco nos trae unas cuantas obras muy significativas de la producción de Britten para el teatro y la radio. *The Ascent of F6* y *On the Frontier* fueron piezas teatrales de sus amigos W. H. Auden y Christopher Isherwood para las que Britten creó música incidental en 1936 y 1937. La primera evocaba a unos cuantos recientes héroes británicos —Scott, Mallory, Irving, Lawrence de Arabia— y la segunda satiriza el fascismo alemán a través de la invención de un país llamado Ostnia y colaboró en su financiación nada menos que J. M. Keynes. *An American in England* fue una serie de programas de la BBC que trataban de informar a los oyentes norteamericanos de la realidad británica en tiempos de guerra —1942— mientras

Britain to America —con textos de Louis McNeice— y de la que aquí se da un fragmento —*Where do we go from here?*— es un año posterior. El disco se completa con *Roman Wall Blues*, procedente de la música para la pieza de Auden *Hadrian's Wall* y en la que aparecen guiños a lo que su título indica. Son músicas todas de una época en la que Britten posee una experiencia grande en el género gracias a su trabajo para la GPO Film Unit y en la que, también, escribirá obras de la importancia de *Our Hunting Fathers*, el *Cuarteto n.º 1* o la *Sinfonía da Requiem*. Philip Reed lo explica todo muy bien en sus excelentes notas a este disco, magníficamente interpretado, que será de enorme utilidad para quien quiera conocer más de este enorme compositor.

Claire Vaquero Williams

BRUCKNER:

Sinfonía n.º 9. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: BERNARD HAITINK. LSO 0746 (Connex Música). 2013. 67'. SACD. **PN**



Excelente concierto de la London Symphony tomado en vivo en el

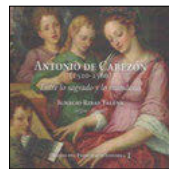
Barbican Centre en febrero de 2013 con un Bernard Haitink de 84 años que, la verdad, nadie lo diría dada la proverbial lucidez y absoluto control del maestro holandés, que aquí se enfrenta a una de sus más queridas afinidades electivas (nos ha recordado a alguno de los últimos registros de Günter Wand, igual de lúcido y preciso a pesar de sus casi 90 años). La orquesta, disciplinada, brillante y refinada, le responde como un solo hombre; la unidad es absoluta y el idioma peculiar del compositor es expuesto y traducido con delicada y firme convicción. Haitink, en fin, sabe combinar con sabia maestría la profundidad espiritual con una delicada finura en el fraseo y una brillantez orquestal propia de su enorme sabiduría profesional. Ninguna pega a esta extraordinaria versión, aunque quizá hubiese sido deseable un punto más de convicción en los transfigurados acordes finales. De las cuatro o cinco versiones discográficas de esta obra protagonizadas por este director, ésta es una de las más conseguidas, además del plus que significa la toma del concierto en vivo. Recomendable tanto para los brucknerianos con

camet como para los que deseen empezar a tomar contacto con esta difícil obra. Muy buen sonido y comentarios adecuados (que hay que leer con lupa) en el libreto en los tres idiomas de siempre.

Enrique Pérez Adrián

CABEZÓN:

Entre lo sagrado y lo mundano. IGNACIO RIBAS TALÉNS, ÓRGANO. DISCEDI DM-1344-02. 2011. 64'. DDD. **PN**



Este parece ser el primero de una serie de registros dedicados a los órganos conservados en el Principado de Andorra. Aquí se utiliza uno fabricado por Joaquín Lois en 2007 para la Parroquia de la Massana según principios constructivos de la escuela castellana del siglo XVII, aunque con alguna licencia, como comenta el propio factor en notas al disco, singularmente, el pedalero completo. El valenciano Ignacio Ribas Taléns lo utiliza para un bonito programa en torno a la figura de Antonio de Cabezon, de quien incluye danzas, diferencias, canciones glosadas, himnos y otras piezas religiosas y tientos, que interpreta aprovechando espléndidamente la variedad de registros del instrumento, clarificando texturas (magníficos a este respecto los glosados de un madrigal de Verdelot y una *chanson* de Crécquillon), ornamentando con elegancia, sobre todo en los tientos, y combinando con acierto potencia y dulzura. Interesante aportación al universo del gran compositor burgalés.

Pablo J. Vayón

CHOPIN:

Preludios para piano op. 28. Sonata para piano n.º 2 op. 35. JEAN-PHILIPPE COLLARD, piano. LA DOLCE VOLTA LDV 09 (Connex Música). 2013. 57'. DDD. **PN**



Jean-Philippe Collard (1948) deslumbró cuando allá por los primeros años setenta, siendo apenas un apuesto veinteañero que con 16 años había obtenido el premio extraordinario del Conservatorio de París, publicó una deslumbrante grabación de



MARÍA BAYO
CANCIONES ESPAÑOLAS

ORQUESTA SINFÓNICA DE NAVARRA
ERNEST MARTÍNEZ IZQUIERDO

MARÍA BAYO

CANCIONES ESPAÑOLAS

ORQUESTA SINFÓNICA DE NAVARRA
ERNEST MARTÍNEZ IZQUIERDO

María Bayo interpreta en su infrecuente versión para voz y orquesta, algunas de las canciones españolas más representativas del siglo XX junto a la Orquesta Sinfónica de Navarra y Ernest Martínez Izquierdo.

Canciones españolas es una versión de referencia de algunos de los ciclos más significativos de Joaquín Turina, Oscar Esplá, Eduard Toldrá, Frederic Mompou, Jesús García Leoz y Xavier Montsalvatge.

1 CD


maría bayo, soprano

orquesta sinfónica de navarra


ERNEST MARTÍNEZ IZQUIERDO



ORQUESTA SINFÓNICA DE NAVARRA
PAUL SANJATE



Orquesta Sinfónica Nacional



UNIVERSAL MUSIC GROUP



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

los *Études-Tableaux* de Rachmáninov que casi podía tutear a la de los clásicos colosos soviéticos. Ahora, bastantes décadas después, sesentón y con el pelo ya bien blanco, reasoma en el mundo del disco con un monográfico Chopin que comprende los enjundiosos *Preludios op. 28* y la *Segunda Sonata*.

Lo hace de la mano del sello La Dolce Volta, una discográfica de mérito que parece volcada en retomar la carrera de grandes pianistas que por una u otra razón se alejaron del mundo del disco. El compacto, bien grabado y aún mejor editado, incluye una larga entrevista en la que "Le gentleman pianiste" confiesa "mantener una relación caótica con la música de Chopin", compositor al que asocia con sus años mozos de estudiante en el conservatorio. De ahí, quizá, que esta aproximación de madurez aparezca teñida de un hálito epidérmico, ligero si se quiere, sin entrar en un planteamiento cuidado, metódico, de las gradaciones dinámicas. Tampoco en la búsqueda de algo tan sustancial en Chopin como es el color, el timbre, las sutilezas armónicas y las delicadas fluctuaciones métricas: el *rubato*, en su singular arquitectura en la que el *tempo* se alarga y precipita sin alterar la arquitectura inamovible del tronco, del *esqueleto* definido por el rigor del compás y sus partes. Más que por el *rubato*, este Chopin de madurez emerge marcado por inesperadas precipitaciones y aceleraciones de las líneas melódicas.

Es el suyo un Chopin natural, sosegado y en ocasiones incluso desenfadado. Singular, pero en absoluto "caótico". Que fluye sin complicaciones ni divagaciones. Que no fascina ni entusiasma, pero que transcurre sin apartarse de las coordenadas de corrección y notabilidad que cabe esperar de un pianista curtido y del fuste de Collard. Con buen criterio, entiende los 24 *Preludios* con un sentido unitario que cohesiona y da sentido al soberbio mosaico musical construido por Chopin. Luego, en la *Segunda Sonata*, asoma algo más de nervio y el abanico dinámico se expande más generoso y razonable, especialmente en el Scherzo. Collard hilvana el epicentro en una visión de la *Marcha fúnebre* que se erige como el momento más conmovedor del disco, y que resuelve con una impecable y agitada lectura del unísono presto que cierra partitura y disco.

Justo Romero

Yana Ivanilova, Anna Zassimova

UNA AVENTURA EXQUISITA



CATOIRE:

Canciones. YANA

IVANILOVA, soprano;

ANNA ZASSIMOVA, piano.

ANTES BM319286. 2012. 46'. DDD.

PN

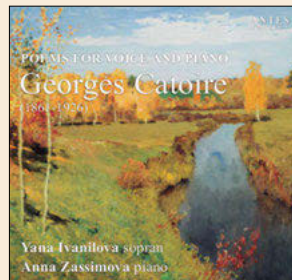
No suele ser habitual que un disco con una presentación tan modesta oculte en su interior un contenido tan meditado e interesante, compilado por interés de la pianista Anna Zassimova, artista versada en la obra de numerosos compositores rusos contemporáneos y autora asimismo de un texto muy cuidado en el interior del librito.

El estudio de Zassimova reivindica el talento y la escritura preciosista y exquisita de Georges Catoire (1861-1926), compositor ruso-francés afinado principalmente en Moscú y apadrinado por Chaikovski tanto en sus estudios como en sus primeros cargos como profesor en Rusia. En él se afirma que Catoire fue uno de los fundadores del expresionismo sonoro ruso, algo que quizá es un tanto exagerado desde el punto de vista armónico, pero

que melódicamente puede verse en las abruptas líneas de piezas como el nº 9 —*Niet, nie magú ia zassbnut*— y el nº 10 —*Slova smolkali*.

No solamente algunas densas sonoridades polifónicas del piano (como en la introducción de *Ziemiá, Vladéchtsa!*) nos recuerdan a Rachmaninov: les asemeja la frecuente elección de versos de Tiutchev, uno de los autores literarios favoritos de ambos. Zassimova reflexiona sobre el hecho de que la elección de los autores para su puesta en música en sucesivos ciclos es un espejo de las etapas filosóficas que jalonan la vida del compositor, desde el pesimismo existencial de Balmont hasta la fascinación vital de Soloviev.

Las versiones recogidas hacen plena justicia a una música muy compleja y son de gran calidad, gracias no solamente al buen hacer musical y pianístico de Zassimova en una escritura realmente muy cargada, sino a su compañera de viaje, la destacable Yana Ivanilova, soprano dotada de timbre cristalino, voz de consi-



derable presencia y una dicción muy expresiva en su lengua materna, capaz de traducir tanto las canciones más dramáticas (nº 5, *Kak nad goriácheiu zóloi*) como las más tiernas (nº 8, *Te sheliest niéshnava lista*). Ivanilova renuncia al engolamiento gutural que emplean con profusión algunos cantantes de su misma nacionalidad al abordar las *pisnié* rusas, reivindicando una expresividad más moderna. De su facilidad y amplia tesitura dan prueba piezas como el nº 7, *Pamagútie*, con un difícil ascenso final y de la calidad de su fraseo en piano la citada *Te shliest niéshnava lista*.

Elisa Rapado Jambrina

CHOPIN:

Conciertos para piano y

orquesta. ROUSTEM SAITKOULOV,

piano. ROYAL PHILHARMONIC

ORCHESTRA. Director: GRZEGORZ

NOWAK.

MASTER CHORD 88576717383. 2012.

74'. DDD. PM



Esta más que interesante grabación tiene entidad por varias razones entre las que destaca la gran capacidad virtuosística del ruso Roustem Saitkoulov (Kazán, 1971). La depurada técnica y el elevado sentido de musicalidad que exhibe adquieren grado de excelencia en este difícil campo de los tan conocidos, interpretados y valorados *Conciertos para piano y orquesta* de Chopin. Su lucimiento se sustenta en una gran medida en el apoyo del director Grzegorz Nowak, que sabe transmitir ese particular sentido chopiniano que tienen los músicos polacos y del que se sienten tan exclusivos. Así su forma de acompañar los *rubati* destaca por su serenidad dejando libertad al solista

en la expresión de dichos pasajes como puede apreciarse en los que tiene el *Larghetto* del *Segundo Concierto*. Con el vivaz *Allegro* que cierra esta obra, Saitkoulov destapa su gran mecanismo en un alarde admirable de articulación y limpieza ante las exigencias ornamentales que pide este movimiento realmente endiablado desde paradójica sutil elegancia que exige su interpretación.

La Royal Philharmonic Orchestra ofrece resolutive transparencia en la larga introducción del *Segundo Concierto*, predisponiendo Nowak al largo diálogo concertante que le sucede, donde la objetividad de la partitura es enriquecida por un lirismo bien compartido entre pianista y director, que consiguen un claro entendimiento en la reexposición del tema, para desembocar en un frenético desarrollo donde vuelve a surgir la gran técnica del solista siempre al servicio de la música sin la más mínima excentricidad gratuita, aspecto que es de agradecer en esta obra poco entendida y hasta maltratada por tantos intérpretes. Saitkoulov, ganador en el año 2003 del Montecarlo Piano Masters y con una carrera

ya consolidada, tiene la sagacidad de asegurar la interpretación de la conclusión de este movimiento conteniendo el *tempo* que muchos pianistas llegan a acelerar en exceso. Un sentimiento de tranquilidad y melancolía inspira su concepto de la *Romanza* generando una atmósfera contemplativa en la que destaca de nuevo una muy bien declamada ornamentación, tan esencial en el contenido de este tiempo. El *Rondó* es todo un alarde de expresión concertante que deja en el oyente la sensación final de estar ante un registro muy logrado y, que desde su asequible precio, se convierte en una más que interesante alternativa ante las grabaciones históricas donde siguen imbatibles las de Rubinstein y Zimmerman.

José Antonio Cantón



Anne-Sophie Mutter, Manfred Honeck

COMO ERA DE ESPERAR

**DVORÁK:**
Concierto para violín
y orquesta op. 53.**Romanza para violín y
orquesta op. 11. Mazurek
para violín y orquesta op. 49.
Humoresque op. 101, nº 7
(arr. Kreisler).** ANNE-SOPHIEMUTTER, violín; ARAMI IBEKA, piano.
FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director:
MANFRED HONECK.DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 1060
(Universal). 2013. 55'. DDD. **PN**

Dvorák a pesar de que lo tenía siempre presente: "...otros proyectos se presentaron una y otra vez con prioridad. Ahora que he llevado a cabo cosas que me interesaban mucho desde niña —sobre todo Mozart y Beethoven— me gustaría dedicarme a un repertorio menos interpretado normalmente. El *Concierto* de Dvorák ha crecido en importancia para mí en los últimos años". Mutter es lo bastante conocida en vivo, en directo, en disco, en DVD como para que el aficionado precise que le describamos cómo ataca la violinista este *Concierto* en el que el solista está ahí desde la primera frase (¿o la segunda?), desde el principio mismo; cómo canta el Adagio o la *Romanza*, cómo mima esa página sencilla y atractiva que cierra el disco, la *Humoresque*... La línea, el canto, el virtuosismo, la sugerencia, la sabiduría en el "terrible" momento de las dobles cuerdas... Mutter es igual a sí misma en esta monográfico Dvorák, acompañada por Honeck y nada menos que la Filarmónica de Berlín, cuyo sonido arroja y matiza, no sólo acompaña. Esta orquesta, digámoslo así, la vio nacer como solista prodigio. Ahora, ha crecido. Y ofrecen juntos un disco que es, claro está, una hermosura.

Santiago Martín Bermúdez

DVORÁK:
Conciertos para violonchelo y
orquesta op. 104 y B10. *Lásst
mich allein op. 82, nº 1 (arr.
Leopold).* *Final original del
Concierto op. 104.* STEVEN ISSERLIS,
violonchelo. MAHLER CHAMBER
ORCHESTRA. Director: DANIEL
HARDING.
HYPERION CDA67917 (Connex
Música). 2012. 80'. DDD. **PN**

Steven Isserlis es uno de los
grandes del violonchelo de



nuestro tiempo. Además, es autor de un pequeño libro con varios ensayos divertidos sobre música que ha editado la Fundación Scherzo, con muy buena acogida (*Por qué Beethoven tiró el estofado*). Con el nombre de Isserlis ya hay plena garantía de que esa obra maestra de Dvorák, el *Concierto op.*

DECCA

WALKING IN THE AIR
VLADIMIR ASHKENAZY
THE MUSIC OF HOWARD BLAKE

VLADIMIR ASHKENAZY
WALKING IN THE AIR

Vladimir Ashkenazy presenta un álbum inesperado de composiciones de su amigo Howard Blake, especialmente conocido por la famosa canción navideña *Walking In The Air*.

Ashkenazy aborda nada menos que nueve primeras grabaciones mundiales entre las que se encuentran versiones para piano solo o para dos pianos de algunas de las más famosas bandas sonoras de Blake, como *Los duelistas* de Ridley Scott o *Al final de la escalera*.

1 CD
VLADIMIR ASHKENAZY, piano
VOVKA ASHKENAZY, piano

DECCA deccaclassics.com UNIVERSAL UNIVERSALMUSIC.ES
UNIVERSAL MUSIC GROUP

El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

104, va a tener una línea solista insuperable. Los otros nombres también son garantía: Harding, la Mahler Chamber. Es de esas veces que no merece la pena leer la reseña, pues qué puede añadir este cronista. El canto se halla a lo largo de los tres amplios movimientos, y el violonchelo Isserlis canta como nadie. Acaso cante con más calma, claro, en el Adagio, pero el arranque de intervención en el Allegro primero, tras la introducción, es ya de un lirismo vigoroso que te conquista no sólo con su ímpetu. Y que sigue así hasta el moderato que concluye la obra. Es más, sigue en el minuto y medio de ese fragmento que es la otra versión, desechada, del final del mismo concierto. Y, desde luego, en la transcripción de la canción *Lasst mich allein*, primera de las cuatro del Op. 82. Se pone en valor una vez más (no es Isserlis el primero que lo hace, aunque sea desde ahora mismo de los más destacados) el bello y primerizo *Concierto en la mayor*. Harding acompaña colocándose en un relativo segundo lugar, aunque a menudo *se vuelve sinfónico* para mejor valorizar el acompañamiento. En fin, otro CD que queda en esa amplia secuencia de versiones señeras del *Concierto op. 104* del grandísimo compositor checo. Un CD magistral, claro.

Santiago Martín Bermúdez

FAURÉ:

Tema con variaciones op. 73. Vals-Capricho nº 1 op. 30 y nº 2 op. 38. Nocturnos nº 5 op. 37, nº 6 op. 63 y nº 13 op. 119. Balada op. 19. ANGELA HEWITT, piano. HYPERION CDA67875 (Conex Música). 2012. 73'. DDD. **PN**



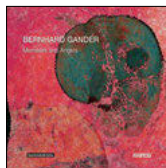
Tal y como expresa en las notas del disco, Angela Hewitt profesa un sentimiento especial hacia la música de Gabriel Fauré desde los quince años, cuando la descubrió gracias a su profesor Jean-Paul Sévillat. Las partituras aquí incluidas forman parte desde hace mucho tiempo del ideario personal de la pianista, quien confiesa que sus deseos de plasmarla en un disco vienen también desde hace mucho tiempo. Verdaderamente, de las manos de Hewitt se percibe a un Fauré candoroso, amable e intenso, lleno de vida y rico en profundidad expresiva.

La pianista se adecua perfectamente a cada obra, con una ductilidad estilística asombrosa: mientras que en el *Tema con variaciones* destila seriedad, formalidad y una rectitud casi religiosa, en los dos *Valses-Caprichos*, surca el teclado suavemente, con ligerezas y un sonido tan cálido como grácil, dando pie a un sinfín de sutilidades tan flexibles como etéreas. Los *Nocturnos* posibilitan la ensoñación y un trabajo sonoro donde el pedal adquiere máxima importancia; el fraseo elaborado con sumos mimos, condensa la esencia del autor francés tal y como lo ve la pianista canadiense: generoso y amplio, elástico y de gran variabilidad en el *touché*. Este es un Fauré delicado pero al mismo tiempo convencido, que se impone gracias a unos criterios interpretativos claros y definidos; Hewitt no duda y ofrece unas postales satinadas y bruñidas con los colores más tenues que tiene al alcance. Versiones que sugieren múltiples aromas y sugerentes tonalidades, con el común denominador de la delicadeza y la riqueza tímbrica.

Emili Blasco

GANDER:

Dirty angel. Khul. Schöne worte. Wegda! Horribile dictu. Lovely monster. RUTH ROSENFELD, soprano; HSIN-HUEI HUANG, piano; LUCAS FELS, violonchelo. CUARTETO ARDITTI. NEUE VOCALSOLISTEN STUTTGART. SINFÓNICA DE LA ORF. Director: PETER EÖTVÖS. KAIROS 0013272KAI (Sémele). 2011. 56'. DDD. **PN**



Es en el texto incluido en el libreto, a cargo de Axel Petri-Preis, donde se encuentra lo único válido del presente registro de Kairos, pues el programa que se ofrece de Bernard Gander, el compositor nacido en el Tirolo en 1960, no puede ser más decepcionante. Petri-Preis analiza de manera exhaustiva, con ejemplos gráficos, las intenciones de Gander. Las obras se mueven en una insustancialidad verdaderamente llamativa. Se tiene la impresión aquí de que estamos ante una de las propuestas más peculiares del rock de los años 70, la protagonizada por figuras algo excéntricas, como Edgar Winter o Alice Cooper, que trataban de agitar el panorama sonoro con el recurso al gesto teatral y a la

presencia de dos guitarras en su arsenal instrumental. Gander, ya en 2011, no oculta sus cartas, y leyendo el texto de Petri-Preis, se tiene la certeza de que, tras esos títulos tan elocuentes (*Dirty angel, Lovely monster, Wegda!*), se oculta un interés cierto por retomar las formas de aquella tendencia pop americana. El dibujo de portada del disco *Frankenstein*, de Edgar Winter, a la manera de un cómic, también entra en el imaginario de Gander, pues hay algo de postura *freaky* en el presente programa. Titulado genéricamente *Monsters and angels*, las seis piezas se presentan como partes de un todo, como si en realidad constituyeran una sola obra. La estética, altisonante, un punto histórica, produce una sensación de vacío, pues nada anima en estas breves piezas para pensar que Gander pueda inscribirse en la tendencia tan en boga en los últimos años en los países de habla germana, de reunir estilos diferenciados y ponerlos a dialogar. Lo que hacen compositores como Lang, Mitterer o Ablinger, aun tomando el jazz y cierto rock como material de préstamo, aparecen como propuestas mucho más interesantes, más modernas, que la simple recurrencia de Gander a la cita, a las formas populares y al gesto enfático.

Francisco Ramos

HAYDN:

Sinfonías nºs 6 y 82. Concierto para violín nº 4 en sol mayor. AISSLINN NOSKY, violín. HANDEL AND HAYDN SOCIETY. Director: HARRY CHRISTOPHERS. CORO 16113. 2013. 69'. DDD. **PN**



Se busca tanto ofrecer nuevas perspectivas en la interpretación de la música de Haydn que está bien volver de vez en cuando a la cordura, a la formalidad y al sentido común para poner las cosas en orden. Se intuye en Harry Christophers un intento sincero de dar vida a estas tres partituras desde un estilismo puro, sin aristas, sin violencias, ¿cómo iba a perder las formas este *gentleman* de tan buena escuela? La variedad se consigue a base de jugar más con los colores que con los contrastes. Las articulaciones, bien marcadas, nunca son extremas. Podemos imaginar la salida del sol en el inicio de *Le matin* y podemos disfrutar en la primera

de las *Londres (El oso)* de un aire festivo que se entiende muy bien con el rumbo que el sinfonismo haydniano emprendió a mediados de los sesenta.

A pocos meses de celebrar su bicentenario, la antiquísima Handel and Haydn Society, de instrumentos originales, se muestra en buena forma, virtuosa, incandescente y con unos solistas de primer nivel. Es más, su concertino Aisslinn Nosky se atreve con el *Concierto para violín en sol mayor* del compositor austriaco, dejando una versión limpia y de vuelo fácil. Tiene en su contra el sonido relativamente pálido, sin vida, de su violín. No es un disco que descubra grandes cosas, pero es estupendo que la formalidad bien entendida esté siempre alerta.

Asier Vallejo Ugarte

HINDEMITH:

Tuttifantchen. BELE KUMBERGER, HERMAN WALLÉN, NORA LENTNER, MATTHIAS STIER, ANNIKA SCHLICHT. CORO INFANTIL DE RADIO BERLÍN. SINFÓNICA ALEMANA DE BERLÍN. Director: JOHANNES ZURL. CPO 777 802-2 (Sémele). 2012. 72'. DDD. **PN**



Lo que aquí oímos no es más que la base musical, a veces inspirada y a veces bastante sencilla, de una pieza teatral de marionetas, de relación entre humanos y muñecos que no está lejos de la línea de *Pinocho*. No es música para escuchar con especial placer, sino para hacerse una idea de un espectáculo para niños en el que Hindemith se comprometió allá por 1922-1923 con los Teatros de Fráncfort y sus animadoras en aquellos tiempos de crisis: Hedwig Michel y Franziska Becker, autoras del libreto de *Tuttifantchen*. El personaje titular es, como Pinocho, una criatura de juguete que cobra vida y que además tiene ciertos poderes mágicos. Nada mejor para atraer la atención del público infantil y sus nada reprimidas fantasías de omnipotencia. En esta música reconocemos al Hindemith más cercano a la Nueva objetividad, esto es, sobre todo a Weill y a otros colaboradores de Brecht (el propio Hindemith, es sabido, colaborará con Brecht; por ejemplo, *El vuelo de Lindberg*, una Lehrstück, o pieza didáctica), pero también hay una serie de núme-

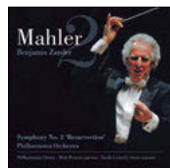
ros de una sencillez, una simpleza totales. Hay un total de 42 cortes de breve duración en las que se suceden pistas de música y pistas de palabra (en alemán, claro está; al final del libreto, se incluyen textos en alemán y traducción al inglés). Curiosamente, *Tuttifantchen* es obra de quien acaba de componer óperas tan “perversas” como *Asesino*, *esperanza de las mujeres*, *Das Nusch-Nusch* y *Sancta Susanna*. Y no falta mucho para *Cardillac* (1926), que ya poseerá auténtica envergadura. Si tenemos en cuenta estas referencias, acaso disfrutemos más, por comparación, de esta propuesta no desconocida por completo, pero casi, del Hindemith de vocación teatral. Los solistas son de muy buen nivel, y la dirección entusiasta del joven Johannes Zurl va a mejor desde un buen comienzo hasta un vehemente final.

Santiago Martín Bermúdez

MAHLER:

Sinfonía nº 2 “Resurrección”.

MIAH PERSSON, soprano; SARAH CONNOLLY, mezzo.
CORO Y ORQUESTA PHILHARMONIA.
Director: BENJAMIN ZANDER.
2 SACD LINN CKD 452. 2012. 90'.
DSD. **PN**



El histriónico Ben Zander protagoniza esta nueva *Resurrección* mahleriana. Lo superficial

de la portada, con una gestualidad que de puro tópica roza lo folclórico, unido a algunos antecedentes del mediático director bastarían para echar atrás a más de un aficionado incluido el firmante. Sin embargo, hay que reconocer que, escuchada su propuesta musical de pe a pa, la cosa no resulta tan desgraciada. En muchos momentos está incluso bastante bien. Se trata de una puesta en pie sólida, conceptualmente válida y técnicamente impecable. El detallismo que se ha convertido ya en necesidad irrenunciable en cualquier interpretación actual de Mahler aparece desde el primer momento. Incluso, si se apura un poco, podría decirse que se roza el riesgo de resultar un detallismo demasiado evidente, demasiado demostrativo más que descriptivo o narrativo. Hay algo, no obstante, un tanto plúmbeo en el resultado, como si de un Mahler en superalfadefinición se tratara. Sobre las prestaciones de la orquesta del mítico Walter Legge sólo cabe echar

Josef Spacek, Miroslav Sekera

INSUPERABLE



JANÁČEK: Sonata para violín y piano. SMETANA: De mi país natal. PROKOFIEV: Sonata para violín solo op. 115. Sonata para violín y piano nº 1 en fa menor op. 80.

JOSEF SPACEK, violín; MIROSLAV SEKERA, piano.
SUPRAPHON SU-4129-2 (Sémele).
2012. 67'. DDD. **PN**

El ruso moderno y salvaje que terminó clásico, mas también digno en la derrota personal (como todos los rusos de su tiempo y muchos del porvenir) y se afirmó para siempre como artista: Prokofiev. El checo que montó la mayor obra nacional en música, a pesar de que la República Checa es país abundante en músicos, y que se montó “películas”, como se dice ahora, con la madre Rusia: Janáček. Y, en fin, Smetana, que parecía ser el último *checo itinerante*, hasta que llegó un músico nacido seis años después de la muerte del fundador, Martinu, ausente de este disco insuperable.

Sí, vaya eso por delante: este CD es insuperable. Atención a lo que podría ser el corazón del programa, los tres movimientos de la tardía *Sonata para violín solo* de Prokofiev. El virtuosismo puesto al servicio del poema, del drama, de la exaltación. El clasicismo del Andante (tema y variaciones) es más bien eco del

Barroco, mientras que el Finale es una danza que se equilibra entre lo que parece imparable (y no lo es) y lo que finge perderse en el sueño (y no se pierde). Magistral Spacek en este Prokofiev que consigue desarrollar como si le acompañara todo un conjunto de cámara, y que es reminiscencia de Bach, homenaje a Bach. El final lo reserva Spacek para la hermosa *Sonata op. 80*, de nuevo con Sekera, en un cierre que tiene mucho de espectacular. Desde luego, el entendimiento entre Spacek y Sekera es esencial para la buena marcha del disco, aparte de la *Sonata op. 115*, claro está. Sekera es un magnífico profesional de la raza de pianistas centroeuropeos, que parece inagotable.

El CD se inaugura con los cuatro movimientos de la hermosa *Sonata* de Janáček. Y eso significa “empezar en caliente”. Janáček ensayó dos sonatas para violín y piano en su juventud estudiantil, pero no las llevó a buen término. Conservó algún fragmento como esa *Balada* que sirve de segundo movimiento. En 1914 compuso por fin una *Sonata para violín y piano*; “mientras esperábamos a los rusos” (cosas de Leos Janáček, creía que los rusos traían la libertad, el pobre, esa es su “película”). Se estrenó más tarde, y está llena de las grandes inspiraciones operísticas del



momento y hasta de adelantos de la *Misa glagolítica*. Spacek no se pone heroico, sino lírico y contenido. Hay magia en la manera de contar la historia, porque esto es una historia cuyo argumento desconocemos, pero que podemos contar. Spacek lo cuenta tan bien que se lo pone difícil a sí mismo para el resto del disco.

El camerismo más intimista es el de las dos breves piezas de Smetana, concebidas para tocarlas en casa, entre amigos, para unos pocos. Sin duda tienen que ver con las piezas de *Mi patria*, pero sus espacios y sus públicos son muy otros. Por eso Spacek le dedica unos susurros especiales, y no tiene más remedio que insuflarles, pese a todo, su tono de épica. Tomen nota de este violinista excepcional: Josef Spacek, espléndido solista y primer violín de la Filarmónica Checa, que no cumplirá treinta años hasta el año 16. Angelito.

Santiago Martín Bermúdez

piropos a un trabajo imaculado, así como al del conjunto coral. Por su parte, ambas solistas cumplen con elegancia. No se trata, ni de lejos, de una *Segunda* que uno escogería entre las mejores, pero es más que digna.

Juan García-Rico

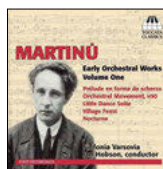
MARTINU:

Obras orquestales de juventud.

Vol. 1. Prélude en forme de scherzo H. 181a. Movimiento para orquesta H. 90. Posvícení H. 2. Nocturno nº 1 H. 91. Pequeña suite de danzas H. 123.

SINFONIA VARSOVIA. Director: IAN HOBSON.
TOCCATA TOCC 0156 (Ferysa). 2012. 68'. DDD. **PN**

De Martinu, como de tantos compositores, se repiten siem-



pre las mismas cosas. Una de las más destacadas verdades ya tópicas es que fue un compositor prolífico. Error: fue un compositor al que le aguijoneaba el pundonor de trabajar todos los días, y consideraba malgastado un día en que no había compuesto algo. Como Prokofiev, y tantos otros. Así, pasa el tiempo y da la impresión de que Martinu se tiró la vida componiendo, y nada más. No es así, caramba. Otra cuestión repetitiva, que es una gran verdad: Martinu se fue a París al frisar los treinta porque veía que su formación lo necesitaba, no podía quedarse en su país, donde no podía aprender más. Bien, es cierto que quiso irse. Es más, es cierto que se fue justo cuando

la recién proclamada República Checoslovaca mimaba a sus artistas, en especial a los jóvenes. Dejó un porvenir cómodo por una bohemia muy dudosa y a veces poco amable en el París de posguerra... y de entreguerras. Alrededor de la fecha de su marcha aparecen las bellas obras, a menudo sencillas, a veces emparentadas con la música ligera, de dramática belleza, como ese *Nocturno* de 1914-1915; o esa soberbia secuencia en cuatro movimientos sinfónicos que, tal vez con modestia, titula el autor *Pequeña suite de danzas* (1919). El propio título del CD lo dice: son obras aún lejanas de las magníficas piezas orquestales que llevarán el nombre de *Sinfonías* (seis), de los *Frescos de Piero della Francesca*, y de tantas obras orquestales y concertantes, a menudo con violonchelo,

sin contar el foso (no siempre nutrido) de sus quince óperas, algunas para la radio (esto es, conjunto, pero sin foso).

Los solistas son imprescindibles en algunas de estas obras de juventud: Adam Szlezakn, corno inglés, en los dos movimientos finales de la *Suite*; Andrzej Krzyżanowski, flauta, en la *Fiesta aldeana* y en la Polka final de la *Suite*; Artur Paciorek-wicz, viola, en el *Nocturno*; y el violín de Jakob Haufa en casi toda la *Suite* y en el *Nocturno*. Sinfonía Varsovia se compone de una buena *troupe* de virtuosos polacos, y el director y pianista inglés Ian Hobson (especialista en Chopin) hace carrera de ellos en las obras entrañables del compositor destacado de un país vecino y hermano. Música amable, no imprescindible pero sí muy bella, interpretada de manera admirable.

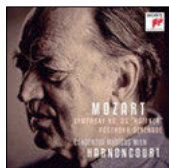
Santiago Martín Bermúdez

MOZART:

Marcha K. 335. Serenata del Postillón K. 320. Sinfonía n.º 35 "Haffner" K. 385. CONCENTUS MUSICUS WIEN. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT.

SONY 8883720628. 2012. 78'. DDD.

Ⓜ PN



Segunda inmersión de Harnoncourt en el repertorio mozartiano en unos meses. Después de publicar un registro in vivo con los *Conciertos n.ºs 23 y 25* (con Rudolf Buchbinder al fortepiano, comentado en esta páginas por un servidor de ustedes), el berlinés afronta este programa orquestal con la *Serenata del Postillón* y la *Sinfonía "Haffner"* como platos fuertes. En este caso se trata de una grabación "en estudio", efectuada en la Sala Dorada de la Musikverein de Viena en dos días del mes de diciembre de 2012. La *Marcha* que inaugura el programa (la n.º 1 K. 335) tiene una energía, una rusticidad y una espontaneidad muy atractivas. En la *Serenata del Postillón* pueden apreciarse las mismas virtudes, si bien es cierto que los acentos son extraordinariamente contrastantes, los ataques, en ocasiones, demasiado impulsivos (y no muy precisos) y las voces no alcanzan siempre el equilibrio óptimo. Harnoncourt matiza ostensiblemente la expresión y la personalidad sonora de su orquesta en la *Sinfonía "Haffner"*. El aplanado de las

Leonardo García Alarcón

DESMESURADO EQUILIBRIO



MOZART:
Réquiem. Concierto para clarinete. LUCY

HALL, soprano; ANGÉLIQUE NOLDUS, mezzosoprano; HUI JIN, TENOR; JOSEF WAGNER, bajo-barítono. CORO DE CÁMARA DE NAMUR. NEW CENTURY BAROQUE. Director: LEONARDO GARCÍA ALARCÓN. AMBRONAY AMY 038. 2013. 66'. DDD. Ⓜ PN

Versiones, por doquier. Ahora bien, diría que más de la mitad suenan prácticamente idénticas. Por un lado, parece todo un reto desafiar nuestras impresiones estandarizadas sobre el cenit mozartiano, casi una descortesía. Pero por otro, y precisamente porque conocemos *nuestro* réquiem de memoria, cualquier recoveco repensado de nuevo se antoja, si pulido con mimo y fruición, brisa de aire fresco, oasis que a los oídos devuelve un tanto su inocencia perdida. Acaso no hace falta llegar a los arriesga-

dos extremos iconoclastas de un Currentzis (aunque ojo: bienvenidos fueron). Me quedo de todas formas con el equilibrio desmesurado que nos ofrece Leonardo García Alarcón. Valga el oxímoron para describir su poderosa e imponente propuesta; a la vez suave, sedosa, susurrante.

Alternan lo compacto con lo etéreo, la nitidez con la pin-celada, el ataque con el calde-rón. Conviven lo telúrico con lo lánguido, la luz con la oscuridad, el vivace con el moreno. Y del contraste, la retórica. Pocos *Salva me* se escuchan tan suplicantes, tan humanos. Pocos *Maledictis* salpican tanto sus propias chispas. La orquesta está increíble, pero es el Coro de Namur el gran protagonista, capaz de otorgar a cada sílaba un volumen preciso, un pulso propio. Mis respetos también por los solistas, aunque a las voces blancas se les escape algún vibrato de



más. Cuenta este *Réquiem* con una certera restauración del *Amen*, ejecutado con tanta fuerza y convicción como en el mismísimo *Dies irae*, quizás el más explosivo desde los tiempos de Scherchen. La toma de sonido es de órdago, y el equilibrio entre los timbres, incontestable. Apenas me queda ya espacio para deshacerme en elogios con el *Concierto para clarinete*, tan fluente en los dedos y en los labios de Benjamin Dieltjens.

Pablo del Pozo

notas de la cuerda se hace más claro que en las piezas precedentes. El primer movimiento tiene drama e intensidad. El segundo, en cambio, se ve aligerado a causa de una fugaz atmósfera danzante. El Menuetto es agresivo y teatral. Un virulento Finale, de dinámicas abigarradas, completa una versión de la *Sinfonía n.º 35* que lleva la firma del director berlinés del primer al último compás.

Harnoncourt lleva ya muchos años defendiendo esta visión de Mozart lúdica, jactanciosa, abiertamente conectada con el mundo de lo popular, ácida en sus aspectos tímbricos, vehemente hasta la brusquedad... Es cierto que a veces se deja sorprender por la luz del sol y los timbres se tornan suaves y cálidos y un perfume sensual baña la música del salzburgués (como sucede en el Trio del primer Menuetto o en ciertos pasajes del Concertante de la *Serenata*) pero en rasgos muy generales la imagen que de Mozart tiene Harnoncourt sigue imperturbable.

En las filas del Concentus Musicus seguimos encontrando nombres de relumbrón: Eric Höbarth es el concertino y en los primeros atriles de la sección de cuerda, por citar sólo unos ejemplos, se hallan Alice Harnoncourt y Andrea Bischof. A pesar de

ello, tengo la sensación de que la agrupación vienesa ha quedado un poco rezagada técnicamente frente a otras de su mismo ámbito. Las trompetas y las trompas naturales muchas veces resultan demasiado tumultuosas y las segundas a veces incluso perceptiblemente desafinadas.

Jesús Trujillo Sevilla

PAGANINI:

Conciertos para violín n.ºs 1 y 2. KRISTÓF BARÁTI, violín. FILARMÓNICA NDR DE LA RADIO DE HANNOVER. Director: Eiji OUE. BRILLIANT 94803 (Cat Music). 2013. 66'. DDD. Ⓜ PN



Paganini componía estos conciertos y los utilizaba como herramienta para mostrar al público sus portentosas habilidades. Y debía de dejarlo absolutamente embaucado. Algo parecido a lo que hacía Chopin. El peso de la obra lo lleva rigurosamente el solista y la orquesta sirve de mero acompañamiento (por decir algo). Su fama le permitió hacer acopio de una cuantiosa fortuna y alternó sus labores de composición con otros quehaceres, entre

ellos, las mujeres y el juego (el Casino Paganini en el que más tarde invertiría dicho capital cerraría meses después de su inauguración). Pero es, precisamente, este ambiente jovial y festivo el que se respira en su *Concierto n.º 1*. Melodías sencillas, pegadizas, desarrolladas hasta la saciedad por un violín imposible. Endiabladamente virtuoso. No extraña que dejase al público estupefacto.

Cambio de tercio para el *Segundo Concierto*, centrándose más en el aspecto melódico. Por supuesto, sigue habiendo alardes técnicos de todos los tipos, pero la atención se centra en la unidad del concierto como pieza dramática. Especialmente notable la influencia de la ópera italiana y, en especial, de Rossini. Y todo esto sin olvidarnos del famosísimo *Rondo à la clochette "La Campanella"*, que serviría de inspiración al mismísimo Liszt.

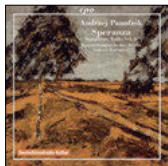
Después de debutar con un álbum con las *Sonatas y Partitas* de Bach, Baráti parece dispuesto a seguir adquiriendo proyectos de envergadura. Prueba de ello son este disco o su grabación de la integral de sonatas para violín de Beethoven. Su lectura de Paganini nos hace pensar en un músico joven y talentoso con una técnica envidiable, algo falto de refinamiento, pero con un

sonido vivo, sensible, alegre y espontáneo. Habrá que seguir su evolución.

Guillermo Pérez de Juan

PANUFNIK:

Concertino para timbales, percusión y cuerdas. Sinfonía di Speranza. ORQUESTA DE LA KONZERTHAUS DE BERLÍN. Director: LUKASZ BOROWICZ. CPO 777 685-2 (Sémele). 2011. 59'. DDD. PN



La serie que CPO está dedicando a la música orquestal de Andrzej Panufnik

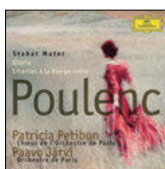
(1914-1991) alcanza ya su sexto volumen. Y lo hace con dos obras de lo más interesante, ambas pertenecientes a la última etapa creativa de este compositor británico de origen polaco. La más antigua de ellas es el *Concertino para timbales, percusión y cuerdas* (1980), que se distingue de otras partituras destinadas a instrumentos de percusión por la decidida voluntad de explotar no sólo sus virtudes rítmicas y colorísticas, sino también aquellas otras más expresivas. Tanto es así, que su segundo y cuarto movimientos llevan el título de *Canto*... Pero la gran obra del disco es la *Sinfonía di Speranza* (1986), la *Novena* de Panufnik, un encargo de la Royal Philharmonic Orchestra que refleja el anhelo de un mundo mejor y más justo por parte del compositor, de ahí su título. La partitura, sin embargo, seduce no tanto por su programa extramusical como por la maestría con la que Panufnik la construye partiendo de algo a priori tan poco musical como son las leyes de la óptica y su complejo juego de reflejos y simetrías. El arco iris, como se aprecia en un diagrama incluido en las notas introductorias, es el símbolo que rige la composición, aunque nada de eso importe durante la escucha. Y es que no estamos ante una de esas obras ya caducas que convierten la música en un mero vehículo de teorías físicas y matemáticas, sino ante una que encuentra los mimbres para su construcción en la ciencia, pero sin que ello signifique sacrificar la dimensión comunicativa. Es, por decirlo en palabras de Panufnik, “un nuevo intento de equilibrar una rigurosa y autoimpuesta disciplina técnica con la expresión de mis más profundas emociones”. Sin

duda, una obra maestra que Lukasz Borowicz dirige con la solvencia y convencimiento de que ha dado ya sobradas muestras a lo largo de esta edición.

Juan Carlos Moreno

POULENC:

Gloria. Litanies à la Vierge noire. Stabat Mater. PATRICIA PETIBON, soprano. CORO Y ORQUESTA DE PARÍS. Director: PAAVO JÄRVI. DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 1497 (Universal). 2013. 64'. DDD. PN



A partir de determinado momento de la vida de Poulenc —la llamada “con-

versión de Rocamadour”, de la que no podemos dar detalles ahora—, el compositor vuelve a la fe católica y como músico da testimonio de ello, un testimonio siempre delicado, a veces dramático. Incluso en una ópera suya, *Diálogos de carmelitas*, concluye la acción con el canto magistral de una *Salve* que pone los pelos de punta, y que desgajada de la obra resulta ser una de sus obras maestras sacras. Este CD contiene en su centro las *Letanías por la Virgen negra*, esto es, la de Rocamadour, y alrededor de ambas sus dos piezas mayores religiosas, el *Gloria* y el *Stabat Mater*. Paavo Järvi conduce con refinamiento y magisterio estas piezas que son como oraciones que a Poulenc, el pecador, el creyente, le salían del alma y de su condición de artista. Hay momentos álgidos, pese a todo, como el *Quis est homo* del *Stabat Mater*, y no es el único. Para ambas obras (no para las *Letanías*, destinada a coro femenino solo con orquesta) cuenta Järvi con la hermosa y versátil voz de la soprano Patricia Petibon, bien conocida en nuestro país, en teatros y salas de conciertos. Lulu o Susanna antes, pero aquí delicada línea para esa mixtura de arte y devoción que tan bien se llevan en Poulenc. Una voz que se diría un filato permanente, y que es eso, sino un sentido de la medida que conlleva el dominio de las gamas y del cuerpo mismo de la voz. Con el timbre hermoso que conocemos de esta soprano. Bueno... no sabemos si es Petibon quien en realidad cuenta con Järvi para el acompañamiento. El caso es que, juntos, con la Orquesta y el Coro de París consiguen un disco de gran belleza, que también resulta conmovedor.

Santiago Martín Bermúdez

ALISA WEILERSTEIN DVORÁK
CZECH PHILHARMONIC ORCHESTRA JIŘÍ BĚLOHLÁVEK

ALISA WEILERSTEIN
DVORÁK
JIŘÍ BĚLOHLÁVEK

La violonchelista estadounidense Alisa Weilerstein, una de las solistas más extraordinarias de su generación, presenta, tras su aclamado debut con el *Concierto para violonchelo* de Elgar y de Carter, una nueva y vital interpretación del *Concierto para violonchelo* de Dvořák, emparejado con algunas de sus melodías más conocidas.

1 CD
ALISA WEILERSTEIN, VIOLONCHELO
ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA
JIŘÍ BĚLOHLÁVEK

Anna Polonsky, piano

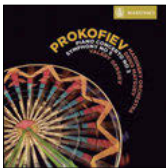
DECCA deccaclassics.com UNIVERSAL universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

PROKOFIEV:

Concierto para piano nº 3.
Sinfonía nº 5. DENIS MATSUEV,
 piano. ORQUESTA DEL TEATRO
 MARIINSKI. Director: VALERI GERGIEV.
 MARIINSKY MAR 0549 (Connex
 Música). 2012. 71'. SACD. **PN**



Dos bits de Prokofiev, su concierto pianístico más conocido y su más conocida sinfonía junto con la *Clásica*, la *Primera*. El virtuosismo que se precisa desplegar en el *Concierto nº 3* de Prokofiev parece querer competir con otro *Tercer Concierto*, el de Rachmaninov, aunque el de Prokofiev es más breve, de menor alcance sinfónico, mas podría decirse que le gana en modernidad, si es que eso quiere decir algo con nuestra perspectiva. Todo Prokofiev está aquí: el rey de la semicorchea (que es más bien el rey de la fusa en este caso), el artista que sabe dar lirismo con la supuesta sequedad de la forma variaciones, y el de los ballets, don danzas por momentos frenéticas para el Allegro final. Matsuev es un solista asombroso que sabe dar, con la complicidad de Gergiev y el conjunto del Teatro Mariinski, una nueva referencia para esta obra que se configura aquí como media hora (poco menos) de emocionante discurso sonoro. Una maravilla. Poco menos sucede con la *Quinta Sinfonía*, a la que Gergiev imprime un nervio y una teatralidad en la que el contraste agudo y bastante hermoso se encuentra en el enfrentamiento Allegro marcato (segundo movimiento) y Adagio (tercero). Las procedencias de parte del material original permiten esas demostraciones teatrales (una escena rechazada por el compositor para el ballet *Romeo y Julieta*, tal detalle de la partitura cinematográfica para *La dama de picas*...). Estamos ante dos Prokofiev muy distintos, el joven libérrimo que va a hacer carrera de compositor y virtuosos en Occidente y el muy sensato músico de madurez que comete la mayor insensatez posible: regresar a Rusia. En ambos casos, un enorme músico, tanto el libre como el que se somete. Gergiev los aúna, pero no los confunde. Él y Matsuev consiguen una página insuperable. Él solo consigue una *Quinta* que se codea sin desdoro con la amplia serie de versiones grabadas de esta magnífica obra.

Santiago Martín Bermúdez

Howard Griffiths

UN FELIZ (Y RISUEÑO) DESCUBRIMIENTO

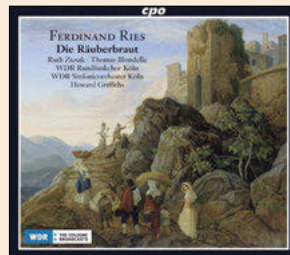
RIES: Die
Räuberbraut op. 156.

RUTH ZIESAK (Laura), JULIA BORCHERT (Gianettina), THOMAS BLONDELLE (Fernando), Jochen KUPFER (Conde VITERBO), CHRISTIAN IMMLER (Anselmo), KONSTANTIN WOLFF (Carlo), YORCK FELIX SPEER (Capitán Roberto), DIRK SCHMITZ (Pietro). CORO Y SINFÓNICA WDR DE LA RADIO DE COLONIA. Director: HOWARD GRIFFITHS.
 2 CD CPO 777 655-2 (Sémele). 2013. 125'. DDD. **PN**

Ante todo, perdón por el juego de palabras, con el que no he pretendido emular a mi queridísimo colega y compañero en estas mismas páginas Joaquín Martín de Sagarminaga (un auténtico virtuoso en esta materia de titular artículos), y espero que no lleve a equívocos a nadie pensando quizá que es una obra menor, pues estamos una gran ópera romántica en toda regla, un verdadero drama aunque con final feliz, a cuyo autor, Ferdinand Ries, conocíamos sobre todo como alumno, amigo y secretario personal de Beethoven. Nacido como él en Bonn en 1784 y muerto en Fráncfort en 1837, su primera ópera, *Die Räuberbraut* (La novia del

bandido), fue estrenada con mucho éxito el 15 de octubre de 1828 en esta última ciudad y se mantuvo en el repertorio de diversos teatros alemanes durante varios años, llegando incluso a Londres bajo el título de *The Robber's Bride*, y nos muestra a un autor que, a pesar de las evidentes influencias, consiguió mantener una voz propia, con un auténtico sentido teatral y muchas cosas que decir.

La obra es una atractiva mezcla entre el primer romanticismo germano y el belcantismo italiano, con abundancia de coros y suficientes números para el lucimiento de los cantantes, así como concertantes muy bien contruidos. La presente versión elimina los diálogos hablados y se concentra en los números musicales, lo cual es un acierto absoluto porque logra que la partitura resulte más compacta y no pierda tensión. Gracias también a una excelente interpretación, comandada con infatigable pulso por el maestro inglés Howard Griffiths al frente de las agrupaciones titulares de la Radio de Colonia (WDR), cuya falange coral se muestra especialmen-



te elocuente, y un magnífico reparto en el que brilla con luz propia —en un papel de notables exigencias, heredero claramente de la Leonora beethoveniana—, la soprano Ruth Ziesak como Laura, la heroína que da título a la obra. Pero todo el elenco es impecable (desde el tenor Thomas Blondelle como su enamorado Fernando al barítono Jochen Kupfer como su padre, el desterrado Conde de Viterbo), destacando en especial la también soprano Julia Borchert como Gianettina, confidente de la protagonista, que comparte con ella muy bellos números de conjunto. Una gratísima revelación. Sin duda, uno de los mejores descubrimientos operísticos de los últimos tiempos.

Rafael Banús Irustra

RACHMANINOV:

Tríos con piano. VLADIMIR ASHKENAZI, piano; ZSOLT-TIHAMÉR VISONTAY, violín; MATS LIDSTRÖM, violonchelo.
 DECCA 4785346 (Universal). 2013. 69'. DDD. **PN**



Según se indica en la contraportada del estuche de este compacto, Ashkenazi concluye con este registro sus grabaciones para este sello discográfico de la obras para piano de este compositor ruso. Ha contado con dos excelentes músicos de cuerda como son el violista alemán Visontay y el violonchelista sueco Lidström que, en todo momento, han sabido asumir su papel "vocal" dentro de la estructura del *Trío elegiaco nº 1* en el que el piano desempeña un notable protagonismo. El carácter lúgubre de esta obra derivado de su tonalidad menor en sol es expresado con hondo sentimiento especialmente por parte del

pianista que ofrece ese característico virtuosismo que pide el autor, y que va evolucionando a lo largo de los distintos episodios de este trío escrito en un solo movimiento. Ashkenazi y sus compañeros de grabación logran una identificación estilística que la convierte en una destacada alternativa a la alcanzada por el Trío de Moscú allá en el principio de la década de los noventa del pasado siglo en un documento fonográfico que sigue detentando un puesto singular en este repertorio.

Este hecho queda realizado en el *Trío elegiaco nº 2, op. 9*, escrito en los últimos meses de 1893, siendo dedicado por Rachmaninov a la memoria de Chaikovski, impresionado por el fallecimiento de éste. En el segundo movimiento, Quasi variazione, se aprecia la gran conjunción técnica y estilística de los intérpretes identificándose con las mejores esencias del

compositor, de manera llamativa en el Allegro scherzando, momento de gran lucimiento de Ashkenazi. Éste brilla con su mejor arte pianístico en el último movimiento donde expresa con rotundidad concertante el alto grado polifónico del instrumento tan característico en la literatura pianística del autor.

La grabación se completa con transcripciones de dos canciones que en el caso de *Vocalise*, por su popularidad, hace más atractivo este CD, al igual que *Un sueño*, quinta de la colección de *Seis canciones, op. 38* en la que el violonchelo de Lidström alcanza su máxima belleza expresiva, justificando sobradamente el trabajo de traslación y adaptación hecho por él mismo para este instrumento, completándose así un registro que se convierte en una destacada referencia en cuanto a los tríos se refiere.

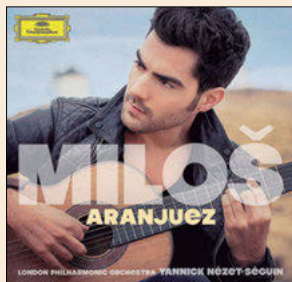
José Antonio Cantón

Milos Karadaglic, Yannick Nézet-Séguin

UN MAESTRO

RODRIGO: Concierto de Aranjuez. **Fantasia para un gentilhomme. Invocación y danza. FALLA: Homenaje. Danza del molinero.** MILOS KARADAGLIC, guitarra. FILARMÓNICA DE LONDRES. Director: YANNICK NÉZET-SÉGUIN. DEUTSCHE GRAMMOPHON 481 0652 (Universal). 2014. 60'. DDD.

PN

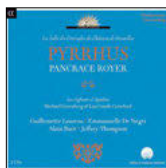


En la entrevista a este guitarrista excepcional aparecida en el número 293 de SCHERZO ya explicaba él mismo por qué el repertorio de este CD es el que es. Milos Karadaglic está familiarizado con la música española. La conoce bien, pasa largas temporadas en Andalucía e incluso allí toma clases de guitarra flamenca. Tiene claro que ese no es su mundo, aunque le fascina, y en esta grabación y con estas obras, no aspira más que a tocarlas bien como piezas importantes del repertorio universal. Tal como antes lo hicieron Julian Bream, John Williams y otros. No es extraño que su *Aranjuez* referencial sea el de Williams y, de hecho, es un dato ilustrativo. La seguridad técnica es la de siempre, la del guitarrista que toca maravillosamente, que domina su instrumento y lo utiliza como medio para crear belleza. En las dos grandes obras concertantes de Rodrigo

le secunda un Nézet-Séguin impresionante al frente de una Filarmónica de Londres de auténtico lujo. Las dos obras de Falla son ediciones del maestro de Milos Karadaglic, Michael Lewin, dato que confirma de nuevo su deseo de mostrar este repertorio desde una perspectiva universal. A destacar la transcripción de Lewin de la *Danza del molinero* de *El sombrero de tres picos* en versión tan brillante y vibrante como pueda servirnosla un Russell o un Romero. Además de la exquisitez habitual en Karadaglic, por supuesto. Los dos homenajes, el de Falla a Debussy y el de Rodrigo a Falla, conocen unas interpretaciones primorosas, dignas de un auténtico maestro que va más allá de las notas. Este músico es un fenómeno, ya lo sabíamos, y firma aquí un CD plagado de referencias, un disco destinado a ser un éxito. Ojalá sea así.

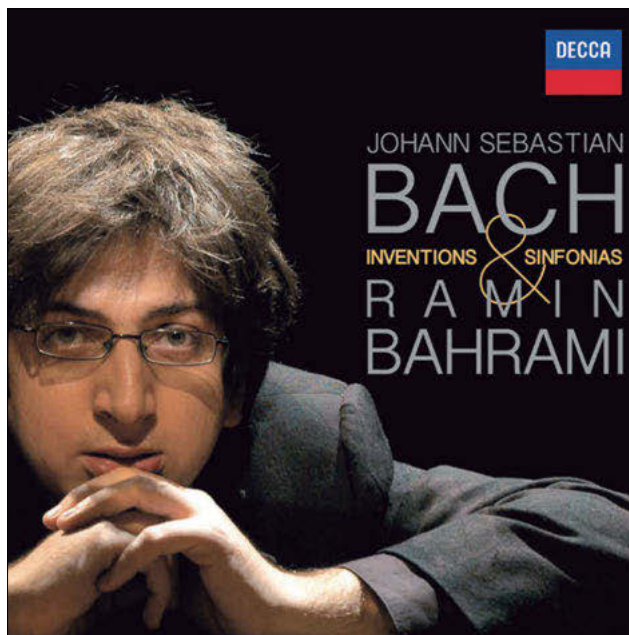
Josep Pascual

ROYER: **Pyrrhus.** GUILLEMETTE LAURENS (Eriphile), EMMANUELLE DE NEGRI (Polyxène), ALAIN BUET (Pyrrhus), JEFFREY THOMPSON (Acamas). LES ENFANTS D'APOLLON. Director: MICHAEL GREENBERG. 2 CD ALPHA 953 (Sémele). 2013. 142'. DDD. PN



Panrace Royer (1703-1755) se reintegró al retrato de familia de la música barroca francesa, aunque obviamente medio oculto en una discreta segunda fila, gracias a haber integrado el repertorio de clavecinistas punteros como Gustav Leonhardt —que tocó algunas de sus piezas, por ejemplo en un lejano Liceo de Cámara— y sobre todo merced

a la deslumbrante grabación de sus composiciones para tecla debido a Christophe Rousset (L'Oiseau-Lyre, 1991). Con el regreso a la vida de los sonidos de esta su primera tragedia —sería interesante conocer su ballet heroico *Zaida, reina de Granada*—, los contornos estéticos de Royer cobran una mayor nitidez. Procedente de una interpretación en el Castillo de Versailles, este *Pyrrhus* sitúa a Royer como un importante eslabón perdido de la cadena que une a Lully con Rameau. La acción dramática posee una continuidad suficiente, pese a la conocida y obligatoria introducción de las partes danzadas, en general bien integradas, salvo tal vez en el algo más blando Prólogo. El coro y la orquesta Les Enfants d'Apollon —formaciones ambas de tamaño reduci-



RAMIN BAHRAMI

J.S. BACH
INVENCIONES Y SINFONÍAS

El pianista iraní Ramin Bahrami, reconocido por sus exquisitas interpretaciones de la obra de Johann Sebastian Bach, aborda en su nueva grabación las *Invenciones para 2 y 3 voces* del compositor.

El álbum incluye, además, la infrecuente interpretación al piano de la *Sarabanda BWV 996*, la *Suite BWV 832* y el *Preludio, Fuga y Allegro BWV 998*, escritas originalmente para laúd.

1 CD

J.S. BACH: INVENCIONES Y SINFONÍAS BWV 772-801; PRELUDIO, FUGA Y ALLEGRO EN MI B, BWV 998; OBERTURA EN FA MAYOR, BWV 820; SUITE EN LA MAYOR, BWV 832; ZARABANDA, BWV 966

RAMIN BAHRAMI, PIANO



deccaclassics.com



universalmusic.es



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

do, pero no minimalistas—rinden justicia al refinamiento, frescura y vivacidad de la música, cuya capacidad para alcanzar el nivel de la tragedia es con más bien limitada. Todo discurre con apreciable fluidez, cuidados timbres, detallistas toques instrumentales, equilibrio general, recitativos muy trabajados y teatrales y marco estilístico muy adecuado. Falta acaso algo más de empuje y de variedad en lo articulatorio, pero en conjunto puede considerarse que la lectura cumple con el objetivo de exhumar al Royer operista. Alguna intervención del coro supone un cierto bache, en parte por destemplanzas en el registro agudo—como su descolorida participación de la escena cuarta del acto segundo— y en parte por problemas de la toma sonora. El reperto vocal es de un idiomatismo muy elevado, bien que el rendimiento en cuanto al canto sea desigual. Estupendo el Marte de Virgile Ancely, algo más desdibujado en ocasiones el Júpiter de Christophe Gautier. Notable composición del personaje titular a cargo de Alain Buet, con el momento culminante de la gran escena sexta del acto cuarto. A su altura la Eriphile de Guillemette Laurens, que logra una sección de gran intensidad en la escena cuarta de este mismo acto. Igualmente loable la Polyxène de Emmanuelle De Negri. Los papeles menores presentan voces algo endebles. Grabación, en suma, que nos devuelve una atractiva obra olvidada.

Enrique Martínez Miura

SCHUMANN:

Obras sinfónicas. ROBERT SCHUMANN PHILHARMONIE. Director: FRANK BEERMANN. CPO 777 719-2 (Sémele). 2013. 66'. DDD. **PN**



Una mezcla de curiosidad y escepticismo nos invita a abordar este disco. Obras sinfónicas de Schumann. Vamos leyendo el programa en la carátula del disco. Son obras menos frecuentadas. *Julio César*, *Germán y Dorotea*... pero la desconfianza llega a su punto álgido al leer "Sinfonía Zwickau. Primera grabación basada en la nueva edición crítica de Matthias Wendt". La intriga es ahora máxima. Primeros acordes de la

Obertura, Scherzo y Finale. Sonido redondo, límpido, vivo. Pulcritud en la forma. Exactitud en los *tempi*. A veces demasiado exacto todo. Muy objetivo. Sorprende la gran compenetración del grupo. Fuerza y carácter en el Finale. Muy beethoveniano.

Enérgica y resuelta es la obertura de *Manfred*, aunque Beermann mantiene un control férreo sobre la orquesta dando la sensación de tener la situación bajo control en todo momento. *Julio César* es elegante, sereno e imperturbable. Contundencia sin ligerezas. Equilibrada es la obertura de *Germán y Dorotea*, y sus ecos a la *Marsellesa*. Y la que más dudas nos generaba, la *Sinfonía Zwickau*, resulta ser la aplicada búsqueda de un joven Schumann de su estilo y carácter propios. Jovial y bastante agradable.

De nuevo hay que felicitar al sello CPO, al que ya ensalzábamos en números anteriores por su excelente calidad en la toma de sonido.

Guillermo Pérez de Juan

STEFFANI:

Lagime dolorose. MARTA MATHÉU, soprano; AURELIO SCHIAVONI, contratenor; MAURO BORGIONI, bajo. ACCADEMIA HERMANS. Director: FABIO CIOFINI. BRILLIANT 94299 (Cat Music). 2012. 58'. DDD. **PE**



La soprano tarraconense Marta Mathéu brilla en este disco dedicado a cantatas profanas de Agostino Steffani, un compositor que en los últimos años parece haberse puesto de moda. Mathéu canta cuatro cantatas, el contratenor Aurelio Schiavoni, una y el bajo Mauro Borgioni, otra de una colección de *Sei scherzi a voce sola con accompagnamento di piffari o di violini*, compuesta antes de 1694. Las obras giran en torno a amores pastoriles arcádicos y se apoyan en una fácil y agraciada inventiva melódica. El conjunto Accademia Hermans que dirige el teclista Fabio Ciofini dispone acompañamientos variados (tres cantatas con dos violines, y una cada una con dos oboes, dos flautas dulces y un oboe y un fagot, más el preceptivo bajo continuo en todas) y dirige con atención a los detalles expresivos, un continuo discreto y sugerente, en el que destaca la tiorba de Gabriele Palomba, y

con el estupendo Enrico Gatti en uno de los violines. La soprano española muestra una voz fresca y limpia, con fraseo intenso y un notable trabajo sobre los matices retóricos. Schiavoni es contratenor joven: canta con línea distinguida y fáciles agilidad. También es joven Borgioni, voz baritonal elegante y flexible. Disco de escucha muy agradable, que puede repetirse un par de veces seguidas sin fatiga.

Pablo J. Vayón

VICTORIA:

Responsorios de tinieblas.

TENEBRAE. Director: NIGEL SHORT. SIGNUM SIGCD344 (Connex Música). 2012. 72'. DDD. **PN**



Después del *Oficio de difuntos*, el conjunto Tenebrae de Nigel Short sigue prestando atención a la música de Victoria, esta vez con la grabación de los *Responsorios de tinieblas*, dieciocho piezas salidas de su impresionante *Oficio de Semana Santa* publicado en Roma en 1585 y que se cuentan entre las joyas más preciadas de la polifonía vocal de todos los tiempos. Desde la antigua e inolvidable grabación de Bruno Turner, con su coro de voces exclusivamente masculinas, los *Responsorios* de Victoria no han dejado de estar presentes en los registros de los grandes grupos británicos. Los conjuntos de la Catedral de Westminster o del Trinity College así como los Tallis Scholars o The Sixteen dejaron visiones de la obra que, cada una a su manera, jugaban principalmente la baza de la brillantez, la afinación, el empaste, la redondez. Hace unos pocos años, Musica Ficta, el grupo de Raúl Mallavibarrena, arriesgó con una interpretación audaz, que a través de la intensidad de los contrastes y el descarnado tratamiento de la retórica se llenaba de claroscuros y aristas para alcanzar el más puro expresionismo, colocando la obra de Victoria en el terreno del Barroco incipiente.

Con dos o tres voces por parte, Nigel Short se mueve indiscutiblemente en el bando británico. Sonido puramente inglés, refinadísimo, claro y exquisito, pero sin esa voluntad pictórica que hacía que en la versión de Mallavibarrena las imágenes emergieran poderosas de los sonidos (Judas pendiente de la sogá, los latigazos, el

oscurecimiento del sol, los llantos, el descenso a la tumba, la cruz...). Aquí hay sin duda una mayor perfección técnica, una búsqueda consciente de la belleza sonora, a través de la progresividad de las dinámicas y el pulido de los detalles. El resultado es hermoso, pero no tan impactante.

Pablo J. Vayón

VIVALDI:

Conciertos para cuerdas II. RV 150, 134, 151, 119, 110, 160, 128, 164, 127, 166 y 157.

CONCERTO ITALIANO. Director: RINALDO ALESSANDRINI. NAÏVE OP 30554 (Popstock). 2013. 51'. DDD. **PN**



Presenta Rinaldo Alessandrini en la *Edición Naïve* el segundo volumen de conciertos para cuerdas sin solista del veneciano, un género que en su tiempo era conocido como *concerto a 4* o *concerto ripieno*, también como *sinfonia*, en el caso de las piezas pensadas como oberturas de óperas, con las que en algunos casos se confunden. Bajo este esquema de obras breves en tres movimientos se incluyen piezas de una sencillez cercana en efecto a la obertura teatral, que tienen carácter predominantemente homofónico y numerosos pasajes en los que las partes reales se reducen a tres y hasta dos voces, como en *RV 110, 127 y 150*, pero también obras de complejo contrapunto y refinadísimo dramatismo, como *RV 119, 128, 134 y 157*, todos ellos escritos significativamente en modo menor. El resto (esto es, *RV 151*, el famoso *Concerto alla rustica*, *RV 160, 164 y 166*) presentan un carácter intermedio. En todos los casos, destaca el brillo melódico y la riqueza de las soluciones que ofrece el compositor.

Alessandrini ofrece estas obras en interpretaciones minimalistas o de solistas, esto es, con un instrumentista por parte musical, aunque con el bajo ricamente reforzado (violonchelo, contrabajo, tiorba, clave). Su visión es teatral, angulosa, mordiente, de frases cortas, ataques incisivos y contrastes muy marcados, aunque con un trazado muy delicado de algunos tiempos lentos. Un Vivaldi pleno de fuerza, vigor, luminosidad y dramatismo.

Pablo J. Vayón

RECITALES

MARINA REBEKA. Soprano.
Arias de Mozart. Páginas de *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* y *Die Entführung aus dem Serail*. ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA. Directora: SPERANZA SCAPPUCCI.
WARNER 15497. 2013. 59'. DDD. **PN**

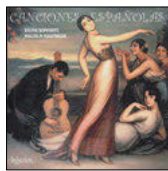


Hasta la fecha esta soprano lituana ha balanceado su carrera entre Rossini y Mozart. Y sobre el catálogo del salzburgués ha basado este primer recital discográfico, abarcando un amplísimo marco vocal y expresivo en el que suma a la Condesa sevillana la Elettra de *Idomeneo*, junta las dos *donne* del *Giovanni* con Pamina y la Reina de la noche de la *Flauta*, añadiendo la enérgica y acrobática Konstanze del *Rapto*. Un programa, pues, exigido y complicado, muy por encima del que ha transitado hasta hoy en los escenarios. Como punto de partida, vocalmente, sus medios son hermosos, bien timbrados, claros y con *mordente*; bien emitidos y manejados siempre, sin manifestar debilidades o carencias de registro en todo este ambicioso plan que se ha propuesto. De los sobreagudos (el fa esperado algo corto) y la coloratura al canto *spianato*, con una línea modélica y un *legato* de buen manual, todo está aquí conseguido. Algunas trampas vocales, asimismo, cual el molesto salto de octava en la palabra "abbastanza" del aria de Donna Anna son superadas con holgura. Los problemas pueden plantearse en las lecturas ya que no todas consiguen el mismo nivel. El *Ach, ich fühl's* de Pamina y, aunque parezca preferible la posesión de un mayor centro vocal, las dos arias de la Duquesa merecen una calificación elevada. Lo mismo puede escribirse del endiablado *Martern allen Arten*, pese a cierto aire de escolaridad que destila. Cual Elettra necesitaría mayor intensidad, quedándole los dos momentos (vocalmente dominados, se repite) demasiado amables para la agresiva personalidad de la hija de Agamenón. Y las dos damas víctimas del burlador sevillano merecerían una distinción dramática más nítida. Buen acompañamiento el que le brinda Scappucci.

Fernando Fraga

SYLVIA SCHWARTZ.

Soprano.
Canciones españolas de Granados, Guridi, Turina, Toldrá y Montsalvatge. MALCOLM MARTINEAU, piano.
HYPERION CDA67954 (Connex Música). 2012. 68'. DDD. **PN**



Estamos ante una cantante muy pulcra, a f i n a d a , medida, que expone con mimo, apoyada en una técnica indudablemente sólida, que, tras sus primeros estudios en Londres, donde nació en 1982, trabajó en Madrid, en la Escuela Reina Sofía, con Manuel Cid, buen maestro. Sus enseñanzas le fueron de provecho a la joven cantante, que recibió pronto, en dos ocasiones distintas, sendas becas de Juventudes Musicales para completar su formación en el extranjero, lo que la llevó a la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín.

En la actualidad, encarrilada ya su carrera, Schwartz visita los grandes teatros con seguridad. Eso es lo que se desprende de sus actuaciones, llevadas a cabo sin una vacilación, con firmeza. Como la que mostró la temporada pasada en el Real en una parte principal de la ópera *Il postino* de Catán. La voz es muy ligera, pajaril, pero no exenta de carne. Nos recuerda, salvando distancias, a la de la histórica Conchita Badía, aún más leve y clara, que solía cantar muchas de las piezas que componen el recital que ahora comentamos y que nos parecía más sensitiva. El timbre no es estrictamente bello, aunque ya se sabe que eso es muy subjetivo. Pero tiene penetración y hay igualdad en la emisión, buena proyección, homogeneidad de color y extensión considerable. El sonido tiene una cierta, muy suave y casi agradable, gaturalidad. Se mueve con soltura por la sol, el la o el si².

Y se defiende con discreción en los graves; incluso en un fa sostenido²: comienza la *Maja dolorosa 3* de Granados de acuerdo con la partitura, no elevándose una octava, como se suele hacer. Lo que no quiere decir que la voz posea el carácter, la densidad, el color, la anchura y la presencia adecuados. Máximo respeto por tanto, pero sonido desguarnecido para esas tres canciones de la *Maja*, realmente dramática. Y eso que Schwartz le echa reñaos para acometer con decisión y energía la n^o 1. Mejor en todo caso,

otras de las páginas de esta selección de tonadillas, encabezadas por *La maja y el ruiseñor* de Goyescas, donde la soprano hace frases muy bellas y fila sutilmente un la³.

Las *Seis canciones castellanas* de Guridi son expuestas muy finamente. A cada una de ellas se le da el carácter apropiado, bien que los claroscuros, considerando la calidad y cantidad del instrumento, su ligereza, no nos parezcan a veces suficientes. Pero la interpretación de *¡Sereno!* es muy encomiable y bien intencionada. Garbosa la recreación de *Llámale con el pañuelo*; gentil la de *No quiero tus avellanas*, llana y contenida; hasta cierto punto sandunguera la de *Cómo quieres que adivine*; fresca la de *Mañanita de san Juan*. Vienen luego *Tres poemas op. 81* de Turina. A *Olas gigantes* le falta amplitud, mayor penumbrosidad tímbrica. Mejor *Tu pupila es azul* y algo forzada, pero valiente en sus melismas y escaladas al agudo (si natural), *Besa el aura*.

Abril y Maig de Toldrá están dichas con gracejo. El disco se cierra con las *Cinco canciones negras* de Montsalvatge, enunciadas con gran musicalidad, aunque, dadas las características de la voz, un tanto ayunas de esa tan cadenciosa sensualidad que las adorna y define, aunque no cabe negar que son delineadas exquisitamente. No se trata de una cuestión de acento, sino de timbre, de color, de densidad vocal. En cualquier caso, son de alabar los pianos, los filados y las medias voces de *Cuba dentro de un piano*. Hay que aplaudir la general corrección de la dicción, pese a la levedad y agudeza de la sonoridad. *Chévere* pide una presencia vocal de mayor entidad. Lo mismo que *Canto negro*, que está fraseada con mucha propiedad. La *Nana del negrito* queda hilvanada a través de un *legato* bien empleado. Falta, no obstante, un punto de ensoñación, de dejarse ir, de habilidad para el portamento fino.

Desde luego, el recital bajaría muchos enteros si no se contara con un piano tan experto, variado, sensorial, tan matizado y colorista como el de Martineau, que revela una vez más por qué es uno de los acompañantes más dotados de la actualidad.

Arturo Reverter

YUTONG SUN. Pianista.

Obras de Beethoven, Liebermann, García Aguilera y Musorgski. NAXOS 8573178 (Ferysa). 2013. 77'. DDD. **PN**



Dentro de la colección *Laureate Series* de este sello discográfico, este compacto

grabado por Yutong Sun, último ganador del Premio Jaén de Piano en su 54 edición celebrada en el año 2012, significa uno de los más destacados de esta serie, dada la alta calidad artística ofrecida por este joven intérprete que sorprendió muy gratamente a público y jurado hasta el punto de ser considerado entre los más dotados intérpretes de los que han pasado por la historia de dicho certamen. Con sólo diecisiete años ha demostrado una madurez insólita para su juventud como la que se infiere de su interpretación de la *Sonata "Los adioses"*, *op.81a* de Beethoven plena de coherencia emocional y enjuta esencialidad estilística desde los primeros acordes hasta el último del vivaz regreso que se recoge en el movimiento final en el que Yutong Sun despliega su potencial técnico que posteriormente elevará de efectos en *Gárgolas*, *op. 29* del neoyorquino Lowell Liebermann, obra habitual en los grandes concursos de piano por el contraste de sus movimientos y por la ferocidad virtuosística de su Presto final que recuerda al más exacerbado pianismo nacido de la mente de Prokofiev, y donde este pianista chino alcanza cotas de sublime expresión. Sin duda, el momento más espectacular de esta grabación.

Otra sorpresa de este disco está en cómo se adentra Yutong Sun en la obra encargo del concurso jienense hecha al compositor madrileño Juan de Dios García Aguilera titulada *Flores para Julia*. De manifiestas inspiración y reflexión sonoras dimanantes de experiencias vitales del autor, como él mismo explica, esta obra posee una consistencia musical que puede llevarla a ser habitual en las salas de conciertos por la claridad natural de su discurso pianístico.

El disco se completa con una de las obras más sobresalientes del repertorio como son *Cuadros de una exposición* de Modest Musorgski. Aquí quedan al descubierto todas las posibilidades artísticas y musicales de este pianista que pasa de un sonido fascinante en *Gnomus* a una tensa delicadeza en *El viejo castillo*, y así sucesivamente demostrando un perfecto dominio de los diferentes matices que exigen y se dan en los distintos episodios "pictóricos" de la obra. La contenida pesadez de

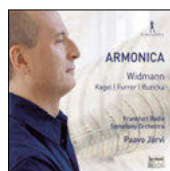
Bydlo, el saltarín *Ballet de los polluelos en sus cascarrones*, el contraste entre arrogancia y lamentación en el diálogo entre *Samuel Goldenberg y Schmuyle* y los "catacumbicos" acordes del octavo episodio son una muestra de la diversidad técnica y recursos musicales que posee este joven gran pianista, fruto de esa enorme cantera de varias decenas de millones de estudiantes de piano que tiene la desmesurada gran nación del continente asiático. Su interpretación de los dos últimos cuadros recuerdan versiones tan indiscutibles como las que dejaron para la historia Horowitz, Richter o Weissenberg. En definitiva un deslumbrante registro de obligado conocimiento para los amantes del piano que agradecerán su asombrosa toma de sonido.

José Antonio Cantón

VARIOS

ARMONICA.

Obras de Widmann, Kagel, Furrer y Ruzicka. SINFÓNICA DE LA RADIO DE FRÁNCFORT. Director: PAAVO JÄRVI. PAN PC 10290 (Sémele). 2010. 67'. DDD. **N** PN



Hay discos que ofrecen una cara de la música del siglo XX (y del XXI) totalmente distinta de lo que es ésta en realidad; es como si los responsables del registro discográfico pensarán la forma de confundir a los oyentes poco avisados y se les presentará un ramillete de piezas que les dieran la impresión de que lo que se compone hoy es de una calidad más que sospechosa. Los culpables del formidable desatino que es este CD, han acudido a unas determinadas fuentes, en este caso, unas grabaciones que se hallaban en poder de la Radio de Fráncfort, pertenecientes a distintos programas, entre 2008 y 2012, en los que la orquesta titular ha estrenado piezas de compositores tan disímiles como Furrer, Widmann, Ruzicka y el más laureado, Mauricio Kagel. Los productores han debido ver alguna similitud entre las obras y han llamado genéricamente al CD *Armonica*, tal vez para enfatizar el nombre de una de las obritas aquí contenidas, la compuesta por Jörg Widmann en

Fahmi Alqhai

A SU MANERA



A PIACERE. FAHMI ALQHAI, viola da gamba; e. a.

GLOSSA GCD P33202 (Sémele). 2013. 54'. DDD. **N** PN

El violagambista Fahmi Alqhai (Sevilla, 1976) presenta en Glossa su disco más personal, un paseo por obras comunes en el repertorio de sus recitales como solista y algunos arreglos nuevos, para los que ha contado con colaboradores habituales de sus programas. En cualquier caso, el músico sevillano trata de dejar claro que la gran protagonista de este trabajo es la viola, que utiliza en solitario para recrear tres piezas de Sainte-Colombe, dos de Marais y el Andante de la *Sonata para violín BWV 1003* de Bach, obras todas en las que su interpretación se ajusta con bastante rigor a la partitura, aun teniendo en cuenta el carácter de transcripción de la pieza bachiana, que le permite una mayor libertad, aunque la claridad polifónica resulta impoluta gracias a un trabajo soberbio sobre las cuerdas múltiples. También toca en solitario los *Marizápalos* y un *Passacalle* a partir de lo escrito por Gaspar Sanz, aunque en este caso la edición del músico aragonés es sólo un punto de arranque, pues lo que hace Alqhai es lo mismo que en su día hiciera Sanz, esto es, usar el patrón rítmico-armónico de cada pieza como base para una serie de variaciones, pero a su manera, es decir, están algunos giros y *diferencias* de la edición original y otros suyos. Los *Canarios* de Sanz y el *Fandango* de

Murcia son utilizados de idéntica forma, aunque aquí el gambista se acompaña del contrabajo de Pablo Martín Caminero y la percusión, de Agustín Diassera, un músico habitual del mundo flamenco, en la obra de Murcia, y del bien conocido Pedro Estevan en la de Sanz. Más original aún es la versión de la canción tradicional catalana *El cant del ocells*, que Alqhai incluye a menudo en sus recitales en una armonización propia para su viola, pero aquí presenta como una nana para su hija Juliette cantada por el cantaor onubense Arcángel a partir de una paráfrasis en castellano del texto original debida al poeta Manuel García. El acompañamiento se hace además muy sugerente, pues hay un cuarteto de violas acompañando a la voz, entre ellas las del hermano y la esposa de Fahmi. Juan Carlos Rivera con una tiorba y Pedro Estevan se suman también a un arreglo de vivísimo y contagioso ritmo de *Les sauwages* de Rameau. Finalmente, Alqhai versiona *Always with me, always with you*, una canción del guitarrista de rock Joe Satriani junto a Diassera y Martín Caminero.

Con el tiempo, el músico sevillano ha ido construyendo su propio sonido, que no tiene mucho que ver con el de ningún otro violagambista actual, aunque tal vez por la excelencia técnica, la potencia y homogeneidad con que sueñan todas las cuerdas, la anchura dinámica y la profunda vibración de sus graves sea Vittorio Ghielmi, uno de sus



maestros, la referencia más cercana. Más allá de la naturaleza de su sonido, Alqhai es un músico con un control del *tempo* verdaderamente mágico. El fraseo y las articulaciones se ajustan siempre admirablemente a ese fluído interior de la música que puede hacerse especialmente hondo y apasionado en el encadenamiento de las obras de Sainte-Colombe (*Les Pleurs-Allemans-Sarabande Le Pleureux*), alcanzar una extraordinaria variedad de colores en *Les Voix Humaines* de Marais o jugar con los ritmos y enfatizar la dimensión ornamental en las danzas y en las imitaciones, como la que hace de la guitarra en la pieza homónima de Marais o disfrazándose virtuosísticamente de Joe Satriani en una pieza que más que enérgica, que también, resulta de extrema gracia. Acompañantes de lujo para un producto de diseño acabadísimo, que ofrece la ocasión de escuchar, la mayor parte del tiempo en solitario, a uno de los principales valedores de las nuevas corrientes de la interpretación de la música antigua en Europa.

Pablo J. Vayón

2006, *Armonica*. El resultado es lamentable. Ninguna de las piezas merece escucharse con la más mínima atención, ya desde la que hace de obertura, un *Étude n° 3*, de 1996, compuesto por el Kagel menos inspirado que pueda pensarse, y hasta la imposible fanfarria que es *Souvenir bavarois*, de 2012, debida a un Widmann en horas bajas: el título de la pieza ya habla por sí solo.

La fuerte presencia, en los últimos años, en los programas de conciertos de un nombre como Widmann, tanto en su faceta de compositor como de intérprete, ha debido mover a los productores del sello Pan

Classics para lanzar al mercado semejante engendro.

Francisco Ramos

AUSTRIA 1676.

Obras de Lauffensteiner y Weichenberger. MIGUEL YISRAEL, laúd.

BRILLIANT 94331 (Cat Music). 2011. 72'. DDD. **N** PE



El laudista portugués Miguel Yisrael (Lisboa, 1973) ofrece suites para laúd de dos

compositores austriacos perfectamente desconocidos, Wolff Jacob Lauffensteiner (1676-1754) y Johann Georg Weichenberger (1676-1740), una música que se mueve entre el tradicional gusto francés, de entraña polifónica, y el estilo galante, mucho más volcado en la melodía. Yisrael, de sonido algo metálico (¿propiciado o reforzado por la toma sonora?) ofrece versiones de líneas siempre claras y de fraseo flexible, bien contrastadas en *tempi* y carácter, aunque de dinámicas casi invariables y ornamentadas con cierta timidez.

Pablo J. Vayón

I DODICI GIARDINI.

Cantico di Santa Caterina da Bologna. LA REVERDIE. ADIASTEMA. ARCANIA A367 (Sémele). 2010. 71'. DDD. **PN**



Catalina Vitri (1413-1463) era hija de un noble de Ferrara que fue educada en el refinado ambiente cultural de la corte de los Este. Su vocación religiosa la llevó a fundar el primer monasterio de clarisas de Ferrara y en 1456 se trasladó a Bolognia, ciudad en la que había nacido accidentalmente, para fundar allí otro convento de la orden. Autora de variadas formas de escritos piadosos, uno de los primeros es el llamado *I dodici giardini*, códice ferrarés que se conserva en la Universidad de Oxford. Inspirado su contenido en el *Cantar de los cantares* se sirve de la metáfora del viaje de tres días a través de doce jardines en progresiva aproximación de la Esposa (Alma) al Amado (Cristo).

Aunque los laudes eran oraciones para ser cantadas en la intimidad, en estos y todos los manuscritos de laudes que se conservan del monasterio de Catalina no hay rastro de anotación musical. Por consiguiente, al grupo La Reverdie no le ha quedado otra salida que la recreación de lo textual con fuentes musicales de la época, labor que se ha hecho con un destacado esmero basado en los trabajos de Livia Caffagni, una de las componentes del grupo.

La utilización instrumental es tan variada (laúd, salterio, flauta, órgano portativo, clavicordio, etc.) como refinada. Evidentemente, no es imaginable el uso de tal variedad de instrumentos en un convento de monjas franciscanas del siglo XV y si se ha elegido así es con el fin de intentar reflejar la desbordante imaginación espiritual del contenido de los textos. Tanto es así que la música para el último jardín se ha encargado a un compositor actual. El resultado del conjunto es sugestivo para el oyente, pues tanto vocal como instrumentalmente todo es delicadeza y esmero, pero así como descubrimos las virtudes espirituales de Santa Catalina de Bolognia, las virtudes musicales siguen permaneciendo en el total desconocimiento y la legitimidad del título *Cantico di Santa Caterina da Bologna* es un tanto discutible.

José Luis Fernández

MY PRECIOUS MANUSCRIPT.

LA SAINTE FOLIE FANTASTIQUE. ALPHA 191 (Sémele). 2012. 67'. DDD. **PN**



Hace referencia el título de este disco al manuscrito catalogado como MS mus D2 que se conserva en la Biblioteca de la Catedral de Durham. Contiene 44 piezas instrumentales agrupadas en tres partes: para dos violines, para violín y viola da gamba y para dos de estas violas, todas ellas con bajo continuo o con órgano. Las obras son del siglo XVII, algunas de autor anónimo y otras atribuidas a compositores como Nicola Matteis, Johann Heinrich Schmelzer, Henry Butler y otros varios, formando una variada mezcla de compositores italianos, alemanes e ingleses activos en el norte de Europa entre los años 1620 y 1670, con la única excepción del violagambista Henry Butler, que en esa época estuvo al servicio de la corte española de Felipe IV, españolizado como Enrique Botelero.

Entre las piezas del manuscrito, en la presente grabación se presta especial atención al grupo de las escritas para violín, viola da gamba y continuo, ejemplos derivados de la italiana *sonata a due*, de amplia difusión por Europa del Norte a raíz del gran éxito alcanzado por las dos recopilaciones de Dario Castello publicadas en Venecia en 1621 y 1629, que gozaron de varias reediciones tanto en Venecia como en Amberes.

A pesar del título, no es la grabación de obras del manuscrito de Durham el objeto exclusivo del disco, pues lo que se pretende es mostrar la alta densidad de intercambios de estilos musicales entre los países europeos durante el siglo XVII y de lo que es buena muestra el citado manuscrito, pues el disco se abre con una Sonata et Suite *a due* de autor anónimo que se encuentra en la Biblioteca de Uppsala y encontramos también dos obras del Manchester Lyra Viol Book transcritas para laúd.

Los intérpretes que responden al curioso nombre de La Sainte Folie Fantastique, grupo formado por Jérôme van Waerbeke (violín), Lucile Boulanger (viola da gamba), Arnaud de Pascuale (clave y órgano) y Thomas Dunford (archilautó), son unos excelentes músicos que muestran una vez más su singular buen hacer y su buen criterio en la selección de las obras que ofrecen.

José Luis Fernández

IN THE SHADOW OF WAR.

Obras de Bloch, Bridge y Hough. STEVEN ISSERLIS, violonchelo. DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN. TAPIOLA SINFONIETTA. Directores: HUGH WOLFF, GÁBOR TAKÁCS-NAGY. BIS 1992 (Sémele). 2012. 68'. DDD. **PN**



Suele decirse que la tragedia es un buen estímulo para la creatividad artística. En tiempos de la Primera Guerra Mundial, Ernest Bloch compuso su rapsodia hebrea *Schelomo* (1916), una obra de enorme intensidad en la que el violonchelo y la orquesta encienden conjuntamente esa llama interior que brilla en sus llamadas "obras judías". En su concierto elegíaco *Oration* (1930), Frank Bridge se enfrentaba al terror desde una mirada no menos oscura, pero sí más melancólica, incluso poemática, con ese lumínico epílogo como triunfo de una paz herida de muerte. Muchos años después, Stephen Hough se inspiraba en un poema de Herbert Read para escribir *The Loneliest Wilderness* (2005), página introspectiva, reflexiva y de un lirismo muy negro.

Steven Isserlis muestra una vez más su capacidad para la fantasía, para el claroscuro, para hacer hablar a su violonchelo con un sonido bellissimo, especialmente en el registro grave, para dotar de aliento dramático a unas músicas que ya nacen plagadas de sombras. Con dos

orquestas de nivel a su lado, consigue un disco diferente para una época en la que demasiadas veces olvidamos mirar atrás.

Asier Vallejo Ugarte

TONIGHT.

Obras de Lincke, May, Stolz, Künneke, Leux, Abraham, Gershwin, Bernstein, Loewe, Weill, Tauber y Berlin. RENÉE FLEMING, soprano; KLAUS FLORIAN VOGT, tenor. CORO DE LA ÓPERA ESTATAL SAJONA. CAPILLA ESTATAL DE DRESDE. Director: CHRISTIAN THIELEMANN. DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 2483 GH (Universal). 2013 76' DDD **PN**



Para la Nochevieja de 2013, la Ópera de Dresde organizó su habitual velada de música ligera que, aparte de los artistas y masas señalados, incluye a un público solidario, sonriente y dispuesto a palmear la marcha *Aire berlinés*. El repertorio sumó páginas infrecuentes, siempre de agradecer, con números más seguros. La estrella de la noche fue Thielemann, egregio wagneriano y aquí capaz de aligerar la tropa manteniendo la disciplina y el colorido tímbrico —infaltable en la gente de Dresde— al servicio de una chispa, un humor, una sensual elegancia y una elegante sensualidad ejemplares.

Fleming está en su mejor forma porque, derroche vocal aparte, su dengue conviene a la ópera germánica y su dominio del musical norteamericano es antológico de *glamour*, sugestión y desenfado. Vogt se presenta con su habitual distancia de heroico lirismo, impecable de emisión y lejano de expresión, pero Fleming lo pone en rodaje y acaba entusiasmado. Baste seguirlos en su desopilante escena, ofrecida como propina, de *Todo cuanto puedas hacer* de Irving Berlin. Es un tópico pero vale reiterar su vigencia: no hay género chico para grandes figuras.

Blas Matamor

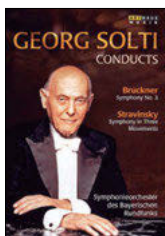
El arte de la fuga

REVISTA DIGITAL Y TIENDA ONLINE

www.elartedelafuga.com

BRUCKNER:
Sinfonía nº 3. STRAVINSKI:
Sinfonía en tres movimientos.

SINFÓNICA DE LA RADIO BÁVARA.
Director: GEORG SOLTÍ. Director de vídeo: HUGO KÄCH.
ARTHAUS 100321 (Ferysa). 1993. 89'.
PN



Este DVD recoge dos conciertos de sir Georg Solti al frente de la Orquesta de la Radio-difusión de Baviera dados en 1993 en la Philharmonie im Gasteig de Múnich. La recreación de la *Tercera* de Bruckner (versión 1877, edición Nowak), sigue los postulados habituales de Solti en cuanto a perfecta construcción, claridad, orden y hábil conjunción de aspectos líricos y dramáticos. El maestro húngaro cubre con toda solvencia su versión a pesar de ciertos aspectos discutibles, como los *tempi* excesivamente rápidos del Scherzo o la relativa contundencia en los *tutti* de los metales en el último movimiento. A pesar de todo, es una versión personal y de indudable interés, la orquesta responde como un solo hombre y se adapta sin problemas a las exigencias de su director, con un sonido inconfundible *made in Solti* que podría hacer pensar al oyente que está al frente de una brillante orquesta americana. La calidad sigue *in crescendo*, y la obra de Stravinski, encuentra en sir Georg al director idóneo para plasmar ritmo, color, agresividad, brillo orquestal y precisión, una recreación idónea, la mejor que este comentarista ha tenido oportunidad de ver en un concierto en vivo (no nos olvidemos que de esta obra existen memorables recreaciones —Klemperer, Bernstein, Tilson Thomas, el propio Stravinski—, pero Solti no les va a la zaga y su recreación, vital y muy convincente, es un modelo casi de manual de cómo se debe dirigir una obra como ésta). Buen sonido y perfectas filmaciones. El DVD se recomienda sin problemas a pesar de los dos o tres pequeños inconvenientes observados en Bruckner.

Enrique Pérez Adrián

OFFENBACH:

Les contes d'Hoffmann. MICHEL SPYRES (Hoffmann), LAURENT NAOURI (Lindorff/Coppélius/Doctor Miracle/Dapertutto), KATHLEEN KIM (Olympia), NATALIE DESSAY (Antonia), TATIANA PAVLOVSKAIA (Giulietta), MICHÈLE LOSIER (Niklausse/La Muse). CORO Y SINFÓNICA DEL GRAN TEATRO DEL LICEO. Director musical: STÉPHANE DENÈVE. Director de escena: LAURENT PELLY. Director de vídeo: CHARLES CARCOPINO.
2 DVD ERATO 4636914-0. Wagner 2013. 183'. PN



Parece que nunca se acabará de restablecer en su totalidad la idea originalmente pensada y casi escrita por Offenbach para este peculiar título. Tras las numerosas modificaciones, transmutaciones de orden, añadidos, supresiones, ampliaciones, etc., las sucesivas investigaciones de Almeida, Oeser, Kaye y Keck intentan devolver a esta ópera a su belleza original. Es posible que nunca se logre, pues parece que algún material autógrafo se destruyó en el incendio de la Sala Favart del 25 de mayo de 1887, pero hasta el momento el estado de la cuestión lo establece la edición Kaye-Keck que sirve de base para esta coproducción del Liceo con la Ópera de San Francisco y la Ópera Nacional de Lyon. Sólo faltaría asignar los tres papeles femeninos a una misma soprano para que las intenciones de Offenbach se hubiesen cumplido.

Michael Spyres da aquí el salto de baritenor rossiniano a tenor romántico francés con impecables resultados. La voz es de una mórbida belleza, netamente lírica pero con corpulencia suficiente y riqueza de armónicos. Fácil en la zona superior, con agudos destellantes, es también capaz de un fraseo delicado, rico en regulaciones y en *sfumature*, lo que unido a sus buenas dotes actorales hacen de él un Hoffmann referencial. Su averso tenebroso es encarnado en sus varias personalidades por un Laurent Naouri totalmente metido en el papel. Salvo en una zona grave algo menos contundente de lo preci-

so para el personaje, Naouri domina perfectamente su parte, a la que aporta una malignidad en el fraseo realmente magistral. Kathleen Kim se luce con espectacularidad (salvo en los sobreaudios finales cantados una tercera por debajo) como la muñeca Olympia, con vocalizaciones de gran pureza y ornamentaciones muy bien resueltas y una magnífica gesticulación de autómata. Como Antonia, Natalie Dessay resulta algo más ligera de lo habitual, pero sabe encontrar el acento lírico necesario en el fraseo. Sólo cabe achacarle un excesivo bamboleo en la voz. De forma acorde a como la diseña la dirección de escena, Losier es una Musa/Niklausse juvenil, de voz fresca y más cercana a la de soprano que a la de mezzo. Pavlovskaja encarna a la perfección a una Giulietta plena de sensualidad y maldad por timbre, fraseo y actuación. Dirección musical muy idiomática y muy atenta a los detalles y al color de cada momento. Magnífica propuesta escénica, inclinada hacia perfiles expresionistas mediante el colorido y la iluminación, perfectamente recogidas por una muy buena realización en vídeo.

Andrés Moreno Mengíbar

WAGNER:

Parsifal. PETER MATTEI (Amfortas), RENÉ PAPE (Gurnemanz), JONAS KAUFMANN (Parsifal), RÜNI BRATTBERG (Titirel), EVGENI NIKITIN (Klingsor), KATARINA DALAYMAN (Kundry). CORO Y ORQUESTA DE LA METROPOLITAN OPERA DE NUEVA YORK. Director musical: DANIELE GATTI. Director de escena: FRANÇOIS GIRARD. Director de vídeo: PETER FLAHERTY.
2 DVD SONY 88883725589. 2013. 280'. PN



Nueva producción de *Parsifal* en el teatro Metropolitan neoyorquino celebrando el bicentenario del nacimiento del compositor. La puesta en escena del franco-canadiense François Girard (ganador del Oscar de 1998 por *The Red Violin* y conocido también por sus *Thirty-two Short Films About Glenn Gould*),

de indudable audacia y fantasía no exenta de ciertos matices místicos, se deja ver sin sorpresas desagradables propias de las últimas producciones que hemos visto y comentado desde estas mismas páginas (cfr. la de Michael Schultz y Christian Thielemann en el Festival de Pascua de Salzburgo de 2013) y en la que trata reconciliar todos los aspectos de la espiritualidad del compositor. Daniele Gatti, excelente maestro de foso del que ya hemos visto muy buenas muestras de su quehacer operístico (*Moisés y Aarón*, *Elektra*, ambas en Arthaus), de dirección ligera, pero intensa y con momentos de un bello lirismo (cfr. Encantamiento del Viernes Santo), acompañando muy bien a los cantantes, deja su impronta de estupendo profesional que sabe obtener de la orquesta el color y los matices dramáticos requeridos. El reparto vocal posee la excelencia habitual de este teatro: Kaufmann, en buenas condiciones vocales y dramáticas, y además con un físico adecuado, encarna irrefragablemente al protagonista; Dalayman es una Kundry convincente que sabe traducir con pericia todos los matices del complejo personaje; Pape está en su magnífica forma habitual; Peter Mattei es un sufriente Amfortas, bien de voz aunque algo exagerado en algunos momentos; Nikitin es un notable Klingsor, lo mismo que Brattberg en la voz que representa a Titirel. Correctos comprimarios y excelentes coro y orquesta. En suma, una buena representación propia de estos tiempos actuales, con buenos sonido y filmación y peculiar traducción española de los textos —da la impresión de que hecha por un mejicano— (Nota final para los expertos: olvidense de los Knappertsbusch, Solti,

Kubelik y compañía. Esto es lo que hay ahora, muy notable como acaban de ver, y es totalmente inoperante ponerse nostálgicos recordando el pasado. Atrévase con esta representación, seguro que le acaban de coger el punto).

Enrique Pérez Adrián

RECITALES

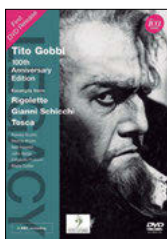
TITO GOBBI. Barítono.

Edición del centenario.

Fragmentos de Rigoletto de Verdi y Gianni Schicchi y Tosca de Puccini. ORQUESTAS NEW PHILHARMONIA, THE NEW SYMPHONY Y ROYAL PHILHARMONIC. Director: EDWARD DOWNES.

ICA ICAD 5118 (Ferysa). 1965. 81'.

PN



Parece mentira, pero el año pasado hemos conmemorado el centenario del nacimiento en Bassano del Grappa, cerca de Venecia, de este famoso barítono, que fallecería en Roma en 1984. Marcó sin duda una época en el dominio de los cantantes-actores. Sus dotes escénicas, su inteligencia para acercarse dramáticamente a las figuras operísticas que servía, la pintura, no exenta de histrionismo, que extraña de ellas, concedían a sus interpretaciones una verosimilitud, un relieve y una plasticidad innegables, más allá de que en ocasiones su arte nos pudiera parecer exagerado; y de que su voz, de buena pasta baritonal,

ofreciera no pocas grietas.

Se daban éstas fundamentalmente en el terreno de la emisión, que se ofrecía dura, tensa y fibrosa en las notas altas, que tendían a salir aquejadas de una fijeza poco grata, esforzadas y relativamente timbradas. Siempre se habló —lo hacía Celletti— de la técnica del mugido: un sonido mate y ululante, que a veces se tornaba abierto, a medida que el cantante perdía fuelle y recurría a procedimientos escasamente recomendables para sortear los agudos. No obstante, el centro era redondo, timbrado, ocasionalmente noble, y los graves, rotundos, bien apoyados; lo que no impedía eventuales sonoridades nasales escasamente atractivas.

En este ilustrativo DVD, que contiene fragmentos de tres de las principales óperas de su repertorio, podemos ver en acción a un Gobbi de 52 años, todavía lustroso en la octava inferior, aunque ya con apuros manifiestos en la superior. De hecho había dejado de cantar *Rigoletto* en escena a finales de los cincuenta. Pero todavía dominaba los resortes del jorobado a mediados de la década siguiente, como pone de manifiesto en estas grabaciones realizadas en la BBC, en las que contemplamos fragmentos de la ópera verdiana junto a otros de *Gianni Schicchi* y *Tosca*, obras todas ellas que cantó centenares de veces.

Las cuitas del bufón del Duque de Mantua adquieren en esta interpretación una desolada pátina. La inclinación de la figura, conturbada, retorcida y lastimosa, es llevada a sus extremos en la visión actoral. El canto es otra cosa, pero Gobbi nos gana por la intensidad de la expresión, por los reguladores, con frecuencia imperfectos, por los

numerosos matices, muy apreciables en un sinuoso *Pari siamo*. En las dolorosas exclamaciones y peticiones de perdón de *Cortigiani!* apreciamos al gran artista, vocalmente muy comprometido. Pero hay mucha verdad en la dicción. Se come alguna nota aguda que otra hijas de la tradición. Le da réplica una maravillosa y juvenil Renata Scotto, lo más destacado del DVD. Discretos los demás cantantes y bastante mediocre el Sparafucile de Denis Wicks.

La bufonería de Schicchi está bien servida, con inteligente contención. Fue un papel que Gobbi cantó hasta muy tarde. Vocalmente no le exigía demasiado y se defendía estupendamente con su estudiada pronunciación, llena de sentido. Se nos ofrecen distintos momentos estratégicos, aunque falta la fundamental escena del testamento. Gobbi está sembrado, muy maquillado, como siempre. Secundarios *ad hoc* bajo la batuta comprensiva de Downes. Sólo pasables la Lauretta de Elisabeth Robson y el Rinuccio de John Serge.

Scarpia fue otro de los papeles esenciales de Gobbi: lo cantó no menos de 900 veces. Confería al siniestro policía un empaque, una autoridad, una sinuosidad y una ferocidad larvada sensoriales. Verdaderamente sibilino en sus réplicas, cambiante y refinado, cruel y delicado; falso como un Judas. Una gran creación que resuelve vocalmente con cierto aseo, aliviándose en algunas partes más exigentes. El *Te Deum* le cuesta un riñón. Floria es una cumplidora, algo rígida pero de buena presencia, Marie Collier. Como en los demás casos, la partitura está amañada.

Arturo Reverter

Becas para jóvenes intérpretes

Conferencias

Tertulias

Actividades infantiles

Publicaciones



www.awmadrid.es
aw@awmadrid.es

La actual Asociación Wagneriana de Madrid reúne un importante y variado grupo de entusiastas wagnerianos. La AWM está comprometida, no sólo con la extensa obra de Richard Wagner, sino también con la inquietud, espíritu e intelectualidad de la histórica Asociación Wagneriana Madrileña de 1911, de la que, orgullosos, heredamos su nombre.

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- A Piacere.** Alqhai. Glossa.66
- Armonica.** Obras de Widmann, Kagel y otros. Järvi. Pan.66
- Austria 1676.** Obras de Lauffensteiner y Weichenberger. Yisrael. Brilliant.66
- Bach, J. S.:** *Cantatas.* Vols. 54, 55. Suzuki. Bis. . . .53
— *Conciertos para violín BWV 1041, 1042.* Jansen. Decca.52
— *Oratorio de Navidad.* Watson, Davies/Layton. Hyperion.53
— *Partita, corales y Ciaconna.* Short. LSO.52
- Bach, C. P. E.:** *Conciertos y Sinfonías.* Von Der Goltz. Deutsche Harmonia Mundi.54
- Bedford:** *Chiaroscuro.* Knussen. Col Legno.54
- Beethoven:** *Concierto para piano 3.* Say/Nosedá. Naïve.54
- Britten:** *Britten to America.* Skidmore. NMC.54
- Bruckner:** *Sinfonía 3.* Solti. Arthaus.68
— *Sinfonía 9.* Haitink. LSO.55
- Cabezón:** *Entre lo sagrado y lo mundano.* Ribas Taléns. Discmedi.55
- Catoire:** *Canciones.* Ivanilova/Zassimova. Antes. . .56
- Chopin:** *Conciertos para piano.* Saitkoulou/Nowak. Master Chord.56
— *Preludios.* Collard. La Dolce Volta.55
- Dodici giardini.** Reverdie. Arcana.67
- Dvorák:** *Concierto para violín.* Mutter/Honeck. Deutsche Grammophon. . . .57
— *Conciertos para violonchelo.* Isserlis/Harding. Hyperion.57
- Fauré:** *Obras para piano.* Hewitt Hyperion.58
- Gander:** *Dirty Angel.* Eötvös. Kairos.58
- Glass:** *The perfect american.* Purves, Pittsinger/Russell Davies. Opus Arte. . . .47
- Gobbi, Tito.** Barítono. Edición del Centenario. ICA.69
- Grandes cantantes wagnerianos.** Deutsche Grammophon.48
- Haitink, Bernard.** Director. Obras de Beethoven, Brahms y otros. Decca. 50
- Haydn:** *Sinfonías 6, 82.* Christophers. Coro. . . .58
- Hindemith:** *Tuttifantchen.* Zurl. CPO.58
- In the Shadow of War.** Obras de Bloch, Bridge y Hough. Isserlis/Takács-Nagy. Bis.67
- Janáček:** *Sonata para violín y piano.* Spacek/Sekera. Supraphon.59
- Mahler:** *Sinfonía 2.* Zander. Linn.59
- Martini:** *Obras orquestales de juventud.* Hobson. Toccata.59
- Mozart:** *Così fan tutte.* Fritsch, Gardina/Cambreling. Cmajor.46
— *Réquiem.* García Alarcón. Ambronay.60
— *Serenata del postillón.* Harnoncourt. Sony. . . .60
- My Precious Manuscript.** Sainte Folie Fantastique. Alpha.67
- Offenbach:** *Contes d'Hoffmann.* Spyres, Naouri, Kim/Denève. Erato. . . .68
- Paganini:** *Conciertos para violín 1, 2.* Baráti/Oue. Brilliant.60
- Panufnik:** *Sinfonia di speranza.* Borowicz. CPO. . . .61
- Poulenc:** *Gloria.* Järvi. Deutsche Grammophon.61
- Prokofiev:** *Concierto para piano 3.* Matsuev/Gergiev. Mariinsky.62
- Rachmaninov:** *Tríos.* Ashkenazi/Visontay/Lidström. Decca.62
- Rebeka, Marina.** Soprano. Arias de Mozart. Warner.65
- Ries:** *Die Räuberbraut.* Ziesak, Blondelle/Griffiths. CPO.62
- Rodrigo:** *Concierto de Aranjuez.* Karadaglic/Nézet-Séguin. Deutsche Grammophon.63
- Royer:** *Pyrrhus.* Laurens, Buet/ Greenberg. Alpha.63
- Schubert:** *Cuarteto 14.* Varios.44
- Schumann:** *Obras sinfónicas.* Beermann. CPO. . .64
- Schwartz, Sylvia.** Soprano. Canciones españolas. Hyperion.65
- Steffani:** *Lagrime dolorose.* Ciofini. Brilliant.64
- Sun, Yutong.** Pianista. Obras de Beethoven, Liebermann y otros. Naxos.65
- Tonight.** Obras de Lincke, May y otros. Thielemann. Deutsche Grammophon.67
- Victoria:** *Responsorios.* Short. Signum.64
- Vivaldi:** *Conciertos para cuerdas II.* Alessandrini. Naïve.64
- Wagner:** *Parsifal.* Mattei, Pape, Dalayman/Gatti. Sony.68

XVI CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLÍN
“VILLA DE LLANES”

22, 23 y 24 de agosto de 2014

XXVII CURSO
INTERNACIONAL
DE MUSICA

Llanes - Asturias
Del 17 al 31 de Agosto de 2014

Violín: *Sergei Fatkoulina, Anna Baget, Aitor Hevia*, Cibrán Sierra*, David Hevia*
Viola: *Ashan Pillai, Josep Puchades**
Cello: *Aldo Mata, Helena Poggio**
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
Patrocina: Gobierno del Principado de Asturias y Fundación JAPS
Organiza: EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES



Juan Hidalgo

1614 2014

Este año celebramos el cuarto centenario del nacimiento de Juan Hidalgo de Polanco, el compositor español de música teatral más importante del s. XVII y uno de los creadores que mejor ha puesto en música la poesía en lengua castellana. Este dossier, además de aportar una síntesis biográfica y bibliográfica, analiza algunos aspectos de su figura y su obra que han recibido poca atención, como la contribución de las actrices cantantes que florecieron en la segunda mitad de siglo en la renovación musical del teatro español, la relación texto-música en su obra maestra, *Celos aun del aire matan*, y la difusión de su obra en el Nuevo Mundo, incluyendo algunas reflexiones sobre la autoría de la música *La púrpura de la rosa* estrenada en Lima en 1701.

Álvaro Torrente

JUAN HIDALGO Y EL IDEAL ESTÉTICO DE LA MONARQUÍA HISPANA

En la historia de la música, el nombre de Hidalgo está indisolublemente asociado al nacimiento de la ópera, lo cual le sitúa entre las figuras de referencia del género. Sin embargo, la evolución de la música operística y la canonización del repertorio no ha tratado como debiera a este compositor. En la celebración del cuarto centenario de su nacimiento, que conmemoramos este año 2014, conviene reivindicar su contribución a la música escénica pero, sobre todo, impulsar un mayor conocimiento de la vida y la obra de quien durante muchos años encarnó el ideal estético de la monarquía hispana.

Hidalgo ejerció de manera exquisita la labor que le fue encomendada por los reyes: crear música para los espectáculos cortesanos mediante los que manifestar y transmitir el poder de la monarquía. Estas celebraciones, destinadas a conmemorar hechos esenciales de la vida dinástica así como acontecimientos políticos relevantes, discurrían a lo largo de varios días y estaban formados por diversos espectáculos, en los cuales no podía faltar una obra para la escena con música creada *ex profeso* para la ocasión. A través de un complejo y estricto ceremonial, la Corte trasladaba una imagen de magnificencia: la música era una más entre las múltiples herramientas al servicio de la autoafirmación del poder político y religioso que la dinastía aspiraba a continuar representando.

Hidalgo fue el compositor encargado de idear la música para estos espectáculos, desplegando sus excelentes dotes para la creación de música dramática. En esta aventura, contó con textos de los mejores escritores del momento, principalmente de Calderón de la Barca. Ambos autores ofrecieron en este contexto, en el año 1660, la primera obra enteramente cantada en español: *La púrpura de la rosa*.

Breve recorrido biográfico

La biografía de Juan Hidalgo se conoce todavía de forma fragmentaria. Aunque hay algunos aspectos mejor documentados, lo cierto es que está por realizarse un estudio monográfico sobre el compositor que arroje más luz sobre los múltiples aspectos que permanecen aún en penumbra y ofrezca una imagen más certera de intenso recorrido vital. Precisamente la parte mejor documentada se debe a la información extraída del Archivo General del Palacio Real, puesto que su carrera profesional discurrió prácticamente en exclusiva al servicio de las Cortes de Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700). Un repaso a su trayectoria nos permitirá transitar por diversos aspectos que forman parte de la vida y obra de uno de los compositores más emblemáticos del barroco hispano.

Juan Hidalgo de Polanco nació en Madrid, el 28 de septiembre de 1614, y falleció, en la misma ciudad, el 31 de marzo de 1685, cumplidos los 70 años de edad. Fue bautizado en la parroquia de San Ginés, cercana al domicilio de su familia, precisamente ubicado en la bajada de San Ginés. Sus inicios en la música parecen haberse producido en el seno familiar, práctica habitual en el Antiguo Régimen. Su abuelo materno, Juan Polanco, tenía un taller de instrumentos donde trabajaba su padre, Antonio Hidalgo. Antonio Hidalgo, nacido en Madrid en 1585, se casó con Francisca de Polanco, y trabajó como violero en la primera mitad del siglo XVII en el taller de su suegro, en el que se realizaron al menos dos arpas de dos órdenes para la Capilla Real.

Las primeras noticias relativas a su actividad profesional en la música se deben a su relación con la Corte: fue nombrado arpista de la Real Capilla el 1 de mayo de 1633, con 29 años, después de haber ejercido previamente en este mismo puesto. Por algunos documentos posteriores, podría retrotraerse su vinculación profesional con esta institución al año 1631. En la capilla, además del arpa, Hidalgo era intérprete de claviarpa. De este instrumento, como explica Cristina Bordas, no se conocen aún sus características morfológicas. Al parecer, Hidalgo es el último músico que aparece asociado a la interpretación de este instrumento, cuya presencia se ha documentado, además de en la Capilla de palacio, en la Catedral de Santiago de Compostela.

Cumplida más de una década como instrumentista de la capilla, en 1645 Hidalgo asumió la importante responsabilidad de componer la música teatral de la corte como “maestro de toda la Real Cámara así en palacio como en el Buen Retiro como en todas las jornadas”, resultado de lo cual son sus óperas, zarzuelas, semi-óperas, comedias, zarzuelas y tonos humanos.

En el seno de la Corte recibió apoyo económico para la formación de su hijo, Juan Hidalgo Abaunza, a través de la dotación una renta sobre el obispado de Palencia para que realizara estudios en el Colegio de Alcalá de Henares. Este hijo de Hidalgo, al parecer su único hijo, fruto de su matrimonio con Francisca Paula de Abaunza, falleció el 11 de julio de 1669. También consiguió que sus sobrinas Juana y Francisca, hijas de su hermano Francisco, recibieran a su muerte los 200 ducados de pensión que recibía desde 1655 por el arzobispado de Sevilla.

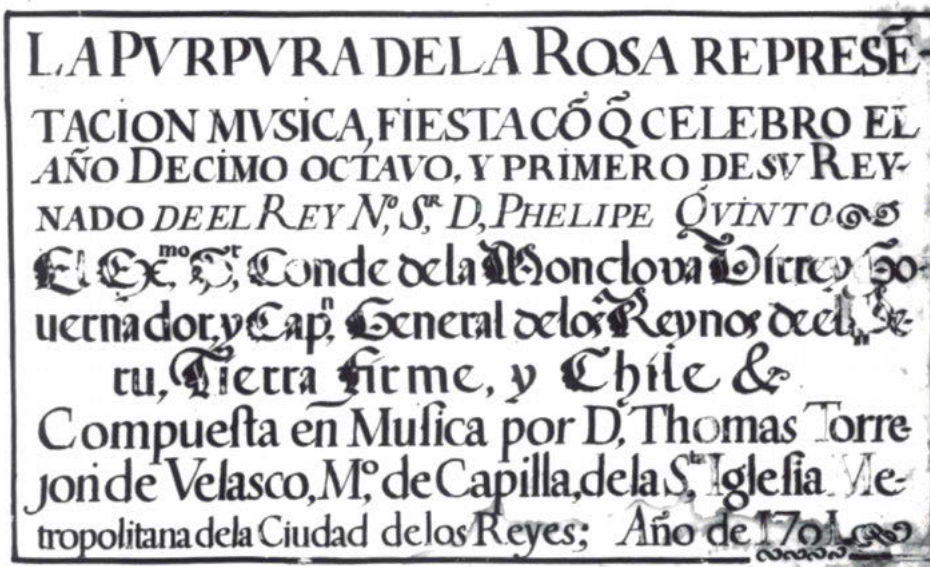
Otro hecho conocido es que solicitó el ingreso en el Santo Oficio de la Inquisición, siendo nombrado familiar de esta entidad el 19 de noviembre de 1638. Condición previa al nombramiento era superar un complejo procedimiento para demostrar la limpieza de sangre, que incluía la elaboración de un informe genealógico. Dos años después, el 23 de febrero, ascendió a notario de esta institución, nombramiento que mantuvo hasta el momento de su muerte.

Culminó su trayectoria con los mayores méritos a los que hubiera podido aspirar, aunque bien es cierto que a lo largo de su extensa carrera hubo algunos altibajos por las crisis institucionales y económicas que padeció la Casa Real y, en particular, la capilla, durante algunos periodos.

A su muerte, fue enterrado en la capilla de Nuestra Señora de los Remedios de la iglesia de San Ginés, la misma también en la que había sido bautizado.

Antes de finalizar este breve recorrido biográfico, conviene que nos detengamos brevemente en explicar lo que significaba en la época acceder a los puestos musicales que Hidalgo tuvo en la Corte, tanto en la Real Capilla como en la Cámara y el teatro cortesanos, que conforman sin duda los ambientes musicales más prestigiosos y exclusivos del momento.

La capilla era la institución de la Casa Real encargada de officiar los servicios religiosos al servicio de los monarcas. Su principal autoridad era el Patriarca de las Indias. Esta institución estaba formada por un amplio cuerpo de cargos eclesiásticos, y contaba asimismo con un grupo de músicos para la solemnización del culto, principalmente cantores e instrumentistas, bajo la dirección del maestro de música. El maestro era la principal autoridad en lo referente a la música y el encargado realizar múltiples tareas, como componer



ca) debían encontrarse todas las obras que Hidalgo creó para los reyes. Así lo indica el hecho de que a su muerte, Carlos II exigiera a su viuda el reintegro de todas composiciones que tuviera en su poder, pues era preceptivo que los compositores de corte entregaran todas sus creaciones a su patrono, realmente el propietario de todas ellas.

La mayoría de la música conocida hoy en día se conserva en fuentes dispersas. La extraordinaria difusión de su obra nos podría sorprender si no supiéramos ahora que la música viajaba y circulaba de forma extraordinaria en los siglos pasados. Sin duda

la música necesaria para el culto, custodiar el archivo de música, elegir el repertorio, repartir los papeles y organizar los ensayos, entre muchas otras. En los años de actividad de Hidalgo el cargo de maestro lo ejercieron Carlos Patiño (nombrado en 1634, y que permaneció hasta 1675), Francisco Escalada (1675-1680), Cristóbal Galán (1680-84), Juan Gómez de Navas (1684-1691, en funciones) y Diego Verdugo (1691-1701). El ingreso de Hidalgo en la capilla como intérprete coincide con un periodo de auge en la sección instrumental de la capilla, que ve incrementar a lo largo del siglo tanto el número como la tipología de los instrumentos. Al parecer, incluso se desarrolló en la capilla un repertorio propio para instrumentos solos.

Las plazas de música de una institución como la Real Capilla eran muy codiciadas puesto que ofrecían muchas ventajas. Por una parte, eran puestos fijos que se disfrutaban generalmente a perpetuidad, y estaban muy bien remunerados. Por otra parte, integrarse en el círculo musical cortesano tenía el fuerte aliciente de acceder a continuas oportunidades de desarrollo profesional, tanto dentro como fuera de palacio. Paralelamente a la actividad relacionada con las funciones religiosas, otros espacios como la cámara, el teatro y las numerosas fiestas cortesanas, donde la música era igualmente pieza fundamental, promovían la participación de los músicos de la capilla. La proliferación de estas funciones, conlleva igualmente la multiplicación de los salarios, que Hidalgo mismo fue acumulando por distintas vías. Si bien no todos los músicos en este entorno gozaron de la misma estima y capacidad de progresión, Hidalgo llegó a dominar prácticamente todo el espacio de la música profana de la Corte, lo que le sitúa en la cúspide profesional de su tiempo.

A medida que se afianza su carrera en la Casa Real, disfruta ya en su época de un enorme prestigio. Entre las autoridades de la Capilla, contamos con testimonios tan elocuentes como el del Patriarca de las Indias, cuando expresa que “es de superior habilidad, y ha merecido los mayores honores a SS.MM. en todos los tiempos”.

Una producción musical por descubrir

Si bien gracias a la rica documentación administrativa se conocen los principales hitos de su carrera en la Corte, la desaparición del archivo de música de esta institución como consecuencia del incendio que destruyó el Alcázar en la Nochebuena de 1734, nos ha privado de gran parte de su música. En la papelera de música (término usado en la épo-

Hispanoamérica fue el ámbito central de esta circulación, pero también llegaron sus obras a países europeos como Portugal, Italia, Francia y Alemania. En todos ellos se encuentran multitud de fuentes, aunque aún no contamos con un catálogo completo y detallado imprescindible para abordar de forma efectiva el estudio de toda su producción. Actualmente el catálogo más completo se puede consultar en la entrada correspondiente del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, redactada por Begoña Lolo.

La difusión y pervivencia de su música a lo largo y ancho de toda España e Hispanoamérica hicieron que sus obras se recibieran en distintos centros musicales y fueran sometidos a constantes procesos de revisión, apropiación y transformación. Este es un aspecto de su obra de enorme interés, y sobre ello trata a continuación Bernardo Illari sobre la ópera *La púrpura de la rosa*. En esta misma línea, Carmelo Caballero ha mostrado cómo el compositor Miguel Gómez Camargo reutilizó en sus villancicos música de Hidalgo y, recientemente, María Asunción Flórez se ha ocupado de analizar la pervivencia de un estribillo de *Celos aun del aire matan* en obras posteriores.

Como es obvio, la vertiente mejor estudiada y más valorada de su producción es la música teatral, ya que contribuyó a la conformación de varios de estos géneros. No fue solamente su contribución a la conformación de la ópera, como ya se ha mencionado, sino también de la semi-ópera y de la zarzuela. A pesar de ello, apenas contamos con ediciones de estas obras, a excepción de las dos óperas referidas.

Para los escenarios cortesanos compuso comedias, zarzuelas, semi-óperas y dos óperas, es decir, enteramente cantadas. En ellas colaboró con varios de los escritores más sobresalientes de su época. Durante dos décadas (1660-1680) trabajó con Calderón de la Barca, pero también lo hizo con Vélez de Guevara, Francisco de Avellaneda y Melchor Fernández de León.

Las obras que más trascendencia tuvieron son las óperas *La púrpura de la rosa* (1659) y *Celos aun del aire matan* (1660), ambas sobre textos de Calderón. Entre las semi-óperas se encuentran *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) y *La estatua de Prometeo* (ca. 1670-75), también con letra de Calderón. Son obras extensas que presentan, al igual que las óperas, multitud de elementos nuevos.

En lo que se refiere al género de la zarzuela, Hidalgo también fue protagonista de su nacimiento, ya que a él se atribuye la música de *El laurel de Apolo* (1657), escrita por Calderón, siendo la primera obra que lleva esta denomina-



ción. Después del estreno de sus dos óperas en 1660, el género no llegó a tener continuidad en este contexto, y sus siguientes obras para la Corte combinan las partes habladas con las cantadas. Entre las zarzuelas merece citarse también *Los juegos olímpicos*, con letra de Juan de Salazar y Torres, uno de los más exitosos seguidores de Calderón. Esta zarzuela en dos actos es su obra más elaborada y fue interpretada con éxito en el cumpleaños de la reina Mariana, el 22 de diciembre de 1673. Otra de sus zarzuelas, acaso la más conocida, es *Los celos hacen estrellas*, con letra de Juan Vélez de Guevara, representada el 22 de diciembre de 1672 en el Alcázar para la celebración del cumpleaños de Mariana, la reina madre. En general la zarzuela en esta época era más cultivada que la ópera o semi-ópera, y es un género más simple tanto en lo que se refiere a la dramaturgia como a la música, que combina partes cantadas y habladas y en el que prima la parte teatral sobre la musical.

En general, el estilo musical de las obras para la escena de Juan Hidalgo muestra un interesante grado de exquisitez, y es especialmente valorada en función de los sofisticados mecanismos que emplea para dotar de expresión al texto así como la dotar de una estructura coherente a la obra. Difiere no obstante, según L. K. Stein, de las características de los diversos tipos de ópera italianas de la época a pesar de que sabemos que el autor las conocía. El elemento central sobre el que se construyen estas obras es la canción profana, de larga tradición en España, y la mayoría están formadas por canciones y tonadas de carácter estrófico donde aparecen con frecuencia hemiolias y ritmos típicamente hispanos como la seguidilla.

Además de la música escénica, núcleo central de su producción, Hidalgo compuso muchas otras obras. Destacan sobre todo los tonos humanos aunque cultivó también algunas formas religiosas, si bien el peso que ocupan en su catálogo es bastante menor. Entre las formas religiosas se conocen varias misas, un miserere y el motete *Virgen siempre sois*. Otro género privilegiado de su catálogo es el villancico, obra en lengua vernácula destinada al ámbito religioso, muy flexible, que admite continuas trasferencias de los diversos estilos musicales profanos, desde la ópera, hasta los tonos humanos. También es autor de nueve autos sacramentales, obras de tipo alegórico que se interpretaban en público en la festividad del Corpus Christi, y que estuvo vigente hasta bien entrado el siglo XVIII.

En definitiva, Hidalgo recorre con su música gran parte del siglo XVII, periodo central del barroco; se adentra con fuerza en el nuevo siglo e incluso ha perviviendo hasta hoy como uno de los referentes de la música hispana. Según Louise K. Stein, una de sus principales estudiosas, la figura de Hidalgo es comparable a lo que representa Lully en Francia o Purcell en Inglaterra. Como tal deberíamos considerarlo en esta conmemoración que debe aspirar a la reinstauración de su música en nuestros escenarios.

Judith Ortega

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- J. Subirá: *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1933.
- "El operista español don Juan Hidalgo", *Las Ciencias*, I, 1934.
- "Una tonada del operista don Juan Hidalgo", *Las Ciencias*, II, 1935.
- F. Pedrell: *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, vol. III, La Coruña, Canuto Berea, 1897.
- J. Moll: "Nuevos datos para la biografía de Juan Hidalgo", *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, vol. II, Barcelona, CSIC, 1958-1961.
- N. D. Shergold, J. E. Varey: *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid, Edhigar, 1961.
- L. K. Stein: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- L. K. Stein: "Hidalgo, Juan", *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Londres, MacMillan, 2000.
- B. Lolo: "Hidalgo, Juan", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), vol. 6, Madrid, SGAE, 2000.
- VVAA: *La ópera en España e Hispanoamérica*, eds. E. Casares, A. Torrente, 2 vols., Madrid, ICCMU, 2001.
- J. Ortega: "Hidalgo, Juan". *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, SGAE, 2003.
- María Asunción Flórez Asensio: *Música teatral en el Madrid de los Austrias*, Madrid, ICCMU, 2006.
- "¡Ay infeliz!": Pervivencia y transformaciones de un estribillo de la ópera *Celos aun del aire matan*", *Musicología global, musicología local*, VVAA (eds.), Madrid, SEDEM, 2014.
- Álvaro Torrente (ed.): *Historia de la música española. Siglo XVII*, Madrid, FCE, en prensa.

EDICIONES

- Juan Vélez de Guevara: *Los celos hacen estrellas*, eds. N. D. Shergold, J. E. Varey, J. Sage, Londres, Tamesis, 1970.
- Tomás de Torrejón y Velasco/Juan Hidalgo: *La púrpura de la rosa*, ed. crítica L. K. Stein, Madrid, ICCMU, 1999.
- Juan Hidalgo: *Celos aun del aire matan*, ed. crítica F. Bonastre, Madrid, ICCMU, 2000.

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.

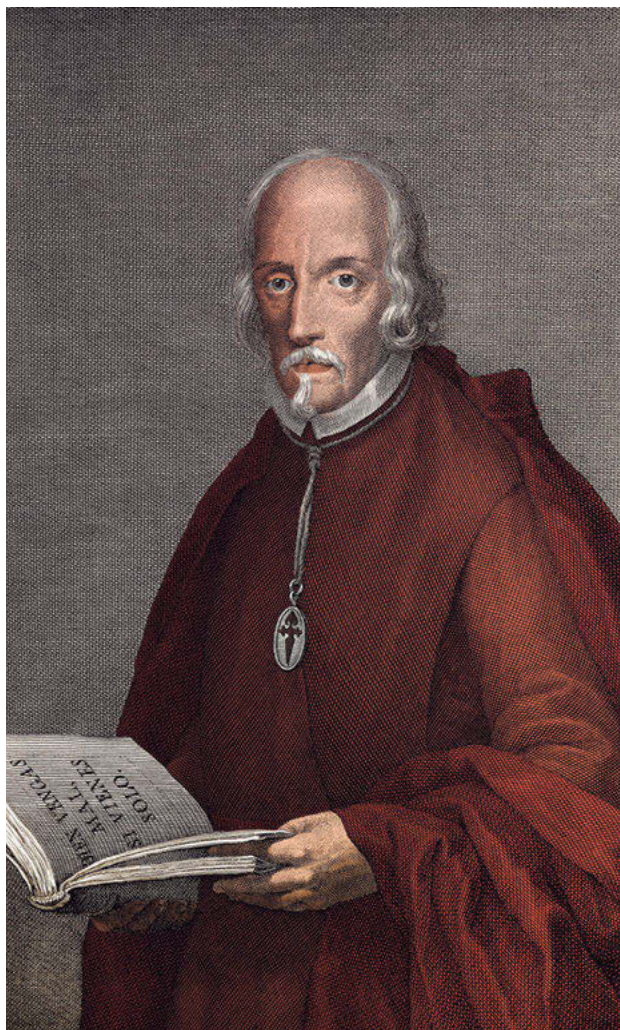
Fácil cuando es Simple.



LA FIESTA TEATRAL CANTADA Y SUS INTÉRPRETES: JUAN HIDALGO Y LAS ACTRICES-MÚSICAS

Cuando a mediados del siglo XVII Calderón e Hidalgo emprenden la tarea de crear un género teatral musical (la fiesta teatral cantada) al servicio de la Monarquía Hispánica, no sólo parten de la tradición musical hispana y también de una tradición teatral en la que la música tenía un importante papel, sino que cuentan con un grupo de intérpretes muy cualificadas dada su doble condición de actrices y músicas. Se trata de una generación de insignes comediantas, “hijas de la comedia” en su mayoría en tanto que miembros de dinastías de célebres cómicos, entre las que destacan actrices-músicas¹ tan famosas como Luisa y Sebastiana Fernández y también las intérpretes de la ópera *Celos aun del aire matan*: Bernarda Ramírez (Floreta), Bernarda Manuela (Procris), Manuela de Escamilla (Clarín), la arpista y cantante Mariana de Borja (Erostrato), muy apreciada por la belleza y dulzura de su voz al igual que sus cuñadas, las hermanas Romero: Luisa (Céfalo), muy admirada por el “primor” con que cantaba los recitativos, y Mariana, de la que se afirma en el entremés *El ensayo* de Gil Enríquez que podía “...sahumar con su voz / al más triste pensamiento...”.

Como es bien sabido, el teatro fue la “pasión nacional” de los españoles del siglo XVII, independientemente de su nivel cultural y clase social, y la música formaba parte de todo tipo de obras y se extendía prácticamente a todos los géneros teatrales en los que, en mayor o menor medida, se encuentra presente bajo las formas más diversas, hasta el punto de que para los espectadores de la época resultaba impensable que en una representación teatral no se interpretasen varias piezas musicales. No es de extrañar, por tanto, que las habilidades musicales formasen parte de la técnica del actor ya en el último cuarto del siglo XVI, cuando aparecen y se consolidan las compañías profesionales. Serán, sin embargo, las actrices las que desarrollen de manera más amplia la faceta musical, ya que durante todo el Siglo de Oro el teatro musical y la música teatral van a ser interpretados esencialmente por mujeres. Sólo para los “graciosos” cantar se convierte también en “importante habilidad”, según afirma Juan Bezón en el entremés *El licenciado y el Bachiller* de Quiñones de Benavente. Desde fechas muy tempranas encontraremos, por tanto, actrices como María de la O, contratada (junto con su marido, Hernando de Baena) en 1579 por Alonso Rodríguez para “cantar y tañer”. La importancia del canto para una actriz desde los inicios del teatro comercial la pone de relieve igualmente Agustín de Rojas en su obra *El viaje entretenido* (Madrid, 1603) cuando menciona el Cambaleo como el primer grupo cómico del que forma parte una mujer, indicando que se trata de “...una mujer que canta y cinco hombres que lloran”. Pese a la sorna del comentario, lo que nos interesa es, precisamente, que la cualidad más destacada de esta mujer es “que canta”. De hecho, en la España del siglo XVII la figura del cantante irá indisolublemente unida a la de la actriz-música². Es más, podemos asegurar que sus habilidades musicales contribuyeron poderosamente a la “común adoración” de la que disfrutaban las actrices; una admiración que reflejan las propias obras teatrales en las que, como ya hemos visto, no son escasas las alabanzas a tal o cual comedianta. Es el caso de María de Córdoba, apodada *Amarilis*, una de las actrices más celebradas de la primera



Calderón de la Barca

mitad del siglo. Estimada por Felipe IV y alabada entre otros por Guillén de Castro y Lope de Vega e incluso por Quevedo, quien le dedicó un romance jocoso (“A María de Córdoba, farsanta insigne, conocida con el nombre de *Amarilis*”), sus habilidades canoras son ensalzadas en el *Entremés del licenciado Moclín* (c. 1625) en el que se afirma que “...si Amarilis canta / los vientos se paran oyendo su voz”³.

Este protagonismo musical de las actrices se deberá a las peculiaridades de la música teatral hispana que, desde fechas muy tempranas, se va a caracterizar por el carácter popular o “popularizante” de ritmos y melodías, la repetición como base compositiva y la importancia concedida a la legibilidad del texto cantado. Todos estos aspectos, que aparecen ya en las obras de Juan del Encina y Lucas Fernández, serán adoptados y desarrollados —junto con algunas influencias italianas— por Hidalgo, compositor que, como señala Becker⁴, era “...gran catador de la música de tonadas tradicionales de entremeses y bailes así como de los tonos humanos cantados en la cámara real o en los teatros.”.

quiebros, decenas, sostenidos, pausas, pasajes de una legua de andadura⁶.

Todo lo arriba indicado, unido a una gran expresividad, constituirán las características esenciales de la técnica vocal del primer barroco, en la que más que una clara diferencia de tesituras parece haber primado la riqueza de timbre, sonoridad y color tanto en una misma voz como entre voces diferentes. Y no cabe duda de que las actrices eran peritas en esta materia según revelan los documentos de la época, en los que se menciona como al dominio de la voz cantada, que les permitía ornamentar (“quiebros”, “redobles”, “contrapuntos”, “gorjearla”), cambiar el timbre (“oscurecerla”, “aclararla”) y expresar el contenido del texto (“conceptuosa agudeza de las letras”, “sentencia del verso”, “sentido con que le dice”), las actrices unían una notoria expresividad corporal (“gracia”, “sal”, “aire con que le canta”, “acción con que le mide”, “movimientos de los ojos, de la cabeza, del cuello”), cualidades todas detestadas por los moralistas pero tan admiradas por Hidalgo quien confesaba, según el padre Camargo, “...que nunca él pudiera componer cosa de tanto primor”. Detractores del teatro como el padre Fromperosa y Quintana se muestran escandalizados porque

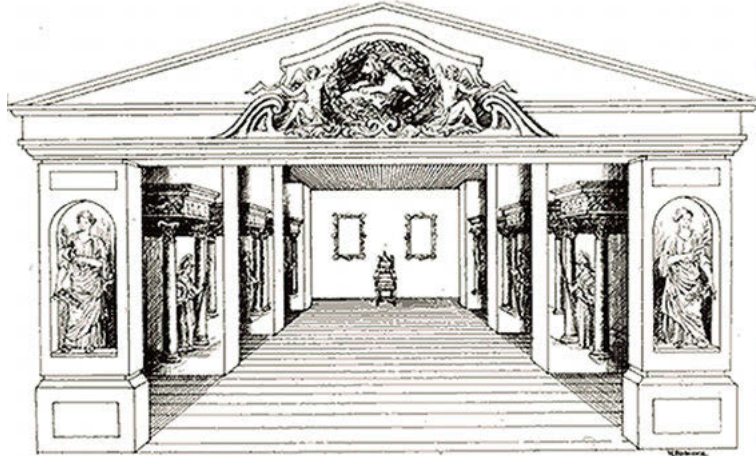
“Vense cada día ejercitar sus habilidades, no con descuido ni con medianía, sino con estudio y muchos primores, representar, cantar, bailar, tocar...”.

Nos parece especialmente interesante el hecho de que, en su diatriba, Fromperosa destaque no sólo toda una serie de cualidades musicales (cantar, bailar, tocar) dominadas por las actrices, sino que éstas lo hacen “no con descuido” sino “con estudio”. Al adaptar su técnica vocal a las necesidades de las nuevas obras, las comediantas protagonizarán aun en mayor medida el teatro musical cortésano en la segunda mitad del siglo pues, como lamenta en 1689 el ya citado padre Camargo,

“...las mujeres de la farsa cantan primorosamente letras tiernas y amorosas en tonos airosos y graciosísimos: avivado de más a más con bailes primorosos y danzas artificiosas en que estas mismas mujeres bailan, tocan y danzan, ya con los hombres, ya solas, con mucho aire y poca modestia, con mucha destreza y con más desenvoltura”.

Se explica así que a partir de la segunda mitad del siglo la mayoría de las damas de las compañías posean habilidades musicales nada desdeñables, dominando una técnica de canto que les permitirá afrontar formas vocales tan diversas como el recitativo, el *arioso* más o menos lírico, las tonadas, etc., todas presentes tanto en el teatro cortésano como en los autos sacramentales de Calderón, géneros teatrales en los que la música cantada es ya a partir de este momento un elemento relevante dado que, como afirma Camargo:

“La música de los teatros de España está hoy en todos los primores tan adelantada y tan subida de punto, que no parece que pueda llegar a más. Porque la dulce armonía de los instrumentos, la destreza y suavidad de las voces, la conceptuosa agudeza de las letras, la variedad y dulzura de los tonos, el aire y sazón de los estribillos, la gracia de los quiebros, la suspensión de los redobles y contrapuntos hacen tan suave y deliciosa armonía que tiene a los



Planos del Coliseo del Buen Retiro

Nos encontramos así con que durante la primera mitad del siglo XVII la mayor parte de la música teatral estará formada por canciones polifónicas cuyas melodías se inspirarán en gran medida en melodías populares —o de tipo popular— reelaboradas polifónicamente por los músicos profesionales. En ellas apenas se hace uso del contrapunto imitativo, predominando una concepción vertical que favorece el que la letra pueda entenderse sin dificultad. Debido a su estructura en varias estrofas, con o sin estribillo, melodías bien marcadas, no muy largas, con frecuentes repeticiones y tesituras bastante cómodas dado que raramente superan el intervalo de 8ª, estas canciones no exigen inicialmente grandes alardes vocales sino una buena articulación que permita al espectador la comprensión del texto y, sobre todo, una gran expresividad por parte de los intérpretes. Todo ello las hace especialmente idóneas para unos actores acostumbrados a marcar con inflexiones de la voz la prosodia del verso. La búsqueda de una mayor expresividad y la estrecha relación entre texto y música tanto en sintaxis como el significado, que caracterizan al estilo musical español⁵, facilitarán e incluso potenciarán a mediados del XVII, ya en la etapa de Hidalgo, la implantación de la monodía acompañada, en la que el cantante alcanza mayor protagonismo pero al que también se le exige una técnica vocal más depurada que le permita afrontar nuevas dificultades: intervalos más amplios, cromatismo expresivo, mayor extensión de los pasajes adornados, etc.

El control de la respiración y dominio de diafragma y una buena dicción unida a una impostación que aproveche todas las cavidades de resonancia son características comunes a la voz hablada y cantada, ya que dan como resultado una correcta emisión del sonido. Pero tratándose de cantantes permiten, además, gran agilidad y control de la ornamentación o, por decirlo con el lenguaje de la época, los “pasajes”, “pasos” y “quiebros” de garganta que parecen haber caracterizado al estilo de canto teatral en España. Así lo indica Luis Quiñones de Benavente, creador de varios géneros breves musicales, en su entremés *Del juego del hombre*:

QUITERIA: Aquí se ha de cantar, señores músicos; afilen las gargantas, desenvainen

oyentes suspensos y como hechizados. A cualquier letrilla o tono que cantan en el teatro le dan tal gracia y tal sal, que Hidalgo, aquel gran músico célebre de la Capilla Real confesaba con admiración que nunca él pudiera componer cosa de tanto primor”.

Buen ejemplo de esta pericia y “primor” la encontramos en tres de las actrices ya citadas, cuya carrera se desarrollará precisamente en los años en los que Hidalgo se convierte en el principal compositor de música teatral cortesana: Mariana de Borja, Bernarda Manuela y Manuela de Escamilla. Se da la circunstancia de que las tres participaron en dos obras de Hidalgo de las que, afortunadamente, se ha conservado prácticamente la totalidad de la música: la ópera *Celos aun del aire matan* de Calderón, representada en 1660 dentro de los festejos organizados por la boda de la infanta María Teresa con Luis XIV de Francia y la Paz de los Pirineos, y la zarzuela de Juan Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*, con la que en 1672 se celebró el cumpleaños de Mariana de Austria. Distanciadas entre sí por un lapso de doce años, sabemos sin embargo con certeza qué piezas compuso Hidalgo para cada una de estas actrices, por lo que, aunque resulte algo arriesgado, podemos tratar de establecer algunas cualidades vocales que pudieron caracterizarlas.

Mariana de Borja

Hija de la actriz-música Luisa de Rayos (citada también como de Ribera o de Borja) y del arpista Antonio de Borja según una fuentes y según otras del también arpista Pantaleón de Borja, Mariana de Borja destacó, además de por su faceta de actriz, por unas habilidades musicales más que notables, ya que no sólo cantaba y bailaba sino que era también una buena arpista y como tal fue contratada en varias ocasiones por los principales autores de comedias de su época. Como actriz desempeñó fundamentalmente papeles cómicos acordes con su jerarquía de 3ª dama o “graciosa”. Por su faceta de cantante fue muy alabada en diferentes obras, que mencionan la belleza, potencia y extensión de su voz; una voz que, según declara su compañera Francisca López en la loa escrita por Vélez de Guevara para *Los celos hacen estrellas*, se caracterizaba por ser clara, suave y sonora.

En 1652 era ya una actriz reconocida, casada con Bartolomé Romero “el mozo”, miembro de una célebre familia de actores a la que pertenecían también las hermanas Luisa y Mariana Romero (apodadas las *Romerillas* o las *Romeras*) cuñadas, por tanto, de la Borja, junto a las cuales aparece ésta en muchas obras. En muy posible que Hidalgo escribiese precisamente para Luisa Romero *Crédito es de mi decoro*, un lamento a la italiana cuya iniciativa se atribuye el escenógrafo Baccio del Bianco. Cantado por la ninfa Canente en la comedia *Pico y Canente* de Luis de Ulloa y Pereira, representada en 1656, gracias a Baccio sabemos que el papel lo interpretó “...una delle romere famosa nel cantare et è quella che per abilità del canto prima apresso di tutti...”.

A lo largo de su extensa carrera de más de treinta años, que parece haber transcurrido preferentemente en Madrid, Mariana de Borja se mantuvo estrechamente ligada a las fiestas palaciegas, en las que participará desde fecha tan temprana como 1651 cuando interpretó el papel de la “Segunda voz” en la loa escrita por Antonio de Solís para la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada*, representada “...en la fiesta de los años, del parto y de la mejoría de la Reyna nuestra Señora...” tras el nacimiento de la infanta Margarita. A partir de entonces la encontramos, junto con los principales actores del momento, en varias fiestas pala-

ciegas, como en la loa escrita por Solís para su comedia *Las Amazonas*, en la que muy apropiadamente cantó el papel de la “Música”.

En 1660 interpretó el papel de Erostrato en la ópera de Calderón e Hidalgo *Celos aun del aire matan*. El desgraciado enamorado de Aura es un personaje noble pero desequilibrado por la pérdida de su amada, lo que le llevará a incendiar el templo de Diana, a la que culpa de su desgracia. Estas características sociales y psicológicas las subraya Hidalgo mediante procedimientos armónicos como el uso de notas alteradas (cromatismo) y también al asignarle una forma de clara influencia italiana como el recitativo, difícil de memorizar y de la que se sirve el compositor para caracterizar a los personajes de alta alcurnia (Diana, Procris y Céfalo), interpretados todos ellos por las cantantes más diestras.

Desconocemos el papel que cantó la Borja en *Los celos hacen estrellas* de Vélez de Guevara, pero en la loa hizo a la “Cortesía” para la que Hidalgo escribió *Peinándose estaba un olmo*. Se trata de una tonada formada por dos estrofas y un estribillo que contrastan notablemente entre sí. Además del cambio de compás —binario en las estrofas y ternario en el estribillo—, este último posee un notable carácter virtuosístico gracias a una serie de adornos con los que Hidalgo representan musicalmente el murmullo producido por la caída del agua de la fuente descrita en el texto. La diversidad de estos papeles y sus dificultades técnicas revelan una gran versatilidad y la calidad técnica de una actriz que, además de participar en fiestas palaciegas y en numerosas obras breves de todo tipo, intervino habitualmente en los autos del Corpus madrileño a lo largo de las décadas de 1660-1670, precisamente la etapa en la que Hidalgo figura también como compositor de su música, y ello pese a algunos desencuentros con las autoridades municipales, motivados siempre por la defensa de sus derechos profesionales, lo que le costó ser encarcelada en, al menos, dos ocasiones: 1665 y 1673.

Bernarda Manuela

Apodada la *Grifona* por su pelo crespo y “grifo”, la carrera profesional de Bernarda Manuela Velásquez y Vargas parece que se inicia en torno a 1642. Ese año la encontramos, junto con su madre (Jerónima de Vargas), en la compañía de Pedro de la Rosa. Actriz polifacética, ya que además de representar y cantar también bailaba, las alusiones incluidas en las obras teatrales a la belleza de su voz y a lo bien que cantaba confirman su categoría de actriz-música; de hecho, su compañero Antonio de Escamilla afirma en la loa de *Los celos hacen estrellas* que “canta que es contento”.

Su presencia fue muy habitual en los festejos palaciegos, en los que interpretó con frecuencia papeles cantados (Procris en *Celos aun del aire matan*, Venus en *Fieras afemina amor*, el Sol en *Faetón*, etc.), lo que confirma su prestigio y calidad como “música” y su dominio de una técnica de canto que le permitirá afrontar diferentes formas vocales.

Las características de su papel en la ópera de Calderón e Hidalgo revelan que se trataba de una actriz con grandes recursos dramáticos y una técnica vocal depurada, ya que su personaje es el más complejo, dado que es el que más evoluciona. Su transformación de ninfa de Diana en enamorada y celosa esposa de Céfalo va a ser subrayada adecuadamente por Hidalgo mediante un cambio de tesitura. Más aguda al comienzo de la obra —mientras se mantiene bajo la influencia de Diana—, su conversión se inicia ya al final de la primera jornada cuando, tras forcejear con Céfalo por la jabalina de Diana y resultar herida por ella, sus melodías se desarrollan en un registro mucho más central mediante el cual Hidalgo subraya el cambio de actitud de la ninfa que,

al sentirse atraída por galán, empieza a abandonar la esfera de Diana. El descenso melódico sirve, pues, de preludio y anuncia su caída en las redes amorosas tendidas por Céfalo.

Las dos tonadas que canta en *Los celos hacen estrellas*, de carácter completamente distinto, confirman su dominio de la técnica, su amplia tesitura y su versatilidad. La primera, *De los ceños de diciembre*, que canta en la loa (en la que hizo a la “Ocasión”), es un “...romance / en que al invierno retrata...”. Presenta idéntica alternancia rítmica que ya vimos en la tonada cantada en esta misma loa por la Borja, típica de muchas composiciones de Hidalgo y habitual en la música de la época. No obstante, el compositor subraya el contraste entre ambas secciones utilizando un ritmo sincopado en el estribillo al separar mediante silencios las distintas sílabas de la palabra “temblando”, lo que contribuye a acentuar la expresividad del texto, mucho más expansivo y emocional que el de las tres melancólicas coplas. En el fin de fiesta, en el que hacía de sorda, cantó una chispeante tonada (*Barajábalas Amor*) cuya tesitura es algo más aguda que la de la loa, y en la que estribillo y coplas comparten carácter melódico y compás ternario.

En su larga carrera de cerca de cuarenta años (como 2ª o 3ª dama), la *Grifona* se mantuvo siempre estrechamente ligada a las compañías que actuaban en la corte y, sobre todo, a las dirigidas por Antonio de Escamilla (desde 1665 a 1678), por lo que en muchas ocasiones la encontramos emparejada con Manuela de Escamilla, hija del autor, con la que posiblemente se complementaba formando un dúo vocal atractivo. Mujer vitalista y decidida, a juzgar por su vida amorosa debió caracterizarse por una personalidad fascinante. Amancebada en su juventud con el Condestable de Castilla, en agosto de 1654 fue encerrada por ello en la cárcel de Corte mientras que a él le enviaban a “servir su oficio de general de la caballería a Cataluña”. En diciembre de ese mismo año se resuelve enviarla al “emparedamiento” de Úbeda pero, “a instancias de la Reina”, Felipe IV ordenó “...volver la Grifona desde la mitad del camino”. Finalmente quedó detenida en Toledo aunque, según Barrionuevo, por poco tiempo, pues “En la primera fiesta que haya en Palacio enviarán por ella”. No fue, sin embargo, hasta 1658 cuando reapareció en los espectáculos cortesanos organizados para celebrar el nacimiento del ansiado heredero, el príncipe Felipe Próspero. Entre ambas fechas la actriz protagonizó una huida propia de comedia pues, nuevamente según Barrionuevo⁹, en febrero de 1656 consiguió escapar “...dícese que por industria de un tal Estrada, que había sido alguacil de corte y estaba preso [...] Lo que es de notar es que la Grifona se metió en uno de los coches ordinarios con un rebozo, y se vino a Madrid en compañía de Andrés

Díaz, escribano, mozo de muy buen arte, que hoy le tienen preso para que diga donde está, porque ella, en llegando tomó las de Villadiego”. Tras la muerte de la actriz, su último amante (Juan Sequeiros, músico principal de una de las compañías madrileñas) fue también encarcelado

al ser procesado en 1691 por la Inquisición porque “...la hizo retratar difunta y puso en un nicho la pintura con dos cortinas y de noche le encendía dos luces y rezaba el rosario delante del retrato”.

Manuela de Escamilla

Actriz precoz y música (cantante y bailarina), especialmente dotada para los papeles que requerían desenfado y gracia fue Manuela de Escamilla. Hija del autor y célebre “gracioso” Antonio de Escamilla, Manuela debutó a los siete años “haciendo terceras”, jerarquía en la que se mantuvo la mayor parte de una carrera profesional que se prolongó durante cuarenta años. A lo largo de todos ellos interpretó también papeles de primera dama y ejerció, aunque de forma más esporádica, como autora de comedias. Niña prodigio, la Escamilla es un magnífico ejemplo de cómo la pertenencia a una familia de cómicos



La dama del abanico,
Diego de Velázquez, 1635

permitía a una actriz de talento desarrollar sus cualidades histriónicas y musicales hasta ocupar la más alta jerarquía dentro de la profesión. Parece que desde su precoz debut la actriz se caracterizó por su gracia y desenvoltura. Así lo reflejan los papeles que sabemos representó siendo todavía niña, como es el caso del Clarín de *Celos aun del aire matan*. Este criado de Céfalo aparece caracterizado ya en la segunda jornada mediante la jácara *Noble en Tinacria naciste* como un pícaro burlón de escusos principios morales. Parece indudable que Hidalgo tuvo en cuenta la juventud de su intérprete (entonces con apenas trece años) dado que el personaje se mantiene siempre dentro de una tesitura central.

Al llegar a la edad adulta, la actriz no perdió un ápice de su donaire y garbo, según se desprende del comentario puesto en boca de Mariana de Borja, quien afirma que “ha cantado, y con gran gracia” tras interpretar Manuela (que hace de borracho) una letrilla en el fin de fiesta de *Los celos bacen estrellas*. En la loa, en la que hizo a la “Curiosidad”, cantó la tonada *Como ha de saber Belilla*. Se trata de una “donosa letrilla” de carácter alegre y juguetón, cuya letra y música permitían el lucimiento de una actriz famosa por su gracia y versatilidad. Formada por cuatro estrofas y estribillo, todos en ritmo ternario y frecuentes hemiolías, las melodías de ambas secciones, en secuencias descendentes, revelan un dominio de la técnica vocal que le permitirá encarnar los papeles más diversos.

Nos encontramos una vez más ante una actriz versátil, muy apreciada por la familia real, ya que fue uno de los pocos miembros de la profesión cómica a los que el rey concedió —en 1676— una suerte de pensión bajo el nombre de ración ordinaria a cargo de la Casa Real. Los documentos dan fe de otras muestras de consideración, como cuando ese mismo año se le envía una silla de manos para que pueda acudir a los ensayos por “...no poder ir en coche...” debido a que estaba enferma. También en 1680 ella y Bernarda Manuela, junto con otras tres compañeras (Francisca Bezón, María de Valdés y Josefa Nieto) fueron trasladadas en silla de manos a los ensayos y representación de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*¹⁰, última fiesta teatral de Calderón, a la que también puso música Hidalgo. No resulta extraño, pues, que Manuela fuese una actriz orgullosa de serlo y muy consciente del privilegio que, gracias a ello, suponía su acceso directo a las personas reales. Así lo prueba el incidente ocurrido en 1673. Ese año, al no estar de acuerdo con que la Junta del Corpus de Madrid le ordenase abandonar la compañía de su padre para pasar a la de Félix Pascual, la actriz contestó que “...para representar el agravio manifiesto que se le hacía se iba a la Reyna nuestra señora a quien se lo diría vocalmente que para ello no tenía pepita...”¹¹. La insolencia le costó un arresto domiciliario para evitar que escapara, dado que se la consideraba “...parte esencial para el servicio de S. M. para los autos sacramentales deste presente año...”. No obstante, la guardia y custodia se le levantaron en cuanto actriz y ayuntamiento llegaron a un acuerdo, sin que se tomase ningún tipo de represalia contra ella.

Podemos afirmar, por tanto, que la importancia concedida en España a la declamación del texto poético, a cuya correcta expresión quedará subordinada la música, explica que fuesen actrices-músicas y no cantantes especializadas las que interpretaron la música teatral del Siglo de Oro. La música de Hidalgo para *Celos aun del aire matan* y para *Los celos bacen estrellas* confirma además, la importancia concedida en el teatro español de la época a la riqueza y variedad de timbres o, lo que es lo mismo, a las diferencias de sonoridad y color tanto en una misma voz como entre voces distintas. Dado que en ambas obras las tesituras de los personajes apenas difieren, es muy posible que

Hidalgo tuviese en mente los timbres vocales de las actrices que iban a interpretar los diferentes papeles y, sobre todo, las características que mejor los definían. En este caso la expresividad declamatoria de Bernarda Manuela, el virtuosismo vocal de la Borja y la vivacidad y gracia de Manuela.

Formadas dentro de un estilo de canto español sumamente expresivo y estrechamente ligado a la Corte, ya que alcanza su máximo desarrollo en la segunda mitad del siglo XVII precisamente dentro del marco de los espectáculos cortesanos, las actrices se convirtieron en protagonistas casi exclusivas de un teatro musical que requería, además de una buena técnica vocal, una interpretación expresiva que —precisamente por ello— permitía una gran libertad y capacidad de creación. Dependiendo de los variados factores que inciden en la representación, la actriz-música elegía los recursos a emplear, hasta el punto de que el propio Hidalgo apenas acertaba a explicar como podía él componer “cosa de tanto primor”.

María Asunción Flórez Asensio

¹ Para la biografía de cada una de las actrices aquí citadas ver *Fuentes para la historia del teatro en España II. Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), Londres, Tamesis Books, 1985, así como las entradas correspondientes en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICTA)*, T. Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008, y en el *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010-2014.

² Ver FLÓREZ, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006, especialmente el capítulo V: “Los actores y la música”; y también “Los vientos se paran oyendo su voz”: de “partes de música” a “damas de lo cantado”. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII”, *Revista de Musicología*, XXIX, 2 (2006), pp. 521-536.

³ Ver en COTARELO Y MORI, Emilio, “Actores famosos del siglo XVII: María de Córdoba “Amarilis” y su marido Andrés de la Vega”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, X (1933), pp. 1-33, pp. 7 y 11.

⁴ BECKER, Danièle, “El intento de fiesta real cantada *Celos aun del aire matan*”, *Revista de Musicología*, V (1982), pp. 297-308, p. 298.

⁵ STEIN, Louise K., *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 329.

⁶ Ver en COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y mojigangas*, Madrid, Lasa Editorial Bailly/Bailliére, 1911, 2 vols, II, p. 729.

⁷ CAMARGO, P. Ignacio, *Discurso teológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (Salamanca, 1689); FROMPEROSA Y QUINTANA, P. Pedro, *El Buen Zelo* (Valencia, 1683). Ver ambos en COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1904, pp. 121-128 (Camargo) y pp. 262-269 (Fromperosa).

⁸ BACCI, M., “Lettere inedite di Baccio del Bianco”, *Paragone*, 14 (1963), pp. 68-77, p. 76. Así lo cree también Becker. Ver “Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII”, *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, 2 vols., Madrid, INAEM, 1987, vol. I, pp. 371-384, p. 375.

⁹ BARRIONUEVO, Jerónimo de, *Avisos*, 2 vols., BAE, Madrid, Atlas, 1968, vol. I, pp. 91 y 97, vol. II, p. 3.

¹⁰ *Fuentes para la historia del teatro en España I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, N. D. Shergold y J. E. Varey (eds.), Londres, Tamesis Books, 1982, pp. 70 y 73.

¹¹ SHERGOLD, N. D. y J. E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, Madrid, Edhigar, 1961, p. 253.

HIDALGO Y SU LIBRETISTA

Juan Hidalgo es justamente considerado como el compositor de música teatral más importante de todo el siglo XVII. Aunque puso música a numerosas obras a lo largo de casi tres décadas, para este reconocimiento hubiera bastado su autoría de dos de las tres óperas que se escribieron en España esa centuria, *La púrpura de la rosa*, estrenada en enero de 1660 y *Celos aun del aire matan*, estrenada, tras varios retrasos, en junio de 1661, ambas con libreto de Pedro Calderón de la Barca. El motivo de la extraordinaria eclosión creativa no fue, evidentemente, una repentina pasión por un género nuevo para ellos, sino una circunstancia excepcional que requería de modos de celebración también excepcionales. La Paz de los Pirineos de 1659 buscaba maquillar una claudicación tras décadas de enfrentamientos bélicos entre Francia y España que se selló con el matrimonio dinástico entre Luis XIV y María Teresa de Austria en 1660 y tuvo como consecuencia colateral la organización de grandes espectáculos cortesanos. Estas obras no fueron sino eslabones en el complejo ceremonial que duró varios años, en los que se negociaron la paz y el matrimonio real y se desarrolló la puesta en escena de petición de mano, boda por poderes y encuentro de los dos monarcas en la Isla de los Faisanes para la firma del tratado y entrega definitiva de la nueva reina.

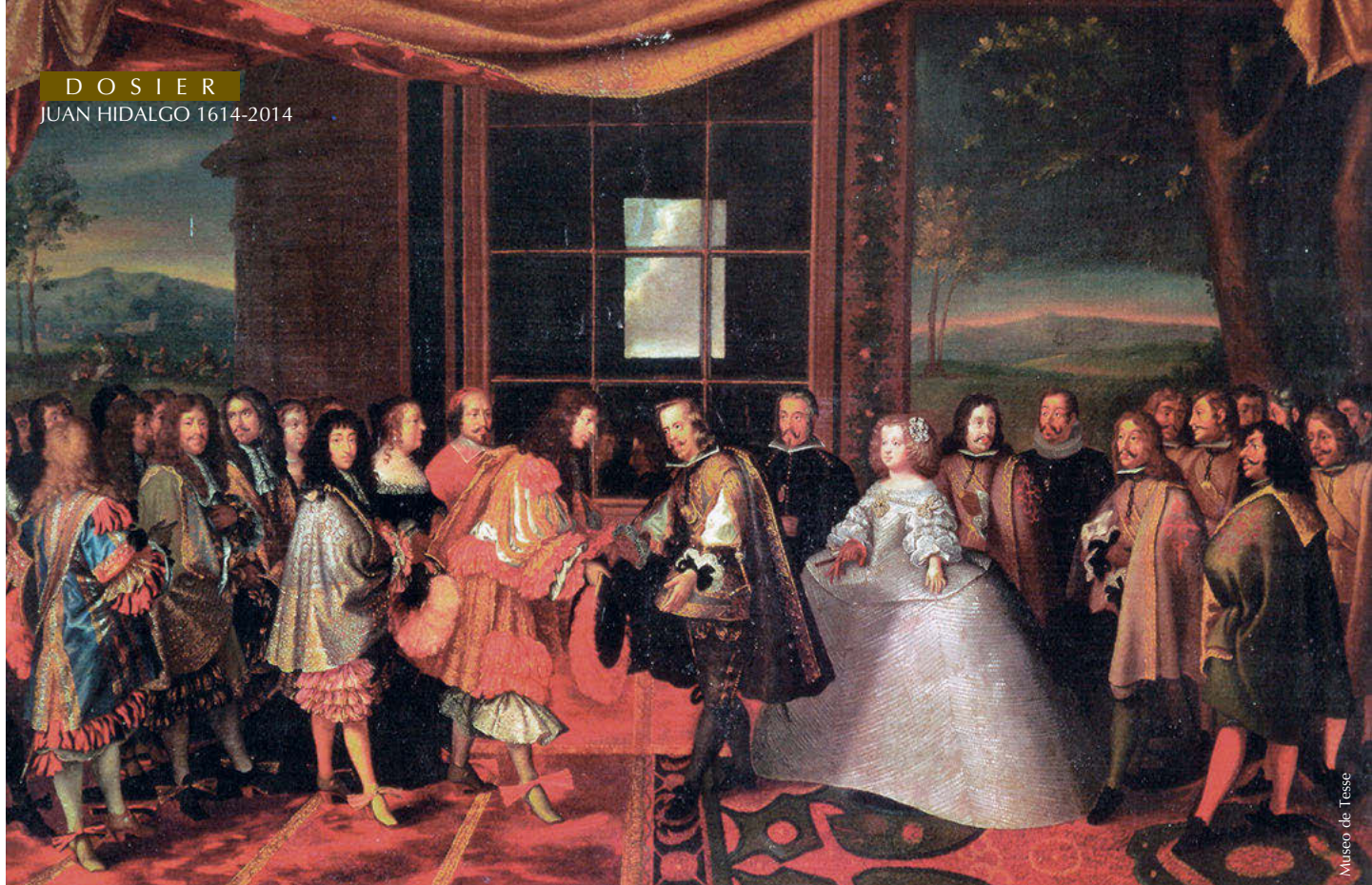
En Francia, el cardenal Mazarino promovió un grandioso espectáculo que combinaba la ópera italiana con el *ballet de cour*, de la mano de dos de los compositores más importantes de la época, el veneciano Francesco Cavalli y el florentino naturalizado francés Jean-Baptiste Lully. El resultado fue *Ercole amante*, un drama enteramente cantado en cinco actos entreverado por una larga serie de *entrées* del ballet *Hercule amoureux*, con libretos de Francesco Buti (ópera) e Isaac de Benserade (ballet). Para la representación se encargó la construcción del teatro más grande de Europa, el Théâtre a Machines aux Tuileries, con capacidad para 7.000 espectadores, que disponía de una maquinaria que podía sostener un brazo mecánico con cincuenta danzantes, entre ellos el propio Luis XIV. Retrasos en la construcción demoraron el estreno hasta febrero de 1662, ya muerto Mazarino y, aunque como espectáculo fue un éxito (el rey ordenó nuevas representaciones después de Semana Santa), la ópera en sí fue un fracaso, ya que fue cortada en dos terceras partes, de manera que quedó reducida a un mero ornamento del *ballet du Roi*, como lo denominan las crónicas francesas¹. El retraso obligó a celebrar los esponsales con una adaptación al gusto francés de *Il Xerse* de Cavalli y Minato, también con ballets de Lully interpolados, que se estrenó en el palacio del Louvre.

Aunque en apariencia fue un triunfo diplomático, la Paz de los Pirineos supuso el fin de la hegemonía hispana en Europa, lo que sin duda influyó en la organización de lujosas representaciones para guardar las apariencias en casa. El responsable de las dos producciones madrileñas fue el marqués de Eliche, cuyo padre había negociado el enlace dinástico. Los españoles debieron de conocer con antelación los planes de Mazarino y es probable que la producción de dos óperas en la corte española no fuera sino una emulación de las celebraciones que se preparaban en la capital francesa. Ahora bien, a diferencia de los franceses, la creación quedó en manos de españoles, Calderón e Hidalgo, para quienes fue quizás la primera oportunidad de tra-

bajar juntos. Los conocidos versos de Tristeza en la loa de *La púrpura* —¿No mira cuánto se arriesga / en que cólera española / sufra toda una comedia / cantada?— demuestran que Calderón era muy consciente de la novedad del riesgo de recibir la desaprobación del público, pero el hecho de que después de *La púrpura*, una “representación” de unos 1500 versos, se representara otra comedia con 1000 versos más sugiere que no fue objeto de rechazo sino más bien lo contrario.

La elección de dos fábulas mitológicas para ambas obras revela la continuidad respecto a otros espectáculos cortesanos, que habían iniciado una nueva etapa en 1652 bajo los auspicios del nuncio Rospigliosi y el ingeniero Bacio del Bianco. *La púrpura de la rosa* ensalza las virtudes del amor frente a la guerra, un mensaje muy adecuado en el contexto de una negociación de paz con boda dinástica, ya que narra los amores de Venus hacia Adonis, para lo que cuenta con la inestimable ayuda de su hijo Cupido y la oposición de su amante oficial Marte, lo que acaba por provocar la trágica muerte del amado, quien será convertido por Júpiter en una flor teñida de color púrpura por su sangre que es elevada al cielo junto a la estrella de Venus. *Celos aun del aire matan* está basada en el mito griego de Céfalo y Pocris, adaptado a un contexto arcádico y eliminando muchos elementos para adecuarlo a una celebración epitalámica. Aura, ninfa de Diana, es acusada por su compañera Pocris de amar al noble Eróstrato y por ello condenada a muerte. Céfalo, otro noble caballero, lo impide, siendo Aura salvada por Venus y convertida en ninfa del aire. Desde lo alto infunde en Pocris el sentimiento de amor que le llevará a los brazos de Céfalo en la tercera jornada. Diana, cuyo templo es destruido por un airado Eróstrato, se venga con ayuda de las tres Furias, infundiendo celos en el alma de Pocris, quien acaba por morir accidentalmente de la mano del propio Céfalo mientras le espiaba, celosa de sus supuestos amores con Aura. Como en *La púrpura*, Venus acaba dulcificando la tragedia al elevar a los dos enamorados “al orbe de la luna”. Ambas obras tienen una planificación dramática muy similar: el amor de la pareja protagonista que se ve distorsionada por un antagonista (Marte y Diana respectivamente), lo que acaba por provocar un desenlace trágico que es resuelto por la voluntad de los dioses mediante el catasterismo. En ambas obras aparece la versión paródica del triángulo amoroso personificada en un matrimonio de criados (Bato y Celfa, Rústico y Floreta) y los pretendientes de ellas (Dragón y Clarín respectivamente). El mensaje moral es típico de una obra epitalámica: por un lado ensalza el amor frente a la castidad o el conflicto, por otro previene a la esposa contra los celos porque pueden provocar males aún mayores. En esencia, no resulta muy distinto de la ópera parisina, *Ercole amante*, en la que Deianira, celosa de Ercole por su pasión hacia Iole, intenta recuperar su amor con el manto de Neso, lo que acaba por causar la cruel muerte del héroe.

Como explica el artículo de Bernardo Illari en este mismo número, no se ha conservado la música original de Hidalgo para *La púrpura*, pero en cambio si disponemos de la partitura de *Celos aun del aire matan* en sendos manuscritos conservados en Évora y Madrid, este último incompleto. Esta obra ha sido objeto de importantes estudios musicales y literarios desde que José Subirá publicara el primer acto en 1933, entre ellos las ediciones musicales de



Luis XIV y Felipe IV en la Isla de los Faisanes, óleo de Laumosnier

Bonastre y Stein y las literarias de Stroud y Rull, además de diverso artículos y monografías entre las que deben destacarse las Stein y Flórez². A todos ellos me remito para un mayor conocimiento de la obra y su significado. En este breve artículo me propongo un acercamiento hacia un aspecto de *Celos* que ha recibido poca atención de los estudiosos pero que resulta fundamental para comprender la obra: la relación entre el texto y la música o, dicho de otro modo, de qué manera abordó Hidalgo poner música a una obra teatral enteramente cantada sin una tradición previa que le sirviera de pauta.

Es probable que Calderón tuviera conocimiento de los libretos operísticos italianos, pero lo que está claro es que no los tomó como modelo (en contra de lo que había hecho Lope en *La selva sin amor*, inspirada claramente en la tradición florentina temprana). El libreto italiano de mediados del siglo tenía en común con la tradición española la organización de las tramas, que narraban las vicisitudes amorosas de una doble pareja de nobles apoyados de figuras secundarias como confidentes, filósofos o generales y de un puñado de personajes cómicos, pero difería en los recursos dramáticos: la ópera se rige por una lógica dramática en la que, a través de recitativos escritos en *versi sciolti*, se crean situaciones de conflicto y resolución que se expresan mediante la suspensión de la acción en el aria, escrita en formas estróficas de versos cortos, que sirve tanto para expresar el ánimo del personaje como para distraer al público del tedio del recitativo. En cambio, el teatro español es textocéntrico, son la palabra hablada y su representación los valores centrales de una comedia, de manera que toda la expresión de las emociones se hace a través de ella, limitándose la música a apoyar de manera expresiva la declamación³. Por ello, el punto de partida de Calderón es la polimetría clásica de la comedia española, que se fundamentaba en predominio narrativo del romance combinado con una paleta amplia de estrofas, entre las que destacan romancillos, redondillas, seguidillas, letrillas y versos de arte mayor y un uso ocasional de estrofas italianas. Es difícil saber hasta qué punto Calderón tenía una idea clara de las

posibilidades musicales de sus versos cuando escribía esta obra, ya que su modelo eran las comedias habladas. No cabe duda de que los estribillos, distribuidos estratégicamente a lo largo de la obra, fueron concebidos como elemento estructural y algo parecido puede decirse de los pocos pero significativos números corales o las dos series de seguidillas. En cambio, no está claro qué solución musical tenía en mente cuando escribió una tirada de 350 versos en romancillo heptasílabo para empezar la ópera, mientras despliega tal diversidad de situaciones y de personajes que requerían (como hace Hidalgo) cambios constantes en el estilo musical. Secciones tan extensas en una misma estrofa son la norma en comedias convencionales pero resultan desconcertantes en una obra concebida para ser cantada en su integridad. El compositor se debió de enfrentar al reto más importante de su vida cuando tuvo que poner en música los versos de Calderón. Tenía a su disposición una amplia paleta de estilos musicales, algunos de la tradición hispánica, casi todos en forma de tonadas estróficas o coros en compás binario o ternario, y otros importados de Italia, que van desde el recitativo seco (en compás binario) al arioso (ternario), pasando por la sutileza del recitativo expresivo (binario)⁴. La diferencia fundamental con la práctica italiana es que en *Celos* no hay una relación unívoca entre una estrofa o verso determinados y un estilo musical. Todos los estilos se utilizan con estrofas y versos diferentes. Por ejemplo, hay recitativos en heptasílabos, octosílabos, endecasílabos y dodecasílabos, en estrofas de romancillo, romance, redondillas, letrilla, silva, estancias y liras. A primera vista, esta dislocación entre estrofa y estilo musical podría achacarse a la inexperiencia de Hidalgo, pero un análisis exhaustivo sugiere que el texto de Calderón no contenía todas las claves de su realización musical; por decirlo de una manera clara, que Calderón solamente tenía una idea aproximada de la posible realización musical de sus versos. Por su parte, Hidalgo no sólo se vio en la necesidad de dar variedad musical a secciones métricamente uniformes sino que en muchos casos tuvo que ignorar las claves implícitas en los versos para buscar una realización que

funcionara en escena.

El repaso de dos pasajes extensos en el primer y tercer acto sirven para ilustrar este problema. Como he dicho más arriba, la primera escena está escrita enteramente en romancillo heptasilábico que interpola, tras un número variable de cuartetos, un estribillo en forma de pareado de siete y once sílabas⁵. La solución habitual sido habría repetir una misma tonada con cada cuarteta y el mismo estribillo una veintena de veces pero, además de haber resultado insufrible, la diversidad de situaciones dramáticas requería mayor variedad. La partitura de Hidalgo comienza con una tonada de Pocris en compás binario que es respondida por el coro y rematada por el estribillo, una frase lenta en compás ternario cantada por Aura que establece desde el principio el contraste con el ritmo marcado de Pocris: “Ay infeliz de aquella / que hizo verdad haber quien de amor muera”. Tras tres repeticiones, interviene Diana cantando un arioso en compás ternario que enseguida se convierte en un largo recitativo binario que recuerda al modelo italiano, tras el que vuelven Aura y Pocris, combinando el estilo de la tonada con el del recitativo. Aura cambia ligeramente el estilo para invocar a los dioses y a los elementos (“Soberanas esferas”), un intenso recitativo expresivo que se mueve en armonías bemoladas. Sin cambiar de estrofa y como respondiendo al ruego de Aura, aparecen Céfalo y Clarín alternando recitativo y arioso. Diana les interpela cantando una tonada ternaria, a la que sigue una versión modificada (en binario) del estribillo de Aura cuyo texto va cambiando en cada repetición, siempre con un mensaje amenazador al joven: “tanto que nadie a él llega / que no escriba su muerte con su huella”. La escena continúa combinando estilos hasta que vuelve a intervenir Aura con su estribillo modificado, transportado a un tono más grave, a la misma tonalidad que el de Diana. Finalmente, Aura es salvada por Venus y convertida en aire, tras lo cual adopta como suya la melodía del estribillo de Diana y lo repite dos veces, la segunda cambiando su texto para indicar que pasa de ser víctima a ser verdugo: “No ya infeliz de aquella / que hizo verdad haber quien de amor muera”. Como ha observado Flórez, el estribillo es el recurso unificador de toda esta larga secuencia que va pasando por distintos personajes y transformándose a medida que cambian las circunstancias en escena⁶. Pero lo que hace Hidalgo es un auténtico encaje de bolillos para conseguir representar musicalmente una secuencia en la que se define el conflicto principal de la obra y se produce la metamorfosis de uno de los personajes principales. La extensión del texto le impide cualquier tipo de elaboración que vaya más allá de los cambios en el estilo de la declamación y en aspectos armónicos.

Transformación del estribillo “Ay infeliz de aquella”.

La mayor variedad métrica en las dos últimas jornadas podría significar que Calderón se fue adaptando sobre la marcha a las dificultades que pudo experimentar Hidalgo. La tercera se inicia con un monólogo de Diana en el que invoca a las Furias para sembrar los males en sus enemigos, unas endechas reales compuestas como tonada en compás binario cuyo contorno melódico y rítmico es muy similar a la que entona Pocris al principio de la primera jornada. Sin cambiar la estrofa ni la tonada, las Furias confirman que harán que los mortales “Padezcan, penen, giman, lloren, sufran”. En la escena que prosigue, con Céfalo y Pocris conviviendo como esposos, la métrica cambia a romance de arte mayor y Pocris canta un dulce lamento en el que confiesa su deseo de que Céfalo no pase tanto tiempo cazando. Se trata de una variación estrófica sobre un bajo repetido de dieciséis compases, sin duda uno de los pasajes más líricos de toda la ópera, cuyo perfil melódico y armónico general parece inspirado en la famosa tonada *Marizápalos*: dos frases simétricas en compás ternario con ritmo apuntillado, la primera con semicadencia en la dominante y la segunda con progresiones armónicas para volver a la tónica. Este es el único pasaje que recuerda en su carácter a un aria operística italiana, pero donde ésta hubiera tenido dos o tres estrofas, Calderón escribe diez, cuarenta versos cargados de densas imágenes y simbolismo. Donde un libreto italiano hubiera dado la oportunidad para que el compositor expresara en música las dulces emociones de la ninfa, Calderón se reserva todo el protagonismo.

Variación estrófica de Pocris “Del desmayo”

Poco más adelante, tras haber sido inducida a los celos y la desconfianza por una de las Furias, se sucede la escena del trágico desenlace. Calderón recurre a un nuevo cambio de estrofa para la escena del bosque, que recibe un original tratamiento por parte de Hidalgo. Está escrita enteramente en sextillas con un estribillo de un solo verso —“Ven, Aura, ven”— que traduce casi literalmente las palabras de Ovidio “aura, veni dixi” (*Metamorphoseon*, 7.837). En la escena intervienen Céfalo (que cree estar solo), Pocris (oculta en la maleza) y Aura (desde lo alto). Los personajes van alternando las nueve estrofas con notables diferencias estilísticas; mientras que Pocris y Aura cantan en un estilo más cercano al recitativo, las partes de Céfalo son más expresivas, reflejando literalmente el sentido de algunos versos, como por ejemplo en la estrofa “Ven y en cromáticos tales”, donde algunas

palabras se traducen musicalmente: sobre la palabra “cromáticos” la melodía pasa de si natural a bemol; en “pasajes” realiza dos escalas ascendentes sucesivas con ritmo apuntillado; “pausas” es traducida con silencios en la voz; “sostenidos” hace que el canto pase de sol natural a sol sostenido y finalmente “fugas” presenta una breve frase imitativa entre la voz y el acompañamiento. Poco más adelante, Céfaló, confundido por una de las Furias, atraviesa el pecho de Pocris con la jabalina infalible que había arrebatado a Diana en el primer acto. Calderón escribe toda la escena en romance mientras que Hidalgo compone la mortal despedida de los dos enamorados en recitativo expresivo para ella y arioso ternario para él, renunciando de nuevo a trasladar musicalmente la estructura estrófica. Aunque no utiliza apenas disonancias, Hidalgo consigue acumular tensión recorriendo sin modular la serie de quintas. Primero va cantando Céfaló sobre acordes mayores haciendo el recorrido entre mi bemol mayor y si mayor y de nuevo en la dirección opuesta. En la respuesta de Pocris hay más acordes menores y también algunas modulaciones. Con recursos increíblemente simples, las últimas palabras de Pocris, un recitativo expresivo que viaja de nuevo de si mayor a do menor, son uno de los momentos de mayor dramatismo de la ópera. Su breve mensaje final, “Si, pero ¿que enmienda ser Aura aire si en quien quiere como yo quiero...” es interrumpido por reflexiones que revelan su desfallecimiento. Hidalgo juega con un doble registro vocal, más agudo para el mensaje a Céfaló, más grave para los apartes, un recurso que años más tarde utilizará Lully en la escena más famosa de todas sus óperas, cuando Armide duda al intentar matar a Renaud cantando “Enfin, il est en ma puissance”. Pocris expira tras retomar el estribillo que había entonado cuando la Furia le introdujo en el alma el veneno de los celos, que recoge el título y la moraleja de la obra: “que si el aire diere celos, / celos aun del aire matan.”

Recitativo de la muerte de Pocris “Pero ¿qué enmienda?”

La creación de dos obras teatrales enteramente cantadas fue sin duda uno de los hitos de la España del seiscientos, una revisión, al menos puntual, de las convenciones que regían la escena. Que ambas fueron bien recibidas se confirma por numerosos hechos, como la reposición de *Celos* en 1679, 1684 y 1697, su posible representación en Nápoles en 1682 y el hecho de que el emperador Leopoldo pidiera en 1667 a su embajador en Madrid la

partitura para satisfacer el deseo de su esposa Margarita de volver a escuchar su música. También por la reposición de *La púrpura* en 1680 y su representación con una nueva partitura en Lima en 1701, compuesta por Tomás de Torrejón y Velasco y que utilizaba al menos en parte la música original de Hidalgo, como explica el artículo de Bernardo Illari.

Estos ejemplos demuestran que Hidalgo se vio en la necesidad de inventar la fórmula para integrar texto y música a partir de un libreto que no era libreto sino una comedia clásica con algunas concesiones para su adaptación musical. Habría que preguntarse qué hubiera ocurrido si los libretos que se le encomendaron hubieran sido escritos, no por un dramaturgo maduro y consagrado en las tablas y en la sociedad, sino por un joven deseoso de explorar y aprender de las tendencias más actuales. Aunque el compositor no era un muchacho cuando empezó a escribir música para la corte, en una España profundamente jerarquizada la distancia social entre él y Calderón era inmensa. Compárese, por ejemplo, con las posibilidades que le ofrecía a Monteverdi la colaboración de los jóvenes ingenios venecianos de la talla de Busenello o Badoaro, dispuestos a adaptar sus libretos al gusto del maduro maestro del Dogo. También deberíamos reflexionar que hubiera pasado si Hidalgo, al igual que Velázquez, hubiera hecho algún viaje a Italia y hubiera tenido la oportunidad de conocer en directo las reglas de juego de la ópera, la dinámica de producción y la profesionalización de los cantantes. Quizás el camino de Calderón era textualmente excelente, pero desde el punto del espectáculo dramático musical era inviable. Y la mejor prueba es que, en varias décadas, no se crearon más óperas en la corte española, a pesar de que ambos autores vivieron todavía al menos veinte años más.

Álvaro Torrente

¹ Klaper, Michael, “*Ercole amante sconosciuto*: Reconstructing the Revised Version of Cavalli’s parisian Opera”, en Ellen Rosand (ed.), *Revising Cavalli’s Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, Aldershot, Ashgate, 2013, 333-352.

² Todas las referencias bibliográficas se recogen en el artículo de Judith Ortega en este mismo número.

³ Juan José Carreras, “*Celos*, ópera poética de Calderón e Hidalgo”, *Celos aun del aire matan: ópera barroca en tres jornadas*, Madrid: Teatro Real, 2000, pp. 88-105.

⁴ Utilizo el término arioso en el mismo sentido que se aplica en los estudios de ópera italiana del s. XVII, para pasajes realizados musicalmente en compás ternario aunque sin el perfil melódico o métrico definidos como correspondería a un aria; en Italia se basan en *versi sciolti*, pero en esta obra utilizan diversos tipos de estrofa. Es un sentido más restrictivo que el de Cardona (1980, p. 310), seguida por Flórez (2006), que denomina ariosos a pasajes sin perfiles métricos repetitivos pero con un carácter más melódico que el recitativo seco.

⁵ Utilizo escena en sentido genérico ya que, a diferencia de la ópera italiana, en el teatro español no existía una división formal en escenas.

⁶ Flórez, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006, 321-323.

⁷ Es posible que Lully conociera la música de Hidalgo a través de María de Anaya (que había cantado el papel de Mejera en *Celos*) o de Francisca Bezón. Ambas estuvieron en París con la compañía de Pedro de la Rosa y participaron en el *Ballet des Muses* de Lully en 1666, que incluye una entrada de *Les espagnols* con una tonada “Ay que padezco de amor los rigores”. De La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, 455.

TRASCENDENCIA DE JUAN HIDALGO

Si salir de Madrid, Hidalgo corrió mundo. Como músico de la Capilla Real, gozaba de una posición hegemónica dentro del imperio español. Músicos de la península, de las Indias y de más allá tuvieron sus obras como interlocutores en esa enorme conversación que era la música hispánica del Barroco. Las incorporaron a sus repertorios, las usaron de fuente y modelo, las citaron y referenciaron a gusto y placer; como Eva Perón y sin precisar de volver (porque nunca se marchó), Hidalgo (casi) fue millones. Acentos populistas aparte, aquí pasaré revista, primero, a la circulación ultramarina de su obra, y enseguida, a lo que sobre ella puede mostrarnos el complejo caso de *La púrpura de la rosa* de Lima (1701).

Esta circulación afectó, claro, a los tonos humanos del compositor, las elegantes canciones para voz y acompañamiento (o, como se dice siguiendo la lexicografía italiana, bajo continuo) de uso en el teatro y en la cámara, típicamente de temática amorosa. Hidalgo fue uno de los maestros indiscutidos del género. Tenía el “pulgar verde” para cultivarlo, o sea una capacidad particular para crear melodías memorables, sofisticadas pero accesibles, que calzaban a la perfección con sus letras, fusionando palabras y sonidos en esa entidad compleja, superior e infinitamente conmovedora que es una canción. Por ello, sus tonos mantuvieron un lugar de privilegio en el repertorio hasta unos treinta o cuarenta años después de su muerte, todo un elogio a sus valores en una época donde la música pronto se volvía perimida, cuando no terminaba alimentando las necesidades de papel de buena calidad que tenían los coheteros.

Hidalgo está bien representado en todos los manuscritos principales de tonos humanos, con excepción de uno, el llamado *Cancionero de Cambridge*, compilación monográfica dedicada a la obra de otro destacado cancionista barroco, José Marín. No resulta sorprendente que la música de Hidalgo figure en el llamado *Manuscrito Guerra*, de acuerdo con el nombre del copista, originado en la corte madrileña, muy cerca de donde el compositor trabajaba cotidianamente y no mucho después de las fechas de composición. Pero sí resulta interesante que no menos de cuatro composiciones hayan sido copiadas en un manuscrito de proveniencia mejicana que hoy se halla en la colección Sutro, en San Francisco (California), puesto que el repertorio allí contenido es en su mayoría de compositores más recientes (como el mismo Marín, Juan de Navas, o Juan de Lima Serqueira), y las fechas que el libro contiene corresponden al siglo XVIII. El códice documenta la continuada presencia de la música de nuestro compositor en la capital de la Nueva España durante las décadas posteriores a su muerte.

Aunque la música sacra no es el género con el que uno asocia más inmediatamente a Hidalgo, sus villancicos, que en esta época eran de naturaleza religiosa, son los que gozan de distribución más amplia en los archivos coloniales americanos. En realidad, el compositor los cultivó mucho más de lo que a primera vista podría imaginarse; su empleo principal era en la Real Capilla, con lo cual debe haber contribuido con regularidad al repertorio eclesiástico del conjunto. Si no lo tenemos tan presente es por la falta de un corpus de música que provenga de Madrid, lo cual, a su vez, no es por designio sino por accidente: el desafortunado incendio del Alcázar de Madrid, en 1734, nos privó de ellos para siempre.

Fuera de Madrid, y en particular de la península, el

nombre y el arte de Hidalgo se difundieron de manera notable a través de los villancicos. En la península, las catedrales de Segovia y Valladolid conservan colecciones de peso; fuera, hay ejemplares en Múnich, Méjico, Guatemala, Bogotá, y Sucre (Bolivia). El más difundido de todos es *Monarcas generosos*, dedicado a los Reyes Magos, que llegó a nosotros en copias de las catedrales de Valencia, Bogotá y Sucre (Bolivia). Que el manuscrito de Bogotá, escrito *in situ*, lleve la fecha 1721 de nuevo atestigua la extendida vigencia póstuma de la música de Hidalgo. Por otra parte, *Mas ¡ay! ¡Piedad! ¡Socorro!*, un villancico de Semana Santa (“de *Misere-re*”, según la fuente, o sea, para ser cantado junto con ese salmo en el Triduo) para tres voces archivado en Sucre, presenta un sentido dramático y una intensidad expresiva inesperada en una composición relativamente pequeña, la cual fue causa probable de que la copia, de origen peninsular y con muchas señas de uso, se conservara hasta el presente.

Pero la diferencia entre tonos de amor y villancicos religiosos puede resultar engañosa. La movilidad entre los dos géneros era frecuentísima y cotidiana. La del Barroco era una cultura de correspondencias, con vigencia continuada de una tradición que consideraba la existencia como un hecho unitario. No había una escisión fundamental entre un ámbito de la religión y otro de la vida secular; lo sagrado y lo profano se hallaban imbricados de manera inseparable, interactuaban y se conferían sentido mutuamente. En la época, y siempre siguiendo la tradición, los hechos sacros gozaban de primacía, mientras que los del siglo adquirirían sentido como dimanaciones de lo religioso. En esta línea, el amor primero era el de Dios, que constituía el vínculo de atracción fundamental que unía a los seres del universo, minerales, vegetales, animales y humanos.

Por ello, el tono que para nosotros sólo canta el amor entre hombre y mujer, en la época se refería metafóricamente al amor divino. Por medio de estas conexiones simbólicas, se abre la posibilidad de cultivar las canciones amorosas en ámbitos religiosos, conventuales o devocionales, sea como parte del culto, para ejercicios de piedad colectiva, o simplemente como hecho recreativo en el que cantar el amor humano aparentemente se leía de manera más o menos automática como celebración de Dios. Aunque la realidad de la recepción musical probablemente fuera mucho más compleja de lo que cualquier generalización es capaz de expresar, el mecanismo permitía la expansión, de los cantos a través de la sociedad, y de la experiencia individual y colectiva por medio de su ejecución. Como consecuencia, las canciones de comedia o de cámara de Hidalgo se aplicaron a Dios —por ejemplo, a la celebración del Santísimo Sacramento— a veces sin tocar una coma.

Así sucedió. El caso más llamativo dentro de lo que podemos designar como el canon de Hidalgo, el conjunto de sus composiciones imprescindibles que rápidamente se constituye hoy a fuerza de ejecuciones repetidas, quizás sea el de *Ay, corazón amante*, canción extraordinaria por su apasionado texto y su partitura de inusual riqueza expresiva, que para el copista de una fuente madrileña era una “tonada humana” o secular, mientras que en la catedral de Segovia fue dedicado al Santísimo. Más allá de los confines de la península, vale la pena mencionar a *Disfrazado de pastor/baja el Amor*, un tono a solo de Hidalgo que, según descubrió Louise Stein, figura en el primer acto de la comedia mitológica *Los Juegos Olímpicos*, de Agustín de Salazar y

Torres (1642-1675), novohispano, sino por su origen al menos por su educación. La pieza se conservó como canción con guitarra en Cataluña y como villancico de Navidad en un convento de México; si Salazar terminó sus días en Madrid, uno de sus textos halló el camino de regreso a casa.

Por otra parte, uno de los tonos más famosos de Hidalgo, *Con tanto respeto adoran*, que con su texto secular figura en tres manuscritos peninsulares, también existe en versión religiosa en la península, en Segovia, y en América, por medio de una fuente anónima de la catedral de Bogotá. Por último, *Cantárico que vas a la fuente*, un tono con estribillo coral y coplas a solo que Hidalgo escribió para el auto sacramental *Primero y segundo Isaac*, de Calderón, se transformó en villancico al Santísimo Sacramento en una copia de Bogotá. Además, esta atractiva composición aparece también reelaborada como villancico para la misma celebración en un manuscrito de Guatemala, “compuesto por el maestro don Tomás Torrejón y Velasco (1644-1728) en la ciudad de Lima”. La música de Hidalgo se reconoce, pero el resultado sonoro es distinto: de allí la atribución.

La Púrpura de la Rosa de Lima (1701): Hidalgo en Torrejón

Pero el tema de la circulación transoceánica de la música de Hidalgo no termina aquí, y el *Cantárico* viene muy al caso. Su capítulo más interesante, y también el más controvertido, corresponde a la partitura limeña de *La púrpura de la rosa*, que también trae a colación las prácticas intertextuales de Torrejón. Esta obra, uno de los pocos dramas todos cantados que se produjeron en España durante el siglo XVII, fue puesto en escena en dos ocasiones principales: en Madrid (1659) y en Lima (1701). Pese a que no se conserva ni el nombre del compositor ni la música del estreno madrileño, los estudiosos concuerdan en que su creación correspondió a Hidalgo. Por el contrario, sí ha llegado hasta nosotros un manuscrito para la versión de Lima, cuya portada lleva una atribución a Torrejón, maestro de capilla de la catedral entre 1676 y 1728.

Sucesivos descubrimientos de secciones concordantes con la música limeña llevaron a cuestionar la autoría de la obra. Carmelo Caballero, Louise Stein, José Máximo Leza y Francisco Valdivia, todos hallaron correspondencias entre fragmentos de la música atribuida a Torrejón y tonos humanos, villancicos o danzas que circularon de manera independiente. Como algunas de estas versiones anteceden a la puesta limeña, se las ha identificado como secciones que habrían pertenecido a la partitura de 1659 que Torrejón habría conservado en la suya propia. Stein llevó el tema al punto de incluir los nombres de los dos compositores, Hidalgo y Torrejón, como coautores en su transcripción de la obra. Nadie abordó este complejo problema de manera explícita y en todas sus facetas; pero se instaló en la conciencia colectiva la creencia de que Torrejón simplemente habría acomodado el original madrileño para la ejecución virreinal, sin mayor mérito.

Desarrollar el tema requerirá de un examen detallado de la música por medio de una triple comparación técnica: primero con sus concordancias peninsulares, en segundo término con la obra sobreviviente de Hidalgo, y en tercero con la de Torrejón, análisis que vengo realizando desde hace tiempo. Aquí va un avance del trabajo: caracterizaré la relación entre las dos partituras, como un modo más de mostrar



Fragmento de *La Púrpura de la Rosa*, partitura original del manuscrito conservado en Lima.

la trascendencia de Hidalgo, ahora a través de la reelaboración de sus ideas musicales.

En primer lugar, debemos cuidarnos de no caer ni en la “caza de brujas” ni en el desprecio de un autor diaspórico en pro de privilegiar uno metropolitano. Torrejón cuenta en su haber con una producción de mucha riqueza, que no carece ni de ítems ya canonizados por su atractivo popular (como su bailete *A este sol peregrino* o su rorro de Navidad *Desvelado dueño mío*) ni de proezas técnicas (como *Ab del invencible muro*, villancico a la Concepción a diez voces de complejidad monumental). Hablamos de uno de los compositores más importantes que actuaron en América Latina bajo la dominación política y cultural de España, y no de un maestro menor.

Pero además, no deberíamos pensar en la relación entre Hidalgo y Torrejón como definida por sólo dos posibilidades —que la música sea de Hidalgo o sea de Torrejón y nada más. Del examen de la creación musical en el Barroco hispánico (y europeo en general), se desprende, en cambio, la gran flexibilidad con que los compositores (así como sus colegas de otras artes) trataban los materiales ajenos. La música establece todo tipo de vínculos intertextuales (¿o deberíamos quizás llamarlos intermusicales?). Existe por cierto el posible plagio, o la apropiación completa de una obra ajena con pobre sentido ético; Pietro Cerone, entre otros, condenó esto que él, como nosotros hoy, consideraba una usurpación. Pero también hay vínculos entre obras de naturaleza didáctica, por compositores más o menos bisoños que siguen un modelo establecido a fin de aprender modalidades y procedimientos. Los hay de naturaleza práctica, por maestros en busca de posibilitar la ejecución de una pieza con medios más reducidos que los originales. Y los hay de naturaleza intelectual, por quienes buscan demostrar su ingenio a través de la incorporación de citas y referencias a música ajena dentro de sus propias composiciones.

La carrera de Torrejón permite eliminar el dolo y el modelaje didáctico de la lista de posibilidades. Sus motivaciones parecen haber sido las otras dos: crear una obra que pudiera ser puesta en escena y establecer un interjuego con la música ya conocida de Hidalgo. La partitura ofrece rica evidencia al respecto. Por ejemplo, en la primera parte de la obra, Belona acude a buscar a Marte para que salga a la guerra, rescatándolo de la confusión y los celos que ya lo atormentan. El estribillo de su parlamento, *¡Arma! ¡Arma! ¡Guerra! ¡Guerra!*, está marcado como un doble coro en el libreto original. Su música recurre a un desplazamiento rítmico muy característico, en el que el acento no coincide



con el tiempo fuerte del compás escrito. Un desplazamiento parecido aparece también al final del segundo acto de *Celos aun del aire matan*, de Hidalgo, justamente un doble coro, sobre el texto ¡Fuego! ¡Fuego! Todo parece postular la autoría del maestro madrileño, salvo un detalle: en la *Púrpura*, el trozo está escrito sólo a cuatro voces. Hidalgo, entonces, debería haberlo escrito a ocho, a dos coros; para la puesta de Lima, Torrejón habría conservado la materia musical del original, pero la redujo a un solo coro. Dada la pérdida de contraste dramático que acarrea el procedimiento, uno duda que la decisión haya respondido a designios estéticos. Tiene más sentido pensar que dependería de limitaciones técnicas concretas de las cantantes limeñas, quienes no deberían haber estado acostumbradas a cantar a doble coro: Torrejón habría editado a Hidalgo para posibilitar la ejecución de la obra. Operó aquí con sentido práctico, tal y como se hacía en su época.

Por otra parte, se conservó un tono asociado con una sección muy característica del texto de la *Púrpura*, “No sé — que a sombras funestas”. La letra corresponde al relato que Adonis, afectado por una flecha de Cupido le hace a Venus de una pesadilla que acaba de tener, en la cual un jabalí la mata. La música circuló como tono humano (trató de ello Valdivia), como villancico (Caballero), como tema para diferencias o variaciones instrumentales y como baile (según Maurice Esses), no sólo en la península sino también en los reinos de ultramar —se conserva, por ejemplo, en el fascinante manuscrito de un franciscano de la región de Cusco (Perú), Gregorio de Zuola (m. 1709), hoy en Buenos Aires, junto con otras canciones, poemas sin música y notas de muy diversa naturaleza. La asociación entre música y letra es tan fuerte que lo más probable es que se trate de un extracto de la *Púrpura* madrileña que circuló suelto. Dada la conexión peruana, es imposible que Torrejón no lo haya conocido.

Sin embargo, en la producción de Lima, el tono que cantó Adonis para este texto es otro, que mantiene contacto con el original pero que se reconoce como diferente. A cambio, dos citas de los motivos de Hidalgo aparecen desplazadas: inmediatamente antes de la escena en cuestión (especie de guiño a una audiencia capaz de decodificar el gesto) y más adelante, cuando Marte, irritado con Cupido, afirma que si fuera hijo suyo no despreciaría el valor y la fiera en pro de la hermosura. El porqué de la cita es materia de interpretación; Torrejón establece un vínculo musical entre la pesadilla de amor y muerte de Adonis y la irritación amorosa de Marte. Con ello, convierte a cada una de las situaciones en un comentario sobre la otra, haciendo una de las dos. Hay más todavía: el sueño de Adonis es presagio de su propio final, pues es él quien termina por sucumbir al ataque de un jabalí que Marte envía para descargar la rabia de sus celos. La cita musical viene así a develar una importante conexión subyacente en el texto, entre la pesadilla de Adonis y la furia de Marte. Como sea, está claro que aquí Torrejón juega con la música de Hidalgo según sus propios designios autorales. No sólo la reproduce, ni la edita con sentido práctico, sino que la reelabora como mejor le parece.


Esta línea de razonamiento puede ampliarse por medio de la consideración del estilo musical de las secciones. Por ejemplo, la impresionante auto-presentación de Adonis al princi-

pio de la obra, cuando le cuenta su historia a Venus (y a la audiencia), escrita en recitativo, está llena de gestos que remiten a otra música dramática de Hidalgo y resulta, al mismo tiempo, ajena al estilo de Torrejón; aquí debe haberse mantenido en sustancia la partitura de Madrid. Pero las tonadas con las cuales las Ninfas abren el drama, en cambio, contienen un tipo de frase elongada e inquieta propia del maestro limeño pero no del de Madrid, y lo mismo puede señalarse con respecto a los breves y disonantes coros que siguen. La *Púrpura* que sobrevive, entonces, no contiene una sola voz musical, sino todo un diálogo, fluido y cambiante, especie de polifonía a dos (y quizás más) voces compositivas, completamente a la altura del tiempo.

Este rápido estudio de secciones de la *Púrpura* de Lima no sugiere ningún tipo de relación simple entre la música de Hidalgo y la que Torrejón se atribuyó. Por el contrario, la presencia del primero en la obra del segundo oscila entre la reproducción más o menos directa hasta la reelaboración del original con sentido práctico, la cita simbólica e intelectual, y, por supuesto, la composición libre de nueva música. Torrejón no reprodujo a Hidalgo sin más, sino que utilizó selectivamente algunos elementos del original, con distintos grados de fidelidad y por razones diversas. La responsabilidad por las distintas decisiones que dieron forma a la obra, de composición, reelaboración, cita y reproducción, corresponde a Torrejón —quizás haya que dar más crédito a la portada del manuscrito de lo que se ha hecho últimamente. En todo caso, es menester un estudio detenido de toda la evidencia disponible antes de que puedan extraerse conclusiones definitivas.

Volvamos al homenajeado. El juego que la *Púrpura* establece con su música demuestra una vez más el interés y la vigencia que conservaba casi medio siglo después de la producción madrileña. Hidalgo es una presencia en Torrejón, y no como peso muerto, sino como tradición viva, que se renueva así sea de manera parcial. La música de Juan Hidalgo trascendió en mucho al mundo de la Corte madrileña en la cual se desarrolló. Sus maravillosos tonos humanos constituyeron el núcleo inicial de un atractivo repertorio teatral y de cámara. Sus innovaciones teatrales, a las que aquí no me referiré, fueron recogidas y desarrolladas por imitadores y sucesores. Sus expresivos villancicos, alimentados del mismo sentido dramático y expresivo que nos legó sus canciones, se instalaron en las catedrales del mundo hispánico, donde todavía se cultivaban en la década de 1720. Y la partitura de *La púrpura de la rosa*, su primera representación cantada, no sólo sirvió de fuente para tonos y danzas que enriquecieron el quehacer musical hispánico, sino que además fue el objeto de una compleja reelaboración, a manera de gran comentario musical, en Lima y por parte de un maestro una generación más joven. En el cotejo con cierta música italiana o alemana de la época, los logros de Hidalgo parecen palidecer, dada la modestia de sus proporciones formales y la sutileza de sus medios expresivos. Injusta comparación: las creaciones de Hidalgo establecieron todo un estilo de hacer música, en el teatro, la cámara y la iglesia, que le sobrevivió por muchas décadas. Hidalgo trascendió de la manera más humana posible; he aquí tal vez el mejor elogio que pueda hacerse a su arte.

IVOR BOLTON: “NO ME GUSTA LA ARQUEOLOGÍA MUSICAL”



Ivor Bolton es el nuevo hombre del Teatro Real. Nacido en Blackrod en 1958, el director británico es uno de los músicos más interesantes del momento actual. Tras estudiar en el Clare College de la Universidad de Cambridge y en el Royal College of Music de Londres, fue maestro repetidor en el National Opera Studio y director de la Schola Cantorum of Oxford, antes de hacer su debut operístico en 1986 con *The Rake's Progress* de Stravinski para la compañía Opera 80. Poco antes había comenzado su relación con el Festival de Glyndebourne (de cuyo excelente coro finalmente fue director), y ha colaborado estrechamente con grupos como la Scottish Chamber Orchestra o los St. James's Baroque Players. Ha dirigido el Lufthansa Festival of Baroque Music y mantiene un estrecho contacto con el Teatro Nacional de Múnich, donde ha asumido 17 nuevas producciones, obteniendo varias veces el Premio Bávaro de Teatro. Su presencia es también habitual en la Royal Opera House Covent Garden, el Festival de Aix-en-Provence, la Staatsoper de Viena, la Netherlands Opera, el Maggio Musicale Fiorentino o la Opéra National de Paris. En el campo sinfónico ha actuado con orquestas tan prestigiosas como la Royal Concertgebouw, la Sinfónica de Montreal, las London Symphony y Philharmonic, la Filarmónica de Rotterdam o la de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Desde 2004 es titular de la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, a la que llevó por vez primera a los Proms en 2006. Sus versiones combinan el máximo rigor estilístico con una enorme vitalidad, como ha vuelto a demostrar en las funciones de *Alceste* de Gluck en el coliseo madrileño.

Es un privilegio haberle conseguido traer a Madrid como nuevo director musical del Teatro Real.

En primer lugar, tengo que decir que estoy absolutamente encantado. Adoro su país. Desde hace un par de años vivo en Barcelona. Tengo una casa en Granada. Mi mujer es especialista en polifonía renacentista ibérica, así que los documentos con los que puede trabajar están en los archivos de las catedrales de Cuenca, Sevilla, Salamanca o Toledo. ¿Qué más se puede pedir?

Es la tercera ocasión en que trabaja en el teatro, después de *Jenufa* de Leos Janáček y *Leonora*, la primera versión del *Fidelio* beethoveniano. ¿Cómo ha encontrado a la orquesta?

Creo que la orquesta ha mejorado considerablemente. Aunque sólo la dirigí en una ocasión, puesto que la versión de concierto de *Leonora* fue con la Orquesta y Coro Nacionales de España. Pero el nivel que he encontrado es excelente.

Se nota el paso de maestros como Semion Bichkov, Hartmut Haenchen, Ingo Metzmacher...

Sí, por supuesto. Y tocar a Gluck no es nada fácil. Hay que cuidar mucho el acento, la articulación... Y hay que tener en cuenta que, aunque abarca muchos estilos, la Sinfónica de Madrid no es una orquesta historicista que esté especializada en la música barroca. Además, Gluck es un puente entre dos épocas, un maestro que está continuamente experimentando. Pero hay que interpretarlo así. Si no, se corre el peligro de que se vuelva un poco monótono.

Me parece que su primera actuación en España fue un *Così fan tutte* de Mozart en la Quincena Musical de San Sebastián en agosto de 1991, coincidiendo con el bicentenario de la muerte del compositor salzburgués.

¡Dios mío! Creo que he aprendido a dirigir un poco desde entonces. Recuerdo que lo hicimos en un teatro precioso, el Victoria Eugenia, y que estaba como Fioriligi María Bayo, una artista maravillosa.

¿Ha trabajado con otros cantantes españoles?

Lamentablemente no demasiado, aunque tengo gran admiración por algunos de ellos, como Raquel Andueza en la música antigua.

¿Y en otros teatros españoles?

Sólo en el Liceo de Barcelona, donde hice *El rapto en el serrallo* en la primavera de 2010. Fue una magnífica experiencia, en aquel teatro tan hermoso y con una fantástica Diana Damrau como Konstanze. El montaje de Christof Loy también era bastante raro, como el de aquí... Había varios proyectos con Joan Matabosch, que supongo que ahora se trasladarán a Madrid.

¿Qué pretendía con aquella *Jenufa*, que a muchos nos resultó tan sorprendente en sus manos?

Quería ante todo resaltar las raíces checas, que emparentan esa música con Smetana y con el último Dvorák. También el uso del lenguaje, que me parece primordial en estas óperas. Y los elementos populares que anidan en estos pentagramas. Es un mundo en el que, desde luego, me gustaría ahondar. Como también en otros autores como Britten, de quien recientemente he dirigido *Billy Budd* en Ámsterdam con gran placer.

¿Por qué se siente tan atraído por el repertorio de Janáček?

Tuve ocasión de conocer muy bien sus óperas en el ciclo que Nikolaus Lehnhoff y Andrew Davis realizaron en Glyndebourne, con Anja Silja entre otros (a la que después volví a encontrar como Kostelnicka en Madrid) y me quedé absolutamente fascinado por estas obras. Es curioso que hayan tardado tanto en representarse, por ejemplo, en la Staatsoper de Viena.

Y sobre todo en su idioma, porque utilizaban hasta hace muy poco la traducción alemana de Max Brod. Yo creo que aún queda en los austriacos un cierto sentido de imperialismo, un poco paternalista, que hace que consideren a estos países y sus culturas como algo inferiores. Pero es también lo que ha ocurrido en Francia con Berlioz,

FROM SPAIN TO ETERNITY
THE SACRED POLYPHONY OF EL GRECO'S TOLEDO
ENSEMBLE PLUS ULTRA

ENSEMBLE PLUS ULTRA
FROM SPAIN TO ETERNITY

El Ensemble Plus Ultra conmemora el cuarto centenario de la muerte de El Greco con una cuidada selección de obras de Cristóbal de Morales, Alonso Lobo y Alonso de Tejada, compositores que estuvieron en activo en Toledo durante los treinta y siete años en que El Greco vivió y trabajó en la ciudad.

1 CD
ENSEMBLE PLUS ULTRA

deutsche Grammophon.com
universalmusic.es

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



que han tenido que revalorizarlo ustedes, los ingleses. O incluso con Massenet. Por cierto, ¿cómo comenzó su relación con la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo?

Nuestra primera colaboración fue en 2000, precisamente con otra ópera de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, con una monumental Susan Graham como protagonista. Se produjo un idilio inmediato. Eso de que los músicos germanos son orgullosos y altivos frente a los extranjeros es un tópico. Desde el primer momento se mostraron muy felices y contentos por participar en una de las producciones de ópera del festival de verano. Hasta entonces, el monopolio lo tenía la Filarmónica de Viena, pero resultaba carísima, y Gerard Mortier quiso contar con otros conjuntos para el resto de los espectáculos, manteniendo a la Filarmónica, que tiene fama de ser la orquesta mejor pagada del mundo, para las grandes producciones y conciertos sinfónicos. La nuestra también es una orquesta nacional, pero allí tenía un cierto aire de orquesta “de provincias”, relegada a las matinées mozartianas y poco más. Desde entonces, todo

cambió.

De hecho, la orquesta sigue colaborando en el festival de verano.

Así es, y con un repertorio muy amplio y muy variado. Hace dos veranos dirigí *Iolanta* de Chaikovski nada menos que con Anna Netrebko, Piotr Beczala y Nikolai Putilin, junto con *Le rossignol* de Stravinski. El anterior habíamos interpretado esa obra tan curiosa, *Das Labyrinth*, de Peter von Winter, con libreto de Emanuel Schikaneder, una especie de continuación de *La flauta mágica*. Y el año pasado asumimos las representaciones de *El sueño de una noche de verano*, que se ofreció en su integridad. No hay que olvidar que, en el área alemana, la obra de William Shakespeare se conoció fundamentalmente gracias a la música de Mendelssohn. Fueron los románticos quienes la redescubrieron.

Es algo parecido a lo que ocurrió con el Siglo de Oro español.

Efectivamente, Goethe era un fanático de Calderón de la Barca. Y también Wagner, cuyas obras figuraban en su selecta biblioteca. Pero, volviendo a mi orquesta, estoy muy orgulloso de su

nivel, porque varios de sus miembros tocan en Les Musiciens du Louvre y otros están en orquestas sinfónicas como la de Bilbao. La del Mozarteum no es una orquesta de instrumentos originales, pero sus integrantes son muy abiertos y pueden acoplarse con facilidad en cualquier sitio. Además, con ellos he podido hacer un repertorio que parecía casi impensable, como las sinfonías de Bruckner, e incluso *El Holandés errante* de Wagner en el Landestheater. Quiero decir aquí que tuve un maestro fabuloso, Jack Longstaff, que nos hacía estudiar a fondo las sinfonías de Bruckner, de Mahler o de Nielsen. Cuando, en 2004, me llamaron para suceder al maestro francés Hubert Soudant como titular, no lo dudé. Y seguiré de algún modo vinculado a la agrupación, como en un próximo disco dedicado a Mozart con Sandrine Piau, otra cantante prodigiosa. Este año hemos tocado en la Mozartwoche las sinfonías de Muzio Clementi, un autor al que se conoce fundamentalmente por su contribución al piano, y que son sumamente interesantes.

Le gusta redescubrir obras poco conocidas, como *Medea in Corinto* de Simone Mayr, una ópera de enorme valor.

Efectivamente, y de una tremenda dificultad vocal. Por suerte pudimos contar con Nadja Michael y Ramón Vargas como protagonistas. La puesta en escena era de Hans Neuenfels, que tiene a veces ideas un tanto enloquecidas pero es genial. Me pidió que escribiera unos compases que necesitaba para una transición escénica. Lo hice sin que se notara y hasta un sesudo crítico, cuyo nombre jamás diré, comentó que era lo mejor de la partitura. Mayr tenía un gran conocimiento de la escritura instrumental. No en vano fue el maestro, entre otros muchos, de Donizetti.

Es curioso, pero mucha gente se pregunta por qué directores “auténticos” como usted se embarcan en experimentos escénicos en ocasiones muy rompedores.

Esto puede aplicarse también, por ejemplo, al *Ercole amante* de Cavalli que hice en la Ópera de Holanda en un montaje de David Alden, que creo que es fantástico cuando pone en escena títulos del siglo XVII. Como también Graham Vick, por ejemplo, en su *Tamerlano* de Haendel que dirigí en Florencia y ha sido uno de los periodos más gozosos de mi vida. Y creo que la respuesta es muy fácil, ya que nosotros buscamos la mayor autenticidad interpretativa pero desde la perspectiva de nuestros días, desde el siglo XXI. No buscamos una reconstrucción ortopédica ni un objeto de museo, sino algo vivo, que conecte con la sensibilidad actual, sin renunciar por ello a una sonoridad lo más genuina posible, no solamente en la música antigua. De ahí que se hayan desarrollado aventuras, a mi juicio, tan fascinantes. Hay que escuchar la música con los oídos muy abiertos. No me gusta la arqueología musical.

La ópera barroca no es fácil de poner en escena.

No, no lo es. Está lo que yo llamo el “barroco contemporáneo”, cuando un aria dura diez minutos, y el cantante se recrea en la pura belleza canora, que, sobre todo en Haendel, desde luego es increíble, pero la acción dramática se detiene. Eso no ocurre, por ejemplo, en *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, que tiene una acción tan trepidante, a diferencia de su mismo *Orfeo*, que es una comedia madrileña compuesta para la corte de un noble y no para un teatro público.

¿Cuáles son sus principales modelos?

Admiro a muchos directores. A John Eliot Gardiner o Marc Minkowski, por ejemplo, por el fantástico trabajo de pioneros que han llevado a cabo. Y, por supuesto, como todo el mundo, a Carlos Kleiber, por su arrolladora personalidad. Me gusta mucho también Bernard Haitink. Es un hombre de pocas palabras pero las justas. Y un músico de una pieza. Su

Bruckner me parece inmejorable. Tuve el privilegio de colaborar mucho con él cuando era responsable musical de Glyndebourne y yo dirigía el coro. Cuando hicimos juntos la *Carmen* de Peter Hall con María Ewing su mayor elogio fue que no tenía nada que decir sobre el coro. Era una época dorada, en la que formaba parte de la agrupación gente como Gerald Finley o Susan Bullock, que luego han hecho tan importantes carreras.

La próxima temporada del Teatro Real la abrirá usted con una de sus especialidades, *Le nozze di Figaro* de Mozart. Acaba de grabarlas Teodor Currentzis para Sony, como el principio de un nuevo ciclo. ¿Las ha escuchado?

Todavía no. Pero seguro que tienen muchísimo interés, porque es un artista excelente. Me ha invitado varias veces a dirigir su orquesta, MusicAeterna. A ver si encontramos las fechas...

Ahora hay una nueva generación de jóvenes talentos, algunos de ellos españoles como Pablo Heras-Casado.

No los conozco directamente, pero me interesa mucho el trabajo que están desarrollando. Creo que también están muy abiertos a todo tipo de estímulos, al igual que los mejores instrumentistas y cantantes de hoy.

¿Cuáles son sus planes para Madrid?

Hay tanto repertorio que redescubrir... Me encantaría hacer, precisamente, un Cavalli. O la *Medea* de Cherubini, otra ópera fascinante. Quisiera adentrarme más en Wagner, un poco en la línea de como lo está haciendo Marc Minkowski.

El año pasado tuvimos aquí un interesantísimo *Parsifal* historicista, dirigido por Thomas Hengelbrock. Por cierto, acabo de descubrir una ópera magnífica de Ferdinand Ries, el secretario de Beethoven, *Die Räuberbraut*.

La escucharé. Me apasiona esa época. Como la música de Spohr, otro compositor estupendo, del que acabo de grabar su oratorio *Die letzten Dinge* (El Juicio Final). Y

también me encanta el otro extremo: Stravinski, Michael Tippett, y hasta Roberto Gerhard, con quien creo que tenemos una deuda en el Reino Unido, y del que he tocado su *Concierto para clave* (con menos frecuencia, desde luego, que el de Falla en mi época de clavecinista). Pero creo que no nos hemos portado demasiado bien con él en nuestro país.

Tampoco en España. Y eso que siempre reivindicó sus raíces.

Sí, estaba un poco en tierra de nadie.

¿Y autores tan particulares como Berlioz o Rossini?

El problema con Berlioz, un autor que me entusiasma y del que recientemente hice en Salzburgo esa deliciosa joyita que es *La infancia de Cristo* con una estupenda Mireille Delunsch como María, es que sus grandes óperas como *Benvenuto Cellini* o *Los troyanos* son prácticamente imposibles de montar bien. Recuerdo que vi la primera de ellas en Salzburgo, en un montaje bastante enloquecido, donde además hubo problemas musicales porque Valeri Gergiev llegó bastante tarde a los ensayos, se cambiaba continuamente la plantilla y en una obra así no puedes hacer eso. Con Rossini me ha ocurrido algo muy curioso. Dirigí *La Cenerentola* en mis años con la Glyndebourne Touring Opera, pero luego, lamentablemente, no he vuelto a él. Me encantaría dirigir algunas óperas serias como *Le siège de Corinthe*.

No ha dirigido nunca en el Rossini Opera Festival, ¿verdad?

No, por desgracia, ya que me gustaría mucho hacerlo. Pero siempre coincide con el verano, cuando tengo bastante actividad entre el Festival de Ópera de Múnich y el de Salzburgo. Mi única y pequeña "traición" será el año que viene con el *Saül* de Haendel en Glyndebourne, en versión escénica. Será mi regreso tras más de una década, y no he podido resistirme a la tentación de encontrarme de nuevo con ese coro milagroso.

Rafael Banús Irusta



VALENTINA LISITSA
Chasing Pianos
MICHAEL NYMAN

THE PIANO MUSIC OF MICHAEL NYMAN

VALENTINA LISITSA

CHASING PIANOS

MICHAEL NYMAN

La popular pianista Valentina Lisitsa celebra el 70º aniversario del compositor Michael Nyman con *Chasing Pianos*, un álbum en el que Lisitsa interpreta las diez transcripciones para piano solo de la multipremiada banda sonora de *El piano* (1993), reunidas por primera vez en un mismo disco.

1 CD
VALENTINA LISITSA, PIANO

DECCA deccaclassics.com UNIVERSAL UNIVERSAL MUSIC GROUP universalmusic.es

El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

UN GOLPE INESPERADO

Un mismo gobierno protagonizaba dos noticias tristes el pasado 28 de febrero: el homenaje póstumo a Paco de Lucía y la eliminación de la educación artística como asignatura imprescindible en los colegios de toda España.

El consejo de ministros aprobaba el currículo de primaria, un texto que aparta la educación artística (la plástica y la música) de la lista de asignaturas siempre presentes para llevarla a una categoría optativa, junto a asignaturas como segunda lengua extranjera. No es que el gobierno impida que se imparta educación artística, puesto que da amplio margen a las comunidades autónomas para incluirla en la parte del currículo que depende de éstas. Lo que sí hace el gobierno es abrir una vía legal a la desaparición de la asignatura, por poco probable que ésta sea. En otras palabras, el curso que viene será posible, si bien improbable, que en una o más comunidades autónomas los niños no tengan plástica o música en el colegio.

Alguien podría pensar que es algo que interesa especialmente a personas como los lectores de SCHERZO, revista para amantes de la música, pero no es así. La noticia afecta a cualquier persona que, por sentido común, piense que no está bien privar a los niños del disfrute y del derecho de dibujar, cantar o bailar como forma de conocerse, de relacionarse y de construir su mundo.

PISA

El objetivo visible del gobierno al tomar esta decisión tan desagradable es mejorar los resultados de España en PISA. El gobierno se equivoca al someter el diseño de todo un sistema educativo a los criterios de PISA. Confunde la parte con el todo, como si estas pruebas, en vez de ser indicadores, fueran objetivos de la educación. Hace décadas hubo una fe ciega y pseudocientífica parecida a la que hoy vemos en PISA: la fe en los test psicotécnicos que inundaban los colegios y que prometían indicarnos nada menos que la elección de la carrera correcta. Suponiendo que estos cambios nos ayudasen a mejorar en PISA, habría que preguntar a qué precio se quiere conseguir semejante ascenso. PISA es un producto de la OCDE, una organización que haría bien en preocuparse de su propia evaluación, ya que sus objetivos son la estabilidad financiera y el desarrollo económico.

La segunda equivocación del gobierno es lanzar el mensaje de que el arte, la creación o la imaginación nos desvían del objetivo de ser personas completas y complejas. Como consuelo, viene a la mente una idea de Howard Gardner, el autor de la teoría de las inteligencias múltiples. Gardner dice que, por suerte, las sociedades saben defender sus prácticas y expresiones artísticas, independientemente de lo malos que sean sus sistemas educativos. Lo triste es pensar que el ministerio de educación se ponga del lado equivocado,



cuando su responsabilidad es precisamente la contraria.

Es difícil defender esta decisión del gobierno, y mucho más cuando depende del mismo ministerio responsable de fomentar las artes. Tan difícil es, que el mismo texto del BOE se permite decir, con una dosis notable de cinismo, que “las manifestaciones artísticas son aportaciones inherentes al desarrollo de la humanidad”, y que “el proceso de aprendizaje en el ser humano no puede estar alejado del desarrollo de sus facetas artísticas que le sirven como un medio de expresión de sus ideas, pensamientos y sentimientos”.

Instruir y deleitar

En el viejo debate sobre la utilidad y la inutilidad de las artes, que nos viene de Teofrasto en el siglo III a. C. o de Horacio, que distinguió entre el *docere* (instruir, aprovechar) y el *delectare* (deleitar, divertir), esta es una batalla perdida. Gana una concepción equivocada de la instrucción y el aprovechamiento. Gana una idea sin duda popular entre muchos votantes, la idea de que “ya está bien de perder el tiempo en el colegio”. Independientemente de lo que se decida ahora en las Comunidades Autónomas, ha ganado una concepción utilitaria y estéril del aprendizaje.

El gobierno, acostumbrado a pedir sacrificios, no puede pedir éste, porque se trata de eso, de una suerte de ofrenda en señal de expiación. El gobierno ofrece el sacrificio del niño para satisfacer la ira del evaluador, y lo hace en el mismo altar en el que honra la memoria de nuestros artistas universales, en el mismo ministerio que otorga los premios nacionales de pintura, de diseño o de música, en los mismos museos o auditorios en los que nos encontramos para celebrar la fiesta de las artes. Un gobierno no puede equivocarse tanto y, si por cualquier circunstancia se sintiese obligado a regular en esta dirección, haría mejor en no regular y dar la opción de hacerlo bien a quienes aún mantienen la cordura.

Pedro Sarmiento

JOSETXO GOIA-ARIBE: UN VIENTO A RAS DE SUELO

Seguimos con buenas noticias para el jazz español. Si en nuestro anterior número traíamos a estas páginas a uno de los líderes del jazz gallego, el pianista Alberto Conde, en esta ocasión nos hacemos eco de la última aventura del saxofonista navarro Josetxo Goia-Arribé, *Hispania Fantastic* (Karonte, 2014), pergeñado junto a otras glorias patrias que igualmente se han asomado a estos renglones: el guitarrista Antonio Bravo, el contrabajista Baldo Martínez y la baterista Lucía Martínez (el trío MBM, vaya). Goia-Arribé estudió junto a Michel Portal y ya el dato sería suficiente para ahorrarnos más palabrería. Ocurre, sin embargo, que a este navarro de bien, como a tantos otros profetas jazzísticos sin tierra, el reconocimiento desnudo se le resiste, cuando no se le niega. Su ópera prima, *Auñamendi* (Karonte, 1996), fue recibida entre aplausos por la crítica especializada más exigente, aunque después del batir de las manos todo se quedara en silencio. Aquel trabajo, como el que ahora presenta, le situaba en la mejor de las tradiciones jazzísticas europeas, aquella que se mira de cerca y adentro, esto es, se mira a su alrededor para hacer de su sonidos cotidianos auténticos tratados de jazz propio y exclusivo. Sin embargo, Goia-Arribé, que cuando echa mano del soprano es una fiel proyección de Jan Garbarek, no ha obtenido en este tiempo el eco que merece su soplo, siendo un nombre inusual en las grandes citas festivaleras de nuestro país; un caso extraño, porque cada una de sus entregas queda validada tanto por la prensa como por la comunidad musical, demostrando que el oficio de los programadores sólo importa el rédito comercial.

Nadie le dijo a Goia-Arribé que esto iba a ser fácil, al contrario, cuando regresó de su periplo francés junto al mencionado Portal se enfrentó a su causa con esfuerzo y tesón. Tras *Auñamendi*, una ensoñación jazzística con trío parisino y recuerdos folclóricos navarros, dos años más tarde llegó *Eunate*, un trabajo marcado por el diálogo silencioso establecido junto al violonchelista Diego Gil Arbizu, en el que el saxofonista se planteaba nuevos interrogantes creativos. Sus dos siguientes entregas, *Herrimiñia* (Karonte, 2000), con colaboraciones invitadas de altura, como los pianistas Chano Domínguez e Iñaki Salvador y gregarios de lujo como el contrabajista Marc Buronfosse, e *Ilargi-Min* (Metak Records, 2003), con la excelente aportación vocal de la cantante vasco-francesa Maddi Oihenart destacando, supusieron nuevas reflexiones musicales sobre repertorios y cancioneros populares próximos, aunque liberados con el latido improvisado y lejano del bebop.

Goia-Arribé seguía llamando a todas las puertas con el convencimiento del trabajo bien hecho, y el valor añadido de las buenas respuestas y sensaciones que dejaba allá por donde pasaba. No obstante, el salto a las programaciones internacionales que tenían lugar sobre suelo español continuaba resistiéndosele, a pesar de los avales que había cosechado ya entre músicos y periodistas. Parecido comportamiento tuvieron sus siguientes discos entre 2009 y 2011, *Los pendientes de la reina*, *La Orquesta Jamalandruki* y *En jota*, tres excelentes trabajos en los que la emoción improvisada se entendía a la perfección son toda suerte de sentimientos musicales folclóricos.

Este *Hispania Fantastic*, que también quiere ser homenaje a Francisco Tárrega y sus *Recuerdos de La Alhambra*,



recupera y compendia todas estas apuestas y conquistas creativas del saxofonista, que ofrece un DVD adicional grabado en directo en el Centro de Arte Contemporáneo de Huarte, a través de la modalidad de micromecenazgo. El acabado final sorprende a pesar de las conocidas versiones que el navarro acomete sobre el cancionero popular peninsular, caso de la *Entradilla* segoviana de Marazuela, cuya ejecución creíamos insuperable en las manos del grupo La Musgña, pero que Goia-Arribé logra desdecirnos con pasmosa audacia.

El éxito de este trabajo, ya se ha mencionado, es consecuencia también de las aportaciones de los miembros del MBM, el guitarrista Antonio Bravo, un intérprete entre las cuerdas de John Scofield y Bill Frisell; el contrabajista Baldo Martínez, nuestro Dave Holland español; y la baterista Lucía Martínez, una Marilyn Mazur en potencia llena de vida rítmica.

Marchas de procesión, pasodobles, paloteaos, jotas... "melodías populares de la península en clave contemporánea y desarrollo atonal", en palabras de su autor. "Free Jazz creo que le llaman", remata. Los arreglos de Goia-Arribé siguen traduciéndose en composiciones finales de gran calado creativo y mejor trazo instrumental. Los cuatro intérpretes son autores, y eso se nota en la explotación y rentabilidad intelectuales de todos los puntos de partida que propone el jefe, que encuentra en la figura de Baldo Martínez el mejor mediador para establecer comunicación con Bravo y Martínez.

Goia-Arribé fue uno de los primeros jazzistas españoles que se miró adentro sin pensar en la música que más nos representa, el flamenco, abriendo nuevas vías creativas que hoy descubren justos testimonios y prolongaciones a lo largo y ancho de nuestro país.

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.entradasinnaem.es

Ciclo SERIES 20/21 – Ciclo Museo
MUSEO NACIONAL CENTRO DE
ARTE REINA SOFÍA. Auditorio 400
Lunes, 7. 19:30h. Entrada libre
NORDIC VOICES

Lamentation, consolation
Obras de T. L. de Victoria, D. Bratlie,
C. Gesualdo, H. Schütz, P. Jurado,
F. Havrøy y L. Thoresen

Lunes, 21. 19:30h

CUARTETO LATINOAMERICANO
JUAN CARLOS GARBAYO, piano
Obras de H. Villa-Lobos, M. Lavista,
R. Sierra y A. Ginastera

Ciclo SERIES 20/21 – Ciclo
AUDITORIO
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara

Jueves, 10. 19:30h

TALLER ATLÁNTICO
CONTEMPORÁNEO
DIEGO GARCÍA RODRÍGUEZ,
director
Carmen Gurriarán, soprano
Alex Salgueiro, fagot
Pop Re-visited. Obras inspiradas
en Siniestro Total, Elvis Presley y
Bob Dylan

Jueves, 24. 19:30h

SINFONIETTA DE LA ESCUELA
SUPERIOR DE MÚSICA
REINA SOFÍA

PETER EÖTVÖS, director
Anna Moroz, mezzosoprano
Obras de L. Berio, I. Stravinski, A.
Schoenberg, P. Eötvös y
P. Hindemith

Ciclo UNIVERSO BARROCO
AUDITORIO NACIONAL DE



MÚSICA. Sala de Cámara

Martes, 22. 19:30h
LA RITIRATA

JOSETXU OBREGÓN, director
María Eugenia Boix, soprano
Nerea Berraondo, mezzosoprano
¡Albricias, ob mortales!
Obras de A. Scarlatti, A. Caldara, J.
Francés de Iribarren, M. Ferreira,
F. Manzini, D. Zipoli y Anónimo

XX Ciclo de LIED
TEATRO DE LA ZARZUELA
Martes, 15. 20:00h

JOHAN REUTER, barítono
JAN PHILIP SCHULZE, piano
Obras de R. Schumann, G. Mahler,
J. Sibelius y R. Strauss.

Ciclo ANDALUCÍA FLAMENCA
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara
Viernes, 4. 19:30h
ESPERANZA FERNÁNDEZ, cantadora
Mi voz en tu palabra

Ciclo JAZZ
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara
Sábado, 26. 20:00h

CHANO DOMÍNGUEZ TRÍO
Horacio Fumero, contrabajo
David Xirgu, batería

TEATRO REAL

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

Ópera

Lohengrin. Richard Wagner (1813-
1883). **Nueva producción del Teatro Real**. Director musical: Hartmut
Haenchen (3, 6, 7, 10, 13, 15, 17,

ro, director del coro. Coro y
Orquesta Titulares del Teatro Real,
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini,
Coro de la Comunidad de
Madrid. Azbrakov. Abril: 14.
20.00 horas.

Programa pedagógico

Sueños y pesadillas de Wagner.
Concierto pedagógico en torno a
las leyendas germanas que inspi-
raron las grandes óperas de Wag-
ner. Abril: 5, 6, 13. 11.00 y 13.00
horas. Sala principal.

¡Los domingos, a la Gayarre! Tal-
les de introducción a la música
para toda la familia. *El caballero
del cisne* con motivo de *Loben-
grin*. Abril: 27. 12.00 y 17.00
horas. Sala Gayarre.

Los domingos de cámara

Concierto V. Solistas de la Orque-
sta Titular del Teatro Real (Orque-
sta Sinfónica de Madrid). Abril: 27.
12.00 horas. Sala principal.

Ópera en cine



The Perfect American. Philip
Glass. Producción de 2013. Abril:
5. 17.00 y 20.00 horas. Sala
principal.



20, 22, 24, 27) / Walter Althammer
(11, 19). Director de escena: Lukas
Hemleb. Escenógrafo: Alexander
Polzin. Director del coro: Andrés
Másero. Franz Hawlata / Goran
Juric; Christopher Ventris / Micha-
el König; Catherine Naglestad
(Abr. 3, 7, 10, 13, 15, 17, 20, 22,
24, 27) / Anne Schwanewilms
(Abr. 6, 11, 19); Thomas Johannes
Mayer / Thomas Jesatko; Deborah
Polaski / Dolora Zajick; Anders
Larsson, Antonio Lozano, Gerardo
López, Isaac Galán, Rodrigo Álva-
rez. Coro y Orquesta Titulares del
Teatro Real. Abril: 3, 6*, 7, 10, 11*,
13, 15, 17, 19*, 20, 22, 24, 27.
19.00 horas. Domingos: 18.00
horas.

Enfoques sobre Lohengrin. Abril:
2. 19.30 horas. Sala Gayarre.

Concierto extraordinario

Messa da Requiem. Giuseppe Ver-
di (1813-1901). Director musical:
Riccardo Muti. Tatjana Serjan, Eka-
terina Gubanova, Francesco Meli,
Ildar Abdrakov. Andrés Máspe-

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

http://www.osm.es // Teléfono 91532 15 03

CONCIERTO Nº 6
Miércoles, 9 de abril de 2014,
19.30 horas

Obra ganadora de la V Edición del
Premio de Composición
AEOS-FUNDACIÓN BBVA

Guillermo García Calvo, Director

Carl Reinecke
(1824-1920)

*Concierto para flauta y orquesta
en re mayor, op. 283*
Pilar Constancio, flauta



I
Javier Santacreu
(1965)
De la belleza inhabitada

II
Richard Wagner
(1813-1883)
Obertura de "Rienzi"
Preludio y muerte de Isolda de
"Tristan und Isolde"
Obertura de "Die Meistersinger
von Nürnberg"

ORCAM

www.orcam.org

Martes 8 de abril de 2014.
19:30 horas
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica

O. Respighi Tríptico Botticelliano**
G. Puccini Misa de Gloria**

ORQUESTA Y CORO DE LA
COMUNIDAD DE MADRID
JOVEN CORO DE LA
COMUNIDAD DE MADRID
Carlos Silva, tenor
Enric Martínez-Castagnani,
barítono
José Ramón Encinar, director

B. Furrer Passaggio*



ENCINAR

*Obra encargo ORCAM-
Fundación BBVA
**Primera vez ORCAM

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet: <http://teatrodelazarzuela.mcu.es>. Director: Paolo Pinamonti. Venta localidades: A través de Internet (www.entradasinaem.es). Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono: 902 22 49 49. Ver horario de taquillas en la página Web.

Black el Payaso / I pagliacci, de Pablo Sorozábal y Ruggero Leoncavallo. Del 4 al 27 de abril (excepto lunes y martes), a las 20:00 horas (domingos 18 h.). Dirección Musical: Donato Renzetti. Dirección de Escena: Ignacio García. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.

Ciclo de Conciertos. Sábado 5 de abril, a las 20 h. **Leticia Moreno y Rubén Fernández**, violín y piano. Música de M. Quiroga, E. Granados y P. Sarasate.

Zarzuela para niños. Día 12 de abril, a las 17 h. (función familiar) en la Universidad Carlos III. "El paraíso de los niños" de Joaquín Valverde San Juan. Nueva producción del Teatro de la Zarzuela en colaboración con el Centro de Tecnología del Espectáculo-INAEM. Dirección Musical: Óliver Díaz. Dirección de Escena: Lorenzo Moncloa. Orquesta de la

Comunidad de Madrid.

XX Ciclo de Lied. Martes 15 de abril, a las 20 horas. RECITAL VI: Johan Reuter, barítono. Jan Philip



Schulze, piano. Programa: R. Schumann, G. Mahler, J. Sibelius y R. Strauss. Coproducen el Teatro de la Zarzuela y el Centro Nacional de Difusión Musical.

Chaplin en la Zarzuela. Martes 22 de abril, a las 20 h. The Circus (El circo), de C. Chaplin. Dirección musical y restauración de la partitura: Timothy Brock. Orquesta de la Comunidad de Madrid.

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

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

Día 5 de abril
(Sala Manuel García)
PABLO AMORÓS, Piano
Obras de Beethoven, Schumann,
Chopin, Rachmaninov y Schubert

Día 7 de abril
CHRISTIAN ZACHARIAS
Obras de Scarlatti, Mozart y
Schubert

Día 21 de abril
ORQUESTA JOVEN DE
ANDALUCÍA
Director, Santiago Serrate
Piano, Óscar Martín
Obertura para un festival académico
de Brahms /

Concierto para piano nº 2 de Liszt /
Sinfonía nº 4 de Brahms



Día 26 de abril
JOSÉ BROS, Tenor
Marco Evangelisti, Piano
Arias de ópera y romanzas de
zarzuela

NOVEDADES DE CATÁLOGO



RICHARD STRAUSS
Óperas Completas

33 CDs Ed. ltada.



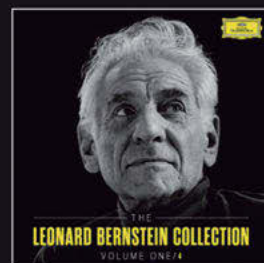
KIRI TE KANAWA
Los Álbumes Clásicos

6 CDs



100 Mejores Sinfonías

56 CDs Ed. ltada.



LEONARD BERNSTEIN
The Collection Vol. 1

58 CDs Ed. ltada.



CECILIA BARTOLI
Rossini: Le Comte Ory

2 DVD / 1 Blu-ray

deutschegrammophon.com



deccaclassics.com

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

scherzo tienda
en www.scherzo.es

Suscripciones,
números sueltos,
artículos,
críticas,
y mucho más

www.scherzo.es

LA PRIMERA REBELDE WAGNERIANA



A l igual que los descendientes de Mozart, los de Richard Wagner no suscitarían ningún interés si no fuera por el poder que ejercen en su Festival de Bayreuth y el pernicioso papel que desempeñaron —y en gran medida niegan— en las horas más negras de la humanidad. Pero cada generación tiene una oveja blanca que la salva, una que huye del rebaño y con un ardiente fervor moral y un ojo wagneriano para el espectáculo, ofrece públicamente razones para liberar el gran compositor de sus mediocres descendientes. Friedelind fue el primer Wagner en sublevarse. Hija de un matrimonio reglamentado entre el hijo de Wagner, Siegfried —que era homosexual— y Winifred —una huérfana inglesa que no tuvo elección—, nació en 1918 entre dos hijos herederos, Wieland y Wolfgang, que nunca iban a dejarla llevar ventaja. En casa la llamaban Mause —ratoncita—, que incluso entre los Wagner era un apodo bastante feo. Sin embargo, la niña le cayó bien a Wolf. A los cinco años ella fue testigo del histórico apretón de manos de éste con su tío, el fanático racial Houston Stewart Chamberlain. Wolf era Adolf Hitler, un político vagabundo al que sus padres adoraban. Después de la muerte de Siegfried en 1930, Winifred le adoraba incluso más. Pero para Friedelind eso no estaba bien.

Grande y ruidosa, y con más parecido físico al gran compositor que cualquier otro del clan, desafió el derecho de su madre a gestionar el Festival. Para castigarla, Winifred la despachó a una clínica para adelgazar, y luego, a los 19 años, a una escuela para señoritas de la alta burguesía en Inglaterra. Friedelind, que se encontró ahí más independiente, se puso en contacto —cosa prohibida— con Arturo Toscanini, que dirigía un boicot internacional contra Bayreuth por haber seguido las directrices de Hitler y prohibido la participación de los judíos. En Alemania, Hitler se disgustaba cuando Friedelind bostezaba durante sus diatribas de sobremesa. Y la enviaron a Suiza con un pianista de Bayreuth, el futuro compositor Gottfried von Einem, y su madre, baronesa, espía nazi y posiblemente agente doble. Gottfried estaba enamorado de Friedelind, que comentó que ese cariño era de dirección única. Ella no tenía ojos más que para Toscanini, que dirigía en el Festival de Lucerna. Después de una confrontación con su madre en febrero de 1940, Friedelind le dijo al maestro que le habían ordenado volver a Alemania, o sí no... “Lamento mucho tener que decepcionar tanto a Herr Hitler y no volver arrastrándome a su paraíso para tratar de ganar de nuevo su favor después de que tuviera la maravillosa idea de enviar a mi madre a decirle, a su propia hija, que iban a destruirme y exterminarme si no me comportaba como ellos querían”.

Huyó a Inglaterra y la internaron como enemigo extranjero en la Isla de Mann. Ahí tuvo un lío apasionado con una cantante judía alemana, Jeanette Simon. En marzo de 1941 consiguió un pasaje a Argentina, donde se encontró de nuevo con Toscanini, que estaba ahí de visita y que le llevaba cincuenta años. “Sólo quiero vivir donde pueda estar cerca de él” —escribió—, “añoro algo de calor y afecto”. En julio llegó a Estados Unidos. Toscanini, que estaba sin amante en aquellos tiempos, llamaba después de medianoche para charlas sinceras. “Sigues loco por mí y se esfuerza por ocultarlo,” decía. Toscanini, observó, “mantenía una corte real en Riverdale no muy diferente de la que yo me escapé en Bay-

reuth: llena de intrigas, celos y chismes, de pelotilleros y paniaguados”. Al necesitar dinero vendió algunas joyas que la poca fiable baronesa Von Einem le había dejado para que las guardara.

Empezó a trabajar en unas memorias, *Heritage of Fire*, en las que expuso la obsesión de su madre con Hitler y la suya con Wagner y Bayreuth. El libro, un éxito modesto, se esforzaba en ocultar el antisemitismo declarado de su padre y su temprano entusiasmo para el nazismo. Su publicación la situó como una competidora en el Bayreuth de la posguerra. “Hoy la continuidad del Festival sólo se puede salvar a través de mí”, dijo a sus hermanos Wieland y Wolfgang. “El maestro siempre estará a mi lado como amigo y consejero”. Pero aunque el tribunal de desnazificación prohibió que su madre tuviera algo que ver con la gestión del Festival, sus hermanos —que habían estado tan cercanos a Hitler como ella— recibieron permiso para volver a lanzarlo con fondos conseguidos de una asociación de exoficiales de las SS y viudas del partido. Friedelind, excluida por declaración de la familia, se vio reducida a rogar a su madre para que pudiera volver. Empezó a trabajar como secretaria de dos psicoanalistas para conseguir fondos y pagarse el viaje a casa en 1954.

Pero sus hermanos no tenían ningunas ganas de verla de vuelta y con el primer pretexto la excluyeron. La baronesa Von Einem salió de repente en primera plana de los periódicos declarando que Friedelind había robado sus joyas. Wolfgang escribió a su hermana diciéndole que no debía venir. Cuando apareció en el Festival, él exigió que dejara de “comprometerle” en las recepciones oficiales. Jeanette Simon comentó que sus hermanos eran unos “pequeños Hitlers”. Friedelind se fue a vivir a la caseta del jardinero y empezó a dar clases magistrales. Eminentes cantantes —Birgit Nilsson, Hans Hotter, Wolfgang Windgassen— estaban de acuerdo en ayudarla. Los estudiantes, como el futuro director de la Ópera de San Francisco, Lotfi Mansouri, y el director de orquesta Lawrence Foster, recibieron de ella valiosas enseñanzas. Al morir Wieland en 1966, el vengativo Wolfgang acabó con las clases. Friedelind siguió viviendo como un fantasma de Bayreuth hasta su muerte a los 73 años, en mayo de 1991.

La biografía de Eva Rieger, *Friedelind Wagner. Richard Wagner's Rebellious Granddaughter* (Boydell and Brewer), basada principalmente en los papeles que Friedelind dejó a uno de sus estudiantes, Neill Thornborrow, muestra una mujer con encanto e inteligencia, cuyas posibilidades fueron sofocadas por su entorno, una herencia no tanto de fuego sino de malicia. Las maquinaciones de los Wagner, los unos contra los otros, fueron más venenosas de lo que se creía y sus vínculos más adhesivos. Es como si esta gente hubiera nacido sin la libertad de rechazar el nombre de Wagner y todo lo que representa.

Por muy intenso que fuera su veneno, el carácter de los hermanos no es tanto elusivo como anodino. De sus personalidades sabemos poco y mucho menos nos importa. La tercera generación son las astillas del viejo palo —y encima unas astillas muy minúsculas. Este inquietante libro va a crear una simpatía merecida para la rebelde Friedelind, una víctima de los Wagner.

Norman Lebrecht

CICLO DE GRANDES 19 INTERPRETES

MADRID 2014

Martes, 15 de abril de 2014. 19:30

4 Denis Matsuev piano

CHAIKOVSKI

Las estaciones, op. 37

LISZT

Mephisto Waltz nº 1, S. 514

PROKOFIEV

Sonata nº 7 en si bemol mayor, op. 83

Martes, 3 de junio de 2014. 19:30

6 Andras Schiff piano

HAYDN

Sonata nº 62 en mi bemol mayor, Hob XVI: 52

BEETHOVEN

Sonata nº 32 en do menor, op. 11

MOZART

Sonata nº 18 en re mayor, K. 576

SCHUBERT

Sonata en si bemol mayor, D. 960

Miércoles, 7 de mayo de 2014. 19:30

5 Yuja Wang piano

PROKOFIEV

Sonata nº 3 en la menor, op. 28

CHOPIN

Sonata nº 3 en si menor, op. 58

KAPUSTIN

Variaciones para piano, op. 41

CHOPIN

Nocturno nº 1 en do menor, op. 48

Balada nº 3 en la bemol mayor, op. 47

STRAVINSKI

Petrouchka: Tres movimientos para piano

www.fundacionscherzo.es

Auditorio
Nacional
de Música

SALA SINFÓNICA

COLABORA



ORGANIZA

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA

EL PAÍS

VII FESTIVAL DEL MEDITERRANI

Destins

Intendente: Helga Schmidt

Presidente: Zubin Mehta

La forza del destino

Giuseppe Verdi

31 mayo 2014

5, 10, 14 junio 2014

Zubin Mehta Director musical

Davide Livermore Director de escena

Gregory Kunde, Liudmila Monastirska

Simone Piazzola, Stephen Milling

Ekaterina Semenchuk, In-Sung Sim

Valeriano Lanchas, Mario Cerdá

Cor de la Generalitat Valenciana

Orquestra de la Comunitat Valenciana

Nueva producción

Palau de les Arts Reina Sofía

Turandot

Giacomo Puccini

11, 13, 15 junio 2014

Zubin Mehta Director musical

Chen Kaige Director de escena

Lise Lindstrom, Jorge de León

Jessica Nuccio, Alexánder Tsybalyuk

Ventseslav Anastasov, Germán Olvera

Valentino Buzza, Pablo García López

Javier Agulló

Escolania de la Mare de Déu dels Desemparats

Cor de la Generalitat Valenciana

Orquestra de la Comunitat Valenciana

Producción

Palau de les Arts Reina Sofía

Concierto

Zubin Mehta

4 junio 2014

Richard Strauss. 150 años.

Dorothea Röschmann Soprano

Zubin Mehta Director musical

Orquestra de la Comunitat Valenciana

Cánticos desde el infierno

Ramón Sampedro / Andrea Chenna

20, 22, 26 junio 2014

Ópera de Andrea Chenna con libreto de Ramón Sampedro.
Estreno en España.

Centre de Perfeccionament Plácido Domingo

Davide Livermore Director de escena

Manuela Custer Mezzosoprano

Anna Moret Actriz

Romancero gitano

Federico García Lorca / Mario Castelnuovo-Tedesco

21, 27, 28 junio 2014

Transcripción para narrador, cuarteto vocal y guitarra.

Centre de Perfeccionament Plácido Domingo

Berklee College of Music

Brian Cole Director musical

Rossy de Palma Actriz

Recitales · Música de cámara · Cine
Exposiciones · Programa didáctico
Encuentros con...