

sch^eerzo

KAREL MARK CHICHON

LA BATUTA VERSÁTIL

DOSIER

ARRIGO BOITO

ENCUENTROS

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

DANIÉLA BARCELLONA

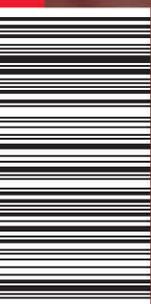
ACTUALIDAD

BENET CASABLANCAS

DISCOS

L'APOTHÉOSE

SHEKU KANNEH-MASON



00341

9 778402 134807



79 Musika Hamabostaldia Quincena Musical

2 agosto-1 septiembre 2018
Donostia/San Sebastián



Yannick Nézet-Séguin

© Hans van der Woerd



Ivan Fischer



"La italiana en Argel"



Jukka-Pekka Saraste

© Felix Broede



Krzysztof Urbanski

© Marco Borggreve

Budapest Festival Orchestra
Ivan Fischer

Rotterdams Philharmonisch Orkest
Yannick Nézet-Séguin

NDR Philharmonie - Hamburgo
Krzysztof Urbanski

WDR Sinfonieorchester - Colonia
Jukka-Pekka Saraste

Orquesta Sinfónica de Euskadi, Orfeón Donostiarra, Christian Zacharias, Yefim Bronfman, Igor Levit, Alexandre Tharaud, Jordi Savall, Christian Gerhaher, ...

"La italiana en Argel", G. Rossini
Paolo Arrivabeni
Marianna Pizzolato, Luca Pisaroni,
Francisco Brito, Joan Martín-Royo...
(Nueva producción)

"La Creación", J. Haydn
La Fura dels Baus

"Amoria"
Katia y Marielle Labèque

"Les Nuits Barbares"
Compañía de Danza Hervé Koubi

"Adio"
Kukai Dantza

www.quincenamusical.eus

Venta de entradas
a partir del **31 de mayo** en
www.quincenamusical.eus

FRANÇOIS-XAVIER
ROTH



M. Borggreve

Colaboran en este número

Mariano Acero Ruilópez
Miguel Ángel Aguilar Rancel
Josep Armengol
Félix de Azúa
Rafael Banús Iruستا
Nuria Blanco Álvarez
Emili Blasco
Alberto Bosco
Edoardo Buroni
José Antonio Cantón
Riccardo Cassani
Yahvé M. de la Cavada
Emanuela D'Angelo
Patrick Dillon
David Durán Arufe
Fernando Fraga
Marco Frei
Ismael G. Cabral
Germán Gan Quesada
Benjamín G. Rosado
Manuel García Franco
Miguel Ángel González Barrio
Carlos Javier González Serrano
Jesús Gonzalo
Bernd Hoppe
Juan Ramón Lara
Martín Lasalle
Norman Lebrecht
Martín Llade
Josemi Lorenzo Arribas
Manuel Luca de Tena
Aurelio M. Seco
Pier Élie Mamou
Bernardo Mariano
Luis Martín
Santiago Martín Bermúdez
Joaquín Martín de Sagarminaga
Blas Matamoro
Erna Metdepenninghen
Andrés Moreno Mengíbar
Daniel Muñoz de Julián
Miguel Ángel Ordóñez
Rafael Ortega Basagoiti
Josep Pascual
Enrique Pérez Adrián
Silvia Pérez Arroyo
Javier Pérez Senz
Paolo Petazzi
Arturo Reverter
Barbara Röder
Pablo L. Rodríguez
David Rodríguez Cerdán
Justo Romero
Andrés Ruiz Tarazona
Nuria Sánchez Madrid
Victor Sánchez Sánchez
Urko Sangroniz
Pablo Sanz
Javier Sarriá Pueyo
Bruno Serrou
Carlos Singer
Christian Springer
Luis Suñén
Michael Thallium
José Luis Téllez
José Antonio Tello Sáenz
Eduardo Torrico
Asier Vallejo Ugarte
Pablo J. Vayón
Enrique Velasco
Juan Manuel Viana

2 **Opinión**

Félix de Azúa
José Luis Téllez
Javier Pérez Senz

6 **Con nombre propio**

Benet Casablancas
Por Germán Gan Quesada

Charles Gounod
Por Fernando Fraga

9 **Hoja de contactos**

Por Benjamín García Rosado

12 **Noticias**

14 **Agenda**

18 **Actualidad**

Nacional
Internacional

42 **Entrevista**

Karel Mark Chichon
Por Enrique Velasco

46 **Grabaciones**

Excepcionales del mes

82 **Libros**



DANIELA
BARCELLONA

Amati Bacciaroli



84 **Dossier**

Arrigo Boito

Artista del porvenir
Por Edoardo Buroni

El poeta-músico
Por Emanuele D'Angelo

Un compositor diletante
Por Alberto Bosco

En la encrucijada de la ópera italiana
Por Víctor Sánchez Sánchez

102 **Encuentros**

François-Xavier Roth
Por Pablo L. Rodríguez

Daniela Barcellona
Por Rafael Banús Iruستا

108 **Jazz**

Por Pablo Sanz

110 **Bandas sonoras**

Por David Rodríguez Cerdán

112 **Sonido**

Por Josep Armengol

115 **El horizonte quimérico**

Por Martín Llade

116 **Danza**

Por Silvia Pérez Arroyo

117 **Educación**

Por Rafael Ortega Basagoiti

118 **La Guía**

120 **Contrapunto**

Por Norman Lebrecht

SUSCRIPCIÓN ANUAL (11 No.s)

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

Scherzo es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos. Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 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.



Con la colaboración de
Fundación BBVA

Nubosidad variable

TRAS el revuelo ocasionado primero por el anuncio de la fusión entre el Teatro Real y el de la Zarzuela y luego por la publicación del Real Decreto que la regula parece que los nubarrones que se anunciaban van dejando paso a un pronóstico más positivo, algo así como de nubosidad variable. A la hora del cierre de esta edición, se anuncia la apertura de una mesa de negociación entre la Secretaría de Estado de Función Pública y los trabajadores del Teatro de la Zarzuela en la que se abordarán los aspectos fundamentales del posible cambio de las condiciones laborales de estos tras la fusión con el Real, previstos por cierto en el documento interno *Evaluación provisional del proyecto de constitución de la "Fundación del Teatro Lírico F. S. P." por integración de la Fundación del Teatro Real y de los medios y actividades del Teatro de la Zarzuela, centro de gestión artística del INAEM*, fechado en septiembre de 2017 y al que ha tenido acceso SCHERZO. Es una buena noticia que la mala comunicación de una idea en principio razonable —las palabras de Daniel Bianco en la presentación de la próxima temporada del Teatro de la Zarzuela describían con pesar el estilo utilizado— deje paso a un diálogo que se ha probado necesario.

Un aspecto importante de ese proyecto de fusión es, igualmente, el papel de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, cuya presencia en el foso del Teatro de la Zarzuela, renovada periódicamente por contrato y vigente hasta finales del 2019, resulta esencial para su supervivencia. El documento citado se refiere, en el apartado titulado *Resistencias por los impactos previstos*, a "la valoración adversa de la oportunidad del proyecto por la Administración cofundadora, la Comunidad de Madrid, cuya aportación dotacional a la Fundación Teatro Real (anterior Fundación del Teatro Lírico) asciende al 27,5 %".

Se supone que para los responsables artísticos y técnicos y para todos los trabajadores de la ORCAM mentarles la palabra sinergia haya sido para echarse a temblar. Sin embargo, a día de hoy, la actitud de la nueva fundación parece ser muy favorable a la continuidad de la colaboración con la orquesta.

Otro problema, esta vez en el horizonte del INAEM, es la decisión de Antonio Moral de no renovar su contrato como director del CNDM, el organismo que él se encargó de poner en pie hace ocho años y sin el cual hoy no se entiende al completo nuestra vida musical. Nadie es imprescindible aunque a algunos les parezca mentira la máxima aplicada a sí mismos. Tampoco lo es Moral, pero sustituirle no va a ser fácil, entre otras cosas porque su exitoso estilo tiene rasgos muy personales, y quien se encargue de ello va a tener que lidiar con un panorama económica y políticamente complicado. Lo económico no hay que explicarlo y lo político, desgraciadamente, casi tampoco. El INAEM ha convocado un concurso con trazas de urgencia en el que, ahora sí pero no en la fusión Real-Zarzuela —como deja claro el citado documento interno— quiere contarse con el Consejo Artístico de la Música. Sería muy deseable que la persona elegida para continuar el proyecto de Moral posea el liderazgo y la capacidad de gestión necesaria para mantener en lo alto un proyecto hoy en día esencial para la buena salud de la vida musical española.

Y para recordarnos los vaivenes de la humana condición, una vez más las nubes parecen volver a la Orquesta Nacional de España, dependiente también del INAEM. Tranquilizada en la dura pero fructífera etapa Pons-Puchades, hoy, tras la enorme esperanza generada por la contratación de David Afkham como director principal, ideada por aquel equipo y cerrada por su actual director artístico y técnico, Félix Alcaraz, surgen de ella algunas señales inquietantes que nos obligarán a estar muy atentos a su evolución en los próximos meses.

Suerte a todos.

Contra la sordera

FÉLIX DE AZÚA

SABIDO es que nuestro país se diferencia del resto de Europa en muchas cosas, los horarios, por ejemplo, pero hay una diferencia dolorosa, el desprecio oficial de la música clásica como instrumento de formación y cultura. De ahí que se haya dicho repetidamente que en los gobiernos españoles mandan los sordos. Poco a poco, sin embargo, algunos ciudadanos van recuperando el hundido prestigio nacional, quizás como reacción contra las calumnias de los secesionistas. Acaba de publicar uno de esos libros necesarios nada menos que Andrés Ruiz Tarazona quien, a sus ochenta años, no sólo ha editado este *España en los grandes músicos* (Siruela) sino que se muestra dispuesto a completarlo con un segundo volumen. Debemos felicitarle y felicitarnos porque su antología es amena, divulgativa, sabia sin academicismo y sin otro ánimo que el de subrayar que en este país hubo un tiempo en el que la música tenía una aceptación por lo menos comparable con la europea. Lo dedica a los músicos de los siglos XVIII, XIX y XX, de ahí la necesidad de otro tomo que esperamos que no tarde en aparecer.

Como bien dice José Luis Temes en su introducción, no es un estudio sobre lo que los músicos inventaron a partir de la cultura española (la españolada romántica, por ejemplo) sino sobre España como lugar. Así, por ejemplo, de Britten se menciona la pieza *Mont Juic*, de 1937,



ANDRÉS RUIZ TARAZONA

oratorio, cuarteto y teclado. Haydn tuvo mucho predicamento en España: menciona Tarazona el soberbio retrato de José Álvarez de Toledo, en el Prado, donde figura con la partitura de Haydn *Cuatro canciones con acompañamiento de fortepiano* muy conspicua entre las manos. No está mal para un duque de Alba.

Otros artículos nos permiten advertir cómo en el primer tercio del siglo XX España aún pertenecía musicalmente a Europa. Así, en el muy interesante artículo sobre Bela Bartók, da cuenta de las varias visitas (hasta cuatro) que el gran húngaro dedicó a España. Casi todas frustradas por la mala salud del músico o de sus protectores, como la ocasión perdida para que se encontrara con Falla, a quien tenía en gran estima. Fue el año 1931, en una gira que se malogró, aunque le permitió cumplir con el concierto de San Sebastián. Que en aquella fecha hubiera público para llenar una sesión con música de Bartók en Donosti nos da idea

de cómo ha cambiado el país. Bien es cierto que luego le ofrecieron un banquete a la vasca que descompensó por completo al artista.

Por suerte, salieron a amenizar la comilona los típicos *txistularis* con tamboriles y aquello fascinó al grandioso recuperador de folclore y le hizo olvidar la indigestión.

Algunos lectores de esta revista conocerán buena parte de las historias que cuenta Tarazona, aunque otros (yo mismo) aprenderán leyendo anécdotas o informaciones novedosas o desconocidas. Es un libro para regalar a los amigos que aman la música, respetan la historia de España y quieren leer buena prosa. Esperamos la segunda parte con impaciencia. ¶

España en los grandes músicos es un libro para regalar a los amigos que aman la música, respetan la historia de España y quieren leer buena prosa

una suite de danzas en homenaje a la República, escrito tras un viaje a Barcelona donde actuó como pianista. Este es un artículo de diccionario sobre el compositor, pero la mayoría responden en verdad al tema anunciado por el título.

Comienza con Haydn y su indispensable *Siete palabras de Cristo* estrenado en el oratorio de la Santa Cueva, en Cádiz, en 1787. Esta soberbia composición, que debería oírse cada año el Viernes Santo en su lugar de origen (algo casi imposible), era tan amada por Haydn que la escribió en cuatro versiones, para orquesta,

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

Presidente
Santiago Martín Bermúdez

Director
Juan Lucas

Redactor jefe
Eduardo Torrico
redaccion@schzerzo.es

Diseño
Valentín iglesias

Fotografía de portada
Marco Borggreve

Edición
Arantza Quintanilla

Educación
Pedro Sarmiento y
Joan-Albert Serra

Jazz
Pablo Sanz

Bandas sonoras
Miguel Ángel Ordóñez

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

Administración
Choni Herrera
choni.herrera@schzerzo.e

Contabilidad
Mise Rubio
miserubio@schzerzo.e

Publicidad
Choni Herrera (coordinación)
choni.herrera@schzerzo.es
Magdalena Manzanera
magdalena@schzerzo.es

Suscripciones y distribución
M. Angeles Méndez
suscripciones@schzerzo.es

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

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

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

Largo viaje hacia la noche

JOSÉ LUIS TÉLLEZ

CIERTAMENTE, el beethoveniano *An die ferne Geliebte* es el primer *Liederzyklus* de la historia, un conjunto de canciones cuya elaborada unificación tonal le confiere un carácter netamente sinfónico (no cabía esperar menos del autor de la *Eroica*), pero con los schubertianos *Die schöne Müllerin* y, sobre todo, con *Die Winterreise*, la forma alcanza un nuevo grado de unidad que ya no es tanto armónica (con serlo: la versión definitiva de este último ciclo comienza en Re menor y acaba en La menor) como argumental y expresiva. Pero también, y decisivamente, una unidad que dimana de su aptitud, no ya evocadora, sino, y sobre todo, narrativa.

Die Winterreise es un verdadero relato, un largo y complejo monólogo escandido en una serie de estampas animadas, una sucesión de grabados que narran el éxodo del protagonista desde el abandono amoroso hasta el encuentro final con la muerte, simbolizada en ese *wunderlicher Alter*, ese misterioso anciano (hay que recordar que en alemán La Muerte es masculina, *Der Tod*) que tañe una zanfoña descalzo sobre el hielo, un personaje al que todos fingen ignorar y en torno al cual los perros gruñen sin osar aproximarse pero que, indiferente, permanece ahí, inmóvil, haciendo sonar su monótona y lacónica tonada a la que nadie quiere prestar oídos. Es la única figura de apariencia humana que aflora en todo el texto y su enigmática presencia clausura el itinerario.

Así, lo que caracteriza y diferencia *Die Winterreise* (y también *Die schöne Müllerin* pero en menor grado de desarrollo) frente a cualquier otra colección de canciones es la existencia de un argumento perfectamente definido: los delicados poemas de Wilhelm Müller, escritos en un estilo aparentemente popular, pero con reflexiones e imágenes más propias de la literatura escrita que de la oral, narran un viaje que es, sobre todo, interior: las diferentes visiones de una naturaleza despiadada y hostil (*Lieder* n° 2, 3, 4, 6, 7, 15, 16 y 18) se describen como identificaciones metafóricas con los sentimientos del personaje protagonista, a los que sigue una etapa de reflexión (n° 8, 9, 10, 11 y 12), precedidos de una clara invitación al suicidio (n° 5: el inolvidable *Der Lindenbaum*) que tendrá su complemento en el n° 17, en que el protagonista prosigue su



Caspar David Friedrich,
Paisaje de invierno
(1811).

Museo Estatal de Schwerin, Alemania

curso, idea que se reflejará en el n° 21, donde el lugar de reposo (*Das Wirthaus*, la posada) no es otro sino el cementerio.

Si los tres *Lieder* iniciales desplegaban el arpeggio menor (Re, La, Fa), la conclusión de la obra (*Lieder* n° 22, 23 y 24) regresa a la tónica conclusiva (La menor, La mayor, La menor), quinto grado de la inicial: resulta así que la dilatada canción de apertura se revela a la altura del desenlace como una suerte de prelude que sólo desvela su sentido tras esa suerte de iluminación momentánea que tres soles irreales (*Nebensonne*: el sol verdadero y los

personaje trágico. Si se enlaza sin pausa una canción con otra (es decir: con silencios puramente expresivos) se percibe mejor el sentido unitario del texto poético y musical, el relato de una huida cuyos jalones, bien que ocasionalmente coloreados por emociones contrastantes, conducen hacia la aniquilación, un dilatado soliloquio de aliento genuinamente dramático penetrado por el hálito de una melancolía irreductible y mórbida, el hálito de la fascinación por el fracaso, tan apasionadamente novelesco. Trascendiendo su propio enunciado, *Die Winterreise* no es un simple ramillete de

Die Winterreise es un verdadero relato, un largo y complejo monólogo escandido en una serie de estampas animadas

añorados e irrecuperables ojos de la amada) habían inscrito, no tanto en el horizonte como en la memoria. Alcanzado este punto ya no queda sino acompañar a la muerte en su canto espectral, canto sin palabras agónicamente reflejado en la voz del personaje. Es harto significativo que la aparente tónica inicial (Re menor) solamente reaparezca una vez (n° 18: *Der stürmische Morgen*) tras el engañoso Re mayor del número precedente (*Im Dorfe*), en que el protagonista rechaza definitivamente la compañía de los hombres: el invierno, ese invierno omnipresente que es imagen de la desesperación, la soledad y la pérdida, es lo que otorga su significación definitiva al dilatado y patético viaje.

De este modo, *Die Winterreise*, más que un *Liederzyklus*, es un verdadero monodrama: no hay solamente un cantante sino un incuestionable

canciones de belleza excelsa: si resulta tan conmovedor es porque, en su más honda realidad, se trata de una verdadera ópera resuelta con una ejemplar economía de medios —un cantante, un piano y nada más— articulada como una sucesión de veinticuatro escenas interconectadas. Una ópera narrada en conmovedoras viñetas pintadas por Caspar David Friedrich, más allá de las cuales se dilata un horizonte de destrucción: el vértice supremo de un romanticismo *biedermeier* que, trascendiendo su apariencia clasicista, mira hacia un expresionismo lejano pero nítidamente perceptible. Más allá de las obvias diferencias estilísticas y estéticas, *Die Winterreise* es una clara premonición de la schoenbergiana *Erwartung*. ¶

www.joselustellez.com

Peralada mantiene su espíritu lírico

JAVIER PÉREZ SENZ

ESTE verano, cuando el Festival Castell de Peralada levante el telón de su 32ª edición, el próximo 5 de julio, con el *Requiem* de Verdi en memoria de Carmen Mateu de Suqué, fundadora y alma del festival más operístico del verano musical español, la pasión lírica, teñida sin duda de emoción, seguirá marcando su rumbo artístico. Puede hablarse de una nueva etapa con el relevo en la presidencia de la Associació Cultural Castell de Peralada, que asume su hija, Isabel Suqué Mateu; pero en espíritu, nada esencial ha cambiado en su rumbo artístico. Toda la historia artística de Peralada se explica por y a través de la pasión por la ópera que Carmen Mateu mantuvo encendida, contra viento y marea, durante más de tres décadas. Y, como señala Oriol Aguilà, el director artístico del festival, “el legado que deja es tan importante que, aunque su desaparición abre una nueva etapa, el hecho de que sus hijos hayan hecho suyo su compromiso vital con la ópera asegura que el espíritu lírico seguirá siendo la principal seña de identidad del festival”.

De hecho, este verano habrá más ópera que nunca, y eso es algo que habría llenado de felicidad a Carmen Mateu. Tras el *Requiem verdiano* —con Leah Crocetto, Ekaterina Gubanova, Charles Castronovo y Alexander Vinogradov como cuarteto de solistas, la OBC, el coro Intermezzo y la dirección de Giampaolo Bisanti—, el cartel ofrece cuatro títulos, dos de ellos en versión de concierto. *La flauta mágica* es la producción estrella de esta edición, con dirección musical de Josep Pons al frente de la Orquesta y Coro del Gran Teatre del Liceu y el debut en el mundo operístico del director de escena Oriol Broggi, mientras que en el claustro del Carme, el emergente Rafael R. Villalobos firmará la puesta en escena de *Acis and Galatea* de Haendel, con dirección musical de Fausto Nardi al frente de Vespres d'Arnadí.

Precisamente este estupendo conjunto barroco catalán, dirigido por su fundador, el clavecinista y pianista Daniel Espasa, ofrecerá una versión concertante de *Rinaldo* —más Haendel, lo que siempre es una buena opción para afianzar el discurso barroco del festival— con el contratenor Xavier Sabata y la soprano Núria Rial encabezando el reparto. Y también en versión de concierto se ofrecerá *Thaïs* de

Massenet, con el glamur de los divos como gran reclamo de cara al gran público: Ermonela Jahó y Plácido Domingo, con Patrick Fournillier al frente de la Orquesta y Coro del Teatro Real de Madrid. El cartel de grandes voces se completa con Josep Bros, acompañado al piano por Marco Evangelisti, en un recital en la iglesia del Carme que celebra sus 25 años de carrera.

La programación de *Thaïs* tras la versión de concierto, también con Domingo y ofrecida por el Liceu la temporada pasada, no deja de tener sus riesgos, pues no se trata de un título con un gancho descomunal para atraer al público. “Forma parte de la colaboración con el Teatro Real, que ha escogido *Thaïs* para volver a Peralada —en el año 2006, en su primera gira, ofrecieron una excelente producción de *Luisa Fernanda*— en un fin de semana espectacular para los amantes de las grandes voces... Tomen nota: Javier Camarena en recital en la iglesia del Carme con el pianista Ángel Rodríguez (27 de julio), concierto de Jonas Kaufmann con la orquesta del coliseo madrileño dirigida por Jochen Rieder (28) y la ópera de Massenet (29). Tener a Camarena, Kaufmann y Domingo en tres



montajes en Peralada nos llega de orgullo. Somos, sin duda, un festival de voces, pero también apostamos por las nuevas producciones —y eso siempre es un riesgo—, lo que nos convierte en un festival con personalidad propia en el ecosistema de festivales españoles”, explica Aguilà.

En el caso de Broggi, nos cuenta el director del festival, “se acerca a la ópera con su estilo

Toda la historia artística de Peralada se explica por y a través de la pasión por la ópera que Carmen Mateu mantuvo encendida, contra viento y marea, durante más de tres décadas

jornadas consecutivas es, sin duda, un gran lujo que pocos festivales se pueden permitir.

Ciertamente, el compromiso con la ópera sigue firme y también la apuesta por la creación y la cantera propia de directores de escenas. “Confiar la ópera de Mozart a Oriol Broggi en su debut operístico forma parte de nuestra filosofía artística. Calixto Bieito, Àlex Rigola, Xavier Albertí, Carlos Santos, Mario Gas... la lista de artistas que han dirigido

personal, minimalista, con el que siempre busca mostrar la esencia de las obras con los recursos más naturales y directos, pero en esta ocasión será una propuesta muy audiovisual, con la orquesta en el foso, aunque tendrá un papel teatral. Y contar para ello con la experiencia de Josep Pons supone una garantía de éxito artístico”. La ópera, está claro, seguirá siendo el corazón artístico de Peralada. *In bocca al lupo.* ¶



Benet Casablancas

Jordi Play

“MI MÚSICA ES FUNDAMENTALMENTE ABSTRACTA, PERO EL DIÁLOGO CON OTRAS DISCIPLINAS ES UN CATALIZADOR MUY ESTIMULANTE”

Recién concluida su condición como compositor residente en Bremen —con la interpretación de *Sogni ed Epifanie* en Mannheim (20 de abril) y Saarbrücken (22 de abril)—, el doble estreno en Madrid y Barcelona (24 y 27 de mayo) del *Cuarteto n.º 4 “Widmung”*, a cargo del Quartet Casals, y la programación de dichos *Sogni ed Epifanie* por parte de la Orquesta Nacional (8-10 de junio) son argumentos inmediatos y reveladores de la actualidad de Benet Casablancas en este fin de temporada; una actualidad prolongada, en los últimos meses, en ámbitos como el ensayístico (con la publicación por Galaxia Gutenberg/Fundación SGAE del volumen *Arquitecturas de la emoción*, dedicado a su música) y el fonográfico, mediante un nuevo registro monográfico grabado para Sony por la London Sinfonietta. Razones no faltan, pues, para que SCHERZO haya conversado con el compositor para acercarse a su trayectoria, a sus inquietudes creativas y a su producción más reciente.

GERMÁN GAN QUESADA

TRAS sus estudios iniciales en Barcelona, en 1982 decidió trasladarse a Viena para profundizar su formación musical. ¿Cuáles fueron los motivos de su elección y qué fruto obtuvo de esa etapa vienesa?

Conocer y explorar a fondo uno de los centros de la modernidad cultural —no solo musical— europea, con su inagotable patrimonio en todos los campos y riquísima actividad musical; el prestigio y los recursos de la entonces Hochschule für Musik (profesores, biblioteca, fonoteca) para proseguir mi formación analítica con Karl Heinz Füssli; y, finalmente, la posibilidad de profundizar en los principales logros de las vanguardias de postguerra de la mano de uno de sus protagonistas más destacados, Friedrich Cerha, tanto en su faceta de compositor como de director (*Die Reihe*), para anudar ese vínculo de

continuidad con la gran tradición de la que estábamos huérfanos en este país. Descubrí y estudié mucha música, no sólo vienesa: Janáček, Zimmermann, Schreker o Roslavetz, pero también el opus completo de Stravinsky y Britten, por ejemplo, y las óperas de Zemlinsky, Hindemith y Shostakovich. Fue una época intensa que me llevó también a Praga y Budapest, y que me permitió conocer a muchos autores, entre ellos Ligeti (al que después invitaría a Barcelona) y a mi colega y compañero de estudios Georg Friedrich Haas, con quien solía cruzarme en la casa de Cerha en Hietzing.

A lo largo de las últimas décadas, ha ejercido muy diversas actividades docentes e, incluso, responsabilidades rectoras, como director académico del Conservatori Superior de Música del Liceu

durante más de un decenio (2002-2014). Desde la atalaya de esta experiencia, ¿cómo ve la situación actual de la enseñanza musical en nuestro país y, especialmente, en el ámbito de la música contemporánea y de la composición?

Se ha producido un progreso innegable pero no podemos bajar la guardia. El nivel es desigual y la realidad a menudo precaria, y no siempre los avances se han consolidado en el marco institucional y legislativo más idóneo, que garantice la formación y el oficio y que, más allá de modas y sectarismos que tanto daño han hecho a mi generación, tengan como único y último fin el logro de la excelencia. En todo caso es esta la línea que impulsamos en el Conservatori de Liceu, consolidando un proyecto renovador del grado superior que está dando frutos muy esperanzadores,

parangonable con el de otras instituciones europeas de prestigio y gracias a un equipo docente de primer nivel y a la confianza depositada por nuestros alumnos, cuyo número no ha dejado de incrementarse en estos últimos años.

Además de su labor compositiva, cultiva también una amplia dedicación a la musicología y al ensayismo musical, en cuanto autor de numerosos artículos y de monografías como *El humor en la música* (2000/2014) o *Paisajes del Romanticismo musical*, de inminente publicación.

¿Cómo contempla la interrelación entre ambas facetas de su actividad?

Supongo que es un reflejo natural de mi personalidad y de los múltiples intereses que me definen y que no se agotan con la composición ni incluso en la propia música. Ambas actividades se retroalimentan y me resulta muy difícil ver qué es primero, si la investigación teórica —fruto de mi curiosidad intelectual y del cultivo de mis pasiones— o la escritura, que al contrario de lo que podría parecer a algunos, es marcadamente intuitiva, casi física, surgida del contacto con la materia sonora.

cuarta aportación al género, ¿qué le sigue incitando de él y con qué espíritu afronta la escritura de un nuevo cuarteto?

Se trata de la forma más depurada y esencial de música de cámara, con una genealogía que abruma, y la más exigente, en la medida que libera de artificios innecesarios, pero a la vez —y por ello mismo— presenta una dificultad extrema, sin concesiones. Maravilla la ductilidad de sus recursos, de la polifonía en estado puro a la homogeneidad del sonido en todos sus registros, y al mismo tiempo su enorme potencial para el color y la diferenciación de texturas. En mi caso, con cada nueva obra se acrecienta el reto de desplegar un universo armónico de creciente amplitud y texturas altamente contrastadas, que conviven con la plenitud de la polifonía, y todo ello repensado en el marco virtual de las cuatro voces. La alternancia de la composición para gran orquesta con géneros más íntimos como el piano o el cuarteto supone en cada caso un verdadero desafío.

En comparación con las numerosas obras de su producción que se acogen a sugerencias literarias —de *The Dark*

las dificultades— de mantener la tensión compositiva a lo largo del espacio temporal necesario para su escritura, sostener el pulso de la emoción en un amplísimo arco formal y, a la vez, seguir conservando viva aquella atención al detalle, en el que, según Nabokov, reside la grandeza de una obra.

A inicios de este mes de junio, la Orquesta Nacional de España interpretará en Madrid *Sogni ed Epifanie*, una de sus últimas composiciones sinfónicas. Se trata de una parcela de su obra que ha cobrado especial relevancia en los últimos años y que la crítica ha destacado notablemente. ¿Cómo describiría su concepción de la sonoridad orquestal?

Soy un enamorado de la gran orquesta; casi diría que es mi terreno predilecto, a pesar de que me apasiona igualmente la música de cámara. Pero no dejan de seducirme los retos que plantea el territorio sinfónico, a menudo asociado a la gran forma y las estrategias de crecimiento, pero también a la versatilidad de los vectores tímbricos, armónicos, rítmicos y espaciales, y donde conviven la elocuencia de las grandes sonoridades con la calidoscópica e infinita variedad de los recovecos texturales y los juegos de solistas de genuina estirpe camerística. Los recursos de la orquesta moderna son prodigiosos y su exploración una aventura inacabable, que en mi caso ha dado fruto a más de veinte obras, ocho de las cuales por lo menos se interpretan con regularidad.

Hace algunas semanas, el Gran Teatre del Liceu anunciaba la inclusión en el programa de su próxima temporada de su primera ópera, *L'enigma di Lea*, sobre un texto original de Rafael Argullol. Quien acuda a su estreno en febrero de 2019, ¿qué concepto operístico encontrará sobre la escena?

Una manifestación actual de un género que nace y alcanza ya con Monteverdi un nivel extraordinario. Me siento muy próximo a aquello que guio sus pasos: la música al servicio de la poesía, del drama, de la escena, de la psicología de los personajes. Y, naturalmente, la plenitud de la voz, con toda su gama de recursos: el instrumento más ligado a nuestra condición humana y por ello mismo el más elocuente y conmovedor, el hilo conductor indiscutible de toda la obra y origen de todo. Contaremos con un nutrido equipo vocal de once solistas, así como el coro y la orquesta, que tienen también un importante papel (como no podía ser de otro modo), puntuando la acción, sosteniendo los grandes arcos formales, definiendo escenas, atmósferas y trasfondo simbólico, respondiendo a los avatares de la escena y la trama dramática con un amplio abanico de gestos, colores, figuraciones y texturas, caracterizando personajes, sentidos y situaciones, y sugiriendo vínculos subliminales y reminiscencias, en diálogo y contrapunto permanente con la escena y la palabra. ¶

“En mi caso, con cada nueva obra se acrecienta el reto de desplegar un universo armónico de creciente amplitud y texturas altamente contrastadas, que conviven con la plenitud de la polifonía”

Varias obras de su catálogo parten de referentes plásticos, desde Turner (*Shade and Darkness*, 2014) a Klee o Rothko (*Alter Klang*, 2006; *Four Darks in Red*, 2010). ¿Qué inquietudes principales le asaltan a la hora de reflexionar ‘en sonidos’ sobre las características estéticas, formales y visuales de esos referentes?

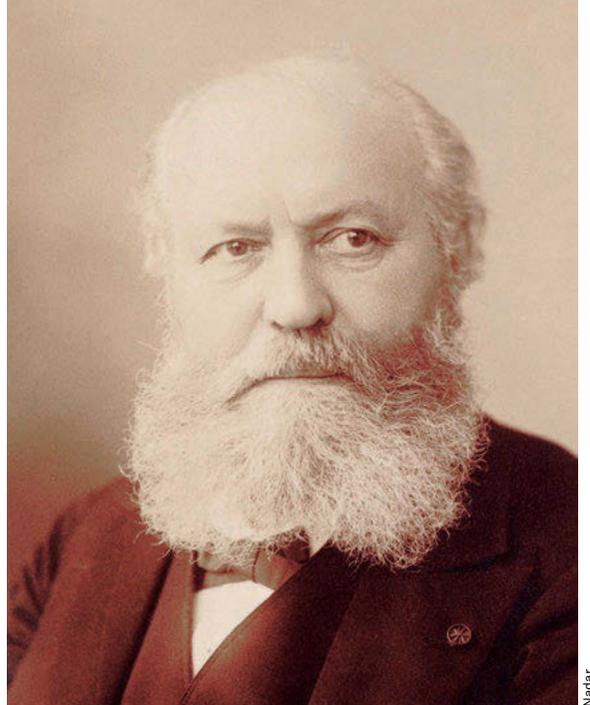
El diálogo puede producirse a distintos niveles, desde ser fuente de inspiración o una simple motivación inicial (homenajes, exposiciones, proyectos discográficos) hasta el desarrollo de intentos más articulados de explicitar un particular juego de correspondencias, tanto a nivel formal como tímbrico y textural, rehuyendo siempre toda vertiente descriptiva o programática. Mi música es fundamentalmente abstracta, pero el diálogo con otras disciplinas es un catalizador muy estimulante que permite que afloran nuevos registros que vienen a sumarse al caudal de procedimientos técnicos, ampliando y haciendo evolucionar a la vez mi paleta expresiva. Supone también un modo de compartir con el oyente unos determinados referentes que permitan atrapar su atención, activar sus mecanismos de escucha, interpelar su sensibilidad y al fin (lo máspreciado) promover la comunicación y suscitar la empatía.

A fines del pasado mes, el Quartet Casals daba a conocer su último cuarteto de cuerda, *Widmung*. A la altura de esta su

***Backward of Time* (2005) y *Darkness Visible* (2008) hasta *Mokusei Gardens* (2014) o los *Epigramas cervantinos* (2016)—, su catálogo estrictamente vocal resulta más bien reducido. ¿Qué dificultades presenta, en su opinión, la puesta en música de un texto desde una perspectiva actual?**

En realidad, mi producción incluye lieder para voz y piano, obras para voz y cuarteto, para voz y orquesta, para coro mixto y piano, una cantata de cámara... y ahora una ópera de gran formato, que es el proyecto más complejo que sin duda puede acometer un compositor. Más que dificultad, hablaría del reto estimulante de ponderar y responder a la dialéctica palabra-música, una constante a lo largo de toda la historia. El texto galvaniza la escritura, generando una dinámica singular que no se da en la composición puramente instrumental. Por así decir —y la ópera es el crisol privilegiado de ello—, las necesidades del texto y la peripecia escénica se solapan como una segunda piel con la autonomía del propio discurso musical; convergencias y contrapuntos, dinámicos y muy sensibles, cuyo despliegue constituye una experiencia creativa única. En los momentos más felices parece que la tinta fluya con mayor facilidad, extrayendo recursos y explorando registros que hasta el momento habían permanecido desconocidos para el propio compositor. En el caso de la ópera, se trata también —y no es la menor de

Charles Gounod



Nadar

SE CUMPLEN 200 AÑOS DEL NACIMIENTO DE UNO DE LOS TITANES DE LA ÓPERA FRANCESA

FERNANDO FRAGA

A comienzos del siglo XIX, París contaba con tres escenarios líricos de importancia: la Academia de Música (Nacional, Imperial o Real, según las circunstancias políticas), la Opéra-Comique, dedicada a este género tan exclusivamente francés, y el Teatro de los Italianos, destinado, como su nombre indica, al repertorio transalpino. Pero a mediados de esa centuria se erigió en la Place du Châtelet un edificio que resultaría decisivo para la producción operística francesa: el Teatro Lírico, una alternativa frente a la pomposidad de las obras de la Academia y a la ligereza de las del Favart. En el hoy Teatro de la Villa (tras serlo de Sara Bernhardt), vieron la luz, en la época en que fue regido por el astuto empresario Léon Carvalho, partituras de Félicien David, Reyer, Adam, Massé o Clapisson, además de otros músicos mejor tratados por la posteridad: Bizet, Berlioz y Charles Gounod.

Gounod fue un músico completo, a la manera clásica de un *maestro di cappella*, ya que pulsó la mayoría de los géneros posibles en los que un compositor puede desenvolverse: páginas para pianísticas, cuartetos, sinfonías, himnos, coros, oratorios (un *Mors et Vita* particularmente impactante), cantatas, misas (treinta y tres, entre ellas la inspiradísima *de Santa Cecilia*), réquiem (cinco como mínimo), canciones (donde creó escuela para sucesores), oberturas, marchas... Pero, pese al merecido interés que conservan sus partituras religiosas, su producción más difundida, continuamente representada, universalmente admirada y siempre disfrutada, es la que escribió con destino a los escenarios teatrales.

En este terreno se movió con desenvuelta variedad según la demanda de su época: Opéras-comiques, grand-opéras a lo Meyerbeer o las que prodigaban ese elemento esencialmente lírico, el rasgo más profundo de su rica sensibilidad, concebidas para aquel citado

escenario de tal nombre donde el compositor se mostró particularmente activo. Partituras como *Le medecin malgré lui*, fielmente respetuosa con el original de Molière, *Philémon et Baucis* o *La Colombe*, ambas a partir de fábulas de La Fontaine; junto a trabajos más ambiciosos o de mayor aparato escénico y musical, como *La reine de Saba*, *Polyeucte*, *Cinq-Mars*, *Le tribut de Zamora* o la muy seductora e íntima *Sapho* en torno a la famosa poetisa de Lesbos, compuesta a favor de su célebre amiga Pauline Viardot. Son composiciones todas ellas que reaparecen de vez en cuando en representaciones, estudios discográficos o sesiones radiadas, como ocurrió también con la muy curiosa *La nonne sanglante*, un

donde este tipo de fragmentos no son precisamente escasos. En 1888, el propio Gounod tuvo la enorme satisfacción de dirigir en París la función número 500 de la obra.

Frédéric Mistral (quien compartiría su Nobel en 1904 con José Echegaray) es el poeta provenzal por antonomasia y su poema en lengua occitana *Mirèio* tentó a Gounod, que se trasladó a esa bella región sureña para obtener una mayor inspiración. La bellísima partitura que surgió de ahí, *Mireille*, estrenada en marzo de 1864, trasciende el color local de la obra original, transitando como corresponde por los derroteros que convienen a una buena y genuina ópera de exquisita caligrafía orquestal y vocal.

Gounod fue un músico completo, a la manera clásica de un maestro di cappella, ya que pulsó la mayoría de los géneros posibles

argumento de novela gótica resuelto con la inquietante atmósfera que el tema exigía.

El temperamento de Gounod se avenía bien al género lírico, el que se centra y es capaz de expresar y comunicar las emociones más fuertes y recónditas del ser humano, según la calificación aristotélica que lo sitúa en oposición al drama y a la épica. De ahí que encontrara su mejor inspiración en una trilogía, paulatina y justamente dada a conocer en el Teatro Lírico parisino. Con ella logró para siempre un puesto de honor entre los operistas franceses y universales. *Faust*, estrenada en 1859, toma de Goethe la parte más sentimental de su filosófica y trascendental obra, ocasión para que el músico desplegara su fácil melodismo, de extraordinario hechizo, el cual se manifiesta en todo esplendor en uno de los dúos de amor más hermosos en un repertorio

Tres años después Gounod estrenaría *Roméo et Juliette*, una más entre las decenas de partituras decimonónicas inspiradas en dramas de Shakespeare, pero que el compositor galo supo imponer por encima de buena parte de sus rivales. Estrenada por la esposa de Carvalho Marie Miolan (también la primera Marguerite y Mireille), y repuesta en 1889, con motivo del centenario de la Revolución Francesa, la tragedia de los amantes de Verona se reveló como un tema muy apropiado para la personalidad de Gounod, que prodigó un buen número de sensacionales dúos de amor para soprano y tenor, muy bien adaptados a cada situación escénica, con páginas solistas de inmediata efectividad e impregnadas del lirismo elegante y envolvente, marca infalible del autor galo. ¶

Un beso con sentido

BENJAMÍN G. ROSADO



ALGUNOS líderes comunistas tomaron por costumbre besarse en la boca. No usaban la lengua, pero en el idioma universal de la propaganda el gesto no necesitaba traducción. Leonard Bernstein y Rudolf Nureyev no fueron comunistas ni tampoco llegaron a besarse nunca, al menos no delante de las cámaras, pero el fotógrafo Ron Galella les sorprendió charlando a escasos centímetros durante una gala que se celebró en el Avery Fischer Hall de Nueva York el 24 de noviembre de 1989, es decir, 15 días después de la caída del Muro. El ángulo insinúa mucho más de lo que hubo, aunque nada hace presagiar un desenlace como el que protagonizaron Brezhnev y Honecker para los restos del Muro y de la historia.

En realidad el beso más famoso atribuido a Bernstein —del que este año se celebra el centenario de su nacimiento— fue el que se dieron las dos Alemanias durante el concierto que dirigió en la Schauspielhaus del Berlín Oriental. Aquel 25 de diciembre de 1989 el maestro estadounidense congregó bajo un mismo techo a un centenar de músicos de ambos lados de la frontera para abordar la monumental *Novena* de Beethoven. Podría haberse conformado con salir en la foto de una velada histórica, pero se tomó una licencia que conmovió al público. Bernstein ordenó que se parafraseara el texto de la *Oda a la alegría* de Schiller, del tal manera que el coro pronunciara “libertad” (*Freiheit*) en lugar de “alegría” (*Freude*). “Estoy seguro de que Beethoven nos habría dado su consentimiento”, dijo más tarde.

www.cndm.mcu.es

UNIVERSO BARROCO

ANM | Sala Sinfónica

CONCIERTO EXTRAORDINARIO CON IBERMÚSICA

21/03/19 19:30h | **LES ARTS FLORISSANTS**

WILLIAM CHRISTIE DIRECTOR | K. Watson SOPRANO

C. Vistolí CONTRATENOR | R. van Mechelen TENOR

A. Gregory TENOR | R. Dolcini BAJO | A. Rosen BAJO

J.S. Bach: *La Pasión según San Juan*

07/10/18 19:00h | **EUROPA GALANTE**

FABIO BIONDI VIOLÍN Y DIRECTOR

VIVICA GENAUX Y **SONIA PRINA** MEZZOSOPRANOS

A. Vivaldi: *Gloria e Himeneo* | *Las cuatro estaciones*

18/11/18 19:00h | **LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA**

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ DIRECTOR

O. Alemán, A. Amo, E. Boix y A. Peña SOPRANOS

M. Infante MEZZOSOPRANO | J. Pizarro TENOR

José de Nebra: *Venus y Adonis*

27/01/19 19:00h | **BALTHASAR-NEUMANN-CHOR**

& ENSEMBLE | **THOMAS HENGELBROCK** DIRECTOR

K. Stuber SOPRANO | M. Eckstein CONTRALTO

J. Petryka TENOR | R. Mayr BAJO

OBRAS DE J.C. Kerll y W.A. Mozart

03/03/19 19:00h | **LES MUSiciens DU LOUVRE**

MARC MINKOWSKI DIRECTOR

OBRAS DE C. Willibald Gluck y J-P. Rameau

14/04/19 19:00h | **THE SIXTEEN**

HARRY CHRISTOPHERS DIRECTOR

G.F. Haendel: *Israel en Egipto*

11/06/19 19:30h | **COLLEGIUM VOCALE GENT**

PHILIPPE HERREWEGHE DIRECTOR | D. Mielsds SOPRANO

H. Blažiková SOPRANO | A. Potter CONTRATENOR

T. Hobbs TENOR | K. Stražanac BAJO

J.S. Bach: *Misa en si menor*

ANM | Sala de Cámara | 19:30h

10/10/18 | **LA RITIRATA** | **JOSETXU OBREGÓN**

VIOLONCHELO Y DIRECCIÓN | **NURIA RIAL** SOPRANO

La corte sacra y profana | OBRAS DE L. Boccherini

25/10/18 | **LES ARTS FLORISSANTS**

PAUL AGNEW DIRECTOR

Madrigales del Libro I de Carlo Gesualdo

y sus contemporáneos (II) | OBRAS DE C. Gesualdo,

C. Monteverdi, L. Marenzio, G. Pallavicino y L. Luzzaschi

04/12/18 | **ACCADEMIA DEL PIACERE**

FAHMI ALQHAH DIRECTOR | R. Mameli SOPRANO

J. Sancho TENOR

Il Gran Teatro del Mondo. Pasiones humanas

en la música teatral entre España e Italia

OBRAS DE S. Rossi, C. Monteverdi, B. Marini, G. Sanz /

F. Alqhai, J. Hidalgo, L. Rossi, S. Durón y J. de Nebra

16/01/19 | **JORDI SAVALL** VIOLA DA GAMBA

La viola polifónica | OBRAS DE T. Hume

23/01/19 | **FABIO BIONDI** VIOLÍN

Virtuosismo centroeuropeo

OBRAS DE G. Tartini, H.I. Franz von Biber, G-P. Telemann

06/02/19 | **AL AYRE ESPAÑOL**

EDUARDO LÓPEZ BANZO DIRECTOR | **MARÍA ESPADA**

SOPRANO | **MARIANNE BEATE KIELLAND** MEZZOSOPRANO

J. de Nebra: *Miserere*

22/02/19 | **LA GRANDE CHAPELLE**

ALBERT RECASENS DIRECTOR

SCHOLA ANTIQUA | **JUAN CARLOS ASENSIO** DIRECTOR

La reconstrucción de un singular oficio

J. de Nebra: *Vísperas de confesores*

20/03/19 | **EUROPA GALANTE**

FABIO BIONDI DIRECTOR | **IAN BOSTRIDGE** TENOR

Teatro in musica

OBRAS DE C. Farina, C. Monteverdi, D. Castello,

G. Frescobaldi y S. d'India

27/03/19 | **SANDRINE PIAU** SOPRANO | **LES PALADINS**

JÉRÔME CORREAS DIRECTOR

Heroínas | OBRAS DE G.F. Haendel

25/04/19 | **MUSICA ALCHEMICA**

La música que sonaba en el Madrid del siglo XVIII

OBRAS DE G. Brunetti, F. Montali, A. Soler, C. Reynaldi,

G. Tartini, F. M. Veracini, A. Corelli y anónimos

07/05/19 | **CAFÉ ZIMMERMANN**

Bailes y batallas | OBRAS DE H.I. Franz von Biber,

J.H. Schmelzer y J.J. Froberger

02/06/19 | **ANN HALLENBERG** MEZZOSOPRANO

ORQUESTA BARROCA DE LA UNIVERSIDAD

DE SALAMANCA | **PEDRO GANDÍA MARTÍN** DIRECTOR

Dicha y desdicha de amor

Música escénica de Nebra y Haendel

OBRAS DE J. de Nebra, D. Scarlatti, F. Geminiani

y G.F. Haendel

07/06/19 | **LES ARTS FLORISSANTS**

PAUL AGNEW DIRECTOR

Madrigales del Libro II de Carlo Gesualdo

y sus contemporáneos (III)

OBRAS DE O. di Lasso, P. Nenna, C. Monteverdi,

C. de Rore, L. Marenzio, M. Rossi y C. Gesualdo

ANM | Sala Sinfónica | 20:00h

FRONTERAS

ANM | Sala Sinfónica | 20:00h

CONCIERTO EXTRAORDINARIO FUERA DE ABONO

25/11/18 | **MARIZA**

ANM | Sala de Cámara | 19:30h

18/10/18 | **CUARTETO FELLINI**

ANDREAS PRITTWITZ FLAUTA, CLARINETE Y SAXOFÓN

CLAUDIO CONSTANTINI BANDONEÓN

PABLO MARTÍN CAMINERO CONTRABAJO

FEDERICO LECHNER PIANO

Música de escenas de películas de Federico Fellini

24/11/18 | **JAVIER LIMÓN** GUITARRA Y DIRECCIÓN

NELLA VOZ | **TONINA** VOZ | **PIRAÑA** PERCUSIÓN

BRIGITTE SOSA BAJO | **JAVI LIMÓN Jr.** MELÓDICA

ARTISTAS INVITADOS: Alfonso Pérez PIANO

y Saúl Quirós VOZ

Cancionerías

12/01/19 | **JUAN PERRO**

SANTIAGO AUERÓN VOZ Y GUITARRA ACÚSTICA

JOAN VINYALS GUITARRA | **DAVID PASTOR** TROMPETA

GABRIEL AMARGANT SAXO Y CLARINETE

ISAAC CALL BAJO | **PERE FOVED** BATERÍA

MADRID

Auditorio Nacional de Música (ANM)
Teatro de la Zarzuela

02/02/19 | **MANUEL BLANCO** TROMPETA | **PEPE RIVERO**

PIANO | **YORUBA ENSEMBLE** | **RAÚL MIGUEL** DIRECTOR

Artistas invitados: **MARÍA BERASARTE** VOZ,

PILAR JURADO VOZ, **MANUEL MACHADO** TROMPETA,

PABLO NAVARRO VIOLÍN Y **PEPE NUFRIÓ** VOZ

En blanco y negro

21/02/19 | **SABINE MEYER** CLARINETE

ALLIAGE QUINTETT | *Fantasia sonora*

OBRAS DE L. Bernstein, P. Dukas, D. Shostakóvich,

D. Milhaud, I. Stravinski y A. Borodin

01/03/19 | **JORGE PARDO** SAXOFÓN

EDMAR CASTAÑEDA ARPA | **Bandolero** PERCUSIÓN

Intercontinental

13/04/19 | **CHICUELO** GUITARRA

MARCO MEZQUIDA PIANO

Conexión

31/05/19 | **CARLOS MENA** CONTRATENOR

IÑAKI ALBERDI ACORDEÓN

Expresiones y emociones fronteras

OBRAS DE T.L. de Victoria y J.S. Bach

JAZZ EN EL AUDITORIO

ANM | Sala Sinfónica | 20:00h

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS FUERA DE ABONO

28/10/18 | **MADELINE PEYROUX** VOZ, GUITARRA Y

UKELELE | **Aram Bajakian** GUITARRA Y VOZ

Andy Ezrin TECLADOS Y VOZ | **Paul Frazier** BAJO Y VOZ

Graham Hawthorne BATERÍA Y VOZ

11/11/18 | **BOBBY McFERRIN** VOZ

Joey Blake VOZ | **Dave Worm** VOZ

Circlesongs

ANM | Sala de Cámara | 20:00h

27/10/18 | **OMER AVITAL QANTAR**

OMER AVITAL CONTRABAJO | **EDÉN LADIN** PIANO

ASAF YURIA SAXOS TENOR Y SOPRANO | **ALEXANDER**

LEVIN SAXO TENOR | **OFRI NEHEMYA** BATERÍA

Qantar

19/01/19 | **KENNY BARRON TRIO**

KENNY BARRON PIANO | **KIYOSHI KITAGAWA**

CONTRAJO | **JONATHAN BLAKE** BATERÍA

16/02/19 | **MOISÉS P. SÁNCHEZ PROJECT**

MOISÉS P. SÁNCHEZ PIANO Y TECLADO | **CRISTINA**

MORA VOZ Y TECLADO | **MIRON RAFAJLOVIC** TROMPETA,

PERCUSIÓN Y GUITARRA | **TOÑO MIGUEL** CONTRABAJO

BORJA BARRUETA BATERÍA Y LAP-STEEL

09/03/19 | **CHILDREN OF THE LIGHT**

DANILO PÉREZ PIANO | **JOHN PATITUCCI** CONTRABAJO

TERRI LYNE CARRINGTON BATERÍA

12/04/19 | **VALENCIA JAZZ TOP 7**

PERICO SAMBEAT SAXO | **JAVIER VERCHER** SAXOS

DAVID PASTOR TROMPETA | **TONI BELENGUER** TROMBÓN

ALBERT SANZ PIANO | **ALES CESARINI** CONTRABAJO

MIQUEL ASENSIO BATERÍA

16/05/19 | **FRED HERSCH** PIANO

BACH VERMUT

ANM | Sala Sinfónica | 12:30h

20/10/18 | HOMENAJE A MONTSERRAT TORRENT
ÓSCAR CANDENDO | ANDRÉS CEA | LUIS DALDA
JOSÉ LUIS ECHECHIPIÁ | ROBERTO FRESCO
DAVID MALET | JUAN DE LA RUBIA
OBRAS DE J.S. Bach, D. Buxtehude, F. Mendelssohn,
E. Torres, A. Sagaseta. J.L. Echechipiá, J.L. Turina
y J. Guridi

17/11/18 | STEPHEN THARP ÓRGANO
OBRAS DE J.S. Bach, T. Tikker, C. Franck,
F. Mendelssohn, P. Cochereau y F. Liszt

19/01/19 | WAYNE MARSHALL ÓRGANO
OBRAS DE W. Marshall, A. Ager, J. Roger-Ducasse,
F. Schmidt y H. Willan

09/02/19 | DAVID BRIGGS ÓRGANO
OBRAS DE J.S. Bach, C. Franck, C. Saint-Saëns
e improvisaciones

16/03/19 | SCOTT BROTHERS DUO
TOM SCOTT PIANO | **JONATHAN SCOTT** ÓRGANO
OBRAS DE G. Rossini, A. Guilman, C. Debussy, P. Yon,
T. Scott, C. Gounod y F. Liszt

13/04/19 | YVES RECHSTEINER ÓRGANO
HENRI-CHARLES CAGET PERCUSIÓN
OBRAS DE J.S. Bach, J.-P. Rameau, F.J. Haydn y W.A. Mozart

25/05/19 | OLIVIER LATRY ÓRGANO
OBRAS DE R. Schumann, J.S. Bach / C-M. Widor,
J.S. Bach / F. Liszt, J.S. Bach / E. Gigout
y F. Liszt / Jean Guillou

LICEO DE CÁMARA XXI

ANM | Sala de Cámara | 19:30h

17/10/18 | CUARTETO PRAŽÁK
ISABEL VILLANUEVA VIOLA
OBRAS DE W.A. Mozart y G. Kurtág

07/11/18 | FRANK PETER ZIMMERMANN VIOLÍN
MARTIN HELMCHEN PIANO
Integral de las sonatas para violín y piano de Beethoven (I)
OBRAS DE L. van Beethoven

11/12/18 | CUARTETO CHIAROSCURO
KRISTIAN BEZUIDENHOUT FORTEPIANO | OBRAS DE
F. Mendelssohn, L. van Beethoven y R. Schumann

11/01/19 | CUARTETO DE JERUSALÉN
OBRAS DE F.J. Haydn, L. van Beethoven y D. Shostakóvich

17/01/19 | LOUISIANA BOATHOUSE ENSEMBLE
ANDREAS HAEFLIGER PIANO
OBRAS DE M-A. Turnage, E. Wolfgang Korngold y E. Elgar

22/01/19 | LEILA JOSEFOWICZ VIOLÍN
JOHN NOVACEK PIANO
OBRAS DE J. Sibelius, S. Prokofiev, G. Mahler,
K. Saariaho y B. Alois Zimmermann

09/02/19 | CUARTETO QUIROGA
JÖRG WIDMANN CLARINETE
OBRAS DE P. Eötvös*, B. Bartók y C.M. von Weber

14/02/19 | ELISABETH LEONSKAJA PIANO
LIZA FERSCHTMAN VIOLÍN | **ISTVÁN VÁRDAL** VIOLONCHELO
OBRAS DE F. Schubert

28/02/19 | CUARTETO BELCEA
PIOTR ANDERSZEWSKI PIANO | OBRAS DE J.S. Bach,
L. van Beethoven y D. Shostakóvich

07/03/19 | FRANK PETER ZIMMERMANN VIOLÍN
MARTIN HELMCHEN PIANO
Integral de las sonatas para violín y piano de Beethoven (III)
OBRAS DE L. van Beethoven

14/03/19 | DANIEL SEPEC VIOLÍN
TABEA ZIMMERMANN VIOLA
JEAN-GUIHEN QUEYRAS VIOLONCHELO
OBRAS DE L. van Beethoven, S. Veress y W.A. Mozart

04/04/19 | CUARTETO SIGNUM
JUDITH JÁUREGUI PIANO
OBRAS DE D. Shostakóvich y M. Weinberg

11/04/19 | FABIO BIONDI VIOLÍN
JUAN PÉREZ FLORISTÁN PIANO
OBRAS DE W.A. Mozart, F. Schubert y F.J. Haydn

ANDALUCÍA FLAMENCA



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA
Instituto Andaluz del Flamenco



ANM | Sala Sinfónica | 20:00h

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS FUERA DE ABONO

29/10/18 | FLAMENCO POR JOSÉ MENESE
CARMEN LINARES, PANSEQUITO, AURORA VARGAS,
EL PELE, MARINA HEREDIA, LA MACANITA,
ROCÍO MÁRQUEZ y LAURA VITAL CANTAORES
TOMATITO, RAFAEL RIQUENI
y ANTONIO CARRIÓN GUITARRAS
PACO IBÁÑEZ CANTAUTOR | **JORGE PARDO** FLAUTA Y SAXO
JUAN RAMÓN LUCAS PRESENTADOR

07/04/19 | DANI DE MORÓN GUITARRA
ROCÍO MÁRQUEZ CANTAORA | **ANTONIO REYES** CANTAOR
DUQUENDE CANTAOR | **PITINGO** CANTAOR
Los Mellis, Carlos Grilo y Diego Montoya COMPÁS Y PALMAS
21. Dani de Morón y sus amigos

ANM | Sala de Cámara | 19:30h

16/11/18 | JESÚS MÉNDEZ CANTAOR
Manuel Valencia GUITARRA | Manuel Salado PALMAS
Juan Diego Valencia PALMAS
Voz del alba

14/12/18 | ESPERANZA FERNÁNDEZ CANTAORA
Miguel Ángel Cortés GUITARRA
Jorge Pérez 'El Cubano' PERCUSIÓN
Ismael de la Rosa 'El Bola' y Miguel Junior PALMAS Y
CÓROS
De lo jondo y verdadero

18/01/19 | ARGENTINA CANTAORA
José Quevedo GUITARRA
Torombo y Los Mellis PALMAS Y JALEOS
Hábitat

15/02/19 | EL PELE CANTAOR
Niño Seve GUITARRA | José Antonio PERCUSIÓN
Emilio Martín VIOLÍN | Jesús Gómez GUITARRA

08/03/19 | DAVID PALOMAR CANTAOR
Rafael Rodríguez GUITARRA | Anabel Rivera PALMAS Y
CÓROS | Roberto Jaén PALMAS Y CÓROS

05/04/19 | VIRGINIA GÁMEZ CANTAORA
MELCHORA ORTEGA CANTAORA
ROCÍO BAZÁN CANTAORA | Andrés Cansino GUITARRA
Alfredo Lagos GUITARRA | Rafa de Jerez y Chicharito
PALMEROS | *Andalucía cantaora III: Por la verrea*

10/05/19 | MAYTE MARTÍN CANTAORA
Alejandro Hurtado GUITARRA
Recital flamenco

XXV CICLO DE LIED

TEATRO DE LA ZARZUELA | 20:00h

11/09/18 | CHRISTIAN GERHAHER BARÍTONO
GEROLD HUBER PIANO
OBRAS DE F. Schubert

08/10/18 | EKATERINA SEMENCHUCK MEZZOSOPRANO
SEMJON SKIGIN PIANO
OBRAS DE N. Rimski-Kórsakov, C. Cui, M. Balákirev,
A. Borodin, M. Músorgski y P.I. Chaikovski

12/11/18 | FRANZ-JOSEF SELIG BAJO
GEROLD HUBER PIANO
OBRAS DE C. Loewe, H. Wolf y R. Stephan

10/12/18 | AINHOA ARTETA SOPRANO
ROGER VIGNOLES PIANO
OBRAS DE F. Liszt, L. Palomo*, J. León, J. Ovalle,
O. Lacerda, E. Granados y F. Obradors

28/01/19 | ADRIANNE PIECZONKA SOPRANO
WOLFGANG RIEGER PIANO
F. Schubert: *Winterreise*

25/02/19 | DOROTHEA RÖSCHMANN SOPRANO
MALCOLM MARTINEAU PIANO
OBRAS DE F. Schubert, G. Mahler, R. Schumann
y R. Wagner

11/03/19 | SARAH CONNOLLY MEZZOSOPRANO
JULIUS DRAKE PIANO
OBRAS DE J. Brahms, H. Wolf, A. Roussel, C. Debussy
y A. von Zemlinski

22/04/19 | ANDRÉ SCHUEN BARÍTONO
DANIEL HEIDE PIANO
OBRAS DE R. Schumann, F. Liszt y F. Martin

20/05/19 | BERNARDA FINK MEZZOSOPRANO
ANTHONY SPIRI PIANO
OBRAS DE B. Martinů, L.J. Škerjanc, A. Dvořák,
J. Rodrigo, M. de Falla, C. Guastavino y A. Ginastera

03/06/19 | THOMAS QUASTHOFF NARRADOR
FLORIAN BOESCH BARÍTONO | **MICHAEL SCHADE** TENOR
JUSTUS ZEYEN PIANO
*Lieder, dúos y melodramas sobre textos de
J. von Eichendorf y H. Heine compuestos por F. Schubert,
R. Schumann, F. Mendelssohn, J. Brahms, F. Liszt y H. Wolf*

* Estrenos absolutos

Sabor francés en torno a Couperin y Debussy

LA 67ª edición del Festival de Granada, primera de la era Heras-Casado, tendrá lugar entre el 22 de junio y el 8 de julio. Serán diecisiete días, repartidos en veinticinco actividades. En este año se presta especial atención a la música francesa. Un despliegue de grandes artistas del país galo, junto a otras figuras internacionales de la música y de la danza, se citan para celebrar los aniversarios de François Couperin (350º de su nacimiento) y Claude Debussy (100º de su muerte), compositores que han inspirado buena parte de la programación, que, por un lado, explorará su legado y, por otro, su poder de atracción e influencia sobre otros estilos.

Debussy, indiscutible pionero de la modernidad musical, nunca viajó a Granada, pero la visión de su genio le llevó a dedicarle evocadoras páginas musicales en las que se vislumbra su vinculación con esta “Puerta a Oriente” que Manuel de Falla le inspiró a cruzar en su imaginación.

En el apartado sinfónico destaca el estreno absoluto de *Memoria del rojo* de José María Sánchez-Verdú, obra de inspiración alhambrena y primera de una serie de encargos de carácter anual realizados por el Festival. Dentro de ese apartado sinfónico, se presentará por primera vez en España la orquesta francesa Les Siècles, que ofrecerá dos conciertos de la mano de los directores Pablo Heras-Casado —en la apertura— y François-Xavier Roth, su fundador y titular, junto con el pianista Jean-Efflam Bavouzet y el Coro de la Orquesta Ciudad de Granada.

La Orquesta Sinfónica del Teatro Mariinski de San Petersburgo ofrecerá dos conciertos bajo la dirección de su titular, Valery Gergiev, junto al joven violinista armenio Sergey Khachatryan. El tenor polaco Piotr Beczala actuará con la Orquesta Ciudad de Granada, dirigida de nuevo por Pablo Heras-Casado. Para despedir a las grandes formaciones orquestales, estará otra vez la Philharmonia Orchestra, que compartirá escenario con la mezzosoprano norteamericana Michelle DeYoung, bajo la dirección de Esa-Pekka Salonen (en el 30º aniversario de su primera visita al Festival).

En cuanto a la música de cámara, destacan el recital que ofrecerá en su debut en el Festival la soprano Patricia Petibon, con un intenso y delicado programa franco-español, o los de piano y clave, instrumentos imprescindibles en la obra universal de Debussy y Couperin, a cargo de dos virtuosos del teclado: Pierre-Laurent Aimard y Pierre Hantaï. Por último, el Cuarteto Quiroga brindará un programa de inspiración debussyana. ¶



Javier del Real

PABLO
HERAS-CASADO



Alexander Shapurov

VALERY
GERGIEV

TEMPORADA DE LA OFGC

Ambiciosa programación y apuesta por la creación contemporánea

LA Orquesta Filarmónica de Gran Canaria ofrece una ambiciosa programación en su temporada 2018-19. Consta de diecinueve conciertos, en seis de los cuales estará al frente su director su titular, Karel Mark Chichon. En el primero de ellos, que servirá de apertura de la temporada, se interpretará *La Segunda sinfonía*, “Resurrección”, de Gustav Mahler.

Günther Herbig, principal director invitado de la OFGC, dirigirá otros tres programas. A lo largo de la temporada, debutarán con esta agrupación nombres tan reconocidos como

Roberto Abbado, Leonardo García Alarcón, Guillermo García Calvo, Domingo Hindoyan, Dimitry Liss, Gordan Nikolic y Michael Sanderling. Por otro lado, retornan Gérard Korsten y Clemens Schuldt.

En la nómina de solistas internacionales destaca la mezzosoprano Elina Garanca, que brindará un programa lírico en el que figura *El sombrero de tres picos* de Falla. En esa nómina hay que destacar igualmente los nombres de Cañizares, Ingrid Fliter, Pacho Flores, Felix Klieser, Sergej Krylov o Albrecht Mayer,

además de los músicos canarios Iván Martín y Elisandra Melián.

Asimismo, la OFGC ofrecerá el estreno mundial del arreglo para marimba del *Concierto para piano* de Rodrigo. La formación grancanaria hace en esta temporada una decidida apuesta por la creación contemporánea, que incluye el estreno de la composición ganadora del Concurso de Composición Musical Martín Chirino, promovido por la Fundación del artista grancanario. ¶

PRIMERA TEMPORADA SIN ANTONIO MORAL

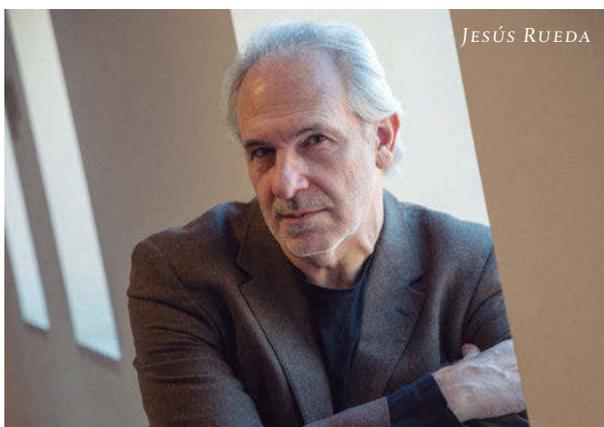
José de Nebra, gran protagonista del CNDM 18/19

EN su novena temporada (la última programada por Antonio Moral, que el 30 de septiembre cesa como director), el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) vuelve a marcarse como objetivo potenciar la creación musical contemporánea, recuperar patrimonio histórico y transitar por repertorios poco habituales anteriores al siglo XIX y de la pasada centuria. La programación, equilibrada y de contrastada calidad, consta de 293 actividades —de las cuales casi dos terceras partes tendrán lugar fuera de Madrid—, recalando en veintiocho ciudades españolas de doce comunidades autónomas diferentes. Además, visitará países como Colombia (Bogotá), Noruega (Trondheim), Portugal (Elvas), Holanda (Ámsterdam), Suiza (Basilea), Alemania (Hamburgo), Italia (Roma, Nápoles y Palermo), Reino Unido (Londres y Oxford), Israel (Tel Aviv) y Estados Unidos (Nueva York).

Como ya ha sucedido en las cinco últimas temporadas, el CNDM contará con la residencia de dos músicos de reconocido prestigio internacional. En este caso el compositor madrileño Jesús Rueda (del que el CNDM presentará un total de veintitrés obras) y el director y violinista palermitano Fabio Biondi, quien ofrecerá al frente de Europa Galante cinco conciertos dentro de los ciclos Universo Barroco, Circuitos y Liceo de Cámara XXI (cuatro en Madrid y uno en Salamanca), junto a cantantes como Vívica



FABIO BIONDI



JESÚS RUEDA

Rafael Martín

Genaux, Sonia Prina e Ian Bostridge, o el pianista Juan Pérez Floristán.

El ciclo monográfico de esta temporada estará dedicado a la figura del compositor bilbilitano José de Nebra (1702-1768), de quien se cumple el 250º aniversario de su muerte. En torno a su música y la de su época, se harán diecisiete conciertos en ocho ciudades

españolas, con recuperación de obras importantes, entre ellas, el estreno en tiempos modernos de su segunda ópera, *Venus y Adonis* (a cargo de Luis Antonio González y Los Músicos de Su Alteza), y una *Misa a ocho voces* hallada en la catedral de Segovia (a cargo de Alicia Lázaro y la Capilla Jerónimo de Carrión).

El ciclo Universo Barroco, buque insignia del CNDM, contará con grandes especialistas en interpretación histórica, como William Christie (*Pasión según San Juan* de Bach), Thomas Hengelbrock (obras de Kerll y Mozart), Mark Minkowski (Gluck y Rameau), Eduardo López Banzo (*Miserere* de Nebra) o Harry Christophers (*Israel in Egypt* de Haendel), todos ellos al frente de sus respectivas formaciones.

En cuanto a la música contemporánea, habrá esta temporada cuarenta y nueve estrenos absolutos (treinta de los cuales son encargo del propio CNDM). Entre esos estrenos cabe destacar cuatro nuevos cuartetos de cuerda encargados a Jesús Rueda (Cuarteto Gerhard), Gabriel Erkoreka (Cuarteto Granados), Gabriel Loidi (Cuarteto Leonor) y Antoni Parera Fons (Cuarteto de Leipzig), así como el *Quinteto para clarinete "Joyce"* de Peter Eötvös (Cuarteto Quiroga y Jörg Widmann).

Por último, el Ciclo Lied celebra sus veinticinco años de vida con el concurso de figuras señeras como Christian Gerhaher, Ekaterina Semenchuck, Sarah Connolly, André Schuen, Florian Boesch, Franz-Joseph Selig, Bernarda Fink o Dorotea Röschmann. ¶

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

Antonio Méndez, nuevo titular de la OST

LA Orquesta Sinfónica de Tenerife ha nombrado a Antonio Méndez (Palma de Mallorca, 1984) nuevo director titular, con efecto a partir de la temporada 2018-19. El nombramiento, de tres años de duración, consolida una asociación que ha recibido elogios desde sus primeras actuaciones conjuntas en 2016.

La primera posición orquestal de Antonio Méndez sigue a una temporada muy intensa con la Wiener Symphoniker, la Deutsche Symphonie Orchestra de Berlín, la Tchaikovsky Orchestra de la Radio de Moscú, la Seoul Philharmonic, la Weimar Staatskapelle o la OCNE.

Sobre las razones de este nombramiento, Miquel Àngel Parera, director general de la OST,

ha indicado que durante los últimos conciertos la "pasión, energía y compromiso con la música trajo alegría y placer a nuestra orquesta y a nuestro público". "Este es un paso natural después de la gran trayectoria de trabajo y entendimiento común", añadió Parera.

En el número de SCHERZO correspondiente al mes de noviembre de 2017, en una entrevista hecha por Pablo L. Rodríguez, Méndez (que reside desde 2017 en Alemania, a donde se desplazó para completar su formación musical) señalaba que no quería forzar nada en su carrera y, para ilustrarlo, recordaba una frase del *beatle* John Lennon: "La vida es lo que te va sucediendo mientras tú te empeñas en hacer otros planes". ¶



Igor Studio



Robert Workman / English National Opera

Lucia di Lammermoor, en el Teatro Real

EL Teatro Real pone el broche escénico a su temporada 17/18 con la ópera más popular de Gaetano Donizetti, la sensacional *Lucia di Lammermoor*, título emblemático donde los haya del llamado *bel canto* romántico. Con libreto de Salvatore Cammarano basado en la novela de Walter Scott *The Bride of Lammermoor*, el montaje que se verá en el escenario madrileño está concebido por David Alden y procede de la English National Opera. En la parte musical, dos repartos de absoluta solvencia se alternarán en las quince funciones programadas, encabezados por Lisette Oropesa y Venera Gimadieva (Lucia), Javier Camarena e Ismael Jordi (Edgardo) y Artur Rucinski y Simone Piazzola (Enrico Ashton), todos bajo la dirección experta del israelí Daniel Oren.

(Madrid, Teatro Real, 22-6 al 13-7)



Música de corte en Panticosa

EL trío formado por la soprano Eugenia Boix, el violonchelista Guillermo Turina y la clavecinista Tomoko Matsuoka ofrecerán a fines de junio en Panticosa un interesante programa en torno a la música en las cortes españolas a principios del siglo XVIII. El programa, que lleva el título genérico de "El martirio nella corte", incluye obras de Caldara, Facco y Supriani, y está inscrito en la serie Circuitos del ciclo musical del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), que este año tiene en la bella localidad oscense uno de sus principales escenarios.

(Panticosa, Auditorio del Gran Hotel, 30-6)

Rattle y la Filarmónica de Berlín recalán en Madrid y Barcelona

EL público filarmónico español recibe este mes de junio la visita de lujo de la Orquesta Filarmónica de Berlín y su todavía director titular, el británico Simon Rattle, a punto ya de ceder la batuta y el testigo al frente de los *berliner* al ruso Kirill Petrenko. Enmarcados en una pequeña gira que les llevará por varias ciudades europeas, los conciertos españoles de Rattle tendrán lugar en el Auditorio Nacional de Madrid (en un concierto extraordinario del ciclo de Ibermúsica) y el Palau de la Música Catalana, e incluirá en el programa composiciones de Jörg Widmann (*Tanz auf dem Vulkan*) Witold Lutoslawski (*Sinfonía n.º 3*) y Johannes Brahms (*Sinfonía n.º 1*). Oportunidad sinfónica para recibir el verano.

(Madrid, Auditorio Nacional, 7-6 / Barcelona, Palau de la Musica, 8-6)



Oliver Helbig

Les Arts cierra temporada con Berlioz

EL valenciano Palau de les Arts despide una temporada movidita y convulsa —con la dimisión de su director artístico, Davide Livermore, como traca final— con la puesta en escena de *La condenación de Fausto*, el híbrido sinfónico-teatral con el que Hector Berlioz se aproximó magistralmente a la inmortal obra de Goethe. Coproducción entre el teatro valenciano, la Ópera de Roma y el Regio de Turín, el montaje escénico corre a cargo de Damiano Michieletto, con escenografía de Paolo Fantin, y cuenta con un reparto encabezado por Celso Albelo, Rubén Amoretti y Silvia Tro Santafé. Las huestes de la Orquesta de la Comunitat Valenciana y el Cor de la Generalitat, concertados por la batuta del maestro Roberto Abbado, serán los encargados de llevar a buen puerto musical la compleja partitura berlioziana.

(Valencia, Palau de les Arts, 20/29-6)



Y. Kagayama / Ópera di Roma

Manon Lescaut, en el Liceu

MANON Lescaut supuso el primer gran éxito en la carrera de Puccini y su definitivo asalto al Olimpo operístico, del que ya no descendería. Basada en la obra del Abate Prévost, la misma sobre la que tan sólo unos años antes Massenet había construido uno de sus más célebres títulos, la ópera exhibe ya todas las cualidades que asociamos con el compositor de Lucca, desde su arrebatador lirismo hasta su finísimo instinto teatral. El Liceu pone en escena el montaje de Davide Livermore, una coproducción entre el coliseo barcelonés, el Palau de les Arts valenciano y el San Carlo de Nápoles. Con dirección musical de Emmanuel Villaume, los dos repartos que cubrirán las doce funciones estarán encabezados por Liudmyla Monastyrskya y Maria Pia Piscitelli (Manon), Gregory Kunde, Jorge León y Rafael Dávila (Des Grieux) y David Bizic y Jared Bybee (Lescaut).

(Barcelona, Liceu, 7/22-6)



Laura Ferrari

HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE GENÈVE LOS NUEVOS PROFESORES 2018-2019

VIOLÍN **ALINE CHAMPION**

VIOLA **MÁTÉ SZÜCS**

CHELO **DAVID PIA**

ARPA **SANDRINE CHATRON**

ARPAS HISTÓRICAS **MARIA CHRISTINA CLEARY**

FAGOT BARROCO **CARLES CRISTOBAL**

RITMICA **FLORENCE JACCOTTET**

MUSICA DE CÁMARA CON PIANO **DIANA KETLER**

CONTRAPUNTO **NIELS BERENSTEIN**

WWW.HEMGE.CH

hem

Haute école de musique
Genève - Neuchâtel



ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA **18/19**
Y CORO DE ESPAÑA

«PAROXISMOS»

DAVID AFKHAM
DIRECTOR PRINCIPAL

MOZART, SUBE EL VOLUMEN!

REDESCUBRE LA MÚSICA
SINFÓNICA EN TODA SU INTENSIDAD

ABONOS YA A LA VENTA

ocne.mcu.es

www.entradasinaem.es

902 22 49 49

LA DIVA, EN LOS CINES

Callas habla de Maria

Maria by Callas: In Her Own Words. Documental. Director: Tom Volf. Música: Jean-Guy Veran. Francia, 2017. 113 min.

DESDE la muerte de Maria Callas, la literatura y el cine (y, en menor medida, el teatro) se han ocupado de su persona. La plasmación cinematográfica se realizó a través de dos vías, la del documental y la de la ficción. En este último campo, ciertas películas que se centraban más en su periplo vital que en el artístico (potenciando la presencia de Onassis) se tomaron tantas libertades como para irritar por sus inexactitudes a sus más incondicionales fans. En cuanto a los documentales sobre la Callas, hay para todos los gustos. Señalo tres, probablemente los más difundidos hasta la fecha: *Maria Callas, la Divina* de Tony Palmer (Inglaterra, 1987), *Callas assoluta* de Philippe Kohly (Francia, 2007) y *Non solo voce* de Italo Moscati (Italia, 2007). Se trata en los tres casos de producciones motivadas por los aniversarios del fallecimiento de la cantante en 1977, como ocurre con el más reciente trabajo de Tom Volf, *Maria by Callas*, que acaba de estrenarse, cosa insólita, en los cines de medio

mundo, incluidos, algo más insólito aún, los de nuestro país.

Kohly, Moscati y sobre todo Palmer (quien tiene también filmaciones sobre Puccini, Wagner, Britten o Dvorák) suman la suficiente edad para haberse sentido cercanos de alguna manera a los años gloriosos de la cantante, por

El film recupera momentos ya conocidos pero añade, para satisfacción de sus seguidores, documentos inéditos

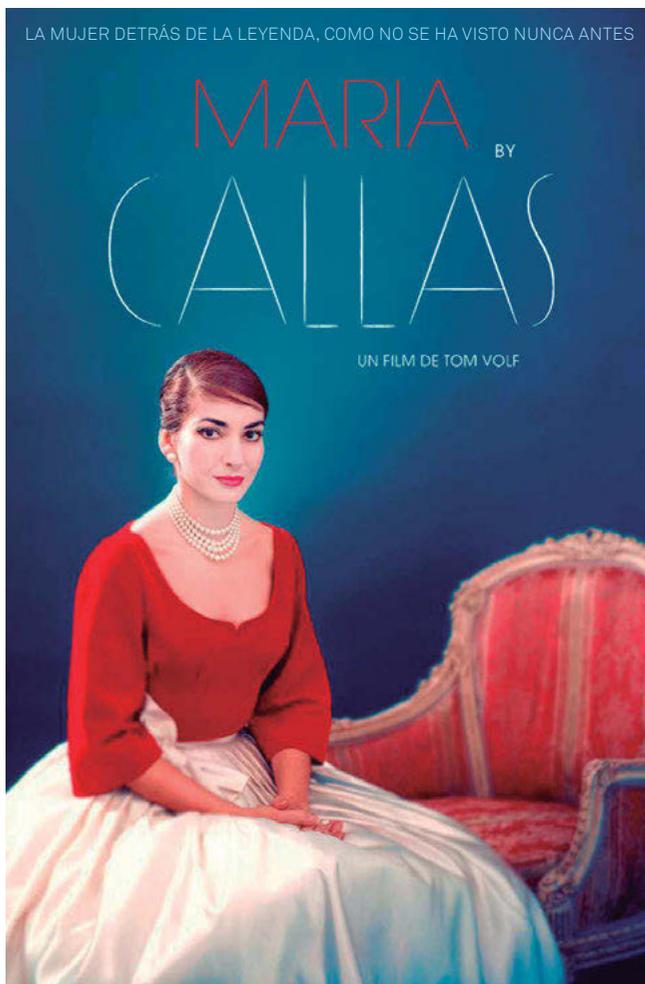
lo que pudieron ser testigos en primera persona de sus triunfos, así como de su vida social, muy bien difundida por la prensa. Lo asombroso es que sea un joven de apenas treinta años quien se haya interesado de manera tan profunda y elocuente por las vicisitudes de una artista fallecida cuando, probablemente, los padres de este flamante fan ni siquiera se habían conocido. Toda una muestra de la perennidad de una suprema artista a quien Volf convierte ahora en estrella cinematográfica.

Volf descubrió repentinamente la ópera con apenas veinte años, y tras ese primer impulso cayó bajo otro influjo aún más adictivo: el de la voz y el arte de Callas. Como cineasta se impuso entonces una tarea: recopilar todo el material que pudiera hallar de la diva y que todavía no hubiera sido difundido. El resultado de sus cuatro años de trabajo ha sido una exposición parisina, dos libros y este documental, cuyo título responde a la propia diferenciación que Callas hacía de sí misma: por un lado, la artista (Callas); por otro, la mujer (Maria). Desde esta última perspectiva, la puramente humana y femenina, Volf realiza un excelente relato.

El film recupera momentos ya conocidos pero añade, para satisfacción de sus seguidores, documentos inéditos, algunos de carácter privado y de un enorme interés para conocer a la Callas-mujer, principal propósito, como se ha escrito ya, del trabajo de Volf. Otros materiales ya difundidos en previos trabajos, se ven enriquecidos por la fiel traslación al color de materiales originales en blanco y negro, brindando unas imágenes novedosas y bellísimas de la cantante.

La película se publicita como la “obra definitiva sobre Callas”. Se trata de una afirmación un tanto atrevida, pero si ese no es su logro final, se acerca bastante.

FERNANDO FRAGA



TEMPORADA DEL LICEU

Un diablo enamorado

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 23-IV-2018. Rubinstein, *Demon*. Egils Silins, Asmik Grigorian, Yuriy Mynenko, Igor Morozov, Alexander Tsymbalyuk, Larisa Kostyuk, Roman Ialicy y Antoni Comas. Director musical: Mikhail Tatarnikov. Director de escena: Dmitry Bertman.



A. Bofill

AUNQUE apenas ha tenido difusión fuera de Rusia desde su estreno en San Petersburgo, en 1875, *El demonio*, ópera del compositor ruso Anton Rubinstein tiene suficientes encantos musicales para merecer mejor fortuna en las carteleras de los grandes teatros. Y, en el caso de su estreno en el Gran Teatre del Liceu, le ha sonreído la fortuna a esta original concepción operística que perfila un diablo muy distinto al que habita en títulos como *Faust* de Gounod o *Mefistofele* de Boito. El protagonista es un diablo hastiado de hacer el mal y tan extrañamente humano que busca la felicidad en el amor. Ha tenido en Barcelona como principales bazas de seducción el encanto vocal de la soprano Asmik Grigorian y una espectacular escenografía, sin duda mucho mejor, por su impacto visual, que la discreta dirección de actores de Dmitry Bertman, director del Teatro Helikon de Moscú.

Tampoco la dirección musical de Mikhail Tatarnikov permitió disfrutar el lirismo y los hallazgos de una partitura que, sin ser una obra maestra, engancha por su melodismo, su sentido del color y por la generosidad lírica de sus grandes arias. Y en su aspecto más negativo, cabe lamentar los cortes en las partituras, que van más allá de la supresión del ballet y que son difícilmente aceptables en un estreno, por tardío que sea. Y el del Liceu lo es, pues llega con siglo y medio de retraso, aunque conviene recordar que ya fue estrenada en Barcelona en 1905 en el teatro Novedades, en traducción italiana (ahora se ha estrenado en ruso).

La monumental escenografía del austriaco Hartmut Schörghofer, diseñador también del vestuario, es ciertamente espectacular por sus

formas y, en especial, por su capacidad de generar poderosas imágenes que recrean y evocan los sentimientos de los personajes y sostienen la acción con recursos visuales de gran belleza. La propuesta escénica encierra la eterna lucha entre el bien y el mal que sostiene la trama de *Demon* en un gigantesco túnel que conecta el cielo, la tierra y el infierno. No sólo impresionan las dimensiones de una estructura cilíndrica de aluminio y madera de tulipier que sitúa al final del túnel una esfera mágica colgante que aparece, desaparece y, a veces, bloquea la salida. Esa voluminosa esfera hinchable alberga en su interior un proyector

En el foso, la lectura suena algo plana, y es una pena, porque hay notables escenas corales, arias de inspirado melodismo y un dúo final memorable que pedía más fuego y fuerza dramática. El diablo acapara las arias más hermosas, que impresionan más cuando las canta un bajo, pues la sombra de Chaliapin es alargada. Todo en este montaje permanece ligado al impulsor del proyecto, Dimitri Hvorostovsky: tras su muerte, en 2017, el Liceu siguió apostando por el estreno y al final ha sido otro barítono, el letón Egils Silins, quien encarnó al diablo, llevándolo, por obvias razones, al terreno más lírico posible. Hizo un

Egils Silins, quien encarno al diablo, hizo un trabajo digno, pero la estrella del reparto fue la soprano lituana Asmik Grigorian, que conquistó al público en su debut liceísta con una espléndida Tamara

de vídeo ilustra con subyugantes imágenes la tragedia amorosa que plasma *Demon*, con libreto, no muy bueno, de Alezandrovich Viskovatob, basado en el poema dramático de Mikhail Lermontov, que fue considerado blasfemo por la censura zarista.

El hallazgo de la ópera, escorada en ocasiones hacia el oratorio, es la atípica personalidad de este diablo tan avejentado y cansado de hacer el mal —en favor de su desidia maléfica cabe esgrimir que los humanos se las apañan bien sin sus servicios para cometer actos demoníacos— que busca en el amor un futuro para dar sentido a su existencia.

trabajo digno, pero la estrella del reparto fue la soprano lituana Asmik Grigorian —hija del tenor Gegfam Grigorian—, que conquistó al público en su debut liceísta con una espléndida Tamara, de bella voz y delicados matices. Funciona bien el contrateno Yuriy Mynenko en el papel de Ángel, con un muy acertado rendimiento escénico. A un nivel algo más discreto, destararon Larisa Kostyuk y Alexander Tsymbalyuk.

JAVIER PÉREZ SENZ

CICLO PALAU BACH

Seducción barroca

Barcelona. Palau de la Música. 1-V-2018. Matthias Goerne, barítono. Juan de la Rubia, órgano. Freiburger Barockorchester. Director y violín: Gottfried von der Goltz. *Obras de Bach y Haendel.*

AUNQUE los solistas famosos sean el principal reclamo para atraer al público —es el caso de Matthias Goerne en este concierto—, fueron la Orquesta Barroca de Friburgo y el sensacional organista Juan de la Rubia quienes en verdad elevaron al máximo nivel de excelencia interpretativa a una propuesta que, quizá por el día y el infrecuente horario, no llenó el templo modernista. Goerne cumplió, pero no entusiasmó al mismo nivel.

La actuación de la formidable orquesta alemana de instrumentos de época, liderada por el violinista Gottfried von der Goltz, fue una constante fuente de estímulos, con detalles primorosos, sonido transparente y dominio del estilo. Abrieron cada parte del programa con una muestra del talento bachiano en el reciclaje de antiguas obras: las dos sinfonías de la *Cantata BWV 35*, que provienen de un concierto para oboe anterior. Juan de la Rubia lució en estas páginas sus principales armas de seducción: virtuosismo, naturalidad y una sonoridad

bella, de extrema delicadeza, con la que da relieve a los matices más exquisitos. Además, su complicidad con la formación de Friburgo fue absoluta.

La actuación de Goerne como solista de dos de las tres cantatas bachianas para bajo solista —*Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56* y la conmovedora *Ich habe genug BWV 82*— fue menos convincente. Buscó los acentos más humanos y cercanos, pero cierta incomodidad en el registro grave y la falta de mayor volumen restaron majestuosidad a unas versiones de fina factura que contaron con el organista Torsten Johann en la plantilla orquestal. No alcanzó Goerne la perfección y la riqueza expresiva que, por ejemplo, muestra como consumado liederista y emblemático referente schubertiano, pero ello no quiere decir que en sus interpretaciones bachianas no ofreciera momentos de gran belleza, en especial en las arias con el acompañamiento de la oboísta Katharina Arfken, maravilloso por calidad y naturalidad del sonido.

Junto al Bach religioso, cada parte del programa se cerró con elocuentes muestras del repertorio profano de Haendel. En la primera apostaron por el magistral *Concerto grosso op. 6 n.º 12* y, como inspirado colofón, el *Concierto para órgano en Fa mayor*, otra muestra de hábil reutilización de material anterior (*Sonata en trío op. 5 n.º 6*), con Juan de la Rubia en estado de gracia. Viendo su arte en la improvisación, poco costaba imaginarse en acción a Haendel y Bach en esos menesteres en los que sentaron cátedra.

Poco que decir sobre la brevísima intervención (menos de dos minutos) de tres cantantes invitados —la soprano Christina Roterberg, la contralto Isabelle Rejall y el tenor Florian Feth— en el coral de la *Cantata BWV 35*. Podían haber encontrado en la cantera local voces capaces de cantar Bach con el mismo nivel. O más.

JAVIER PÉREZ SENZ

TEMPORADA DEL PALAU 100

Una Novena irregular

Barcelona. Palau de la Música. 26-IV-2017. Beethoven, *Sinfonía n.º 9*. Marina Rebeka, Natascha Petrinsky, Torsten Kerl, Luca Pisaroni. Mahler Chamber Orchestra. Orfeo Català. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Director: Daniele Gatti.

Dos valoraciones de esta *Novena*. En términos absolutos, atrayente, vigorosamente dirigida. Si se tiene en cuenta lo que esperábamos de Gatti, algo decepcionante. No acabamos de captar en su versión lo que se daría por supuesto en un director que, no por casualidad, es el titular de la Orquesta del Concertgebouw: un concepto global de una obra, inmensa, que como pocas requiere mucho más que el que todos toquen y canten bien, como lo hicieron.

Por supuesto hubo momentos especialmente conseguidos por Gatti, pasajes y frases sobre los que el director arrojó luz propia, intervenciones de grupos y solistas orquestales notables. Veamos: desde el primer momento, pasados esos geniales compases de quintas vacías que provocan un cierto desasosiego ante la ambigüedad tonal y que Gatti consiguió a la perfección, eligió el director un tempo decididamente rápido y un ritmo enérgicamente marcado, lo que en ciertos momentos cautivaba y en otros resultaba excesivo. Así pasó con la afirmación del tema principal, que establece de manera casi desafiante el tono de Re menor. Es difícil

decir si fue apropiadamente rotunda o sencillamente excesiva. De forma parecida, el énfasis de los golpes de timbal iniciales que auguran la decisiva presencia de ese instrumento en el Scherzo no dio paso a un tratamiento marcial del movimiento sino que Gatti le imprimió un tempo justo a veces casi ligero, con un trío central exquisitamente resuelto. En cambio hubiéramos preferido que el tempo fuera más lento en el Adagio donde un poco más de detenimiento hubiera hecho justicia a su indicación de *cantabile*. El complejo último movimiento fue donde Gatti desplegó más energía con desiguales resultados: excelentes en el poderoso recitativo de contrabajos y violonchelos, todavía mejores en el casi milagroso pianísimo conseguido de esos mismos e instrumentos al exponer por vez primera el tema inmortal de la alegría, pero un poco desconcertantes en el gran final coral de la sinfonía.

Gatti no logró siempre una ordenada fusión de coro y orquesta y, en cuanto a las voces solistas, cuya parte es de legendaria dificultad, todo funcionó bien, especialmente



Brescia e Amisano

Pisaroni y Rebeka. Esperábamos de Gatti una versión muy importante de la *Novena*, y obtuvimos una *Novena* irregular, con momentos estelares y otros en que la tensión de la obra disminuía o, por el contrario, crecía desbordando la medida justa y acercándose a la exageración.

JOSÉ LUIS VIDAL

FUNDACIÓN BBVA

Duerme París

Bilbao. Edificio San Nicolás del BBVA. 15-V-2018. Ensemble Phace. Director: Nacho de Paz. *Paris qui dort*. Película de René Clair. Música de Yan Maresz.

EL VIII Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea de la Fundación BBVA en Bilbao finalizó con un concierto que aunaba dos de los elementos que han vertebrado buena parte de la temporada: la presencia de la electrónica y el acento francés. En este caso destacó sobre todo la idea, tan interesante, de acompañar la película *Paris qui dort* (1924) de René Clair con música compuesta para ella por Yan Maresz, resultado de un encargo realizado por el Museo del Louvre en 2005 dentro de la iniciativa “Cine mudo en concierto” y en el marco del festival Agora del IRCAM. Nacho de Paz y el Ensemble PHACE fueron los encargados de interpretarla en Bilbao al tiempo que se proyectaba la película, igual que hicieron el pasado año en la Berio-Saal del Konzerthaus de Viena, donde el ensemble tiene su propio ciclo de conciertos.

Paris qui dort da muestra de la amabilidad del cine francés en una época en la que Europa se recuperaba de las heridas de la Gran Guerra, jugando a un surrealismo aún en ciernes: un excéntrico científico lanza un rayo con el que paraliza fulminantemente la vida de todos los habitantes de París... excepto la del vigilante de la plataforma más alta de la Torre Eiffel, al que pronto se unen los viajeros de un avión procedente de Marsella. Todo ellos campan a sus anchas por una ciudad detenida en el tiempo. Lo que hace Maresz es subrayar el

carácter paródico del film, caricaturizar músicas de los años veinte como la *Rhapsody in Blue* de Gershwin y otras más ocultas, subrayar la psicología extravagante de los personajes y emplear la electrónica para dejar una estela de fantasía en el ambiente, mágica y misteriosa.

Hay varias razones que hacen especialmente difícil poner música al cine mudo, entre ellas la ausencia de un ritmo cotidiano y la manera de filmar y montar las imágenes, que ha de relacionarse con el plano y el gesto, y estos a su vez con la música, a la que corresponde igualmente dar color a la historia. No es por tanto una música de acción lo que se escucha, sino un clima de fondo unido a una réplica exacta al ritmo de Clair, fórmula que llevó a Nacho de Paz a sincronizar los dos niveles simultáneos de sonido y relato. Como era de esperar, los siete instrumentistas del PHACE estuvieron a la altura de tan atractiva idea.

ASIER VALLEJO UGARTE



Fotograma de *Paris qui dort*, de René Clair.

SOCIEDAD FILARMÓNICA

Venecia y sus conciertos

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 9-V-2018. Accademia Bizantina. Director y clave: Ottavio Dantone. Obras de Vivaldi, Albinoni, Marcello, Platti y Galuppi.

EL programa con el que Dantone y la Accademia Bizantina realizaron su pequeña gira por el norte de España durante los primeros días de mayo (Bilbao, Oviedo, Pamplona y Santander) tenía su foco central en la Venecia del XVIII, concretamente en el género de concierto en sus distintas formas, todas ellas validadas por varios de los mejores compositores del momento. Al margen del programa, lo que llamó la atención fue la postura de los músicos, la suma de seriedad y frescura como cualidades que se enriquecieron mutuamente, sin predominio de una sobre la otra, así como el sonido del conjunto, tan compacto y a la vez tan suave y ligero, con sentido y alma: es el sonido de sus discos, algunos de ellos memorables, pulido por el calor y la naturalidad del concierto en vivo.

Solo así se puede recrear el espíritu de una época y de un lugar en cuyos rincones la música instrumental estaba tan presente y abierta a las nuevas tendencias.

La Accademia fascinó en tres conciertos de Vivaldi, estratégicamente situados en distintos momentos del programa: el RV 519 para dos violines como muestra de concierto con solistas en igual demanda de canto, técnica y vitalidad, y tanto el RV 167 como la sinfonía de *Dorilla in Tempe* RV 709 como ejemplos de *concerti ripieni*, cada vez más cerca de la sinfonía clásica. Más que trepidantes, fueron interpretaciones coherentes y centradas en el estilo, sin alardes, serenas dentro del nervio rítmico que en ellos late de fondo. Al juego de los *ripeno* se sumaron Albinoni (*Sinfonía a 4 en Fa mayor*) y Galuppi (*Concierto n.º 1 a 4 en Sol*

menor) con obras quizás no tan redondas pero con muy buena música dentro.

El único *concerto grosso* vino dado por Benedetto Marcello, el segundo del Op. 1 (1708), mientras que el paisaje del concierto para solista(s) se completó con el *Concierto para clave en La mayor* de Giovanni Benedetto Platti, que ofreció a Dantone su gran momento al clave no tanto por la demostración de virtuosismo en el movimiento final —que también— como por la delicadeza con que desgranó las notas del Largo central, la propia de un músico que va escribiendo su nombre junto a los grandes maestros del barroco de los que nunca se deja de aprender.

ASIER VALLEJO UGARTE

TEMPORADA DE LA SINFÓNICA DE GALICIA

Descubriendo a Jennifer Higdon

La Coruña. Palacio de la Ópera. 20-IV-2018. David Bushnell y Nicolás Gómez Naval, trompas. Director: Robert Spano. Obras de Adams, Higdon y Michel Haydn/Rossetti.

INTERESANTE concierto el programado por la Sinfónica de Galicia en torno a la trompa, el minimalismo y un estreno que hay que calificar de exitoso, el del *Concierto para orquesta* de la compositora norteamericana Jennifer Higdon, una autora programada en todo el mundo a fuerza de talento, ganadora de dos premios Grammy y un premio Pulitzer, cuya obra llenó de luz la segunda parte del concierto. A Higdon le sucede lo que a muchos compositores actuales, que entienden la percusión como un fin, algo que, en general, no nos parece mal si no tuviéramos la sensación de que a veces faltan ideas musicales alrededor de toda esta exhibición rítmica. No es el caso de esta compositora, que acude a esta sección orquestal para usarla con criterio, como emergiendo de los propios sonidos de su partitura, aun contrastando con ellos. Atractiva composición este *Concierto*, que desprende ideas y afán por perdurar en sus riqueza de matices, en su interés por estimular al oyente, por epatar incluso.

No sucede lo mismo con John Adams, compositor a nuestro juicio sobrevalorado, de cuyo corpus compositivo pudimos oír *Common Tones in a Simple Time*, obra minimalista entre los minimalistas, cansina, repetitiva en exceso, difícil por ello de servir con interés. Quizás por ello la interpretación nos pareció lo menos interesante de una velada que empezó un tanto aburrida con la obra de Adams, pero que



terminó resultándonos estimulante. Y en medio, dos trompistas de talento de la propia Sinfónica de Galicia ofreciendo una versión de altura del *Concierto para dos trompas* de Michel Haydn/Antonio Rossetti. La compenetración de David Bushnell y Nicolás Gómez Naval fue brillante e incluso complementaria, porque ambos tienen además dos personalidades y sonidos diferentes, que empastaron, que resultaron bien y que nos dieron a conocer con

clase una obra bella, muy bien escrita, misteriosa musicológicamente por lo incierto de su adscripción, pero grata y reconfortante, por forma e interpretación. La propina ofrecida por los dos trompistas fue la famosa *Vocalise* de Rachmaninov, en un arreglo un tanto sencillo pero adecuado, del propio David Buschnell a partir de la versión para canto y piano.

AURELIO M. SECO

TEMPORADA DE LA SINFÓNICA DE GALICIA

Un buen día

La Coruña. Palacio de la Ópera. 4-V-2018. Roberto Prosseda, piano. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Mendelssohn, Parera Fons y Hindemith.



CON mucho cariño recibió el público coruñés al director honorario de la Sinfónica de Galicia, Víctor Pablo Pérez, uno de los artífices de su excelencia, y que volvió con un programa nada convencional. La primera parte se dedicó a los gratos aunque poco sustanciosos conciertos para piano y orquesta de Mendelssohn, que recibieron de su valedor habitual, Roberto Prosseda, el tratamiento propio de quien se los conoce al dedillo y sabe dónde poner los acentos más vistosos. Regaló un *Rondo capriccioso* del propio Mendelssohn, magníficamente dicho, que lo reivindicó como traductor de músicas de mayor enjundia. *Obertura per un bon dia* de Parera Fons, estrenada por Pérez con la ORCAM a principios de temporada, es una música feliz y que ayuda a serlo, maravillosamente escrita, con esa luz tan de su autor, que estaba presente en la sala y fue muy aplaudido. La OSG mostró su magnífico estado de forma en las *Metamorfosis sinfónicas* de Hindemith, pieza de lucimiento donde las haya y que concluyó en triunfo la vuelta del maestro.

LUIS SUÑÉN

TEMPORADA DEL TEATRO REAL

El experimento y el exceso

Madrid. Teatro Real. 16 y 19-V-2818. Zimmermann, *Die Soldaten*. Susanne Elmark, Julia Riley, Hannan Schwarz, Iris Vermillion, Noémie Nadelmann, Leigh Melrose, Pavel Daniluk, Uwe Sticker, Wolfgang Neverla. Director musical: Pablo Heras-Casado. Director de escena: Calixto Bieito.

COMO tantos europeos de su tiempo, Zimmermann vivió el sufrimiento de la Segunda Guerra Mundial en el frente. Con heridas en el cuerpo y en el alma que no se curaron nunca. Heridas, culpa, responsabilidad, espanto: tormento. Como otros, quiso recuperar el tiempo perdido en Alemania. Digamos que había que recuperar la música que estuvo en manos de gente como Orff o Egk, por solo poner los 'mejores'. Pasma su madurez temprana, la de la inmediata posguerra. Y nos dejan sin aliento sus obras de madurez y las finales, como *Los Soldados* y *Requiem por un joven poeta* (1969). Esta fue —lo vemos con perspectiva— un réquiem para sí mismo.

La novedad es la misma, pero aumentada, que había experimentado en *Soldados*, la aplicación del concepto de *Klang-Pluralismus* a unos dispositivos 'en vivo' combinados con registros previos. Pluralismo de sonidos (orquesta muy nutrida y con muchos timbres, instrumentos propios de jazz, simultaneidad de voces), pluralismo de escenas (varias al tiempo), pluralidad de escenarios (todo está ahí, y todo actúa aun en la quietud o en medio del fragor), pluralidad de imágenes proyectadas (lo que será pluralidad de discursos políticos en el *Requiem*); y, con todo ello, pluralidad o multiplicación de estímulos.

El punto de partida es Berg: las formas de cada escena (*ciacóna*, *ricercar*, *toccata*, etc), las sonoridades cercanas que a su vez son la de un tiempo, el de Strauss y aquel tipo de ópera vigente varias décadas, hasta su destrucción. La llegada es muy distinta. La complejidad de *Soldados* es de acumulación y de concepto; se acumula para que la simultaneidad dé sentido a la historia. Zimmermann convierte una pieza larmoyante de finales del Antiguo Régimen en una tragedia de quien ha vivido el Frente del Este. Y en la historia lineal la música sugiere o afirma lo que va a venir y lo que ha sido. Y acumula lugares y situaciones en una sola instancia sonora más allá de lo disonante. Se trueca el destino de Marie, ingenua, coqueta, esnob, en el destino de las generaciones que perecieron después de divertirse. Hay piedad por Marie, como ejemplo de todas las víctimas.

El montaje de Bieito es coherente y exagerado, como es habitual en él. No está aquí el mejor Bieito, el del *Boris Godunov* de Múnich. Pero hay mucho buen Bieito a lo largo de la función. Lo obvio le tienta, lo mismo que lo sórdido como expresión de la verdad. Así, el video sórdido y algo ridículo de Marie y Desportes. *Soldados* tiene algo que dificulta todo montaje teatral: la dramaturgia musical es de una eficacia tal que pone en apuros al director de



Susanne Elmark como Marie en *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann

escena. Con lo cual se tiende al brochazo, a la exageración. Como en ese final en que la puesta parece rivalizar en expresión del caos y en imágenes de horror (que no impresionan, porque vienen repetidas del imaginario pop y cinematográfico, como la ensangrentada Marie en una imagen que evoca el gore). La violación se convierte en el gran atractivo jaleado por los medios, ay. Excelente idea la de colocar a la enorme orquesta encima de un andamio, y que bajo este circulen personajes por los pasillos inferiores. El proscenio está encima del foso cubierto y, en efecto, esta cercanía sirve para ahondar el drama; pero el drama se escapa a veces y se diluye en el énfasis y la exageración.

relojería. Conmueve ver a Hannah Swarz, a estas alturas, en un papel breve y trascendente. Y a Iris Vermillion, mozartiana y wagneriana, como espléndida madre de Stolzius. Este, el novio abandonado y fiel hasta la venganza, lo interpreta con rigor Leigh Melrose, tragado por la hueste. Uwe Sticker como Desportes, el seductor que desencadena la desdicha de Marie, compone un papel redondo en lo vocal y lo teatral. Excelente Noemi Nadelmann en la Condesa, aquí menos piadosa que en el original, quién sabe por qué. Y la excelente contrafigura de Marie, Charlotte, en la voz de la mezzo Julia Riley. El reparto no concluye ahí, y es de una altura que sorprende en lo individual y en el

El montaje de Bieito es coherente y exagerado, como es habitual en él. Pero hay mucho buen Bieito a lo largo de la función. Lo obvio le tienta, lo mismo que lo sórdido como expresión de la verdad

Montaje eficaz a menudo, nunca sutil en sus invenciones al margen de la propuesta de Zimmermann (que tampoco pretendía ser sutil); y en algunos momentos importantes, diluye el drama al multiplicar los estímulos ya múltiples: la escena casi final en que el padre y la hija no se reconocen no queda inadvertida, pero sí fría, como si el sentido de la tragedia se hubiera desplazado o diluido en el espectáculo.

Un reparto amplio en el que destaca la frívola, la pobre Marie, interpretada con fuerza y eficacia por Susanne Elmark, destacada en Mozart, mas también en *Lulu*. Los secundarios, verdugos en su mayoría, se entrecruzan casi mágicamente en este mecanismo de peligrosa

amasijo de lo simultáneo. Donde brilla una vez más el coro de Máspero, limitado ahora, pero que se entrecruza continuamente con los solistas y se desdobra en varios personajes agrupados. Todo ello bajo la dirección implacable (no puede ser de otro modo) de Heras-Casado, quien ha logrado hacerse con la obra y la ha llevado al mejor puerto teatral posible con esa gestualidad enérgica, con esa animación más que precisión (qué sabemos de precisión en este caso) a la que somete a la orquesta convertida en soldadesca.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

XLVIII CICLO ORQUESTAS Y SOLISTAS DEL MUNDO

Para recordar

Madrid. Auditorio Nacional. 5/6-V-2018. Gewandhaus Orchester Leipzig. Yefim Bronfman, piano. Director: Andris Nelsons.
Obras de Beethoven, Brahms, Larcher, Mozart y Chaikovski.

VOLVÍA el letón Andris Nelsons, aun no cumplidos los cuarenta, y lo hacía 'de estreno', puesto que en esta nueva visita a Madrid 'estrenaba' la titularidad recién iniciada (febrero de 2018) de la histórica Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, que, ahí es nada, cumple ahora 275 años. Orquesta bien conocida a estas alturas, que posee una cuerda y madera extraordinarias (y confirmo esto pese al notorio desliz del fagot en el comienzo de la *Patética* de Chaikovski), y un metal asimismo sobresaliente, salvando quizá las trompas, que parecieron (en todo caso con nivel notable) lo menos brillante y seguro. Me caben pocas dudas de que su nuevo titular, que lo es también de la Sinfónica de Boston, es uno de los directores más sobresalientes del panorama actual. En concreto, en su generación, me parece muy por encima de otros, que palidecen en cuanto a resultados frente a este discípulo más que aventajado del que, para quien esto firma (y para algunos otros, como Simon Rattle, que le califica como "el mejor de todos nosotros"), es el mejor director vivo de la actualidad, léase su compatriota Mariss Jansons.

Nelsons es un maestro de enorme personalidad, que sabe perfectamente lo que quiere y cómo conseguirlo. Su gestualidad, muchas veces casi exclusivamente a base de una mano derecha (con batuta o a veces sin ella) que dibuja líneas de expresión, matices y acentos antes que compás (aunque cuando se requiere, como en el estreno de Larcher, marca con férrea precisión), es tan ajustada como directa y clara, muy evidente para la orquesta y nada efectista para la galería. Un maestro cuyo carisma se hace presente desde el primer momento, y cuya expresión musical tiene una energía y una fuerza de temperamento que captan inmediatamente nuestra atención. Gran arquitecto de edificios sinfónicos, sabio estructurador de planos, fino dibujante de acentos e inflexiones, consigue, incluso con contingentes importantes, una claridad absoluta. Gradúa las dinámicas y la tensión con maestría, construyendo unos climas de intensidad e impacto extraordinarios.

Con estos ingredientes, cabía esperar excelentes resultados; en general, desde luego, los tuvimos. Bronfman dibujó el primer día un *Emperador* de Beethoven más correcto que inspirado o cautivador, de *tempi* vivos y pedales largos. El resultado fue en general plausible, pese a algún que otro desajuste entre solista y director, no sé si por falta de entendimiento, de ensayos o porque simplemente no era el día. En todo caso, éxito grandísimo y dos propinas, una *Arabeske* de Schumann un tanto desvaída y



ANDRIS NELSONS

Gerd Mothes

un sensacional, este sí, *Precipitato* de la *Séptima sonata* de Prokofiev, en la que el de Tashkent evidenció que ese es un mundo en el que se mueve como pez en el agua. La segunda parte nos trajo una *Cuarta* de Brahms impresionante por todos los conceptos, que creció desde el delicado, intencionadamente moroso (la personalidad de Nelsons en escena), cantable y refinado comienzo hasta la grandiosa culminación de un cuarto tiempo de los que le ponen a uno al borde de la silla.

El segundo día supuso el estreno en España de *Chiasma*, una breve obra de Thomas Larcher

(jese espeluznante ppppp del clarinete justo antes del *Allegro vivo* en el primer tiempo!), la tensión fue creciendo hasta el tremendo tercer movimiento, expuesto con una energía arrolladora (a cuyo término los incontinentes prorrumpieron en inoportunos aplausos). Después de esa explosión, sólo faltaba contener la respiración con la presentación descarnada de un desolado *Adagio* lamentoso, en el que Nelsons consiguió de manera magistral ese desvanecimiento final espeluznante en la cuerda grave. Quedaba el silencio. Batuta en alto, lo prolongó largamente al terminar la

Nelsons gradúa las dinámicas y la tensión con maestría, construyendo unos climas de intensidad e impacto extraordinarios

encargo de la orquesta en su 275º aniversario, cuyo principal interés es el de ofrecer lucimiento orquestal variado, que sin duda se produjo. Nelsons dibujó después una lectura inmaculada y diáfana de la *40* de Mozart, alejada de cualquier atisbo de lo históricamente informado, y creo que demasiado limada en las aristas y contrastes que sin duda tiene. La *Patética*, en fin, como cierre. Construida desde una intimista morosidad inicial, con cada indicación respetada de manera escrupulosa

obra, antes de bajar los brazos para recibir la ovación. Y se obró el milagro: el público respetó ese silencio que es una prolongación natural de ese demoledor final. Una prueba de la tensión transmitida y conseguida. Bravo por las orquestas que han elegido a Nelsons como titular. Creo que han acertado de pleno. Su Brahms y su Chaikovski han sido para recordar.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI

XXIII CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

Quien tuvo, retuvo

Madrid. Auditorio Nacional. 8.V.2018. Radu Lupu, piano. Obras de Schubert.

SE esperaba con lógica expectación el retorno del rumano Radu Lupu, músico y pianista excepcional, dueño de una sensibilidad y talento extraordinarios. Su entrada sorprendió por la apariencia de preocupante fragilidad, mucho mayor que la predecible por su edad (cumplirá 73 años en noviembre). Ha estado enfermo y parece que llegó con dolores y las fuerzas justas, lo que explica muchas cosas. Usó la habitual silla con respaldo en vez de la clásica banqueta, con movimiento de las manos limitadísimo, en una ejecución mucho más basada en dedos que en muñecas o brazos. El sonido, su principal virtud, es siempre bellísimo, especialmente en la gama *piano*, beneficiaria inmediata de esa fina articulación digital, nada dada al *forte* especialmente enérgico o musculado (posiblemente también por limitación física) pero capaz de unos adelgazamientos tan inverosímiles como estremecedores. El canto siempre expresivo, con estupendo *legato* al que sólo cabría achacar, en esta ocasión, cierta tendencia a la generosidad en el pedal de resonancia. Y esta combinación de refinamiento sonoro y canto impecable son ingredientes esenciales para un Schubert sobresaliente.

El resultado en los cuatro primeros *Momentos musicales* nos recordó de forma emocionante lo maravilloso que puede resultar ese Schubert sencillo, íntimo, cantado con elegancia y riqueza de expresión. Por desgracia el quinto quedó bastante limitado por abundantes roces y el sexto pareció tal vez algo desvaído. La *Sonata D 784* tuvo, en la línea

mencionada, momentos de emocionante belleza, especialmente en la sección principal del Andante, y el rumano no rehuyó riesgos en el tiempo final, cuya coda estuvo a punto de venirse abajo por los problemas mecánicos.

La *D 959* resultó probablemente lo mejor, con fases hermosísimas (el desarrollo del primer movimiento, y sobre todo buena parte del segundo, otra vez magníficamente cantado), pero también con serios problemas de mecanismo que pusieron literalmente en riesgo la continuidad en el Scherzo (en cuyo *da capo* se detuvo un momento que se hizo demasiado largo tras un pasaje confuso) y en algunos pasajes del Rondo final, expuesto sin embargo de forma admirable en su estribillo. El gran éxito evidenció la admiración del público por todo lo que Lupu ha sido y aún ofrece, aunque en la propina ofrecida (el segundo de los *Impromptus D 935*) la sensación fue que había ya demasiada fatiga. Velada pues con mucha emoción de la mejor, porque quien

tuvo, retuvo, y Lupu además entregó cuanto las fuerzas le permitían. Pero también con un punto de tristeza porque desgraciadamente no pudimos ver a este artista monumental en su mejor condición.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



RADU LUPU

Matthias Creuzinger



HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE GENÈVE

«VIOLA» 2018-2019
CON MÁTÉ SZÜCS
NUEVO PROFESOR

Inscripción hasta el
22 de junio 2018

Examen de admisión
Viernes, 29 de junio 2018
Sala de la Bourse - Ginebra

WWW.HEMGE.CH

hem
Haute école de musique
Genève - Neuchâtel

TEMPORADA DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Cumbre indiscutible del género

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 3-V-2018. Sorozábal, *La tabernera del puerto*. Sabina Puértolas, Àngel Òdena, Antonio Gandía, Rubén Amoretti, Ruth González, Vicky Peña, Pep Molina, Àngel Ruiz, Abel García, Carlos Martos, Didier Otaola. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: Josep Caballé Domenech. Director de escena: Mario Gas.

La tabernera del puerto, el romance marinero en tres actos con libro de Romero y Fernández Shaw y música de Pablo Sorozábal, se estrenó en el Teatro Tívoli de Barcelona en mayo de 1936, en una situación menos tensa y agobiante que la que se vivía en Madrid, ciudad en la que también se presentaría, en el Teatro de la Zarzuela, una vez acabada la contienda civil, en marzo de 1940. Recientemente pudimos disfrutarla, en la temporada 2009/10 y en el mismo teatro, y actualmente se ha presentado una nueva producción, cuyo estreno se ha visto frustrado, al igual que el anterior título: *Policías y ladrones* (Tomás Marco y Álvaro del Amo), por el conflicto de fusión (absorción) de la Zarzuela y el Real. La falta de entendimiento ha motivado una serie de huelgas cuya consecuencia, en este caso, ha sido la reducción de sesiones a, por lo que nuestro comentario tiene como base la representación del ensayo general, que se desarrolló como una sesión normal y en el que intervino el primer reparto.

La tabernera del puerto es una de las mejores obras de Sorozábal. Su tono argumental no alcanza las cotas de amargura de *Adiós a la bohemia* (1933), aunque no le va muy a la zaga. La música es profunda y melancólica, e incluso los momentos cómicos están impregnados de una gracia lluviosa y opaca que los vuelve sugerentemente ambiguos, como la canción de Simpson (Rubén Amoretti) *Despierta negro*. Las canciones de Marola (Sabina Puértolas) rebosan delicadeza y sentimiento, y sus oscuros orígenes vuelven aún más fascinante al

personaje; por su parte, el tema *La mujer de los quince a los veinte* del barítono, Juan de Eguía (Àngel Òdena), personaje hosco y brutal, evoca el estilo de Rossini, y la romanza *No puede ser*, de Leandro (Antonio Gandía), joven e ingenuo marinero convertido en víctima propiciatoria, se ha convertido en piedra de toque de famosos tenores. Con todo ello, no es exagerado afirmar que esta zarzuela supone el brillante broche final de un género que, después de la guerra, ya no daría más que piezas menores y reiteraciones tanto temáticas como musicales.

La propuesta escénica es equilibrada y sobria. Mario Gas es un gran conocedor de la obra, se ha criado en las tablas del género, y por ello en su montaje hay auténtico teatro, con un gran respeto al texto y un extraordinario trabajo en la conjunción de canto y teatralidad. A la magia teatral de Gas se ha unido la escenografía de Ezio Frigerio, asistido por Riccardo Massironi, el vestuario de la oscarizada Franca Squarciaripino, la pulcra iluminación de Vinicio Cheli y la naturalidad del movimiento escénico de Aixa Guerra. Completan el espectáculo las prodigiosas proyecciones de Álvaro de Luna del primer cuadro del acto tercero. La suma de todos estos factores hace que el espectáculo adquiera una admirable fluidez escénica.

Los cantantes protagonistas, ya mencionados, estuvieron todos a gran nivel, acompañados por un cuarteto de actores que ayudaron a mantener muy viva la representación: la extraordinaria Vicky Peña (Antigua), Pep Molina (Chinchorro), Àngel



Ruiz (Ripalda) y Ruth González (Abel) quien suma vocalidad y teatro. Un Coro notable en su papel y una ORCAM bien concertada bajo la dirección del barcelonés Josep Caballé Domenech, provocaron la calurosa ovación del concurrido público, certificando el éxito de una producción que, mereciéndose mayor relevancia, ha quedado, como se dice vulgarmente, en agua de borrajas por causa del contencioso que estamos viviendo. Con los artistas en el escenario se reivindicó, a coro, el Teatro de la Zarzuela como teatro público.

MANUEL GARCÍA FRANCO

XXIV CICLO DE LIED

Con Goerne en la cumbre

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 30-IV-2018. Schubert, *Winterreise*. Matthias Goerne, barítono. Markus Hinterhäuser, piano.

YA conocíamos en Madrid los tres ciclos schubertianos hechos por Goerne, y conocemos y reconocemos a Goerne como uno de los grandes de todos y uno de los favoritos nuestros. Esperábamos que repitiera su reconocida solvencia. Pero no fue así: la superó, la cinceló, la personificó. El barítono de Weimar parecía estar cantando unas canciones inventadas por él mismo —descontada la ayuda de Schubert— el día anterior y ser, en persona, quien relataba la historia del solitario invernal versificada por Wilhelm Müller. *Viaje de invierno* es, efectivamente, una historia

que contiene un personaje. Encierra algunas microhistorias (*Buenas noches, El tilo, Sueño primavera*), unas cuantas estampas (*El parhelio, El correo, La corneja*) más incontables quejas de amor, un amor que ha terminado y él vive como abandono en un mundo desierto, congelado y ciegamente blanqueado por la nieve. Finalmente —voz poética, cifra de soledad, acaso símbolo del artista romántico como quien tañe su musiquita en el páramo del mundo— el zanfonista acaba la canción.

Goerne pone en escena cada escena, labra el fraseo de cada frase, colorea el color leve o

entintado de cada nota, inventa cada invención dramática o lírica que se le presente, da carne y hueso al protagonista y nos entrega la desolada novela del abandonado hasta convertirla en conmoción de nuestros propios abandonos. En fin, que hemos subido muy alto en su compañía y, si hay tiempo, se lo seguimos agradeciendo. Por si fuera poco, Hinterhäuser fue como Goerne hecho piano y pianista, capaz de cantar a Schubert a la par de la voz, la palabra, el aliento y hasta el silencio.

BLAS MATAMORO

TEMPORADA DE LA ORSTVE

Danos la paz

San Lorenzo de El Escorial. Teatro Auditorio. 11-V-2018. Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. Director: Eliahu Inbal. Obras de Shostakovich.

TIENE uno un recuerdo, lejano y precioso, del gran librepensador del podio Michael Gielen dando un concierto con obras de Beethoven y Chaikovski en el Pabellón de los Hermanos Maristas de Murcia que no creo que añadiera mucho a su fama. También Eliahu Inbal, tras ser titular de algunas significadas orquestas con las que se ha movido por el mundo más que las partículas, hoy da la sensación de estar a otra cosa. Parece que ya sólo le interesa hacer buena música, sin importarle tanto dónde, aunque su sustitución *In memoriam* de Jesús López Cobos no sea ni mucho menos tan insólita como lo de Gielen, por el respeto mutuo y la conexión vallisoletana. No obstante, salvo Muti inaugurándolo, este hombre de semblante amable y canas prolijas es la batuta de más rango entre las que han venido al periférico Teatro Auditorio.

Casi toda la obra de Shostakovich es hoy bien conocida y pocos títulos están en los archivos, pues su catálogo ha sido escrutado con ojos de lince o de pigargo ruso. Se programa asiduamente, se debate con pasión y su autor es mirado con general simpatía. La *Séptima sinfonía* es una de las más rechinantes y lustrosas de sus

quince y, pese a las condiciones de urgente gestación, posee gran equilibrio, aunque no sea la más avanzada. Su autor logra comprimir en una hora y veinte minutos su visión de la infernal —y a los efectos invernal— aniquilación de Leningrado durante la II Gran Guerra, y lo hace con un lenguaje claro y sencillo, comparado con otras obras suyas de gran dispositivo, que le asegura una popularidad que apenas la contrita *Quinta* le disputa.

Inbal fue capaz de obtener rédito hasta de una acústica reverberante, que nos fuerza a acrobacias del oído y la ORSTVE sonó con una implicación y viveza inusual hasta en ella. El israelí es uno de esos más bien raros directores con solera, bagaje técnico sobrado, de aventura existencial interesante. Su concepción de la *Leningrado* no fue en exceso 'guerrera', contra lo que se pueda creer, ni zumbó con barridos de metralla gratuitos; hubo incluso *piani* como pisadas tenues. Construcción solidísima, desde su base grave, nitidez en el dibujo de las voces instrumentales —obligado es citar el avasallador *crescendo* del primer tiempo—, traza



ELIAHU
INBAL

muy mahleriana del Adagio, tímbrica de avanzada y un Finale que, pese a las prevenciones del organismo, llevó al oyente al borde del coma anafiláctico.

JOAQUÍN MARTÍN DE SAGARMÍNAGA

XXV FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE ARANJUEZ

En la zona de Conforto

Aranjuez. Capilla del Palacio Real. 5-V-2018. Eugenia Boix, soprano. La Real Cámara. Director: Emilio Moreno. Obras de Conforto y Farinelli.

FUE uno de los grandes nombres de la escena madrileña, cuando la capital de España, con la llegada de los primeros Borbones, se convirtió en uno de los centros musicales más importantes del mundo. Pero hoy en día el nombre de Nicola Conforto se pierde en la larga y oscura noche del olvido. Coincidiendo con el 300º aniversario de su nacimiento, el Festival de Música Antigua de Aranjuez —que también cumple años redondos: 25— ha querido en su inauguración recuperar del ostracismo al napolitano, aunque solo sea de manera fragmentaria. Y junto a él, a quien fuera su mentor como director de los teatros reales: Farinelli... aunque no en su faceta de cantante, sino en la de compositor.

Salvo Fabio Biondi, que en 2005 dirigió en Montpellier una representación de *La festa cinese* (1751), el título que lanzó a Conforto al estrellato, casi nadie en nuestros días se había ocupado de él. Ha tenido que ser, cómo no, Emilio Moreno el que haya acudido una vez

más al rescate de un músico español o, como es el caso, españolizado. Al frente de la Real Cámara y junto a la soprano Eugenia Boix, el violinista madrileño presentó una serie de arias y oberturas de las óperas *La finta vedova* (1746), *Ezio* (1754) y *Adriano in Siria* (1754), así como la *Scena di Berenice* (1750), alguna de las cuales, con toda seguridad, sonaría en su día en Aranjuez para solaz de la Familia Real. Completaban el programa dos arias de Farinelli: *Ossequioso Ringraziamento* (con la que el castrato quiso despedirse del público londinense en 1737, tras ser contratado por Isabel de Farnesio para aliviar con su canto la depresión melancólica de Felipe V) y *Non sperar*, incluida por él mismo para el estreno madrileño de *La festa cinese*.

La música de Conforto es de una excepcional hechura, lo cual hace aún más incomprensible el olvido que sufre (y, mucho más, en estos tiempos en los que al programador de turno parece interesarle más la recuperación patrimonial en sí misma que la

calidad inherente de la obra). La *Scena di Berenice* —precedente inequívoco de la que compondría Haydn en Londres en 1795— es de una intensidad dramática abrumadora. Boix supo explotar esa vena en una memorable intervención. La soprano aragonesa estuvo soberbia a lo largo de toda la velada, con un acompañamiento modélico —que no ideal— del pequeño grupo instrumental. Y cuando digo que no fue el ideal, no me refiero a la acertada interpretación, sino a que habrían sido necesarios más efectivos para que esta música sonara con todo su esplendor. Pero los actuales cachés dan de sí lo que dan de sí y estos son los bueyes con los que hay que arar. Esperemos que algún día no muy lejano alguien (Emilio Moreno, ¡por qué no!) disponga de los medios económicos necesarios para poder tocar Conforto en perfectas condiciones.

EDUARDO TORRICO

CICLO DE GRANDES CONCIERTOS

La elocuencia musical de Pires

Murcia. Auditorio Víctor Villegas. 16-V-2018. Maria João Pires, piano. Orchestre de Paris.
Director: Daniel Harding. Obras de Beethoven y Brahms.

PARA clausurar su Ciclo de Grandes Conciertos, el Auditorio de Murcia ha podido contar con Maria João Pires interpretando un programa representativo del Romanticismo alemán. Junto a ella, la Orchestre de Paris, dirigida por su titular, Daniel Harding, una de las más aclamadas batutas de su generación. Pires se adentró en el *Tercer concierto para piano y orquesta op. 37* de Beethoven desde su enorme capacidad de fraseo. El efecto estático que logró en su discurso, como si el sonido estuviera suspendido en el espacio, fue absolutamente fascinante al tratar su línea de canto con un grado de espiritualidad que parecía una oración sonante en la que la melodía se convertía en una especie de súplica, desplegándose con fluctuante rareza expresiva cuando la flauta y el fagot deseaban fundirse con los registros medios y altos de un sugestivo arpegiado piano. Pires parecía invitar a ambos instrumentos de madera a una mixtura celestial desde el sonido surgido de su prodigiosa pulsación.

Daniel Harding se dejó llevar por los postulados de la pianista, consciente de la

bondad estética que significa la capacidad de comunicación *ad intra* y *ad extra* de esta intérprete para concertar, imprimiendo de energía la conclusión de esta obra, modelo del incipiente Romanticismo musical de principios del siglo XIX. Como siempre ha sido seña de identidad en su forma de entender la recreación musical, Pires se ha puesto al servicio del compositor, en este caso Beethoven, descubriendo el misterio del inmarcesible arte de este asombroso genio de la música.

En su disposición, la Orchestre de Paris agrupó la densidad de sonido de sus ocho contrabajos en el extremo izquierdo del escenario, lo que daba a su conjunto fónico una configuración romboidal de curioso e interesante efecto acústico. Así se interpretó la *Tercera sinfonía op. 90* de Brahms. De ella hizo Harding una interpretación canónica en cuanto a tempo, métrica, expresividad y sentido, sabiendo extraer en todo momento la bondad artística y excelente técnica del instrumento. Su cinética elegancia favoreció el resultado de esta versión en la que se pudo apreciar cómo esta formación orquestal ha



May Circus

encontrado con él una interesante frescura y agilidad de expresión.

En un gesto de cara a la galería, solista y director se sentaron ante el teclado para interpretar una versión para piano a cuatro manos de la pieza incidental *La mañana* de Edward Grieg, en la que quedó demasiado patente la diferencia de sonido a favor de la pianista lisboeta. El público se sintió encantado con esta cándida propina.

JOSÉ ANTONIO CANTÓN

TEMPORADA DE LA OSPA

Sáinz Villegas, la emoción de la guitarra

Oviedo. Auditorio Príncipe Felipe. 11-V-2018. Pablo Sáinz Villegas, guitarra. Director: Jaime Martín. Obras de Kodaly, Rodrigo y Rimsky-Korsakov.



JAIME Martín ha dejado una muy interesante huella en su paso por el podio de la OSPA, obteniendo de la agrupación un resultado más que notable, tanto en sonido como en intención y claridad expositiva. Se trata de un maestro cada vez más reconocido internacionalmente que no estaría de más pudiese mantener una estrecha relación con la orquesta a partir de ahora, habida cuenta del buen entendimiento que parece haberse dado entre ellos. Su versión de las *Danzas de Galanta*

de Kodaly dejó ver la calidad de las maderas de la agrupación, que estuvieron magníficas en todo el concierto, y el planteamiento del director permitió oír con claridad la línea melódica, intercambiándose entre los distintos instrumentos con un efecto de continuidad muy logrado. En la obra *Sherezade* de Rimski-Korsakov, la orquesta volvió a dar muestras de una energía y saber hacer encomiables, destacando las intervenciones solistas del concertino Alexander Vasiliev, con un sonido hermoso y cálido.

Pero, sin duda, la estrella de la velada fue el guitarrista Pablo Sáinz Villegas, quien hizo gala de su virtuosismo y enorme capacidad expresiva en todas sus intervenciones. Su interpretación de la *Fantasia para un gentilhombre* de Rodrigo fue sencillamente magistral. Tocaba con tanta naturalidad que su audición solo dejaba hueco para el disfrute. La belleza de su sonido y su sobresaliente volumen —sin amplificación— sorprendieron en una sala que no siempre se lo pone fácil a según qué solistas. La ejecución de la *Fanfare de la caballería de Nápoles* fue sublime, tanto en la

parte solista como en la compenetración con la orquesta que estuvo sensacional; de nuevo las maderas derrocharon musicalidad en este momento de particular belleza. Fue en la última parte donde el guitarrista sacó todavía más partido a la obra deleitando a la audiencia con un virtuosismo asombroso.

En la misma línea estuvo Sáinz Villegas con las generosas propinas que ofreció. La complejísima *Gran jota de concierto* de Tárrega fue una verdadera clase magistral: qué magnífica interpretación, qué variedad de sonoridades, cómo supo exprimir las posibilidades acústicas del instrumento que incluso por momentos parecía de percusión... Tras una apoteósica salva de aplausos finalizó su actuación con *Asturias* de Albéniz, en un guiño a la tierra que le acogía esa noche. De nuevo su naturalidad, musicalidad, técnica, virtuosismo y gusto interpretativo desencadenaron no pocos bravos entre el público.

NURIA BLANCO ÁLVAREZ

CICLO DE PIANO ÁNGEL BRAGE

Virtuosismo integral

Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia. 03-V-2018.
 Mariam Batsashvili, piano. *Obras de Bach/Busoni, Mozart, Schubert, Chopin y Liszt.*



Mariam Batsashvili

Allard Willems

MÁS de uno se habrá llevado un chasco al encontrarse con que la *Hammerklavier* de Beethoven se había caído del programa (un cambio que bien merecía haber sido claramente anunciado), pero la fantástica tarde de música ofrecida por la pianista Mariam Batsashvili compensó cualquier preferencia sobre repertorio. La georgiana cautivó al Auditorio con la enjundia de su interpretación y una madurez artística que no parecen corresponder con su juventud.

Arrancó con la difícil página fruto del trabajo (mucho más que una transcripción) que Busoni realizó en 1892 a partir de la *Chacona* de Bach. La factura de Batsashvili es pulcra y seria, desde los primeros compases deja claro que no se adscribe a la corriente de jóvenes pianistas de espuria sofisticación, de embelesamiento técnico y sonoro aún a costa del sentido poético-musical. Su gestualidad sobre el escenario es humilde y sencilla, sobre el instrumento es la de una directora orquestal. Se desenvolvió con suma comodidad en otros terrenos, tanto en el *Rondo en La menor K. 511* de Mozart como en el primer *Impromptu en Fa menor D 935* de Schubert. Mariam muestra respeto y comprensión del texto así como un control físico y mental sorprendentes para su aún creciente experiencia. Pero es en el repertorio romántico donde sus virtudes brillan sobremanera; brindó una gran lectura del *Andante spianato et Grande Polonaise brillante* de Chopin y dos deslumbrantes interpretaciones de Liszt. Se entiende perfectamente su primer premio en el Concurso Liszt de Utrecht de 2014, siendo un compositor que domina profundamente, como apuntó con la *Rapsodia húngara n.º 9 S 244/9* y la *Fantasia sobre temas de Las bodas de Figaro y Don Giovanni de Mozart S697* (completada por Leslie Howard).

Batsashvili despliega el mejor virtuosismo, aquel con el cual no hace falta ya mencionar ningún aspecto singular de su dominio técnico (estando su programa lleno de recursos mecánicos que ciegan a más de un intérprete). No busca deslumbrar los ojos ni golpear los oídos, pero sí conmover. Como propina ofreció el otrora celeberrimo *Menuet en Sol* de Paderewski cerrando magníficamente el recital. El poso posconcierto que deja es el de esperar volver a escucharla también como solista junto a la Real Filharmonía de Galicia en próximas temporadas.

DAVID DURÁN ARUFE

orquesta
y coro

rtve

XXX Festival Internacional de Música y
Danza Ciudad de Úbeda

Hospital de Santiago.

1 de junio de 2018, 22:15h.

Coro Infantil Elena Peinado

Miguel A. Gómez-Martínez, director

Gustav Mahler, Sinfonía núm. 3

Gerhild Romberger, mezzosoprano

Concierto extraordinario de hermanamiento
entre la Orquesta Metropolitana de Lisboa y la
Orquesta Sinfónica RTVE

Auditorio de Belem, Lisboa.

9 de junio de 2018, 21:00h.

Orquesta Metropolitana de Lisboa

Pedro Amaral, director

I. Stravinsky, El pájaro de fuego

Orquesta Sinfónica RTVE

Miguel A. Gómez-Martínez, director

G. Mahler, Sinfonía número 4

Ciclo de Jóvenes Músicos. Galardonados del
Concurso Permanente de Jóvenes Intérpretes.

JJ. MM. España

MIRA Teatro, Pozuelo de Alarcón, Madrid.

15 de junio de 2018, 20:00h.

José Luis López Antón, director

W. A. Mozart, Concierto para flauta, arpa y orquesta

Marta Femenía, flauta

Valentina Casades, arpa

A. Berg, Siete canciones tempranas

Natalia Labourdette, soprano

A. Dvořák, Sinfonía núm. 8

Venta de entradas:
rtve.es/orquesta-coro

Descárgate la App:



TEMPORADA DEL PALAU DE LES ARTS

Triste adiós

Valencia. Palau de les Arts. 6-V-2018. Puccini, *Tosca*. Lianna Haroutounian, Alfred Kim, Claudio Sgura, Moisés Marín, Alejandro López. Escola Coral Veus Junes de Quart de Poblet. Coro de la Generalitat Valenciana. Orquesta de la Comunidad Valenciana. Director musical: Nicola Luisotti. Director de escena: Davide Livermore.

CANSINA, hueca, tópica, ramplona y mal cantada. Así ha sido la *Tosca* con la que Davide Livermore ha dicho adiós a su cuestionada gestión al frente del Palau de les Arts de Valencia. En lugar de presentar la propia producción del teatro, estrenada en 2011 por Zubin Mehta con dirección de escena del monegasco Jean-Luis Grinda, Livermore optó por importar su propio montaje del Carlo Felice de Génova, en una operación bajo sospecha que levantó la voz de alarma en la clase política y finalmente desembocó en su forzada dimisión.

La producción genovesa es fallida de principio a fin. Nada que ver con otros admirados trabajos livermorianos, como los de *La Bohème* o *La forza del destino*. Aquí todo es confuso, oscuro y descabezado. Un conglomerado sin hilo conductor conceptual ni estético, que transcurre sobre una cansina y tristemente iluminada plataforma giratoria que en su eterno virar igual es la romana iglesia de Sant'Andrea della Valle que el Palacio Farnese, que el Castello de Sant'Angelo o las tenebrosas mazmorras donde es torturado el pobre Cavaradossi. La descuidada dirección de actores es casi inexistente y el vestuario —firmado por Gianluca Falaschi— es un cajón de sastre que parece recoger retales de alguna tienda de ropa en bancarrota. El traje de *Tosca* está calcado del que en 1964 diseñó Marcel Escoffier para el regreso de la Callas a escena en la famosa *Tosca* del Covent Garden dirigida por Zeffirelli, mientras que el variopinto resto de



Miguel Lorenzo

volcarse en la opulencia sonora de la estupenda orquesta, que lució registros y sutilezas de la mejor factura, que quedan simbolizados en el célebre solo de clarinete del *Adiós a la vida*, tocado por Tamás Massányi con un aliento lírico que para sí quisieran los discretos cantantes que pululaban sobre el escenario.

La soprano armenia Lianna Haroutounian compuso una *Tosca* de honorable escuela vocal y generosa expresividad, pero exenta de la magia, el poder de seducción y la presencia

El Cavaradossi (Peppone) del surcoreano Alfred Kim no pasará a la historia del canto pucciniano. Su voz fea y en ocasiones tremolante únicamente se crece y hasta embellece al subir al registro agudo, como los dos exultantes y prolongados “*Vittoria!*” del segundo acto, que supusieron el mejor momento de una actuación a todas luces deficiente. Deplorable en verdad el Scarpia de Claudio Sgura, cantante sin voz tapado hasta por el coro fuera de escena. Con semejante vocecilla, el sobrecogedor *Te Deum* que corona el primer acto pareció más bien un villancico navideño. No mejores resultaron el inapropiado Angelotti (Jokanaan) de Alejandro López y el ridículo Sacristán (Don Cammillo) de Alfonso Antoniozzi. En semejante elenco, el bien cantado Spoletta de Moisés Marín se antojaba más un vigoroso Siegfried que un mero agente de policía. El público, que la noche del estreno llenaba el Palau de les Arts, obsequió una cortés ovación a todos... Hasta que salió a saludar Davide Livermore, momento en el que la ovación se tornó tímido aplauso. Triste despedida.

**La producción genovesa es fallida de principio a fin.
Nada que ver con otros admirados trabajos livermorianos,
como los de *La Bohème* o *La forza del destino***

figurines parece diseñado para Carlos III, Jokanaan, los mismísimos Don Cammillo y Peppone guareschianos o para figurantes del mozartiano *Il re pastore*.

En el aspecto musical, únicamente destacó la Orquesta de la Comunitat Valenciana, muy brillantemente gobernada por Nicola Luisotti, quien, ante el pálido panorama vocal que tenía sobre el escenario, pareció pasar del mismo y

escénica que requiere un personajazo como la celosa cantante. Enfundada en el copiado vestido zeffirelliano —que le sentaba como un tiro—, y con una manifiesta incapacidad de expresión en los recitativos —tan capitales en este dramático rol—, Haroutounian ‘hizo’ de *Tosca* más o menos correctamente, pero nunca fue *Tosca*. Su bien cantado *Vissi d’arte* no traspasó ninguna fibra sensible.

JUSTO ROMERO



FESTIVAL CASTELL PERALADA

JULIO - AGOSTO 2018



AUDITORIO PARQUE DEL CASTILLO
5 JULIO · 22h

CONCIERTO INAUGURAL
REQUIEM
DE VERDI

OBC, CORO INTERMEZZO
Leah CROGETTO, Ekaterina
GUBANOVA, Charles CASTRONOVO y
Alexander VINOGRADOV
Dirección Musical: Giampaolo BISANTI



© Gager Hohenberg

AUDITORIO PARQUE DEL CASTILLO
28 JULIO · 22h · GALA LÍRICA

Jonas KAUFMANN

ORQUESTA DEL TEATRO REAL
Dirección Musical: Jochen RIEDER



IGLESIA DEL CARMEN
3 AGOSTO · 20h · RECITAL LÍRICO

Josep BROS

25 ANIVERSARIO
Piano: Marco EVANGELISTI



ESTRENO NUEVA PRODUCCIÓN

AUDITORIO PARQUE DEL CASTILLO
6 y 7 AGOSTO · 22h · ÓPERA

La Flauta MÁGICA
DE MOZART

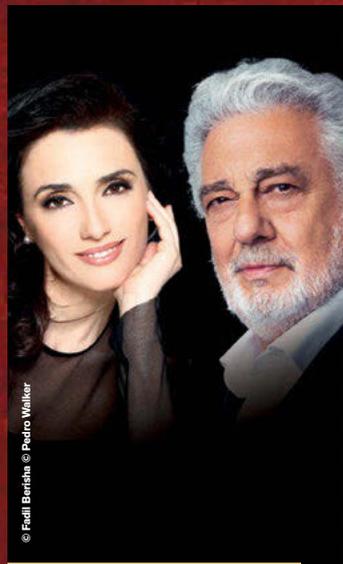
Dirección Musical: Josep PONS
Dirección de Escena: Oriol BROGGI
Orquesta y Coro Gran Teatre del Liceu
Con Adrian Ęrod, Olga KULCHYNSKA,
Kathryn LEWEK, Liparit AVETISYAN,
Andres BAUER, Paco VAS, entre otros.



IGLESIA DEL CARMEN
27 JULIO · 20h · RECITAL LÍRICO

Javier CAMARENA

Piano: Ángel RODRÍGUEZ



© Fadil Berisha © Pedro Walker

AUDITORIO PARQUE DEL CASTILLO
29 JULIO · 22h · ÓPERA EN CONCIERTO

THAÏS
DE MASSENET

Plácido DOMINGO
Ermonela JAHO

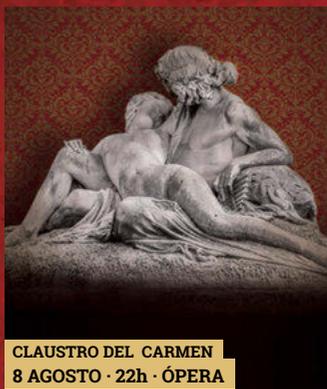
ORQUESTA Y CORO DEL TEATRO REAL
Dirección: Patrick FOURNILLIER



IGLESIA DEL CARMEN
5 AGOSTO · 20h · ÓPERA EN CONCIERTO

RINALDO
DE HÁNDEL

Concepto y Dirección Artística: X. SABATA
Dirección Musical y Clave: Dani ESPASA
VESPRES D'ARNADÍ
Con SABATA, RIAL y SANCHO,
entre otros.



CLAUSTRO DEL CARMEN
8 AGOSTO · 22h · ÓPERA

ACISY GALATEA

DE HÁNDEL
ESTRENO NUEVA PRODUCCIÓN

Dirección Musical: Fausto NARDI
Dirección de Escena: Rafael R. VILLALOBOS
VESPRES D'ARNADÍ
Con PADULLÉS, MARTÍN-CARTÓN,
SORDO, BOLÍVAR y OLIVÉ

SÁNCHEZ-VERDÚ ESTRENA SU ÓPERA ARGO

Mediterráneo mortífero

Schwetzingen. Schloss Rokokotheater. 27-IV-2018. Sánchez-Verdú, *Argo*.
Jonathan de la Paz Zaens, Alin Deleanu, Brett Carter, Martin Busen, Maren Schwier.
SWR Symphonieorchester. Chor des Staatstheater Mainz. SWR Experimentalstudio.
Director musical: José María Sánchez-Verdú. Directora de escena: Mirella Weingarten.

TAMBIÉN un mito antiguo puede servir para explicar una explosiva situación política de nuestros días. Pero para situarse en esa atmósfera se requiere una adecuada puesta en escena. En el estreno de *Argo* de José María Sánchez-Verdú, dentro del Festival de Schwetzingen, hubo notorias deficiencias. La escenificación de Mirella Weingarten navegó en torno a una lectura concreta, pero no fue capaz de ligar todas las partes de modo creíble.

En la décima ópera del compositor andaluz hay un canto de sirenas que llevan la

En *Argo*, el Mediterráneo es mortífero. El antiguo mito desenmascara la realidad de los innumerables emigrantes a la deriva que se ahogan a diario en el *Mare Nostrum*. Weingarten convierte el mar en una chapoteante piscina.

En un principio, Sabrina Hölzer tendría que haber sido la directora de escena. Su visión habría sido, con toda seguridad, más narrativa y crítica, tal como expresa la música. Los vientos están repartidos para producir un efecto estereofónico. Con el Experimentalstudio, el autor despliega un Aulos, en el que el Live Electronik enajena al

El antiguo mito desenmascara la realidad de los innumerables emigrantes a la deriva que se ahogan a diario en el Mare Nostrum

muerte a navegantes, como los argonautas de la nave *Argo*. El libreto de Gerhard Falkner reelabora los mitos tratados por Apolonio de Rodas y la *Odisea* homérica. Mientras Orfeo (la contralto Alin Deleanu) replica con su canto a las sirenas, el Odiseo de Brett Carter taponna los oídos de sus marineros con cera y se ata al mástil. Alguien no puede sustraerse a la tentación: es Butes (Jonathan de la Paz Zaens), quien se arroja a las aguas y encuentra en la muerte la plenitud de su anhelo de libertad.

oboe y al corno inglés. La Orquesta Sinfónica SWR, dirigida por el propio compositor, resuelve con vivaz ejemplaridad este drama musical donde el canto de las sirenas, en los *clusters* y ampliaciones de susurros, logran una enorme y efectiva penetración. La obra merece una puesta en escena intensa, pues la tragedia ocurre hoy y aquí, en el sur de Europa.

MARCO FREI



PUESTA DE ESCENA DE ROLANDO VILLAZÓN

Del neanderthal al androide

Berlín. Deutsche Oper. 28-IV-2010. J. Strauss, *Die Fledermaus*. Thomas Blondelle, Annette Dasch, Enea Scala, Markus Brück, Thomas Lehmann, Meechot Marrero. Director musical: Donald Runnicles. Director de escena: Rolando Villazón.

ROLANDO Villazón dirigió la escena de una nueva versión de *Die Fledermaus* (*El murciélago*) de Strauss sobre diseños de Johannes Leiacker. La obra transcurre en tres periodos distintos que, al final, se constata que son proyecciones y alucinaciones de Eisenstein con su cámara de vídeo en el salón de su casa. En efecto, el primer acto ocurre en un salón de la época en que se estrenó la opereta; el segundo, en un bar del Berlín Oriental hacia 1950 y el tercero, en un espacio de ciencia ficción cinematográfica. La puesta de Villazón es un batiburrillo donde aparecen un vampiro, dos gorilas, un neanderthal y un locutor que da el pronóstico del tiempo. En fin, una comedia de boulevard: en el palacio del príncipe Orlovsky bailan policías alemanes y chinos, agentes secretos, bodegueros de uniforme y travestidos de negro. La cosa no carece de fluidez pero naufraga en una declamación exagerada de los diálogos y una desmañada gesticulación.

La orquesta dirigida, por Donald Runnicles, empieza con el tema de *Zaratustra* del otro Strauss y sigue tocando Johann como si fuera Richard: pesadez, énfasis, falta de sutileza y de gracia. No obstante, el director acierta sin duda con la polca del segundo acto. El elenco masculino es brillante: poderosos de medios y flexibles de presencia y actuación, los tenores Thomas Blondelle y Enea Scala; sólido y desenvuelto, el barítono Markus Brück; viril y tornasolado registro, el de Thomas Lehmann. El joven actor Florian Reichtmeister resuelve sus largas intervenciones con fino acento vienés. En cambio, las damas fallan. Tanto las sopranos Annette Dasch y Meechot Marrero como la mezzosoprano travestida Angela Brower, resultan deficientes de medios y de canto.



Thomas M. Jaak/StagePicture

El ballet cumple a la perfección con la coreografía de Philippe Giraudeau.

BERND HOPPE

LA VIUDA ALEGRE POR CLAUS GUTH

Feliz es quien olvida

Fráncfort. Oper Frankfurt. 13-V-2018. Lehár, *Die Lustige Witwe*. Iurii Samoilov, Marlis Petersen, Barnaby Rea, Elisabeth Reiter, Martin Mitterutzner, Theo Lebow, Michael Porter, Gordon Bintner, Julia Dawson, Dietrich Volle. Director musical: Joana Mallwitz. Director de escena: Claus Guth.

LA versión de *La viuda alegre* debida a Claus Guth tiene algo de gran lanzamiento en formato de cine. Está pensada a partir de la época del estreno (1905), pero también a través de su paso por Hollywood. Un ochenta por ciento del diálogo hablado ha sido suprimido, si bien quedan en pie los bailes de época, en los cuales la coreografía de Ramses Sigi va del cáncan a Monty Python. La trama ha sido alterada. Se trata de una filmación de algo como *La viuda alegre*, el viejo truco del teatro en el teatro, con el personaje de Njegus como director del filme. Anna Glavari, la viuda, está triste y canta la canción de Vilja. No se angustia ni se desespera, pero ve que su amor, el actor que hace de Danilo, en la vida real la abandona porque es un mujeriego. Lo interpreta Iurii Samoilov. Los demás personajes son serios, casi nobles y con algo de



Monika Rittershaus

trágico. Están examinados con introspección, desde la Viena de Freud y Schnitzler. La apariencia visual es brillante, el bello resplandor que aparece en las comedias de los años 30 (diseño de Christian Schmidt). Todo funciona con ritmo de metrónomo, parece una luminosa opereta, una suerte de vals y deslumbrante vestuario, aunque oculta una bomba de relojería.

El reparto resultó excelente tanto en lo vocal como en lo actoral: Marlis Petersen como Anna, Elisabeth Reiter como Valencienne,

Martin Mitterutzner como Camille, Klaus Haderer como Njegus... El resto, numeroso, mostró fuerza histriónica, hondura expresiva, ambivalencia entre lo dramático y lo cómico. Joana Mallwitz dirigió la orquesta con exquisita matización, desde el susurro seductor hasta el estruendo de la gran fiesta, todo refinadamente coloreado. El público del estreno aprobó el espectáculo con entusiasmo.

BARBARA RÖDER

INICIO DE LA TEMPORADA DE LA ÓPERA DE CÁMARA DEL COLÓN

El triunfo de Scarlatti

Buenos Aires. Teatro 25 de mayo. 5-V-2018. A. Scarlatti, *Il trionfo dell'onore*. Victoria Gaeta, Evelyn Ramírez, Flavio Oliver, Sofia Di Benedetto, Pablo Urban, Josué Miranda, Cecilia Pastawski, Mariano Gladic. Director musical: Iñaki Encina Oyón. Dirección de escena: Violeta Zamudio.

DESCUBRIR en la British Library el manuscrito original de esta ópera permitió a Iñaki Encina y Johannes Pramsohler reconstruir una partitura de marcado interés, restituyendo gran cantidad de pasajes omitidos en versiones anteriores, así como la asignación de voces pensada por el autor: una soprano para el protagónico masculino y un tenor para la adinerada Tía Cornelia. Se pudo asistir de esta manera a un virtual estreno local del título, ya que en 1960 se había dado en Buenos Aires muy cortado y sin roles travestidos. Un más que justiciero homenaje al 300° aniversario de una página que marca un hito histórico en el desarrollo de la ópera cómica.

Zamudio concibió, sobre la escueta escenografía de Carmen Auzmendi, una ingeniosa puesta: la primera parte (actos uno y dos) era un bastante caótico ensayo en ropa actual, plagado de tropiezos, que ponía al descubierto caprichos y manías de los cantantes mientras dos ayudantes iban acomodando el escenario para el acto final, la verdadera representación, que se llevó a cabo con vistoso vestuario de época, obra de Gonzalo Giacchino, realizado por la iluminación de Mauro Pujía.

El elenco vocal, bien escogido, resultó más que satisfactorio. Por el mayor peso de sus roles, con cuatro arias cada una, sobresalieron Gaeta componiendo con total idoneidad y perfección canora a Riccardo así como la mezzosoprano

Ramírez, de fuerte impacto dramático, excelente timbre y grata musicalidad. Feliz hallazgo resultó la brillante labor de la joven Sofía Di Benedetto como la vanidosa Doralice, mientras Gladic otorgaba prestancia vocal al fanfarrón Bombarda, el español Oliver solidez y contundencia al arrogante Erminio y el tenor Miranda resolvía con gracia, picardía y buenos medios canoros su papel de vieja ricachona enamoradiza. Urban y Pastawski, muy competentes, completaron el plantel, que tuvo gran lucimiento en dos cuartetos que se constituyeron (en especial el segundo) en puntos clave de la partitura.



Eficaz la labor del ensemble barroco (liderado por Pramsohler como *concertino*) que empleó instrumentos de época con la afinación imperante en ese período, así como el bajo continuo en las experimentadas manos de Miguel de Olaso en laúd y su hermano Manuel (que además supervisó la edición de la obra) al clave. La tarea de Iñaki Encina Oyón resultó encomiable y estilística, dotando a la música de fluidez, vivacidad y energía, dosificando con destreza matices y texturas a la vez que cuidando con denuedo la relación entre foso y escena.

CARLOS SINGER

CARLOS ÁLVAREZ, SOBERBIO SUMO SACERDOTE

Tiernas armas envenenadas

Viena. Staatsoper. 12-V-2018. Saint-Saëns, *Samson et Dalila*. Elina Garanca, Roberto Alagna, Carlos Álvarez. Director musical: Marco Armiliato. Directora de escena: Alexandra Liedtke.

SAMSON et *Dalila* se estrenó en Viena y en lengua alemana en 1907, dirigida por Bruno Walter. Así se siguió haciendo hasta 1936. Sólo en 1990 se puso en escena la versión francesa. En la reposición que nos ocupa es una nueva ópera, pues se basa en la actualidad política de la "era Trump", en una maniobra de acercamiento y vínculo con el enemigo como preparativo de su aniquilación. Sansón es un agitador que lidera a su grupo para liberarlo de la melancolía y de la servidumbre. Roberto Alagna lo encarna con reducidos gestos de tenor heroico pero con voz robusta, aunque despreocupándose de los matices dinámicos. Entonces aparece Dalila, vestida con un uniforme paródico que la enmascara como mujer de la clase oprimida. Sus verdaderos dirigentes son capitalistas envueltos en una apariencia religiosa. Se trata de descubrir el

misterio del poder que tiene la cabellera del paladín. La misión de Dalila es despertar las mayores emociones, algo que Elina Garanca consigue de manera conmovedora.

El punto cimero de un conflicto tan celebrado como sutil se da en un lugar angosto y mal iluminado, con la aparición del Sumo sacerdote de Dagón (un soberbio Carlos Álvarez). En la estrechez del espacio, el momento clave entre los protagonistas es un juego de poder en plan camerístico: una noble alcoba con piscina donde Sansón se ablanda amorosamente hasta una rutinaria solución trágica. Garanca despliega en *Mon coeur s'ouvre à ta voix* todo el lujo de su voz. Alagna, algo forzado en sus ariosos, esplende en el final heroico en medio de una fiesta decadente. Un doble representado por un bailarín se burla de él. Alucinado, el héroe decide destruir a los



Michael Pöhn

filisteos por medio de un incendio. En todo caso, solistas y masas son conducidos con eficiencia por Marco Armiliato.

CHRISTIAN SPRINGER

LA CLEMENZA DI TITO POR MICHAEL HAMPE

La vigorosa batuta de Montanari

Gante. Opera Vlaanderen. 6-IV-2018. Mozart, *La clemenza di Tito*. Lothar Odinius, Agneta Eichenholz, Anna Goryachova, Cecilia Molinari, Anat Edri, Markus Suihkonen. Director musical: Stefano Montanari. Director de escena: Michael Hampe.



Annemie Augustijns

EL veterano director de escena Michael Hampe debió de pensar que la estricta estructura de la última ópera sería de Mozart requería una puesta en escena férreamente estructurada, respetuosa con las reglas y convenciones de aquel momento histórico. Así que el chileno Germán Droghetti ideó un escenario lleno de columnas y pórticos, pesadas puertas y cortinas de color púrpura que se abrían sobre el Capitolio. Y muebles característicos del Imperio romano. Para el vestuario, los trajes creados por Droghetti combinaban diferentes épocas, aunque en su mayoría eran contemporáneos, con soldados debidamente uniformados y ciudadanos romanos divididos entre los distinguidos que formaban parte del séquito del emperador y los que pertenecían al pueblo llano. La acción se desarrolla con agilidad, el escenario se transforma con velocidad, los soldados abren y cierran puertas... pero finalmente se produce una cierta sensación de hieratismo y, por consiguiente, de aburrimiento. No se puede decir que no hubiera interacción entre los protagonistas, pero la interpretación careció de impulso dramático y de tensión. En algunas escenas se hizo evidente que los personajes precisaban de una dirección más contundente, especialmente en el caso de Vitellia.

En lo musical, la trama estuvo dominada por el Sesto de Anna Goryachova, debutante en este papel. Creó un personaje convincente en todos los aspectos: cantó expresivamente y culminó con una conmovedora interpretación de *Deh per questo istante solo*. Igual de creíble fue Annio, el joven amigo de Sexto, interpretado por Cecilia Molinari, una mezzosoprano de voz cálida que tal vez pudo haberle dado algo más de peso al personaje. Agneta Eichenholz fue una Vitellia sexy, poco comprensiva y demasiado ligera; cantó sin sentimiento y sin los ornamentos adecuados. Tito, un hombre de mediana edad, estuvo encarnado por Lothar Odinius, que ofreció corrección sin más; voz seca la suya e incapacidad de inspirar simpatía en ningún momento (a ello contribuyó también la puesta en escena). Servilia fue la luminosa soprano Anat Edri y el Publio de Markus Suihkonen resultó más impactante en lo físico que en lo vocal. Coro y orquesta cumplieron eficazmente gracias a la vigorosa batuta de Stefano Montanari, quien dio a la interpretación el impulso que le faltó a la puesta en escena. A veces, quizá, de forma exagerada, pero es evidente que la obra siguió respirando bajo su dirección.

ERNA METDEPENNINGHEN

VERDI | TEATRO ALLA SCALA | CHAILLY

Giovanna d'Arco

CORO E ORCHESTRA DEL TEATRO ALLA SCALA
RICCARDO CHAILLY

ANNA NETREBKO
FRANCESCO MELI
CARLOS ÁLVAREZ

MOSHE LEISER
PATRICE CAURIER
Production

ANNA NETREBKO VERDI: GIOVANNA D'ARCO RICCARDO CHAILLY

Decca publica la aclamada producción de Moshe Leiser y Patrice Caurier de *Giovanna d'Arco* con un magnífico reparto encabezado por Anna Netrebko, Francesco Meli y Carlos Álvarez, con Riccardo Chailly a la batuta en su debut como director artístico del Teatro alla Scala.

Formatos: 1 DVD, 1 Bluray

.....

Anna Netrebko (Giovanna)
Francesco Meli (Carlo VII)
Carlos Álvarez (Giacomo)
Michele Mauro (Delil)
Dmitry Beloselskiy (Talbot)

Coro y Orquesta del Teatro alla Scala
Riccardo Chailly, dirección musical
Moshe Leiser & Patrice Caurier, dirección de escena

.....

deccaclassics.com

universalmusic.es

PY MUESTRA UN LOHENGRIN TENEBROSO

El recuerdo del nazismo

Bruselas. La Monnaie. 6-V-2018. Wagner, *Lohengrin*. Eric Cutler, Ingela Brimberg, Elena Pankratova, Andrés Foster-Williams, Gabor Betz, Werner van Mechelen. Director musical: Alain Altinoglu. Director de escena: Olivier Py.

ANTES de cada función, el director escénico Olivier Py se dirigió al público porque entendía que era necesario explicar su visión de *Lohengrin*. Para él, se trata de una de las óperas más oscuras de Wagner, que anuncia la tragedia que traerá consigo el nazismo, ante la cual ningún héroe es capaz de proporcionar redención, sino más bien lo contrario. Por ello, Py sitúa la acción en la devastada Alemania de después de la Segunda Guerra Mundial, entre ruinas y mujeres que limpian las calles de escombros (recordatorio permanente para la sociedad alemana de lo que fueron el nacionalismo y la cultura aria). La lucha entre Lohengrin y Telramund se dirime en una partida de ajedrez; la cámara nupcial de Elsa es un imaginario museo del Romanticismo alemán y el ocultismo de Ortrud está representado por signos rúnicos y águilas. Los trajes son contemporáneos e intemporales. Del cisne sólo vemos algunas plumas y, al final, es el cadáver del joven Gottfried el que es desenterrado. El escenario es un inmenso fondo negro, aunque bellamente iluminado, que está girando todo el rato (demasiado para mi gusto). Los cantantes se mueven sin cesar

por ese escenario, mientras la mayor parte de los miembros del coro aparecen sentados y repartidos en diferentes galerías, lo cual permite que sea una fuerza dominante en la representación, no sólo amenazando con su presencia, sino cantando de manera estruendosa en ocasiones.

Alain Altinoglu guió tanto al coro como a la orquesta hasta alcanzar una interpretación cautivadora, plena de dramatismo, aunque también con ciertos momentos líricos expresados de manera muy hermosa. Desde que Altinoglu es titular de la Monnaie (año 2016), la orquesta ha mejorado de manera evidente, pero a las cuerdas aún les falta ese punto etéreo necesario para hacer ópera. El tenor Eric Cutler cantó su primer



Lohengrin de forma un tanto cautelosa, pero con emoción. A la soprano Ingela Brimberg le faltó dulzura en el papel de Elsa, aunque lo interpretó con convicción. Como Ortrud, Elena Pankratova acaparó toda la atención por su presencia dominante. Estamos ante una soprano de aspecto impresionante y fuerte carácter; eclipsó por completo al correcto pero empedregado Telramund de Andrés Foster-Williams. Gabor Betz proporcionó al rey Heinrich el adecuado porte regio y Werner van

Mechelen estuvo excelente como Heraldo. Por momentos, el público se siente abrumado, aunque no siempre convencido de lo que estaba viendo y escuchando.

ERNA METDEPENNINGHEN

CENDRILLON CONQUISTA EL MET

El encanto galo

Nueva York. Metropolitan Opera. 24-IV-2018. Massenet, *Cendrillon*. Joyce DiDonato, Kathleen Kim, Alice Coote, Stephanie Blythe, Laurent Naouri. Director musical: Bertrand de Billy. Director de escena: Laurent Pelly.

EL 'encanto galo' es algo que se experimenta con felicidad y que se define con dificultad. Piensen, si se trata de películas, en Yvonne Printemps y Pierre Fresnay, en Maurice Chevalier y Leslie Caron; si es ópera, en Denise Duval en aquellos dos breves y auténticos encantos: *L'Heure espagnole* de Ravel y *Les mamelles de Tirésias* de Poulenc. Pero para mí la quintaesencia en ópera del *charme gaulois* es sobre todo *Cendrillon* de Massenet (1899), que capta a la perfección una mezcla alquímica de lo sofisticado y lo emotivo. Y la 'nueva' producción de Laurent Pelly en el Met (nueva para la compañía: en realidad ya la han visto, con distintos nombres en el escenario y en el foso, en Santa Fe, Bruselas, Londres, Lille y Barcelona) blasona de algo semejante a un elevado nivel de encanto, si bien con una vuelta de tuerca muy siglo XXI.

Entre los paneles plegables y las piezas deslizantes de la escenografía de Barbara de Limburg —todos ellos con textos impresos del

conte féerie de Charles Perrault—, Pelly despliega un espectáculo divertido y elegante, con una base de negros, blancos, grises y beige violentados por salpicaduras intensas de rojo oscuro (*royal red*), que resulta muy poco regio para tantas y tantas víctimas de la moda que (en los ingeniosos disfraces de Pelly) los exhiben de manera ostentosa. Y nadie vestía su propio rojo con más descaro que Stephanie Blythe, que asumía con amplia expresividad el papel de la malvada madrastra, Madame de La Haltière, con una afectada voz de contralto y una prestación cómica de lo más natural. Igualmente, su abrumado marido (y papá de Cendrillon), Laurent Naouri, desplegó una comicidad muy simpática; es un maravilloso actor y un muy sólido y buen cantante con (yo diría "por supuesto", pero uno no puede esperar siempre eso de los cantantes franceses hoy día) un amplio dominio del estilo galo. En sus dos maravillosos duetos con su hija, casi eclipsa a la encantadora Joyce DiDonato,

incómoda y agobiada por los puntos elevados de este auténtico papel de soprano; cumplió esta con su papel menos por seguridad vocal que por su amplio encanto tan sugestivo, e incluso en el final parecía más Dorothy de Kansas que Lucette de cuento de hadas en París.

Alice Coote, su príncipe encantador, tuvo también algunos momentos difíciles arriba, pero demostró en general su característico dominio de música y de escena; y Kathleen Kim, como el hada pretenciosa y entrometida, brilló ampliamente en el que debe de ser hasta el momento su mejor papel en el Met. Bertrand de Billy, al dirigir la mágica partitura de Massenet, sacó hermosos y maravillosos sonidos de la virtuosística orquesta del Met, que ha mimado a lo largo de varias generaciones su estilo francés; todos ellos, tengo que añadir, con las adecuadas dosis de sentimiento y sofisticada chispa.

PATRICK DILLON

CHRISTIE Y CARSEN REINVENTAN LA OBRA DE GAY Y PEPUSCH

La Beggar's Opera entusiasma en París

París. Théâtre des Bouffes du Nord. 21-IV-2018. Gay/Pepusch/Christie, *The Beggar's Opera*. Robert Burt, Beverley Klein, Kate Batter, Benjamin Purkiss, Craig Thornber, Olivia Brereton. Les Arts Florissants. Directores musical: William Christie y Florian Carré. Director de escena: Robert Carsen.

THE Beggar's Opera (*La ópera del mendigo*), de John Gay (1685-1732) y Johann Christoph Pepusch (1667-1752), es una parodia de la ópera italiana y a comienzos del siglo XVIII se convirtió en una de las obras más queridas de los británicos. Esta obra, que canta los bajos fondos londinenses, estaba destinada a experimentar muchas adaptaciones. Es una pieza inglesa que se hizo universal gracias a una adaptación alemana realizada en 1928 por Bertolt Brecht y Kurt Weill con el título *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de perra gorda*).

La versión original se pone en escena raras veces. Desde el punto de vista vocal, se trata de una comedia musical adelantada a su tiempo, que se ríe de la ópera italiana que se había impuesto por aquellos días en Inglaterra por medio de Haendel sobre todo. Hay que hacer notar que la obra alterna canciones populares venidas de Escocia y de Francia, y temas cultos recopilados en todos los géneros, desde la propia obertura a la francesa del compositor alemán Pepusch. Se estrenó en el Lincoln's Hill Fields Theater de Londres el 29 de enero de 1728, y ahora esta balada satírica la recupera William Christie en cuanto a la música (ya que la trama ha pervivido en forma de reducciones para voz y bajo continuo) y en el libreto, Robert Carsen y su dramaturgo Ian Burton. De paso, los diálogos tan oportunos centrados en el Brexit dan resultados muy oportunos.

En un marco tan idóneo como el del Théâtre des Bouffes du Nord, con sus dorados descoloridos, el tablado bastante deteriorado y la escena en contacto directo con el público, *La ópera del mendigo* consigue una excepcional densidad. Bajo la dirección de William Christie desde el clave, Les Arts Florissants, nueve de cuyos miembros tocan con instrumentos antiguos frente a partituras en tabletas digitales, forman el conjunto situado a la izquierda del escenario, y todos se desempeñan con éxito como instrumentistas y como actores.

Al actualizarse, el concepto de *La ópera del mendigo* se sale de madre de manera genial. Abuso de alcohol, de coca y de mujeres son el jugo de este gang de estafadores y de funcionarios corruptos que rivalizan en humor: una delicia para el espectador. En una



Abuso de alcohol, de coca y de mujeres son el jugo de este gang de estafadores y de funcionarios corruptos que rivalizan en humor: una delicia para el espectador

escenografía inmensa de James Brandily hecha con grandes cajas de cartón de mudanzas amontonadas por toda la superficie del escenario, mientras algunas sirven como asientos, como mesa o como cadalso, y en las que se almacenan los frutos de los cambalaches,

interpretada con delirio por Kate Batter, y la malévola Lucy Lockit de la atrevida Olivia Brereton. Un espectáculo que no hay que perderse; después de París hará una amplia gira.

BRUNO SERROU



Víctor Pablo Pérez
Director Artístico y Titular



www.orcama.org

Viernes 15 de junio

Sala de Cámara, 19:30

Jóvenes Cantores de la Comunidad de Madrid

Ana González, Directora

Alicia Amo, Soprano. Daniel Oyarzábal, Órgano

Camerata Infantil Fundación BBVA-ORCAM

Víctor Pablo Pérez, Director

F.J. Haydn: Sinfonía n.º 49 en fa menor "La Passione"*

J.F. Haendel: Concierto para órgano y orquesta n.º 4, Op. 4*

F.J. Haydn: Kleine Orgel Messe (HOB.XXII:7)*

* Primera vez JORCAM

Jueves 21 de junio

Sala Sinfónica, 19:30

Orquesta de Extremadura

Denis Rafter, Dramaturgia y versión del texto

Luis Homar, Narrador. Álvaro Albiach, Director

D. Shostakovich: Hamlet: Música incidental, Op. 32.

S. Prokofiev: Sinfonía n.º 7 en do sostenido menor, Op. 131.

Martes 26 de junio

Sala Sinfónica, 19:30. CLAUSURA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Jordi Casas Bayer, Director del coro

Pequeños Cantores de la Comunidad de Madrid

Ana González, Directora

María Espada, Soprano. Anna Alás, Mezzosoprano.

José Bros, Tenor. José Antonio López, Barítono.

Víctor Pablo Pérez, Director

F. Mendelssohn: Elías, Op. 70

TERCERA ÓPERA DE GEORGE BENJAMIN

Psicograma social y crítico

Londres. Royal Opera House. 10-IV-2018. Benjamin, *Lessons in Love and Violence*. Stéphane Degout, Peter Hoare, Gyula Orendt.
Director musical: George Benjamin. Directora de escena: Katie Mitchell.

El horror actúa en la música. En los interludios orquestales se oscurece el visible colorido, se adensa el drama sin que cese la tensión. Muchos instrumentos están en sus filas, lo cual engendra un efecto espacial. En su tercera ópera, *Lessons in Love and Violence*, se presenta un renovado George Benjamin como maestro de la orquestación.

En su estreno en la Royal Opera de Londres, la orquesta de la casa, dirigida por el propio Benjamin, despliega una suerte de robusta novela policíaca sonora. En la música se comenta lo que en la escenificación de Katie Mitchell sigue abierto. El libreto de Martin Crimp refleja la tragedia *Eduardo II*, de Christopher Marlowe (1594), concentrándola en un dispositivo de amor y poder. En el centro están el rey y su mujer, Isabel, personificados por Barbara Hannigan y Stéphane Degout, los mismos intérpretes de *Written on Skin* del propio Benjamin. Ambos mantienen asuntos amorosos: el rey, con Gaveston (un cautivador Gyula Orendt) e Isabel, con Mortimer (Peter Hoare). Con inescrupulosa egomanía se establece el placer propio como placer común, hasta que el ordenado conjunto se quiebra.

Difícilmente se puede pensar en una materia crítica e intemporal. Sin embargo, la puesta se concentra sobre todo en lo



Peter Hoare, Gyula Orendt, Stéphane Degout y Barbara Hannigan en *Lesson in Love and Violence* de George Benjamin.

psicológico. Dado que el amor y la pulsión juegan un rol central, la escenografía de Vicki Mortimer es una alcoba moderna. Se revuelve de escena en escena. El rey y su amante romperán su vínculo e Isabel verá asesinado a Mortimer por orden de su hijo, el nuevo rey (Samuel Boden). El retoño ha aprendido bien su lección pero no incondicionadamente el público, pues la sucesión del reino en este

psicograma sólo será interpretado en forma de un creciente desorden de la alcoba que alcanza también al estado de la sociedad. Con todo, el potencial crítico del tiempo se reduce a lo mínimo. Hasta 2021 esta versión se verá en cinco escenarios que la coproducen, entre ellos Barcelona y Madrid.

MARCO FREI

NUEVO TRIUNFO DE BISANTI EN LISBOA

Frágil voz de amor que vence a la intolerancia

Lisboa. Teatro Nacional de São Carlos. 26-IV-2018. Bellini, *I Capuletti e i Montecchi*. Mihaela Marcu, Alessandra Volpe, Luís Rodrigues, Davide Giusti, Christian Luján. Director musical: Giampaolo Bisanti. Director de escena: Arnaud Bernard.

El São Carlos ha recuperado la producción de *I Capuletti e i Montecchi* estrenada en 2013 en la Arena de Verona y repuesta en La Fenice veneciana, Atenas y Omán. La escenificación se debe al francés Arnaud Bernard, quien sitúa la acción en una pinacoteca de corte clásico: los personajes 'salen' de los cuadros (o se convierten en cuadros) y la narrativa lírica se va alternando con un día normal de trabajo dentro del museo. Los diversos espacios descritos en el libreto cuentan con adornos mínimos y con una cuidada iluminación. La dirección de actores y de la masa coral (con trajes renacentistas) está bien trabajada, sobre todo en lo concerniente al uso del amplio espacio escénico, pero con algunos pequeños fallos: Giulietta se desmaya reiterada y exageradamente; Capellio arroja a su hija con violencia contra el suelo (!?); Romeo

desenvaina su espada en casa de Capellio (??); Tebaldo es un rufián avergonzado; Lorenzo más que médico parece sacerdote y, por último, el coro entra en escena siempre de la misma forma y los figurantes hacen algunas cosas realmente absurdas.

Pero *I Capuletti* es una de esas óperas que, sin necesitar de dos protagonistas de alto nivel y simplemente con que haya buena química sobre el escenario, está 'condenada' a triunfar. Y así sucedió en Lisboa con Mihaela Marcu (Giulietta) y Alessandra Volpe (Romeo), mezzosoprano que debutaba en este papel. ¡Qué voz la de Marcu! ¡Y qué técnica la suya! En De Volpe sería deseable un registro agudo algo más penetrante, pero en todo lo demás estuvo excelente. Al Capellio de Luís Rodrigues le faltó mayor proyección y definición en la región grave, aunque no

desentonó. El Tebaldo del joven Davide Giusti podría haber tenido un timbre más incisivo (y ha todavía de crecer como actor), pero su voz es sin duda bonita. Por último, el Lorenzo de Christian Luján lució en todo momento a un alto nivel. El coro tuvo entradas a destiempo, pero sonó en general bien, excepción hecha del canto fúnebre del II acto.

Resulta obligado hablar del maestro Giampaolo Bisanti, cuyo conocimiento de este lenguaje roza lo infalible. Por si ello no fuera suficiente, puso a la Orquesta Sinfónica Portuguesa a sonar de forma espléndida, como si fuera la misma que tocó en Italia en 1830 en el estreno de esta obra. Con Bisanti es muy simple: cada visita suya a Lisboa es un triunfo.

BERNARDO MARIANO

CON FRANCESCA DA RIMINI Y CON CARDILLAC

Doble triunfo de Luisi

Milán. Teatro alla Scala. 15-IV-2018. Zandonai, *Francesca da Rimini*. Maria José Siri, Marcelo Punte, Gabriele Viviani, Luciano Ganci. Director musical: Fabio Luisi. Director de escena: David Pountney.
Florenia. Teatro del Maggio. 5-V-2018. Hindemith, *Cardillac*. Martin Gantner, Gun-Brit Barkmin, Ferdinand von Bothmer, Jennifer Larmore. Dir. musical: Fabio Luisi. Dir. de escena: Valerio Binasco.



Brescia & Amisano

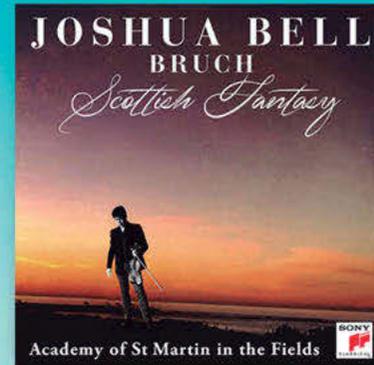
La presencia de Fabio Luisi en el podio fue decisiva para asegurar la máxima calidad musical de las dos obras que dirigió entre abril y mayo: el regreso a la Scala de la infrecuente *Francesca da Rimini* de Zandonai y la apertura del Maggio Musicale Fiorentino con *Cardillac* de Hindemith. La escritura orquestal de Zandonai es, sin duda, el aspecto más interesante de *Francesca da Rimini*, que obtuvo más éxito en su momento que la tragedia de D'Annunzio en la que se basa: entre refinamientos de procedencia francesa, evocaciones poéticas de un color 'medieval' y momentos de gran violencia sonora, la orquesta es la verdadera protagonista en la creación de las evocadoras atmósferas de la obra. La dirección de Luisi hizo comprender el eclecticismo con una inteligencia y una sensibilidad poco habituales. Segura en lo vocal, aunque un tanto inerte como intérprete, estuvo Maria José Siri en su papel de Francesca. Más creíbles, Gabriele Viviani (el siniestro Gianciotto), Luciano Ganci (Malatestino) y también Marcelo Punte (Paolo), a pesar de algunos problemas de técnica vocal. Con dirección escénica de David Pountney y escenografía de Leslie Travers, pudo contemplarse un espectáculo innecesariamente caro y suntuoso, que pretendía evocar a un D'Annunzio dividido entre la sensualidad amorosa y el 'heroísmo' militar: un gran busto femenino caracteriza la habitación de Francesca, mientras el escenario se convertía, durante las escenas bélicas, en una torre convexa de tres pisos de la que asoman cañones.

En Florenia, donde Luisi es director musical, el relanzamiento del Maggio Musicale, después de los años de crisis, comenzó con paso firme gracias a una obra maestra del joven Hindemith, *Cardillac*, la cual no se representaba en Italia desde 1991 (precisamente, fue en Florenia la última vez). El elenco vocal se mostró admirable a la hora de superar la dificultad que presenta la espinosa escritura vocal de Hindemith. Tuvo en Martin Gantner un protagonista referencial, pero fue la dirección de Luisi la que resultó decisiva, pues supo exaltar en todo momento la fuerza de choque de esta partitura. Al mismo tiempo, Luisi garantizó la máxima claridad en las líneas de las grandes construcciones contrapuntísticas, que son el aspecto predominante de esta obra (próximas al lenguaje de los *Kammermusiken* que Hindemith compuso en los años 20). La dirección escénica de Valerio Binasco, que debutaba en el Teatro del Maggio, fue rutinaria y decepcionante, aunque la escenografía de Giulio Fiorato se constató más que válida: la historia del orfebre-artista que se resiste a separarse de sus creaciones y se convierte en asesino para no verlas reducidas a mercancía no se puede narrar como si se tratara de una novela policíaca, ni sin respetar algunas indicaciones esenciales del texto.

PAOLO PETAZZI



JOSHUA BELL BRUCH *Scottish Fantasy*



Un nuevo lanzamiento del violinista Joshua Bell, ganador del Premio Grammy. se incluyen dos obras maestras del compositor Max Bruch, la conocida como *Scottish Fantasy* y una nueva grabación del Concierto para Violín N°1 en Sol Menor, que el propio Bell grabó por primera vez hace más de treinta años con la Academy of St Martin in the Fields

LEONARD BERNSTEIN THE PIANIST



Una caja que incluye sus grabaciones completas como pianista para RCA Victor y Columbia Masterworks en 11 CDs remasterizados de las cintas analógicas originales

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



REAL ÓPERA DE MASCATE

Suntuosidad omaní para el arte

“**PODEROSO** caballero es don Dinero”, escribió Quevedo con más razón que un santo. Este poder luce con brío en la impactante y flamante Real Ópera de Mascate, un espectacular edificio inaugurado en 2011 con Plácido Domingo en el podio de su espectacular foso. La programación es espectacular, frecuentada por muchos de los grandes nombres de la música contemporánea. Además de Plácido Domingo, nombres como Valery Gergiev, Vittorio Grigolo, Juan Diego Flórez y un interminable etcétera aparecen en una programación abierta a todos, con presencia sustancial y obvia de la milenaria cultura árabe.

Al frente de tan suntuoso proyecto, que se presenta envuelto en mármoles de la máxima calidad y bien labradas maderas que suponen una opulenta exhibición del mejor arte árabe, se encuentra desde 2014 el italiano Umberto Fanni, un veterano gestor vinculado anteriormente a teatros como los de su Brescia natal y Trieste, así como a la Arena de Verona, que dirigió hasta su traslado a Mascate para implementar y potenciar el trabajo realizado anteriormente por Christina Schepplmann, actual directora artística del Liceu de Barcelona.

“Es un privilegio y un honor trabajar en un teatro nuevo, con los medios técnicos más

sofisticados y con un proyecto pluricultural abierto a todas las disciplinas artísticas”, señala Fanni.

“Y dirigido —subraya, mientras pasea por el impresionante vestíbulo del teatro— a un público creciente y tan receptivo como el omaní”. No vacila al calificar su gestión

como “apasionante y cargada de futuro y de proyectos ilusionantes”, aunque matiza que “no hay que engañarse: aquí se vive una situación boyante, pero no se puede vivir eternamente del erario. Es fundamental la involucración de la sociedad omaní y de su dinámico mundo financiero”.

La próxima temporada tendrá intensos aires españoles. Comenzará en septiembre con una gala de zarzuela liderada por Domingo, con Ana María Martínez y Arturo Chacón. Luego se sucederán las actuaciones de Lucero Tena, el espectáculo “Fuego” de Carlos Saura y Antonio Gades, dirigido musicalmente por el alcoyano Jordi Bernàcer, y un largo etcétera en el que no



Khalid AlBusaidi

falta el nombre ascendente del director Guillermo García Calvo. *Madama Butterfly* (en la producción del Castell de Peralada), *El príncipe Igor* (con Gergiev en el foso), *La traviata* (con Domingo alternando Germont y la batuta), el estreno de *Lakmé* (en coproducción con otros importantes teatros, entre ellos las óperas de Los Ángeles, Sydney y Roma), *La scala di seta*, la opereta *Una noche en Venecia* y los recitales de Juan Diego Flórez y Vittorio Grigolo son algunas de las citas ‘clásicas’ de una densa, intensa y variadísima temporada que pone los dientes largos al más pintado.

JUSTO ROMERO

REAL ÓPERA DE MASCATE

Un musical que atrapa de inmediato

Mascate. Real Ópera. 11-V-2018. Ghadi Rahbani, *En la tierra de los gitanos*. Ghassan Saliba, Aline Lahoud, Paul Sleiman, Pierre Chamoun, Assad Al Haddad. Actores y cuerpo de baile invitados. Director musical: Marwan Rahbani. Director de escena: Fouad Khoury.

EN *la tierra de los gitanos* es un musical cargado de gracia, ingenio dramático y de una música que atrapa de inmediato. Escrito y compuesto por el libanés Ghadi Rahbani, ahora, tras su sonado estreno en Beirut, ha llegado a la impactante Real Ópera de Mascate, en la capital del Sultanato de Omán. Es un espectáculo que, sin dejar de rezumar calidad, está concebido para divertir y entretener. Y lo consigue de pleno a través de una historia que parece una mezcla de *Los gavilanes*, *El gato montés*, *Il trovatore* y *Carmen*. Su protagonista, Salvado Kozhaya, es un indiano libano-brasileño que, ya rico y poderoso, vuelve a la tierra de sus ancestros en Líbano. Al llegar, se encuentra sus tierras ocupadas por una colonia de gitanos que no están dispuestos a irse. En el conflicto, claro, se enamora de la



Khalid AlBusaidi

gitana más guapa, que tiene su novio al que no le falta la navaja ni las ganas de usarla...

La historia está muy bien contada y estupendamente tratada musicalmente. Ghadi Rahbani, miembro de una legendaria familia de excepcionales músicos libaneses de enorme

prestigio en el mundo árabe, vuelca su talento, experiencia y conocimiento para crear un espectáculo en dos actos cuyas generosas dos horas transcurren en un santiamén. Contó con una dirección de escena *ad hoc*, muy bien llevada y con el apoyo de un atractivo cuerpo de baile que destila profesionalidad y tablas. El reparto vocal estaba plagado de estrellas de la música árabe, como el cantante libanés Ghassan Saliba, que dio vida, ánimo y empaque a un excepcional Salvado, o la también libanesa Aline Lahoud, que supuso la mejor Zeina —la gitana del triángulo— imaginable. El público omaní se lo pasó en grande con esta fina y divertida comedia musical que nada tiene que envidiar a lo mejor del género.

JUSTO ROMERO



DE LOS SENTIDOS PARA LOS SENTIDOS

67 Festival de Granada

del 22 de junio al 8 de julio de 2018

Entradas a la venta www.granadafestival.org



Festival Internacional de Música y Danza de Granada

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte | Junta de Andalucía | Ayuntamiento de Granada
Diputación de Granada | Universidad de Granada | Patronato de la Alhambra y Generalife

CÍRCULO DE MECENAZGO

ENTIDAD PROTECTORA



COLABORADORES PRINCIPALES



PATROCINADORES PRINCIPALES



SOCIOS COLABORADORES

Ilbira Motor BMW Grupo Hoteles Porcel Grupo Cariño

Artistas, Intérpretes o Ejecutantes Agua Sierra Natura

Bida Farma Fulgencio Spa-Agricultura Renta 4 Banco

Grupo Cuerva Sabor Granada Coca Cola Jamones Nicolás

Grupo Palmavalen Car Repair System

PATROCINADORES



El Festival cuenta con la colaboración de Canal Sur y RNE-Radio Clásica

y el apoyo institucional de





Karel-Mark Chichon

“ME ENTIENDO ESPECIALMENTE BIEN CON OBRAS QUE REQUIEREN GRANDES ORGÁNICOS, COMO MAHLER O RICHARD STRAUSS”

Karel Mark Chichon (Londres, 1971) pertenece a esa generación de directores de orquesta que se ha dado en denominar “del relevo” por estar destinada a recoger el testigo de las grandes batutas del panorama internacional. Tras su experiencia como director titular de las orquestas Sinfónica de Graz, Estatal de Letonia y Deutsche Radio Philharmonie de Saarbrücken Kaiserslautern, Chichon recaló hace un año en la Filarmónica de Gran Canaria, al frente de la cual estará como mínimo hasta 2020 (la duración del contrato es de tres años y medio, prorrogables). En esta entrevista repasa lo que ha sido hasta el momento su trayectoria profesional (ha dirigido, entre otras, a orquestas como la del Royal Concertgebouw, la London Symphony, la English Chamber Orchestra y la de la Suisse Romande y en teatros como la Metropolitan Opera de Nueva York, la Wiener Staatsoper, la Deutsche Oper de Berlín, la Bayerisches Staatsoper) y cuenta sus impresiones y objetivos como director de la formación grancanaria. La figura de Chichon ha cobrado gran popularidad entre los melómanos españoles por la encendida defensa que ha hecho de la zarzuela, en general, y del Teatro de la Zarzuela, en particular —en medio de la polémica surgida por su posible absorción por parte del Teatro Real—, durante el concierto que ofreció recientemente en el coliseo madrileño junto a su esposa, la mezzosoprano Elina Garanca.

ENRIQUE VELASCO

AUNQUE nacido en Londres, usted se crió en Gibraltar. ¿Por eso habla un español tan notable?

Hasta cierto punto sí, aunque también es verdad que lo he cuidado. Estuve viviendo en Gibraltar hasta los 16 años. El contacto que tengo ahora con Gibraltar es más para visitar a la familia que otra cosa, ya que la vida que llevo no me permite más. Sí es verdad que he tenido mucho más contacto con amigos españoles y, poco a poco, he seguido mucho más de cerca la cultura española. Finalmente me compré una casa en Málaga, lo cual ha hecho que siga practicando el español. También es verdad que me gusta hablar los idiomas sin acento, como me ocurre con el italiano. Si hablas un idioma sin acento, te tratan de otra manera; ni mejor ni peor, pero con más cercanía, lo que te permite comunicarte más a fondo.

Se formó en la Royal Academy of Music de su Londres. ¿Qué recuerda especialmente de sus maestros y de aquel período de aprendizaje?

Londres me enseñó que me encontraba en la capital musical más importante de Europa. Todo artista internacional acababa pasando por ahí para dar conciertos y clases magistrales. Sólo Nueva York podría compararse al nivel musical de Londres. Después de haber estado viviendo en Gibraltar, una localidad de solo 30.000 habitantes y con las fronteras cerradas—porque en esa época la verja entre Gibraltar y España estaba cerrada—, llegar a Londres, donde el nivel es tan alto, me ayudó a mejorar en todos los aspectos. También me mostró que el listón estaba muy alto, lo cual me sirvió para darme cuenta de hasta dónde quería llegar yo. Acabada mi etapa

allí, estuve luego estudiando en Viena: comparado con Londres, aquello fue un anticlímax. En Viena aprendí otras cosas, pero el nivel de exigencia y profesionalidad absoluta que experimenté en Londres no lo he vuelto a ver en ningún otro sitio.

Más tarde trabajó como asistente de Giuseppe Sinopoli y Valery Gergiev. ¿Qué destacaría de cada uno de ellos y cómo influyeron en su concepción de la dirección de orquesta?

Con Sinopoli, por desgracia, solo hice un proyecto, bastante curioso por cierto. Fui su asistente en Italia, donde estaba la Orquesta Joven de Venezuela con un director jovencísimo de 14 años llamado Gustavo Dudamel. Sinopoli me pidió que fuera su asistente en la *Primera sinfonía* de Mahler y, aunque había otros proyectos futuros, su

fallecimiento impidió que pudiéramos seguir trabajando. Aún así, lo que pude aprender de esa experiencia fue que era un hombre muy serio, muy profesional en su trabajo, que sabía muy bien lo que hacía. Y como persona era tremendamente honesto. Con Gergiev fue diferente, pues hice muchos más proyectos. De Gergiev me quedé con el sentido que tiene del sonido; se trata de un director con un gran paladar, un buen sentido del gusto y un oído muy fino. Aprendí mucho viendo cómo era capaz de crear el sonido que buscaba en cada momento, tanto en el repertorio ruso como incluso en el mozartiano, lo cual puede sorprender. Logra una gran transparencia y sabe perfectamente cómo sacarle partido a toda la orquesta, aunque no pueda decir que lo que hicimos en aquel momento fuera históricamente informado.

¿Qué recuerda especialmente de su paso por la Orquesta Sinfónica de Graz y por la Orquesta Estatal de Letonia?

En Graz empecé, gracias a Dios, antes de que llegase la crisis económica. Los dos primeros años fueron muy buenos, pero ya en el tercero las cosas se empezaron a torcer. Al final me obligaron a tomar una decisión. Siempre he tenido muy claro lo que necesito para ejercer mi trabajo cuando soy director titular; si veo que no dispongo de lo necesario para realizarlo, yo soy el primero que ha de ser honesto conmigo mismo. Eso fue lo que me ocurrió en Graz. No es sostenible una situación en la que los músicos no sientan que su trabajo es reconocido y sean maltratados como si fueran ciudadanos de segunda.

¿Y en Letonia?

En Letonia fue diferente, pues pude preparar el terreno con bastante antelación. Me nombraron director titular dos años antes de acceder al cargo. Por tanto, ya sabía de antemano los cambios que debía realizar. Letonia fue una historia de superación. El mismo mes que asumí la titularidad de la orquesta, el país entró en una crisis tremenda. De un día para otro, el caché de los músicos se redujo hasta en un cuarenta por ciento. Se podrá imaginar el ambiente de desconcierto y de depresión en el que quedó sumida no solo la orquesta, sino todo el país. Frente a esa situación, era yo el que debía encontrar el modelo correcto a seguir, aún más sabiendo que había casi veinticinco nuevos músicos jóvenes en plantilla que habían visto cómo se les reducía el sueldo, y a quienes no podíamos permitir el lujo de perder. Recuerdo que me puse delante de la orquesta y les dije: “Señores, con el cuarenta por ciento menos de caché, las obligaciones siguen siendo las mismas. Ensayaremos todos los días de diez a una y media. Tenemos dos opciones: ensayamos, somos serios, disfrutamos y hacemos las cosas bien para el disfrute de todo el pueblo letón, demostrándoles cómo comportarse en una crisis, o nos deprimimos, lloramos todos y que la gente venga menos a nuestros conciertos para que, al final, nos veamos obligados a cerrar. Las orquestas están

para servir al público, no para mantener nuestros cachés”.

¿Cómo se lo tomaron?

Muy en serio. Se produjo una transformación total, hasta tal punto que llegamos a mantener un noventa y cinco por ciento de aforo. Gente sin apenas recursos pagaba por venir a escucharnos, como si la música para ellos fuese el alimento del alma. Gracias a ello, los músicos se dieron cuenta de que tenían un objetivo en la vida. Fue una de las épocas más memorables de mi existencia, por la complejidad que supuso remontar una situación tan adversa y por la satisfacción que

maravillosos y disfrutamos mucho haciendo música. Lo que critico es la masacre que supuso la unión de dos agrupaciones que nunca deberían haber estado unidas.

De la orquesta de Saarbrücken había sido titular uno de los grandes directores de nuestro tiempo, Stanislaw Skrowaczewski. ¿Quedaba algo de su huella que usted pudiera aprovechar?

Skrowaczewski no llegó a ser titular, aunque realizó bastantes proyectos. Y sin duda dejó su huella. Skrowaczewski era todo un artista, muy exigente especialmente con las maderas, lo que propiciaba que fuese muy

“Soy una persona que trabaja de forma intensa, y en Las Palmas me he encontrado con una orquesta que tiene ganas de tocar y ganas de mejorar”

supuso conseguirlo. Estos cambios acabaron desembocando en que el propio Gobierno se diese cuenta de lo necesaria que era la orquesta, aprobando una subida de caché del ochenta y cinco por ciento. Aún así, a los dos años siguiente llegó otra ministra del nuevo Gobierno que no era una apasionada de la cultura y me dijo que había que volverles a bajar el sueldo al sesenta por ciento. En ese momento, ya no me vi en condiciones de continuar con el proyecto. Había prometido a la orquesta que no habría, bajo ningún concepto, otra bajada de sueldo; como el Gobierno decidió hacerlo, entonces me fui.

Antes de llegar a Gran Canaria, su orquesta fue la Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, la cual procedía de la fusión de las orquestas de las radios de estas dos ciudades. La fusión fue otra de las consecuencias de la crisis económica que sufrió la cultura europea. En ese sentido, usted ya tiene una cierta experiencia personal.

La fusión fue una idea muy mala. Aunque creo que pude acercarme mucho a lo que es crear una orquesta, en el aspecto musical, por supuesto, sigue siendo una agrupación muy problemática. El problema viene dado porque que la de Kaiserslautern era una orquesta de opereta, que nunca antes había tocado, por ejemplo, una sinfonía de Bruckner. A diferencia de la de Saarbrücken, que había sido siempre una orquesta de repertorio sinfónico. Se juntaron dos orquestas de temperamentos muy distintos y de disciplinas más diferentes todavía. Al forzar este tipo de uniones, acaba ocurriendo que los músicos no se llevan bien. En cuanto un músico de opereta entra en una orquesta sinfónica, va a acabar a la fuerza sintiéndose inferior. La culpa no la tienen los músicos, ni mucho menos, sino el político que no entiende la realidad humana que reside en esta compleja situación. Y no estoy criticando a mi antigua orquesta, ya que realizamos proyectos

efectivo. Llegaba para trabajar una semana y en esa semana hacía magia con la orquesta. Al final, acabó mejorándola.

Por cierto, usted tiene en Gran Canaria como principal director invitado a uno de los mejores representantes de aquella gran escuela, el maestro Günther Herbig.

Herbig es uno de los directores que más admiro y por el que más respeto siento. Es de la vieja escuela, en efecto, y eso quiere decir que sabe muy bien cómo dirigir una orquesta, y creo que es una suerte que la Orquesta de Gran Canaria haya podido contar con él en estos últimos años.

¿Cómo le ofrecieron la titularidad de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, que, por cierto, es la más antigua de España?

Hice con ella un concierto sinfónico en diciembre de 2016. Este concierto fue bien recibido y yo me sentí especialmente cómodo con la orquesta. En febrero de 2017 la volví a dirigir en *La Favorite* para los Amigos Canarios de la Ópera. Al parecer, el consejero del Gobierno insular pensó que yo era la persona idónea para el puesto. Me citaron en el Cabildo y me ofrecieron que me hiciera cargo del proyecto. En todo momento vi que estaban muy interesados —y agradezco que lo sigan estando—. Tras dos meses de negociaciones, logramos llegar a un acuerdo. Cuando por fin me hice cargo de la dirección, en el mes de septiembre, la orquesta me recibió positivamente.

Al llegar, ¿la encontró en buena forma?

Al principio la orquesta mostró una cierta cautela, pero en dos meses de trabajo conseguimos un ambiente profesional, inspirador y tranquilo. Soy una persona que trabaja de forma intensa, y en Las Palmas me he encontrado con una orquesta que tiene ganas de tocar y ganas de mejorar. Todos sus músicos quieren dar lo mejor de sí mismos. Para mí, no hay placer mayor que ver cómo la orquesta sigue la misma línea en la que yo creo, y comprobar que todos están orgullosos del trabajo que realizamos.

¿Cuáles son sus objetivos a la hora de definir la personalidad de la orquesta?

Cada compositor tiene un sonido propio. Si hay algo que me propongo hacer es dotar a cada compositor de un sonido diferente. Para mí, el equilibrio interno de la orquesta es algo primordial. Por ejemplo, ahora mismo que estamos ensayando *Carmen* intento profundizar en la idea del unísono, algo fácil de decir, pero muy complicado de hacer. Si hay algo que he ido aprendiendo con la edad es que si todos los músicos tocan de la misma manera, el mensaje de la música se transmite. Pero lograr que todos toquen de la misma manera requiere, en primer lugar, de un oído muy agudo por parte de toda la orquesta. Es algo muy complejo, que demanda muchísimo tiempo de ensayo. Pero si se alcanza, el mensaje se transmite de inmediato.

La orquesta ha llevado a cabo desde siempre importantes proyectos sociales y pedagógicos. ¿Está en sus objetivos desarrollar más estos proyectos?

Es difícil desarrollarlos más. Lo que quiero es mantenerlos. Ahora mismo, tenemos un proyecto pedagógico que llega cada año a 250.000 niños. Me sentiré satisfecho si conseguimos mantener esta cifra, pues es todo un orgullo para nuestra Fundación y la envidia de muchas orquestas en la Península.

Estos proyectos son fundamentales, porque consideramos que es la orquesta la que tiene que ir al pueblo, y no el pueblo el que tiene que ir a la orquesta.

¿Cree que la búsqueda de nuevos públicos es una batalla que aún puede ganarse?

Nosotros, aunque no lo quiero decir muy alto, no tenemos afortunadamente ese problema, pero eso no significa que nos mostremos complacientes, como si no ocurriera nada. Nuestro número de abonados es muy alto: 1.200, en una sala con capacidad para 1.700 personas. Aquí hay mucha riqueza y mucha cultura, lo cual facilita mucho las cosas. Gran Canaria cuenta con muchos

Si le digo que ella nunca había cantado zarzuela antes de conocernos creo que le digo todo. Yo en todo caso le sugerí que profundizase en este repertorio; que cantase, por ejemplo, *Carceleras*, *De España vengo* o *La verbena de la Paloma*. Mi esposa ya tenía popularidad, pero consiguió aún más cantando zarzuela, porque presentaba algo nuevo. Las cantantes como mi esposa, si no son españolas, no suelen realizar este repertorio; pero ella le ha dedicado mucho tiempo y, además, lo borda. Hoy en día está considerada como una de las grandes intérpretes de zarzuela y en todos sus conciertos canta como primer bis *Carceleras*.

¿Cómo se lleva trabajar con la pareja, sobre todo si esta es, como en su caso, una auténtica diva?

Pues mire, sinceramente se lleva muy bien, porque en el escenario deja de ser mi esposa. Cuando estamos trabajando somos realmente profesionales y no nos aprovechamos de nuestra relación personal. La verdad es que ella es una persona extremadamente seria y muy profesional, al igual que yo. Hemos llegado incluso a tener discusiones musicales en el escenario que han hecho a más de un músico mirarnos como preguntándose si somos pareja. Y es como deber de ser. Aún así, es cierto que, como yo



conocimiento exhaustivo de todos los estilos y comprender que no se toca Mozart como Beethoven ni Brahms como Schumann, y que por supuesto la música francesa es siempre la más difícil por esa ligereza de arcos en la cuerda y transparencia en las maderas. Son solo unos ejemplos de lo que es un amplio abanico. Sinceramente creo que la capacidad de desarrollo para un director en este abanico eterno viene principalmente de la educación musical que haya recibido uno *a priori*. Cuando estudiaba en Londres, mis profesores cuidaban mucho los diferentes estilos y esto es algo que me ha ayudado mucho en la dirección de orquesta y en especial en lo que es ser director titular y programar toda una temporada como director artístico.

¿Cuál sería el programa que más le gustaría dirigir al frente de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria?

Pues sinceramente, muchas de las obras que dirijo la próxima temporada, como la *Segunda sinfonía* de Mahler, *El sombrero de tres picos* de Falla o el *Requiem* de Verdi. Son obras muy cercanas a mi alma y mi corazón. ¶

“Cada compositor tiene un sonido propio. Si hay algo que me propongo hacer es dotar a cada compositor de un sonido diferente. Para mí, el equilibrio interno de la orquesta es algo primordial”

museos y con arte por todos lados; se invierte además mucho dinero para que haya cultura en la isla, y eso es algo que hay que agradecer y que sin duda tiene su reflejo en la gente. Por ello, la captación de nuevos aficionados por la que me pregunta es un problema que me es ajeno, aunque soy perfectamente consciente de que hay muchas orquestas que sí lo están sufriendo.

Su esposa, la mezzosoprano Elina Garanca, es una enamorada de España y de la zarzuela. ¿Es cierto que usted tuvo mucho que ver en las dos cosas?

conozco su voz de una forma muy directa, sé más fácilmente lo que necesita, cómo tengo que equilibrar la orquesta con su voz... Lo que más busca un cantante acaba siendo la sostenibilidad, el cansarse lo menos posible.

¿Cuál es su repertorio musical favorito?

Yo diría que tengo un amplio paladar. Creo que me entiendo especialmente bien con obras que requieren grandes orgánicos, como Mahler o Richard Strauss, y en el repertorio eslavo. Pero es verdad que hago mucha música del estilo clásico también. Pienso que hoy en día el director de orquesta ha de tener un

❁ LOS EXCEPCIONALES ❁

— DEL MES DE JUNIO —

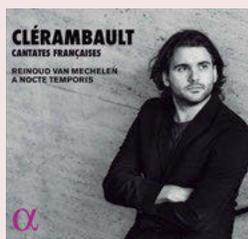
La distinción de grabaciones excepcionales se concede a las novedades que a juicio del crítico y de la dirección de la revista presenten un gran interés artístico o sean de absoluta referencia.



BACH:
Integral de la obra para teclado, vol. 1
Gerlinde Sämman, soprano
Benjamin Alard, clave y órgano
HARMONIA MUNDI 902450.52 (3 CD)
Pág. 48



BEETHOVEN:
Sonatas opp. 27 nº 2 "Claro de luna" y 106 "Hammerklavier"
Murray Perahia, piano
DG 4798353 (1 CD)
Pág. 56



CLÉRAMBAULT:
Cantatas francesas
Reinoud Van Mechelen, haute-contre
A Nocte Temporis. ALPHA 356 (1 CD)
Pág. 49



SCHUMANN:
Cuartetos de cuerda op. 41.
Stradivari Quartett.
RCA 88985492642 (1 CD)
Pág. 61



GRAUPNER:
Cantatas.
Dorothee Miels, soprano. Harmonie Universelle. Directores: Florian Deuter y Mónica Waisman
ACCENT 24377 (1 CD)
Pág. 50



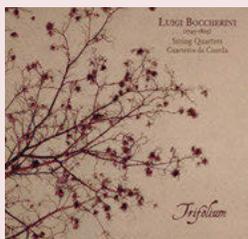
EÖTVÖS:
Cuartetos de cuerda
Audrey Luna, soprano. Calder Quartet
BMC 249 (1 CD)
Pág. 64



SANCES:
Dialoghi amorosi
Scherzi Musicali
Director: Nicolas Achten
RICERCAR 385 (1 CD)
Pág. 51



DEBUSSY:
Pelléas et Mélisande. M. Mauillon, J. Daviet, L. Alvaro, S. Bronk. Orquesta y Coro de la Opera de Malmoe. Director musical: Maxime Pascal.
Director de escena: Benjamin Lazar.
BELAIR 144 (2 DVD)
Pág. 72



BOCCHERINI:
Cuartetos para cuerdas opp. 2, 24, 32 y 44
Cuarteto Trifolium
LINDORO 3038 (1 CD)
Pág. 53



BANDAS SONORAS
PROKOFIEV:
Ivan Grozny. Runsfunk-Sinfonieorchester Berlin. Rundfunkchor Berlin. Marina Prudenskaya mezzosoprano. Alexander Vinogradov, bajo. Director: Frank Strobel.
CAPRICCIO 5311 (2CD)
Pág. 111

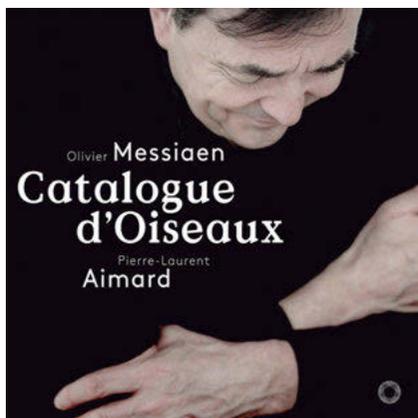
GRABACIONES

JUNIO 2018

Matt Jolly/Aldeburgh Festival

Messiaen, pájaro a pájaro

PABLO L. RODRÍGUEZ



El 19 de junio de 2016, a una hora tan intempestiva como las cuatro y media de la madrugada, el pianista Pierre-Laurent Aimard (Lyon, 1957) inició su titánica propuesta de interpretar completo *Catálogo de pájaros*, de Messiaen, en cuatro recitales durante un mismo día. El Festival de Aldeburgh ubicó el primero de ellos en el café de The Maltings con las sillas del público orientadas hacia los ventanales para contemplar el amanecer. Y Aimard empezó el número 4, *Le traquet stapazin*, coincidiendo con esos tonos rojizos y anaranjados de la aurora que evoca Messiaen con fascinantes armonías en su parte central. Quien lo vivió no podrá olvidarlo.

Pentatone ha convertido el inicio de su colaboración con el pianista francés en otro evento memorable. Acaba de lanzar una atractiva caja con los trece números del catálogo pianístico y ornitológico de Messiaen en tres SACD. Añade incluso un DVD como *bonus*, donde Aimard explica al piano cada una de las piezas o aporta sus opiniones sobre la obra; recordemos que este pianista francés fue casi adoptado por el compositor, con doce años, y estudió la obra con Yvonne Loriod, su segunda esposa. La caja incluye, además, un libretto con notas de Nigel Simone y los prefacios del compositor en versión trilingüe, pero también dos plumas de pájaro que salen literalmente volando por los aires al abrirla.

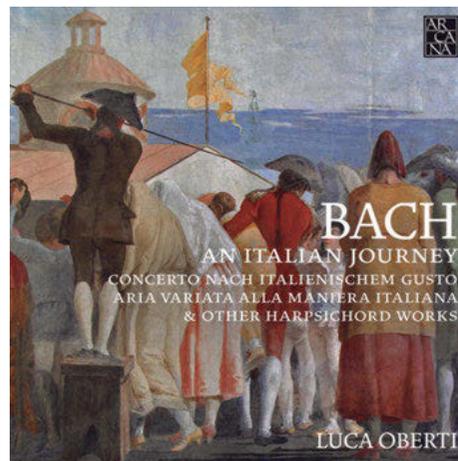
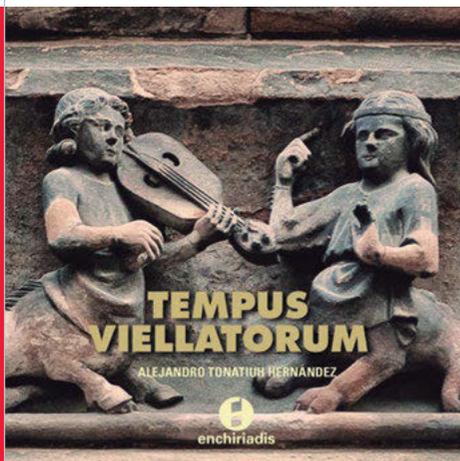
Para los amantes del *streaming*, esta grabación se lanzó incluso con antelación a través de Apple

Music. Otro evento más. Desde el 18 de marzo se publicó un pájaro cada día, junto al vídeo explicativo del pianista, unido a una campaña de Twitter con el *hashtag* #OneBirdADay. Una forma de adentrarse en la obra de Messiaen, que recuerda los famosos versos de Neruda incluidos en su propio catálogo ornitológico, *Arte de pájaros*: “Fui por el mundo buscando la vida / pájaro a pájaro conocí la tierra”.

Ese radical naturalismo permitió a Messiaen encontrar su propio mundo en los pájaros y componer su obra pianística más ambiciosa, entre 1956 y 1958. Con Aimard al teclado cuesta imaginar una lectura de mayor rango dinámico, claridad de articulación y preciosismo sonoro. Quizá el único reproche posible sea no haber añadido como apéndice las dos piezas ornitológicas que siguieron a este ciclo: *la fauvette des jardins* y *la fauvette passerinette*.

La última de ellas fue redescubierta, en 2014, por el pianista Peter Hill, otro alumno de Messiaen y uno de sus principales especialistas. Y precisamente este nuevo disco de Aimard ha coincidido con el lanzamiento, en Cambridge University Press, de la esperada monografía de Hill, escrita junto a Roderick Chadwick, sobre el proceso creativo e interpretativo de *Catálogo de pájaros*. Se trata del principal estudio sobre este ciclo de Messiaen a partir del análisis de cientos de cuadernos con cantos de pájaros, transcritos por el compositor desde 1953.

Ahora comprendemos que los pájaros fueron, en realidad, el principal refugio de Messiaen. Su forma de huir de las miserias humanas, pero también de las tensiones creativas. Lo reconoce Aimard en uno de sus vídeos, al quitar a la obra ese halo de conexión con Dios. Y lo explica, desde la ficción, Mario Cuenca Sandoval en su magnífica novela sobre Messiaen, titulada *El don de la fiebre* (Seix Barral), donde ha contado con la asesoría de Peter Hill. La naturaleza de *Catálogo de pájaros* sirvió a Messiaen para sobrellevar uno de los periodos más tristes de su vida. Fue, según Cuenca Sandoval, “un atajo para expresar lo que, de por sí, resulta inexpresable, como una sonda conectada a su corazón”. ¶



TEMPUS VIELLATORUM

Piezas de troveros y trovadores
Alejandro Tonatiuh, fídula. Mauricio Molina, percusión. Pepe Morales Luna, cítola. Raúl Lacilla, musa.
ENCHIRIADIS 2047 (1 CD)

La consolidación de foros de música antigua en nuestro país va produciendo sus frutos. Uno de ellos, con origen en la ESMUC y continuación en el Curso Internacional de Interpretación de Música Medieval de Besalú, es este bello disco, cuyo subtítulo aclara el contenido a quienes desconocen el latín medieval: *La fídula en la música del siglo XIII*. Aclara, o no, porque quizá haya que explicar qué es la “fídula” (viella), palabra genérica para describir uno de los más extendidos instrumentos medievales: la viola de arco (frente a la de mano o peñola).

Parece obvio que un instrumento de este tipo, fácilmente transportable, capaz de sostener notas y, lo más importante, polifónico, fuera un comodín en la interpretación de la música medieval. La apuesta del disco consiste en mostrarlo con repertorio monódico para el que se reconstruye el contexto sonoro que necesariamente lo acompañó. Y hacerlo sin voces, precisamente para mostrar sus posibilidades, frente al segundo plano por lo general que suele ocupar, acorde con el papel acompañante que siempre tuvo. El sonido del roce del arco sobre las cuerdas, tan parecido a la propia respiración humana, que se llega a percibir, es otro atractivo más. Sutiles acompañamientos rítmicos (o unas discretas cítola y musa) cumplen su función a la hora de mostrar los distintos tipos de danza en que se centra este escogido repertorio (*conductus, estampie, ductia*).

No es un disco de sonatas para violín ‘medieval’, porque estos ‘solos’ de fídula fueron en su tiempo más un recurso que un repertorio. Los cantantes descansaban, las piezas se entrelazaban, se introducían o se remataban. Todo ello cabe aquí. No acostumbramos a que este tipo de discos se hagan por nuestros lares, sino a envidiarlos cuando llegan de fuera. Enhorabuena a quienes han permitido que estos bocados ‘raros’, de vez en cuando, se cocinen aquí.

JOSEMI LORENZO ARRIBAS

BACH:

Integral de la obra para teclado, vol. 1
Gerlinde Sämman, soprano
Benjamin Alard, clave y órgano
HARMONIA MUNDI 902450.52 (3 CD)

Hace aproximadamente un año Harmonia Mundi anunciaba a bombo y platillo el fichaje de Benjamin Alard, cuyo primer proyecto no podía resultar más ambicioso: registrar toda la obra para teclado (clave y órgano, por supuesto) de Johann Sebastian Bach. En total, 14 volúmenes (de dos o tres discos), cada uno de ellos coincidente con las etapas que marcaron la vida del Kantor (de ahí que, en vez de volúmenes, sean denominados “capítulos”). En total, 30 horas de grabación. El primero de estos volúmenes apareció oficialmente el pasado 21 de marzo, fecha de nacimiento de Bach. Titulado “El joven heredero”, reúne obras de sus etapas en Ohrdruf, Lüneburg y Arnstadt, es decir, obras compuestas entre los años 1695 y 1701.

Pero este primer capítulo también incluye piezas de los compositores que más influyeron en él en aquellos años de primera juventud: Johann Michael Bach (tío segundo suyo a la par que suegro, pues era el padre de su primera esposa, Maria Barbara), Johann Christoph Bach (el más importante de toda la extensa saga de los Bach antes de la llegada del propio Johann Sebastian), Johann Kuhnau, Georg Böhm, Johann Pachelbel, Girolamo Frescobaldi, Johann Jacob Froberger, Louis Marchand y Nicolas de Grigny.

Cuenta Alard con la colaboración de la soprano invidente Gerlinde Sämman, exquisita —como en ella es habitual cuando se trata de este repertorio de música sacra alemana del Barroco— en los ocho corales luteranos en los que interviene. Alard, que utiliza dos claves (sendas copias de un Ruckers de 1612 y de un Dulken de 1747) y un órgano original de Silbermann construido en 1718 (el de la iglesia de Saint-Aurélie de Estrasburgo), está simple y llanamente perfecto. Su dominio del lenguaje bachiano es insuperable. Resulta imposible iniciar mejor una empresa de esta magnitud.

EDUARDO TORRICO

BACH:

Conciertos BWV 972 y 974. Fantasía y fuga BWV 904. Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo BWV 992. Aria variata BWV 989. Concierto italiano BWV 971
Luca Oberti, clave. ARCANA 443 (1 CD)

Casi simultáneamente con el reciente disco de Javier Núñez (“Affectus”) Arcana pone en el mercado un nuevo CD dedicado a piezas para clave no demasiado trilladas —no diremos raras— de Johann Sebastian Bach: este ‘viaje italiano’ de Oberti se centra efectivamente en el repertorio italianizante del alemán, derivado de modelos de aquel país cuando no directamente copiado de obras de Vivaldi o Marcello (caso de los BWV 972 y 974). Por supuesto la imposición de manos de Bach —aún joven— nunca desmejora los originales, pese a reducirlos al limitado medio del teclado.

Aunque tal vez no sea el modelo históricamente más riguroso para esta música, el suntuoso sonido del clave Hill tañido por Oberti, copia de un Taskin de 1769, es una de las bazas del disco, ayudado por una presente pero suave toma. A la belleza del sonido contribuye la tendencia al *legato* de Oberti, en cuyas ortodoxísimas versiones todo está en su sitio, en una agradable mezcla de elegancia y claridad que jamás se sale de los estrechos límites del *bon goût*. El oyente familiarizado ya con el repertorio, o el partidario de versiones más dionisíacas, echará sin embargo de menos algo más de riesgo; el clavecinista nunca estira los recursos de su instrumento: sus flexiones de articulación son casi imperceptibles de puro sutiles, y el *tempo* mantiene un paso muy estable, sin más retenciones o aceleraciones que los inevitables apoyos en los primeros tiempos de ciertos compases, y ello incluso en las piezas concertantes. El resultado es un Bach un tanto previsible, pero que se escucha como quien lee la partitura abierta, que en esta música no es, ni mucho menos, poco. El buen texto ‘en idiomas’ de Gilles Cantagrel completa una edición muy recomendable como primera adquisición para este repertorio, pero que poco sorprenderá a quien ya lo conozca.

JUAN RAMÓN LARA



BACH:
Ofrenda Musical BWV 1079
 Bach Collegium Japan
 Masaaki Suzuki, clave y director
 BIS 2151 (1 CD)

Pocos músicos, de cualquier latitud y longitud, tienen tantos kilómetros de Bach a sus espaldas como Masaaki Suzuki y sus compañeros del Bach Collegium, que han juzgado llegado el momento de llevar al disco uno de los testamentos musicales del genio de Eisenach: la archifamosa *Ofrenda Musical*.

El interesante libreto informa de la también célebre génesis de la obra y nos pone sobre la pista de las habituales discusiones teológicas y las estériles especulaciones sobre el orden de ejecución de unas piezas que se dirían escritas más para pensar y hablar sobre ellas que para escucharlas. Sin embargo la cálida y retórica interpretación del Collegium —ese enclave oriental de la más pura ortodoxia de la interpretación historicista, formado por músicos egresados de La Haya, Ámsterdam y Bruselas— nos recuerda que, bien interpretada, no solo la galante *Sonata* sino toda la obra está preñada de expresividad: no la subjetiva expresividad romántica, pero sí la objetiva del racionalismo del Barroco.

La solvencia técnica —no hay agilidad pero sí dificultades en esta música—, la variedad de recursos de fraseo y el conocimiento del estilo de los japoneses lucen en particular en las piezas interpretadas camerísticamente; resultan más austeros —naturalmente, por esencia y por instrumento— los *ricercari* interpretados al clave por el propio Suzuki, por demás muy buen continuista. Completan la grabación los ingeniosísimos —a veces incluso muy divertidos— catorce cánones sobre las ocho primeras notas del bajo de las *Variaciones Goldberg*, música disfrutable sin partitura y más aún con ella, y la peculiar *Sonata en trío BWV 1038*. Una buena toma de sonido, que parece tan natural como suelen prometer los registros de BIS, completa un disco que bien puede sumarse al anaquel de las mejores versiones de la obra.

JUAN RAMÓN LARA

BACH:
Sonatas para violín y clave BWV 1014-1019. Isabelle Faust, violín
 Kristian Bezuidenhout, clave
 HARMONIA MUNDI 902256.57 (2 CD)

En los últimos años se ha producido una explosión en las grabaciones de las *Sonatas y partitas para violín solo* de Bach, lo que ha ido en detrimento de las obras para violín y clave obligado, que se cuentan entre las más extraordinarias sonatas en trío concebidas por el genio de Eisenach. En este nuevo registro, Isabelle Faust cambia su habitual Stradivarius por un instrumento de Stainer para enfrentarse a la colección en compañía del sudafricano Kristian Bezuidenhout, que utiliza una copia de un instrumento fabricado en Dresde en 1722.

Sus versiones parecen moldearse entre la búsqueda de un equilibrio que originalmente parecería favorecer al clave, que desarrolla tanto una de las voces superiores como el bajo, y la retórica, que tratan de explotar mediante una visión extravertida, a la vez lírica y ornamental, que en los imitativos movimientos rápidos tienen un vigoroso e impulsivo aire danzable y en los lentos se hacen de una flexible expresividad, que se mueve entre la sensualidad un punto galante del Andante de *BWV 1014*, la solemnidad del Largo de *BWV 1017* y la melancolía casi romántica del Largo de apertura de *BWV 1018*.

La claridad contrapuntística de las obras está preservada en una ejecución muy articulada y de *tempi* notablemente rápidos, con una Faust que elude el *vibrato* y consigue un sonido carnoso y un Bezuidenhout de técnica impecable, por más que haya algunos movimientos rápidos (los de la *BWV 1014* o el Allegro final de *BWV 1017*) en los que la mano derecha del clave parece algo oscurecida, lo cual quizás sea una decisión consciente en un intento de destacar el brillo del violín. El Vivace final de *BWV 1018* resulta también algo desequilibrado hacia el violín, pero esta vez no es tanto la brillantez virtuosística de su desempeño, sino la incisividad dramática del arco la que queda en primer plano.

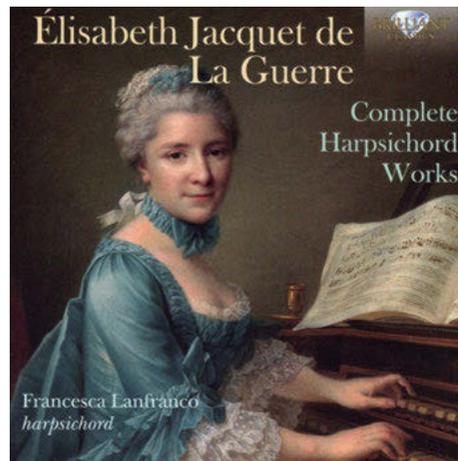
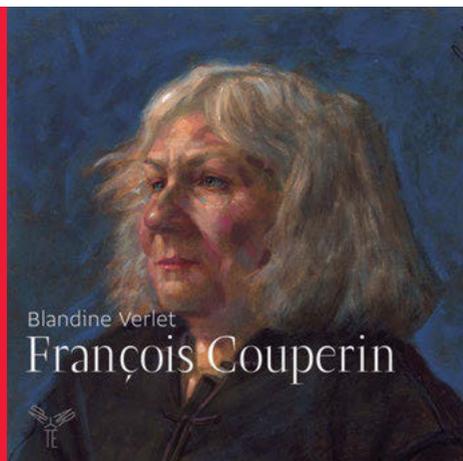
PABLO J. VAYÓN

CLÉRAMBAULT:
Cantatas francesas
 Reinoud Van Mechelen, haute-contre
 A Nocte Temporis. ALPHA 356 (1 CD)

Nicolas Clérambault ha pasado a la historia por sus veinticinco cantatas francesas, obras maestras de este efímero género en el que no conoció otro rival que Bernier. Aquí se reúnen cuatro de ellas, de las que, salvo error u omisión, tres se graban por primera vez. *Apollon* es una auténtica maravilla; tras una deliciosa *symphonie* evocadora de la aurora, que cuenta con la acción conjunta del traveso y el violín, un delicado y desolado recitativo conduce a un aria exquisita en la que, con apoyo de la flauta, un simbólico pastor canta las delicias de la indiferencia. Sigue un recitativo y aria que realizan una precisa imagen, merced al violín acompañante, del sueño, la luz cegadora, trompetas marciales y tiernas musettes, una obra maestra del descriptivismo barroco. El resto de las cantatas discurren por derroteros semejantes, con el virtuoso violín en *Le jaloux* y la maravillosa primera aria de *L'Amour guéri par l'amour*, un lamento en el que una exquisita flauta incorpora a un ruiseñor, cuyo diseño, sin embargo, va mucho más allá de lo meramente ornitológico. *Pyrame et Thisbé* es la única obra conocida y aún una acción perfectamente desarrollada con arias de gran belleza.

Reinoud Van Mechelen se ha consolidado como uno de los *haute-contres* imprescindibles del momento. Aunque su impresionante manejo de los momentos más delicados, con una técnica espléndida en las dinámicas y un fraseo precioso, es ya casi proverbial, no le falta carácter en los más bravos, mostrando, en suma, una maestría competente en todas las facetas. El conjunto instrumental es formidable, tanto Emmanuel Resche al violín como Anna Besson a la flauta realizan una labor más allá de toda alabanza, como también el bajo continuo, integrado por Myriam Rignol (viola) y nada menos que Benjamin Alard (clave).

JAVIER SARRÍA PUEYO



COUPERIN:

Pièces de clavecin
Blandine Verlet, clave
APARTÉ 170 (1 CD)

Blandine Verlet ha mantenido una relación íntima y constante con la música de François Couperin, testigo de ello son su integral para Astrée (1976-1980), junto a diversas grabaciones antológicas posteriores. Hoy, a sus estupendos 75 años (fecha de la grabación), regresa al estudio, seleccionando para ello los *Órdenes 13º y 18º del Tercer libro* y armada de una copia de un Ruckers-Hensch hecha en 1985 por Anthony Sidey y Frédéric Bal (favoritos de muchos clavecinistas franceses) de precioso sonido, dotado de dos teclados y cuatro registros, resonante, fino y delicado en el registro agudo y denso y pastoso en el grave, espléndidamente grabado.

La interpretación está presidida por la serenidad, la melancolía y el refinamiento. Hay una madurez, un poso que probablemente sólo el tiempo proporciona. Verlet no tiene prisa, se detiene, contempla, se regodea, degusta, se recrea. A su lado, Olivier Baumont, de cuya integral se ha dicho que está “próxima al suicidio”, es jacarandoso. Hay delicadeza (¡muchal!), elegancia y matiz. Así, es difícil lograr una lectura más tierna y exquisita de *Les Roseaux*. Incluso en *La Frénésie* o *Le Turbulent*, marcados *très vite*, no extrema el tempo, permitiendo un fraseo lleno de expresión. En *L'Âme-en-peine*, logra extraer toda la desesperación que contiene una de las piezas más lúgubres del maestro, una desesperación serena, no obstante, al igual que en *L'Attendrissante*. La *Allemande del Orden 18º* está preñada de triste melancolía e incluso en las piezas más ligeras (*La Verneuillette*, *Soeur Monique*) Verlet se toma su tiempo para paladear tan deliciosa música, logrando un *Tic-toc-choc* lleno de encanto en su simple juego armónico, con una *Favorite* de propina, que, de nuevo, combina majestuosidad con melancolía. Una interpretación, en suma, que, siguiendo los gustos del compositor, conmueve hasta el tuétano.

JAVIER SARRÍA PUEYO

GRAUPNER:

Cantatas. Dorothee Miels, soprano.
Harmonie Universelle. Directores:
Florian Deuter y Mónica Waisman
ACCENT 24377 (1 CD)

Accent nos trae hoy, en un disco de generosísimo minutaje, tres cantatas compuestas por Christoph Graupner durante sus primeros años en la corte de Darmstadt (1711-1716), destinadas a soprano; una soprano femenina adulta, por cierto, pues el *Landgrave* no participaba de la general prohibición de la participación femenina en la iglesia, estando acreditada, de hecho, la presencia de las cantantes reclutadas directamente de la famosa Ópera del Mercado de los Gansos.

Reiner Geist, lass doch mein Herz cuenta con dos arias, inicial y final, de asombrosa belleza, con un lirismo embriagador que evidencia la experiencia de Graupner en la ópera de Hamburgo y la influencia de Reinhard Keiser. *Verleih, dass ich aus Herzensgrunde* es otra belleza comparable y cuenta con un coral inicial dotado de gran poder expresivo, el cual desemboca en un espléndido *accompanato*. De nuevo Graupner se decanta por un estilo claramente teatral en la primera aria-recitativo-arioso, como también en la conclusiva, un aria *di fuore* en toda regla, plagada de pasajes con compleja coloratura. No menos excelente es *Ach Gott, wie manches Herzeleid*, con su hermosísimo coral de gran fuerza declamatoria y sus tres estupendas arias, la tercera, de nuevo, de neta filiación operística.

Como complemento, tenemos dos obras instrumentales de mediados de la década de 1730. El concierto para dos violines es una pieza magnífica, enormemente expresiva, dramática, con tintes trágicos, aunque no faltan episodios de sólido —aunque doliente— lirismo (Soave). La obertura es buena muestra de la exacerbación de las excentricidades del compositor en su última etapa, con una personalísima búsqueda de extravagantes combinaciones tímbricas. La interpretación, a cargo de la extraordinaria Dorothee Miels, acompañada por la no menos magnífica *Harmonie Universelle*, es sencillamente perfecta. Resulta imposible hacer mejor esta espléndida música.

JAVIER SARRÍA PUEYO

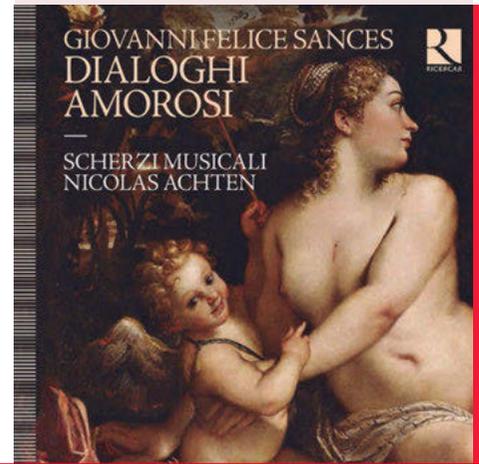
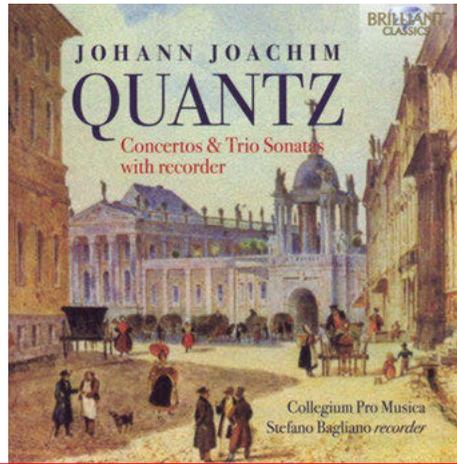
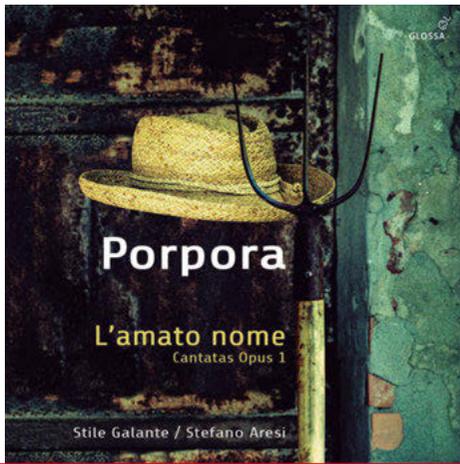
JACQUET DE LA GUERRE:

Obra completa para clave
Francesca Lanfranco, clave
BRILLIANT CLASSICS 95555 (1 CD)

Brilliant presenta aquí la quinta integral de las piezas para clave de Jacquet de la Guerre (todas protagonizadas por mujeres, por cierto), autora que, lejos de ser compositora de cabecera de nadie, ha gozado de una fortuna discográfica envidiable. Sus composiciones para clave se concentran en dos colecciones. La primera, publicada en 1687, se sitúa en el apogeo del reinado de Luis XIV, dedicatario de la misma, como todas las posteriores. Dos años antes de aparecer en la imprenta las canónicas de D'Anglebert, son buen ejemplo del estilo noble, majestuoso y grave cultivado por el citado y por Lebègue. Tras tres suites en tonalidad menor, iniciadas con un prelude *non mesuré* y dominadas por un ambiente severo y sombrío, llega como un rayo de sol la *Cuarta en Fa mayor*, en cuyo comienzo se sitúa una *tocade* de estilo improvisatorio, más cercana a la *toccata* italiana que al prelude francés. Veinte años después se publica la segunda colección, que refleja el cambio de gusto acaecido en las postrimerías del Rey Sol. No estamos lejos de la sensibilidad y el artificio del primer Rameau y Couperin, con contornos más suaves, un estilo más galante (en el sentido dado por Mattheson) y sabores más delicados llenos de encanto, lo que es inmediatamente perceptible en la espléndida *Suite en Re menor*, con diferencia la más amplia y de mayor calidad, un soberbio ejemplar digno de ser degustado por todo melómano. La *Segunda en Sol mayor* es una deliciosa miniatura.

Francesca Lanfranco es una intérprete estupenda, que conoce muy bien el estilo francés y lo plasma con maestría. Se sumerge en la música y saca a relucir muchas de sus bellezas, con unas alemandas llenas de nobleza y unas zarabandas amplias y solemnes. Por calidad y precio, una compra obligada.

JAVIER SARRÍA PUEYO



PORPORA:

Cantatas Op. 1

Francesca Cassinari, Emanuela Galli, Giuseppina Bridelli, Marina De Liso
Stile Galante. Director: Stefano Aresi
GLOSSA 923513 (1 CD)

Nicola Porpora compuso cerca de 135 cantatas profanas, principalmente para voz de soprano y bajo continuo. Doce forman parte de una colección publicada en Londres en 1735 como *Opus 1* y dedicada a Federico Luis, príncipe de Gales —hijo de Jorge II y de Carolina de Ansbach—, violonchelista diletante, autor teatral —con el pseudónimo de Captain Bodkin— y, por encima de todo, gran mecenas de las artes. No olvidemos que bajo su patronazgo, en unión de un grupo de nobles, se constituyó en 1733 *The Opera of the Nobility*, destinada a rivalizar con la *Royal Academy of Music* de Haendel. El director de *The Opera of the Nobility* era precisamente Porpora, por lo que cabe deducir que esta colección de sonatas era una forma de agradecer a su benefactor que lo hubiera contratado.

Algunas de ellas figuraban ya en grabaciones discográficas (el contratador Iestyn Davies y Arcangelo registraron seis en un disco de Hyperion que apareció en 2011), pero estamos ahora ante la primera integral. Si Arcangelo dispuso entonces de un orgánico amplio y variado (violín, guitarra, laúd, arpa, contrabajo, flauta, fagot, clave, órgano y, por supuesto, violonchelo), *Stile Galante*, el grupo que dirige Stefano Aresi —sin duda, uno de los mayores conocedores de la figura y de la obra de Porpora— se limita a violonchelo (Agnieszka Oszanca) y clave (Andrea Friggi), pero recurre, para evitar el riesgo de monotonía, a dos sopranos (Francesca Cassinari y Emanuela Galli) y dos mezzosopranos (Giuseppina Bridelli y Marina De Liso). Dentro del buen nivel que ofrecen las cuatro, brillan más las dos últimas.

Trabajo dignísimo sobre una música que, si no es capital dentro de la producción vocal de Porpora (aunque reúna momentos ciertamente hermosos), sí merece ser conocida.

EDUARDO TORRICO

QUANTZ:

Conciertos QV 5:139 y QV 6:8a
Sonatas en trío QV 2:20 y QV 2:Anh 3
Collegium Pro Musica
Director y flauta: Stefano Bagliano
BRILLIANT 95386 (1 CD)

Teórico, compositor, intérprete, constructor de flautas y maestro regio, Johann Joachim Quantz es bien conocido por el melómano medio y, mucho más, por el barroquizante apasionado. Un buen puñado de magníficos discos —entre los que destacan los de Les Buffardins, *Musica ad Rhenum*, *Aura Musicale*, *The Brandenburg Consort* y *Concerto Armonico*—, pusieron definitivamente a lo largo de las tres o cuatro últimas décadas en nuestro paisaje sonoro el nombre de este hijo de herrero que por sus solos méritos llegó a lo más alto que podía soñar en su tiempo un intérprete musical. Hoy es Stefano Bagliano quien, muy bien acompañado —Lorenzo Cavasanti al traverso y Federico Guglielmo al violín, por ejemplo—, trae un nuevo disco de conciertos y sonatas en trío.

En el programa, el *Concierto en Fa mayor QV 5:139* (en transcripción para flauta dulce), el *Concierto en Sol menor para dos flautas QV 6:8a* (aquí adaptado para traverso y flauta dulce; Bagliano dice haberse inspirado para ello en el famoso concierto con idéntica distribución de Telemann) y dos sonatas en trío: la *QV 2:20* (para traverso, violín y bajo continuo, también en transcripción para flauta dulce) y la *QV 2: Anh 3* (para traverso, flauta dulce y bajo continuo, esta vez sin necesidad de modificar la partitura original).

Aunque no todo el mundo esté de acuerdo, creemos que no se pueden rechazar las transcripciones, práctica habitual en el Setecientos. Y además, los resultados avalan el proceder de Bagliano y su gente. En una interpretación impecable, que tiñe de poesía los tiempos lentos y afronta con vigor los rápidos —tal vez haya, no obstante, quien pida algo más en este sentido—, va desfilando ante nosotros la música amable y placentera de Quantz, nacida para los conciertos vespertinos de Federico II y que todavía puede hacernos soñar.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ

SANCES:

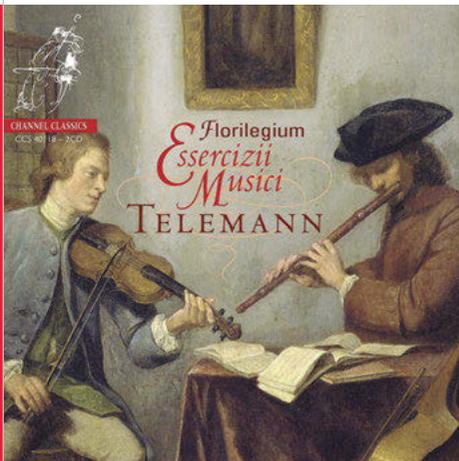
Dialoghi amorosi
Scherzi Musicali
Director: Nicolas Achten
RICERCAR 385 (1 CD)

En 2009, un conjunto belga dirigido por un joven de 24 años, Nicolas Achten, que se presentaba como barítono y multiinstrumentista, llamó notablemente la atención del mundo de la música antigua con una grabación de una frescura inusitada de la *Euridice* de Peri. Al año siguiente, el grupo presentó su segundo disco, que estaba dedicado a música sacra de Giovanni Felice Sances. Ocho años después, desarrollados ya muchos proyectos, pero conservada la desenvoltura de sus primeros pasos, *Scherzi Musicali* vuelve a Sances, esta vez para un proyecto de música profana. Achten, que aparte de cantar, toca esta vez el arpa triple, el chitarrone y el clave, sigue rodeándose de un equipo muy joven, en el que las sopranos Hanna Al-Bender y Deborah Cachet y el tenor Reinoud van Mechelen ponen las voces y cinco instrumentistas más suman violas y variados instrumentos de cuerda pulsada (guitarras, archilaúdes...) y de teclado (clave, órgano, espineta).

El programa se compone de diversas cantatas y arias para entre una y tres voces extraídas de colecciones publicadas entre 1633 y 1649, con *L'infortunio d'Angelica*, un 'diálogo amoroso' de casi veinte minutos, como centro neurálgico y expresivo del álbum, con su estructura formal no lejana a la del *Combattimento* monteverdiano, pues también aquí hay dos personajes (Angelica y Ruggiero) y un *Testo*, y también aquí domina el estilo recitativo, aunque se incluyen pasajes corales a 3 voces.

La esencia de la interpretación vuelve a basarse en la frescura, espontaneidad, claridad y libertad ornamental con la que se reproducen las partes vocales y el colorido de los acompañamientos, que se ofrecen en combinaciones variadísimas y de notable presencia. El peso de la poesía en la concepción de Achten se aprecia en una rítmica muy flexible, que se adapta a cada matiz del texto. Delicioso.

PABLO J. VAYÓN



TELEMANN:

Essercizii Musici. Florilegium
 Director: Ashley Solomon
 CHANNEL CLASSICS 40118 (2 CD)

Tercer CD dedicado a Telemann que graba Ashley Solomon en apenas un año, al frente esta vez de su grupo, Florilegium (el anterior, con las 12 *Fantasías para flauta sola*, lo hizo obviamente en solitario). Hay pocos músicos que hayan profundizado desde hace tantos años y con tanto ahínco y acierto en la producción del magdeburgués como lo ha hecho este flautista inglés, que ahora nos ofrece una selección de la colección publicada en 1739 con el título de *Essercizii Musici*. Son obras de cámara (sonatas en trío y sonatas a solo, todas ellas en cuatro movimientos y para una amplia variedad instrumental) en las que Telemann exhibe los diferentes estilos nacionales —sobre todo, el francés y el polaco— que ha ido asimilando en sus viajes europeos.

A pesar de la importancia de esta colección, no son muchas las grabaciones que se han hecho de ella. Seguían siendo obligada referencia los dos discos grabados por la Camerata Köln hace más de veinte años (Deutsche Harmonia Mundi), pero este nuevo registro de Florilegium los supera con creces. El título de la colección demuestra que, como tantas otras veces tratándose de Telemann, las obras están principalmente dirigidas a intérpretes diletantes. Ello podría inducir al error de pensar que son fáciles de ejecutar. Nada más lejos de la realidad; se requiere destreza y mucho sentido musical, virtudes ambas que atesoran con creces Solomon (traverso y flauta dulce) y sus acompañantes (el violinista Bojan Cicic, la oboísta Alexandra Bellamy, la violagambista Reiko Ichise, la violonchelista Jennifer Morsches, el tiorbista y guitarrista David Miller, y el clavecinista Pawel Siwczak). *Tempi* comidos y sonido amplio, cálido y transparente el que ofrece Florilegium, en otra demostración de que hay pocos como ellos haciendo música camerística de Telemann.

EDUARDO TORRICO



CONCERTO ZAPICO 2

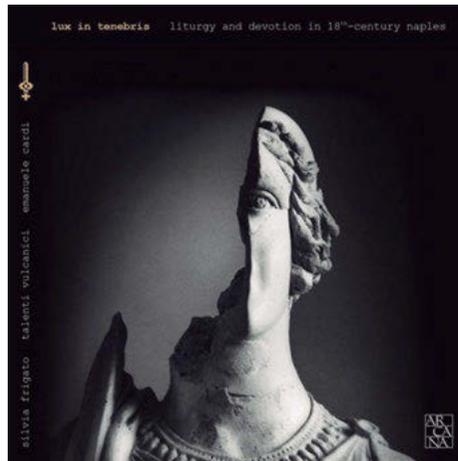
Obras de Sanz, Murcia, Aguilera de Heredia, Corbetta, Kapsberger, Castaldi, Vitali y anónimas
 Forma Antiqua
 WINTER & WINTER 910 248-2 (1 CD)

En 2011, los hermanos Zapico (es decir, Forma Antiqua) grabaron su primer disco como trío, al que dieron por título “Concerto Zapico”. Fue un gran éxito, pues logró situarse entre los más vendidos del sello alemán Winter & Winter, algo inusual tratándose de un grupo español especializado en música antigua. Quizá por ello han vuelto a la carga con un segundo “Concerto Zapico”, que, como el primero, contiene un puñado de títulos del *Hit Parade* de la música del barroco nacional, a los cuales han añadido piezas de Corbetta, Kapsberger, Vitali y Castaldi.

Son obras que han formado parte del repertorio de los Zapico desde que empezaron a tocar como grupo, hace ahora veinte años. Y son obras arregladas por ellos mismos, porque no hay constancia de que se escribiera en aquellos tiempos nada para el orgánico que emplean los tres hermanos asturianos: clave, tiorba y guitarra. Figura como artista invitado David Mayoral, uno de los grandes de la percusión de nuestros días.

Será difícil que ustedes escuchen alguna de las obras —extraordinariamente populares en todas las acepciones del término— del CD y no les resulte familiar. Aquí está lo más conocido de compositores como Gaspar Sanz o Santiago de Murcia, pero también de coleccionistas como Antonio Martín y Coll o Francisco de Tejada (del que, por cierto, no se sabe absolutamente nada). Y hay también dos obras anónimas que son una pura delicia: la *Tirana del coche de la princesa* y el *Fandango de Leitariegos* (sí, en Asturias, como en el País Vasco, también se componían fandangos). Lo que las diferencia de todas las grabaciones anteriores que de este repertorio se han realizado es la increíble frescura que destilan y que hacen que a nuestros oídos les parezcan por completo nuevas. Estamos ante uno de esos discos que se escuchan una y otra vez sin parar.

EDUARDO TORRICO



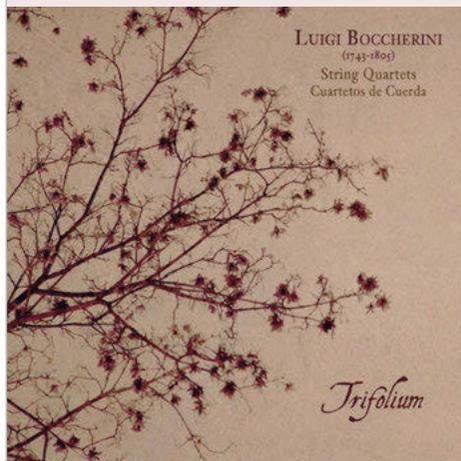
LUX IN TENEBRIS

Obras de Feo, Genaro Manna y Gaetano Manna. Silvia Frigato, soprano. Talenti Vulcanici.
 Director: Emanuele Cardi
 ARCANA 437 (1 CD)

Una familia, tres músicos, tres estilos. Y un mismo ambiente dominando el telón de fondo: la religiosidad napolitana, mediterránea, que impregna de luz y color aun en las ceremonias más sagradas y, en principio, dolientes. Esa es la principal característica que describe en general la música contenida en este disco, obras de dos Manna, Gennaro y Gaetano, tío y sobrino, el segundo casi totalmente ausente de las grabaciones discográficas, y de Francesco Feo, tío a su vez de Gennaro. Están representados los Manna por sendas *Lamentaciones de Jeremías*, concebidas para la liturgia de Jueves Santo. Gennaro Manna (1715-1779) recuerda en su música religiosa a Pergolesi, con un lenguaje musical grave, majestuoso y devoto. Se nota, y mucho, el tiempo transcurrido en la obra de Gaetano (1751-1804), impregnada de mayor ligereza y gracia en sus melodías, que no rehúyen el virtuosismo, mas sin perder ese halo de elegancia que suele acompañar al estilo galante, sobre todo en las composiciones de iglesia.

El tío de Gennaro, Francesco Feo (1691-1761), por su parte, trae una interesante cantata para soprano y continuo en lengua vernácula, probablemente concebida para alguna ceremonia penitencial, que con un título muy descriptivo, *La sindéresis* (“discreción, capacidad natural para distinguir el bien del mal”), describe el recorrido espiritual desde el triste y doloroso descubrimiento del pecado al salvífico arrepentimiento. Hay drama en la música, pero nunca desgarrador, que la luz napolitana, la ‘luz en las tinieblas’, termina por bañar también el propósito de la enmienda. Y eso es lo que traduce con increíble naturalidad la soprano Silvia Frigato, estupendamente acompañada por el grupo *Talenti Vulcanici*. Su voz, amplia, ágil y limpia, se nos antoja idealmente apropiada para el repertorio. Una preciosidad de disco.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ



BOCCHERINI:
Cuartetos para cuerdas opp. 2, 24, 32 y 44
 Cuarteto Trifolium
 LINDORO 3038 (1 CD)

En la estupenda generación de actuales intérpretes españoles cabe situar un espacio peculiar, el de los cuartetos de cuerdas. Con mérito protagonista, ahora ingresa en él este Trifolium: Carlos Gallifa y Sergio Suárez, violines; Juan Mesana, viola, y Javier Aguirre, violonchelo. Su sonoridad es variada y suntuosa, capaz de cumplir con las exigencias boccherinianas desde apianar para la confidencia hasta producir efectos sinfónicos. Además, hay tal decisión de fraseo, tal desenfado expresivo y tanta inteligencia en cuanto a velocidades, que convierten estas conocidas piezas en lecturas referenciales.

¿Qué decir del cuartetismo de Boccherini que no se haya dicho? El luqués madrileñizado fue uno de sus inventores, al costado de Haydn y seguido por Mozart. Quien dice cuarteto dice sinfonía de cámara y así lo entendió Boccherini con una obra sostenida en toda fecha, según se advierte en este rápido panorama que va de su mocedad a su madurez. No faltan incursiones de imaginaria barroca, en el caso el hábito del músico paseandero que recoge músicas oídas al pasar como la *Tirana* del *Opus 44*. Para Boccherini, los ritmos bailables populares, adecentados para sonar en el salón cortesano, formaron siempre parte de su obra *camarística*. Así los fandangos, tiranas y los minués militares que anteceden al pasodoble, yendo del ternario al binario. Hay que ofrecerlos con chispa y rasgo, como ejemplifican estos intérpretes. Corte hubo en aquella España borbónica y goyesca, pero también duquesas vestidas de majas. Las conoció y glosó Boccherini desde que las intuyó en su juventud italiana hasta que las frecuentó en su final madrileño, pasando por su larga actuación en la capilla de Don Luis de Boadilla del Monte. Cuarenta años de cuartetos, brillantemente evocados en esta versión.

BLAS MATAMORO



GOLDBERG:
Conciertos para clave
 Goldberg Baroque Ensemble
 Directora y clave: Alina Ratkowska
 MDG 906-2061-6 (1 CD)

No sabemos si Forkel se lo inventó o se dejó llevar por la imaginación, pero el caso es que, a pesar de obtener sus informaciones sobre Johann Sebastian Bach por la vía directa de sus hijos, el primer biógrafo del genio de Eisenach dio lugar a la famosa historia de la composición de una serie de treinta variaciones para clave dirigidas a inducir el sueño del conde Keyserling. Sea verdad o fantasía novelesca, Johann Gottlieb Goldberg, de efímera existencia (1727-1756), ha pasado a la historia gracias a ello, ocultándose con ello la dimensión personal del músico como compositor, un compositor de no despreciable talento a la vista de las dos obras aquí recogidas. No en vano pudo estudiar, posiblemente, con el propio Bach o (eso sí está constatado) con alguno de sus hijos, como Wilhelm Friedemann. Que conocía bien la música de los hermanos mayores y que supo asimilar el nuevo estilo basado en la expresión de los afectos más encontrados, se manifiesta en los dos únicos conciertos para clave que compuso, en los que igualmente encontramos el juego bizarro por los contrastes tonales de Wilhelm Friedemann como los pasionales arranques de energía expresiva de Carl Philipp Emanuel. Se trata, además, de conciertos de monumentales dimensiones para la época (34'20" y 27'27") en los que Goldberg explora las posibilidades de un desarrollo motivico preclásico. Y viniendo de uno de los más consumados clavecinistas de su época, la escritura para la parte solista es de una brillantez y complejidad considerables.

La clavecinista Alina Ratkowska triunfa plenamente en el intrincado juego de la escritura de su parte solista, con precisión y agilidad sobresalientes; y, a la vez, imprime a la dirección del estupendo conjunto barroco polaco todo el *Sturm und Drang* preciso, combinado con la delicadeza en el fraseo en los momentos más reposados.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR

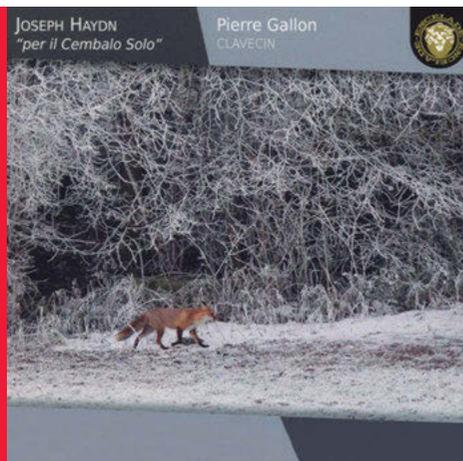


HAYDN:
Seis cuartetos op. 64
 Chamber Doric String Quartet
 CHANDOS 10971 (2 CD)

El *Opus 64* de Haydn registra esta serie, que es la tercera de seis cuartetos compuestos por él. Los escribió en 1790, en un momento decisivo de su carrera pues acababa de morir el príncipe Esterhazy, a cuyo servicio había estado, y se veía en la oportunidad necesaria de encarar un nuevo rumbo. Su meta fue Londres, ciudad enorme, provista y con editores de música y empresarios de conciertos que necesitaban cubrir sus programas. Inglaterra, por otra parte y es archisabido, si no fue un país de grandes músicos, sí lo fue y lo es, de grandes públicos. El editor no resultó Artaria, sino Kozeluch, que contaba ya con una brillante escudería de autores. Se supone que su público era el habitual de este repertorio, es decir las cortes y los salones de la alta burguesía y la nobleza, o sea sitios privados y cerrados. Pero lo curioso es que también existe una edición londinense de 1791, debida a John Bland, donde consta que fueron ejecutados en público en los *Conciertos Solomon*, bajo la dirección del autor. El dato tiene importancia en cuanto revela que ya los cuartetos eran un género musical de pago y abierto al público, acaso por primera vez en la historia.

Comentar los cuartetos de Haydn obliga a escribir en eco. Hace más de dos siglos que sabemos esta parca verdad: se trata de una leve música que tal vez sea la mejor escrita de la historia. La afirmación es salvaje, va suscrita y propone, a contrapelo, una pregunta igualmente salvaje. El *Número 5* en *Re mayor*, "*La alondra*", puede figurar en la abundosa lista de sus obras maestras. Tampoco hacen falta demasiadas palabras para poner estas versiones en primerísima referencia. Timbres ricos y refinados, fraseo impoluto, velocidades justas, sentimentalidad escueta pero indispensable. No sé si Haydn los habrá escuchado así. Me permito pensar que así los soñó.

BLAS MATAMORO



HAYDN:

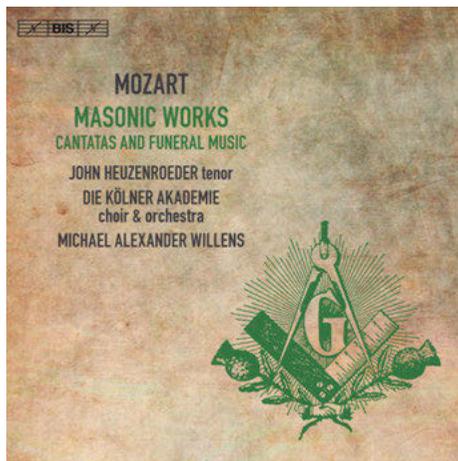
Obras para clave solo
 Pierre Gallon, clave
 L'ENCELADE 1701 (1 CD)

Joseph Haydn creció y se formó en un contexto clavecinístico, pese a lo cual hoy es mucho más común escuchar su música para tecla en pianos (antiguos o modernos). Pierre Gallon ha optado por el clave para este su segundo disco en solitario para el sello L'Encelade. Colaborador de algunos de los mejores conjuntos franceses del momento, como solista Gallon está singularizándose por no transitar caminos trillados: su primer álbum estuvo dedicado a la música editada por Pierre Attaignant en las prensas parisinas del siglo XVI. No menos original resulta este álbum haydniano.

El disco incluye ocho piezas que pueden agruparse en tres categorías: las cuatro principales forman parte del grupo catalogado por Hoboken con el número XVI, donde se incluyen las piezas que hoy conocemos como sonatas (serían los números 12, 13, 39 y 42, escritas entre principios de los años 60 y 1776); tres pertenecen al grupo *Hob. XXVIa*, que es el de los lieder con acompañamiento de teclado y que Gallon ofrece en versiones exclusivamente clavecinísticas (son piezas de 1781); la que queda es el *Capriccio* (1765) que abre el grupo *Hob. XVII*, donde se incluyen otras obras para tecla no admitidas como sonatas.

La música tiene un aire rococó, galante e intimista que Gallon preserva en una interpretación de líneas muy bien articuladas, claridad polifónica y notable equilibrio entre las dos manos, una interpretación que es ligera y fluida la mayor parte del tiempo, virtuosística cuando la ocasión lo requiere (*Capriccio*) y sabe pegarse a los matices más expresivos de los lieder o el movimiento lento de *Hob. XVI:24* (*Sonata n.º 39*), que apunta ya a una sensibilidad diferente. No es desde luego el único Haydn clavecinístico de la discografía, pero este álbum resulta tan original como distinguido.

PABLO J. VAYÓN



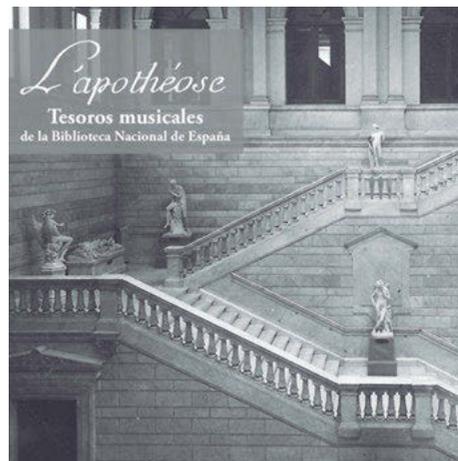
MOZART:

Obras masónicas. J. Heuzenroeder, tenor.
 M. Borgioni, bajo. A. Puliaev, fortepiano.
 W. Kronenberg, órgano. Die Kölner
 Akademie Choir and Orchestra. Director:
 Michael Alexander Willens. BIS 2294 (1 CD)

Atendiendo a la importancia que la música tenía en los ritos masónicos, ya que representaba la unión y la armonía que debían reinar en la institución y en todos los órdenes de la vida, Mozart aportó varias de sus composiciones a la orden, desde la que se considera su obra de inspiración masónica más temprana, *Lobegesang auf die feierliche Johannisloge K. 148* para tenor solista, coro masculino y piano, hasta la última, la cantata *Laut verkünde unsre Freude K. 623*, para tenor y bajo solistas, coro masculino a 3 voces y orquesta. Entre medias se sitúan joyas musicales como la *Música para un funeral Masónico K. 477*, que en este álbum se escucha en una reconstrucción del original para coro masculino y orquesta. El programa incluye además cuatro entreactos musicales de *Thamos, Rey de Egipto K. 345* que aportan variedad. La más ambiciosa *Dir, Seele des Weltalls K. 429 (468a)* también se encamina en la misma línea, con una plantilla que requiere de tenor solista, coro masculino, orquesta y órgano. El resto del programa se completa con otras composiciones de pequeño formato, para tenor solista y acompañamiento de un instrumento de tecla —órgano o fortepiano— en su mayoría, en ocasiones con el añadido del coro masculino.

Michael Alexander Willens presenta un proyecto bien cohesionado y coherente, en el que el fortepianista Alexander Puliaev y el organista Willi Kronenberg acompañan convenientemente a los solistas y al coro. Entre los primeros, el tenor John Heuzenroeder se erige en protagonista por derecho propio. Su bella voz luce más y mejor en los graves y medios que en el registro agudo. La sección orquestal de Die Kölner Akademie convence más que nadie aquí, tanto en su interpretación de los entreactos de *Thamos* como en las labores de acompañamiento. Su aportación es sin duda lo mejor del álbum.

URKO SANGRONIZ



TESOROS MUSICALES DE LA BNE

Obras de Giordani, López, Abel, Cannobio, Sesé y Balaguer y Stamitz
 L'Apothéose
 DM & DM RECORDS 001 (1 CD)

En el verano de 2017 llegaban noticias desde Alemania y Francia de un joven grupo español que arrasaba en concursos organizados allí (Gotinga, Saarbrücken y Valle de Loire). Vinieron después sus primeros conciertos en España y, con ellos, la confirmación de que nos encontrábamos ante algo realmente especial. L'Apothéose (la flautista travesera Laura Quesada, el violinista Víctor Martín, la violonchelista Carla Sanfélix y el clavecinista Asís Márquez) muestra ahora su primera grabación discográfica, que debe servirle para asentarse en el inestable ámbito de la música antigua española (inestable por la incertidumbre económica, no por la calidad de sus intérpretes, difícilmente superable).

Se trata de una colaboración con la Biblioteca Nacional de España encaminada a exhumar algunas partituras nunca antes grabadas de los fondos de este organismo y que pertenecen a compositores —españoles y extranjeros— que florecieron en la segunda mitad del siglo XVIII: Tommaso Giordano, Félix Máximo López, Karl Friedrich Abel, Carlo Cannobio, Juan de Sesé y Balaguer y, por último, Karl Philipp Stamitz. La excepción cronológica es Francisco Manalt, al que hay que ubicar en la primera mitad de esa centuria. Son obras para diversas formaciones: sonatas, tríos, un dueto y dos sonatas para clave solo (debidas estas últimas al madrileño López y al calandino Sesé y Balaguer).

No son obras grandilocuentes las que figuran en este programa, pero se escuchan todas ellas con sumo agrado y permiten, por otro lado, que el grupo haga alarde de sus muchas cualidades musicales. Cautiva, por encima de todo, el *Trío n.º 4 op. 3 en Re menor* de un Abel que, a la sazón, causaba furor, como compositor, como intérprete y como empresario (junto a su socio Johann Christian Bach) en los salones londinenses de los 60. Gran tarjeta de presentación esta de L'Apothéose.

ENRIQUE VELASCO

L'Apothéose



Jaime Massieu

“PARA ENTRAR EN LOS CIRCUITOS, PARECE QUE PRIMERO HAY QUE HACER MÚSICA ESPAÑOLA”

L'APOTHÉOSE nació en 2015 y no hubieron de pasar muchos meses hasta que el grupo empezó a cosechar triunfos en los más importantes concursos europeos de música barroca. Acaba de publicarse su primer disco, con obras de la segunda mitad del siglo XVIII depositadas en la Biblioteca Nacional de España. Hablamos sobre este proyecto con la flautista Laura Quesada, la violonchelista Carla Sanfélix y el clavecinista Asís Márquez (el violinista Víctor Martín no pudo acudir al encuentro).

¿Por qué un repertorio tan infrecuente para un debut discográfico?

A. M.: Nuestra idea inicial era grabar Telemann o Haendel, pero luego pensamos que resultaba más interesante y más útil para darnos a conocer aprovechar obras desconocidas del patrimonio español.

L. Q.: Por otro lado, resulta más fácil acceder a una subvención con repertorio español, pues los organismos públicos la pueden justificar mejor.

Es cierto que Haendel y Telemann están muy grabados, pero no precisamente por grupos españoles.

L. Q.: Tampoco es que nos dejen muchas opciones... Cuando lees las bases para acceder

formación. Por eso nos fijamos en la Biblioteca Nacional: teníamos la seguridad de que en ella tenía que estar lo que buscábamos. Nos pusimos en contacto los musicólogos Raúl Angulo y Toni Pons y de ahí salió este proyecto.

El formato de L'Apothéose, ¿les constriñe a la hora de elaborar programas?

L. Q.: Muchísimo. Si queremos mantener la formación como cuarteto, es bastante complicado encontrar obras. Nos tenemos que centrar más en música francesa o alemana.

C. S.: Contar con Angulo y Pons ha allanado el camino. La colaboración entre músicos y musicólogos es necesaria. Todos podemos bucear en los archivos, pero los especialistas en eso son los musicólogos.

Hoy, por suerte, los grupos de música antigua españoles ya no tiene complejo para tocar música que no es española.

C. S.: Complejos no tenemos, pero cuando te entrevistas con programadores todavía te ponen cara rara si les propones un programa de música francesa, por ejemplo.

L. Q.: La recuperación patrimonial está muy bien, pero hay mucha música no española que igualmente merece la pena. Se debería dejar que los músicos se especialicen en un

nos dedicamos a cosas distintas. Nuestra intención es ser un grupo estable y precisamente ha sido el serlo lo que nos ha dado todo lo que hemos ganado en este año y medio de recorrido, justo desde que empezamos a ensayar para presentarnos al Concurso Haendel de Gotinga. Ojalá dentro de veinte años sigamos tocando juntos.

¿Esperaban el enorme éxito de Gotinga?

L. Q.: No, para nada. Es verdad que íbamos bien preparados, pero nosotros mismos éramos los primeros que pensábamos que un grupo español no podía ganar un concurso en Alemania tocando música de Haendel y compitiendo con grupos que venían de Basilea o de Ámsterdam.

A. M.: Pero lo mismo pensamos meses más tarde cuando acudimos al Concurso del Valle de Loira: música francesa, tocada por grupos franceses... Y, sin embargo, nos volvimos a meter en la final, donde solo nos superó el Taylor Consort, un grupo realmente extraordinario.

¿Qué es lo que más destacarían de su disco?

A. M.: El *Trio en Sol Menor* de Stamitz, sin duda. Tiene una fuerza, una calidad de escritura, una estructura y una textura fantásticas. Estamos hablando de una obra que huele a Clasicismo en estado puro.

C. S.: Son piezas sorprendentes. Lo notas cuando las estás tocando, pero tienen aún más impacto en la gente de fuera que las escucha.

¿Cuál será su próxima grabación?

A. M.: Haendel. Si todo va bien, lo grabaremos a finales de año. Mezclaremos sonatas de los *Opus 2 y 5*, pero el criterio de selección de las obras va a ser nuestro propio gusto personal, es decir, las obras que más nos cautivan y emocionan. Quizá pequemos un poco de ambiciosos, pero estamos convencidos de que le podemos dar algo nuevo a la música de Haendel. Es un repertorio muy grabado y, además, muy bien grabado, pero creo que tenemos cosas interesantes que decir en él.

EDUARDO TORRICO

“Quizá pequemos un poco de ambiciosos, pero estamos convencidos de que le podemos dar algo nuevo a la música de Haendel”

a una subvención, siempre piden que sea recuperación patrimonial. Y cuando vas a algún festival, también. Eso es lo que echa atrás a los grupos españoles a la hora de tocar Telemann, Bach o Haendel.

Sin embargo, ustedes se dieron a conocer en la Competición Haendel de Gotinga tocando obras de Haendel.

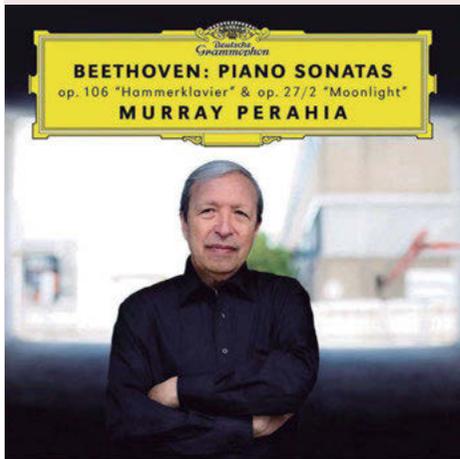
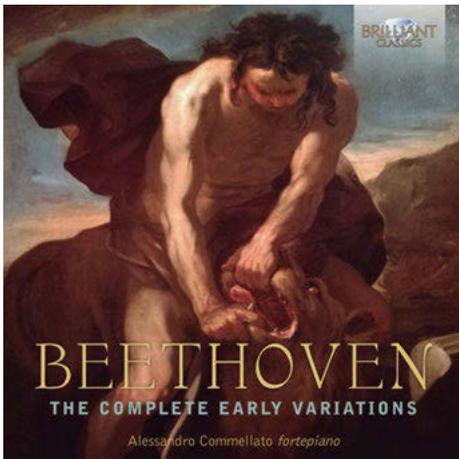
A. M.: También había de otros compositores. Pero era lo lógico, porque desde que L'Apothéose se estableció como cuarteto fue Haendel el camino a seguir: es la música que nos une más.

L. Q.: También queríamos recuperar música española que funcionase para esta

repertorio si es eso lo que les gusta o lo que saben hacer mejor. Nosotros intentaremos hacer Haendel, pero sabemos que no va a ser sencillo que nos lo acepten. Parece que para entrar en los circuitos primero hay que hacer música española por el mero hecho de que somos españoles.

Tal y como están las cosas, ¿es posible mantenerse como cuarteto estable para hacer música barroca?

A. M.: Ese es el reto. Pero tengamos en cuenta que el concepto de cuarteto de cuerdas clásico no juega en la misma liga que un cuarteto como nosotros. Para empezar, porque



BEETHOVEN:
Cuartetos nº 3 y 10
 Quartetto di Cremona
 AUDITE 92688 (1 CD)

Termina el Quartetto di Cremona su ciclo Beethoven con el volumen dedicado a los Cuartetos nº 3 y 10 (los siete restantes fueron comentados desde estas mismas páginas hace algunos meses). No hay sorpresas en esta última entrega: se sigue la impecable línea instrumental observada en los volúmenes anteriores (los instrumentos son de 1640 —Nicola Amati—, 1750 —Paolo Antonio Testore—, 1720 —Gioacchino Torazzi— y 1712 —Nicola Amati—), el idioma y el estilo están extremadamente cuidados, lo mismo que la claridad de texturas que deja entrever las suficientes vivacidad, equilibrio y cohesión. Añadido al resto, es un buen final para este nuevo ciclo, y es de esperar que en un futuro más o menos cercano se publique en una caja que contenga toda la colección.

A destacar también en el Cremona un punto nervioso y extravertido en su traducción de *Las Arpas* que quizá los podría conectar con la primera grabación del Alban Berg, aunque este, en opinión del firmante, les supera en limpieza de contrastes dinámicos, vigor y radicalidad, si bien el Cremona haga siempre gala de las audacias armónicas y de escritura patentes en esta obra. Es, sin duda, una buena aproximación, lo mismo que la justa, expresiva y convincente dedicada al primerizo *Cuarteto nº 3 op. 18*.

Resumiendo, un excelente punto final a este ciclo Beethoven del Quartetto di Cremona, que, ni que decir tiene, le da sopas con honda a algunos cuartetos que han sido calificados desde estas mismas páginas como lo mejor de lo mejor en la traducción de estas obras. Tampoco nos vamos a poner exquisitos, hagan la prueba con este volumen y después nos cuentan la experiencia. Recordemos también la excelente toma de sonido y la buena presentación.

ENRIQUE PÉREZ ADRIÁN

BEETHOVEN:
The complete early Variations
 Alessandro Commellato, fortepiano
 BRILLIANT 95425 (3 CD)

Alessandro Commellato es un fortepianista de larga trayectoria con un amplio repertorio en su discografía con Brilliant (Hummel, Rossini, Ferdinand Ries, etc.) y un también extenso currículo en premios y galardones; actualmente es profesor del Conservatorio Guido Cantelli de Novara, donde imparte clases al tiempo que se produce como músico.

Los instrumentos utilizados para esta integral son Walter & Sohn 1805, un J. Böhm de 1792 y un J. A. Stein de 1788 (estos últimos, copias de Guido Bizzi). La verdad es que las diferencias sonoras entre los diferentes instrumentos son audibles pero muy pequeñas; los timbres y sus cajas resuenan diferente, cada cual con su personalidad sonora y diferentes particularidades. De Commellato puede decirse que respira sensibilidad y un clasicismo depurado, con unas interpretaciones muy correctas y evocadoras; la ponderación es otro de sus valores junto a la corrección y una buena articulación. El intérprete, que transmite elegancia y afectuosidad está entregado con gusto e inspiración.

El resultado puede saber a poco por las características de los fortepianos, ciertamente modelos muy antiguos (de la época de Beethoven exactamente), que no favorecen la potenciación sonora ni el brío que algunos podrían desear; las melodías (y en definitiva el *legato*) también quedan afectados por las propiedades instrumentales: aquí imperan la gentileza y la galanura, así como un sonido suave y un fraseo distinguido. Los tres CD son también interesantes por el repertorio, puesto que incluso el más experto puede no conocer las dieciocho variaciones de la época de juventud que compuso el genio de Bonn. Cortesía, delicadeza y gracia, más virtudes del Beethoven de Alessandro Commellato. Para deseosos de escuchar sutilezas y refinamiento en lo que eran las interpretaciones en aquellos tiempos pretéritos.

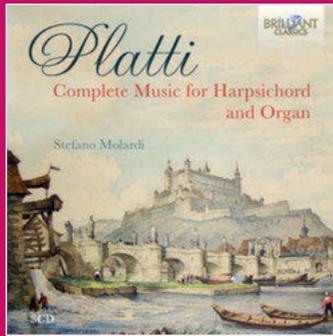
EMILI BLASCO

BEETHOVEN:
Sonatas opp. 27 nº 2 “Claro de luna” y 106 “Hammerklavier”
 Murray Perahia, piano
 DG 4798353 (1 CD)

A estas alturas de la película pocos podrían pensar que el veterano (y siempre muy interesante aunque generalmente nada ‘imprevisible’) Perahia nos vaya a sorprender en dos de las sonatas más conocidas (aunque raramente emparejadas en el mismo registro) del ciclo beethoveniano. Pero lo cierto es que eso justamente es lo que consigue. Que nadie piense en que la archicotada *op. 27 nº 2* constituye una orgía de edulcorados sentimentalismos ni alicaídos planteamientos de atardeceres nostálgicos ‘al claro de luna’. Perahia mueve el Adagio sostenuto de forma exquisitamente cantada pero bastante viva para lo que estamos habituados, sin perder un ápice de intensidad expresiva, con un sonido que tiene toda la energía, sí, pero el peso justo para permitir una aproximación ‘ligera’ en cuanto a *tempo*. Y, curiosamente, la desolación que indudablemente contiene la música aparece retratada incluso de forma más cruda, precisamente porque se nos presenta sin ese sentimentalismo añadido. El central tiene la atmósfera danzable justa y el endiablado final se mueve con un ímpetu formidable, con verdadero clima *agitato*, de manera rotunda y descarnada, con un final contundente y sin concesiones.

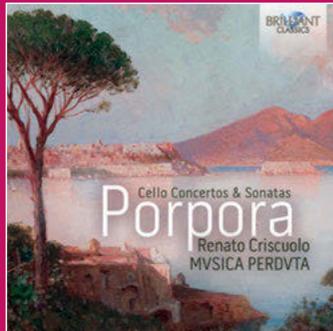
Tampoco las encontramos en un decidido primer tiempo de la *Hammerklavier*, ofrecido sin precauciones y con similar energía. Una energía que conecta muy bien con la del último tiempo de la *op. 27 nº 2*. El centro de gravedad, el monumental Adagio sostenuto, que en manos de Sokolov se alarga por encima de los 21 minutos, se queda aquí en poco más de 16, pero, como Richter (próximo en cuanto a *tempi*), no pierde un ápice de intensidad expresiva. El neoyorquino ofrece una lectura tan lúcida como enérgica del complejo final, delineado con una claridad exquisita en el dibujo contrapuntístico. Magníficas interpretaciones.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



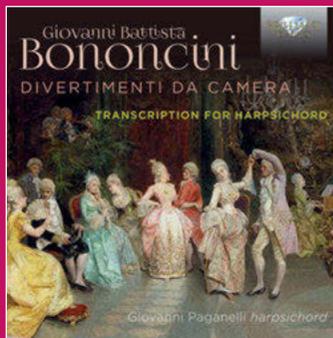
G.B. PLATTI

“Complete Music for Harpsichord and Organ”
3 CD



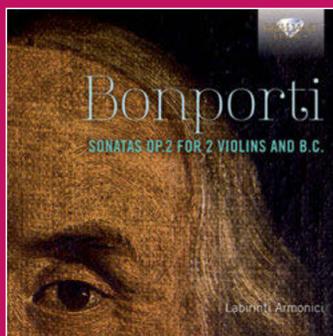
N.A. PORPORA

“Cello Concertos & Sonatas”
2 CD



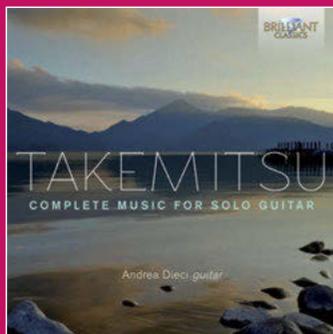
G.B. BONONCINI

“Divertimento da Camera”
1 CD



F. A. BONPORTI

“Sonatas Op. 2 for Violins and B.C.”
1 CD



TORU TAKEMITSU

“Complete Music for Solo Guitar”
1 CD

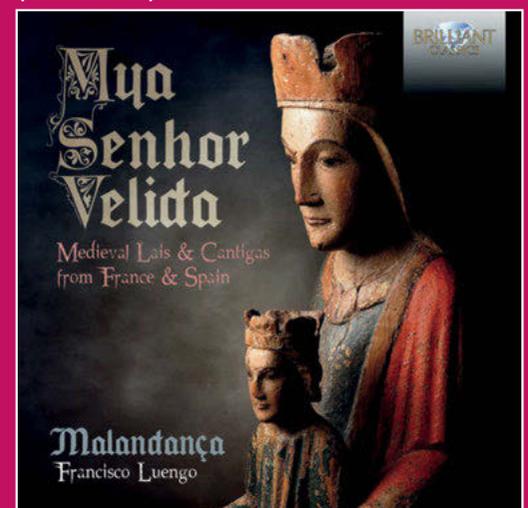


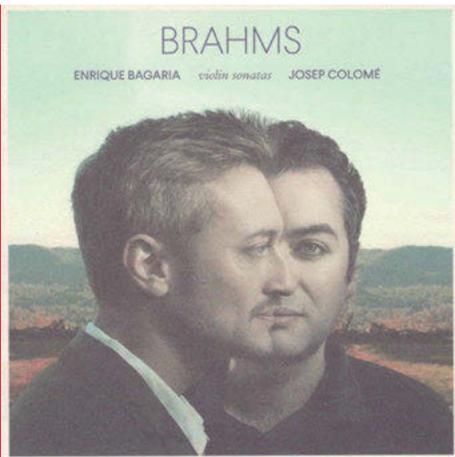
ESTE MES

RECOMENDAMOS

LAIS Y CANTIGAS MEDIEVALES “MYA SENHOR VELIDA”

El grupo Malandança, dirigido por Francisco Luengo, interpreta con instrumentos inspirados en las esculturas del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, un conjunto de piezas profanas y místicas de la tradición trovadoresca de España y Francia. Fue grabado en la iglesia de Brión (A Coruña) en 2015. 1 CD

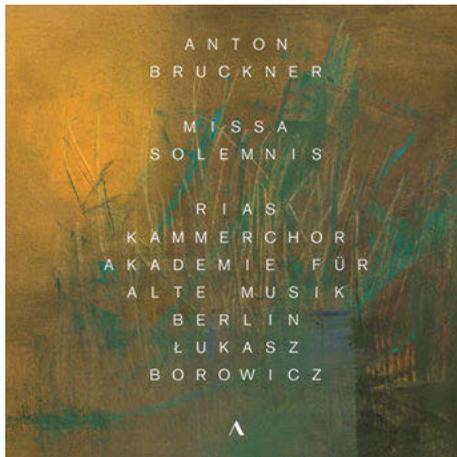




BRAHMS:
Sonatas para violín y piano
 Enrique Bagaria, violín
 Josep Colomé, piano
 SOLÉ RECORDINGS 10 (1 CD)

Las tres sonatas para violín y piano de Brahms se pueden entender como una especie de radiografía emocional que permite diagnosticar la evolución sentimental de su autor en su época de plena madurez, entre los 46 y los 55 años. Son toda una serie de declaraciones de intenciones, de confesiones, siempre con el amor autocensurado por Clara Schumann como trasfondo. Obras muy personales, íntimas, *selfies* sonoros, que piden de quien se sitúe ante sus partituras un ejercicio de empatía y de identificación anímica profunda. En este caso, Bagaria y Colomé se sitúan, en el caso de la *Primera sonata op. 78*, con cierto distanciamiento, sobre todo en los dos movimientos extremos, en los que uno esperaría una mayor carga expresiva, una mayor intensidad en los ataques y en el fraseo. Esto resalta más en el Allegro molto moderato, declamado con demasiada parsimonia y falta de empuje. No así en el Adagio central, bien medido en su carga lírica. Mucha mayor afinidad se puede encontrar en la *Segunda sonata op. 100*, en la que hay que admirar, entre otras cosas, el espíritu arrebatado con el que se enuncia el segundo tema en el piano, con su justa dosis de *rubato*; así como la sutileza en el *staccato* con el que se enuncia la sección central (Vivace) del segundo movimiento. El violín se tiñe de tonalidades densas y cálidas en la exposición del apasionado tema inicial del Allegretto grazioso, sobre la base de una espléndida réplica en el piano. En el caso de la *Tercera sonata op. 108*, a la exposición del primer tema le puede falta la chispa de emotividad que sí se encuentra en el fraseo del segundo tema. Magnífico el sonido del violín, aterciopelado y muy matizado en su paleta cromática, en el Adagio, uno de los momentos más conmovedores de este disco. Se completa con una fogosa y pasional versión del Scherzo de la sonata F.A.E.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



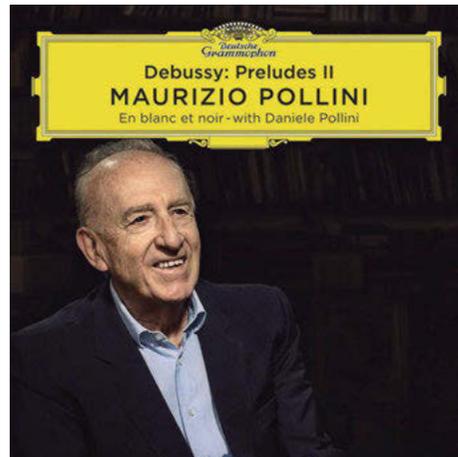
BRUCKNER:
Missa Solemnis. J. Winkel, S. Harmsen,
 S. Kohlhepp, L. Mittelhammer.
 RIAS Kammerchor. Akademie für Alte
 Musik Berlin. Director: Lukasz Borowicz
 ACCENTUS 30429 (1 CD)

Aunque eclipsadas por las sinfonías y en algunos casos infravaloradas por la consideración que hacia ellas han mostrado expertos como Leopold Nowak, lo cierto es que las obras religiosas de Bruckner, ya sean estas de menor o mayor entidad, *a cappella* o con acompañamiento instrumental, poseen más relevancia en el catálogo del compositor de lo que algunos han defendido, pues su producción se espacia el tiempo —en realidad durante toda su actividad creadora— y refleja de manera nítida la evolución en el estilo del compositor.

Los estudiosos modernos y los responsables de la Anton Bruckner Urtext Edition 2016/17 se posicionan junto a ese enfoque menos reduccionista y reivindican la importancia de obras como la *Missa Solemnis* del presente álbum. Culminada el 8 de agosto de 1854 en el Monasterio de San Florián, esa suerte de centro de creación y evolución en la trayectoria de Bruckner, esta *Missa* es otra de esas obras que anticipan su estilo grandioso, aunque los grandes arcos y las tensiones tan características en su lenguaje comienzan sólo a intuirse aquí. Llama poderosamente la atención en ella la variedad en la escritura orquestal —de clara influencia clásica— y el manejo de las cuerdas, así como la reducida duración de algún número, algo que pone de manifiesto la función práctica y poco especulativa de la obra.

El planteamiento más reducido responde al estudio de las prácticas musicales en la época de Bruckner, atendiendo a los efectivos con los que el compositor contaba en San Florián, y que dan como resultado un coro de 35 cantores y una orquesta de 37 músicos. A pesar de esto último, la versión de Lukasz Borowicz refleja a la perfección toda la grandiosidad y solemnidad que se requiere en la obra, en la que tanto la orquesta como el coro destacan por su elevada calidad y musicalidad.

URKO SANGRONIZ



DEBUSSY:
Preludios, Libro II. En blanco y negro
 Maurizio Pollini, piano
 DG 4798490 (1 CD)

Cuando comenté el disco Debussy de Barenboim apunté a que entre el *Libro I de preludios* (grabado en 1998) y el resto del disco había casi veinte años de distancia, y eso curiosamente es lo que pasa con este *Libro II de preludios* que nos ofrece Maurizio Pollini, cuya grabación se separa casi en otro tanto de la del primero, realizada en 1999, también para DG. Me acerqué a él con cierta precaución, porque, habiendo sido incondicional de Pollini durante años, en los últimos me había llevado algún chasco de consideración, entre los que se encuentra el reciente disco dedicado al último Chopin. Por fortuna, este nuevo Debussy, aceptando los cánones de partida que cabe esperar del milanés, está en otra liga.

Cierto, Pollini no tiene la sutileza del mejor Zimerman ni el 'salero' que cabe esperar en obras como *La Puerta del vino*, o el desparpajo desenfadado de *General Lavine* (de resultado por lo demás sobresaliente) y desde luego ejecutado de manera superlativa), pero su manejo de obras como *Brouillards*, *Bruyères*, dichas con exquisita expresión y cuidada atención al matiz, es extraordinario. De hecho, este disco nos recupera el Pollini de sonido rotundo pero cuidado, que deja atrás la hiriente agresividad que en años recientes hemos apreciado en alguno de sus recitales y grabaciones para sacar de nuevo el inmenso pianista que siempre fue. Envidiable clima el conseguido en *La terrasse des audiences du clair de lune*, como también en *Ondine*, cuidadísimos el ritmo y el color. Absolutamente convincentes el sonriente *Homenaje a S. Pickwick*, o el sugerente, nostálgico *Canope*. Espectacular en *Fuegos de Artificio*.

Modélica asimismo la traducción de *En blanco y negro*, donde se ensambla a la perfección con su hijo Daniele. No saben cuánto me alegra poder decir de nuevo que un disco de Pollini es muy recomendable. Este, créanme, lo es.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



BRAHMS:
Obra completa para piano solo.
 Barry Douglas, piano. CHANDOS 10951 (6 CD)

Todos los discos contenidos en esta caja se publicaron entre 2012 y 2016. Son por lo tanto viejos conocidos de nuestros aficionados que ahora pueden completar la colección si sólo tienen alguno de ellos. No abundan las completas para piano solo de Brahms. Douglas es mucho más delicado, emotivo y sensible que su principal competidor, Julius Katchen (DECCA). Si se me permite el juego de espejos, así como Douglas está más cerca de Schumann, Katchen lo está de Beethoven. Las versiones de Douglas son sumamente delicadas y sensitivas, aunque se permite percudir cuando es necesario. El problema que nos impide una afirmación eufórica a pesar de todo no radica en el intérprete sino en la edición. Se trata de un desorden programático que exige explicación, ya que cada disco constituye un concierto independiente. Así, por ejemplo, en el primer disco oímos la *Rapsodia n.º 1* del Op. 79, pero las otras rapsodias habrá que buscarlas por los cinco discos restantes. Así, también, aquí se graba el *Cuarto intermezzo* del Op. 116, pero sus camaradas están en otros discos. En Katchen vienen agrupados por formas y géneros (las sonatas con las sonatas, las variaciones con las variaciones) lo que facilita la consulta.

El desorden de Douglas es perfectamente admisible, pero debería advertirse. Quien quiera oír, qué sé yo, las baladas, por ejemplo, las

Douglas junta las piezas jugando con las tonalidades, el cromatismo, el modelo emocional, sin dar importancia al criterio cronológico

tendrá que rastrear en cada disco porque no viene un índice general. ¿Invalida este caos la edición? No, en absoluto. Digamos que el orden de esta edición es de un nivel distinto y quizás superior. No le importan las formas

y los géneros sino la musicalidad. Douglas junta las piezas jugando con las tonalidades, el cromatismo, la intensidad, el modelo emocional, sin dar importancia al criterio cronológico (podría haber sido otra alternativa) lo que le permite, por ejemplo, en el disco n.º 6 reunir piezas que van de 1852 a 1893. Para Douglas lo importante es la belleza del recital como unidad, su diversidad, su variación.

Este pequeño inconveniente se podría haber remediado con un índice final que agrupara las piezas por género y diera la situación en la caja, pero la edición consiste en un mero juntar los seis discos exactamente como aparecieron, cada uno con su libretto correspondiente. Dicho lo cual, insisto en que la musicalidad de Douglas es más delicada, más limpia en el fraseo, menos efectista que la de Katchen, por lo que es una muy buena alternativa.

FÉLIX DE AZÚA

DANIEL LOZAKOVICH
JOHANN SEBASTIAN BACH

El jovencísimo violinista sueco de origen ruso Daniel Lozakovich debuta en el sello amarillo con un álbum dedicado a Bach.

“Lozakovich tiene una sólida técnica y un maravilloso sentido del fraseo. . . Lozakovich está destinado a una carrera prodigiosa” - Bachtrack

Formatos:
 1CD, álbum digital

Bach:
 Concierto para violín n.º 2 en la mayor, BWV 1042
 Concierto para violín n.º 1 en la menor, BWV 1041
 Partita n.º 2 en re menor, BWV 1004

Daniel Lozakovich, violin
 Kammerorchester des BR Symphonieorchesters

deutsche Grammophon | UNIVERSAL | UNIVERSAL MUSIC GROUP

JUNIO 2018



DEBUSSY:
Images I y II, Suite Bergamasque, Children's Corner, L'isle joyeuse.

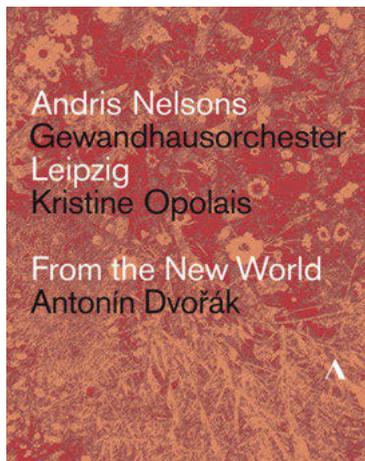
Seong-Jin Cho, piano
 DG 002753702 (1 CD)

Tras su bien acogido registro de las *Baladas* de Chopin, el joven pianista surcoreano Seong-Jin Cho reaparece con un monográfico Debussy que supone una reafirmación de sus valores pianísticos y musicales. Se trata de un Debussy muy templado, que opta más por el color y la insinuación tímbrica que por los contrastes dinámicos o métricos. Los dos cuadernos de *Imágenes* se escuchan cargados de intención y de un pianismo de incuestionable factura. Hay aire, atmósfera, levedad, insinuación y un refinamiento que en absoluto colisiona con el carácter espontáneo y natural que siempre desprende la música de Debussy.

Ya desde la muy lenta y vaporosa versión de *Reflejos en el agua* (primer número de *Imágenes I*) se percibe esta fascinación por el color y la sugerencia. El uso magistral del pedal y su avanzada técnica le permiten obtener sonoridades fascinantes, en la línea de los mejores intérpretes de esta página. Todo cambia y se solemniza, se abarroca austeramente, en el *Homenaje a Rameau*, preámbulo del movimiento final, dicho con contención y tiempo moderado.

Misterio, refinamiento y el mismo afán por el color y sus registros infinitos marcan el inicio del segundo cuaderno de *Imágenes*, culminado con un *Poissons d'or* pleno de carácter y transparencias. Cualidades que también asoman en sus versiones mesuradas y preciosistas de la colección infantil *Children's Corner* y de la *Suite Bergamasque*, que encuentra su cima en un *Claro de luna* dicho a media voz, confidencial y casi susurrado, de mórbida y fascinante sencillez. Corona el disco una *Isla alegre* que irradia luminosidad, viveza y pasión por el pulso rítmico. El bien calibrado trino inicial inaugura una visión que no para de ensancharse y crecer hasta la gran expansión final, en la que en cada instante se siente el cuidado primoroso de Seong-Jin Cho por la partitura.

JUSTO ROMERO



DVOŘÁK:
Obertura de Othello. Canciones que me enseñaba mi madre. Sinfonía n.º 9. E.a.

Kristine Opolais, soprano. Orq. de la Gewandhaus de Leipzig. Director: Andris Nelsons. ACCENTUS 20419 (1 DVD)

Andris Nelsons acaba de tomar posesión de su titularidad como director permanente de la Gewandhaus de Leipzig sustituyendo a Riccardo Chailly, y es ya una figura familiar entre los aficionados europeos y americanos. Su inicio de varios ciclos sinfónicos —Shostakovich con su otra orquesta, la Sinfónica de Boston, y Bruckner con la Gewandhaus— hacen de él una sólida apuesta de las discográficas. El programa de este DVD está dedicado a Dvořák, más un aria de la ópera de Smetana *Dalibor*.

Las cuatro páginas vocales están notablemente expuestas por la soprano Kristine Opolais, esposa hasta hace muy poco de Nelsons. Su sensibilidad, espléndido timbre y progresión del discurso hacen de ella una soprano lírica especialmente apta para estas breves piezas en las que la intuición expresiva es más destacada que el aspecto intelectual. La magnífica escena de *Rusalka*, el *Aria a la luna*, es traducida por Opolais como perdida en un sueño de belleza irreal, una encarnación musical de deseo amoroso y meditativa soledad, dotando a la página de una tenebrosa elegancia.

Son destacables, asimismo, los *Cantos gitanos*, expuestos con ligereza, voluptuosidad e idioma adecuados. Los colores suntuosos de la música de Dvořák son plasmados acertadamente en la dramática obertura *Othello*, mientras que la *Nuevo Mundo*, a pesar de la indudable inflación discográfica, nos es revelada con fervor, colorido y coherencia, resultando una versión que nada tiene envidiar a cualquiera de las grandes. Una curiosidad en el *modus operandi* de Nelsons: como si de una sinfonía de Bruckner se tratase, descarga todo el peso de la obra en la coda final, con una especial intensidad en las cuerdas, consiguiendo una magnífica conclusión en donde la sutileza de color orquestal, la perspectiva sonora y la aparente espontaneidad forman una muy bella traducción, lírica, cálida, personal y convincente. Magnífica filmación y muy buena toma de sonido.

ENRIQUE PÉREZ ADRIÁN



HERZOGENBERG:
Tríos con piano n.º 1 y 2

Wiener Klaviertrio
 MDG 942 2017-6 (1 CD)

El fantástico Wiener Klaviertrio sigue comprometido con el sello Dabringhaus und Grimm para proporcionarnos grabaciones señeras de los tríos con piano clásicos y románticos más destacables. Tras Beethoven, Brahms, Smetana, Mendelssohn, Dvořák y Chaikovski (pero también Haydn, Mozart, Schnittke o Shostakovich) le toca ahora el turno a Heinrich von Herzogenberg, quien se movió entre el Clasicismo romántico de raíz brahmsiana y la entonces nueva música alemana que giraba en torno a Wagner. La música de este compositor dotadísimo osciló entre ambas tendencias según sus circunstancias personales mientras iba creciendo como compositor. Se benefició de una inquietud natural hacia la originalidad independientemente del marco artístico del momento que podía cambiar en su caso.

Ejemplo de esta originalidad es el magnífico y a menudo sorprendente *Trío n.º 1*, con un despliegue extraordinario en el empleo de la forma sonata y con un movimiento final, un inesperado Lento, que no deja de ser un rondó originalísimo que incluye hasta una cadencia para el piano. Como es fácil adivinar, la exigencia para los intérpretes puede llegar a ser considerable ya que a menudo son tratados como solistas. Ni que decir tiene que el Wiener Klaviertrio cumple con su habitual solvencia y buen hacer. De extensión similar al primero, el *Trío n.º 2* acusa un evidente deseo de concisión, de esencialidad y de concentración, sin duda en beneficio de un mayor equilibrio entre fondo y forma. El rigor formal es tan admirable como original, algo bastante habitual en este compositor, capaz de sorprendernos con soluciones inesperadas y a la vez incuestionables. Pero también nos depara momentos melódicamente bellísimos, como el Andante del Segundo trío, que conoce aquí una versión exquisita y a la vez vehemente como corresponde a esta música intensamente expresiva.

JOSEP PASCUAL



SCHUMANN:

Cuartetos de cuerda op. 41.
Stradivari Quartett.
RCA 88985492642 (1 CD)

Durante el año 1842, Schumann se volcó en la composición de sus grandes obras de cámara, primero con estos maravillosos tres *Cuartetos de cuerda op. 41*, y luego, regresando a su tótem instrumental, con un cuarteto y un quinteto para piano. Pensemos en un Schumann que se emancipa del piano para entrar en la música de cámara, un paso para el crecimiento de su seguridad creadora y otro para el tormento de una producción necesitada de reconocimiento. Pero también en el Schumann de siempre que escogió a la música como vehículo de su profunda emoción existencial, una poesía que hoy nos sigue haciendo temblar.

Encontraba Schumann en sí mismo la convivencia de dos caracteres creadores, un lado vitalista y el otro soñador, y quiso reconocer en sus cuartetos la influencia del segundo. Estos doce movimientos de escritura consecutiva que agotarían su impulso dentro el género, suficiente para dejar clavada su bandera en la cima, llegaron como un homenaje a los clásicos vieneses, y de manera más reverencial al último Beethoven, alineados con Felix Mendelssohn en la recuperación del cuarteto desde su gloria ejemplar. Entre la musa y el maestro, entre la inspiración y la crítica respectivas de su amada Clara y del cercano e indiscutible Mendelssohn, vieron y dieron su luz.

La corrección esperada del Stradivari Quartett es una meta corta frente a lo que realmente encontramos en este registro: una versión magistral, cuatro músicos que superan la bella afinación coordinada de sus instrumentos históricos para recorrer las obras con un dominio fascinante, como si estuvieran de vuelta enésima en este camino recorrido con ligereza, haciéndolas casi respirar... Todo ello alumbrado por un sonido discográfico admirable, como el sueño cumplido sobre aquellas antiguas grabaciones referenciales.

JOSÉ ANTONIO TELLO SÁENZ



URSPRUCH:

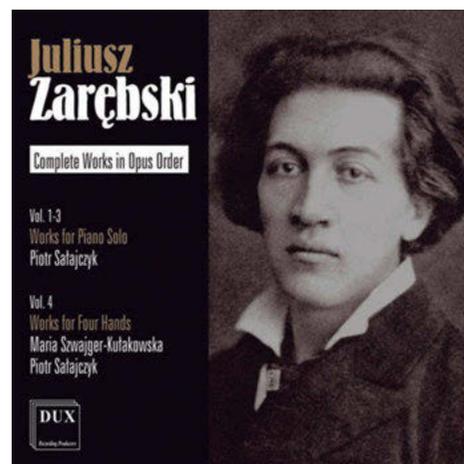
Obra completa para piano
Ana-Marija Markovina, piano
HÄNSSLER 16015 (3 CD)

Con la excepción de un recital liederístico a cargo de la soprano Heike Hallaschka (MDG, 1999), la resurrección discográfica del francfortés Anton Urspruch (1850-1907) ha tenido que esperar hasta el siglo XXI. Naxos publicó hace cinco años la segunda de sus óperas, *Das Unmöglichste von Allem*, con libreto del compositor basado en *El mayor imposible* de Lope de Vega, que estrenara el wagneriano Felix Mottl en 1897. Y CPO acaba de editar recientemente sus dos únicas obras orquestales de gran formato: el *Concierto para piano* y la *Sinfonía en Mi bemol mayor*.

La publicación por Hänssler (en 3 CD a precio de 1) de la obra pianística completa de Urspruch es una buena noticia para el discófilo curioso que descubrió buena parte de esta música —y en manos de la misma pianista, la croata afincada en Colonia Ana-Marija Markovina, discípula de Ugorski y Badura-Skoda— en un doble álbum (Genuin, 2011) anunciado como volumen 1 pero que nunca tuvo continuación. Con excelentes tomas efectuadas en el Estudio Franken de la Radio Bávara y notas de Helmut Reuter que amplían las que ya figuraban en aquella edición, podemos hacernos una idea más cabal de este alumno de Raff, al que dedicó su *Concierto para piano*, y de Liszt, con el que trabajó varios años en Weimar, y colega de Clara Schumann en el Conservatorio Hoch de su ciudad natal.

En su legado para piano, Urspruch permanece casi siempre en deuda con los grandes maestros de la generación anterior. Así, las *Fünf Fantasiestücke op. 2* (1872) remiten sin disimulo y pese a algunas longitudes innecesarias en las piezas extremas a las *Noveletten schumannianas*. Schubert y Brahms nutren la inspiración melódica de las *Deutsche Tänze* y los *Cinq Morceaux* (1882). Y la huella de Chopin se percibe con claridad en la *Cavatine* y el *Arabesque* que conforman el Op. 20.

JUAN MANUEL VIANA



ZAREBSKI:

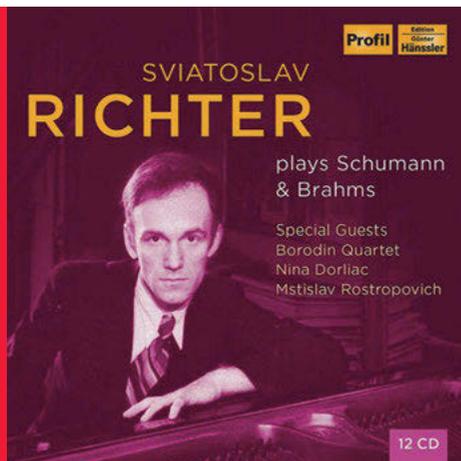
Obra completa para piano
Piotr Salajczyk, piano
DUX 1181-1184 (4 CD)

Una obra temprana como la *Grande polonaise op. 6*, por su amplio aliento, es prueba del compositor que lleva dentro Juliusz Zarebski (1854-1885) y que no pudo desarrollar más allá por su corta vida. No fue precoz ni niño prodigio, pero sí gran pianista y compositor que hubiera podido ponerse a la altura de Moniuszko, mayor en treinta y cinco años, al que hoy consideramos el compositor polaco por excelencia del siglo XIX; después de Chopin, claro. No encontraremos un Chopin en estos discos, aunque a menudo anda cerca, y no solo en las obras de madurez (murió con 31 años).

Este espléndido recital muestra una evolución del pensamiento y la práctica pianísticas de Zarebski en una secuencia cronológica (al margen de las piezas a cuatro manos, algunas algo elementales) y ya puede verse la complejidad del pianismo de este virtuoso y compositor; por ejemplo, en lo que va de los contrastes agitados de los *Trois études op. 7* a obras ambiciosas como la *Polonesa op. 28* o la *Barcarola op. 31*.

Zarebski nació en una parte de Polonia que más tarde pasó a Ucrania (lo mismo que Szymanowski), y es uno de los compositores nacionales cuya obra rica y diversa está marcada por el pensamiento pianístico (aunque, qué duda cabe, el propio oficio lleva a que la pieza surja de un acuerdo entre la propuesta de la idea y el aventurarse de los dedos). Fue Zarebski uno de los discípulos del generoso Liszt y profesor en Bruselas hasta el final; la presencia de Chopin es tan ineludible como propiciada. Aunque el álbum se presente como la "Obra completa" de Zarebski, también compuso romanzas, un *Trío* y un *Quinteto*; al menos. Esto es la obra completa para piano solo y para dos pianistas. Piotr Salajczyk, soberbio pianista, corona una hermosa empresa con este ambicioso recital; apoyado por Maria Szwajger-Kulakowska en las obras a cuatro manos.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ



Richter ha sido uno de los más grandes pianistas de la historia y estos testimonios lo ponen en evidencia una vez más

SVIATOSLAV RICHTER, piano
Obras de Schumann, Brahms y Reger
HÄNSSLER 17067 (12 CD)

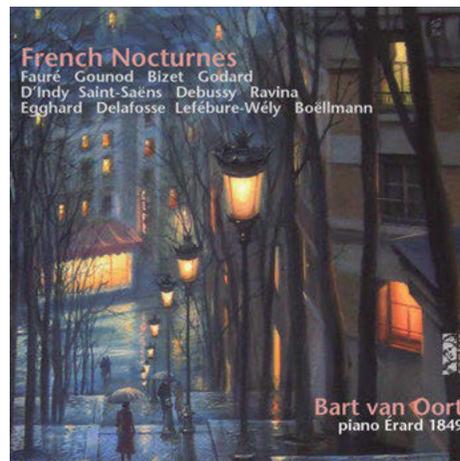
La serie Profil de Hänssler ha producido ya dos monográficos richterianos previos, dedicados a Beethoven y Schubert. En este tercer álbum, con grabaciones realizadas en vivo y en estudio en distintas ciudades entre 1948 y 1963, la parte del león se la lleva Schumann, con ocho de los doce discos. Como los anteriores, al menos buena parte del material ha visto ya la luz con anterioridad en otros sellos. Sin ir más lejos (el análisis pormenorizado se llevaría más espacio del que disponemos para esta reseña), las grabaciones de la *Sonata n.º 2* o el *Carnaval de Viena* en Milán en 1962, o la de la *Fantasia op. 17* de 1961, han visto la luz en EMI. Por el contrario, no soy consciente (pero en el proceloso mundo de la discografía richteriana podría tratarse de falta de información por mi parte) de una edición previa de las *Sonatas para violonchelo y piano* de Brahms con Rostropovich registradas en Leningrado en Junio de 1957, en las que desgraciadamente el balance es excesivamente sesgado a favor del cello.

Álbum, en todo caso, que, como los anteriores, está destinado a pianófilos y richterianos impenitentes (como el que suscribe), porque son varias las obras repetidas dado que además de variedad de fechas, también hay algunas registradas en vivo y en estudio. Se ofrecen duplicadas por una u otra razón la selección de las *Fantasiestücke op. 12*, así como el *Carnaval de Viena*, la *Fantasia op. 17* y *Sonata n.º 2*, la *Toccata op. 7*, las *Escenas del bosque*, o el *Concierto para piano y orquesta*. En el apartado de Brahms, aparecen las versiones del *Concierto n.º 2* con Leinsdorf (anteriormente editado por RCA) y Munch (en vivo, antes AS Disc). Como en otras ocasiones, hay un disco dedicado a lieder de Schumann junto a su mujer, Nina Dorliac, cantado en ruso.

Hechas todas estas consideraciones previas, necesarias para que quienes se decidan a hacerse con el álbum sepan lo que van a encontrar, lo siguiente que hay que decir es: no se lo pierdan bajo ningún concepto. Richter ha sido uno de los más grandes pianistas de la historia y estos testimonios lo ponen en evidencia una vez más. La combinación de poderosísimos medios técnicos con una sensibilidad exquisita, la fusión del nervio y la vibración más imponentes con el canto más delicado es algo al alcance de muy pocos. El complejo caleidoscopio de Schumann se nos ofrece aquí en toda su riqueza. Y esa versatilidad, esa capacidad de absorber una extensión tremenda de repertorio con una profundidad como la aquí presentada es algo literalmente excepcional.

En las grabaciones de Schumann, uno no sabe si admirar más la maravilla de *Des Abends*, ese primer número de las mencionadas *Fantasiestücke* que el ucraniano dibujaba con un canto como muy pocos, casi diría que como nadie, el electrizante fuego del *Vivacissimo* de la *Sonata n.º 2*, el tremendo segundo tiempo de la *Fantasia op. 17*, con esa coda vertiginosa realizada de manera inverosímil, que a uno le mantiene sin aliento, la enfebrecida lectura de la obsesiva *Toccata* o cualquiera de las dos fascinantes grabaciones del *Carnaval de Viena*, por no hablar de las poco frecuentadas pero bellísimamente realizadas *Albumblätter* o la soberbia, poderosa, apabullante interpretación de los *Estudios sinfónicos* (Praga, 1956). El apartado de Brahms no se queda corto, y además de una trepidante *Sonata n.º 2* (en Moscú, 1959), contiene una electrizante interpretación del *Quinteto op. 34* junto al Cuarteto Borodin (Moscú, 1958), en un disco que se completa con el *Quinteto n.º 2* de Reger (que es otra obra que, creo, tampoco ha visto la luz con anterioridad). Lo dicho: para no perderselo.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



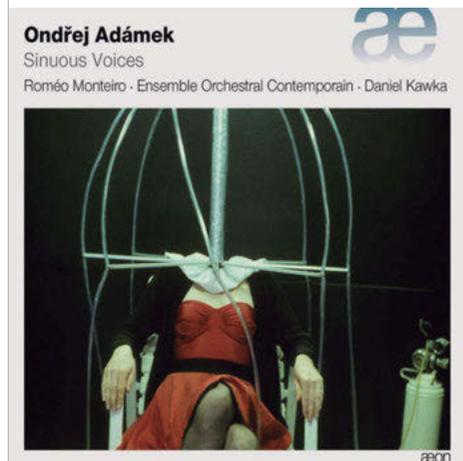
NOCTURNOS FRANCESES
Obras de Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Fauré, Debussy, d'Indy, Godard et al.
Bart van Oort, fortepiano
CANTUS 9634 (1 CD)

El Romanticismo es nocturno y el nocturno para piano es, de algún modo, la extrema miniatura romántica. En él caben todas las sugerencias de la noche, que borra los objetos y los dispersa en la confusión de las sombras, a la vez que hace del mundo un solo objeto, compacto y oscuro. Allí habitan los temores y las fantasías de la hora opaca, sus delirios lunares y sus visiones, libres de cualquier referencia. Ante semejante dispersión, el Romanticismo inventó los salones, que iluminan la noche y abren los pianos rodeados de amigos.

Esta colectánea tiene por misión la síntesis de la noche y el salón en forma de romanza. Para corroborarlo, Van Oort se vale de un fortepiano Erard de 1849, que suena como lo oyeron Chopin y Schumann. Tiene una timbración recogida, una dinámica corta proclive a la intimidad y la confidencia, escaso *legato* que comprime las frases como alguien que habla nerviosamente y pierde el aliento antes de tiempo. El solista especula con estas características y estas limitaciones, y lo hace con cuidado y elegancia. El clima salonero queda cumplidamente descrito. Desde luego, las obras mayores, Fauré y Debussy, exigen otra herramienta, pero la dignidad de la entrega nunca se pierde.

Un valor añadido de este compacto es el repertorio. Hay nombres de reconocida frecuencia en páginas laterales de su catálogo: Gounod, Bizet, Saint-Saëns, Godard. Los hay olvidados o preteridos: Ravina, Lefébure-Wély (más conocido como organista), Egghard, Delafosse, Boellmann (otro organista). Vincent d'Indy no es un marginado de los programas y merece rescate porque su nocturno es de primera calidad. En todo caso, este tipo de recuperaciones cumple la doble función de exhumar apellidos traspuestos y reconstruir la atmósfera de una institución social que dio lugar a momentos clave en la historia del siglo romántico.

BLAS MATAMORO



ADÁMEK:

Sinuous Voices. Ça tourne ça bloque. E.a. Romeo Monteiro, *airmachine*. Ensemble Orchestral Contemporain. Directores: Daniel Kawka & Ondřej Adámek. AEON 1858 (1 CD)

En la personalidad del compositor checo Ondřej Adámek (1979) podemos admirar la pervivencia de la vanguardia, esa que se cultivó con militancia en Darmstadt y que hoy se sigue invocando en focos de riesgo como los festivales de Donaueschingen, Witten o Huddersfield. Fogueado en estos espacios, el protagonista de registro de Aeon es también, claro, hijo de una época diferente en la que el deseo de comunicación tiene casi la misma importancia que el afán de innovar y sí, hasta de epatar. En ese sentido, *Conséquences particulièrement blanches ou noires concerto* (2016) es una obra representativa de lo que exponemos. Compuesta para ensemble y *airmachine* (un singular invento manejado por un operador en el que unos tubos llenan y desinflan un tanto cómicamente globos), la música despliega un vigor rítmico irrefrenable donde se amalgaman referencias al jazz y a la música actual más abstrusa. El magma funciona, nos imanta, nos mantiene alerta y hasta divertidos por las inopinadas sonoridades que restallan.

Adámek tiene en cuenta las enseñanzas de tantos... Varèse, Gershwin, Kagel... y su música conecta, muy a su manera, con la gramática desenfadada, un punto virulenta, de coetáneos como Unsuk Chin, Bernhard Gander o Wolfgang Mitterer. Antes, en *Sinuous Voices* (2004) le hemos escuchado en un ámbito más formal, con todo en su sitio, con gran dominio del color y de las estructuras, pero eso es conformarse con poco. Vamos a parar, en este cedé que protagoniza un Ensemble Orchestral Contemporain que rivaliza en prestancia con otras formaciones más laureadas, en *Ça tourne ça bloque* (2007-08), fruto de una residencia en Kyoto. La electrónica arropa al conjunto elevando la obra a un ámbito donde tanta importancia tiene la más refinada imitación instrumental de una voz humana como la bruta y desopilante inclusión de un jingle de centro comercial nipón.

ISMAEL G. CABRAL



CASABLANCAS:

The Art of Ensemble Mark van de Wiel, clarinete. Michael Thompson, trompa. The London Sinfonietta. Director: Felix Krieger SONY 88985468422 (1 CD)

Comienza a completarse, de manera más que merecida, la discografía de la obra de Benet Casablancas. Y es difícil pensar en mejor carta de presentación fonográfica de su catálogo de inicios de esta década que el registro que, en irreprochables versiones de la London Sinfonietta y con un señalado bravo para los solistas, publica Sony Classical en grabación que añade, a su calidad interpretativa, el carácter directo de la toma de sonido en vivo.

Fechadas entre 2010 y 2014, las obras que componen el programa interpelan al oyente de manera directa, moviendo su escucha bien hacia la intensidad dramática (*Octeto*, 2010), bien hacia la inteligente vitalidad del homenaje a Montsalvatge de *Dance, Song and Celebration*, dos años posterior, haciendo gala de una riqueza motivica y movilidad textural que no excluye, en ocasiones, la violencia expresiva (*Four Darks in Red, after Rothko*, 2010).

Al mismo tiempo, el repertorio seleccionado permite acercarse a dos aspectos singulares de la producción camerística del músico de Sabadell: por una parte, la extrema sensibilidad en el manejo de formas concentradas en su discurso estructural y resonancia emotiva —así, en en las cinco piezas del octeto *Mokusei Gardens*. A *Viennese Notebook* (2014)—; por otra, la acabada comprensión de las posibilidades del género concertante en sendos ‘concertos de cámara’ (*Dove of Peace. Hommage to Picasso*, 2010; ... *der graue Wald sich unter ihm schüttelte*, 2011), donde clarinete y trompa solistas despliegan con generosidad el carácter *sostenuto* de sus líneas melódicas, la exploración de las zonas de registro y una constante interacción en contextos tímbricos de sutil gradación armónica (el *Notturmo* de la primera obra o ambos epílogos).

GERMÁN GAN QUESADA



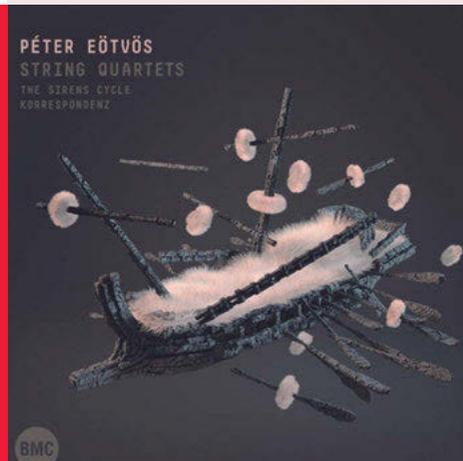
VON EINEM:

Sinfonía Filadelfia. Sonata religiosa. E.a. I. Raimondi, soprano. G. Boldoczki, trompeta. I. Apkalna, órgano. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Franz Welser-Most. ORFEO 929 181 (CD 1)

El sello Orfeo se ha afanado en presentar ordenadamente la obra de Gottfried von Einem, quien cumpliría este año un siglo de vida. En esta entrega incluye tres títulos de los que podríamos considerar inesperados de su autor. Uno, por su género y los otros dos, por su sesgo religioso, de aquella manera pero ciertamente religioso.

La *Sinfonía Filadelfia* fue un encargo de la orquesta sinfónica de dicha ciudad, donde se presentó en 1962 aunque su estreno ya había ocurrido un año antes, en Viena y por Georg Solti. En ella Von Einem hace de cuenta que quiere escribir una sinfonía norteamericana y lo consigue, poniendo en juego toda su ciencia estructural y orquestal. En cambio, la *Sonata religiosa* es una pieza con textos de San Pablo para soprano, trompeta y órgano, que revive la religiosidad del Barroco aunque ajena a toda liturgia, con una escritura destilada y de efecto climático notable. Igualmente climática pero de otro registro es la *Canción de las horas*, basada en la Pasión y sobre un texto inesperado de Bertolt Brecht, para coro y orquesta, estrenada en 1959 y en Hamburgo bajo Hans Schmidt-Isserstedt, tras una larga elaboración de diez años. Es la obra más importante del programa y una de las cimeras en su género en la segunda mitad del Novecientos. El texto, fuera de lo usual, narra con constantes detalles de crueldad física el martirio de Cristo, cuyo verbo ataca el coro con una fuerza expresiva imponente, de un dramatismo expresionista desgarrado que alterna con la meditación angustiosa y el vago y violento atisbo de una gloria tras el suplicio. Imponentes de propiedad y eficacia, las versiones.

BLAS MATAMORO



EÖTVÖS:

Cuartetos de cuerda

Audrey Luna, soprano. Calder Quartet
BMC 249 (1 CD)

A falta de la breve página *Encore* (2005) —y, por obvias razones temporales, de *Joyce* (2017), cuyo estreno tendrá lugar el próximo mes de febrero en Madrid a cargo del Cuarteto Quiroga y del clarinetista Jörg Widmann—, nos ofrece BMC, en grabación de octubre de 2016, la producción completa de Eötvös para cuarteto de cuerda, concretada en dos obras (*Korrespondenz*, 1992; *The Syrens Cycle*, 2015/16) que responden a un mismo concepto referencial: las relaciones entre texto y música en sus más diversos niveles.

Así, *Korrespondenz*, subtítulo como *Escenas para cuarteto de cuerda*, parte de la correspondencia cruzada entre Mozart y su padre en 1778 para establecer, por un lado, un discurso narrativo trufado de sutiles referencias mozartianas que acaba sugiriendo, en la tercera escena, una imposible reconciliación dramática entre ambos protagonistas y, por otro, plantear un entorno sonoro de austera tímbrica en que varios elementos, caso de las distancias interválicas o los ataques, se ofrecen como traslaciones de los modos de articulación de consonantes y de las cantidades vocales presentes en esas mismas cartas.

Aún más meticuloso es el análisis, realizado en el IRCAM parisino, al que el compositor húngaro ha sometido los textos que sustentan *The Syrens Cycle*: tanto el capítulo undécimo del *Ulysses* joyceano, núcleo de la composición, como fuentes adicionales tomadas de Homero y Kafka son preservadas en su idioma original y extraen de sus peculiaridades fonéticas, tónicas y sintácticas un caleidoscópico material sonoro que se corresponde tanto con la deformación irónica del estilo de Joyce como con la tensión expresionista del relato kafkiano que cierra la obra, inmejorablemente servida por Audrey Luna en la parte vocal solista y por el Calder Quartet, impulsor de la composición.

GERMÁN GAN QUESADA



FITKIN:

String Quartets

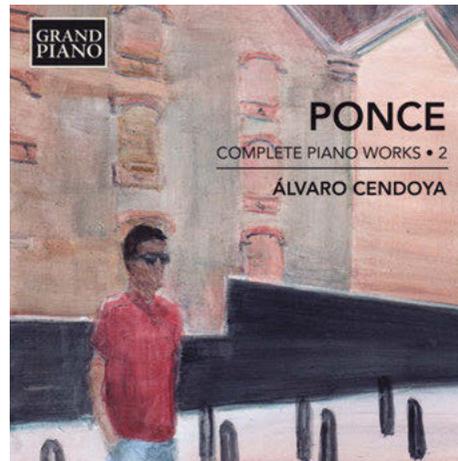
Sacconi Quartet
SIGNUM 518 (1 CD)

Pianista y director de orquesta, compositor prolífico y multi-influenciado, ganador de dos British Composer Awards, Graham Fitkin se ha presentado siempre como un gran aficionado a los conjuntos monotímbricos. En su biografía encontramos un sexteto de pianos, cuartetos de saxofones, de marimbas o clarinetes, acercándose a los minimalistas estadounidenses Glass y Reich en este diferenciador punto compositivo, uno más de una asociación estética con mayor evidencia en otros recursos musicales. Podemos apreciar en la música de Fitkin optimismo, comunicación, seducción, dinamismo, pluralismo musical, aspectos que son generadores y genética misma de su obra en curso y que determinan la amabilidad de su escucha.

Confiesa Fitkin en las notas del disco que siempre ha disfrutado la escucha de cuartetos de cuerda, que él viene usando precisamente desde su potencial monotímbrico. Compuestos entre 1992 y 2007, estos cuartetos no comparten un concepto único, la evolución del compositor es evidente incluso cuando el orden no cronológico de estas pistas no lo ponga fácil. Son *Pawn* e *Inside*, entre los últimos compuestos, los ejemplos de estructura formal más desarrollada, madurez sin eufemismos, propia de la obra reciente de Fitkin. Sus comienzos lentos y sostenidos que recuerdan al pacificador e introspectivo Feldman, la discreción temática, el cambio de ritmo y fuerza separando y regresando cumplidamente al tono de apertura con trabajada proporcionalidad sobre su extenso tiempo ininterrumpido (a modo de trance ABA), orientan estos viajes musicales a lo transcendental.

La interpretación es cercana a Fitkin, sumando naturalidad e imaginación, fuerza y textura modernas. Violines y viola tocan piezas del lutier Simone Sacconi, gran estudioso de los Stradivarius, que da nombre al cuarteto.

JOSÉ ANTONIO TELLO SÁENZ



PONCE:

Obra completa para piano, vol. 1

Álvaro Cendoya, piano
GRAND PIANO 638 (1 CD)

Manuel María Ponce (1882-1948) en nuestro saber ocupa lugar, aunque sin dudarlo no el suficiente dada su real importancia. Músico siempre activo, nacido en México, pasó por La Habana, donde se estableció durante dos años y donde se impregnó del lenguaje local. Acabó viviendo y estudiando posteriormente en París (nada menos que con el maestro Paul Dukas). Ponce fundió estilos, lenguajes y disímiles criterios para acabar confeccionando uno propio, donde se mezclan el nacionalismo indígena americano con el carácter modernista que imperaba en aquella época en la ‘capital’ del mundo: así es como se concibió este autor de texturas sensuales, cuyas obras desprenden un lirismo basado en el folclore de sus tierras. Básicamente conocido por su obra para guitarra, de la que Andrés Segovia sería su mayor estandarte, ahora podemos apreciar parte del catálogo que dedicó al instrumento rey, casi todas partituras desconocidas para nosotros. Mazurcas, intermezzos, barcarolas, preludios y algunas bellísimas canciones conforman el repertorio, que se abre precisamente con *Estrellita (metamorfosis de concierto)*, su canción romántica por antonomasia y sin duda su partitura más difundida.

Álvaro Cendoya entiende perfectamente la esencia aromática y el discurso esencial de todas éstas músicas y plasma belleza y romanticismo en las veintiséis obras que toca (algunas de ellas llevadas al disco por primera vez); le avalan una gran sensibilidad y un sentido estético muy próximo al compositor. El pianista vasco de madre iraní transita por las melodías y texturas de forma natural expresando candor y evocación, persuasión y nostalgia. Las exigencias técnicas y musicales están perfectamente atendidas por éste intérprete que ilumina las pequeñas postales con colores y fragancias que nos transportan eficazmente hacia Latinoamérica. Precioso y sugestivo.

EMILI BLASCO

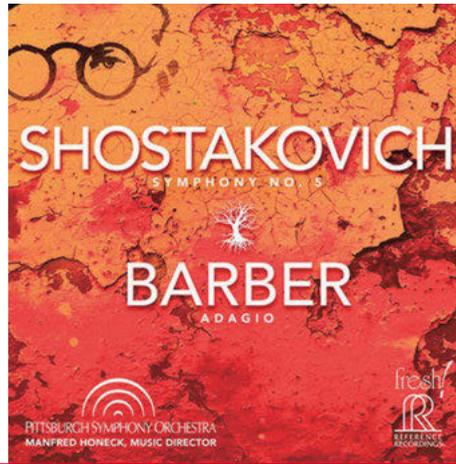


SCRIABIN:
Sinfonía nº 2. Concierto para piano
 Kirill Gerstein, piano
 Orquesta Filarmónica de Oslo
 Director: Vasily Petrenko
 LAWO CLASSICS 1139 (1 CD)

Los inicios de Scriabin coincidieron con un momento en el que parecían calmarse las tensiones, latentes durante largos años, entre los defensores de profundizar en la música tradicional rusa como fuente de materiales y los continuadores de la escuela europea, a la que él parecía sumarse tomando a Schumann, Chopin y Liszt como referentes. De hecho, como virtuoso del piano alcanzó a rivalizar con Rachmaninov en las salas de conciertos de las principales capitales europeas. Al poco de terminar su primera gira fuera de Rusia, que le llevó a ciudades como Colonia, Berlín o París, estrenó en Odesa su *Concierto para piano op. 20* (1897), una obra de juventud que es a la vez síntesis de la mentalidad romántica y afirmación de su propia personalidad, visible tanto en los contrastes de expresión y carácter como en ese pathos tan característico de sus obras futuras (el *Poema del éxtasis* o *Prometeo*, *Poema del fuego*) y que aquí se hace notar especialmente en los instantes culminantes del movimiento final. Frente a la grabación de Ashkenazy con Maazel, que suele tenerse por referencia, Gerstein se muestra menos brillante pero más lírico y poético, en lo que tiene mucho que ver Petrenko al hacer del tono camerístico un valor entre tanta muestra de grandeza.

En la *Segunda sinfonía* (1901) destaca, sobre todo, el aliento wagneriano: las formas se amplían, las armonías se vuelven cada vez más atrevidas (el estreno en San Petersburgo desconcertó a muchas personas) y los distintos temas actúan como motivos conductores secretamente entrelazados, como ese tema inicial del clarinete que muta progresivamente desde rincones oscuros hasta la marcha triunfal del final. Si el deseo de Petrenko era reivindicar su labor frente a la Filarmónica de Oslo, sin duda lo ha conseguido al sacar de ella colores vivos y un sonido tan luminoso como envolvente.

ASIER VALLEJO UGARTE



SHOSTAKOVICH / BARBER:
Sinfonía nº 5 en Re menor op. 47.
Adagio for Strings.
 Pittsburgh Symphony Orchestra.
 Director: Manfred Honeck. REFERENCE RECORDINGS 724SACD (1 CD)

Tomas en directo de 2013 de una calidad de sonido extraordinaria, realmente espectacular, para un CD protagonizado por una orquesta de prestigio que ha tenido como titulares a ilustres batutas como Fritz Reiner (1938-1948), William Steinberg (1952-1976), André Previn (1976-1984), Lorin Maazel (1984-1996), Mariss Jansons (1995-2004) y, desde 2008, al austriaco Manfred Honeck, más que dignísimo continuador de sus predecesores. El entendimiento entre este y la orquesta americana (sin duda, una de las grandes, no sólo de América sino del mundo entero) es total si nos guiamos por lo que escuchamos en este CD. Detallista extremo, Honeck sabe transmitir a la orquesta hasta el más mínimo matiz y esta se muestra dúctil a sus requerimientos. La complicidad entre ambos es total y el trabajo realizado es, en este sentido, ejemplar. Dinámicas exquisitas y contundentes según corresponda, subrayado cuidadoso de líneas melódicas allí donde es oportuno, pero también un efecto de conjunto que puede resultar imponente, impresionante.

En Shostakovich, el ascendente mahleriano es más que evidente y Honeck profundiza en él. En este universo sinfónico que va de lo épico a lo grotesco que es la *Quinta* de Shostakovich, la presente versión se nos presenta como una opción más que recomendable. El célebre *Adagio for Strings* de Barber es aquí más que un mero complemento y Honeck y la orquesta americana (cuya sección de cuerda es poco menos que soberbia) nos cautivan de inmediato con una matizadísima, elegiaca e intensa versión. No olvidemos que el original es para cuarteto de cuerda y por ello demanda una interpretación así, detallada, aunque no reniegue de una cierta ambición sinfónica. Un CD que no debería pasar desapercibido para los melómanos y quizá tampoco para los discófilos.

JOSEP PASCUAL



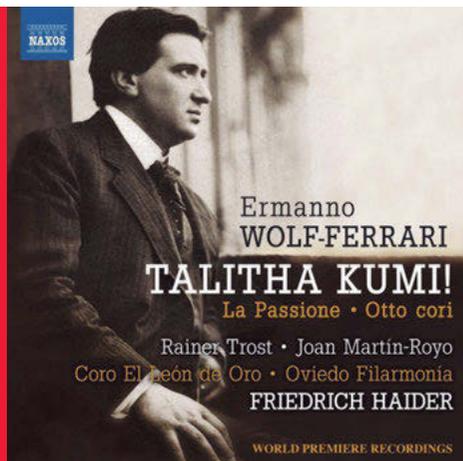
TIPPETT:
Sinfonías Nº 1 y Nº 2
 Orquesta Sinfónica de la BBC Escocesa
 Director: Martyn Brabbins
 HYPERION 68203 (1 CD)

Seguro que quien conozca la obra de Michael Tippett se ha preguntado más de una vez cómo podía convivir en el mismo creador la tendencia a la libertad formal y el interés en estructuras tan poderosas en sí mismas como la sinfonía o el cuarteto. La respuesta son los hechos y, en el caso de la sinfonía, se observa un anhelo de crecimiento expresivo que pareciera necesitar del parangón canónico para afirmarse. Tal vez por eso nos parece que en estas dos primeras incursiones en el ámbito sinfónico nos encontramos con un Tippett más buscador, decidido a hacerse un hueco en un territorio en el que le costará entrar.

A las alturas del estreno de su *Primera*, en 1945, Vaughan Williams ya había escrito cinco, cualquiera de ellas superior a la de nuestro hombre, y Walton su magnífica primera incursión en el género. Y por las mismas fechas andaban escribiendo el revoltoso en materia política Alan Bush, Edmund Rubbra o el cada vez más necesariamente recuperable Peter Racine Fricker. El Tippett sinfonista de mérito llegará a partir de su discutida *Tercera*, para culminar en su no menos polémica y original *Cuarta*, dos obras tan peculiares como valiosas. Para llegar a eso fue preciso escribir estas dos sinfonías —tan mal estrenadas, dicho sea de paso, por Malcolm Sargent y Adrian Boult— que tan magníficamente nos leen Brabbins y la Sinfónica de la BBC Escocesa sin hacernos echar de menos versiones precedentes.

En la *Primera*, la huella de Hindemith —frente a la escuela más bien nórdico romántica de algunos de sus contemporáneos— es más que eso y en la *Segunda* (1958) aparece la exuberancia propia del momento vital del compositor y de su entorno con su interesantísimo movimiento lento, su sorprendente Scherzo veloce y las citas más o menos encubiertas que van jalando el camino. Todo esto lo explica este disco a las mil maravillas.

LUIS SUÑÉN



WOLF-FERRARI:

Talitha Kumi! La Passione. Otto Cori
 Rainer Trost, Joan Martín-Royo.
 Coro El León de Oro. Oviedo Filarmonía.
 Director: Friedrich Haider
 NAXOS 8.573716 (1 CD)

Naxos prosigue con la meritoria labor a la hora de redescubrir repertorios ignotos. Se trata de primeras grabaciones mundiales de Ermanno Wolf-Ferrari. La primera de las obras es *Talitha Kumi!* (1898), una suerte de mini-oratorio en lengua latina y dos partes, para tenor, barítono, coro y orquesta. Su ambiente estático, lento ritmo armónico, fuerte incidencia en el recitativo-arioso de tenor —Evangelista—, leve orquestación y los largos valores de un coro muy silábico le prestan gran distinción atmosférica y notable talento en un diáfano manejo de las texturas, que traducen con sutil gusto el origen bíblico de la narración.

La Passione, un himno para coro mixto *a cappella*, es una obra breve e igualmente contenida, suavemente disonante, de tono recogido y devocional. Los *Otto cori* para coro *a cappella* son breves cánticos sobre textos que incluyen desde Michelangelo y lírica popular italiana hasta Heine. Predominan texturas homofónicas, con ritmos también pausados que se animan y agilizan, aquí y allá, en función de los requerimientos expresivos de los textos.

Los intérpretes cumplen con profesionalidad y mimo, comenzando por el coro El León de Oro, que dibuja estos sobrios frescos sonoros con gusto, musicalidad y notable entonación. Muy notable resulta el papel de Rainer Trost como el Evangelista de *Talitha Kumi!* y muy digno, en sus menores papeles de Jesús y Jairo, Joan Martín-Royo. Delicada y sutil se presenta la Oviedo Filarmonía en la obra inicial y meritoria la sensible dirección de Friedrich Haider en las tres obras del álbum. De conjunto resulta una valiosa aportación a un creador necesitado de mayor difusión, y un ramillete vocal donde *Talitha Kumi!* destaca con personalidad propia en su íntima belleza y su propuesta estética, tan alejada de la grandilocuencia imperante en aquellos tiempos

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL

DANISH STRING QUARTET

Last Leaf. Rune Tønsgaard Soerensen, violín, piano y armonio. Frederik Oeland, violín. Asbjørn Noergaard, viola. Fredrik Schoeyen Sjølin, violonchelo
 ECM 2017-2550 (1 CD)

Como la música que uno imagina al salir de paseo por el campo en una mañana luminosa, así es el mensaje positivo y hedonista que transmite este conjunto. El Danish String Quartet recibe cada vez más reconocimiento, sencillamente porque lo que hacen y cómo lo hacen es un reflejo de la actitud contemporánea. Una dialéctica entre culturas alta y popular que presenta con gran plasticidad el matiz del folclore escandinavo desde la destilación de un repertorio clásico que parte de Mozart y se dirige a la creación de nuevas generaciones. En suma, este cuarteto se sitúa en Europa alejado de la acerada visión de análisis del Arditti o del color tardorromántico del Keller, pero desde la desenvoltura e imagen de otros estadounidenses —donde giran profusamente— como el Kronos, modelo de posmodernidad, con su sentido del clima, o el Turtle Island y su rítmica contagiosa.

Entre esos mundos, con una asombrosa proporción del espacio y la ductilidad, es donde la 'modernidad líquida' de Bauman se hace experiencia física: lo sólido es la tradición, lo efímero la juventud. Tras una publicación dedicada a tres compositores en torno a los 20 años, en este trabajo se recupera la intención de *Woodworks* (Dacapo, 2014), un disco que celebraba la prodigiosa sutileza y animosidad para el baile con la que se acercan al folclore propio, al sueco y al noruego (el violonchelista proviene de allí, se unió al trío danés, juntos desde la adolescencia, en 2008). A diferencia de aquel, entregado a la fantasía melódica de raíces celtas, *Last Leaf* propone una escucha más reflexiva y angulosa sin menoscabar el disfrute.

JESÚS GONZALO

ÁNGEL SORIA, saxofón

Obras de Magrané, Torres, Quisilant, Eslava, Posadas y Bernal
 IBS 142017 (1 CD)

Ángel Soria parece decidido a buscar las verdades del saxofón contemporáneo en el ramillete de obras que conforma *Truths*. Integrante de Sigma Project, acaso la formación española más activa de cuantas se dedican a la creación actual, Soria se plantea este reto a solo, defendiendo la valía de unas partituras que no precisan más aditamentos que un único saxofón y, en dos ocasiones, la electrónica. *Via*, de Joan Magrané, tiene un marcado tono ascético expresado en una suerte de monodía que se agita puntualmente para evaporarse con el mismo sentido doliente y despojado con el que llegó. La misma coloración quejumbrosa imanta a *Épodo*, de Jesús Torres, de una abstracción diríamos amable, en la que advertimos una línea tonal que las inflexiones impiden que se asiente.

El tono de veladura sonora continúa en la pieza de Javier Quisilant, *Sobre la expresión del movimiento*. Más centrada esta en la solvencia de diversas técnicas, la página se dilata en exceso. La de Juan José Eslava, *El umbral de una línea III*, constituye el punto más elevado del programa; una creación de amplio aliento para saxo y electroacústica, dos espacios sonoros que se engarzan con naturalidad incrustándose en un fresco orgánico, burbujeante, se diría algo severo, pero que merece reiteradas escuchas. De Alberto Posadas aguardamos con expectación la edición discográfica de su ciclo *Poética del laberinto*, por lo que esta *Anábase* queda más como un potente ensayo de aquella otra pieza mayor. Música agreste y que pareciera escrita para ser interpretada en tonos blancos y negros. La pintura de Antonio Saura que siempre se nos hace presente ante la estética del músico vallisoletano. *Numbers #1 "post truth"*, de Alberto Bernal, cierra esta ejemplar carta de presentación de Soria resituándonos en el sonar postkageliano, en una partitura en la que el error y la pixelación sonora parecen establecer un burlón juego con la fisicidad del saxofón, que acaba logrando el jaque mate.

ISMAEL G. CABRAL

PROGRAMA 2018

www.festivalsantander.com

GRANDES CONCIERTOS

Miércoles 1 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ, director
BARRY DOUGLAS, piano
L. van Beethoven: *Coriolano* (obertura)
Concierto n. 3 para piano y orquesta
P. I. Tchaikovski: Sinfonía n. 4

Martes 21 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
KRZYSZTOF URBANSKI, director
CHRISTIAN GERHAHER, barítono
G. Mahler: Adagio de la Sinfonía n. 10
Des Knaben Wunderhorn: Lied des Verfolgten im Turm - Wer hat dies Liedlein erdacht
Rheinlegendchen - Wo die Schönen - Trompeten blasen - Revelge - Der Tambour'sell - Urlicht
J. Brahms: Sinfonía n. 2

CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO DE SANTANDER PALOMA O'SHEA

Viernes 3 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 19 h

XIX Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O'Shea

ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ, director
FINAL 1

Sábado 4 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 19 h

XIX Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O'Shea

ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE
MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ, director
FINAL 2

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

Domingo 12 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

JOVEN ORQUESTA SINFÓNICA DE CANTABRIA
ENRIQUE GARCÍA ASENSIO, director
Música de J. C. Arriaga, A. García Abril, P. I. Tchaikovski

EN FAMILIA

Viernes 17 • Palacio de Festivales. Sala Pereda, 19 h

EL BOSQUE DE GRIMM
La Maquiné

José López Montes, piano
Música de Maurice Ravel

Miércoles 22 • Palacio de Festivales. Sala Pereda, 19 h

PEDRO Y EL LOBO
Compañía Etcétera

Murtra Ensemble
Música de Sergei Prokofiev

Martes 14 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA 1
SIR SIMON RATTLE, director
G. Mahler: Sinfonía n. 9

Jueves 23 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

ROTTERDAMS PHILHARMONISCH ORKEST
YANNICK NEZET-SÉGUIN, director
YEFIM BRONFMAN, piano
F. Liszt: Concierto para piano n. 2
A. Bruckner: Sinfonía n. 4

DANZA

Miércoles 8 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

BÉJART BALLETS LAUSANNE

Syncope, coreografía de Gil Roman. Música de A. Berg
Thierry Hochstätter & J. B. Meier, Helios y F. Chopin

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui, coreografía de Maurice Béjart.
Música de R. Wagner

Altenberg Lieder, coreografía de Maurice Béjart. Música de A. Berg
Boléro, coreografía de Maurice Béjart. Música de M. Ravel

Viernes 10 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

MARÍA PAGÉS COMPAÑÍA

Una oda al tiempo

María Pagés, dirección y coreografía
El Arbi El Harti, dramaturgia y textos

Música de R. Lavaniégos, P. Tchaikovsky, A. Vivaldi, G. F. Haendel
S. Menem, D. Moñiz, I. Muñoz y música popular

ENSEMBLES Y RECITALES

Sábado 18 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

JOAQUÍN ACHÚCARRO, piano

Obras de F. Chopin, C. Debussy, M. de Falla, M. Ravel

Viernes 24 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

KATIA Y MARIELLE LABÈQUE, pianos

Gonzalo Grau, percusión
Raphaël Seguinier, batería

Centenario de Leonard Bernstein

Obras de Philip Glass y Leonard Bernstein

CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

Lunes 6 • Paraninfo de la Magdalena. UIMP, 20:30 h

SAX ENSEMBLE

Santiago Serrate, director
Carmen Gurriarán, soprano
Anthony Madigan, narrador
Obras de J. J. Mier, L. de Pablo, W. Walton

Martes 7 • Soano. Casa de las Mareas, 21 h

LABORATORIO KLEM
Transmutare

PROYECCIONES Y COLOQUIOS

Martes 7 • Palacio de Festivales. Sala Pereda, 20:30 h

EL ESFUERZO Y EL ÁNIMO

De Arantxa Aguirre (2010)

Miércoles 15 • Palacio de Festivales. Sala Pereda, 12 h

RHYTHM IS IT!

De Thomas Grube y Enrique Sánchez Lansch (2004)

Sábado 18 • Palacio de Festivales. Sala Pereda, 12 h

MAESTRO ACHÚCARRO

De Helena Pita de Aguinaga (2012)

Miércoles 15 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA 2
SIR SIMON RATTLE, director

A. Dvorák: *Danzas eslavas* Op 72
M. Ravel: *Ma mère* l'Oye Ballet
L. Janacek: Sinfonietta

Sábado 25 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA
IVAN FISCHER, director
CHRISTINA LANDSHAMER, soprano

G. Enescu: *Prélude à l'unisson*
B. Bartok: Música para cuerdas, percusión y celesta
G. Mahler: Sinfonía n. 4

MÚSICA BARROCA

Sábado 11 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

ISABELLE FAUST, violín
BERNHARD FORCK, concert master
Faust & Akamun play Bach

Lunes 13 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

EUROPA GALANTE

FABIO BIONDI, violín y director
En torno a Vivaldi

Domingo 19 • Palacio de Festivales. Sala Argenta, 20:30 h

ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT

KATHERINE WATSON, soprano
STEVEN DEVINE, clave y director
G. F. Haendel: *Música Acústica* y arias de ópera

MARCOS HISTÓRICOS

Del 2 al 22 de agosto en enclaves de toda Cantabria

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA *Tutto Vivaldi*

LINA TUR y ENRICO ONOFRI

MBIRA DÚO

ÍMPETUS

LORETO ARAMENDI

CAPELLA DE MINISTERS *Mapamundo*

LA GUIRLANDE *Haydn en Londres*

L'APOTHÉOSE *Música para una joven reina*

JUAN DE LA RUBIA

ROCÍO MÁRQUEZ y FAHMI ALQHAJ

Diálogos. De viejos y nuevos sonos

AIR DÚO

ARS POLIPHONICA *La Música de los Días*

ESTEBAN ELIZONDO

VENTURA RICO y ALFONSO SEBASTIÁN

X NOCHES LÍRICAS DEL PALACIO DE HUALLE

Il segreto di Susanna

AYUNTAMIENTOS DE: Arnuero / Hermandad de Campoo de Suso / Castro Urdiales / Colindres Comillas / Escalante Mazcuerras / Miengo / Miera / Noja / Rasines / Ribamontán al Mar / Santillana del Mar / San Vicente de la Barquera Suances y el Santuario de La Bien Aparecida

VENTA DE ABONOS Y ENTRADAS

Taquillas del Festival

Taquilla del Palacio de Festivales.
Calle Gamazo s/n
Taquilla del Mercado del Este.
Calle Ataúlfo Argenta s/n
Teléfono: 942 22 34 34

Liberbank

Venta telefónica: 902 106 601
entradas.liberbank.es



El Corte Inglés

Centros comerciales con punto de venta de entradas
elcorteingles.es



MÁS INFORMACIÓN EN:

www.festivalsantander.com
942 22 34 34 y 942 21 05 08

INSTITUCIONES



PATROCINADORES





Música rusa y soviética: Antología Svetlanov (II)

EL SELLO MELODIYA ACUDE DE NUEVO A LOS TESOROS QUE SE CONSERVAN EN LOS ARCHIVOS RUSOS. CON ESTA SEGUNDA ENTREGA ENTRAMOS DE LLENO EN EL SIGLO XX

De nuevo el sello Melodiya acude a los tesoros que se conservan en los archivos rusos (radio, conciertos en vivo, raras veces de estudio) y extrae de la amplia herencia de Evgeni Svetlanov un buen montón de registros que tienen ahora un distintivo diferente. Después del álbum reseñado hace unos meses (55 CD), con esta segunda entrega entramos de lleno en el siglo XX, y la mayor parte de ese siglo la ocupó en Rusia la Unión Soviética; durante buena parte de sus años se llevaron a cabo estas grabaciones, puesto que Svetlanov vivió en su país entre 1928 y 2002 (nació y murió en Moscú). Para el detalle del contenido bastará con teclear en internet “Antología música rusa Scherzo”, y tendrán detalle de los dos álbumes. Consultar la relación nos lleva ya, por lo pronto, a congratularnos por la integral sinfónica Glazunov que contiene sus ocho sinfonías terminadas; y también por la parcial sinfónica de Miaskovski, que será útil a los que se perdieron aquella otra integral, que nunca vimos cumplida del todo, para el sello Olympia. Desde luego, las grabaciones de esta *Antología* no son desconocidas, como demuestran estas sinfonías de Miaskovski o los registros de obras de Jrennikov, el incombustible secretario general de la Unión, y otros compositores de generaciones plenamente siglo XX, registros a los que no hace mucho dedicábamos aquí atención y de repente aparecen en otro formato (el propio Jrennikov asume la parte solista). La *Antología* incluye a Stravinsky, y el hecho de que se trata de un solo CD indica la poca atención que se le dedicó a la obra de este enorme compatriota incluso después de su visita en 1962, cuando ya era ciudadano de Estados Unidos. En ese sentido,

parte estuvo en el mercado no hace demasiado tiempo, y que conserva su valor como conjunto y sus bellezas en cada pista, en cada pieza sinfónica, concertante o danzante. Imposible e innecesario acudir a cada uno de estos 55 CD. Pero podemos detenernos en algunos, no por capricho, sino no sin dejarle un margen al azar. Después de todo, lo que contiene esta *Antología* tiene un nivel artístico difícil de superar.

Glazunov compuso ocho sinfonías entre sus quince-dieciséis y sus cuarenta y un años (vivió hasta los setenta, cumplidos; al final en la emigración, por decirlo finamente), y aquí están todas. Pero le invitamos a fijarse en el CD que contiene la *Cuarta* y la *Quinta*, opp. 48 y 55, y en especial en el Andante de la *Quinta*; una joya de interpretación de un par de sinfonías creadas tanto al abrigo de Chaikovski como en la égida de Balakirev y el Poderoso Puñado. Algunos de los CD sinfónicos de Glazunov vienen acompañados de otras obras, pero lo que convierte esta *Antología* en un área privilegiada para el conocimiento de este compositor es que a los siete discos sinfónicos le siguen otros nueve



No hay mucho Shostakovich, que respetaba enormemente a su maestro Glazunov, pero junto a dos sinfonías inevitables, nos fijamos en el CD que incluye los dos *conciertos para violonchelo* por Rostropovich, en registros en vivo de 1966-67, sin duda en presencia del compositor. Si todos los registros de esta caja son históricos, pocos lo son más que este, con lecturas insuperables y que tienen mucho de primicia. De Rachmaninov destacaríamos la impresionante versión del *Segundo concierto* (no está el *Tercero*, lástima, y es que lo queremos todo), una obra crepuscular, bella y de singular virtuosismo. Nikolai Petrov queda para el fin de los tiempos como unos de los grandes del piano con registros como éste de 1978. Scriabin, a mitad de camino entre el tardorromanticismo y una promesa visionaria del siglo XX que no tuvo tiempo de desplegar por completo, destaca aquí

La Antología incluye a Stravinsky, y el hecho de que se trata de un solo CD indica la poca atención que se le dedicó a la obra de este enorme compatriota incluso después de su visita en 1962, cuando ya era ciudadano de Estados Unidos

sorprende aún más que Prokofiev aparezca también con un solo CD. Bueno, la verdad es que Prokofiev y Shostakovich merecen una *Antología* para cada uno de ellos, y es probable que haya material de sobra para plantearse. En cambio, lo de Stravinsky no tiene remedio. En fin, esta enorme caja contiene mucha música que en

que incluyen obras de la altura de *Stenka Razin* (cuya leyenda, inmortal para los rusos, tentará a Shostakovich, y de ahí resultará una obra maestra que conmociona), el *Poema lírico*, o el ballet *Raymonda*. Es decir, solo por los dieciséis CD de Glazunov merecería la pena llevarse a casa esta caja. Pero hay mucho más.

con sus *Sinfonías segunda y tercera*, y en especial por su *Prometeo*, grabación de 1972, nada menos que con Richter al piano. ¿Qué hubiera sido de Scriabin de haber vivido siquiera diez años más? No nos lo podemos imaginar viviendo en la URSS de la guerra civil, apenas en la de la NEP, en absoluto en la del Terror. ¿Hasta dónde habría llevado su actitud visionaria, su creatividad ultra-post-romántica?

Después de las sufridas generaciones de Prokofiev y Shostakovich (en rigor, perteneciente cada uno a una generación distinta, hay quince años de edad de diferencia), que son las de Glière y Alexandrov, que comparten un CD, llegan las generaciones que sufrieron otro tipo de imposiciones. Otros tiempos, otras tiranías aunque sea la misma tiranía. Aunque parezca paradójico, Jrennikov, siete años menor que Shostakovich puesto que nació en 1913, fue uno de ellos; su música es inferior a la de Shostakovich y a la de Prokofiev... pero ¿cuál no? El compositor más importante de los más jóvenes de este álbum es Rodion Shchedrin, con obras más o menos importantes, concertantes, la suite de su primera ópera y apuntes danzantes; este compositor escribirá mucho para el ballet, y concretamente para su esposa, Maja Plisestkaia. La figura de Shchedrin, nacido en 1934, ha crecido mucho en las últimas décadas. No hay en este álbum música de sus coetáneos Schnittke, Gubaidulina o Kancheli. Y hay una sola muestra de Weinberg, cercano a Shostakovich y que ha crecido mucho también; su centenario se celebrará (esperamos eso, que alguien lo celebre en Rusia) en 2019. Eso sí, aquí aparece con dos obras poco importantes de su enorme y espléndida producción; y en un CD que comparte con Guerman Galinin, compositor estimable que vivió entre 1922 y 1966. De este grupo generacional sería miembro Andre Echpai, que vivió mucho, entre 1925 y 2015, y cuyas tres obras más o menos necoclásicas tardías de este álbum llenan un interesante CD. De este grupo de edad son también Boris Parsadianian (1925-1997) y Grigori Saborov

Sabemos que Svetlanov no se limitó a la música de su país y de las repúblicas que formaban la URSS. Acaso ese otro repertorio sea objeto de otra Antología. Ojalá

(1929-1985), el primero de ellos con un poema épico tal vez muy del gusto del año y el lugar de su estreno, 1950. Otros nombres de la generación de Shostakovich quedan reducidos al pequeño compartimento de un solo CD, pero al menos están ahí: Aleksandr Mosolov (1900-1973), Zinovi Kompaneyets (1902-1987), Arkadi Mazayev (1909-1987), incluso Nikolai Peiko (1916-1995), del grupo generacional de Jrennikov. Como es sabido, una *Antología* así no se hace a partir de un plan, sino que el plan se lleva a cabo a partir de lo que contienen los archivos. Por eso se explican algunas presencias breves y varias ausencias resonantes.

Alekandra Pajmutova (Pahkmoutova, en el álbum) cumplirá noventa en 2019; cuando cumplió los ochenta fue objeto de homenajes y glorificación. Uno de los últimos CD de la *Antología* se dedica a interpretaciones de Svetlanov de la muy popular compositora soviética, autora de numerosas canciones y hasta del himno de los cosmonautas soviéticos, o de los cuatro movimientos de la ortodoxa y bella *Suite rusa* de 1952, incluida en este álbum.

Antes de los tres discos finales dedicados a Schchedrin, hay uno de especial interés con música de Rostislav Boiko (1931-2002), poco mayor que Shchedrin. Su *Rapsodia Los Cárpatos*, con Andrei Korsakov como solista de violín, abrirá el apetito de los aficionados, que pueden acudir a otros discos suyos o acceder a varias sinfonías del músico en la red. En fin, es este un álbum en el que no todo es nuevo, pero en el que todo tiene gran interés, cuando no se trata de auténticas obras maestras de un siglo y una escuela insoslayables para el aficionado. Para la memoria de Svetlanov estas dos cajas son un homenaje muy de justicia. Además, sabemos que Svetlanov no se limitó a la música de su país y de las repúblicas que formaban la URSS. Acaso ese otro repertorio sea objeto de otra *Antología*. Ojalá.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

ERATO

Gluck
Orfeo ed Euridice
Napoli 1774

Philippe Jaroussky
Amanda Forsythe
Emőke Baráth

Coro della Radiotelevisione svizzera
I Barocchisti
Diego Fasolis

El gran contratenor Philippe Jaroussky explora el mito de Orfeo y Euridice desde un prisma renovado y conmovedor.

Disponible el 18 de mayo en CD Y DIGITAL

Único concierto: martes 5 junio 2018
Sala de Concerts Palau de la Música Catalana

JOYCE DIDONATO
IN WAR & PEACE
HARMONY THROUGH MUSIC

IL POMO D'ORO
MAXIM EMELYANYCHEV

Un emocionante concierto de arias barrocas donde la mezzosoprano profundiza en la naturaleza del conflicto y la reconciliación.

Grabado en directo en el Teatro Liceu de Barcelona.

Ya disponible en formato DVD y CD.

ERATO

Sigue a Warner Classics en:

f WarnerClassicsEs **t** WarnerclassicEs **w** WARNER CLASSICS
www.warnerclassics.com



WOMEN

Obras de Gubaidulina, Chitchyan, Saariaho y Quiaro
Sofya Melikyan, piano
IBS 72018 (1 CD)

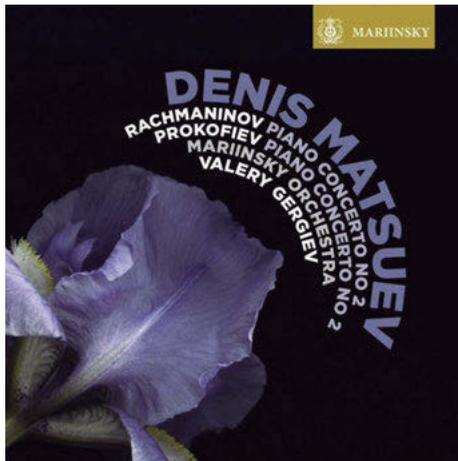
Nos convocan dos casi desconocidas y dos titanes de la escritura contemporánea que no necesitan presentación, pues son del selectísimo grupo de mujeres que está en el parnaso compositivo. Se dan cita, por tanto, cuatro piezas de sendas compositoras, vivas todas, compuestas entre 1965-2014, de características contrastantes.

La armenia Geghuni Chitchyan (1929) monta una suite de cinco movimientos (*Armenian Bas-Reliefs*) descriptivos con aires de sabor local, bien alternados y con eficaz escritura pianística. Su hoy paisana Sofia Gubaidulina (Tartaria) comparece con la célebre y endiablada *Sonata*, que parece obra obligada, en interpretación morosa. Kaija Saariaho (Finlandia) aporta tan solo el *Preludio*, bastante reciente (2007), pieza difícil de tocar y de interpretar, con ese casi *ostinato* del intervalo de medio tono en el bajo. Le sigue la más joven, la venezolana Raquel Quiaro (1972), vinculada a la anterior, filiación que se puede observar en los cuatro movimientos de *Cluster suite*, que tan pronto recuerda a *Ustvol'skaya* como se aquieta y nos da respiro.

La interpretación en el estreno discográfico en solitario de la armenia Sofya Melikyan es incontestable. Cuajada de matices, sin aspavientos, mantiene una tensión elevadísima en todo el recorrido, al margen de las muy distintas estéticas de cada autora. Sea en pasajes líricos o en las violencias rítmicas, responde siempre, y eso que este es programa exigente, agotador. Solo pensar en la *Sonata* y el *Preludio*, impone.

Es un disco que no es habitual, y que recuerda otro, excelente también, de la pianista y performer Tomoko Mukaiyama, de difícil adquisición (*Women Composers*). Lástima (qué difícil esto) los títulos: *Women*, a secas. Pues sí. ¿Algún disco que programe a Shostakovich, Khachaturian, Sibelius y Lauro y lo interprete un señor se atrevería a titularse *Men*?

JOSEMI LORENZO ARRIBAS



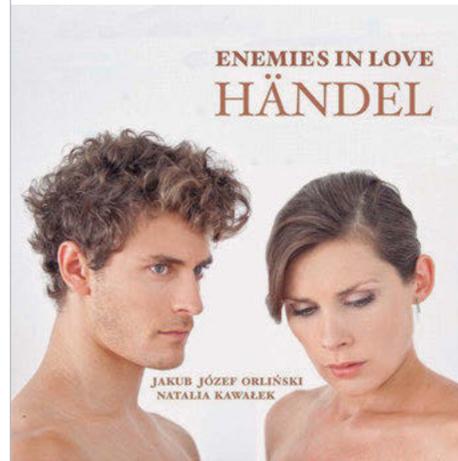
RACHMANINOV / PROKOFIEV:

Concierto para piano y orquesta nº 2
Concierto para piano y orquesta nº 2
Denis Matsuev, piano. Mariinsky Orchestra. Director: Valery Gergiev
MARIINSKY 0599 (1 CD)

Que Denis Matsuev, ganador del Concurso Chaikovski en 1998, es un virtuoso de primera está, creo, fuera de discusión. Su mecanismo es de agilidad felina y de precisión milimétrica, algo que además a menudo pone a prueba con velocidades que, personalmente, a menudo encuentro excesivas. No es su fuerte la belleza del sonido, de contundencia frecuentemente paralela a su rotundo físico, con resultados que a partir del *mezzoforte* empiezan a resultar demasiado duros, estridentes. Virtudes y limitaciones que ya resultaron evidentes para quien esto firma en su grabación anterior (con el mismo acompañante) del *Primero* de Chaikovski, de velocidades enfebrecidas y espectacular pirotecnia, pero ayuno en lo lírico y con un sonido hosco y una aproximación un tanto superficial que no invitaba a la escucha repetida, especialmente cuando uno tiene a disposición a los Richter, Argerich, Volodos y demás.

Me temo que la cosa se repite en esta ocasión, muy especialmente en un *Segundo* de Rachmaninov en el que el comienzo carece de misterio, y tras los acordes iniciales la indicación *Moderato* parece no haber encontrado eco en el pianista ruso, como si en lugar de romanticismo y pasión hubiera necesidad de una urgencia enfebrecida que engulle sin piedad el mucho lirismo que hay en el discurso. Esta urgencia impregna la interpretación en su totalidad, y me temo que la lastra de forma decisiva. Las alternativas citadas (y algunas otras bien célebres, como la de Byron Janis) son claramente preferibles. Este exceso de urgencia aparece también en Prokofiev pero aquí la cosa tiene mejor pasar, tal vez por el clima amargo de la partitura, algo que también ocurre con la agresividad tímbrica. En todo caso, un balance general discreto para estas grabaciones en vivo a las que le sobra, creo, nervio, dureza y vehemencia.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



HAENDEL:

Arias y dúos de óperas. Natalia Kawalek, mezzosoprano. Jakub Józef Orłinski, contratenor. Il Giardino d'Amore. Director: Stefan Plewniak
ÉVOE 005 (1 CD)

Tres polacos son los protagonistas de este disco: Stefan Plewniak, el violinista que tras rodar y madurar como músico *freelance* bajo la dirección de algunos de los más notables especialistas en música barroca, fundó su propio grupo, Il Giardino d'Amore, junto con un puñado de instrumentistas, mayoritariamente de su misma nacionalidad; su esposa, Natalia Kawalek, que se anuncia como mezzosoprano —otras veces lo hizo como soprano—, en cuyo repertorio va cobrando cada vez más importancia la música barroca; y el polifacético y joven contratenor Jakub Józef Orłinski —entre otras cosas es acróbata, bailarín de *break-dance* y modelo publicitario—.

Voy a decirlo rápidamente: el disco merece la pena. El repertorio está bien seleccionado para lucir las cualidades de los solistas, que se reparten equitativamente sus intervenciones: cuatro arias cada uno, más cuatro dúos, pertenecientes a ocho óperas de las más conocidas del compositor (*Tamerlano*, *Orlando*, *Partenope*, *Ariodante*, *Serse*, *Teseo*, *Rinaldo* y *Rodelinda*, las tres últimas con dos o tres fragmentos cada una). Se centran prácticamente todos en la expresión de los cambiantes afectos amorosos, yendo de la furia a la ternura, de la gracia al patetismo y, en los dúos, del enfrentamiento a la delicadeza.

Plewniak maneja bien los hilos haendelianos y bajo su batuta la música fluye con naturalidad, traducida por una orquesta de muy buen nivel. Justo es citar elogiosamente a la clavecinista Ewa Mrowca por su enérgica intervención en *Vo far guerra*. Ambos solistas resuelven con seguridad y virtuosismo el repertorio, pero destacamos a Orłinski —recientes están sus brillantes intervenciones como Eustazio de la ópera *Rinaldo* en Sevilla y Madrid—, de bello y homogéneo timbre, seguro en las agilidades y muy expresivo. Anoten su nombre. Habrá que estar atentos a su evolución.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ



Krzysztof Warlikowski ha llevado el espeluznante drama de Medea a nuestros días, pero sin que pierda nada de su fuerza primigenia



JUNIO 2018

CHERUBINI:

Médée. Nadja Michael, Kurt Streit, Christianne Stotjin, Vincent Le Texier, Hendrickje van Kerckhove. Les Talens Lyriques
 Director musical: Christophe Rousset. Director de escena: Krzysztof Warlikowski
 BELAIR 076 (2 DVD)

En esta producción de La Monnaie de Bruselas de septiembre de 2011, el polaco Krzysztof Warlikowski ha llevado el espeluznante drama de Medea a nuestros días, pero sin que pierda nada de su fuerza primigenia. Con una dirección de actores (y de un coro, como siempre en él, muy participativo) de primer orden, y convirtiendo la trama en verdadero teatro. Ha creado un espectáculo duro, de estética en blanco y negro y luces de neón (a cargo de su habitual colaboradora, Malgorzata Szczesniak), donde se enfrentan el mundo burguesado de la corte con los conjuros mágicos de la hechicera, que parece venir del submundo. Una vez cometida su atrocidad y de emplazar a su amado a verse en el infierno, se fuma tranquilamente un cigarro y termina la función.

Son muy pocas las artistas que se han medido con este terrible papel, con el que el músico florentino parece querer quitarse el sambenito de paladín del academismo y de autor únicamente de misas solemnes para ilustrar grandes fastos, con María Callas en una galaxia aparte e inalcanzable. De hecho, fue el único papel que la diva griega hizo después en el cine, con su amigo Pier Paolo Pasolini. Luego, en vivo o en el disco: Inge Borkh, Leyla Gencer, Leonie Rysanek, Dame Gwyneth Jones —de las más convincentes, bajo la elocuente batuta de Lamberto Gardelli y con una esplendorosa Pilar Lorengar como Glauce—, Grace Bumbry, Montserrat Caballé (que le tuvo mucho aprecio en su última etapa), Sylvia Sass, Iano Tamar, Anna Caterina Antonacci, Violeta Urmana (posiblemente la última gran encarnación del personaje, en el Palau de les Arts valenciano)...

Con un físico que recuerda en su peinado y maquillaje a la desaparecida estrella pop Amy Winehouse, se ha atrevido ahora a hacerlo Nadja Michael. A esta cantante alemana, que ya fuera una intensa protagonista de *Medea in Corinto* de Mayr en Múnich con Hans Neuenfels e Ivor Bolton, que empezó como mezzo y actualmente ha accedido al repertorio de las

sopranos lírico-dramáticas, tal vez se le puedan poner objeciones desde el punto de vista puramente vocal. Pero su encarnación sobre las tablas tiene un absoluto magnetismo y es plenamente convincente. Como lo es también el tenor canadiense Kurt Streit, todo un objeto de deseo con su larga cabellera.

La holandesa Hendrickje van Kerckhove está caracterizada como Lady Di (otro icono de nuestro tiempo, también con desdichado final, y que le gusta especialmente al director de escena, como pudimos apreciar en su *Alceste*, el último regalo 'envenenado' de Gérard Mortier al público madrileño) y domina con holgura las agilidades de su nada cómoda parte. Muy adecuados, en sus respectivas intervenciones, como el rey Creonte y la nodriza Neris, el bajo francés Vincent Le Texier y la contralto belga Christianne Stotjin, quien sabe aprovechar todo el potencial melódico y expresivo de su bellísima aria. Entre las sirvientas encontramos a la hoy famosa Gaëlle Arquez. Por cierto, se ha optado por la versión original francesa, la estrenada en el Teatro Feydeau de París el 13 de marzo de 1797 (muy poco presente, por otra parte, en grabaciones), con lo que se evitan odiosas comparaciones.

En el foso tenemos a un grupo como Les Talens Lyriques, con lo que está garantizada la calidad del sonido y la propiedad de los acentos. Pero, además, la batuta de Christophe Rousset parece impregnada de la fuerza del montaje y del propio tema, redondeando una trepidante producción, justamente acogida y premiada.

RAFAEL BANÚS IRUSTA

HEGGIE:

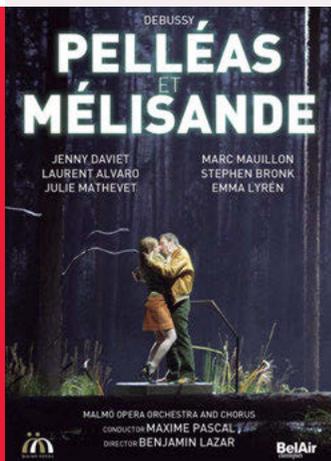
It's a Wonderful Life. Talise Trevigne, William Burden, Stephen Thomas Coro y orquesta de la Ópera de Houston
 Director: Patrick Summers
 PENTATONE 5186 631 (1 CD)

Entre aplausos y denuestos, Jake Heggie sigue su carrera y es ya uno de los escasos compositores de ópera que conocen los públicos y no solamente los especialistas y archiveros del gremio. Se le achacan parentescos: Bernstein y Gershwin, ramalazos de Puccini a través de Menotti, demasiados momentos de comedia musical, apelaciones al montaje cinematográfico. Heggie es un ecléctico y se da el lujo de proclamar sus fuentes porque con ellas diseña su personalidad y trabaja con ahínco proliferante. Tiene todas las virtudes de un buen compositor de óperas: escritura funcional para que la voz pueda recitar, duración económica de las situaciones, sentido de los efectos escénicos, melodismo de buena cepa, orquestación adecuada al trámite y al clima de cada momento.

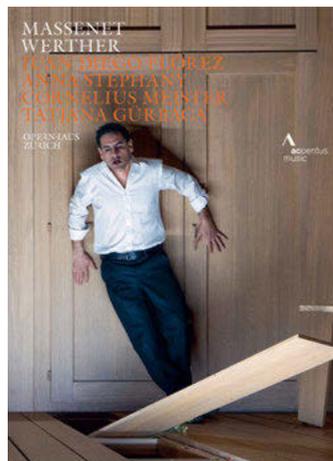
En esta obra, Heggie y su libretista Gene Scheer se valen del famoso filme de Capra *It's a Wonderful Life* (*Qué bello es vivir*) y de un relato de Philip Van Doren Stern, mixtura de elementos fantásticos (ángeles que se humanizan, ángeles que siguen siéndolo) con escenas de la vida cotidiana de una familia media con sus mediocres alegrías y desesperaciones que alcanzan lo patético y rozan lo orgiástico según mande la música. Hay hasta una larga escena hablada sobre un fondo coral en pianísimo, a modo de un lejano susurro marino.

La obra fue estrenada en 2016 y el registro es una toma en vivo de aquellas funciones. Desde luego, se trata de una lectura genuina porque ha sido supervisada por los autores y recoge la paralela sonoridad de una representación: pasos, taconeos, batir de alas angélicas, voces por altavoces, más las risas y aplausos del respetable que, al final, pide una propina y obtiene del coro un *christmas* tradicional.

BLAS MATAMORO



Hay una clara, notoria correspondencia, se diría que complicidad entre el maestro Maxime Pascal y el director de escena, Benjamin Lazar. Sí, es un Pelléas muy francés, por reparto y por direcciones. Puede sorprender que la Opera de Malmoe traiga un Pelléas tan sobresaliente



DEBUSSY:

Pelléas et Mélisande. Marc Mauillon, Jenny Daviet, Laurent Alvaro, Stephen Bronk, Emma Lyrén, Julie Mathevet, Stefano Olcese Orquesta y Coro de la Opera de Malmoe. Director musical: Maxime Pascal. Director de escena: Benjamin Lazar BELAIR 144 (2 DVD)

Malmoe, mayo de 2016. La simbología: el cabello, la sortija, el agua libre, el agua estancada, la ceguera, la claustrofobia. La presencia manifiesta: la muerte, el hambre. La presencia latente: el instinto de muerte en Allemonde, la posible o acaso fatal revuelta social. El amor de poderosa sensualidad juvenil es inocente; la culpa está en quienes invocan a Dios. Esta puesta de Benjamin Lazar prescinde de uno de los elementos simbólicos más importantes, lo claustrofóbico, aunque se invoca y trata de definirse con juegos de luces. Pero dibuja como pocas veces habremos visto el crecimiento de la crisis y la tensión a partir de una dirección de actores modélica que se basa en la extrema juventud (por fin) de los dos protagonistas, Mauillon y Daviet.

Sin duda no será esta referencia la más importante en lo vocal, pero es la que reúne requisitos líricos y dramáticos con tal poder teatral y tal equilibrio lírico y dramático que podemos decir que es una referencia de esta ópera maravillosa. Y eso es mucho decir entre las puestas de los últimos años, la ya veterana de Bob

Wilson (la más abstracta, como le corresponde), la no muy lejana de Lenhoff, la sorprendente de hace casi dos años en Aix-en-Provence (Katie Mitchell, la más audaz y una de las más penetrantes), la reciente de la Komische Oper de Berlín (Klaus Grünberg, hace menos de un año). Por no referirnos a otras más antiguas o a las de Pierre Audi (Viena) o Laurent Pelly (Bruselas).

Se investiga mucho alrededor de esta ópera bella 'con enigma', el enigma (mejor que 'el misterio', no hagan caso de Arkel) de Mélisande y su origen. De los manteos medievales pasamos a las familias *fin-de-siècle*; las puestas que recordábamos ya superaron esa etapa. La opción de Lazar es sencilla: todo en el huerto-jardín-bosque; los interiores se desarrollan en exteriores; las ropas son años 60, más o menos; Yniold está presente siempre hasta su forzada declaración; los dos jóvenes son veinteañeros, aunque abatidos; se define un atisbo de vida para proclamar la victoria de su contraria. Excelentes las actuaciones del trío protagonista, con especial interés en el caso de Laurent Alvaro en Golaud, que es el papel más gestual; pero Mauillon y ese ángel que muestra ser Jenny Daviet tienen bien aprendido el sentido de sus silencios.

Voces correctas, adecuadas, sin duda nada que ver con la tradición aplastante e insuperable que viene desde Desormières en el París ocupado. Hay una clara, notoria correspondencia, se diría que complicidad entre el maestro Maxime Pascal y el director de escena, compatriota. Sí, es un Pelléas muy francés, por reparto y por direcciones. Puede sorprender que la Opera de Malmoe traiga un Pelléas tan sobresaliente. Pero, ¿acaso no vino de Malmoe aquella *Jenufa* insuperable de 2011? No pierdan de vista este teatro, ni otros de por aquellas latitudes. Aportan puestas en escena que renuncian a lo deslumbrante para penetrar en el sentido verdadero de la obra de que se trate; no importa que vistan a Yniold de adolescente de hamburguesería y muestren a Mélisande con discretas minifaldas. Por último: este DVD tiene subtítulos en español.



SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

MASSENET:

Werther. Juan Diego Flórez, Anna Stéphanie. Orquesta Filarmonía de Zúrich. Director musical: Cornelius Meister. Directora de escena: Tatiana Gürbaca. ACCENTUS 20427 (1 DVD)

Gürbaca, por orígenes y preparación (Berghaus, Kontwitschny), no genera dudas en cuanto a sus concepciones. Entiende este drama romántico de manera excesivamente realista y burguesa, aunque lo rodee de unos aspectos oníricos, como si la acción surgiera de una evocación del protagonista antes, durante o después del acto suicida. El minucioso trabajo de exposición y la coherencia (pese a pasajeras e inevitables tendencias a cargar tintas), algo en la que los actores-cantantes colaboran de forma incondicional amparados por un físico que se corresponde al respectivo personaje, ayudan a aceptar finalmente la propuesta. Todo ocurre en un mismo escenario interior (por lo que hay que imaginarse esa naturaleza ausente que despierta entusiasmos en Werther), evitando la monotonía la expresiva iluminación de Klaus Grünberg, el mismo responsable del decorado.

Flórez, grandísimo cantante y artista sensible y voluntarioso da Werther su lírico contenido a partir de una clarísima dicción, adobada por oportunos matices; para los momentos más dramáticos (parte final del reencuentro con Charlotte) cuenta con los recursos suficientes para superarlos. Voces de timbre y consideración livianas, muy bien elegidas por ello, rodean al tenor, encontrando este un ideal complemento vocal y físico en la juvenil y exquisita Charlotte de la Stéphanie, cómoda en todas las exigencias vocales de la obra. Conveniente distribución rodea a esta pareja central: una infantil y angelical Sophie y un digno Albert, que marca bien su doble situación, se unen al notable Bailli de Cheyne Davidson. Meister plantea la partitura más wagneriana de su autor de manera mucho más íntima de lo que es habitual, pensando seguramente en cuidar al equipo vocal que tiene en el escenario, sin que los resultados pierdan intensidad.

FERNANDO FRAGA



Carella realiza un trabajo profundo. La orquesta suena en todo su esplendor, dando a los momentos íntimos una concentración y un lirismo arrollador

MEYERBEER:

Margherita d'Anjou. Blasis, Rosistkiy, Petrone, Meikle. Orquesta Intern. d'Italia. Director musical: Fabio Luisi
Director de escena: Alessandro Talevi
DYNAMIC 37802 (2 DVD)

Título italiano de Meyerbeer con clarísimas influencias rossinianas en la música, el canto y en la organización vocal, dicho todo ello a su favor, que había obtenido ya una importante plasmación discográfica en Opera Rara 2002. Luisi, responsable del Festival de Martina Franca, hace una lectura acorde con su prestigio, sacando de la orquesta y de un muy exigido y competente coro la necesaria esencia, organizando un equipo en general bien dispuesto, preparado con minuciosa atención. Destaca Gaia Petrone en una parte de contralto muy complicada en cuanto vocalidad y trabajo. El suyo es el personaje más involucrado globalmente en la obra. Su lectura del excitante rondó final es la mejor prueba de ello.

Marco Filippo Romano, en un personaje cómico (la ópera es de carácter semiserio), también es otro elemento sobresaliente que sabe dar, como italiano que es, el verdadero sentido al bufo Michele. Anton Rositskiy apchuga con un tenorismo muy agudo y sale bastante airoso del terrible empeño, mientras que Giulia de Blasis da aceptable dignidad y estatura a quien titula la ópera. Con cita especial a Laurence Meikle, cumple el resto del reparto.

Talevi acerca la acción original escocesa del XV a nuestros días y, él sabrá porqué, la sitúa en un enloquecido mundo de la moda. O sea que Margherita puede ser equiparable a una de esas hoy llamadas *socialités* y el Duque parece definido cual clonación caricaturesca de algún modisto de hoy día. A partir de ahí cualquier parecido con la acción de la obra es accidental, resultando un disparate laborioso de ver, complicado de entender y menos aún de disfrutar. Dynamic suele publicar en paralelo la versión únicamente audio; se recomienda mejor este soporte. La obra merece mucha atención. Y, si no se dispone del otro registro citado, mayor razón para adquirirla. Sin subtítulos en español.

MEYERBEER:

Le Prophète. John Osborn, Marianne Cornetti, Lynette Tapia
Orquesta Filarmónica de Essen. Coros del Teatro Aalto-Musik
Director: Giuliano Carella
OEHMS 971 (3 CD)

El sello alemán Oehms está muy atento a lo que se canta por su tierra y de ello nos deja constancia grabada, sobre todo cuando juzga interesante la obra, a menudo por escasez discográfica de la misma: *Caligula* de Glanert, *Demetrio re de Siria*, *Lodoiska* y *Fedra* de Mayr, *El alquimista* de Spohr o *Catone in Utica* de Ferrandini son algunos ejemplos escogidos al azar y más o menos recientes. Con un amplio espacio estético y temporal de la historia de la ópera, como puede comprobarse.

Desde hace unos años la Deutsche Oper de Berlín viene dedicando una retrospectiva a las óperas de Meyerbeer. Ha programado *Les Huguenots*, *Vasco da Gama* (la originaria *L'Africaine*), *Robert le Diable* o *Dinorah* y, en diciembre de 2017, *Le prophète*. Meses antes, se le había adelantado el Teatro Aalto de Essen, y sus funciones fueron elegidas por Oehms para trasladarlas al disco por motivos que se ignoran.

Giuliano Carella, batuta no tan asociada al mundo meyerbeeriano como Renato Palumbo o Enrique Mazzola, realiza un trabajo profundo. La orquesta suena en todo su esplendor, otorgando a los momentos íntimos una concentración y un lirismo arrolladores y, sin caer en excesos, ofreciendo de las situaciones más espectaculares la correspondiente plasmación. El coro, importantísimo como en todas las partituras del compositor, se halla a la altura de la orquesta.

De *Fidès* dejó constancia Marilyn Horne en dos lecturas de auténtico magisterio. La labor de Marianne Cornetti, en un personaje escrito a la satisfacción y lucimiento de Pauline Viardot —quien cantaba con toda tranquilidad partes de contralto y de soprano—, puede ser calificada en general de respetable. Posee temperamento y entrega, sabiendo pasar de los momentos más serenos del inicio a los más tensos y complicados de las escenas de la catedral y de la cárcel, en una caracterización aceptable, exhibiendo un centro potente y un sólido grave. Son cualidades que pueden compensar o no —según la disponibilidad del oyente a tolerarlo— el problema de los agudos, en donde el *vibrato* parece enloquecer sin control.

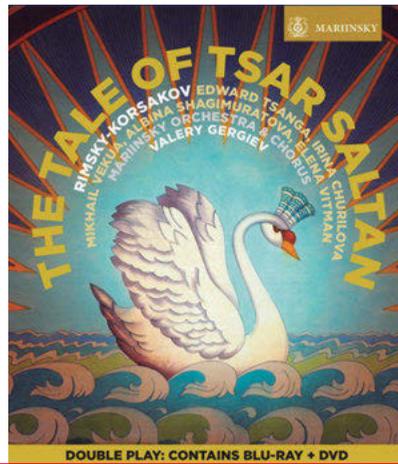
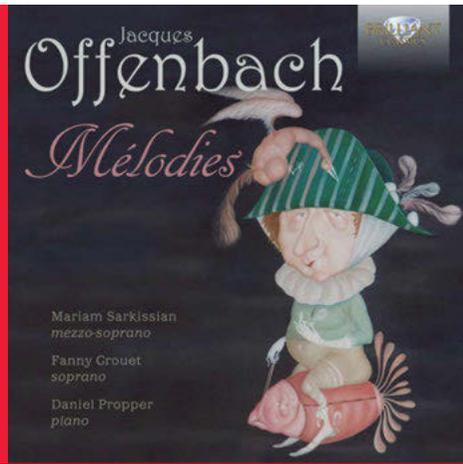
John Osborn está cualificado para Jean tras sus Arnold, Henri o Raoul de Nangis, personajes en repertorio de quien que estrenó la parte, Gustave-Hippolyte Roger. Escritura tenoril onerosa, que precisa de un importante empuje vocal, un registro agudo muy exigido y una insistencia en la zona de paso en constante prueba incluso para una sana y fluida emisión, como nos demostró en su momento Nicolai Gedda en un momento de esplendor. En conjunto Osborn convence sin paliativos, guste o no su timbre de voz.

Berthe se presenta con una impresionante cavatina, jamás escuchada con tamaño despliegue instrumental por parte de Lynette Tapia, esposa de Osborn, que dispone de unos sobreagudos asombrosos y de una coloratura a la par, virtudes que expone de manera apabullante en dicha página (con algunos sonidos intermedios no del todo respetables). Ofrece en conjunto una lectura mucho más brillante que la reciente de Diana Damrau y las anteriores de Margherita Rinaldi y Renata Scotta, metida en estos berenjenales en la época en que ya iba por la vida de soprano *spinto*. Tapia se luce después en el hermoso dúo con Cornetti: voces bien contratadas, como seguramente quiso el compositor.

El resto del equipo no tiene tanto compromiso. Tijn Faveyts, sólido centro de bajo, aprovecha para lucirlo en sus cuplés y encaja casi siempre con los demás anabaptistas: Albrecht Kludszuweit y Pierre Doyen. El Oberthal de Karel Martin Ludvik es un poco anodino (tampoco el cometido le permite destacar). Muy buena toma sonora.

FERNANDO FRAGA

FERNANDO FRAGA



Valery Gergiev vuelve a apuntarse un tanto con Rimski, por su concepción, su equilibrio y su sentido poético del cuento y de lo teatral. El resultado es de un equilibrio artístico más que aceptable

OFFENBACH:

Mélodies. Mariam Sarkissian, mezzosoprano. Fanny Crouet, soprano. Daniel Propper, piano. BRILLIANT 95641 (1 CD)

Este álbum nos conduce a un universo sonoro poco frecuentado y, de hecho, poco esperado. Porque el íntimo género francés de la *mélodie* —una suerte de equivalente ligera del lied germano— puede sorprender con las aportaciones de Jacques Offenbach, el *factotum* de la opereta francesa decimonónica. Este alemán nacionalizado francés, conocido por su estilo chispeante, picarón y algo vulgar, dejó también de época preferentemente juvenil un cierto número de canciones para voz femenina y piano, con ocasionales aportaciones de instrumentos terceros, en lengua francesa pero también en su natal alemana. El estilo, de un melodismo contenido y prosódico, muestra un tono ligero, teñido ocasionalmente de pasajes de suave patetismo, algo más patente y potente en las tres canciones en lengua alemana.

Responsable máxima del proyecto es la mezzosoprano Mariam Sarkissian, artista muy comprometida con el género canción y el redescubrimiento de repertorios olvidados. Dotada de un instrumento cálido y redondo, pero no especialmente terso, homogéneo o esmaltado, su fuerte está en saber decir y en la matización de acentos a la hora de sacar de texto y melodía las máximas potencialidades, algo que consigue plenamente en un género para el que constituye una primera exigencia. Igualmente musical se presenta su discípula la soprano Fanny Crouet, con una voz menos distinguida que tiende a adquirir ciertas asperezas en el extremo agudo.

Cumple con regularidad el piano de Daniel Propper y se agradecen por el color aportado las intervenciones de violonchelo y clarinete en las canciones que los requieren. Muy reprobable resulta que no se indique cuál de las cantantes asume cada canción, pues dos vocalidades sin personalidad excepcional pueden confundir a un oído poco avezado. Lo dicho no obsta para que se presente como un proyecto valorable.

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL

RIMSKI-KORSAKOV:

El zar Saltán. Edward Tsanga, Irina Churilova, Varvara Soloviova, Tatiana Kravtsova, Elena Vitman, Mijail Vekua, Albina Shagimuratova. Orquesta y Coro del Mariinski de San Petersburgo. Director musical: Valery Gergiev. Director de escena: Alexander Petrov. MARIINSKY 597 (1 DVD + 1 Blu-ray)

Esta puesta en escena mima las viejas puestas con decorados primarios, olas de utilería, manteos de cuento de la Rusia de antaño, la de finales del XVI y los años de los primeros Romanov y el Raskol, el cisma. ¡Y hasta hay dibujos animados! Estos dibujos animados los toman a préstamo de un film de hace poco más de treinta años, dirigido por Ivan Ivanov-Vano y Lev Milchin (1984). La filmografía soviética ya tenía sus intentos con el cuento del Zar Saltán, especialmente uno ‘para mayores y pequeñitos’ dirigido por Aleksandr Ptushko (1967). Estos fragmentos animados en medio de las fantasías orquestales de una de las óperas más sinfónicas de Rimski adelantan la acción, la resumen. No se trata tanto de una puesta tradicional como una manera de volver a contar el cuento con la ilusión de que se recrean viejas pautas de relato, aquellos teatros que acaso vimos cuando éramos chicos.

Alguien dijo que, de chico, creía no tanto en los cuentos como en quien se los contaba. Tal vez esa era la pretensión de Alexander Petrov con su manera sencilla de volver a contar la historia. A la vista de lo que ha hecho Cherniakov con *Sneguroshka*, no imaginamos qué hubiera hecho Cherniakov con este otro cuento pushkiniano, pero sin duda habría sido algo muy distinto. Tal vez nos llegue ocasión de comprobarlo. Acaso sea arduo cambiarle el icono a este cuento, pero mayores cosas hemos visto. *El zar Saltán*, obra estrenada en 1900 en teatro privado (cuando Rimski no se llevaba bien con los Teatros Imperiales) no es la más atractiva ópera del compositor, pero es un intento muy conseguido de hacer fluir lo melódico sin arias o conjuntos separables (acaso, los de la princesa-cisne, y aun así). Esa continuidad es el gran acierto, el gran logro de esta décima ópera de Rimski, a la que seguirían sus dos últimas obras maestras (*Kitezha*, *El gallo de oro*), y antes dos obras olvidadas (*Servilia* y *Pan Voievoda*) más una ópera breve, *Kashchei el inmortal*, de cuyo espíritu deducirán Diaguilev y sus gentes (Stravinsky, entre ellos) una especie de ‘alma musical rusa’ ante el crédulo todo-París de 1909.

Como sucede a menudo en registros rusos de los últimos tiempos, las voces femeninas superan en altura artística a las masculinas. Irina Churilova en la zarina y Albina Shagimuratova dominan el reparto, con sus momentos de lirismo y casi total ausencia de dramatismo pese a las pruebas a que es sometida la primera; están bien secundadas por las pérdidas hermanas y madrina, un trío de voces que todavía evocan el resplandor de la vieja escuela rusa (Soloviova, Kravtsova y Vitman); es más, pueden todas ellas con lo débil del relato y su solución escénica. Los papeles masculinos no están mal servidos, pero el lirismo del tenor Mijail Vekua tiene los límites de la potencia de su voz: a mayor volumen, menos poesía sonora. El papel algo ridículo del zar Saltán lo resuelve con más color y volumen que gracia escénica Edward Tsanga; felizmente para él, la responsabilidad del cometido es menor a la que el título hace temer. El viejo lo resuelve bien el tenor agudo Vasili Gorshkov, pero aquellos tenores altinos para los que se hacía este tipo de papeles ya no existen. Sí, ya sé, siempre me quejo de lo mismo.

En esta obra el coro tiene mucha importancia: sufre, se condele, inquiere, participa; espléndido el Coro del Mariinski. Y también el ballet, que ejecuta números que a veces resultan una pizca molestos o ajenos a la situación. Valery Gergiev vuelve a apuntarse un tanto con Rimski, por su concepción, su equilibrio y su sentido poético del cuento y de lo teatral. El resultado es de un equilibrio artístico más que aceptable. Los intérpretes, el coro, la orquesta, el director musical y el de escena consiguen ese equilibrio. La obra contiene bella música. Con la historia hay que transigir para que lo demás funcione.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ



MOZART:

Così fan tutte. Margaret Price, Brigitte Fassbaender, Wolfgang Brendel, Peter Schreier, Reri Grist, Theo Adam Coro y Orquesta de la Ópera de Baviera
 Director: Wolfgang Sawallisch
 ORFEO 918 182 (2 CD)

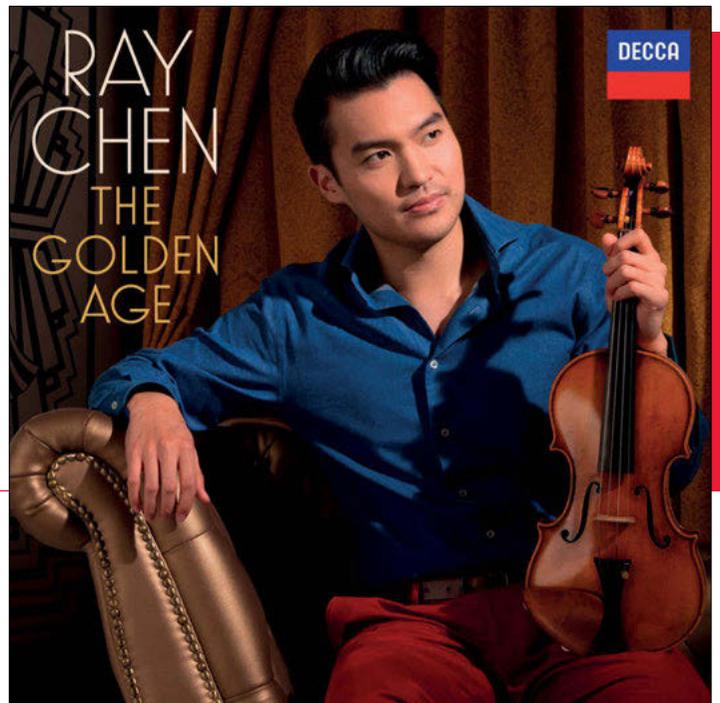
Una versión directa, saludable, de pintura al óleo, bien definida, de líneas marcadas, de una corrección musical indiscutible, en la que todo es animado, limpio, equilibrado, bien proporcionado. No hay especial finura, sí elegancia muy germánica, compostura, brío y general precisión en los conjuntos. Echamos en falta, eso sí, una poesía más depurada, un lirismo de más altos vuelos, una *cantabilità* más italiana, pues no en vano estamos ante una ópera bufa, aunque, claro, con sus matices, sus dobles lecturas, sus pliegues y su sabia construcción, que combina elementos de estilo napolitano y rasgos pertenecientes a la más adusta tradición centroeuropea.

El artífice de la versión, organizada desde estos firmes presupuestos, es el alemán Wolfgang Sawallisch, un director siempre claro, ordenado, musical, respetuoso con lo escrito. Lo que podía faltarle de genio lo compensaba con la seguridad y estilización del trazo, la proporción y el impulso dramático, no exentos de refinamiento. Aspectos que brillan en esta interpretación en vivo de la antepenúltima ópera de Mozart. Lo que falta de agudeza, de suprema matización, de toque fino, se suple con la estupenda ejecución, con las distinguidas prestaciones vocales, aunque no todos los miembros del reparto estén al mismo nivel.

Aquí hay una oveja negra: el tenor Peter Schreier, un artista musical, a veces exquisito, pero que no encuentra su sitio. El personaje de Ferrando es viril, noble, amoroso, varonil. La voz estridente del cantante, sus acentos enfáticos, sus sonidos pecorinos perjudican los momentos más dramáticos. Es un enamorado poco atractivo y es él quien impide que el extraordinario dúo con Fiordiligi (*Fra gli amplexi*), uno de los números más sublimes de la partitura, no levante el vuelo. Una pena, porque Margaret Price, con su amplia voz lírica bien esmaltada, rica en armónicos, extensa y prieta, canta estupendamente, aunque ande floja en graves y no acabe de matizar tan exquisitamente como quisiéramos ciertas frases. Contundente e inteligente en todo momento Fassbaender, una Dorabella de tronío, con medios y elocuencia sobrados.

Grist es demasiado poquita cosa, algo ñoña, muy *soubrette*, pero funciona, a veces por exceso. Tanto Brendel como Adam tienen los instrumentos, sólido, ampliamente baritonal el primero, algo engolado pero rotundo el segundo. No están en el secreto del fraseo mozartiano en la lengua de Dante ni poseen la finura necesaria para el matiz sigiloso, el acento sutil que piden tantos momentos. La Orquesta es magnífica y el sonido, bueno. Todo respira buen teatro. La partitura se somete a numerosos cortes, en especial en la *particella* de Ferrando. Una interpretación en los antípodas de la tan acuarelística de Karajan (1954), más en la línea de la de Böhm (1961), ambas de EMI. Preferible en todo caso, dentro de las más modernas, a la tan pedantesca y amanerada de Currentzis (SONY), que el firmante criticó en estas páginas oportunamente.

ARTURO REVERTER



**RAY CHEN
 THE GOLDEN AGE**

Ray Chen presenta "The Golden Age", su primer álbum para Decca, en el que reúne algunas de las piezas más representativas de la edad de oro del violín, como el *Concierto nº 1* de Bruch así como "Summertime" de Gershwin, "Claire de lune" de Debussy o "Estrellita" de Ponce, en arreglos para violín y piano, y cuarteto de cuerda de Koncz, Kreisler y Heifetz.

Formatos:
 1CD, álbum digital

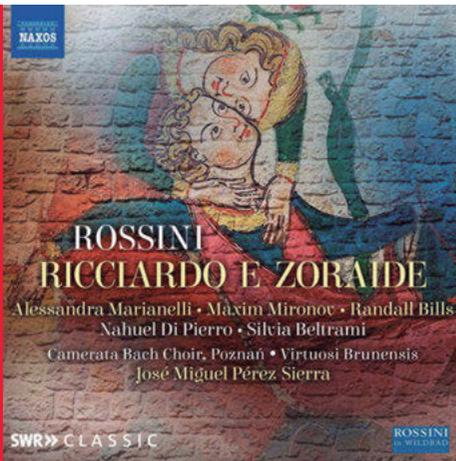
Ray Chen, violín
 Julien Quentin, piano
 Cuarteto Made in Berlin
 London Philharmonic Orchestra / Robert Trevino



deccaclassics.com



universalmusic.es



ROSSINI:

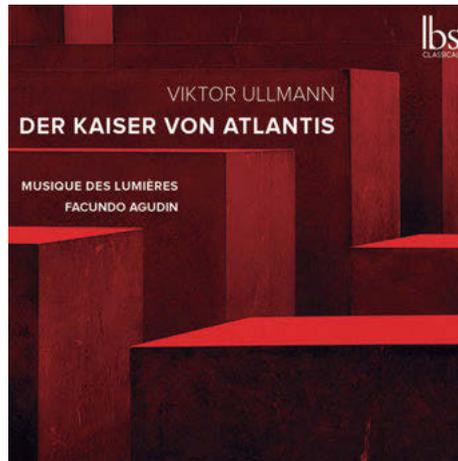
Ricciardo e Zoraide. M. Mironov, R. Bills, A. Marianelli, S. Beltrami, N. di Pierro. Coro Camerata Bach. Virtuosi Brunensis. Director: José Miguel Pérez Sierra. NAXOS 8.660419-21 (1 CD)

Con algún retraso nos llega otra destacable interpretación rossiniana de *Bad Wildbad*, que conserva esa constancia de buen hacer a que nos tiene ya acostumbrados este festival alemán. Con la escrupulosa y, sobre todo, nítida dirección de Pérez Sierra, que permite cantar cómodamente a todos sus intérpretes, algunos de ellos —como él mismo— provenientes del Festival de Pésaro.

Alessandra Marianelli, voz asociada más a una soprano lírica ligera que a la parte de Zoraide, que parece pedir otro tipo de voz con centro más ancho, sorprende por la acertada asimilación de la parte, donde la exhibición técnica se corresponde con la oportuna caracterización dramática. Randal Bills, por colorido instrumental, no parece corresponderse con el tipo de baritenor para el que fue escrito Agorante: Andrea Nozzari. De hecho, hay contraste en el dúo con el otro tipo tenoril, el *contraltino* correspondiente a Ricciardo, pero canta con empuje necesario, da todas las notas (graves y agudas) y sale muy airoso en general en un personaje de bastantes exigencias vocales.

Maxim Mironov tiene a Rossini como uno de los compositores de cabecera en su repertorio y se capta por la manera en que resuelve todos los problemas de estilo y la complicada tesitura —muy aguda y virtuosística— de Ricciardo. Silvia Beltrami es una Zomira de voz oscura y sonora; se trata de intérprete de vocación rossiniana, que no tiene tanta labor como sus tres compañeros, pero que aprovecha para destacar en su escena y aria del acto II. Nahuel di Pierro cumple con dignidad, así aunque su participación es más bien reducida. Excelente el coro, habitual en esas sesiones festivaleras. En conjunto, puede medirse tranquilamente con la única versión oficial en disco, la de Opera Rara de 1995. Los aplausos del público dan inequívoca garantía a la versión.

FERNANDO FRAGA



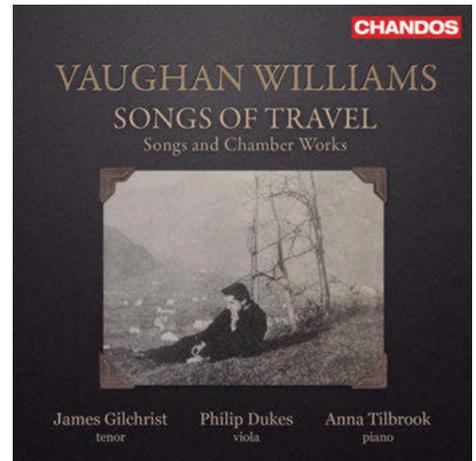
ULLMANN:

Der Kaiser von Atlantis. Pierre Yves Truvot, Wassyl Slipak, Anna Wall, Natalie Pérez. Orchestre Musique des Lumières. Director: Facundo Agudín IBS 32018 (1 CD)

Viktor Ullmann (1898-1944) fue un músico checo del que cabe apuntar su doble condición cívica de judío y soldado austriaco en la Primera Guerra Mundial, más su formación de compositor con Schoenberg y Alois Haba. Cumplió buena parte de su obra en el gueto de Praga, en condiciones de extrema pobreza y, desde 1942, en el campo de exterminio de Theresienstadt, donde acabó suprimido por los nazis. Descriptivamente se sitúa a partir de dos vanguardias, el atonalismo y la microtonalidad (cuartos de tono) pero su paso decisivo lo dio por la música centroeuropea de entreguerras, con la nueva objetividad y el acercamiento populista al espectáculo del barracón y el teatrillo. No le es extraña una coloración expresionista y, para el caso de esta ópera, su interés por el teatro de sátira social y absurdo de los años veinte.

Der Kaiser von Atlantis (*El emperador de la Atlántida*) se conoció a partir de 2012 por un minucioso trabajo de reconstrucción y limpieza de los manuscritos de Ullmann sobre el libreto de Peter Kien, también contemporánea víctima del Holocausto. El director del proyecto es quien estrenó la obra en 2015 y ahora propone esta cuidadísima y vivaz lectura para el disco. Se trata de una estructura doble, con partes habladas —más bien, recitadas— y otras musicalizadas, de una desenvoltura farsesca que enmascara una visión trágica del mundo civilizado, el poder y los discursos que lo disfrazan y le prestan una ridícula liturgia. El lenguaje musical de Ullmann es sencillo y eficaz. Le preocupa que los intérpretes puedan trabajar con claridad y aplomo, de modo que la acción escénica protagonice toda su labor. La versión, aparte de lo apuntado, destaca por una autenticidad radical y de elevado valor histórico-documental.

BLAS MATAMORO



VAUGHAN WILLIAMS:

Songs of travel. Six Studies. Romance. Four Hymns. James Gilchrist, tenor Philip Dukes, viola. Anna Tilbrook, piano CHANDOS 10969 (1 CD)

En el universo opuesto al *wanderer* de Schubert se encuentra este *vagabond* de Williams. Si el primero pasea su dolor infinito y su desolación por paisajes violentos hasta la destrucción, el segundo goza de la vida errante, los bellos paisajes e incluso el amor y los recuerdos como si se tratara de una excursión primaveral. Este es un vagabundo afirmativo y entusiasta que, sin embargo, en esta grabación viene en una voz de tenor, en lugar del habitual barítono.

La versión hasta ahora canónica para barítono era la de Bryn Terfel (DG), una voz áspera y perfumada con humo de pub irlandés. La del tenor Gilchrist es mucho más civilizada, educada, sutil, pero muy competente. El disco de Terfel sólo contenía las *Songs of travel* de 1901, acompañadas por una antología de la canción inglesa de principios del siglo XX, Finzi, Ireland, Butterworth... El de Gilchrist está enteramente dedicado a Williams con canciones que llegan hasta 1926. Completan el programa unas piezas para viola (el instrumento fetiche del autor) y piano, sumamente coherentes.

Estas canciones viajeras son adaptaciones de poemas de R. L. Stevenson cuya pasión por la caminata infatigable le llevó a publicar algunos memorables libros de viajes a pie. Es, por tanto, un espíritu afirmativo y aventurero el que preside estas canciones, lo que hace perfectamente aceptable la voz del tenor, más amigable y simpática que la del barítono, aunque, lo reconozco, Williams quería un barítono y seguramente habría sido mejor obedecerle.

Como dije al principio, este caminante es lo más opuesto que pueda uno imaginar al peregrino de Schubert, el cual, sin embargo, es el inspirador de la primera canción, pero si se quiere cambiar un poco el colorido de la estampa, olvidar los grises, el frío y las sombras para darle un toque cromático más luminoso, esta versión es excelente.

FÉLIX DE AZÚA



Una Valquiria #MeToo

EL FESTIVAL DE PASCUA DE SALZBURGO TUVO LA OCURRENCIA DE RESUCITAR LA LEGENDARIA PRODUCCIÓN QUE KARAJAN PUSO ALLÍ EN PIE EN 1967, AHORA ENCOMENDADA EN LO MUSICAL A THIELEMANN

WAGNER:

Die Walküre. Peter Seiffert, Anja Harteros, Anja Kampe, Vitalij Kowaljow, Christa Mayer. Staatskapelle Dresden
 Director musical: Christian Thielemann. Directora de escena: Vera Nemirova. CMAJOR 742808 (1 DVD)

Para conmemorar el 50º aniversario del Festival de Pascua de Salzburgo no se le ocurrió otra cosa que resucitar la 'legendaria' producción de *La valquiria* que Karajan puso allí en pie en marzo de 1967 al frente de su Filarmonica de Berlín. Fue el comienzo de un *Anillo* que, preparado minuciosamente en el estudio de grabación, a razón de una obra al año, antes de darse en Salzburgo, mostró con crueldad la debilidad de algunos cantantes, particularmente Jess Thomas (Siegfried) y Helga Dernesch (Brünnhilde), dignos en disco, claramente insuficientes en vivo. La toma salzburguesa es una rareza que ha visto muy pocas ediciones en disco. Por algo será. La monumental escenografía era de Günther Schneider-Siemssen y el propio Karajan se encargó de la dirección de escena.

La escena, reconstruida por Jens Kilian, responsable también del vestuario, es relativamente sencilla: un gigantesco árbol que domina el escenario, para el primer acto; una enorme plataforma circular, para los otros dos. Proyecciones e iluminación (a cargo de Olaf Freese) contribuyen a dar variedad y crear ambientes, a veces de forma muy conseguida (nubes, fondo verde-bosque), otras (nombres de personajes del *Anillo*, como Alberich, cambios de luz coincidiendo con *ff* súbitos en la orquesta) de forma un tanto ingenua.

Devolver la vida a una producción 'legendaria' es tarea peligrosa. Tal labor se encargó a Vera Nemirova, muy activa en Fráncfort y Hamburgo. Su trabajo es bastante primario, a nivel de función de instituto. El estatismo de la *Cabalga de las valquirias*, o los caídos en combate, que, como zombis, aparecen portando antorchas (el 'fuego mágico') causan sonrojo. Además, contiene detalles irritantes que revelan que Nemirova no se ha enterado de nada, a la par que exhibe sin pudor cierto sesgo que, por muy actual que resulte, es ajeno a la obra. Para Nemirova, los hombres son seres violentos, ávidos de sexo y tienden a abusar de

su posición de poder, cuando no de su superioridad física sobre las mujeres. Así, retrata a Hunding como un maltratador típico, un tipo hosco y celoso que, en su relación con su esposa, alterna la violencia y el comportamiento soez (agarra a Sieglinde por el pelo y le manosea la entrepierna) con los mimos torpes; además bebe. Ya en su primer encuentro, Siegmund, aquí nada heroico y más bien bobalicon (la torpeza en escena de Peter Seiffert contribuye a crear esa imagen, tanto como la dirección de actores) besa con algo más que agradecimiento las manos de Sieglinde, y ambos se miran con algo más que curiosidad, lo que impide la natural progresión dramática del primer acto. La autoridad de Wotan, el temor que produce, emanan más de su comportamiento violento con las valquirias, incluida Brünnhilde, a las que zarandea y arroja al suelo, que de su condición de dios supremo y su conocida cólera. Esto es #MeToo escénico, que desvirtúa totalmente el carácter de los personajes.

Christian Thielemann debió de sentirse feliz de poder emular a su héroe, en su feudo: hacer de Karajan en Salzburgo... ¡ahí es nada! Al frente de una formidable Staatskapelle Dresden, brinda una lectura irregular. Muy en su estilo, en el primer acto renuncia al dramatismo para centrarse en la belleza sonora, combinando la blandura hedonista y autocomplaciente con subrayados y un gusto por el detalle marca de la casa. En el segundo acto, todo va bien hasta el monólogo de Wotan, con una extraordinaria escena de Fricka (musicalmente; escénicamente es disparatada). A partir de ahí la función se instala en una rutina de lujo, con espléndidos detalles aislados, de calidad, en un conjunto poco convincente, falto de verdad teatral, de grandeza. El tercer acto, comandado por un Thielemann que, ahora sí, se mete de lleno en el drama, quita la sordina a la orquesta y dirige

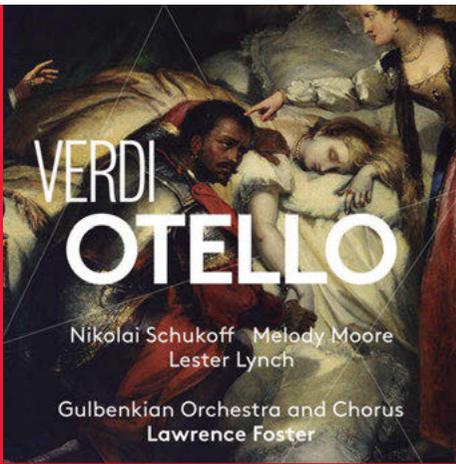


con tensión irresistible, y una Anja Kampe en estado de gracia, se eleva hasta lo excepcional.

Vocalmente, esta *Valquiria* está bien servida. Pese al natural desgaste, el veterano Peter Seiffert hace valer su condición de lírico pleno, su capacidad para el fraseo *legato* y su flexibilidad y variedad en los pasajes narrativos y líricos del primer acto, pero flaquea en el registro heroico, en las escasas notas altas, en las que el *vibrato* es acusado. Georg Zeppenfeld, bajo de voz clara, cantante fino y matizado, es un Hunding notable. Vitalij Kowaljow ha aprendido mucho desde que cantara el Wotan para Barenboim en la Scala (2010). Vocalmente apañado, bien que en las notas altas la voz se adelgace o que llegue justo de fuerzas al final, el principal problema de Kowaljow es que es más padre que dios, es un político que no transmite autoridad natural, vértigo o el drama que le corroe.

Ellas son superiores a ellos. Christa Mayer, de voz bellísima, sin fisuras, cantante intensa, entregada, de estupenda dicción, es una Fricka señorial, imponente. En su debut en el papel, Anja Harteros, inconmensurable, de voz voluminosa, sensual, agudo limpio, fácil, graves sonoros y bien apoyados y notable prestación dramática, compone una Sieglinde para el recuerdo, histórica. Otra debutante en el papel, la imprescindible Anja Kampe (Brünnhilde), cantante completa, cada vez más grande, deja ver destellos de clase en el segundo acto e impera en el tercero, vocalmente esplendorosa, poderosísima. Kampe se abrasa como si esta fuera su última Brünnhilde. Aunque no cantase más este papel, el lugar en el Valhalla lo tiene asegurado.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO



VERDI:

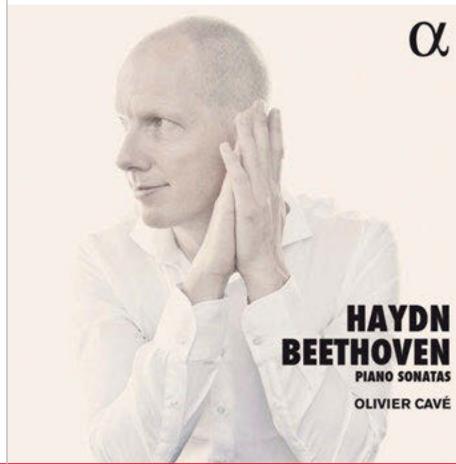
Otello. Nikolai Schukoff, Melody Moore, Lester Lynch. Coro y Orquesta Gulbenkian. Director: Lawrence Foster PENTATONE 5186 562 (2 CD)

Inesperadamente nos llega esta interpretación lisboeta a cargo de un sello más bien asociado al mundo wagneriano. Sin intenciones palpables de competir con anteriores versiones (incluida la más reciente de Muti en Chicago del año 2011), donde existen para cualquier gusto, Foster firma una razonable lectura, muy atento al drama y dispuesto siempre a resaltar la orquesta, pero siempre cuidando las voces. A veces, trasciende su origen concertístico. Equipo internacional sin ninguna voz italiana, Schukoff, de carrera primordialmente wagneriana, es un *heldentenor* sin la oscuridad o anchura que se asocia a esta vocalidad, aunque cuenta con su fortaleza y empuje. Atento en el dúo amoroso, su actuación gana elocuencia y seguridad según avanza la obra, concretando un Othello digno de respeto y, por secciones, hasta de moderada admiración (*Dio mi potevi*, finales de los actos II y III, y *Niun mi tema*). Medios tiene, salvo ciertas débiles notas extremas.

Moore dibuja una Desdemona tradicional con medios atractivos —que pierden algo de pureza en las notas altas—, con un *vibrato* muy personal, un canto seductor y los acentos del esperado valor expresivo que se le supone, muy destacados en su gran escena del acto IV. La voz de Lynch no despierta de inmediato demasiado interés, pese a hallarse bien encuadrada en su tesitura y de no resultar demasiado fonográfica; convence más por la apropiada caracterización que por dichos medios en juego.

Es indudable que el trabajo de Foster con el equipo vocal ha sido minucioso y completo, desde el terceto principal al resto. Muy ligero, pero eficaz, el Cassio de Junho You, y muy bien aprovechada Emilia de Helena Zubanovich. Un poco menos interesantes el algo frágil Lodovico de Kevin Short. En fin, lectura que merece un respeto, lo que es ya mucho en una discografía abundantísima y selectísima.

FERNANDO FRAGA



BEETHOVEN / HAYDN:

Sonatas nº 1 y nº 2 op. 2. Sonata op. 10, nº 2. Sonatas HOB.XVI:32 y HOB.XVI: 48. Olivier Cavé, piano ALPHA 385 (1 CD)

No conocía a Olivier Cavé, pianista suizo nacido en 1977, cuya relativa juventud no le priva de ofrecer unas interpretaciones especiales en el sentido de una madurez y una lucidez musical nada habituales. También es cierto que entre sus maestros se cuentan a Nelson Goerner, Aldo Ciccolini y Maria Tipo, entre otros, aunque esto no tenga que ser determinante de nada. Pero también es cierto, y esto sí que es más significativo, que desde muy joven ya colabora con artistas de la talla de Yehudi Menuhin, Alexis Weissenberg, Barbara Hendricks o Menahem Pressler. La realidad es que nos encontramos ante un artista sólido en sus ideas, cuyas interpretaciones sin lugar a dudas destilan excelencia se mire por donde se mire.

El repertorio escogido para esta grabación son sonatas de juventud de Beethoven, alternadas con dos de Haydn, un clasicismo que en manos de Cavé respira electricidad y chispazos pero también pulcritudes y bellezas sonoras (atención al resplandor sonoro del músico). El tocar del suizo es refinado, afinado en la dirección de la precisión y la claridad sonora, con un fraseo cuidado desde la lógica y el raciocinio, y un discurso que sabe ser meditativo en los movimientos lentos, masticado con luminosidad e inspirado desde el respeto. Los movimientos rápidos, también exquisitos, respiran energía y brío, donde prevalece el sentido musical ante los dedos del intérprete (que no son precisamente lentos ni flemáticos). Cavé empapa las partituras de un carácter decisivo para brindar unas versiones llenas de palpitación que asimismo saben situarse dentro de la expresividad propia de la época. Pulsación, agilidad, orden, equilibrio, elegancia, y sencillez... son también virtudes propias del último disco de este selecto artista. Absolutamente recomendable.

EMILI BLASCO



INSPIRATION

Obras de Hadar, Saint-Saëns, Shostakovich, Offenbach, Casals, Marley y Cohen. Sheku Kanneh-Mason, violonchelo. DECCA 4832948 (1 CD)

Sheku Kanneh-Mason es un violonchelista de 19 añitos (el tercero de siete hermanos de una familia de músicos superdotados), polifacético como pocos a su edad, que hace dos años fue galardonado con el premio BBC Young Musician of the Year. Brillantes en sus instrumentos, representan algo muy difícil: una familia de artistas que aunque su terreno natural sea el de la música clásica, abordan sin ningún complejo piezas de música pop actual u otras músicas. Todos ellos forman parte de la Chineke Orchestra, una orquesta profesional europea de música clásica creada por la contrabajista Chi-Chi Nwanoku, y formada solamente por músicos pertenecientes a minorías étnicas, con el objetivo y la vocación de interpretar y dar a conocer proyectos tan variados como autores del continente africano.

El talento de Sheku brilla se mire por donde se mire con un sonido tan vital como expresivo, un fraseo intenso y un discurso interesante y sólido. El repertorio del disco es más que variado; son doce piezas que pasan desde un Bob Marley a una sardana de Casals, el *Hallelujah* de Cohen o el *Concierto* de Shostakovich, entre otros... La orquesta es la de su propia ciudad, la City of Birmingham Symphony, dirigida por Mirga Grazinyte-Tyla. Y la verdad es que escucharlo es un placer, puesto que en ningún momento percibimos exageración sino un sonido noble, que respeta fielmente a cada autor y su lenguaje. De sus versiones se extrae una fina sensibilidad y un talento indiscutible para transmitir belleza y perfección estética. Las dificultades técnicas del *Concierto* parecen poca cosa en sus manos, puesto que también es un virtuoso en la parte técnica: Sheku comunica con ingenuidad, algo que también le es natural y espontáneo, el don de regalar música sea cual sea su procedencia o estilo. Habrá que estar atentos no solamente a él sino a toda la saga.

EMILI BLASCO

Sheku Kanneh- Mason

“EN *INSPIRATION* ESTÁN
LAS OBRAS QUE MÁS ME
GUSTA TOCAR”



JUNIO 2018

Sheku Kanneh-Mason es un violonchelista británico de 18 años que en 2016 ganó el premio “Músico del Año” de la BBC. Era la primera vez que lo conseguía un intérprete de raza negra. Nacido en el seno de una familia de origen caribeño, sus seis hermanos se dedican también a la música clásica. A pesar de su juventud, Kanneh-Mason acaba de publicar su tercer disco en solitario para el sello Decca. Aprovechamos su reciente visita a Barcelona, en donde estuvo para tocar en L’Auditori junto a la OBC, para charlar con él sobre su último CD, “*Inspiration*”.

Proviene usted de una familia muy musical, ya que todos sus hermanos tocan algún instrumento. ¿Cuál es su mayor logro hasta el momento?

¡Buff! No lo sé. Quizás el concurso de la BBC que gané hace dos años. Fue muy especial para mí.

¿Y qué sería un logro en su vida futura?

Supongo que actuar por todo el mundo; tocar el violonchelo y actuar en muchos sitios. Hay música maravillosa, pero aún me queda mucho que aprender. Y estoy deseando aprender, descubrir toda esa música.

Cuando le vi por primera vez en Internet, su imagen me recordó a la

que supongo que diría que soy gracioso y divertido.

¿Y como músico?

Cuando tocamos juntos, somos bastante diferentes. Él se concentra mucho y yo soy más expresivo con los gestos. Pero estamos coordinados y entendemos la música de la misma manera. Tenemos ideas muy parecidas sobre la música y nuestros gustos son muy parecidos.

¿Hay alguna conexión entre el Sheku músico y el Sheku persona?

Soy muy tímido cuando me presentan a alguien, pero en el escenario me siento más seguro, lo cual es paradójico. Muchas personas

En “*Inspiration*” hay canciones más populares que, a modo de pequeños satélites, gravitan en torno un planeta que es el *Concierto para violonchelo de Shostakovich*. ¿Qué tiene la música de Shostakovich que no tenga la de Leonard Cohen o la de Bob Marley?

En la música de Shostakovich se puede ver a un hombre en constante lucha vital, política y personal. Sin embargo, toda música cuando se escribe e interpreta de forma sincera siempre me dice algo.

¿Dónde escuchó la canción *Hallelujah*? ¿Fue alguna versión de Jeff Buckley o, tal vez, la versión de la película *Shrek*?

Conozco esa canción desde hace mucho tiempo. La original de Cohen es la que mejor conozco; todo el mundo conoce alguna versión de esa canción.

Si tuviera a su alcance todos los recursos posibles, ¿qué música le gustaría grabar?

Probablemente me inclinaría por la música de cámara. Me encantaría poder grabar todos los cuartetos de cuerda de Beethoven. Eso sería increíble.

Si solo le quedara una única grabación o una única actuación por hacer, ¿cuál sería?

El *Concierto para violonchelo de Elgar*, sin dudar. Es una de mis obras favoritas, tanto para tocarla como para escucharla.

¿Qué le gustaría que se supiera de usted y no suelen preguntarle?

Mucha gente me conoce como violonchelista, pero lo que no saben es que me encanta el fútbol y que soy un futbolista bastante bueno.

MICHAEL THALLIUM

“Mi objetivo es comprender la música que toco, comprender las emociones y la historia que hay detrás de la obra, para poder comunicarla y para que los demás la entiendan”

contrabajista Esperanza Spalding, quizás por el pelo. ¿Tiene algún asesor de imagen?

El pelo a lo ‘afro’ lo llevo desde que tenía 16 años. Me crece así de forma natural, lo cual me gusta. Es mi estilo propio.

De todos sus hermanos, ¿con quién se lleva mejor?

Como tengo un hermano y cinco hermanas, diría que me llevo mejor con mi hermano. Es un año mayor que yo. Sí, ciertamente, congeniamos. Cuando yo aún vivía en casa de mis padres, él y yo compartíamos habitación.

Si le preguntara a su hermano cómo es usted como persona, ¿qué me diría?

Hemos pasado mucho tiempo juntos, así

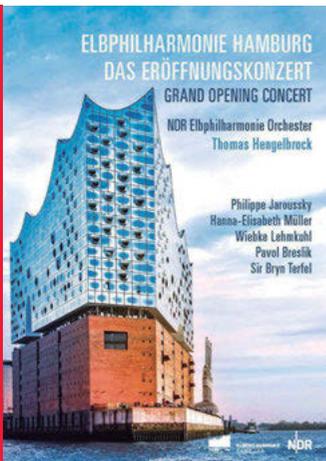
que me han conocido y luego me han visto actuar se sorprenden de lo diferente que soy, porque me siento muy cómodo en el escenario.

¿Qué mensaje quiere transmitir con su modo de tocar?

Eso depende de la obra que toque en cada momento. Mi objetivo es comprender la música que toco, comprender las emociones y la historia que hay detrás de la obra, para poder comunicarla y para que los demás la entiendan. Ese es siempre mi objetivo.

Hablemos de su último CD, “*Inspiration*”. ¿Fue usted quien eligió las obras?

Sí, las seleccioné yo. Quería grabar las obras que más me gusta tocar. Es una selección de mis piezas favoritas.



Hengelbrock seduce de principio a fin porque plasma en música, a través de una admirable selección de obras, las sensaciones que produce la imponente sala que ha revitalizado la vida cultural hamburguesa

ELBPHILHARMONIE: CONCIERTO INAUGURAL

Obras de Britten, Dutilleux, De'Cavaliere, Praetorius, Caccini et al. Varios solistas. Ensemble Praetorius. Coro de la NDR. Coro de la Radio de Baviera NDR Elbphilharmonie Orchester. Director: Thomas Hengelbrock CMAJOR 741408 (2DVD)

La inauguración del espectacular auditorio de la Elbphilharmonie fue, sin duda, uno de los grandes acontecimientos del año. Ver ese concierto ahora, en la impecable realización televisiva de Henning Kasten, produce sana envidia. Acostumbrados a galas tediosas con programas trillados en interpretaciones de circunstancia, el concierto dirigido por Thomas Hengelbrock seduce de principio a fin porque plasma en música, a través de una admirable selección de obras, las sensaciones que produce la imponente sala que ha revitalizado la vida cultural hamburguesa gracias al atractivo arquitectónico de un maravilloso edificio.

Con su impresionante fachada de cristal que se eleva en el puerto, el imponente y carísimo edificio —el coste final de su construcción fue de 789 millones de euros, cuando su presupuesto inicial se cifró en 77— es una de las obras arquitectónicas más imponentes de los últimos años. Y el doble DVD lo muestra en todo en su esplendor en un documental concebido y realizado por Thorsten Mack y Annette Schmaltz que no tiene desperdicio. Ante la calidad técnica de la imagen y el sonido, sólo cabe felicitar efusivamente al equipo de la Norddeutscher Rundfunk, que nos permite disfrutar sin efectismos del concierto inaugural de su Sala Grande (2.100 localidades).

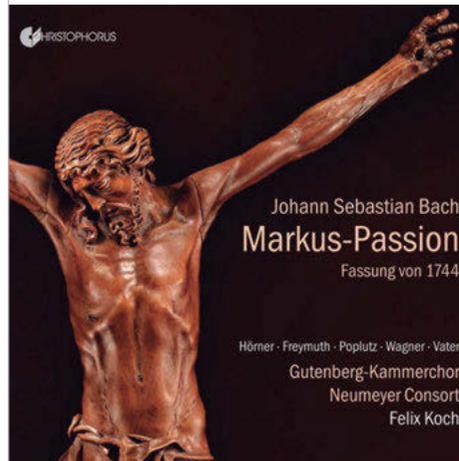
“Aquí, el tiempo se convierte en espacio”, afirma Hengelbrock y esa idea, esa sensación, se vive musicalmente a través de una selección de obras de extraordinaria calidad y sin concesiones. El viaje musical se inicia con el bellissimo *Pal* de las *Seis metamorfosis de Ovidio* de Benjamin Britten, interpretado por el oboísta Kalev Kuljus. Se alternan desde el primer momento piezas ejecutadas en los pisos altos que crean fascinantes lazos acústicos con las obras a cargo de la Elbphilharmonie Orchester, formación de gran flexibilidad y bregada, gracias a la meticulosa dirección de su titular, en el arte de construir grandes arcos dinámicos desde los más delicados pianísimos a los más potentes climas.

Desde las piezas del *Mystere de l' instant* de Henri Dutilleux al final de la *Turangalila* de Olivier Messiaen, con Ya-ou Xie (piano) y Thomas Bloch (Ondas Martenot); de la *Photopsis*, de Bernd Alois Zimmermann al *Preludio de Parsifal*, pasando por *Furioso*, la primera verdadera obra para orquesta de Rolf Liebermann, la sabia confección del programa invita a reflexionar sobre el espacio, el tiempo y la energía que anima el relato musical. Y todo ello con serenos, emocionantes contrapuntos como el aria *Dalle più alte sfere*, atribuida a Emilio de'Cavaliere o Antonio Archilei, que Philippe Jaroussky canta en las alturas de la sala acompañado al arpa por Margret Köll (también interpretan con exquisitos maíces *Amarilli mia bella*, de Giulio Caccini).

Músicas de las esferas, luces y sonidos, y también lazos con músicos ligados a la ciudad hanseática, como Jacob Praetorius y su bello motete para cinco voces y bajo continuo *Quam pulchra es* a cargo del Ensemble Praetorius, o Rolf Liebermann —su *Furioso* evoca las legendarias jornadas musicales de Darmstadt— personalidad clave en la radio y la Ópera de Hamburgo.

No podía faltar un gran estreno, el soberbio tríptico *Reminiszenz*, de Wolfgang Rihm, obra comisionada por la NDR en la que fascina la hábil, detallista y perfeccionista escritura de Rihm y el buen trabajo como solistas del tenor Pavel Breslov e Iveta Apkalna al órgano. Tras el estreno, el concierto se cierra con el cuarto movimiento de la *Novena* de Beethoven. Antes, en el corazón de la obra de Zimmermann, se podían escuchar referencias a la *Novena* y también a *Parsifal*; detalles de un programador sabio como Hengelbrock, que evita la grandilocuencia en una *Oda a la alegría* bien equilibrada —magníficos los dos coros alemanes en sus intervenciones y correctos, sin más, los solistas: Hanna-Elisabeth Müller, Wiebke Lehmkuhl, Bryn Terfel y el citado Breslov—. Un gran programa para el estreno de un auditorio sencillamente mágico.

JAVIER PÉREZ SENZ



BACH:

Pasión según San Marcos BWV 247
J. Hörner, J. Freymuth, G. Poplutz, C. Wagner, W. Vater. Gutenberg-Kammerchor Neumeyer Consort. Felix Koch, dirección CHRISTOPHORUS 77423 (2 CD)

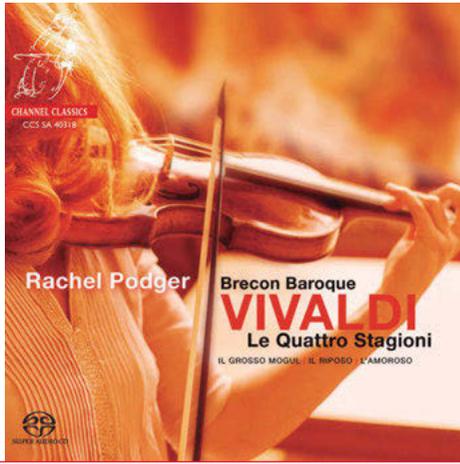
Esta nueva reconstrucción de la desaparecida *Pasión según san Marcos* de Johann Sebastian Bach (1744), realizada por Felix Koch al Neumeyer Consort y del Gutenberg-Kammerchor, es satisfactoria en sus aspectos musicales (obras elegidas e interpretación). Pero plantea dudas, no obstante, en el recitado con que suple los recitativos del Evangelista, a cargo de Wolfgang Vater. M.A.R.



SCHUMANN:

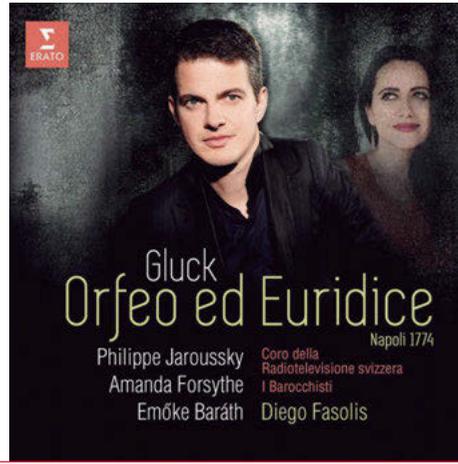
Obras para piano, vol. 11
Florian Uhlig, piano HÄNSSLER 17037 (1 CD)

Contiene el disco tres obras fundamentales de Schumann: las *Fantasiestücke op. 12*, la *Kreisleriana op. 16* y las deliciosas *Nachtsücke op. 23*. Las características del proyecto son buenas, así como las interpretaciones (notables, aunque adolezcan de cierta falta de libertad emocional). La serenidad y la ligereza; lo delicado y lo amable... esa es la propuesta que propone Uhlig para Schumann. E. B.



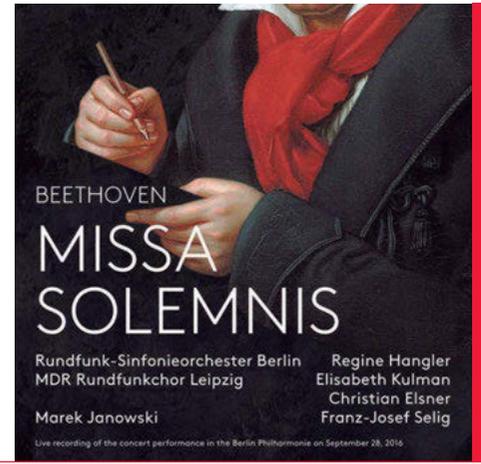
VIVALDI:
Las Cuatro estaciones. Il Riposo. L'Amoroso. Il Grosso Mogul
 Brecon Baroque
 Directora y violín: Rachel Podger
 CHANNEL CLASSICS 40318 (1 CD)

Enésima versión de las *Cuatro estaciones*, pero con el atractivo de contar con una irresistible versión del concierto *Il Grosso Mogul*. Podger toca igual de bien que siempre y lo hace acompañada de una formidable plétera de músicos, entre los que sobresalen Johannes Pramsohler (violín), Daniele Camitini (tiorba) y Marcin Swiatkiewicz (clave). Merece la pena. E.T.



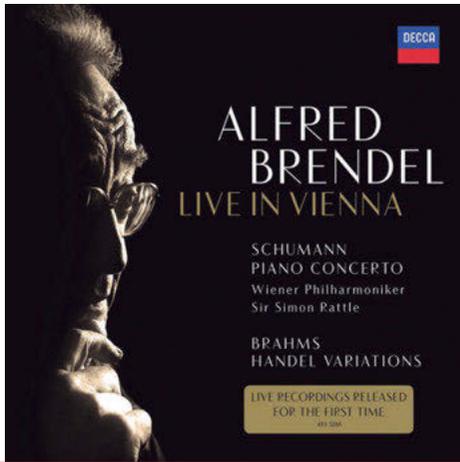
GLUCK:
Orfeo ed Euridice. Philippe Jaroussky, Amanda Forsythe, Emoke Barath
 Coro della Radiotelevisione svizzera I Barocchisti. Director: Diego Fasolis
 ERATO 0190295707941 (1 CD)

Meses antes de reestrenar *Orfeo ed Euridice* en París, Gluck hizo otra versión para el Real Palazzo de Nápoles, en la cual redujo orquestación, modificó recitativos y eliminó danzas. Nunca antes se había grabado. Lo hace ahora Fasolis, con un Jaroussky que evidencia problemas de tesitura, pero con dos sopranos espléndidas, Forsythe (*Euridice*) y Barath. Bonita, pero no imprescindible. E.T.



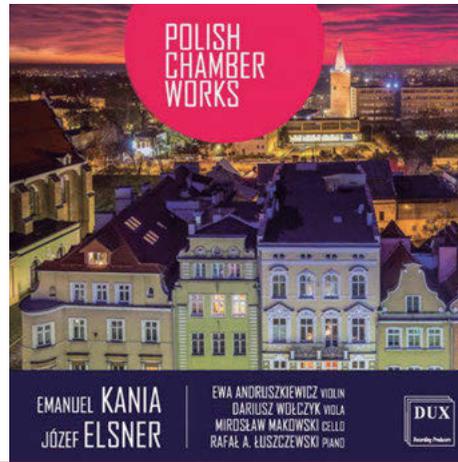
BEETHOVEN:
Missa Solemnis op. 123. R. Hangler, E. Kulman, C. Elsner, F.-J. Selig. MDR Rundfunkchor Leipzig. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Director: Marek Janowski. PENTATONE 5186 565 (1 CD)

Asistimos recientemente a un aluvión de grabaciones de la *Missa Solemnis* (Gardiner, Suzuki, Harnoncourt, Reuss, y suma y sigue). La que nos ofrece Janowski al frente de la RSO de Berlín se inscribe dentro de las lecturas tradicionales; opulencia sonora, tiempos medidos y densidad conceptual. Buenos solistas y soberbias masas corales, además de una espectacular toma sonora en 5.1. M.L.



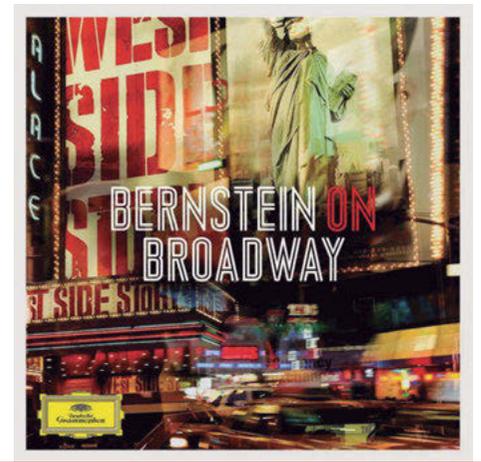
ALFRED BRENDEL, piano
SCHUMANN: Concierto para piano, Op. 54. BRAHMS: Variaciones sobre un tema de Haendel, Op. 24. Wiener Philharmoniker. Director: Simon Rattle
 DECCA. 4833288 (1 CD)

¿Cómo pudieron quedar en el cajón estas dos joyas? Son unas *Haendel Variations* de Brahms de 1979 y el *Concierto para piano op.54* de Schumann de 2001, ambas en directo. El propio Brendel se explica en el libreto: no estuvo seguro del Brahms hasta volverlo a oír para esta recuperación. Él mismo se quedó maravillado. Y nosotros. F.A.



ELSNER / KANIA:
Cuarteto con Piano op. 15. Trío con piano en Sol menor. Ewa Andruskiewicz, violín. Dariusz Wolczyk, viola. Mirosław Makowski, violonchelo. Rafał A. Luszczewski, piano. DUX 1352 (1 CD)

Elsner y Kania, dos autores de la época dorada del Romanticismo polaco, que en su momento tuvieron una importante repercusión, pero a los que el paso del tiempo no ha perdonado. Su lenguaje es cortés y refinado. Kania da un paso adelante, con una personalidad marcada y un mayor despliegue de recursos expresivos. Interpretaciones más que correctas, con unos músicos perfectamente conjuntados. E. B.



BERNSTEIN:
Piezas de West Side Story, Candide y On the Town. Te Kanawa, Horne, Carreras, Ludwig, e.a. London Symphony Orchestra. Directores: L. Bernstein y M. Tilson Thomas. DG 4799834 (1 CD)

He aquí una antología de casi veinte números inolvidables de tres títulos míticos en los teatros de Broadway, *West Side Story*, *On the Town* y *Candide*. Los originales datan de 1985, 1991 y 1993. Los intérpretes son inmejorables. Este es un concentrado del mejor Bernstein en sus geniales comedias musicales. Enorme. F.A.



Los horizontes de posibilidades

UN INTENTO DE OFRECER UN
RELATO ATENTO A LA RENOVACIÓN
METODOLÓGICA VIVIDA EN LAS
ÚLTIMAS DÉCADAS SOBRE LA
CREACIÓN MUSICAL

JOSEPH AUNER:
La música en los siglos XX y XXI
EDICIONES AKAL (Tres Cantos, 2017)
416 págs.

Prosigue Akal la traducción de la serie “Western Music in Context” por medio del volumen que nos acerca a la creación musical del pasado siglo y de nuestro tiempo. No se trata tan solo de una puesta al día de los volúmenes de la colección anterior, sino que, de la mano de un académico de reconocido prestigio en el ámbito estadounidense y en cuidadosa traducción de Juan González-Castelao, supone el intento de ofrecer un relato

atento a la renovación metodológica vivida en las últimas décadas, en su conexión con las músicas populares urbanas, su dimensión social y tecnológica y su interpretación a la luz de propuestas poscoloniales y de género.

Que nadie retroceda ante este enfoque, que nos lleva desde Mahler y Debussy hasta el universo sonoro de Internet y los *smartphones*: nos hallamos ante un relato de lectura fluida, que mantiene un alto tono divulgativo y, diríamos, didáctico, sin renunciar por

ello al comentario analítico y a la precisión terminológica, provisto de un completo glosario e índice y, a falta de bibliografía final, de recomendaciones de lecturas complementarias al final de cada capítulo.

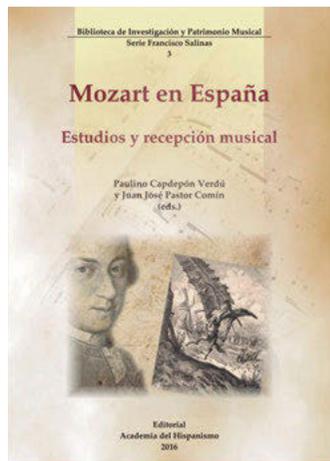
Por otra parte, no puede negarse el interés y flexibilidad de los hilos conductores del discurso de Auner, articulado en torno al despliegue de los sucesivos horizontes de posibilidades técnicas y estéticas abiertos para el compositor desde comienzos de siglo XX y en íntimo contacto con la evolución de las circunstancias políticas y socioculturales dentro de una reevaluación constante de marcos categoriales como ‘modernismo’ o ‘vanguardia’. Abundan, por ello, en las cuatro partes en que se divide el volumen, contextualizaciones históricas y artísticas que sitúan en un marco comparativo el tratamiento de propuestas musicales y creadores concretos, con una relativa originalidad en su selección respecto de acercamientos historiográficos anteriores.

Una lectura, en definitiva, de gran interés, sorprendente en muchos tramos e incluso absorbente, pero que no sustituye, sino que solo complementa en parte, los ‘viejos’ volúmenes históricos de cabecera

Sin embargo, conforme avanza la lectura, la incomodidad de este crítico se acentúa: es cierto que se reconoce de manera explícita el carácter extraordinariamente selectivo de los fenómenos sonoros y autores contemplados en beneficio de la ejemplificación de su personal hilo discursivo, pero, sin duda y no solo para el lector europeo, ausencias absolutas (todo el Neoclasicismo italiano, por ejemplo, o las aportaciones de Maderna, Lutoslawski, Ohana, Ferneyhough), así como menciones apenas anecdóticas a una amplísima nómina (Janáček, Nono, Kurtág, Kagel, Gubaidulina, Lachenmann, Rihm, Saariaho...) resaltan en comparación con apartados que reciben, por el propio horizonte cultural del autor, un tratamiento, a nuestro juicio, exorbitado (caso del capítulo completo dedicado al Minimalismo, casi exclusivamente estadounidense); aún más, cuando, en muchos casos, las poéticas omitidas podrían ilustrar incluso más convincentemente los propósitos argumentales del relato. Y de la incomodidad se salta a la alarma, al menos desde una perspectiva más próxima, cuando, salvo la tardía inclusión del artista sonoro Francisco López, se observa que la música española del último siglo y cuarto... simplemente no existe, algo que, a excepción del breve epígrafe dedicado a Villalobos y de las menciones insustanciales a Carlos Chávez y Osvaldo Golijov, es extensible a todo el ámbito portugués e iberoamericano.

Es, quizás, al afrontar la última parte del volumen cuando la dispersión categorial y cierto *name dropping* arbitrario muestra a las claras la extrema dificultad de obtener una visión de conjunto suficiente de la realidad creativa sonora contemporánea, frente al tratamiento sugerente del tramo cronológico que llevaba hasta 1968, al tiempo que se deja notar palmariamente el excesivo sesgo *made in USA* de los referentes aducidos. Una lectura, en definitiva, de gran interés, sorprendente en muchos tramos e incluso absorbente, pero que no sustituye, sino que solo complementa en parte, los ‘viejos’ volúmenes históricos de cabecera del melómano interesado en la comprensión de tan amplio período musical...

GERMÁN GAN QUESADA



PAULINO CAPDEPÓN / JUAN JOSÉ PASTOR (eds.):
Mozart en España. Estudios y recepción de música
 ACADEMIA DEL HISPANISMO (Vigo, 2016). 292 págs.

Los musicólogos Paulino Capdepón y Juan José Pastor son los responsables de la edición de este libro colectivo. Quien firma estas líneas ha publicado recientemente un libro, uno de cuyos capítulos trata de la relación que Mozart tuvo con lo español, aunque sin tocar la recepción que recibió en nuestro país, sino de la simpatía que Mozart sintió por él, sobre todo a través de su amigo y rival valenciano Martín y Soler. El libro que nos ocupa trata fundamentalmente de cuándo y cómo se produjo la entrada de la música de Mozart en España, e incluye diez colaboraciones de ilustres especialistas en la materia.

Es sabido que Mozart tardó mucho más que Haydn en llegar al público español. El escritor Tomás de Iriarte no lo menciona en su poema *La Música* (1779), aunque cita compositores contemporáneos del salzburgués, como Dittersdorf, Vanhal o el propio Haydn, además de muchos italianos. La primera representación de una ópera de Mozart en Madrid data de 1802, en el Teatro de los Caños del Peral. Se trataba de *Le nozze di Figaro*, traducida al castellano como *El matrimonio de Figaro*. Barcelona se adelantó en el Teatro de la Santa Creu, donde en 1798 fue representada *Così fan tutte*, siendo uno de los primeros lugares en Europa donde se pudo escuchar esta magistral partitura.

Todo el libro tiene un enorme interés para dar a conocer a multitud de mozartianos la esforzada tarea de algunos de nuestros antepasados para que Mozart sea hoy patrimonio de todos. Y sorprenderá a los lectores por su amenidad, incluso en sus aportaciones más marginales y en aquellas que afectan a aspectos muy particulares, como la tardía recepción de su música de cámara. Digamos que el contenido de este volumen no se refiere solo a la introducción de la obra mozartiana en España a fines del XVIII y comienzos del XIX, sino que se extiende hasta el siglo XX.

ANDRÉS RUIZ TARAZONA



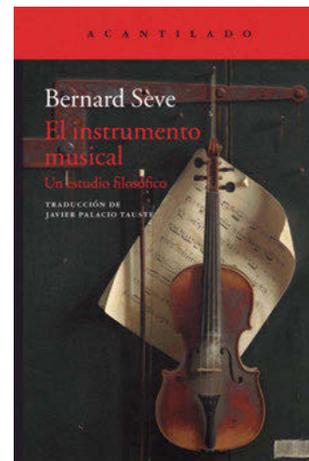
MARIO CUENCA SANDOVAL:
El don de la fiebre
 SEIX BARRAL (Barcelona, 2018)
 346 págs.

Fue Olivier Messiaen (1908-1992) un compositor peculiar, hermanado con la cultura oriental, en especial con el hinduismo (a pesar de confesarse, siempre, como profundo cristiano), y singular amante de las aves, hasta el punto de que hoy es reconocido, además de como músico y excelso organista, como excelente y distinguido ornitólogo: durante toda su vida se sintió atraído, e incluso fascinado, por el canto de los pájaros, en el que, creía, podía rastrear la mejor de las músicas. A estos llamativos atributos hay que sumar la rareza armónica de sus piezas, adscrita a los llamados “modos de transposición limitada”, inspirados en temas orientales y en la música griega arcaica.

Con una sensibilidad y un sentido histórico y narrativo a la altura del personaje, Mario Cuenca Sandoval pone en acción a Messiaen en *El don de la fiebre*, una novela en la que accedemos al complejo taller de creación del compositor francés. Pero, sobre todo, a través de cuyas líneas nos es posible desentrañar los pasillos anímicos y espirituales de Messiaen: “Señor, concédeme el don de la música. Muéstrame cómo leer cada uno de los sonidos del mundo”, son las palabras iniciadoras de Cuenca Sandoval, en las que ya es posible señalar la vertiente casi epifánica de la música del músico-ornitólogo.

El don de la fiebre nos acerca a la evolución del aventajado e hiperperceptivo niño, al complejo y muy movido desenvolvimiento del joven (Messiaen fue prisionero de guerra en la defensa de Francia contra los nazis y compuso una de sus más célebres obras entre barrotes) y al ocaso del ya anciano maestro organista. Esta última parte emociona singularmente: “Hoy deja atrás el cuerpo y el dolor, los grilletes que lo mantenían amarrado al tiempo para abrazar un eterno aquí y ahora”, el *nunc stans* por el que suspiró durante toda su existencia.

CARLOS JAVIER GONZÁLEZ SERRANO



BERNARD SÈVE:
El instrumento musical. Un estudio filosófico
 (Traducción de Javier Palacio Tauste)
 ACANTILADO (Barcelona, 2018)
 445 págs.

Hay una idea de ida y vuelta que, de alguna forma, todos hemos columbrado alguna vez: la de que el instrumento se despierta a través de la obra musical y la obra musical es precisamente la que da vida al instrumento. Y aquí acaba, por lo que a este libro respecta, eso que “todos hemos columbrado alguna vez”, porque lo que viene después, los abrumadores razonamientos y reflexiones sobre este bucle, nos superan y nos dejan tan a ras de suelo que uno acaba por pensar que nunca se había llegado tan lejos en la dignificación del instrumento como en esta obra. Bernard Sève, profesor de Estética y Filosofía del Arte, se ocupa en este poliedro de la importancia musical, cultural y humana de los instrumentos, y razona también sobre la ontología del instrumento, es decir, sobre su modo de existencia e identidad, en la creencia de que quien comprenda el instrumento no estará lejos de comprender la música.

En el camino de su argumentación (que jamás pierde su sistematicidad ni se entrega a digresiones) tres partes principales. Una primera en la que aborda el instrumento desde el exterior, es decir, desde el punto de vista del lutier (la invención organológica) y del músico (los dos cuerpos del instrumento). Otra segunda en la que se ocupa del instrumento en sí, sin otra óptica que la de la propia música, con interesantísimas observaciones sobre la definición de instrumento y sobre lo que significa realmente ‘interpretar’. Tras haber presentado el objeto de su tesis estética y discursivamente, trata en su tercera parte del instrumento en relación con los demás y en relación con el tiempo, donde el estudio alcanza cotas de verdadera excelencia. Con la forma de un palacio de miles de estancias en las que puede uno entrar o rehusar, estamos ante un libro monumental, que dignifica al instrumento y le otorga un papel presidencial en la filosofía de la música y que interesará tanto a estudiantes como a profesores como a simples estetas.

DANIEL MUÑOZ DE JULIÁN

❖ DOSIER ❖

ARRIGO BOITO



ARRIGO Boito (1842-1918) es una figura controvertida y poco valorada. Escondido detrás de su decisiva labor como libretista de las últimas óperas verdianas (*Otello* y *Falstaff*), fue el impulsor de la joven revolución que supuso la denominada *Scapigliatura*. Su ópera *Mefistofele* sorprende aún por su desconcertante originalidad, en una búsqueda que sin duda frenó su gran proyecto *Nerone*.

Su presencia en el ambiente musical de la Italia de fin de siglo es constante, reuniendo de forma excepcional la doble capacidad de literato y músico. Destacados especialistas en este dossier analizan los aspectos fundamentales de su agitada vida, su importante labor como libretista y su controvertida creación musical, en el difícil contexto de la ópera italiana de su época.

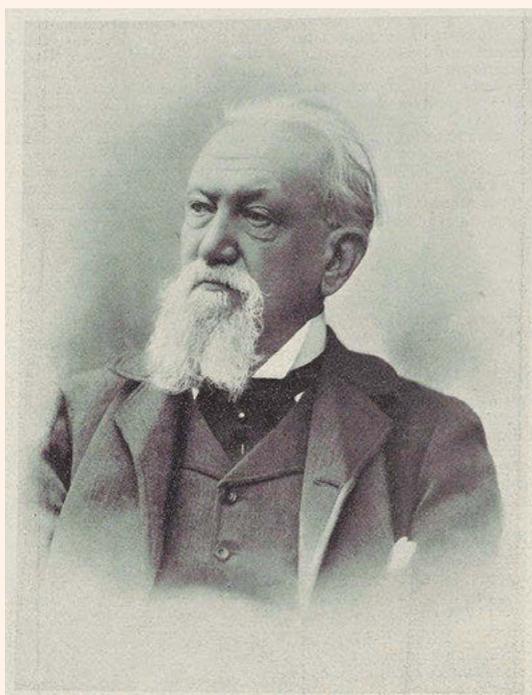
Víctor Sánchez Sánchez
Coordinador del dossier

Artista del porvenir

EDOARDO BURONI

EN el panorama artístico y cultural de la segunda mitad del siglo XIX y de los primeros quince años del XX, Arrigo Boito ocupa un lugar importante no sólo por su faceta como libretista, por la que hoy es universalmente conocido, sino también por su actividad intelectual, literaria y musical. Nacido en Padua el 24 de febrero de 1842 y bautizado con el triple nombre de Enrico Giuseppe Giovanni, Arrigo —como él mismo decidió llamarse hacia el fin de su adolescencia— era el segundo y último hijo de Silvestro Boito y de Giuseppina Radolinska. El padre era un retratista véneto, de humildes orígenes pero de discreta fama que le permitió girar por Italia y por el mundo. Se trataba también de un hombre inconstante e intemperante, algo que le llevó a abandonar mujer e hijos y a morir precozmente en circunstancias no del todo aclaradas, probablemente a consecuencia de una reyerta. Muy distinta era la madre, una noble polaca prácticamente caída en desgracia tras ese infeliz matrimonio, pero mujer tenaz y completamente dedicada a su prole. El primogénito, Camillo (1836), fue también un personaje de relieve: se distinguió especialmente en el terreno artístico y arquitectónico (llegó a ser presidente de la Accademia di Brera en Milán, ciudad en la que Giuseppe Verdi le confió la realización de la casa de reposo para músicos), pero fue asimismo autor de algunas obras literarias no exentas de interés y éxito.

Arrigo estuvo siempre muy ligado a su madre y su hermano, y mostró siempre estos influjos familiares, sobre todo en sus aptitudes culturales. Inició sus estudios en Venecia, donde se encontraba con la familia, mostrando pronto especiales dotes en el ámbito musical (así como una cierta inconstancia en su aplicación). El joven Enrico pasó en 1853 al Conservatorio de Milán, que pudo frecuentar únicamente gracias a una beca. Fundamentales en este periodo fueron las lecciones de Alberto Mazzucato, músico y docente atento a las novedades y al



Camillo Boito

Pronto se hizo patente la vena original, antiacadémica, erudita, ecléctica y un poco extravagante de la creatividad boitiana, rasgos que distinguirán toda su producción

gusto de la música de allende los Alpes, además de su estrecha amistad con Franco Faccio, que en las décadas siguientes se convertiría en uno de los más destacados directores de orquesta italianos.

POETA-MÚSICO ENTRE EUROPA Y LA SCAPIGLIATURA MILANESA

A estos años corresponden, además de la muerte de la madre, las primeras pruebas evidentes de la doble naturaleza artística de Boito, aunque también aquella en la cual el joven se hallaba más versado: junto con Faccio compuso la cantata patriótica *Cuatro de junio* y el 'misterio' *Las hermanas de Italia*. Mientas que de la primera había escrito, además de toda la poesía, parte de la música, para la segunda se limitó únicamente al texto. Se hizo patente de inmediato la vena original, antiacadémica,

erudita, ecléctica y un poco extravagante de la creatividad boitiana, rasgos que distinguirán toda su producción. Concluidos con éxito los estudios, los dos amigos lograron una ayuda ministerial para un año de formación en París y, sucesivamente, Arrigo realizó un viaje a Polonia

junto a la familia materna: experiencias que ensancharon aún más sus horizontes culturales y musicales, a partir de las cuales el joven se dedicó también al periodismo y a la crítica.

Y fue precisamente en esos años 60, a menudo en relación con su actividad periodística, cuando Boito expresó sus principales teorías artísticas, siendo por ello

incluido justamente entre los más importantes exponentes de la *Scapigliatura* milanesa, al menos en su primera y más activa fase. Este movimiento literario y cultural, nunca formalizado ni estructurado de manera sistemática, se proponía la modernización y renovación de las artes, que debían abandonar la rígida separación entre ellas y el encajonamiento en los esquematismos de la tradición clásica y romántica. Fue sobre todo en la poesía *Dualismo* (1863) y en un artículo contemporáneo publicado en el periódico *La Perseveranza* donde Boito reveló su ideal estético y programático: en la primera soñaba con "un arte etéreo / que quizá sea norma en el cielo / libre de los rudos vínculos / de la métrica y de la forma / llena del ideal / que me hace batir las alas / y que no sé seguir", coexistente con "un arte réprobo / que contrae mi pensamiento / entre las bajas imágenes / de una verdad que miente a la Verdad". En el segundo, por su parte, se invocaba una

profunda evolución del melodrama para restituirle la plena dignidad al texto poético (que sería definido ya no como 'libreto', sino como 'tragedia') y superar las 'fórmulas' cristalizadas del género en favor de una forma más sublime.

La *Scapigliatura* debía su propio nombre, ya de por sí evocador del espíritu que la animaba, a una novela de Cletto Arrighi (pseudónimo de Carlo Righetti) publicada por vez primera en 1861: *La Scapigliatura e il 6 febbraio*. Boito tuvo ocasión de trabar relaciones más o menos profundas y de colaboración con aquellos —en particular literatos— que se reconocían participantes del movimiento. Entre los amigos más cercanos de Arrigo se recuerdan al menos a Emilio Praga y a Luigi Camerana, aunque en una órbita cercana (y más vinculados al mundo musical) gravitaron asimismo otros importantes camaradas de nuestro autor: Marco Sala y el vástago de la más poderosa familia empresarial de la edición musical italiana, Giulio Ricordi. Fue precisamente con ellos con los que Boito comenzó de diversas formas sus relevantes iniciativas culturales, una vez más en dos frentes: el literario y el musical. El primero, en la dirección de la revista *Figaro*; el segundo, en la fundación de la Sociedad del Cuarteto de Milán, instrumentos y escenarios para una nueva sensibilidad crítica y artística.

Este joven *scapigliato*, que se inspiraba en Hugo, Baudelaire o Shakespeare, pero, igualmente, en un idolatrado Dante Alighieri, no se limitó a teorizar y difundir sus proclamas: decidió cimentarse en primera persona sobre ese terreno. En el ámbito poético y literario se pueden mencionar las composiciones luego reunidas en *Libro de los versos*, el poemita fantástico, macabro y grotesco *Rey Oso* (con una estructura narrativa y dramática significativamente afín al libreto operístico) y algunos cuentos. En el plano musical son fundamentales el texto poético de *Amleto*, escrito para su amigo Faccio a partir de la fuente shakesperiana y, sobre todo, el 'colosal' *Mefistofele*, sobre Goethe, del cual Boito compuso tanto la música como los versos y cuyo estreno absoluto en la Scala, el 5 de marzo de 1868, dirigió él mismo. Pero *Amleto* no disfrutó de especial fortuna y cayó pronto en el olvido, mientras que *Mefistofele* se solventó con un clamoroso e inequívoco fiasco, tanto como para que no volviera a representarse hasta la reelaboración hecha por el autor más de una década después. Un substancial fracaso de aquel 'arte del porvenir' de inspiración wagneriana propugnada por los autores cercanos a la *Scapigliatura*.

RELACIONES GALANTES Y OBLIGACIONES SOCIO-POLÍTICAS

Merecen ser recordados otros episodios importantes de la biografía boitiana de los años 60. Joven de lisonjeras esperanzas y muy activo en abrirse camino dentro del mundo artístico y cultural milanés, Boito estuvo entre los que frecuentaban el salón de la condesa Clara Maffei. Era aquel un lugar de encuentro y en el que se cruzaban muchos personajes de relieve o buscadores de fama, en unas reuniones donde, bajo los auspicios de la previsora y desenvuelta patrona de la casa, se sumaba a la mundanidad de la alta sociedad una ocasión única de elaboración, discusión y difusión de ideas literarias, artísticas, culturales y políticas. Otros salones menos conocidos pero importantes para la formación cultural, social y humana del joven Arrigo y de sus más estrechos compañeros fueron los de Vittoria Cima y Eugenia Litta, igualmente una mezcla de frivolidad y de reflexión intelectual. Eran estos, por añadidura, los contextos más adaptados para cultivar relaciones amistosas y amorosas, lo que en el caso de Boito no fue una excepción.



Giulio Ricordi

Fue la frecuentación de similares simposios (contiguos a los ambientes masónicos, en los que Boito adquirió un profundo interés por el gnosticismo y el esoterismo) la que hizo madurar en el inquieto e idealista Arrigo, embebido de las influencias románticas y del Risorgimento, el deseo de dedicarse en primera persona a la unificación nacional de una Italia todavía dividida y sometida a las potencias

La consagración definitiva en la actividad artística se halla en la alianza instaurada con el más grande operista italiano de la época, y de las obras maestras que de ella surgieron

extranjeras europeas. Y así, junto con su inseparable Faccio y con Emilio Praga, Boito partió voluntario en una compañía siguiendo a Giuseppe Garibaldi en la tercera Guerra de la Independencia, que se desarrolló en el verano de 1866 en contra del preponderante imperio habsburgo. La sustancial desilusión por el resultado de la empresa y, en los decenios sucesivos, la desilusión por la realidad política italiana empujaron progresivamente a Boito hacia posiciones cada vez más conservadoras, hasta asumir rasgos reaccionarios, como se deduce del apoyo expreso en las discusiones acerca de la cruenta represión llevada a cabo por el general Bava Beccaris sofocando las protestas que estallaron en Milán en 1898. Ni se pueden olvidar en este sentido los trabajos político-



Eleonora Duse

institucionales realizados por un ya adulto o incluso anciano Arrigo Boito. Primero, el de consejero comunal en Milán; luego, el de senador del Reino de Italia, con nómina adquirida en 1912.

LA PRODUCCIÓN LIBRETÍSTICA Y LA RELACIÓN CON VERDI

Retomando el hilo cronológico del discurso, se constata que el inequívoco fracaso de público y crítica de *Mefistofele*, impulsó al autor a dedicarse exclusivamente a la actividad poético-literaria, dejando en segundo plano la compositiva. Si bien no particularmente prolífica, al menos en relación con la de sus homólogos contemporáneos o con la de las generaciones inmediatamente precedentes, la producción libretística es aquella por la que Boito alcanzó la fama, sobre todo a partir de los años 60. No todo lo que escribió vio la luz sobre el escenario (a menudo el autor se ocultaba tras del pseudónimo anagramático de Tobia Gorrio), y poco de ello ha llegado a entrar en el repertorio, pero en este decenio se recuerdan al menos *La Gioconda* (música de Amilcare Ponchielli) y *Ero e Leandro* (inicialmente pensado para él, luego cedido a Giovanni Bottesini y más tarde a Luigi Mancinelli). Además, la parcial revisión de *Mefistofele*, efectuada entre mediados y finales de los años setenta, y el sucesivo éxito nacional e internacional de esta ópera garantizaron a Boito su afirmación en el campo melodramático, así como una tranquilidad económica hasta aquel momento nunca alcanzada.

Pero la consagración definitiva en la actividad artística se halla en la alianza instaurada con el más grande operista italiano de la época, y de las obras maestras que de ella surgieron. En realidad Giuseppe Verdi ya había tenido oportunidad de beneficiarse, con provecho, de la pluma del aún jovencísimo Arrigo Boito cuando en 1862 se pidió a este último que escribiera la poesía para el *Himno de las Naciones*, compuesto y ejecutado

con ocasión de la Exposición Universal de Londres. Más tarde, ambos artistas se alejaron uno de otro, o más bien las relaciones se agrietaron hasta el punto de que Verdi, durante años, no podía nombrar o escuchar que se hablara de Boito sin mostrar resentimiento. La razón de semejante actitud tuvo que ver con una imprudencia cometida por el joven *scapigliato*, quien en 1863 había expresado de modo exagerado y goliárdico la profunda insatisfacción —suya y de sus camaradas— hacia el nivel cualitativamente mediocre del arte contemporáneo de su país. Surgido en un contexto informal y privado, pero luego publicado en el Museo de familia, la breve composición cáustica *Al arte italiano*, subtitulada *Oda sáfica con la copa en la mano*, atacaba con esta estrofa: “¡A la salud del Arte italiano! / para que escape fuera un momentino / del círculo de lo viejo y lo cretino / joven y sano”. Y otra estrofa, la que más indignó al susceptible maestro, que se sintió (quizás más injustamente que con razón) directamente aludido: “Tal vez haya nacido ya quien sobre el altar / levantará el arte, reservado y puro / sobre aquel altar ensuciado como un muro / de lupanar”.

En realidad no hay testimonio de que Boito manifestara desdén hacia a Verdi, ni tampoco hay declaraciones públicas y privadas que permitan suponer lo contrario. Fuera como fuese, se necesitaron varios años para que el susceptible maestro consintiese en tener nuevamente como colaborador a Arrigo Boito, al cual, entre tanto, se le habían evaporado muchos “*bollenti spiriti del giovanile ardore*”. Y para que eso sucediese fue indispensable la paciente y sagaz diplomacia de Giulio Ricordi, unida a la —como siempre— discreta pero determinante intercesión de Giuseppina Strepponi. Solo así pudieron nacer, tras la revisión de *Simon Boccanegra* (1881), las dos últimas obras maestras verdianas, muy diferentes entre sí, pero las dos a partir del tan amado —tanto por Verdi como por Boito— William Shakespeare: *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893). Para ser veraces, aún durante la composición de *Otello* una indiscreción periodística despertó las iras del maestro, que se manifestó dispuesto a interrumpir inmediata y definitivamente la colaboración. Por fortuna, no tardó en llegar la aclaración, casi conmovedora, del libretista. Y, desde ese momento, la relación entre ambos maduró en creciente estima, confianza y amistad.

LA AGITADA RELACIÓN AMOROSA CON ELEONORA DUSE

En la vida de Boito no solo hubo música y libretos. Después de las galanterías de los años *scapigliati*, la relación amorosa más intensa y significativa fue la que entabló con la gran actriz teatral Eleonora Duse, quince años más joven que él. La relación, que se mantuvo en un ámbito extremadamente privado por deseos de Boito, se desarrolló en una mezcla de pasiones, arte, arrebatos, alejamientos, enseñanzas (la mujer será deudora del esmero con el que su amado amplió su cultura y su sensibilidad interpretativa, traduciendo para ella *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare), sueños de un futuro familiar estable, sereno y apartado, e incomprendimientos. Se habían conocido en Milán en 1884 con ocasión de las representaciones de *La dama de las camelias*, que Duse estaba interpretando con gran éxito en la ciudad lombarda. La mujer estaba todavía formal y desgraciadamente casada con Tebaldo Cecchi, pero ello no impidió un intercambio epistolar cargado de ternura, durante el cual Boito le escribió también la siguiente dedicatoria metalingüística, asociada a una página de un calendario parisino, dada la predilección que la actriz sentía por la capital francesa: “En este mes el rayo / de sus ojos miré; / Leído en francés es el Mayo, / pero en italiano es un Mai”.⁽¹⁾

El melancólico adverbio no resultó así en la realidad, porque a principios de 1887, después de que la Duse se hubiese divorciado y llevado consigo a Enrichetta, la hija que había tenido con Cecchi, y de que Boito hubiese concluido una relación más conocida con la aristócrata milanesa Fanny, los dos se enlazaron en una unión plena de sentimiento pero también de aflicción (además de nunca formalizada). Él —pese a haber manifestado incluso por escrito un amor sincero, admirado y entregado, del que probablemente no habría sospechado

considerando su impenetrable rigor en las relaciones sociales— se apalancaba en su propia superioridad intelectual y su especial capacidad de raciocinio, y quizás por ello no fue capaz de comprender las más apasionadas e inestables exigencias emotivas y psicológicas de ella, que, por su parte, sufría de los frecuentes y prolongados distanciamientos por su trabajo y por el esencial ocultamiento de su relación. Por lo tanto, no hay que asombrarse de que este idilio, siempre muy intenso y siempre muy precario, se rompiera hacia finales de 1898, cuando Duse se rindió a las sirenas del más joven y fogoso —así como desenvuelto y desprejuiciado— Gabriele D'Annunzio.

“GIUNTO SULL PASSO ESTREMO” (2)

Sobre todo a partir del último decenio de aquel siglo, la vida de Boito comenzó a hacerse más triste a causa de una serie de lutos y pesares. No obstante, algunas amistades antiguas y nuevas, como la del dramaturgo y libretista Giuseppe Giacosa o la del musicólogo francés Camille Bellaigue, y los siempre frecuentes testimonios de pública estima, como el *honoris causa* en música en Cambridge o el nombramiento de director del Conservatorio de Parma (que hoy lleva su nombre), la existencia de Boito se altera no solo por el distanciamiento de Duse sino también por la muerte de Faccio, Verdi, del apenas recordado Giacosa, del amigo literato y coetáneo Antonio Fogarazzo y de muchos otros (entre ellos, en 1914, el adorado hermano Camillo, quien a su vez era viudo y había perdido muy joven a su único hijo, al que el mismo tío estaba muy unido).

En mayo de 1901 Boito publicó el texto de la tragedia *Nerone*, en la que trabajaba desde hacía varias décadas y que había comenzado a poner en música, empleándose de nuevo en la doble tarea de compositor y libretista como había hecho con *Mefistofele*. Pero esta vez el acierto de algunos versos fue menos afortunado que en el caso precedente, a causa de la maniática insatisfacción del autor, así como de su inseguridad. La orquestación nunca fue acabada, el quinto y último acto fue cortado y la ópera vio la luz póstumamente cuando, en 1924, Arturo Toscanini, a quien Boito estuvo muy unido en los últimos años de su vida, la dirigió por primera vez en la Scala de Milán. Pero el autor había muerto seis años antes, el 10 de junio de 1918, a causa de las complicaciones



Giuseppe Giacosa y Arrigo Boito

originadas por una angina de pecho que había comenzado a manifestarse algunos años antes. Convencido partidario de la intervención italiana en la Primera Guerra Mundial, Boito no alcanzó por pocos meses a ver su término. En compensación, si bien reacio a que se le viera en las condiciones físicas en que se hallaba, sabía que podía contar con un acercamiento con Duse que entre tanto se había desligado de los halagos amorosos dannunzianos para redescubrir su vínculo con Arrigo. Murió, pues, dejando incompleta su última obra (maestra) y sin descendencia. Designó como heredero a Luigi Albertini (el histórico director del *Corriere della Sera*, luego destituido de su cargo por presiones del fascismo), quien en 1900 se había casado con Piera Giacosa, hija del más grande amigo del Boito maduro, garantizando hasta el final un refugio afectivo y casi hogareño al anciano poeta-músico. ¶

Edoardo Buroni es profesor del Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de Milán



NOTAS

- (1) Boito juega con la palabra “Mai” que en francés significa “mayo” y en italiano “nunca, jamás”.
- (2) Página solista de Fausto en el epílogo de *Mefistofele*.

BIBLIOGRAFÍA

- RADICE, Raul (ed.): *Lettere d'amore. Eleonora Duse- Arrigo Boito*. Il Saggiatore. Milán, 1979.
- MAEDER, Costantino: *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*. Cesati. Florencia, 2002.
- VIAGRANDE, Riccardo: *Arrigo Boito. “Un caduto chérubo, poeta e musicista*. L'Epos. Palermo, 2008.
- BURONI, Edoardo: *Arrigo Boito libretista, tra poesia e música. La “forma ideal purissima” del melodramma italiano*. Cesati. Florencia, 2013.
- CONATI, Marcello (ed.): *Carteggio Verdi-Boito*. Istituto Nazionale di Studi verdiani, Parma, 2014.



ABÓNATE

A UNA TEMPORADA LLENA DE **GRANDES TÍTULOS**,
COMPOSITORES DE TODOS LOS TIEMPOS,
NUEVAS PRODUCCIONES, Y LOS **DIRECTORES**
DE ESCENA MÁS ACLAMADOS.

TURANDOT

G. PUCCINI —ROBERT WILSON

FAUST

C. GOUNOD —ÀLEX OLLÉ (LA FURA DELS BAUS)

DAS RHEINGOLD (EL ORO DEL RIN)

R. WAGNER (INICIO DE LA TETRALOGÍA) —ROBERT CARSEN

IL TROVATORE

G. VERDI —FRANCISCO NEGRÍN

IDOMENEO

W. A. MOZART —ROBERT CARSEN

CAPRICCIO

R. STRAUSS —CHRISTOF LOY

FALSTAFF

G. VERDI —LAURENT PELLÉ

Y MUCHAS MÁS . . .

TEATRO REAL
200 AÑOS

LA TEMPORADA QUE LO TIENE TODO

COMPRARABONOS.COM

YA A LA VENTA EN TAQUILLAS · 902 24 48 48 · TEATRO-REAL.COM · **SÍGUENOS**

HAZTE *amigo* DEL TEATRO REAL

Y DISFRUTA MUCHO MÁS DE TU ABONO

amigosdelreal.es · 915 160 702

El poeta-músico que revolucionó el libreto de ópera

EMANUELE D'ANGELO

ARRIGO Boito figura entre los más grandes libretistas de la historia, pese a que su catálogo de dramas musicales cuente apenas con trece títulos (quince, si se suman dos ensayos estudiantiles). Artista refractario y exigente, de hecho llegó a construir su propia fama literaria y musical con una producción muy controlada y selectiva, fundada en el principio de la calidad y no de la cantidad. Basta pensar que, en vida, fue un músico célebre y alabado gracias a un solo trabajo, el juvenil *Mefistofele*, el único publicado y estrenado en un teatro.

Literato, cuentista, crítico, compositor y libretista, Boito fue uno de los protagonistas de la *Scapigliatura* milanesa, un heterogéneo movimiento cultural que, entre artes visuales, literatura y música, se proponía ir más allá de los esquemas habituales proyectando la producción artística italiana hacia una dimensión europea puesta al día, sobre todo a la luz de las experiencias del Romanticismo tardío francés y de cierta sensibilidad nórdica proclive a lo gótico y a lo fantástico. En los años 60 del *Ottocento*, Boito fue el personaje relevante de esta rebelión en contra de las tradicionales formas del melodrama. Quería en particular, como aclaró en sus escritos periodísticos, una radical superación de las formas cerradas de la ópera, la así llamada “acostumbrada manera” (que denominaba “fórmula”: arias, dúos, tercetos, concertantes, etc., estructurados en cantables, *tempi di mezzo, cabalette* y *strette*), fascinado también por las teorías reformistas de Richard Wagner, con cuyo arte, sin embargo, mantuvo una relación fluctuante y particularmente problemática.

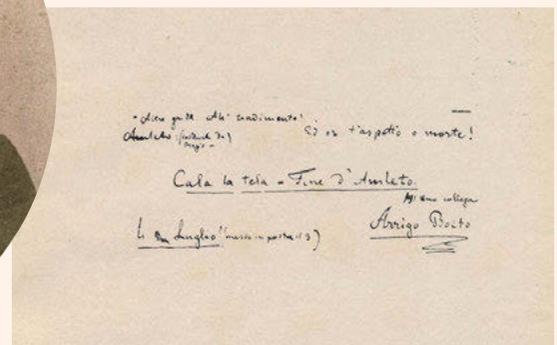
ENTRE SHAKESPEARE Y GOETHE

En 1862, al enviar a su fraternal amigo Franco Faccio las últimas partes del libreto de *Amleto*, su primera adaptación shakespeariana, Boito le reconocía que creía “haber encontrado el parche que hacía falta para la solución”, o sea el de los problemas que, en su opinión, impedían un progreso real de la ópera: había apenas alumbrado el primer producto del laboratorio *scapigliato* de reforma del drama musical, un libreto extremadamente experimental, en el lenguaje y en la estructura anticonvencional. En él, entre otras cosas, la fuente inglesa era ‘italianizada’ con un decidido recurso a la literatura nacional (Dante *in primis*), mientras una versificación variada y nueva promovía una escritura musical renovada que superase la fragmentación en números cerrados a favor de un continuum sustancialmente declamado y poco melódico —“suprema encarnación del drama”, según las previsiones de Boito—, sin ninguna concesión a las expectativas hedonísticas del público. La primera representación de la ópera en el Teatro Carlo Felice de Génova, el 30 de mayo de 1865, supuso el debut oficial del joven literato en funciones de libretista.

Consciente de la importancia del melodrama en su tiempo, Boito vio en el libreto, como ya otros escritores antes que él, un instrumento de regeneración operística: al ser también músico, intervino conscientemente en la forma del texto dramático tanto para conferirle

mayor dignidad poética como en función de un nuevo desarrollo de la dramaturgia musical. Acusado, ya por sus contemporáneos, de gratuitas extravagancias, artificiosidad y exuberantes rebuscamientos, Boito fue, en cambio, un maestro de inéditas estrategias formales que contribuyeron a una profunda transformación del melodrama. El lenguaje de sus libretos, de múltiples registros (de lo sublime a lo grotesco) se veía adornado con preciosos y raros vocablos también con el fin de impresionar al público adicto al ‘libretismo’ (el lenguaje áulico y convencional de la ópera del *Ottocento*), y todo ello con un chasquido de rimas, un mosaico de complejas combinaciones métricas capaces de romper la simetría musical de las secciones dramáticas, una incrustación de sonidos entre aliteraciones y paronomasias para crear efectos fonosimbólicos o incrementar una expresiva cohesión entre los versos, intentando alcanzar, en la novedad de los empastes, también una insólita linealidad, evidente en la búsqueda de una sintaxis más fluida y prosística. Todo esto, teniendo siempre presente el estatuto particular del género literario, es decir, la finalidad musical de los textos, como confirma *ad abundantiam* su firme rechazo de poner en escena como

comedia hablada un encantador libreto cómico suyo, escrito en 1877 pero editado en 1914: “La comedia *Basi e bote* fue escrita para la música. Sus versos, en gran parte líricos, no podrían producir con la palabra hablada más que un pésimo efecto; sin contar que en el diálogo faltan los necesarios desarrollos para la actuación”.



Última página del libreto de *Amleto*. A la izquierda: Franco Faccio.

Centro de su batalla innovadora fue *Mefistofele*, ambicioso melodrama derivado del *Fausto* de Goethe, en el que un Boito de veinticinco años entrelazó en finísima estratificación sus más diversos intereses, llevando a escena sus propias batallas artísticas y culturales. Se trata de una adaptación impresionante de la obra maestra alemana, una empresa valerosa y casi heroica que condensa la inmensa tragedia goethiana en solo 1.295 versos: policromía lingüística, experimentaciones métricas de todo tipo (que comprenden incluso tentativas de prosodia clásica y un *technopaegnon*, una estructura en forma de embudo que recuerda la estructura del infierno dantesco), una extraordinaria atención por la variación de la forma en función del contenido y un tupido retículo intertextual que mantiene muy en alto la

tensión literaria del texto, se entrecruzan en un libreto sin precedentes. Publicado a costa del autor, el libreto salió anticipadamente, contribuyendo por un lado a recalentar la guerra entre tradicionalistas y futuristas y, por otro lado, exaltando el valor poético del texto, entendido como obra literaria y por ello enviado con dedicatoria, entre otros, a Alessandro Manzoni. Boito quería forzar al gran público del melodrama para convertirlo en un grupo fragmentado de consumidores-lectores que, con tiempos y modos autónomos y diferentes, se acercasen al texto literario del drama musical leyendo no solo los versos musicados, sino también un prefacio y unas notas de comentario del todo extrañas a sus intereses.

Todo hace pensar que el fiasco de la ópera, el 5 de marzo de 1868, en la Scala de Milán, fue no solo previsto sino deseado por el elitista autor, que no tenía ninguna estima hacia los espectadores a los que consideraba poco preparados para comprender en verdad el arte y su profundidad: "El arte no reconoce libertad de crítica al hombre mediocre como la ley no otorga libertad de acción al mentecato", había escrito en 1864. No por casualidad, exceptuando la satisfacción de silbarle mediante su *alter ego* satánico en la famosa *canción del silbido*, acogió sus silbidos con una sonrisa socarrona. Ya en 1862 había declarado gustarle "la lucha del público con el artista" por "el progreso y el porvenir del arte": "El genio, aún entre aullidos y burlas, tiene una parte sublime que cumplir, porque la lucha del genio con el público es la lucha de la verdad con el fuerte, la del derecho con el número, la de lo nuevo con lo viejo, grandiosa, necesaria, inevitable lucha".

EL LIBRETISTA-TIRANO, MAESTRO DE LO OCULTO

El decenio siguiente a la heroica caída del *Mefistofele* es el periodo en el que Boito produce el mayor número de libretos, a menudo firmados con el transparente anagrama de Tobia Gorrio. Si la primera redacción del *Amleto* y del *Mefistofele* son emblemas de una etapa beligerante en la que no cabía ningún tipo de concesión al público, la modificación de estos dos primeros trabajos (corregidos con numerosos cortes e insertando formas cerradas que reducían la declamación con ventaja

Centro de su batalla innovadora fue Mefistofele, ambicioso melodrama derivado del Fausto de Goethe, en el que un Boito de veinticinco años entrelazó en finísima estratificación sus más diversos intereses

para el canto melódico) y los nuevos libretos se sitúan en el delicado momento de pasar a una dramaturgia musical que concede, no sin ironía, más de un oasis de placer a los espectadores apegados a las formas tradicionales. El joven artista sabía, de hecho, que la reforma de la ópera no era cosa de realizarla de improviso: el monumental escándalo de 1868 había sido un poderoso golpe de ariete que había sacudido el teatro musical italiano, pero ahora era necesario persistir no con otros gestos clamorosos sino avanzando con prudencia, mediante libretos escritos con menores ansias de experimento y con reducida carga subversiva, un equilibrio entre la irónica vuelta a la fórmula grata para

los espectadores junto con imprevistos pasos adelante, a los que se añade una maníaca atención por la definición escénica y la consiguiente dilatación de las didascalias (que asumen el aspecto de prosa literaria, encaminada a la lectura) signo de la creatividad fundamentalmente visual del autor.



Tras 1868, Boito se concentró inicialmente en *Nerone*, en la que ya había comenzado a trabajar desde sus años de conservatorio, aunque en 1871 la dejó momentáneamente de lado. A la sombra de este grandioso drama imperial, texto-modelo *in fieri*, los libretos trágicos escritos entre 1871 y 1876 se ajustaron, en un variado sentido, a una fórmula constante que revela una visión dramática muy coherente: las tramas, nutridas de la hiperpesimista *Weltanschauung* del autor, están privadas de perspectivas morales y consolatorias, y tienden tanto a una fuerte carga espectacular como a la abstracción psicológica de los personajes, y en las inquietas y refinadas estructuras formales de los textos conviven la propuesta novedosa y la irónica inserción de estructuras convencionales. Esta, por otro lado, es la rebuscada capa que envuelve un complejo nivel esotérico formular, de matriz gnóstica, o sea el matrimonio químico entre los protagonistas obstaculizado por un malvado demonizado. Boito, masón, era un docto conocedor de gnosias, alquimia y textos rosacruzcianos, y toda su obra literaria se caracteriza por una polisemia evasiva y compleja en la que se apoya su

osamenta oculta, cuyo goce estaba destinado a un restringido público competente. En los libretos la estructura esotérica emerge sobre todo en la repetición de situaciones (y de versos), entre las cuales destaca el dúo alquímico de los amantes concluido por un estático proyecto de fuga a dos: "*Lontano, lontano, lontano*" en la primera redacción de *Ero e Leandro* y en el *Mefistofele* revisado y aplaudido en Bolonia en 1875, "*Andiam, vagabondi*" en la *Falce*, "*Laggiù nelle nebbie remote*" de *La Gioconda*, "*Andrem sovra i flutti profondi*" de *Ero e Leandro* para Lottesini, "*Vieni nel místico*" de la *Semira* y "*Andiamo errabondi*" del *Pier Luigi Farnese*.

No obstante las fórmulas derivadas del común esquema esotérico, Boito se aplicó a estos libretos con pasión y notable originalidad, manipulando con extrema libertad las fuentes hasta hacerlas propias, como en el caso de *La Gioconda*, inspirada en *Angelo, tyran de Padoue* de su *maître* Victor Hugo. La influencia de Hugo sobre Boito fue grandísima, tanto que hasta su sofisticado estilo de escritura calca a menudo el del literato francés; no obstante, al extraer un libreto de una *pièce* del admirado maestro el devoto discípulo hace que la fuente sea irreconocible, construyendo un drama para música de excepcional hechura que, desgraciadamente, hoy día es conocido en la versión alterada por las modificaciones exigidas por Amilcare Ponchielli tras la primera representación de la Scala en 1876. Sobre el acostumbrado esqueleto esotérico Boito edificó un libreto diversamente victorhuguiano, ambientado en una siniestra y sofocante Venecia del *Settecento*, influenciado no tanto por el teatro de Hugo cuanto por sus visionarias novelas, estructuras simbólicas ricas en pathos, grandilocuencia, efectos e hipóboles sentimentales, en suma, una rebuscada poética del exceso, carácter central de la dramaturgia boitiana de los años setenta. Y lo mismo vale, por ejemplo, para el *Farnese*, otro texto-símbolo de la libretística boitiana del periodo, escrito para Costantino Palumbo (nunca representado), una inquietante tragedia

del Renacimiento de argumento histórico, muy nocturna, a la sombra de los escritos políticos de Maquiavelo. Cuanto menos estos trabajos sofisticados y de ritmos no convencionales es evidente que se adaptaron a la imaginación operística de autores tradicionales como Ponchielli y Palumbo. Pero Boito, al contrario que los libretistas de su tiempo, no tuvo en consideración las expectativas y necesidades de los operistas y no moderó las innovaciones a la luz de sus reales potencialidades: fue un dramaturgo-tirano que impuso sus propias ideas espoleando a sus colegas músicos a que buscaran un lenguaje nuevo.

LOS LIBRETOS PARA VERDI

Por el contrario y por obvias razones, con Verdi, para quien escribió *Otello* y *Falstaff*, se situó declaradamente “en el punto de vista del arte verdiano”, o sea jugando de antemano: conociendo la música de Verdi mejor que todos los poetas precedentes, Boito sabía lo que el maestro deseaba y, sobre todo, hasta dónde podría dirigirse para estimular su genio, y entre los dos se creó una creciente complicidad que desembocó en una sincera y devota amistad. Durante toda su vida Verdi había buscado libretistas capaces de anularse completamente, colaboradores maleables que le diesen la oportunidad de expresar libremente sus propias ideas dramáticas, el tener firmemente las riendas de la dramaturgia ‘preventiva’ del libreto y eso lo había logrado más o menos perfectamente con Piave, Somma y Ghislanzoni. Pero, justo en la plena madurez, el viejo titán de la ópera italiana había encontrado a su último colaborador en Boito, poeta-músico capaz de ponerse al mismo nivel del operista y de organizar ese diálogo creativo que Verdi hasta aquel momento había preferido evitar.

La colaboración se desarrolló bajo el signo de Shakespeare, adorado por los dos. *Otello*, escrito buscando aquellas ‘formas más ágiles’ convenientes al lenguaje verdiano, está concebido como una inquietante partida de ajedrez de sabor maniqueo, en la que los conflictos particulares están radicalizados en función simbólica (bien y mal; blanco y negro), peón en juego sobre una isla-jaula-enrejada que es emblema del mundo. En su originalísima interpretación de la obra maestra inglesa Boito dispone un fino retículo intertextual en el que, más allá de los universos poéticos de Petrarca (asignado a *Otello*) y de Dante (a Yago), inserta el famoso y discutido *Credo* del mefistofélico alférez, blasfemo capotazo pesimista del símbolo nicenocostantinopolitano derivado sobre todo del discurso que el senador materialista hace al obispo Myriel en *Les Misérables* de Hugo (“*La vie c’est tout*”, etc.).

Con *Falstaff*, refinadísima comedia lírica en la que un lenguaje rebuscado y cargado de colorísticos arcaísmos y preciosas reminiscencias literarias (Boccaccio, Dante, Petrarca, Sacchetti, Pulci, Aretino, etc.) se desata en un impresionante caleidoscopio de metros y de ritmos que secundan perfectamente la dinámica dramática. Boito ofrece un modelo fundamental para el desarrollo del libreto italiano, superando definitivamente de manera original y muy ‘mediterránea’ (en la óptica de una defensa a ultranza del teatro musical italiano amenazado por el wagnerismo), la detestada estructura de números cerrados. Al libretista, por otro lado, no le era nuevo el género cómico: de hecho, en los años 70 había escrito el brillante *Iràm*, directo precursor del *Falstaff*, y el ya mencionado *Basi e bote*, en dialecto veneciano, textos en los que el oscuro pesimismo de la tragedia, con la heroica pero inútil rebelión ante el destino, cede el paso a la aceptación de lo que el hombre no puede gestionar porque es

más grande que él, una aceptación de la plana cotidianidad con una resignada sonrisa, gracias también a aquellos estallidos de hilaridad que hacen olvidar por un momento la grisura, las ansias, el fracaso y las frustraciones de la existencia.

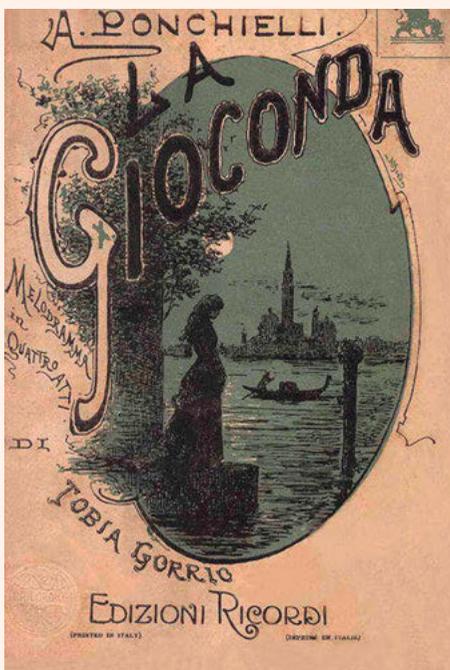
NERONE

A la muerte del gran operista, en 1901, Boito dio a la imprenta el *Nerone*, el último *dramma per musica* producido por él y fruto de un trabajo maníaco durante decenios, en los cuales el literato había devorado lecturas de todo género en torno a la época del emperador romano, anotando una infinidad de hojas y apuntes con informaciones dispares. La gran tragedia, que es el punto de llegada de la evolución de la escritura libretística y de la decadentista dramaturgia boitiana, había fascinado también a Verdi, a quien su autor se la había leído en 1891, tanto que el

Con *Falstaff*, Boito ofrece un modelo fundamental para el desarrollo del libreto italiano, superando definitivamente de manera original y muy ‘mediterránea’ la detestada estructura de números cerrados

operista había escrito entusiasmado al editor Ricordi: “El libreto es espléndido. La ópera está esculpida magistralmente y profundamente: cinco personajes, uno a cual más bello que otro; *Nerone*, a pesar de su crueldad, no es odioso: un cuarto acto muy conmovedor; y el conjunto claro, nítido, teatral pese a tanto trasiego y movimiento escénico. No hablo de los versos que ya sabéis cómo los hace Boito, pero estos me parecen más bellos que todos los que ha hecho hasta ahora”.

Los valores son múltiples, comenzando por la forma. También en el *Nerone*, por ejemplo, el poeta se había servido, como en *Otello* y *Falstaff*, de su más original invención métrica, los ‘bímetros’, un sistema que permite dobles o múltiples escansiones de los versos,



un genial virtuosismo, para nada gratuito, al servicio de la dramaturgia musical. Ello ofrecía una amplia gama de posibilidades rítmicas, como en esa célebre página de *Otello*: “*Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto/ Con interrotte voci tradia l’intimo incanto!*”, dobles heptasílabos legibles también como triples quinarios, siempre rimados, que Verdi entonó bien disfrutando sabiamente la hipnótica sucesión de los versos breves, bien alargando la respiración de las frases sobre las presuntas palabras de Cassio.



Arrigo Boito y Giuseppe Verdi en casa de Giulio Ricordi (Via Borgonuovo) en Milán.

Fue asimismo con sabios artificios como este como Boito, pasando de los furores juveniles a los pacientes ejercicios de la madurez, venció la batalla del libretista innovador, imitado por decenios incluso por epígonos talentosos del calibre de Illica y Forzano, si bien la crítica no siempre supo ver más allá de la superficie 'patinada' de los trabajos boitanos, etiquetándolo a menudo como extravagantes y privados de contenidos, repletos de inútiles y pesados preciosismos. No es de ninguna manera simple captar el sentido de la calidoscópica complejidad de una escritura ofrecida a todos pero destinada integralmente a pocos, teñida de una ironía a menudo huidiza, 'impenetrable' como el rostro de su autor en el retrato que le hizo Gabriele D'Annunzio, quien definió a Boito como "el maestro de todas las cuerdas, oculto, lleno de secretos, que fácilmente juega y no revela nunca el juego difícilísimo al que parece de continuo dirigido su espíritu: dedicado a un ocio sin descanso porque sabe con su lenta paciencia el tiempo que se toma el diamante en el corazón de la roca". ¶

Emanuele d'Angelo es profesor de Historia del Espectáculo de la Academia de Bellas Artes de Bari

BIBLIOGRAFÍA

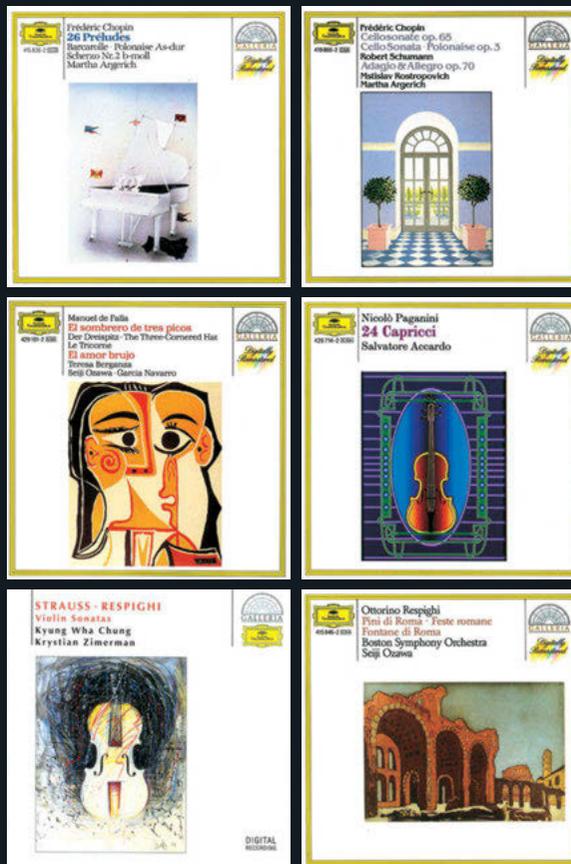
IDA VILA, Angelica (ed.): *Arrigo Boito. Opere letterarie*. Milán: Otto/Novecento-IPL, 2001.

Arrigo Boito, *drammaturgo per música, Idee, visioni, forma e battaglie*. Venecia: Marsilio, 2010.

D'ANGELO; Emmanuele (ed.): *Il primo Mefistofele*. Venecia: Marsilio, 2013.

BONOMI, Ilaria y BURONI, Edoardo (eds.): *La lingua dell'opera italiana*. Bolonia: Il Mulino, 2017.

GALLERIA



Una de las colecciones más prestigiosas y celebradas de Deutsche Grammophon.

Grabaciones legendarias, tanto de obras famosas como de rarezas, todas ellas interpretadas por los mejores intérpretes.

DISPONIBLES A UN
PRECIO ESPECIAL POR
TIEMPO LIMITADO.



deutsche Grammophon.com



deccaclassics.com



UNIVERSAL MUSIC GROUP

universalmusic.es

Un compositor dilettante

ALBERTO BOSCO

MUCHOS de los equívocos en torno a la figura de Arrigo Boito y a su papel en la evolución de la ópera italiana de la segunda mitad del XIX se disipan si se tiene en cuenta una verdad: él fue, musicalmente hablando, un dilettante. No debemos dejarnos confundir por el hecho de que hubiese estudiado en el Conservatorio de Milán, o que la Universidad de Cambridge le hubiera otorgado —al igual que a Bruch, Chaikovski y Saint-Saëns— un doctorado *honoris causa* en música, ni de que fuese el director honorario del Conservatorio de Parma, institución que hoy en día lleva su nombre. De hecho, la composición jamás fue su verdadera musa, y aquellos innumerables “fatales desvíos”, como él mismo los llamó en una carta a Fogazzaro, o incluso aquellas numerosas traducciones en verso y trabajos libretísticos que le habrían distraído (¡durante cincuenta años!) de llegar a concluir *Nerone*, su segunda ópera, no fueron otra cosa que su auténtica vocación, precisamente aquella de literato y libretista.

Aceptar este hecho nos ayuda a aclarar la naturaleza del estilo del Boito escritor, paradójicamente mucho más rico de música que aquel del Boito compositor. En lugar de en sus partituras, su carácter musical encontraba, de hecho, un desahogo mucho más natural en los virtuosismos métricos y en las sofisticaciones verbales de sus versos, los mejores de los cuales poseen un fuerte componente jocoso e irónico. Esta gratuidad lúdica, aquel gusto puramente combinatorio que caracteriza sus primeros ensayos literarios (*Libro dei versi*, *Re Orso*) y que reaparece también en sus libretos, son mucho más auténticos que la pátina ‘elevada’ de los grandes temas humanos y moralizantes con que buscó después compensar y enriquecer su juvenil frivolidad de *scapigliato*. El malentendido de un Boito en el fondo extraño a la llamada *Scapigliatura*, a causa de una exhausta tensión moral no presente en sus compañeros de camino, se basa sobre todo en el error de estimar el supuesto contenido humano de sus obras más que la musicalidad de sus eruditos juegos poéticos, vacía e intelectual hasta donde se quiera, pero vivaz, provocadora y descarada.

EL DUALISMO ENTRE EL BIEN Y EL MAL

No se debe sobrestimar el peso de la contraposición entre el Bien y el Mal que recorre todas sus obras y se remonta a sus intereses esotéricos, gnósticos y masónicos. Este esquemático dualismo, al que se puede reducir el armazón de sus dramas, es también un abstracto artificio retórico, como casi todos los temas que trata Boito, no tiene ninguna repercusión real en la evolución de sus personajes, ni asume formas

literarias o musicales en sus obras hasta el punto de hacernos creer que este dilema personal fuese realmente la fuente primaria de su inspiración. Es conocido de hecho que Boito fue en su vida una persona desinteresada y generosa, como se desprende del sincero impulso patriótico que le llevó a alistarse entre los voluntarios garibaldinos o del altruismo que demostró en la sufrida e intensa relación que le unió sentimentalmente con Eleonora Duse. En definitiva, las tentaciones de lo demoníaco no

Las tentaciones de lo demoníaco no parecen haber sido capaces de turbar profundamente su corazón, como les sucedió a otros artistas de su época, realmente malditos

parecen haber sido capaces de turbar profundamente su corazón, como les sucedió a otros artistas de su época, realmente malditos, o por el contrario a aquellos realmente capaces de indignación moral, como Manzoni y Verdi, pertenecientes a las generaciones precedentes.

Ciertamente, pese a los frecuentes escondrijos irónicos y los diversos niveles de lectura a los que se prestan sus obras, él se tomó en serio este maniqueísmo, hasta el punto de sacarle a veces fuera de lugar: como por ejemplo en el libreto de *Otello* de Verdi, que por lo demás es un modelo de eficacia teatral por la habilidad con que sintetiza y reduce a formas operísticas la tragedia de Shakespeare. De hecho, la costumbre de argumentar según estas abstracciones morales le lleva a distorsionar la figura de Yago, añadiendo él mismo el famoso *Credo*, aquel siniestro

himno al mal, más tarde musicado admirablemente por Verdi, pero incompatible con el personaje pensado por Shakespeare, impasible, elegante y sutilmente manipulador.

También en sus óperas la contraposición Bien-Mal permanece a un nivel puramente externo. En *Mefistofele*, el antagonista que da título a la ópera y que debe encarnar un espíritu nihilista capaz de llevar al mundo nada menos que “a la ruina universal” es en realidad poco más que una parodia que no asusta a nadie, un sacrílego medio burlón que se limita a reírse de todo, incluso de sí mismo. Lo mismo puede decirse del protagonista Faust, en cuya alma pura debería agitarse la batalla entre las dos fuerzas opuestas. Al menos en la versión revisada y definitiva de la ópera, en la que muchas de las partes filosóficas fueron descartadas (en la primera no se sabe, porque fue destruida por Boito), aparece como vacío, privado de peso específico, hasta el punto que su salvación se resuelve con una simple formalidad, un ‘enseñe los documentos’ en presencia de los guardianes





de la bóveda celeste, con lo que basta una copia del *Evangelio* para conceder al pecador el visto bueno hacia el Paraíso.

Idéntico discurso sirve para *Nerone*, donde el tema principal, que en principio debería ser el conflicto entre cristianismo y paganismo, es en realidad un puro pretexto, mientras que tienen mucho más peso en el resultado final de la ópera los efectos puramente escenográficos y de masa, unidos a los intereses por la reconstrucción erudita de la antigua Roma imperial. Esto último, una verdadera y auténtica pasión que se apoderó de Boito, quien, atacado durante cuarenta años por este demonio culturizante, atiborró su ambiciosa ópera de cultísimas y rebuscadas referencias históricas y religiosas, con el resultado de que, si bien publicó el libreto en cinco actos en 1901, no alcanzó jamás a terminar de ponerlo en música.

LOS LÍMITES DE SU ESTILO MUSICAL

Si se mira con más detalle la música de Boito, todo esto resalta de modo aún más evidente, ya que a causa de sus límites técnicos como compositor, en sus partituras falta una traducción de este conflicto primordial en términos musicales, tanto en su técnica de tipo sinfónico, es decir expresándolo por medio de un desarrollo dialéctico de temas contrastantes en un discurso articulado, como en una técnica operística más tradicional, confiando por ejemplo al canto la labor de encarnar la transformación interior del personaje, su sufrimiento moral y la consecuente resolución catártica del drama. En *Nerone*, como se ha dicho, todo se resuelve en una vacía espectacularidad de cartón piedra, pero donde este fallo se hace notar más es en *Mefistofele*, cuyo asunto, totalmente centrado en un drama interior, requeriría un tratamiento bien diferente. Si pensamos, por ejemplo, cómo en Wagner los dilemas morales que se presentan, si bien solo encuentran solución en la aniquilación final, se hacen macerar a lo largo del transcurso de sus dramas y son el fundamento de un discurso sinfónico que surge de una

fuerza interna; o bien en Verdi, cómo gracias a la sabia *altrimetría* dramática con que son dispuestas las formas cerradas típicas del melodrama, sus personajes sufren una efectiva transformación interior, encontrándolos al final de la ópera profundamente diferentes, madurados, respecto a cómo los habíamos encontrado al inicio.

Nada de todo esto sucede en *Mefistofele*, quizás la ópera menos 'sinfónica' que se conozca, y donde los tres personajes principales cantan del mismo modo estereotipado desde el principio hasta el final: Mefistofele con sus irónicos *couplets*, acompañados de silbidos, apoyaturas y otras ocurrencias grotescas, pero en el fondo tradicionalísimas; Faust con el mismo canto *spiegato* de romanza de Tosti, ya se dirija al diablo, a Margherita o a Helena de Troya; Margherita, cuya única parte relevante es la escena de la prisión, con la típica vocalidad de las escenas de locura operísticas, en donde se alternan inesperadas pausas y frágiles arabescos. Especialmente esta falta de una verdadera y propia trama sinfónica es bastante sorprendente en un autor que admiraba a Bach y a los maestros del sinfonismo alemán, y que como receta para despertar a la ópera había declarado en 1864: "Practiquemos la sinfonía y el cuarteto para poder después afrontar el melodrama".

Hay, es verdad, algunos breves momentos contrapuntísticos, como la fuga que cierra el Sabbath y el cromático prelude del Epílogo, basado en un tema que recuerda el coral *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Quizás eran estas cosas las que apreciaba Saint-Saëns, quien profesó siempre una admiración —mutua— por Boito, y a quien escribió: "... vuestra hermosa obra está ciertamente, junto a las obras de Wagner, entre lo más interesante que se ha hecho en los últimos tiempos". Probablemente podría haber más en la primera versión, visto que el pedante siervo de Faust, Wagner, parecía hablar siempre en estilo fugado.

Sin embargo no basta esto para hacer un tejido sinfónico capaz de conducir el drama. No se trata de impericia en la orquestación, ya que esta salta a los ojos en la áspera escritura de *Mefistofele* (*Nerone* fue en cambio orquestado por Smareglia y Tommasini), sino de la ausencia de un discurso congruente con los eventos musicales que, no mantenidos unidos por una lógica dramática bien direccionada, terminan sucediéndose en una especie de vacío espacio-temporal.

UNA EFECTIVA ORIGINALIDAD

Por lo tanto, esta particular presentación de la trama, en paneles como en el teatro medieval y sin verdaderas relaciones de causa y efecto como en los sueños, convierte a *Mefistofele* en una ópera única en el panorama italiano, habituado a dramaturgias más rigurosas y realistas. Resulta evidente que Boito buscó en este sentido crear algo inédito, alejándose también del ejemplo de Gounod, que en su *Faust* había reducido la fantasmagórica tragedia de Goethe a un simple asunto sentimental de carácter tradicional. Sería interesante poder escuchar la primera versión de *Mefistofele*, aquella que fracasó en la Scala en 1868, solo seis años después de que el *Faust* de Gounod había obtenido en ese mismo teatro un gran triunfo. Por lo que se puede extraer del libreto original, Boito debía haber exagerado precisamente aquellos elementos a los que Gounod había sabiamente renunciado, manteniéndose lo más cerca posible de la densidad conceptual del original e incorporando también la segunda parte de la tragedia, mientras había elegido de forma temeraria desatender los aspectos sentimentales, garantizándose así los silbidos del público de la Scala.

En cualquier caso el *Mefistofele* definitivo, aquel que fue recibido finalmente con el favor del público y entrado en el repertorio, conserva esta tendencia experimental, atribuible asimismo en buena parte a la impericia del compositor, pero auténtico fruto de las nuevas ambiciones artísticas de Italia. Boito, de hecho, alimentado por Baudelaire y Poe,

aspiraba a la creación de un melodrama que se libraba en una esfera superior a la realista, abriéndose a misteriosos mundos espirituales elegidos para pocos, anticipando aquellas humaredas místicas y aquellos simbolismos ilógicos que serán el pan de cada día de los artistas decadentes. En este sentido se comprende la curiosa frase de Debussy enviada a una revista romana en 1910 para reparar una incauta declaración en la que había rechazado en bloque toda la música italiana de su tiempo: “Un Boito y un Franchetti son dos solitarios que deben permanecer. Y son estos nombres, ellos solos, los que bastarían para hacer brillar toda la música italiana de la época actual”. De hecho, al margen de la tosquedad de su factura, el tiempo suspendido y cíclico del *Mefistofele*, donde después de dos horas y media de música se tiene la impresión de no haberse jamás movido del inicial Prólogo celeste, está mucho más próximo a aquel de *Pelléas et Mélisande* que no al de las óperas de Verdi.

Si el tejido conectivo de *Mefistofele* es por lo tanto deslavazado, esto se debe también a las arriesgadas concatenaciones armónicas de Boito, que, como otros en aquellos años, andaba buscando soluciones inusuales para enriquecer la paleta expresiva de la música operística. Aunque aquí no se sabría bien donde colocar la línea de demarcación entre diletantismo y experimentalismo, queda el hecho de que incluso en los pasajes torpes al final consigue comunicar aquella aspiración a salir de lo habitual y convencional que se proponía. Esto es verdaderamente particular en el Prólogo, iniciado con una progresión que sube por tonos enteros como en una escala infinita; por todas partes abundan efectos estereofónicos al modo de Berlioz, bruscos cambios de mayor a menor, armonizaciones arcaizantes y movimientos tonales que buscan evitar el círculo de quintas con inesperadas modulaciones de terceras mayores o tritono: estrategias que crean aquellos efectos de sorpresa a los que tantas veces Liszt ya había recurrido. Difícilmente estos efectos resultarían impunes si no fuesen acompañados de lo que sucede en la escena, de las visiones ultraterrenas de los ángeles cantantes, de las rústicas fiestas medievales y del arcaico paisaje de una Grecia mítica, que en cierto modo nos permiten aceptar estas osadías y las justifican.

Lo que no cuadra es la naturaleza de las ideas temáticas, porque si la sintaxis de *Mefistofele* es artificiosa y audaz, las melodías que después Boito compone son mucho más convencionales de lo que se podría imaginar, ya sea en su constitución melódica y armónica, ya en su repetitivo desarrollo formal. La inocencia abrumadora de estos temas, que no van más allá de los giros dominante-tónica de la música de salón y los bailables de la época, es la razón última de la popularidad de *Mefistofele*, porque es a estos momentos pegadizos —esparcidos aquí y allá entre los infinitos trémolos de la partitura— a los que nuestros oídos se dirigen. Y esta popularidad, en los tiempos en que fue escrita,

Si el tejido conectivo de Mefistofele es por lo tanto deslavazado, esto se debe también a las arriesgadas concatenaciones armónicas de Boito, que andaba buscando soluciones inusuales para enriquecer la paleta expresiva de la música operística

acrecentó aún más el carácter intelectual de los argumentos tratados, que atraían a aquel público de la nueva clase burguesa italiana deseoso de estar al día y de situarse a la par de lo más moderno que sucedía en Europa. En el *Mefistofele* podía así encontrar una doble gratificación, confortado en sus gustos musicales por la inocua partitura y satisfecho por el erudito libreto con sus veleidades culturales, las mismas que Flaubert justamente en aquellos años en París estaba poniendo en ridículo en su novela satírica *Bouvard et Pécuchet*, y que todavía hoy llevan a muchos a ocuparse de la cultura por un deber social y no por el placer o la necesidad interior de comprenderse a sí mismo y al mundo.

La brecha entre la sofisticación de las situaciones y las aspiraciones filosóficas del libreto de un lado y una cierta ingenua frescura de las ideas musicales del otro es solo una de las tantas paradojas que hacen inconfundible el *Mefistofele* de Boito. Otra es lo que ocurre en el libreto entre la sintaxis coloquial de las frases y los preciosismos del vocabulario utilizado, cuyos efectos son aún más artificiales que los de los libretos tradicionales de los que Boito se quería distanciar. Todas estas



extravagancias y desproporciones terminan por producir muchas veces efectos de comicidad involuntaria, haciendo también aquí difícil establecer si son fruto del escaso oficio de compositor o si se deben a una deliberada voluntad de trastocar y burlarse de las convenciones del melodrama, legado de las posiciones *scapigliatas* y goliardescas mantenidas por el autor en su juventud. Resta en este sentido la memorable observación de Fedele D'Amico que afirmó que si después del fiasco de *Mefistofele* se hubiese encargado la reescritura a Offenbach hubiese surgido un *capolavoro*.

En conclusión, si en el caso de *Mefistofele* los límites técnicos del compositor se salvan en parte gracias a su postura provocadora y experimental que está en el origen de la ópera y que condiciona su fisonomía hasta el punto de convertirla en un caso único en el repertorio, los límites del gusto musical de Boito en cambio salen a la luz de modo inconfundible; cuestión bastante más grave si se tiene en cuenta su labor como crítico y su rol de promotor de ideas en el panorama musical italiano de la segunda

mitad del XIX. Más allá de la admiración por Verdi, se ve claramente que su ídolo de referencia fue Meyerbeer, del que imitó la vacía dramaturgia y los efectos, y que no iba más allá de una superficial adopción de los efectos de la música vaporosa y fantástica del venerado Mendelssohn. Estos límites explican por qué, pese a haber vivido hasta 1918, es decir en una época de fundamentales transformaciones musicales, no pareció percatarse más que de Saint-Saëns, y por qué fue capaz de tantos errados juicios críticos, como aquel sobre Richard Strauss, etiquetado en una carta de 1910 a su amigo Camille Bellaigue, como un “charlatán” y “asesino de la música”. En suma, a esta escasez de visión se debe que la tan preconizada renovación del melodrama italiano, la real apertura de la ópera italiana a los fermentos de novedad que llegaban de Europa, no sea obra suya ni de otros literato-músico-críticos, sino de un compositor purasangre como Puccini. ¶

Alberto Bosco es doctor en Musicología por la Universidad de Turín, y profesor en Saint Louis University Madrid y Stanford University Madrid

EL DESEO



Manon Lescaut

PUCCINI

JUN

07 — 22

20 
Liceu
Opera
Barcelona

PASIONES
QUE
MARCAN

Dirección musical
Emmanuele Villaume

Dirección de escena
Davide Livermore

Cast Ludmyla Monastyrska,
María Pía Piscitelli (Manon
Lescaut), David Bizic,
Jared Bybee (Lescaut),
Gregory Kunde, Jorge de León,
Rafael Davila (Renato Des
Griex), Carlos Chausson

(Geronte di Ravoir), Mikeldi
Atxalandabaso (Edmondo)

**ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU**
Dirección del Coro
Conxita Garcia

2017 | 2018



A partir de
11€

liceubarcelona.cat | 902 787 397

En la encrucijada de la ópera italiana

VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ

EN una divertida caricatura, publicada en una revista musical barcelonesa de 1900, se representa un combate musical, en el que las huestes wagnerianas —capitaneadas por Wotan y su trompetería— derriban la gran torre de la ópera italiana. Entre los caídos están los grandes héroes del repertorio de Verdi y Bellini: *La traviata* cae abatida, mientras desde lo alto *Il trovatore* no puede resistir con su espada los violentos embates de los invasores. La imagen lleva el significativo título de “El triunfo de Wagner”.

Son los años del furor wagneriano, que habían transformado por completo las prácticas musicales arrinconando la larga tradición italiana. Un tiempo de crisis, que no dejó a nadie indiferente, en que todos los músicos tuvieron que buscar nuevos caminos.

LA IRRUPCIÓN DEL WAGNERISMO EN ITALIA

Las primeras representaciones wagnerianas se produjeron en medio de una enorme expectación. En noviembre de 1871 se vio por primera vez *Lohengrin* en el Teatro Comunale de Bolonia, dirigido por el maestro Angelo Mariani. En medio de acalorados debates, el éxito fue enorme, abriendo los títulos wagnerianos en los siguientes años: *Tannhäuser* (1872), *Der fliegende Holländer* —conocido en Italia como *Il vascello fantasma*— (1877) y *Tristan und Isolde* (1888). Detrás estaba también la pugna empresarial de la editorial Lucca, que pretendía romper el monopolio de la poderosa Ricordi.

Verdi, que había expresado su indignación por la acusación de wagneriano en *Don Carlos*, se acercó a escondidas a Bolonia para asistir a *Lohengrin*. Desde el fondo de un palco escuchó la representación con la partitura en la mano, anotando su interés por detalles de orquestación y armonía, aunque no dejó de reprochar la excesiva extensión y lo que consideraba falta de ritmo escénico. De regreso se encontró con Boito a las tres de la mañana en la sala de espera de la estación, intercambiando comentarios sobre la obra. Boito era uno de los promotores del estreno wagneriano e incluso el propio Wagner le envió una carta de agradecimiento, que hizo pública en la prensa, en la que se congratulaba de este encuentro entre italianos y alemanes, que se podía considerar la mejor muestra del genio de los pueblos.

Boito apoyó esta irrupción wagneriana. La editorial Lucca le había encargado la traducción musical al italiano —es decir, un texto encajado métricamente en la partitura— de los *Wesendonck Lieder* y *Rienzi*. Años más

tarde haría lo mismo para Ricordi con *Tristan*, un trabajo que prefirió no firmar porque lo consideraba una osadía frente al genio alemán. Sin embargo, su relación con el wagnerismo nunca fue clara. En un artículo juvenil, publicado en 1865 cuando aún no conocía los dramas líricos, había afirmado con su habitual tono provocador:

“Aquel nuevo desarrollo de la forma trágica, acentuado ahora entre nosotros, Wagner lo sintió, lo entendió, pero después lo formuló de mala manera, teorizándolo de forma equivocada: lo llevó a término peor con sus poemas. Ricardo Wagner fue el profeta del arte en sus días. Pero sus días por fortuna han pasado. La fiel turba de jóvenes que lo seguían de cerca en Alemania, va hoy disolviéndose con un desengaño en el rostro”.

En realidad la presencia wagneriana permaneció con intensidad durante mucho tiempo. Incluso en el propio Boito, como una fuerza paralizadora en su creación. Otros compositores italianos sucumbieron a la fiebre wagneriana. El caso de mayor resonancia fue el de Stefano Gobatti (1852-1913), que alcanzó un enorme triunfo con su primera ópera *I Goti* en Bolonia (1873). Una partitura que renunciaba a la tradición italiana desarrollando la parte orquestal y el declamado lírico, que fue aclamada por abrir el nuevo camino a la ópera italiana. Fue representada en poco tiempo por toda Italia (Roma, Parma, Turín, Génova, Florencia) cada vez con menos fortuna. Verdi, con su sabia intuición, criticó en



Ferrán Xumetra: *El triunfo de Wagner (combate musical)*, *La música ilustrada*, Barcelona, agosto de 1900.



Tranquillo Cremona: *Faust ed Elena*.

privado esta moda de lo que se llamaba pretenciosamente “música del futuro”, describiendo *I Goti* como un trabajo anticuado “rígido, torpe y de armonías pesantes”. De hecho, Gobatti no repitió más este éxito de juventud, terminando sus días en un convento franciscano, donde se retiró arruinado y amargado.

LA REVUELTA SCAPIGLIATA

Los nuevos caminos de la ópera italiana iban a venir por la vía del relevo generacional. La ilusión de una nueva Italia unificada, proclamada en 1861, se convirtió en poco tiempo en desencanto al hilo de los problemas económicos y sociales. Pintores, literatos y músicos se unieron en la bohemia de Milán, lanzando un grito provocador que rompía con las tradiciones nacionales: la pintura histórico-patriótica, la

Los nuevos caminos de la ópera italiana iban a venir por la vía del relevo generacional. La ilusión de una nueva Italia unificada se convirtió en poco tiempo en desencanto al hilo de los problemas económicos y sociales

novela manzoniana y el melodrama romántico. Adoptaron el término *Scapigliatura*, que podríamos traducir como rebeldes (en sentido figurado desmelenados), tomado del título de una novela de 1862 de Cletto Arrighi, en cuyo prólogo describía a sus personajes como jóvenes “ingeniosos, inquietos, irreverentes, turbulentos... personificación de la locura que está fuera de los manicomios, fuente del desorden, de lo imprevisible, del espíritu de revuelta y de oposición a todos los órdenes establecidos”.

Un grito anarquista y antiburgués, inspirado en la bohemia parisina de las *Scènes de la vie de bohème* de Murger, que sería domesticada en la famosa ópera de Puccini, quien conoció bien estos ambientes en sus años de estudio en Milán en la década de 1880. No faltó el coqueteo, a veces excesivo, con las drogas, en un momento histórico en que el opio y el hachís se consideraban fuentes de inspiración artística. Baudelaire, habitual consumidor, había escrito poco antes *Les paradis artificiels: Opium et Haschisch*. Boito recordaba años más tarde estas experiencias juveniles:

“Cuando era joven y baudelaireano había acostumbrado mis nervios al hachís; el aprendizaje duró una semana y la diversión algunos días; mi hermano me encontró un día inconsciente sobre la cama y

no he vuelto más a retomarlos. Los secretos del *cannabis indica* y de la morfina se asemejan; producen casi los mismos efectos incluida aquella reacción maniaca que lleva hasta el horror: ¡pero sus visiones son muy estimulantes! ¡Y la eternidad en las que viven! Es necesario al menos una vez en la vida haberlo visto”.

Fueron estos consumos los que destruyeron a algunos de los personajes de la *Scapigliatura*, como el escritor Emilio Praga, que murió a los 36 años arruinado por el alcohol y las sustancias estupefacientes. Praga y Boito fueron muy amigos, aunque el diferente carácter de cada uno les hizo derivar por caminos muy diferentes.

Los *scapigliati* se movieron en todos los frentes. Introdujeron el Simbolismo antiromántico francés en la pintura y la literatura, anticipando el Realismo y el Decadentismo de fin de siglo. Las vaporosas pinturas de Tranquillo Cremona y Daniele Ranzoni reflejan bien este mundo modernista, inspirado en el impresionismo francés. El cuadro del primero, *Faust ed Elena*, recoge uno de los principales episodios de la ópera *Mefistofele* de Boito, el momento en que el protagonista se funde en un abrazo con la famosa Helena de Troya, preludio de su destrucción final. Carlo Dossi, otro poeta del grupo, había dicho que en la obra de Cremona “la pintura alcanza sus últimos fines, más allá de los cuales reina la música”.

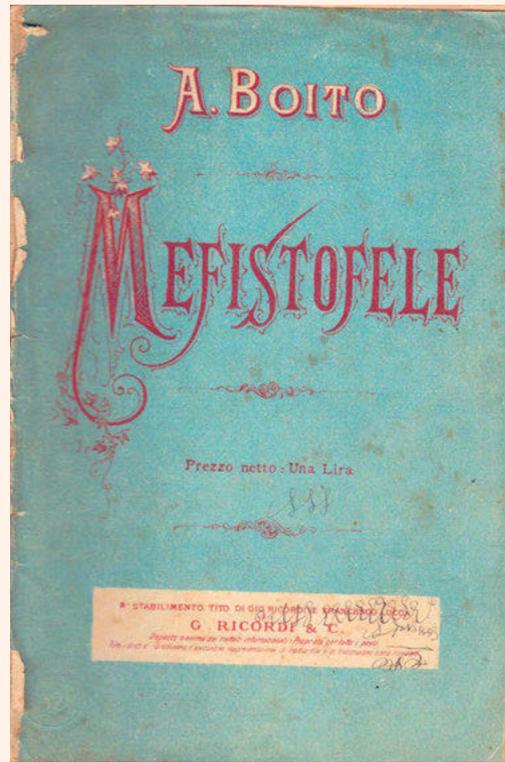
Fue así en la música donde se dieron sus principales batallas. El estreno de *I profughi fiamminghi* en la Scala en 1873, con libreto de Emilio Praga, supuso el primer hito. Todo un asalto de la nueva generación al gran templo de la ópera italiana. El autor de la música era Franco Faccio (1840-1891), compañero inseparable de Boito desde sus estudios en el Conservatorio de Milán. Curiosamente ambos sucumbirían después al embrujo verdiano, convirtiéndose Faccio en el gran director de orquesta del nuevo Verdi, quien le encargó las presentaciones en la Scala de *Don Carlo* (1868), *Aida* (1872) y el estreno mundial de *Otello* (1887).

Era un hecho inusual que el más importante teatro italiano acogiese el estreno de un joven compositor primerizo, símbolo de la necesidad de renovación que se sentía en esos años, comenzando por el propio editor Ricordi. La ópera de Faccio fue recibida con frialdad por el conservador público de la Scala, aunque la mayor resonancia fue un poema que publicó Boito, quien brindó a la salud del Arte Italiano con una desafiante oda sáfica, que se ha convertido en el manifiesto de la nueva escuela:

“¡A la salud del Arte Italiano!
Para que salga fuera por un momento
de los círculos de lo viejo y lo cretino,
joven y sano. [...] Tal vez ya nació el que sobre el altar
alzará el arte, pudoroso y puro,
sobre el altar mancillado como un muro
de lupanar”.

Boito le ofreció un nuevo libreto a Faccio, *Amleto*, que se estrenó en Génova en 1865. Basado en el *Hamlet* fue su primer acercamiento al mundo shakespeariano, que tan buenos frutos daría después con Verdi. Pero la gran batalla se iba a dar con su *Mefistofele*, cuyo estreno en la Scala en marzo de 1868 estuvo precedido de una enorme expectación. Ya la publicación previa del libreto suscitó fuertes debates sobre su musicalidad, sorprendiendo por su extensión y la osadía —de claras resonancias wagnerianas— de que el mismo fuese el autor del texto y de la música. En el templo milanés de la ópera estalló la oposición entre el público más tradicional —no solo del patio de butacas sino también de la galería alta— y la intelectualidad apoyada por gran parte de la crítica. Las acusaciones fueron las habituales: ausencia de melodía (incluido la falta de un papel protagonista para el tenor), exceso de recitativo declamado y una instrumentación excesiva y confusa. En definitiva la repetida recriminación de fácil wagnerismo. El crítico D’Arcais señaló que “en el *Mefistofele* está el recitativo de Wagner, la instrumentación de Wagner, el modo de armonizar de Wagner. Estamos en pleno desierto wagneriano; pero, me duele decirlo, con un número de oasis menor del que se encuentra en las partituras del maestro alemán”.

Mefistofele se retiró de la Scala al tercer día, como símbolo del fracaso de la batalla. Pero Boito supo resurgir rehaciendo la partitura, recortándola e incluyendo el esperado papel para el tenor. La nueva versión se presentó en 1875 en el Comunale de Bolonia, un medio mucho más favorable a la novedad de la propuesta, donde las calificaciones de wagnerismo se



conocido drama de Víctor Hugo (*Angelo, tyran de Padoue*), ambientado en la Venecia de siglo XVII; una historia de traiciones, amores y pasiones muy en la línea del melodrama romántico, que incluye brillantes escenas de conjunto, ballets como la famosa *Danza de las horas* y grandes arias para los protagonistas, como *Cielo e mar* para tenor, estrenada por Julián Gayarre, y *Suicidio* para la soprano.

En realidad Amilcare Ponchielli era un compositor provinciano y conservador, que poco después se convertiría en profesor de composición del Conservatorio de Milán, donde tuvo como alumno a Puccini. No se encontró cómodo con el libreto de Boito, que calificó de difícil, por “la frecuente y excesiva elevación de los conceptos, del verso y la dificultad de la forma”, según explicaba a un amigo. Este comentario reflejaba bien el estilo sofisticado de los libretos de Boito,

muy elaborados tanto en la complejidad del desarrollo dramático como en la expresión poética.

La Gioconda representa muy bien la dialéctica de la ópera italiana entre tradición y modernidad, que luego estará en la base del éxito pucciniano. Las temáticas refuerzan los tópicos del melodrama romántico, intensificando el característico triángulo amoroso: la pareja de enamorados (tenor y soprano) con el barítono como el gran antagonista. Un camino efectista y vistoso, que encontraría ejemplos posteriores en otros títulos como *Andrea Chermier* (1896) de Umberto Giordano, *Tosca* (1900) de Puccini o *Adriana Lecouvreur* (1902) de Francesco Cilea.

Iba a ser Giulio Ricordi el que comprendiera la necesidad de acercarse a los dos grandes genios de su empresa, buscando la manera de incentivar la creatividad de Verdi, paralizada desde 1871 tras Aida

sentían como positivas. Inició así su camino hacia el repertorio, donde *Mefistofele* se ha mantenido con algunos altibajos hasta la actualidad. Un triunfo que llegaba tras una dura guerra, que dejó secuelas tan fuertes en su autor, que se vio incapaz de cerrar su siguiente proyecto operístico: *Nerone* que arrastraría hasta el final de sus días.

LA FUERZA DE LA TRADICIÓN

El peso de la tradición italiana y su posición aún dominante en las programaciones de todo el mundo se mantuvo en muchos títulos de la época. Unas óperas que sin renunciar a las sonoridades más modernas mantienen el centro del espectáculo en la vocalidad, ofreciendo papeles que serán interpretados por los grandes cantantes de todas las épocas como Mario Del Monaco, Plácido Domingo, Renata Tebaldi o Maria Callas.

Curiosamente, Boito también estuvo implicado en el proyecto principal de esta tendencia también. A sugerencia de Ricordi escribió el libreto de *La Gioconda* de Ponchielli, que firmó con el anagrama de Tobia Gorrio. Fue una de las óperas de mayor éxito desde su estreno en la Scala en 1876, gracias sobre todo a la promoción que realizó Ricordi por todo el mundo. El libreto elaboraba con libertad un



Melchiorre Delfico, Caricatura de Verdi felicitando a Boito (disfrazado como Mefistofele), 1888.



EL REENCUENTRO CON VERDI

Inesperadamente la trayectoria de Boito iba a estar marcada por su cruce con el gran genio de la ópera italiana: Giuseppe Verdi. Fue una relación absorbente que derivó en una gran amistad, que si bien produjo los dos maravillosos epílogos de la carrera verdiana (*Otello* y *Falstaff*), también contribuyó a paralizar la trayectoria de Boito. Su interminable proyecto sobre *Nerone*, que arrastraría más de 40 años hasta su muerte, fue el mejor ejemplo. Tal vez sus dudas creativas encontraron un mejor apoyo en la simbiosis con Verdi.

Inicialmente, la relación entre Verdi y Boito no fue fácil. El compositor de Busseto recibió con enfado los ataques de los jóvenes *scapigliati*, sobre todo tras la publicación de la oda sáfica donde Boito aludía a la mancillación del altar del arte italiano convertido en un lupanar. Poco después Verdi escribía a Tito Ricordi con su habitual tono irónico: “Si también yo, entre otros, he manchado el altar, como dice Boito, que él lo limpie y seré yo el primero en ir a encender el resto de una vela [literalmente *moccolo*, que también significa “moco”]. Este resquemor se mantuvo mucho tiempo, como cuando tras escuchar el *Mefistofele* revisado en 1879 comentaba: “He comprendido todo de lado. Por ejemplo, había escuchado siempre decir que el *Prologo in cielo* era una cosa superior, genial... y al escuchar que las armonías de esta pieza se apoyaban casi siempre en las disonancias me parecía estar... no precisamente en el cielo”.

Iba a ser Giulio Ricordi el que comprendiera la necesidad de acercarse a los dos grandes genios de su empresa, buscando la manera de incentivar la creatividad de Verdi, paralizada desde 1871 tras *Aida*. La primera excusa fue la revisión de *Simon Boccanegra*, que reaparecería en la Scala en 1881. Pero el verdadero encuentro se produjo con *Otello*. El momento fue perfectamente planificado. En una cena informal, a la que se habían incorporado Boito y Faccio, hablaron de Shakespeare y comentaron sus posibilidades operísticas, lamentando el inadecuado libreto del *Otello* de Rossini. El aguijón estaba lanzado y pocos días después Boito le mandaba un primer borrador del texto. Verdi no se comprometió pero poco a poco comenzó a componer la música. En el estreno de 1887 se reveló sorprendentemente como el más avanzado de la ópera italiana. Mucho más allá iría en *Falstaff*, al que cariñosamente se referiría Boito como “*il pancione*”.

El trabajo entre Verdi y Boito no fue tan fluido como se supone. Los dos partían de una fuerte personalidad, pero a la vez eran bastante receptivos hacia las ideas del otro. Ya la primera carta, de agosto de 1880, respuesta del primer boceto de *Otello*, refleja esta colaboración constructiva:

“Giulio [Ricordi] le habrá dicho que, como he recibido ya hace muchos días sus versos, yo quería leer y estudiar bien antes de responderle. Ciertamente tienen mayor calor que los primeros, aunque en mi opinión falta todavía el carácter escénico; y falta, porque no puede ser de otra manera. Después de que Otelo ha insultado a Desdémona no hay nada más que decir. Todo lo más una frase, un reproche, una maldición ¡contra el ‘bárbaro’ que ha insultado a una mujer! [...] ¿Son escrúpulos míos u observaciones serias? He querido decirle todo lo que me pasa por la cabeza. ¡Quien sabe si Usted de estas sandeces no encuentra el germen para crear algo! Lo piensa, me escribe y me hace saber”.



Sin duda se dio una excepcional conjunción entre un músico que comprende el libreto y un libretista que conoce bien los procedimientos musicales. Verdi siempre había tensado la relación con sus libretistas—no solo con Piave, sino también con Somma, Cammarano o Ghislanzoni—hasta el punto que podemos considerarle coautor de los libretos. Recordemos las dificultades que tuvo en *Aida* con Ghislanzoni, al que le pidió que se limitase a “poner los versos”. De idéntico modo Boito había sufrido con Ponchielli y otros músicos menores que no eran nada receptivos a sus propuestas.

Paradójicamente, las dos últimas óperas de Verdi se convirtieron en el mayor éxito de la carrera de Boito, a las que quedó ligado para siempre. Seguramente sin la presencia de Boito, ni *Otello* ni *Falstaff* hubieron existido y su labor no sólo contribuyó a reactivar el genio verdiano sino que también definió el resultado final de estas óperas. Verdi siempre le insistió en que debería retomar el trabajo de su ópera *Nerone*, pero sin duda este estrecho contacto intensificó su

parálisis. Confusión que era fruto de su personalidad, pero también de la evolución de la ópera italiana, que desde la década de 1890—tras el breve paréntesis verista—vería ocupar su espacio por el gran triunfo de Puccini. Boito, contribuyó también al impulso inicial de la carrera de éste, promoviendo el estreno de su primera ópera, *Le Villi*, en el Teatro dal Verme de Milán. Una buena muestra de su generosidad, que supo siempre activar el mundo musical de su alrededor. En realidad, aunque aparentemente Boito parecía que se había quedado en los márgenes de la evolución de la ópera, seguía siendo el gran dinamizador de la escena musical y cultural italiana. ¶

Víctor Sánchez Sánchez es profesor del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid

BIBLIOGRAFÍA

- Carteggio Verdi-Boito. A cargo de Marcello Conati. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.
- Del Nero, Domenico: *Arrigo Boito, un artista europeo*. Florencia: Le lettere, 1995.
- Morelli, Giovanni (ed.): *Arrigo Boito*. Leo S. Olschki, 1994
- Tedeschi, Rubens: *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1992.



François-Xavier ROTH

“LOS CONCIERTOS DEBERÍAN SER
SITUACIONES ARRIESGADAS,
UN HAPPENING,
ALGO EXCEPCIONAL”

Si tuviésemos que diseñar un prototipo para el director de orquesta del futuro, el resultado sería similar a François-Xavier Roth (Neuilly-sur-Seine, París, 1971). Quizá no exista sobre el orbe terrestre un músico más completo, pero tampoco más versátil y flexible. Roth combina con idéntico acierto las formaciones historicistas, para Lully y Rameau, con las composiciones contemporáneas de Pierre Boulez, Wolfgang Rihm y Jörg Widmann. Pero ansía encontrar el sonido ideal para cada compositor y período histórico. Con su orquesta Les Siècles ha recreado, desde 2003, todas las formaciones orquestales francesas desde el Barroco hasta principios del XX con los instrumentos de cada época. Sus aciertos pueden escucharse en numerosas grabaciones de Berlioz, Dukas, Saint-Saëns, Debussy, Ravel y Stravinsky (Musicales Actes Sud / Harmonia Mundi), pero también este mes en directo en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

PABLO L. RODRÍGUEZ



HA sido titular de la Orchestre Philharmonique de Liège y de la SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg. En la actualidad reparte su tiempo entre la London Symphony Orchestra, de la que es principal director invitado desde 2017, y Colonia, que le nombró en 2015 *Generalmusikdirektor* y responsable de la Orquesta Gürzenich. Roth conversó con SCHERZO desde esa ciudad alemana donde ha convertido sus conciertos en experiencias excepcionales, para descubrir el presente, revisar el pasado y vislumbrar el futuro.

¿Su admirable versatilidad como músico le viene de su padre, el compositor y organista Daniel Roth?

Mi padre siempre ha sido una gran inspiración para mí. Su trabajo como organista me puso en contacto, desde la adolescencia, con músicas muy diferentes. Siempre estuve interesado en muchos periodos estilísticos. Pero también crecí en los 80, que fue un momento muy especial para la música en París, ya que tuvimos el privilegio de tener a Pierre Boulez y el Ensemble Intercontemporain haciendo toda la música de vanguardia. Fueron también los años en que apareció el disco compacto e incluso cuando muchos descubrimos la interpretación con instrumentos de época a través de Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt o John Eliot Gardiner. Puede que mi versatilidad tenga que ver con mi padre, pero también con mi generación. E incluso con mi personalidad.

Pero no se decantó por el órgano sino por la flauta.

Ese instrumento me vino de mi abuelo materno, que era flautista amateur. Me formé con un excelente profesor en el conservatorio

polifónico y no una flauta. No obstante, decidí hacerme director. Y aquí estoy.

Quizá uno de sus primeros logros fue ganar, en 2000, el Concurso de Dirección Donatella Flick de Londres, cuyo premio compartió, por cierto, con el español Pablo González.

Ese premio resultó determinante. Efectivamente, lo gané junto a Pablo González, que ha sido una especie de hermano para mí. Tras el premio pasé un tiempo como asistente de la London Symphony Orchestra (LSO). Hice mucho *backstage*, pero también dirigí bastantes conciertos. Básicamente aprendí el oficio de director de orquesta. Y no experimenté la presión a la que se someten muchos jóvenes directores actuales para abordar situaciones difíciles demasiado pronto. Tuve la suerte de tener tiempo para adquirir mi propia personalidad en el podio. Se lo debo a la LSO, que es una gran orquesta que cuida a los jóvenes directores.

Y trabajó también en esos años como asistente de Gardiner.

Con John Eliot Gardiner trabajé en París, en el Théâtre du Châtelet. Le asistí en varias producciones importantes de ópera, como *Les Troyens*, de Berlioz, en 2003, al frente de la Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Y me fascinó como artista, pero también como 'constructor' de orquestas. Fue entonces cuando puse en marcha mi sueño de crear mi propia orquesta: Les Siècles. Se trataba de un conjunto ideal para la nueva generación de músicos que tenía a mi alrededor. Instrumentistas interesados en experimentar con la música contemporánea, pero también en hacer cantatas de Bach con instrumentos de época. Y no había ninguna orquesta con el

autóctonas y diferentes de las actuales. Pero después, en los años 60, se empezó a competir con la perfección de las orquestas americanas y la Filarmonica de Berlín a través de las grabaciones. Una consecuencia de esa competición fue la práctica desaparición del fagot francés en las orquestas parisinas y que su sonido se volviera más voluminoso y brillante, algo que hizo olvidar progresivamente de dónde veníamos. Hemos recuperado los instrumentos del área de París, pero también los colores y las articulaciones, y he aprendido mucho de la experiencia. Ahora, cuando interpretamos *La consagración de la primavera*, la gente viene a decirme que no se imaginaba que una orquesta tan grande pudiese tocar con tal suavidad, delicadeza y transparencia. Recreamos la música, pero eso no implica tan sólo el sonido, sino también su envoltura y hasta su estética. Esto es lo mismo que hacemos ahora con Ravel o Debussy.

Pues hablemos de Debussy y del centenario de su muerte, que será el motivo de su próxima actuación en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Les Siècles tocará dos programas con obras que abarcan todo su catálogo orquestal, desde la temprana y posromántica *Première suite d'orchestre*, que precisamente usted redescubrió y estrenó, hasta el modernista ballet *Jeux*.

La *Première suite d'orchestre*, que dirigirá en Granada mi colega Pablo Heras-Casado, permite descubrir cómo el joven Debussy provenía orquestalmente de Massenet y Chabrier. Pero *Jeux* es un buen ejemplo de la complejidad que tiene algunas veces esta música tocada con instrumentos modernos. En ella ocupan un protagonismo mucho mayor dentro del balance global y la articulación resulta menos precisa. Sin embargo, en esta obra puede experimentarse lo revelador que resulta utilizar los instrumentos apropiados, ya que las interacciones polifónicas funcionan mucho mejor. No olvidemos que *Jeux* es una composición muy rica y sofisticada desde el punto de vista orquestal; una música casi utópica cuya vestimenta original nos ayuda a comprenderla mejor. De hecho, supuso casi la apertura de Debussy hacia la vanguardia y, por esa razón, fue tan admirada por Stockhausen y Boulez.

Ya que cita a Boulez, veo que también forma parte del repertorio de Les Siècles. El mes pasado combinó algunas de sus obras orquestales con una sinfonía de Beethoven.

Sí, es una combinación extraña. Pero me gusta mucho, ya que se trata de dos compositores radicales en su tiempo. Obviamente lo radical no es comparable, pero para el público supone una especie de *shock* que les hace escuchar la música de Beethoven desde otra dimensión. Tocar Beethoven después de Boulez lo convierte en otra experiencia. Y no me refiero tan sólo a los detalles instrumentales o estilísticos, sino a la circunstancia misma del concierto. Es importante no sólo plantear cómo

“No había ninguna orquesta con el atrevimiento de cambiar de instrumentos y utilizar los más apropiados para cada compositor o repertorio. Les Siècles era un sueño, pero lo hemos hecho realidad”

de París, Alain Marion, y me interesé por la gran tradición francesa de ese instrumento. Pero también toqué como extra en todas las orquestas de París. Fui un flautista muy activo y pude ver trabajar a muchos directores diferentes. Comprendí cómo escuchaban a la orquesta y resolvían sus problemas.

¿Fue entonces cuando se interesó por la dirección orquestal?

No en realidad, fue la primera vez que escuché una orquesta. Debía de tener cinco o seis años cuando asistí a un concierto sinfónico en la basílica del Sagrado Corazón de Montmartre, donde mi padre era organista. Ya entonces me quedé fascinado con el sonido de la orquesta. Y tocando la flauta y el flautín comprendí que necesitaba otra dimensión como músico. Pero tenía el problema de que era un poco tímido. Y además en Francia los directores solían ser compositores o pianistas, es decir, que tocaban un instrumento

atrevimiento de cambiar de instrumentos y utilizar los más apropiados para cada compositor o repertorio. Les Siècles era un sueño, pero lo hemos hecho realidad.

Recuerdo su debut con Les Siècles en los Proms, en 2013, con un programa Lully, Rameau, Délibes, Massenet y Stravinsky, utilizando tres sets diferentes de instrumentos de época. Pero también el recelo de muchos a su idea de interpretar *La consagración de la primavera* con instrumentos originales.

Ese proyecto de recrear la orquesta de los Ballets Rusos de Diaghilev y *La consagración de la primavera* fue una manera de explicar, a través de la música, la globalización que experimentaron la interpretación y los instrumentos después de la Segunda Guerra Mundial. No era una forma caprichosa de volver atrás o de ser anticuarios. Hasta entonces había en Francia, y en otros países europeos, unas características estilísticas

hacer hoy la música del pasado, sino también tomar en consideración su combinación con otras composiciones; explorar las experiencias que podemos ofrecer con ello. Ese es también nuestro trabajo en Les Siècles.

Usted terminará esta temporada en la Orquesta Gürzenich de Colonia dirigiendo la Quinta de Beethoven. ¿Trata de aplicar aspectos de la interpretación con instrumentos de época a sus actuaciones con una orquesta convencional?

Me gusta hacerlo y las orquestas convencionales lo aprecian mucho. Estoy dirigiendo el ciclo de las sinfonías de Beethoven con mi Orquesta de Gürzenich, pero también con la Boston Symphony. Precisamente, dirigí allí la *Quinta sinfonía* hace pocos meses en el Symphony Hall. Y apliqué mi experiencia con instrumentos de época directamente a la hora de alterar el sonido, las texturas, la articulación o el equilibrio sonoro. Las orquestas modernas suelen estar muy abiertas a tener nuevas experiencias. De hecho, los miembros de la Boston Symphony reconocían que habían tocado 800 veces esta obra y ahora tenían la sensación de haberla redescubierto. Ese es mi objetivo. Tocar la música no como una repetición o algo que ya se conoce, sino como si fuera la primera vez. Creo que debemos tratar de acercarnos todo lo posible a lo que quería el compositor, ya fuera un grito o un susurro, con el fin de crear disonancias en la idea repetida que tiene el público de una obra que ya conoce.

Pero también combinando las obras conocidas con otras nuevas. De hecho, en el referido final de temporada en Colonia junto a la Quinta de Beethoven ha programado el estreno del *Concierto para flauta*, de Philippe Manoury, con Emmanuel Pahud. ¿Qué relación tiene con los compositores actuales?

He tenido el privilegio de trabajar con los mejores compositores de la actualidad. Para mí es algo totalmente natural. Lo que no sería

riesgos con obras contemporáneas? Esto lo tuve muy presente cuando llegué al puesto que tengo en Colonia, en 2015, y me dijeron que aquí el público era muy conservador. Comencé a trabajar y me gané pronto su confianza. Hoy puedo programar lo que quiera, que siempre tengo la sala llena. Y hablamos de tres conciertos por programa, es decir, de unas seis mil personas cada semana.

¿Y cómo lo ha hecho?

Simplemente he tratado de llevar al público a territorios donde no tienen necesariamente todas las claves resueltas. Los conciertos deberían ser situaciones arriesgadas, un *happening*, algo excepcional. Para ello siempre trato, como le dije antes, de encontrar un contrapunto estimulante que permita experimentar la obra que se conoce de otra manera; escucharla, pero desde otra perspectiva. Por ejemplo, si programamos una sinfonía de Mahler, que todo el mundo conoce, trato de que la preceda una obra poco habitual de Schoenberg o Webern. Es parecido a lo que hicimos en el primer concierto de la temporada, con la *Tercera sinfonía* de Bruckner, que tocamos después del *Concierto para violín* de Ligeti. Esa sinfonía de Mahler o Bruckner se percibirá siempre de forma muy diferente.

También está inmerso en la recuperación de un compositor contemporáneo vinculado a Colonia, como Bernd Alois Zimmermann, que falleció en 1970, y de quien acaba de conmemorar su centenario con una nueva producción de su ópera, *Die Soldaten*, con dirección escénica de Carlus Padrissa

Debo reconocer que no conocía bien la música de Zimmermann antes de llegar a Colonia, pues en Francia sus obras todavía no se programan muy a menudo. Pero, tras llegar aquí en 2015, comencé a profundizar en su inmensa talla como compositor. Y hoy me siento verdaderamente orgulloso de haber dirigido esta nueva producción de *Die Soldaten*,



en septiembre, su *Concierto para violín* con Carolin Widmann, dentro del Musikfest.

No me gustaría terminar la entrevista sin preguntarle por su nueva vinculación con la London Symphony, de la que ha afirmado en una entrevista que es la mejor orquesta francesa del mundo. ¿Cómo va a ser su trabajo con la LSO ahora como principal director invitado?

Tal como le dije, la LSO es una orquesta muy especial para mí y forma parte de mi ADN como director. Sus músicos son verdaderos virtuosos del siglo XXI. Me fascina su versatilidad, su musicalidad y esa capacidad para adaptarse con facilidad a cada cambio estético sin perder el estímulo. Me sentí muy honrado cuando me nombraron entre sus principales directores invitados, en septiembre pasado. Además, la orquesta vive ahora un momento muy interesante con la llegada de Simon Rattle como director principal. Estamos trabajando en varios proyectos fascinantes, pues Simon es un auténtico provocador a la hora de transformar la forma tradicional de los conciertos; también está el objetivo de conseguir una nueva sala de conciertos. Por mi parte, estoy muy orgulloso de seguir desarrollando el "Esquema Panufnik", el programa para compositores jóvenes y emergentes. Pero también he dirigido varios conciertos relacionados con el centenario de Debussy, aunque estoy preparando otros programas innovadores para tocar en Londres, hacer giras y realizar grabaciones.

Pues terminemos con sus próximas grabaciones.

En realidad, no estoy muy al tanto del orden de lanzamiento de las grabaciones que he realizado. Pero he grabado con la LSO un disco Debussy con *Jeux*, *La mer* y *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Con Les Siècles vamos a lanzar en Harmonia Mundi la ópera *Le timbre d'argent* de Saint-Saëns. Pero también un disco Berlioz que incluye *Harold en Italia*, con Tabea Zimmermann como solista. Y vamos a grabar las *Sinfonías tercera y quinta*, de Beethoven. Con Gürzenich está previsto hacer más grabaciones de sinfonías de Mahler y Bruckner, aunque no le puedo decir con detalle. ¶

“Es importante no sólo plantear cómo hacer hoy la música del pasado, sino también tomar en consideración su combinación con otras composiciones; explorar las experiencias que podemos ofrecer con ello”

normal es tocar tan sólo música del pasado. Dirigir música contemporánea y dialogar con sus creadores es algo que me resulta siempre altamente inspirador, pues va justo a la raíz de lo que es la música. Ya fuera en el pasado con Pierre Boulez, como en el presente con Helmut Lachenmann, como también estos días con York Höller —de quien acabo de estrenar una obra para viola y orquesta con Tabea Zimmermann—, Philippe Manoury o el español Alberto Posadas, que es para mí otro de los mejores compositores actuales, he tratado siempre acerca del papel que tiene el director en la actualidad. Me refiero al poder que tenemos para hacer que se escuche la música de compositores de hoy. ¿Debemos programar lo que la gente conoce o adoptar

que es quizá la ópera más moderna y vanguardista jamás escrita; después de 1965, en que se estrenó, no conozco ninguna obra escénica tan revolucionaria. Me ha encantado descubrir su música a través de sus experiencias en Colonia. Como sabe, Zimmermann estuvo muy conectado con esta ciudad y participó en sus diferentes manifestaciones culturales. De hecho, aquí coexistía un interés por la cultura popular, paralelo a la vanguardia, pero sin una jerarquía. Y ese crisol se encuentra en su música. Está siendo una experiencia muy especial para mí descubrir y dirigir la música de Zimmermann, también en la Philharmonie de Colonia, donde hicimos su ballet *Musique pour les soupers du Roi Ubu*; incluso dirigiré a la Filarmónica de Berlín,

XLVI Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

excelencia UAM CSIC

UAM
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID

Vicerrectorado
de Responsabilidad Social
Universitaria y Relaciones
Institucionales

2018_2019
AUDITORIO NACIONAL

Centro Superior
de Investigación
y Promoción
de la Música / CSIPM

1. Viernes
26 de octubre de 2018
19.30h. Sala Sinfónica



ORQUESTA REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Solo Mendelssohn
Jonathan Webb **director**
Svetlin Roussev **violin**
Concierto para violín, op. 64
Sinfonía nº 8

6. Jueves
28 de febrero de 2019
19:30h. Sala Sinfónica



ORFEÓN PAMPLONÉS
Homenaje a Tomás y Valiente
Eugenia Boix **soprano**
Alain Damas. **tenor**
NEOPERCUSIÓN J. Guillem **director**
Daniel Oyarzábal **órgano y piano**
Claudio Constantini, Louiza Hamadi y Miguel Huertas **piano**
Igor Ijorra **director**
C. Orff *Catulli Carmina*
Arvo Pärt, Bruckner, Fauré, Brahms...

2. Viernes
2 de noviembre de 2018
19.30h. Sala de Cámara



COMPAÑÍA KATHAKALI MARGI (INDIA)
Teatro musical con danzas
Kijote Kathakali
Ignacio García **dirección escénica**
Compañía Margi **composición musical**
Dr. P. Venugopalan **dramaturgia**
José Sacristán **voz en off**

7. Viernes
15 de marzo de 2019
19.30h. Sala de Cámara



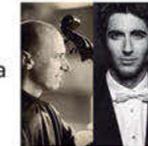
JOSÉ LUIS CASTILLO **piano**
Nach Bach; Vasos comunicantes
Bach a través de las miradas de Liszt, Brahms, Naoumoff, Busoni...

3. Sábado
15 de diciembre de 2018
19.30h. Sala de Cámara



LA GRANDE CHAPELLE
Concierto de Navidad
Albert Recasens **director**
Beihdja Rahal **canto y koutira** Nadji Hamma **úd**
François Atlan **canto y qanun** Nidhal Jaoua **qanun**
Anchieta, Juan del Encina, Peñalosa...
Canciones sefardíes y nubas andalusíes (nawbat)

8. Viernes
26 de abril de 2019
19.30h. Sala de Cámara



IAGOBA FANLO **violonchelo**
& PABLO AMORÓS **piano**
Genios sin género
Schubert, Nadia Boulanger, Debussy, Teresa Prieto y Dora Pejačević.

4. Viernes
11 de enero de 2019
19.30h. Sala Sinfónica



ORQUESTA SINFÓNICA VERUM
Gitanas y Musas
Miguel Romea **director**
Rebeca Cardiel Moreno **soprano**
Francisco Díaz Carrillo **tenor**
M. W. Balfe *The Bohemian Girl*. Ópera
(Obertura y selección de arias)
R. Strauss *Fantasia de La mujer sin sombra*
Suite El caballero de la rosa
*Obra basada en La gitanilla de Cervantes.

9. Miércoles
8 de mayo de 2019
22.30h. Sala Sinfónica



JORDI SAVALL & LE CONCERT DES NATIONS
Pensando en Bach
Marc Hantaï **traverso** Pierre Hantaï **clave**
Jakob Lehmann **violin I** David Plantier **violin II**
Les goûts réunis. Conciertos & Suites para Orquesta

5. Viernes
25 de enero de 2019
19.30h. Sala de Cámara

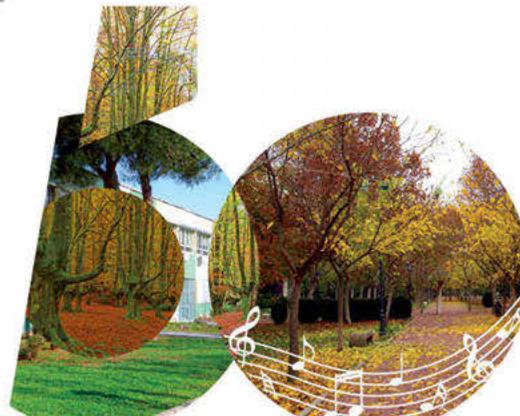


PLURAL ENSEMBLE
Teatro musical multimedia
*Les Rois Mages**
Fabián Panisello **director artístico y compositor**
Elodie Tisserand **soprano-recitante**
Gilles Rico **libreto y dirección de escena**
Étienne Guiol **videoarte**
*Estreno mundial

10. Sábado
25 de mayo de 2019
22.30h. Sala Sinfónica



L'ARPEGGIATA
Fin de fiesta
Christina Pluhar **dirección y tiorba**
Céline Scheen **soprano**
Luciana Mancini **mezzosoprano**
Vincenzo Capezuto **contratenor**
Música barroca española y tradicional sudamericana en diálogo



Síguenos en



Información: Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música (CSIPM-UAM); Tlf: 91 497 4978/ 4381.
ciclodeconciertosCSIPM@uam.es. www.eventos.uam.es/csipm.
Abonos en el Auditorio Nacional del 4 de junio a 30 julio de 2018.
Entradas de todos los conciertos a la venta desde el 1 de septiembre de 2018.

Auditorio Nacional de Madrid:
902 22 49 49 / www.entradasinamem.es

Dirección artística y organización

Centro Superior
de Investigación
y Promoción
de la Música



Cincuenta
Aniversario
UAM



25 años
de fundación



Patrocinadores

Colaboradores

Entidad amiga

Daniela Barcellona

“ROSSINI TE OBLIGA A ESTAR SIEMPRE ALERTA”

La mezzosoprano italiana, de Trieste, Daniela Barcellona, alcanzó la fama internacional en 1999 cuando causó furor con su encarnación del papel de Tancredi en el Rossini Opera Festival, siendo saludada como la gran esperanza para el canto rossiniano, como poco antes lo había sido Juan Diego Flórez en la recuperación de una nueva vocalidad tenoril. El próximo año veremos a Daniela Barcellona de nuevo en el coliseo madrileño con uno de sus papeles ‘fetiche’, Mrs. Quickly en *Falstaff*, que

está preparando estos días en Berlín con Daniel Barenboim. Será en una esperada nueva producción del testamento verdiano, debida al siempre imaginativo Laurent Pelly, y con un *pancione* asimismo de excepción: Nicola Alaimo.

RAFAEL BANÚS IRUSTA

DESPUÉS de casi veinte años de carrera esencialmente *belcantista*, en la cual han figurado, por supuesto, los grandes papeles del maestro pesarés —incluyendo algunos tan poco frecuentes como el titular de *Sigismondo*—, de Bellini y Donizetti, pero también recuperaciones tan importantes como la de *Ginevra di Scozia de Mayr* (especialmente pensada para ella en su ciudad natal), y sin abandonar este repertorio, en el que abundan los personajes travestidos —Malcolm en *La donna del lago*, Arsace en *Semiramide*, Falliero...—, en los últimos tiempos ha añadido otros papeles de diferente envergadura, como Didon en *Les Troyens*, Dalila, Santuzza o la Amneris verdiana, con la que ha vuelto al Teatro Real. La gran cantante reconoce “estar encantada” con esta vertiente más ‘femenina’ de su carrera.

En poco menos de una década, esta aventura estaba casi a punto de empezar, con una mezcla de entusiasmo y temor, tanto por su parte como por la de sus muchos admiradores. En la actualidad, papeles verdianos como Amneris en *Aida*, Mrs. Quickly en *Falstaff* o Eboli en *Don Carlo* forman parte ya de su catálogo. Como la Duquesa Federica en *Luisa Miller*, que ha cantado en la Scala de Milán...

Es un papel pequeño pero muy bonito, con esa aria de entrada y el dúo con el tenor, o el cuarteto *a cappella*. Tengo que decir que está siendo un camino muy positivo, que me está dando grandes satisfacciones y haciendo descubrir nuevos aspectos de la técnica, desarrollando la voz de un modo muy natural y coherente con mi propia naturaleza canora. Mi primera Amneris fue en Valencia, con Lorin Maazel. Luego la he hecho en otros sitios, como la Arena de Verona. En último lugar el

verano pasado en el Festival de Salzburgo, con Riccardo Muti. Creo que es la verdadera protagonista, que la ópera tendría que llamarse Amneris. Es una parte que me permite desenvolver toda mi voz en plenitud, descubrir nuevos mundos sonoros... Es curioso, desde que estoy haciendo estos papeles, veo que también canto mejor Rossini, porque estoy descubriendo muchas más cosas en mi instrumento, lo conozco mejor.

¿Y está pensando en abordar la Azucena de *Il trovatore*?

De momento, no; aún no es el momento adecuado. He cantado algunos fragmentos de la ópera en concierto, pero creo que para el papel completo todavía tengo que esperar. Volviendo a Amneris, desde el punto de vista del personaje es también muy interesante, porque creo que es, ante todo, una mujer que

fiel amigo de Gennaro, como demuestran en el estupendo dúo.

En los últimos años ha asumido también a mujeres, digamos, malvadas y perversas: Dalila y, sobre todo, la Princesa de Bouillon de *Adriana Lecouvreur*.

Me encanta hacerlas, de vez en cuando, porque me hacen explorar un punto que nadie piensa. Todos tenemos un lado oscuro.

Usted es una referencia en la interpretación rossiniana. Pero, ¿cómo describiría su vocalidad?

Rossini te obliga a estar muy alerta, a tener siempre las pilas cargadas. Su música mantiene tu cerebro y tu espíritu en estado de permanente actividad. Yo digo siempre que es tan importante tener una buena voz como, sobre todo, una buena cabeza. En nuestras clases hacemos mucho hincapié en las

“Yo digo siempre que es tan importante tener una buena voz como, sobre todo, una buena cabeza. En nuestras clases hacemos mucho hincapié en las variaciones, porque es ahí donde puede brillar toda la fantasía del cantante”

sufre, frágil, que abre hasta el fondo su corazón, como Santuzza.

Otro personaje que también ha asumido en esta nueva etapa...

Sí, lo he hecho en Bilbao, y en otras ciudades españolas. Un papel fantástico.

Un papel quizá también algo menor, pero que ha querido hacer es el Maffio Orsini de *Lucrezia Borgia* de Donizetti.

Es que es muy bonito, con ese brindis del último acto... Tiene una música muy bella. Y siempre está junto al protagonista. Es el más

variaciones, porque es ahí donde puede brillar toda la fantasía del cantante. Isabella empieza su aria diciendo “*Cruda sorte*”, es una situación dramática, pero sabe que tiene que ponerse enseguida a funcionar.

¿Se siente, de algún modo, responsable de enseñar a las nuevas generaciones que están surgiendo su experiencia en el canto rossiniano?

En efecto, tanto mi marido, Alessandro Vitiello, como yo, creo que tenemos la responsabilidad hacia los más jóvenes de

transmitir toda esta experiencia que hemos aprendido de los mayores, de gente como Gianluigi Gelmetti o Alberto Zedda, que, lamentablemente, ya no está entre nosotros.

Usted pertenece a una tradición de grandes mezzosopranos italianas. Si antes su referencia era Lucia Valentini Terrani, ahora son Ebe Stignani, Giulietta Simionato, Gianna Pederzini, Fiorenza Cossotto...

En efecto, cuando canté aquel *Tancredi* en Pésaro, mi modelo era la gran Lucia Valentini Terrani. Ahora son otros, lógicamente, para este nuevo repertorio. ¿Sabe? Con Giulietta Simionato me pasó algo muy divertido. Yo canté el rondó final de *La Cenerentola* en un concurso de la RAI que fue televisado y al día siguiente recibí una llamada suya para felicitarme. No podía creérmelo... Luego me conoció y llegamos a ser muy amigas.

¿Cuál es su relación con la música barroca?

Me gusta muchísimo este repertorio. También es muy preciso, tienes que dar todas las notas, pero es algo más relajado, me parece. He hecho los protagonistas de *Rinaldo* de Haendel en la Scala de Milán —en la bellísima producción de Pier Luigi Pizzi— y el de *Orfeo ed Euridice* de Gluck en el San Carlo de Nápoles. También he grabado dos discos muy bonitos con arias poco conocidas de Pergolesi y Alessandro Scarlatti, con Marcello Di Lisa y el Concerto de' Cavalieri, un conjunto de instrumentos originales que te permite encontrar más matices, nuevos colores, una diferente gradación de la voz...

Su Didon de *Les Troyens* en Valencia con Valery Gergiev demostró que podía ser una magnífica berlioziana. ¿Ha pensado alguna vez en la Marguerite de *La Damnation de Faust*?

Es un papel que me encantaría. Hice la Voz celestial cuando era muy joven en Trieste, con una enorme peluca rubia. Cantar en francés no es tan fácil como en italiano, hay que cuidar mucho la dicción, pero, a cambio, tienes esa maravillosa instrumentación y esa variedad de coloridos en la orquesta.

También ha cantado recientemente Dalila en el Teatro Regio de Turín.

Sí, junto a Gregory Kunde y con Pinchas Steinberg como director musical, que es estupendo, en un montaje de Hugo de Ana. Me gusta mucho trabajar con él, porque es muy respetuoso, como en esta *Aida*. Además, con su colaboradora habitual, la coreógrafa italiana Leda Lojodice, trabajamos mucho el tema de las manos, y fue muy sugerente.

¿Cuáles son sus próximos proyectos?

Después de *Falstaff* en Berlín, tengo una *Semiramide* en Múnich,

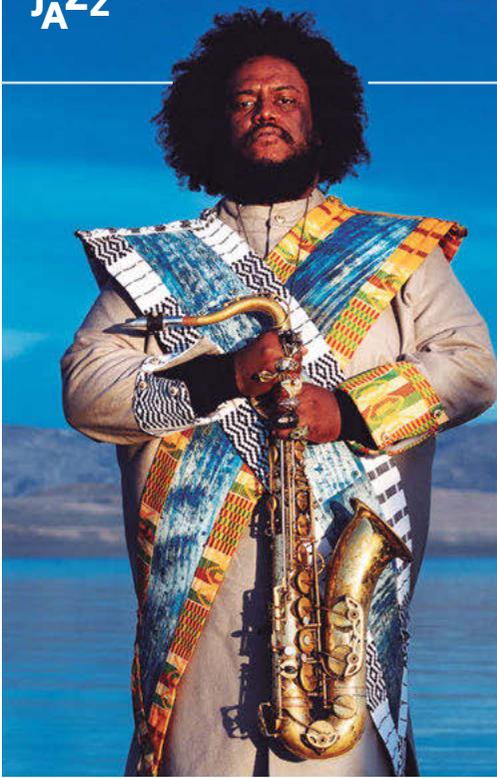
en un montaje muy potente de David Alden, que estrenó Joyce DiDonato y que luego hemos hecho en el Covent Garden de Londres con Antonio Pappano, por el que ambas hemos recibido el prestigioso Premio Olivier. Soy la primera cantante italiana en obtener este premio, lo cual es todo un honor. Acaba de salir en Opera Rara la grabación completa que hicimos en los Proms, con Mark Elder. Retomaré el papel de Arsace más tarde en Bilbao, en la recuperación de la producción de Luca Ronconi, que es magnífica. Luego regresaré al ROF, después de una larga ausencia, con la

Petite Messe Solennelle de Rossini. También tengo una Amneris en Pekín. Y, como nuevo rol, el único es Laura Adorno en *La Gioconda* en la Deutsche Oper de Berlín. He incorporado muchos papeles en los últimos tiempos.

Y ha pensado en esos papeles tentadores en los que algunas cantantes se han planteado el salto hacia el repertorio de sopranos, como Norma, Tosca, incluso Aida...

De momento, no. Cuando sea una anciana quizá. Pero, por ahora, me siento totalmente mezzosoprano. ¶





Kamasi Washington ruge de nuevo

PRESENTA SU CD “HEAVEN AND EARTH”, LLENO DE MÚSICA VIBRANTE, EXPLOSIVA Y SIN LÍMITES

ANDA en la treintena, se le dice heredero de Coltrane y ha tocado con Wayne Shorter o Herbie Hancock, entre otras glorias del actual firmamento jazzístico. Hasta ahí se podría estar hablando de un joven prodigio, máximo cuando a ello se le suma que su primera entrega como líder fue ese tripe álbum de título revelador, “Epic” (Brainfeeder, 2015), con más de 170 minutos de música, 17 temas, 32 músicos y una coral de 20 voces. Sí, ante estos datos, cuando aquel ya mítico registro llegó a nuestras estanterías, lo de talento en ciernes se evidenció etiqueta pequeña, pues lo que el poderoso saxofonista tenor y afilado compositor Kamasi Washington (Los Angeles, 1981) realmente aportó fue una nueva dimensión del lenguaje jazzístico en su totalidad, tanto estética como conceptualmente.

Su música asaltó los cielos de la contemporaneidad jazzística con una sublimada celebración de la música negra, la de ayer y la de hoy, pues no en vano mantiene fructíferas conexiones con el mundo rapero a través de Lauryn Hill, Snoop Dogg o, de manera muy especial, Kendrick Lamar y Run the Jewels. Con aquel proyecto ha visitado Barcelona y San Sebastián en fechas recientes, estrenando plaza madrileña el pasado mes de mayo, donde presentó el nuevo material de su último álbum, “Heaven and Earth” (Young Turks Records, 2018), otro fogonazo de *black great music*, pues sin duda en el alma de esta nueva aventura subyace la de los mismísimos Art Ensemble of Chicago o Sun Ra Arkestra, por mencionar algún referente claro.

Si exceptuamos el EP que Washington publicase el año pasado, “Harmony of Difference”, este nuevo trabajo se asienta igualmente sobre datos que asustan: se trata de

un doble CD con 16 nuevas composiciones que superan las dos horas de música vibrante, explosiva y sin límites, entregada junto a su banda, The Next Step, así como miembros del colectivo The West Coast Get Down. Todo ello subraya y apuntalan unas colaboraciones que acaban siendo en muchas ocasiones protagonistas, caso de Thundercat, Ronald Bruner, Brandon Coleman, Miles Mosley, Patrice Quinn y Tony Austin, entre otros. Si bien es cierto que en los directos se detectan algunas fallas, sobre todo en cuanto a manejo de la intensidad interpretativa y emocional, Kamasi Washington vuelve a rubricar lo que vulgarmente se llama un ‘discazo’. Asoman de nuevo un caudal torrencial de música negra improvisada, conceptos eléctricos de Miles Davis y su *Bitches Brew*, la espiritualidad de John Coltrane y la inteligencia de Ornette Coleman; el fuego tenor de Ken Vandermark; las invenciones orquestales de Peter Brötzmann; la intensidad de Keith Jarrett; la huella africana de Fela Kuti... Y todo elaborado con una

nuestra conciencia, pero nuestra conciencia crea esta realidad basándose en esas mismas experiencias. Somos de manera simultánea creadores de nuestro universo personal y creaciones de nuestro universo personal. La parte de la Tierra representa el mundo visto desde fuera. La parte del Cielo representa el mundo desde mi punto de vista”. Asimismo, el saxofonista sitúa dos itinerarios claros en este su nuevo viaje jazzístico: “‘Heaven and Earth’ se divide tal y como su título sugiere en dos partes bien diferenciadas que encuentran a Washington confrontando las realidades cotidianas con temas cósmicos. El disco explora el actual caos global y el futuro que nos espera”.

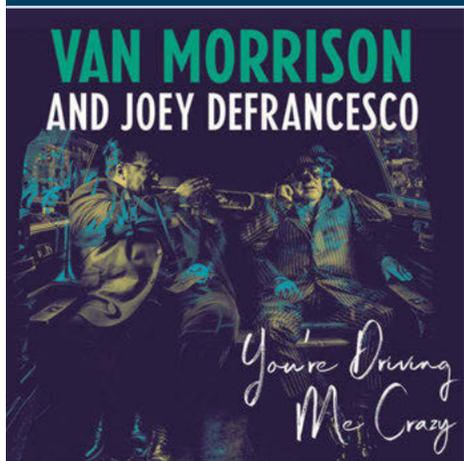
Así, en el recorrido descubrimos piezas con alusiones políticas, *Fists of Fury*; reflexiones sobre las relaciones humanas, *Connections*; metafísicas, *Will You Sing...* En su actual banda ya no predominan los instrumentos de viento, sino que Washington busca otras sonoridades a partir del uso de teclados y otros recursos electrónicos. Sea como fuere, su fórmula

Su música asaltó los cielos de la contemporaneidad jazzística con una sublimada celebración de la música negra, la de ayer y la de hoy, pues no en vano mantiene fructíferas conexiones con el mundo rapero

sensibilidad y erudición propias, que revelan un conocimiento y un corazón que no se ve en estos años.

Toda la música está escrita, compuesta y dirigida por este león californiano, que él mismo ha explicado: “El mundo en el que mi mente vive... vive en mi mente. Esta es la idea que me inspiró hacer este álbum. La realidad que experimentamos es una mera creación de

—se ha dejado entrever ya en anteriores renglones— es genialmente sencilla: proponer un viaje colectivo en permanente estado de ebullición creativa y, por tanto, en permanente agitación emocional. Kamasi Washington lo tiene claro: “El mundo es lo que tú quieres que sea, tú tienes control sobre tu realidad más de lo que imaginas”. ¶



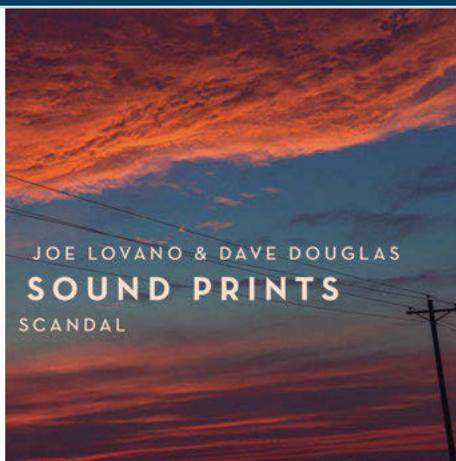
VAN MORRISON & JOEY DEFRANCESCO:
You're driving me crazy
EXILE - SONY MUSIC (1 CD)

Tiene que ser complicado competir con el pasado propio. Van Morrison se lo toma con calma, nos propone disfrutar su música tal como va apareciendo. No podemos esperar que en cada disco haya un nuevo *Gloria* u otro *Moondance*. Tampoco es razonable sentirse defraudado porque el artista no se revuelque en el suelo versionando *Caravan*, como hiciese en la película *The Last Waltz*. ¿Significa esto que el 'León de Belfast' se ha domesticado? En absoluto. Simplemente, nadie puede pasarse la vida colocándose al límite de su genio.

A Van Morrison hay que compararlo en cada momento con la música de su época. Pocas dudas pueden existir acerca de que este "You're driving me crazy", despachado junto a Joey DeFrancesco, está muy por encima de las propuestas lanzadas por los que están arriba de la media. Si nos sacudimos esa beatería atenta a apoyar todo lo que es joven, se comprueba que muchos de los artistas que conformaron en los 60 y 70 la música que escuchamos ahora, no dan muestras de querer jubilarse pronto. Algunos, incluso, cuanto más profundizan en su oficio, más desinhibidos y espontáneos abordan su arte. Van Morrison está entre ellos.

La instrumentación de seda fina del organista DeFrancesco, que ahora dobla en trompeta, acompaña a una voz lúcida y perdida en sus ensimismamientos. Ese trance es la gloriosa marca de la casa, la filosofía musical de Van Morrison. Amar a John Coltrane pasa para él por echarle algunas oraciones a Louis Jordan. Soul y rhythm and blues con su pellizco de bop, es lo que hay en este disco. Y si Dylan sigue cantando que no volverá a trabajar en la granja de Maggie, Van suelta a quemarropa que todos los días le llega hondo el blues. La mordida de la emoción es inevitable. No creo que este disco vaya a sonar mucho por la radio. Pero esa es otra historia.

LUIS MARTÍN

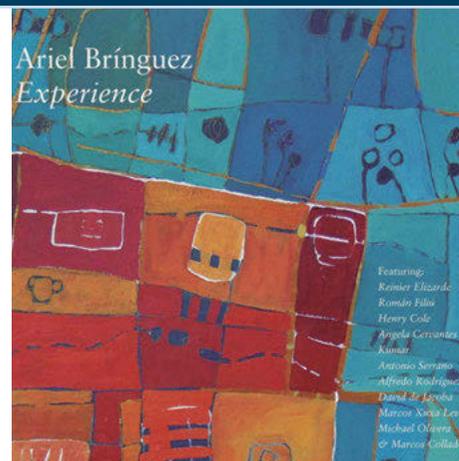


JOE LOVANO & DAVE DOUGLAS' SOUND PRINTS:
Scandal
GREENLEAF 1063 (1 CD)

Lo reconozco: cuando se presentó originalmente este quinteto en 2012, algunos mostramos cierta reticencia, dejándonos llevar más por el contexto que por sus ingredientes. Me explico: si bien Dave Douglas y Joe Lovano tienen poco que demostrar a estas alturas del partido, la unión de ambos músicos para liderar un quinteto con el afán de rendir tributo a la música de Wayne Shorter durante la época de apetitosos festivales veraniegos suena un poco a *repackaging*, es decir, a tener algo 'nuevo' que vender a unos festivales que ya han acogido innumerables proyectos de Lovano y de Douglas. Luego está el hecho de que ambos son grandes músicos, claro está, y de que tienen el ojo y el tino para elegir acompañantes como Lawrence Fields, Linda Oh y Joey Baron, con quien uno, el otro, o ambos han compartido impagables momentos musicales, lo cual garantizaba que el proyecto, independientemente de su motor original (sobre el que tan sólo podemos especular), podía generar música interesante.

Así se demostró con el primer disco del grupo, grabado en directo en Monterrey, y ahora por fin se confirma definitivamente con este estupendo registro en estudio, que hace que quienes dudamos del espíritu musical de *Sound Prints* nos traguemos nuestras palabras. Escuchándolo percibimos una conexión muy especial entre los miembros del quinteto, y especialmente entre los líderes, que entrelazan su discurso con una complicidad grácil e inspirada. Más que un homenaje a Shorter, podríamos decir que este grupo es un laboratorio para que Douglas y Lovano pongan en común la impronta que ha dejado el legendario saxofonista en su música. Si a eso añadimos la portentosa sección rítmica y un solista tan estimulante como Fields, nos queda un grupo sólido, con personalidad propia y, aparentemente, con mucho por decir aún.

YAHVÉ M. DE LA CAVADA



ARIEL BRÍNGUEZ:
Experience
CEZANNE RECORDS (1 CD)

Tras sus dos primeras entregas discográficas, "Raíces en colores" (2008) y "Nostalgia cubana" (2016) llega ahora el nuevo trabajo de este saxofonista capital dentro de la actual escena madrileña y española, el tenorista Ariel Brínguez, poseedor de uno de los sonidos más voluminosos e imaginativos de la actualidad jazzística. Aunque bopero de ley, Brínguez prosigue en este álbum con su particular evolución de la música popular cubana, al menos de su sonoridad, pues en esta nueva entrega rinde homenaje a artistas dispares, desde Ravi Shankar a The Beatles y Jimi Hendrix, pasando por Camarón, Stevie Wonder o Bob Marley. Ello da buena muestra de otra gran cualidad del saxofonista: la búsqueda y consecución de un discurso propio, altamente personal, con total independencia del repertorio.

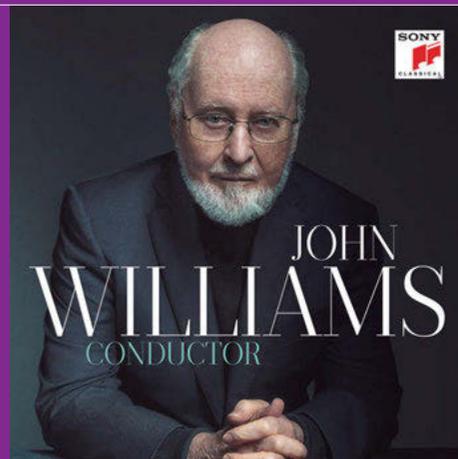
Le acompañan en esta aventura jazzista cómplices como el también saxofonista Román Filiú, el guitarrista Marcos Collado o el baterista Michael Olivera, destacando —ya con marchamo de invitados estelares— amigos como el armonicista Antonio Serrano, la cantante Ángela Cervantes o el cantaor David de Jacoba, este último, tremendo en el tema *The Camarón experience*. Otros temas aventajados y sobresalientes son los dedicados a Ravi Shankar o Lázaro Ros y, sobre todo, *Tierra*, una composición donde el diálogo de Brínguez con el contrabajista "El Negrón" se traduce en una conversación con enorme autoridad jazzística y... emocional.

Hace tiempo que Ariel Brínguez viene siendo fundamental para entender la historia moderna de nuestro jazz, a la que este disco, "Experience", suma muchos enteros. Y es que este su tercer álbum como líder vence y convence desde el primero al último tramo, salvaguardando la misma tensión jazzística de siempre, pero ampliándola en su liberación al experimentar con esa variada y equilibrada paisajística musical que propone.

PABLO SANZ

Un Williams

director de medio cuerpo



SONY EDITA UNA CAJA DE 20 CD PARA CELEBRAR EL 85º ANIVERSARIO DEL COMPOSITOR NEOYORQUINO

JOHN WILLIAMS:

John Williams Conductor

The Boston Pops Orchestra. The London Symphony. The Skywalker Symphony. The Hollywood Studio Symphony.
Director: John Williams.
SONY 88985417792 (20 CD)

COMERCIALIDAD obliga, pero “John Williams Conductor” no es título que haga justicia a esta cornucopia con la que Sony llega un poco con la puerta en las narices al 85º aniversario del compositor y director neoyorquino. El asunto es que la colección de los veinte álbumes de estudio —reeditados en formato *digisleeve*— que el maestro ha grabado hasta la fecha para Sony Classical no solo pulsa su faceta directoral, sino que trae a colación —aunque sea al peso— al magnífico arreglista, autor de concierto y músico festivo que su fama como papá musical de *E.T.*, *Luke Skywalker*, *Tiburón*, *Harry Potter* o *Indiana Jones* no permite disfrutar como se debe. Es más, si algo trasciende de este cubo no es tanto el arte a la batuta de Williams como su poliedrismo creativo. De ahí que le vaya mejor un título como “John Williams Man of Music” o algo por el estilo. Por otro lado, y aún asumiendo que se trata de una edición corporativa, este cofre ni quiere ni puede dar las medidas completas del podio williamsiano. Para eso tendríamos que bucear en YouTube a la caza de las docenas de directos inéditos o hacernos con el resto de álbumes (que no bandas sonoras) de su discoteca —veinticinco Philips, dos Polygram y un Deutsche Grammophon—. Se nos ofrece por tanto un Williams-director parcial, enlatado, de medio cuerpo por así decirlo y no el Williams-director en el que musicológicamente merecería la pena abundar. Vale que no estamos hablando de un Klemperer o ni siquiera de ese Leonard Bernstein al que Williams le gustaría parecerse, pero es un retrato cojo.

Tras estas observaciones de superficie, un poco de historia para situarnos. Recién fallecido Arthur Fiedler, en 1980 Williams acepta la titularidad de la Boston Pops. El superexitoso compositor le va al pelo a la filial ‘popular’ de la

BSO, y aparte de los cientos de conciertos “Esplanade” y “On The Park” que dirige en sus trece temporadas (1980-1993) se encierra también en el estudio para ampliar el copioso catálogo de la orquesta con un total de treinta y ocho grabaciones en las que cabe de todo, desde “Los planetas” a Sinatra pasando por sus bandas sonoras. Veinticinco discos después —para Philips—, Williams inaugura en 1990 la ‘etapa Sony’ con “The Star Wars Trilogy” dirigiendo a una The Skywalker Symphony Orchestra que George Lucas se saca de la manga. En el 93 el maestro se apea del podio bostoniano pero sigue grabando con la Pops para Sony Classical y Polygram hasta el 97, año en el que retoma lazos con su querida Sinfónica de Londres facturando algunos de sus mejores álbumes *off Hollywood*.

La buena noticia es que este cajote trae las mejores grabaciones de estudio de Williams, y quien no tenga o conozca los *jewel case* de “The Five Sacred Trees” (1995), “Yo-Yo Ma Plays” (2002), los dos “Cinema Serenade” (1997 y 1999), “The Star Wars Trilogy” (1990) o la serie “The Spielberg/Williams Collaboration” (1991, 1995, 2017) ya está tardando en romper la hucha. Hay que pararse un momento en estos discos: el primero contiene la primera grabación mundial de su muy pagano “Concierto para fagot” (1995) y un soberbio programa de música ‘arbórea’ —Hovhanness, Takemitsu, Picker— y el disco de violonchelo es, con o sin permiso del “Treesong” de Deutsche Grammophon, su mejor álbum de música absoluta, pues reúne toda su gloriosa música concertante para el instrumento y encima cuenta con un Yo-Yo desatado. El díptico “Cinema Serenade”, en el ámbito de sus misceláneas cinematográficas, está muy arriba por la elegancia y manera de los programas, algunos arreglos de pata negra —“Il postino”, “Días sin huella” o “El color púrpura”— y el concurso de Itzhak Perlman. Luego tenemos el tríptico TSW/C donde podemos encontrar la

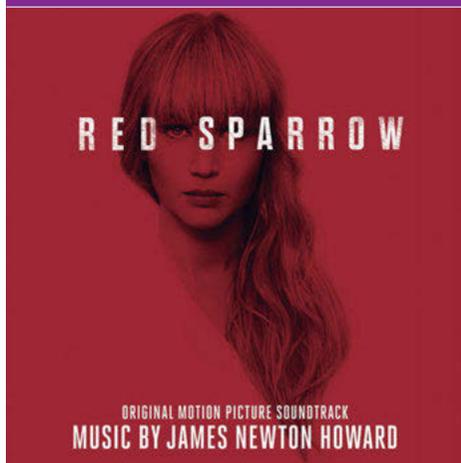
mayoría de *highlights* de este dúo prodigioso en versión concierto, desde “Loca evasión” (1974) a “Mi amigo el gigante” (2015). Por último, “The Star Wars Trilogy” es referencia absoluta para quienes deseen disfrutar de las suites oficiales de la saga original.

En segundo término, pero imprescindibles para calibrar al Williams ‘haendeliano’ de los eventos deportivos y las ocasiones festivas, se encofran “Summon the Heroes” (1996) y “American Journey” (2002), que hacen juego con las visiones americanas propuestas por el patriotero “I Love a Parade” (1991) y los bucólicos “The Green Album” (1992) y “Music for Stage and Screen” (1994). Luego está la América urbanita y crápula de “Music of the Night” (1990), “Night and Day” (1993), “Unforgettable” (1993) y “I Don’t Mean a Thing” (1994)... swing, croonismo y terciopelo en versiones de lujo. Y hablando de lujo, dos Cartiers servidos por la LSO con grandes *featured artists*: “Gershwin Fantasy” (1998) —con Joshua Bell— y “The Hollywood Sound” (1997) —con Grover Washington Jr.—. El navideño “Joy to the World” (1992), para

Quien no tenga o conozca alguno de los títulos contenidos en esta caja de 20 CD ya está tardando en romper la hucha

terminar, solo debe escucharse enfundado en un jersey de punto con copos y renos.

Aviso para completistas: el escuálido libreto de este *box set* omite las notas originales de los compactos, pero aporta un ensayo titulado *Working Musician and Celebrity Composer* a cargo de Steven Ledbetter sobre la relación de Williams con la Boston Pops. Salimos perdiendo con el cambio, por supuesto, pero como además el texto de Ledbetter se circunscribe al periodo bostoniano de Williams nos quedamos un poco como estábamos. Un contenido de diez y una presentación de tres y medio, para entendernos. ¶

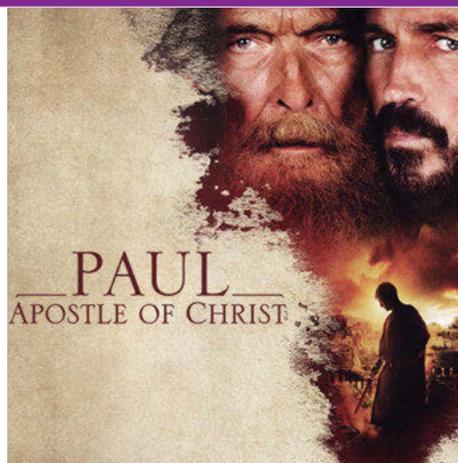
**JAMES NEWTON HOWARD:****Red Sparrow**

Orquesta de estudio. London Voices.
Director: Pete Anthony. Director invitado:
Esa-Pekka Salonen
SONY 19075842092 (1 CD)

James Newton Howard y el director Francis Lawrence han trabajado juntos en *Soy leyenda*, *Agua para elefantes* y las tres últimas entregas de *Los juegos del hambre*, y se entienden la mar de bien. Entre que Lawrence viene del videoclip y le pone la música de cine a lo grande, Howard debe frotarse las manos cada vez que recibe un encargo suyo. Si Will Smith haciendo de Vincent Price y Charlton Heston en la distopía mutante de Richard Matheson dio cancha para una gran elegía con trompeta *obbligato*, no les cuento el juego que les ha dado este thriller de espías a lo LeCarré con el Bolshoi de fondo.

Lo estándar habría sido texturizarlo todo con efectos y ambientes y un salpicado de cuerdas aquí y allá, pero con la excusa de que la protagonista —Dominika— es una ex-bailarina reciclada en asesina del KGB, el tándem apuesta por el melodrama de suspense. Howard se retrotrae a la estética tardo-ochoentera de sus thrillers *A la caza del lobo rojo* y *El fugitivo* y se da el gustazo de componer un falso y despampanante ballet diegético-incidental (*Overture*) que sincroniza dos acciones paralelas —el agente Nate en misión secreta por las calles de Moscú y Dominika rutilando como *prima ballerina* en el Bolshoi— en lo que es una obra maestra de la musicalización polisémica (en línea con las dobles narrativas de *De amor también se muere* o *El hombre que sabía demasiado*). Howard llama al señor Salonen para que le grabe la *Obertura* y los *Títulos finales*, que son como una versión alternativa de la cabecera. El resto del material dramático deriva del ballet, pero además hay pasajes corales y paisajes sonoros para electrónica, dos violines, viola da gamba y violonchelo barroco que pulsan la sordidez del mundo criminal en el que se mueve la protagonista. La música los aguanta bien porque es buena, pero con veinte menos habría quedado perfecto.

DAVID RODRÍGUEZ CERDÁN

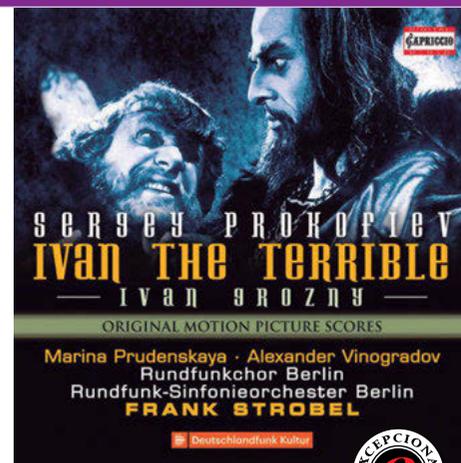
**JAN A.P. KACZMAREK:****Paul, Apostle of Christ**

FILMharmonic Orchestra of Prague.
Director: Adam Klemens
SONY 19075843092 (1CD)

Hace unos años, Kaczmarek confesaba en una entrevista que al escuchar por primera vez *Las horas* de Philip Glass sintió como si alguien en otra parte del mundo hubiera utilizado su mismo pensamiento musical. Analizando este *Pablo, Apóstol de Cristo* parece quedar poco de aquella afirmación. El polaco ha cedido espacio a la atmósfera —colchones de cuerda semiestáticos, drones sintéticos— en detrimento de un minimalismo pseudointelectual de naturaleza comercial. En pocas palabras, la necesidad y el estómago le han *modernizado*. Porque no me cabe duda que, en este giro creativo, mucho ha tenido que ver los más de diez años lejos de una industria, la americana, que tras auparle a la cima —Oscar a la música original por *Finding Neverland*— le condenó al olvido, víctima, como otros tantos, de la maldición asociada al premio.

Tiempo atrás Kaczmarek parecía guiarse por una fórmula de éxito que apostaba por las bondades de la escritura horizontal frente a un, más o menos disimulado, desdén por el entramado armónico y contrapuntístico. Era curioso observar como trataba de subrayar los desajustes latentes en su música en lugar de nivelarlos, como si quisiera asegurar muy bien cada uno de sus pasos antes de ampliar el horizonte de su lenguaje, enriquecerlo de contrastes. En *Pablo* esas constantes se recrudecen. El color se apoya sobre una sección de cuerdas con especial énfasis en el chelo, y añade una pizca de percusión, un mucho de electrónica y un ligero sazónador étnico, con duduk y cimbalom en primer plano. Demasiados clichés para retratar un universo estoico y espiritual —no podían faltar los coros—, que apela mucho al escenario y poco a la emoción, donde emerge una música religiosa falsamente emancipada de la tradición sacra. Visto lo visto, a este Kaczmarek le sobra intimismo y le falta compromiso.

MIGUEL ÁNGEL ORDÓÑEZ

**PROKOFIEV:**

Ivan Grozny. Runsfunk-Sinfonie-
orchester Berlin. Rundfunkchor Berlin.
Marina Prudenskaya mezzosoprano.
Alexander Vinogradov, bajo. Director:
Frank Strobel. CAPRICCIO 5311 (2CD)

El aplauso para la reconstrucción y puesta al día de clásicos sinfónicos de la cinematografía europea, a cargo del maestro Strobel, se ha convertido en algo habitual en esta sección. Su último rescate supone la recuperación completa de la obra maldita de Eisenstein sobre la figura del zar Iván el Terrible, el ídolo de Stalin, un complejo díptico que Prokofiev resuelve entre la fuerza épica, el ensayo coral y la burla sutil. Ese ejercicio de equilibrio no era sino consecuencia de la propia dirección tomada por el cineasta sobre el personaje. Inmerso en el realismo socialista, si Eisenstein rodaba una apología sobre el sanguinario primer zar de Rusia estaría dando carta blanca a los peores actos violentos de Stalin. Si ofrecía un retrato cruel y desequilibrado, ofendería al líder soviético.

Rodada como una trilogía, el primer film, estrenado en 1944, ponía el acento en la épica del protagonista, Iván como héroe nacional, lo que le valió a Eisenstein y Prokofiev el Premio Stalin. La segunda, mucho más oscura, invocaba el lado más desequilibrado de Iván IV, lo que enojó al *padrecito* hasta el punto de prohibir su difusión y ordenar la quema del material rodado para la tercera entrega.

En esta obra magna, Prokofiev invoca a la épica a través del motivo de la espada —los metales en Si bemol mayor como glorificación de Iván—, pero también ridiculiza las acciones de los *oprichniks* con notas de tuba que los hace más grotescos que feroces. El *enfant terrible* del Conservatorio de San Petersburgo apela al realismo utilizando épica y dramatismo lírico, aunque es cierto que saca mejor partido a las escenas agrestes y violentas —el asedio a Kazán—. En este escenario dual, su misticismo trascendente y coral —*The Oath of the Oprichniki* o *Vladimir's Murder*— resulta tan inquietante como conmovedor.

MIGUEL ÁNGEL ORDÓÑEZ





Cables y conexiones

SU FUNCIÓN ES INTERCONECTAR APARATOS, PERO SU INFLUENCIA PUEDE SER SORPRENDENTE

AUNQUE poco a poco nos llegan sistemas 'sin cables' cada vez más capaces, todavía los sistemas de sonido tradicionales siguen necesitando conexiones entre los aparatos o los altavoces. Pero de esa necesidad surgen oportunidades, pues en ocasiones los cables no sólo cumplen su función práctica de interconectar aparatos, sino que pueden aportar matices al sonido final del equipo. Veamos qué diferentes tipos de conexiones nos encontramos en un sistema de sonido, y qué influencia puede tener cada cable en el resultado global.

CABLES DE SEÑAL

En esta categoría tenemos los cables más habituales hasta hace poco: los que llevan la señal musical de las fuentes al amplificador o entre los propios aparatos. También, cuando el equipo dispone de amplificación separada (preamplificador y etapa o etapas de potencia), entre ellas. Básicamente hay dos tipos y se distinguen por los conectores: los del tipo coaxial (llamados también RCA) o los de tipo Canon o XLR.

Las primeras conexiones se suelen denominar "normales" y las segundas, "balanceadas". La diferencia está en que en la primera el cuerpo del conector se conecta al negativo de la señal (que suele coincidir con la masa del chasis de los aparatos) y el centro a la señal 'viva'. En las segundas, no hay un 'vivo' sino dos, en contrafase eléctrica, y cada señal y la propia tierra van por conductores independientes: son tres cables en uno (vivo en fase, vivo en contrafase y tierra).

La ventaja de este segundo tipo de conexión es que todo el ruido que puedan recoger los cables (que son como antenas) se elimina al llegar al siguiente aparato y sumarse las dos señales 'vivas' (fase y contrafase). Por eso es el utilizado en el mundo profesional, con tiradas de muchos metros (incluso kilómetros) de cables. En el ámbito doméstico es posible aprovechar esa ventaja, pero dependerá de los aparatos y su construcción interna.

CABLES DIGITALES

Los aparatos digitales, que cada día son más, necesitan sus propias conexiones. La más sencilla es la de sonido digital, el estándar SPDIF, que puede transmitirse por vía eléctrica u óptica (fibra de vidrio), por ejemplo entre un reproductor CD y un convertidor DAC independiente. La óptica tiene la ventaja de no conectar eléctricamente aparatos: cuando se usa un ordenador portátil conectado a un equipo de sonido es una buena solución para evitar que los ruidos eléctricos del ordenador interfieran con la música. La conexión eléctrica suele ser más fiable y capaz de transmitir resoluciones mayores cuando se usa música por encima del formato CD (16 bit y 44 KHZ). Algo importante a entender es que estos cables 'digitales' no transmiten una señal de 'ceros' y 'unos' sino una portadora de alta frecuencia, similar a la de vídeo o de antena de televisión. Por eso se usan cables parecidos, normalmente coaxiales internamente.

Cada día gana adeptos el uso de la conexión USB (cuatro conductores internos) entre ciertos aparatos, sobre todo reproductores digitales conectados a la red y convertidores digitales. Es la misma conexión que entre ordenadores y periféricos (discos duros o impresoras), pero cuando está bien implementada ofrece aislamiento galvánico (como la fibra óptica) y control del reloj de la señal digital en el aparato receptor (lo que se llama transmisión "asíncrona").

También las conexiones de red (Ethernet, cinco conductores más malla) de los ordenadores tienen su uso en equipos de sonido. No sólo para conectar un reproductor en red a ésta, sino como medio de transmitir señales digitales con formatos propietarios.

Otra conexión digital es la HDMI, un cable que contiene 19 conductores internos con diferentes funciones. Nos es familiar por su uso entre aparatos de vídeo digital: reproductores DVD o BluRay, televisores, receptores TDT o satélite, etcétera.

Tanto la USB como la HDMI o la de red, por su condición de multi-conductores internos, son conexiones en las que un cable

mediocre puede interferir, incluso hasta el punto de impedir una correcta conexión, como saben quienes haya probado cables HDMI de baja calidad y bastante longitud.

CABLES DE ALTAVOZ

Así como los cables entre aparatos transmiten señales de bajo nivel, los cables que conectan amplificadores con altavoces sí pueden llegar a soportar corrientes y voltajes más altos. En el fondo, si nuestro amplificador es capaz de entregar 100 w, o los que sean, esa potencia tendrá que transmitirse al altavoz, además con la menor pérdida posible. Por eso se suelen usar cables con mayor sección (más metal conductor) y conexiones más seguras: estas últimas pueden ir desde el propio cable pelado (cuidado con los conductores que puedan quedar sueltos y provocar un cortocircuito) hasta el uso de "bananas" (conector cilíndrico de 4 mm. de diámetro) o más frecuentemente horquillas también llamadas en inglés "spades".

Al transmitir más potencia, los cables de altavoz tienen la posibilidad de alterar lo que se transmite por sus propiedades eléctricas, que depende incluso de su geometría (cómo están fabricados) y materiales. De hecho, hay amplificadores 'puristas' sin filtros de salida con los que algunos cables pueden provocar problemas o incluso una avería y el fabricante lo advierte.

CABLES DE ALIMENTACIÓN

No todos los aparatos llevan la misma fuente de alimentación interna (o externa), pero todos se enchufan a la red de 230 v. Pero en esos pocos metros el cable usado puede tener una notable influencia en el sonido del sistema. La construcción y geometría interna de algunos cables actúa como "filtro" para eliminar ruidos de la línea. Y de sus características puede depender que la alimentación trabaje holgada. Incluso los materiales de los enchufes, a la pared y al aparato (la toma IEC usual u otra), influyen en el resultado. ¶

Cables para empezar

EL asunto de la influencia de los cables tiene cierta controversia entre aficionados. Si uno no cree que un cable pueda mejorar el sonido del equipo, no necesita invertir más de lo necesario en este concepto. Pero es bueno partir de un mínimo de calidad que por lo menos garantice buenos contactos a largo plazo. Un **Inakustik Premium RCA** por ejemplo sólo cuesta 35 euros, y por un poco más el **Van den Hul The Name** (75 euros) aporta cobre de calidad OFC. Un buen cable de altavoz tampoco tiene que ser caro: el nuevo **Pro-Ject Connect It LS** (40 euros 2 metros) lo demuestra. Un poco más (130 euros 2m) cuesta algo como el **Chord C-Screen**.

Inakustik Premium RCA



Pro-Ject



Van den Hul The Name



Chord C-Screen



Buscando la perfección

Descubrir que un cable mejora el sonido de un equipo es un arma de doble filo, pues los matices que se ganan pueden no ir siempre en la misma dirección, incluso ser antagonistas en lugar de sumar sinergias. Cada equipo tendrá sus peculiaridades pero con estas referencias podemos empezar a probar y decidir... El **Van den Hul The First Ultimate** (275 euros), el

Nordost Red Dawn (495 euros) o el **Chord Signature Tuned ARAY** (1.095 euros)... y de ahí hacia el infinito. Para altavoces, desde el **Chord Epic Twin** (380 euros) al **Van den Hul The Air** (1.060 euros) y subiendo hasta cosas como el **Transparent Audio Ultra Gen.5** (3.900 euros) que no hace sino abrir la puerta a la gama muy alta.

Van den Hul The First Ultimate



Nordost Red Dawn



Chord Signature Tuned ARAY



Chord Epic Twin



Van den Hul The Air



Transparent Audio Ultra Gen.5



Corriente sin límites

Para muchos aficionados (y profesionales) el cable de alimentación es el más importante y por donde conviene empezar la optimización de un equipo con estos accesorios... Si no queremos usar los cables originales, de calidad muy estándar como los de cualquier aparato electrónico, podemos empezar por algo como el **Isotek Systems Initium** (80 euros) o el **Transparent Audio Performance Power Link** (180 euros). Pero podremos escalar en precio, superando esa cifra digamos razonable del 10 por ciento del precio del sistema a invertir en cableado. El **Van den Hul Mainsstream** (345 euros) o el **Isotek Optimum** (980 euros) son el inicio de una escala que casi no tiene final: una muestra, el **Nordost Odin** de 11.000 euros.

Isotek Systems Initium



Van den Hul Mainsstream



Transparent Audio Performance Power Link



Isotek Optimum



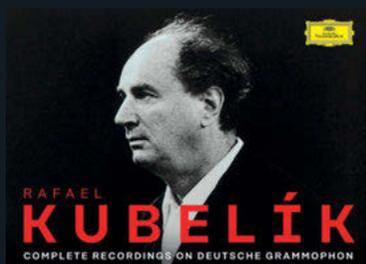
Nordost Odin





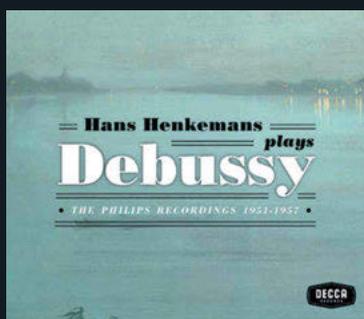
DECCA

REEDICIONES



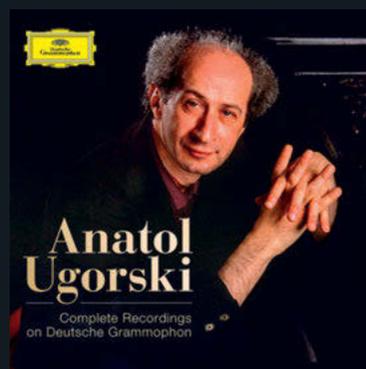
KUBELIK
GRAB. COMPLETAS DG

64 CD + 2 DVDs
(Ed. Ltda.)



HENKEMANS
DEBUSSY.
GRAB. PHILIPS

4 CDs



UGORSKI
GRAB. COMPLETAS
DG

13 CDs



NÉZET-SÉGUIN
COLECCIÓN
ORQUESTA
FILARMÓNICA
ROTTERDAM

6 CDs



Sinfonía entre paredes acolchadas



TRATÓ en tantas ocasiones de hacerles comprender lo que estaba sucediendo que se quedó sin voz. Era lo habitual allí. Los que se encontraban en su misma situación iban apagándose de la misma manera, primero por la lengua y después por la vista y los oídos. Las piernas eran lo que más aguantaba y era por ello que había tantos que seguían deambulando por sus galerías, como estuches vacíos que en su día hubieran contenido el precioso instrumento del alma. Al final, acababan mimetizándose con el entorno, siendo casi indistinguibles de las manchas de humedad de la pared. Pero él sabía que aún no era así. Esa era su única esperanza: aferrarse a quien decían que había sido para no acabar de dejar de serlo del todo. Si era compositor debía seguir escribiendo música. Pero la cuestión era delicada, pues apartaron de él tanto el papel como las plumas aduciendo que podría hacerse daño.

Buscó otras opciones. Había algunas estancias para las visitas en aquel lugar con papel pintado sobre las paredes. Un día aprovechó que una estaba vacía para desgarrar un trozo del papel que se metió bajo la camisa. Sabía, de todos modos, que la cantidad que podía obtener así era limitada y que más pronto que tarde alguien advertiría el hurto. Buscó otras alternativas y las halló en las sábanas viejas que tiraban a la basura de lo ásperas que se habían quedado a fuerza de lavarlas las manchas de orines. Observó que eran arrojadas con la basura a un cobertizo tras el jardín, de donde eran cargadas en un carro para ser quemadas luego en el campo. Logró hacerse con varias tiras de esas sábanas que, alternadas con el papel pintado, que unió mediante pequeños tallos a modo de anillas, acabaron por formar tan insólita partitura. Para la tinta tuvo que ingeniárselas aún más. Después de las comidas les servían un café que parecía que hubiera sido colado con un calcetín

viejo lleno de pelos. Cada tarde se lo tomaba de un sorbo y lo guardaba en su boca, mientras le abrasaba la lengua, hasta llegado el momento de regresar a su habitación, donde lo escupía en una maceta. Luego lo mezclaba con tierra y obtenía un líquido pastoso con el que al menos le era posible escribir notas musicales. Para ello se fabricó una especie de pluma con una ramita de uno de los abetos del jardín, que afiló a mordiscos. Fue así como acometió la escritura de aquella sinfonía. El proceso de volcarla fue lo menos complicado. Lo engorroso era lograr que la escritura resultara legible y aquella nefasta tinta no se corriese, malogrando el incómodo proceso. Después la guardaba en la cama, bajo la sábana, contra su propio cuerpo, lo que provocaba que sintiera en su barriga el hormigueo de los ardientes pasajes musicales

Una mañana, decidido, llamó a la puerta del despacho del director. Le mostró el manuscrito de la sinfonía, perfectamente acabada. Y el director, que había sido músico en su juventud, se admiró de lo límpida que era su escritura orquestal y lo fecundo de su desarrollo temático. Luego meneó la cabeza tristemente.

- “¡Con que volvemos a las andadas...!”

Mandó a los enfermeros que registraran la habitación. Hurgaron en las macetas, donde encontraron bajo los geranios unas *Canciones sin palabras* escritas con jarabe para la tos en calcetines viejos. Y bajo los tablones de la tarima del suelo aparecieron grabadas con las uñas la obertura de *Las Hébridas* y el primer movimiento del *Concierto para violín*, todas ellas obras de su llorado amigo Felix Mendelssohn,

Bajo los tablones de la tarima del suelo aparecieron grabadas con las uñas la obertura de Las Hébridas y el primer movimiento del Concierto para violín, todas ellas obras de su llorado amigo Felix Mendelssohn

que, a veces, sobre todo si eran alegros, le impedían conciliar el sueño. Los adagios, en cambio, le acariciaban la piel con el mismo tacto rugoso que unos dedos de abuela.

Antes solía venir a verle una mujer pero, como cada vez que la veía partir le entraba un llanto que duraba horas, acabaron por prohibir estas visitas. “No es saludable para el paciente”, les oyó comentar. Y experimentó la rabia de no tener siquiera un hilo de voz con el que poder gritarles a la cara “¡Imbéciles, lo que no es saludable es que se vaya!”. Ahora albergaba la esperanza de que al ver la sinfonía todos comprendieran lo bien que se encontraba y le permitieran que ella volviera por allí.

exactamente igual que la *Sinfonía “Italiana”* que había entregado al director.

- “¡Me juraste que esta vez me dictarías una obra nueva! ¡Una que lograra que me creyeran de una maldita vez!” le reprochó aquella noche, atado con correas a la cama.

Y su amigo Felix emergió de la negra mancha de la pared en la que habitaba para menear la cabeza con pesadumbre:

- “Cuánto lo siento, querido Robert. Me había olvidado de que ya la había escrito. Pero te prometo que cuando te suelten te dictaré una completamente inédita... ¿Qué tal te suena *El sueño de una noche de verano*?” ¶

Pushkin y Chaikovski, según Roland Petit

EL GRAN COREÓGRAFO FRANCÉS SE BASÓ EN LA PATÉTICA, Y NO EN SU ÓPERA HOMÓNIMA, PARA SU MONTAJE SOBRE LA DAMA DE PICAS

El azar y lo imprevisible del destino; la ambición, la locura y la avaricia. El escritor ruso Alexander Pushkin se sumergió en las profundidades del alma humana con su cuento *La dama de picas*, una historia de obsesión y fantasmas que conforma uno de los relatos fantásticos rusos más sugerentes del siglo XIX. Era previsible que un material tan atractivo en el papel fuera trasladado al escenario, lo que sucedió en 1890 cuando Piotr Ilich Chaikovski adaptó el cuento de Pushkin a la ópera, y en 1977 cuando Roland Petit ideó el ballet homónimo.

Gran leyenda de la danza, Petit fue famoso hasta su muerte en 2011 por el estilo teatral y dramático de sus trabajos y por su interés por el ballet de argumento literario, algo que no pasó inadvertido para el Ballet del Bolshoi, que decidió romper su estricto repertorio clásico cursando invitación a quien era considerado como el fundador de la danza moderna en Francia gracias a su producción *Cyrano de Bergerac*, de 1959. La experiencia se saldó con un gran éxito y fue el germen de una duradera historia de amor entre Petit y algunas de las grandes estrellas del Bolshoi, como Maya Plisetskaya, a quienes Petit llevó a bailar a París. En 2005 la colaboración se repitió con *La dama de picas*, un magnífico espectáculo completado con otra coreografía de Petit, *Passacaglia*, que tenemos al alcance gracias a un DVD publicado en 2006.

Inspirándose en la ópera de Chaikovski, Roland Petit creó *La dama de picas* para Mikhail Baryshnikov. Sin embargo, como él mismo confesó, “no pude trabajar bien con la música de Chaikovski para esta ópera, pero di con otra obra suya, la *Sinfonía Patética*. Al unir la *Patética* con la historia de Pushkin me di cuenta de que encajaban a la perfección”.

Así pues, *La dama de picas* se desarrolla bajo el poderoso influjo de la *Sinfonía n.º 6 en Si menor* de Chaikovski, la composición más importante de su última fase creativa. En ella se refleja el mundo atribulado de un Chaikovski ya terminal, que moriría muy poco después de su estreno, y su subtítulo —*Patética*— es un presagio de lo que sucede en cada momento en el escenario, desde el sombrío adagio que abre el primer movimiento. El ballet adapta el relato de Pushkin en el que se nos cuenta cómo una noche de invierno unos oficiales del ejército ruso se reúnen para jugar a las cartas. Cuando uno de ellos cuenta que su abuela consiguió el secreto para ganar siempre en el juego de cartas, el joven oficial Hermann comienza a obsesionarse con la idea de desvelar ese



Nikolai Tsiskaridze como Hermann, en *La dama de picas*.

misterio y ganar una suma considerable de dinero. Se trata de un papel profundamente teatral que exige unas cualidades actorales tan importantes como la técnica de baile más virtuosa. Ambas cualidades las poseía con creces la estrella del Bolshoi Nikolai Tsiskaridze, quien fue durante veinte años primera figura de la compañía hasta su retirada en 2013. Él mismo ha relatado la importancia que tuvo para él interpretar a Hermann: “Yo era aún muy joven. Roland vino a Moscú y me escogió. A decir verdad, nunca lo hubiera

poderoso e inquietante, que Ilze Liepa vivió como un desafío, tanto como el hecho de trabajar con el maestro Petit: “Cuando finalmente me llamaron para el primer ensayo del nuevo ballet no puedo decir que estuviera asustada pero era consciente de que iba a ver a uno de los grandes coreógrafos contemporáneos, un auténtico maestro, con una increíble personalidad”.

Escena tras escena, la *Patética* de Chaikovski envuelve el desarrollo del ballet en un magnífico ejercicio de innovación formal en

Escena tras escena, la Patética de Chaikovski envuelve el desarrollo del ballet en un magnífico ejercicio de innovación formal en el marco conceptual de la sinfonía romántica

soñado. Es más, yo adoro a Pushkin. Su *Eugene Onegin* es mi obra favorita. Siempre había soñado con interpretar el rol de Onegin, pero nunca pensé en el de Hermann”.

El otro personaje principal en esta obra, la Condesa, está bailada por Ilze Liepa, hija de uno de los más grandes bailarines rusos, Maris Liepa. Petit creó una coreografía dramáticamente intensa para un personaje

el marco conceptual de la sinfonía romántica. Hasta llegar a la clausura, que es un gesto clarísimo del más negro pesimismo que sentía Chaikovski al final de su vida, tan oscuro como el destino de los personajes a los que Pushkin puso una noche a jugar una partida de cartas. ¶

Entusiasmo colectivo

EL PROYECTO “TODOS CREAMOS” PERMITE A ESCOLARES PARTICIPAR EN LA CREACIÓN DE UNA OBRA

QUIENES de una u otra forma estamos ligados al mundo de la música somos muy conscientes de la importancia que la misma tiene en la formación integral de las personas, aunque por desgracia nuestros políticos parezcan completamente ajenos a esta consideración. Entre las excelentes iniciativas del Centro Nacional de Difusión Musical bajo el liderazgo de Antonio Moral, que dentro de poco dejará sus funciones en el mismo, se encuentra el proyecto pedagógico “Todos Creamos”, que este año acaba de culminar su séptima edición. Este proyecto es quizá menos mediático que los centenares de conciertos que el CNDM pone en marcha todos los años. Pero precisamente porque su interés no corre en paralelo con lo mediático, merece que profesionales y aficionados lo conozcan en mayor profundidad.

“Todos Creamos” es una ambiciosa iniciativa que permite a los escolares participar de forma activa en la creación de una obra musical y coreográfica desde su gestación misma, bajo la coordinación artística del compositor y pedagogo Fernando Palacios, en lo que constituye una firme apuesta del CNDM por el fomento de la creación artística y de nuevos públicos entre la infancia y juventud. En 2018 se acaba de completar la séptima edición, cuyo interés esencial es el largo e intensivo proceso que conduce al espectáculo escénico con música en vivo que sus creadores acaban de ofrecer en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional, bajo el título *En el bosque de Bomarzo*.

Alumnos de tres centros públicos, uno de primaria (el CEIP Real Armada, con 26 alumnos), uno de la ESO (IES Felipe II, 17 alumnos) y uno de educación especial (CPEE Princesa Sofía, 15 alumnos) de la Comunidad de Madrid, bajo la tutela de profesores de música y danza, colaboradores y docentes voluntarios, y profesores del Conservatorio Superior de Danza María de Ávila son los artífices del mismo, con la colaboración del Centro de Tecnología del Espectáculo del INAEM, la Escuela de Música Arcos, el Museo Lázaro Galdiano, el Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso, el Conservatorio Superior de Música de Madrid y la Universidad Autónoma de la capital.

Se trata de un proyecto que se ha desarrollado desde octubre a través de catorce sesiones en los centros citados, más cuatro

sesiones conjuntas de todos ellos y hasta cuatro ensayos en el propio Auditorio Nacional, además de otros ensayos espontáneos a los que acude algunos de los colaboradores por su cuenta para trabajar alguna escena o música, según nos comenta la coordinadora del INAEM para el proyecto, Patricia Rodríguez Alonso. El trabajo, como nos relataban Palacios, la propia Rodríguez Alonso, y algunos de sus jóvenes protagonistas, es pues tan intenso como enriquecedor. Para los alumnos es su primera (¿y puede que la única?) toma de contacto con las artes escénicas, por lo que el aprendizaje va

propio colectivo el que realiza e interpreta el trabajo”. Pero esa intensidad del trabajo no está reñida con la diversión, y la sensación que deja haber presenciado el espectáculo y haber hablado con quienes lo han hecho posible es que todas las virtudes pedagógicas del mismo están además sabiamente combinadas con una sana diversión. Los chavales, además de aprender y enriquecer su espíritu, disfrutaron y se lo pasan en grande.

Quienes les han conducido hasta aquí bien pueden sentirse orgullosos de la iniciativa, cuya continuidad y crecimiento hay que desear.

Todo se crea desde unos puntos iniciales; a partir de ahí, escuchando al otro y fomentado relaciones sociales, se va perfilando el espectáculo. No hay guetos, sino que es el propio colectivo el que realiza e interpreta el trabajo



más allá de la música o la danza. Incluye saber crear en equipo, saber ‘estar en escena’, favorecer la integración y la inclusión.

Así, y tras un primer ejemplo desarrollado el pasado año, uno de los centros escolares públicos seleccionados para esta edición ha sido el Centro de Educación Especial Princesa Sofía, del que participan jóvenes con necesidades educativas especiales derivadas de discapacidad permanente. Según Palacios, “el principio es la interdisciplinaridad: música, movimiento, danza, plástica, literatura, construcción, arquitectura, dramatización... Todo se crea desde unos puntos iniciales; a partir de ahí, escuchando al otro y fomentado relaciones sociales, se va perfilando el espectáculo. No hay guetos, sino que es el

Invito a los lectores interesados a bucear en la concienciosa guía didáctica de esta séptima edición del proyecto (http://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/pg_guia_didactica_todos_creamos_vii_bomarzo.pdf) y, sobre todo, a descubrir la trastienda de este proyecto en su gestación, a través de los documentales que de esta edición y de las seis anteriores pueden verse en el canal YouTube del CNDM (<https://www.youtube.com/user/CanalCNDM>). Que todo este trabajo, que ya ha implicado en siete años a más de un millar de escolares, sea posible con un presupuesto de apenas 25.000 euros es otra demostración más de lo que se puede

hacer cuando los fondos se manejan con inteligencia y cuando todo el equipo que está detrás evidencia un entusiasmo como el que se respira en cuanto uno entra en contacto con ellos. Merecen nuestro mejor reconocimiento y quien esto firma espera que puedan seguir desarrollando esta loable e inspiradora iniciativa. ¶

Madrid. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica. 8-V-2018. Proyecto Pedagógico CNDM “Todos Creamos” (7ª edición). *En el bosque de Bomarzo*. Alumnos de los Centros Públicos Real Armada, IES Felipe II y CPEE Princesa Sofía. Orquesta Arcos-Iuventas. Coordinador artístico: Fernando Palacios.

La guía de Scherzo

Teatro Real

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

ÓPERA

DIE SOLDATEN

Música de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970). Ópera en cuatro actos. Libreto de Bernd Alois Zimmermann, basado en la obra homónima (1776) de Jakov Michael Reinhold Lenz. Estrenada en la Opernhaus de Colonia, el 15 de febrero de 1965. Estreno en el Teatro Real. Producción de la Opernhaus de Zürich y la Komische Oper de Berlín.

Dirección musical: Pablo Heras-Casado (May. 16, 22, 24, 28, 31 · Jun. 3), Michael Zlabinger (May. 19). Dirección de escena: Calixto Bieito. Escenografía: Rebecca Ringst. Figurines: Ingo Krüger. Iluminación: Franck Evin. Vídeo: Sarah Derendinger. Coreografía: Beate Vollack. Dramaturgia: Beate Breidenbach. Dirección del coro: Andrés Máspero. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Wesener: Pavel Daniluk. Marie: Susanne Elmark. Charlotte: Julia Riley. Madre mayor de Wesener: Hanna Schwarz. Stolzius: Leigh Melrose. Madre de Stolzius: Iris Vermillion. Coronel Obrist conde von Spannheim: Reinhard Mayr. Desportes: Uwe Stickert (May. 16, 19, 22, 24), Martin Koch (May. 28, 31. Jun. 3). Pírzal: Nicky Spence. Eisenhardt: Germán Olvera. Capitán Haudy: Rafael Fingerlos. Capitán Mary: Wolfgang Newerla. Tres jóvenes oficiales: Francisco Vas, Gerardo López, Albert Casals. La condesa De la Roche: Noëmi Nadelmann. El joven conde: Antonio Lozano. Madame Roux: Beate Vollack. Criado de la condesa: Wolfram Schneider-Lastin. Mayo: 16, 19, 22, 24, 28, 31. Junio: 3. 20:00 horas y 18.00 horas domingos. Sala principal.

STREET SCENE

Música de Kurt Weill (1900-1950) American Opera. Libreto de Elmer Rice, basado en su obra homónima (1929), con letras de Elmer Rice y Langston Hughes. Estrenada en el Adelphi Theatre de Broadway (Nueva York), el 9 de enero de 1947. Estreno en el Teatro Real. Nueva producción del Teatro Real, en

coproducción con la Opéra de Monte-Carlo y la Oper Köln.

Dirección musical: Tim Murray, Dirección de escena: John Fulljames, Directora colaboradora: Lucy Bradley, Escenografía y figurines: Dick Bird, Coreografía: Arthur Pita, Iluminación: James Farncombe, Diseño de sonido: Poti Martin, Dirección del coro: Andrés Máspero, Dirección del coro de niños: Ana González. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real. Pequeños Cantores de la ORCAM.

Abraham Kaplan: Geoffrey Dolton. Greta Fiorentina: Jeni Bern. Carl Olsen: Scott Wilde. Emma Jones: Lucy Schaufel. Olga Olsen: Harriet Williams. Henry Davis: Eric Greene (Feb. 13, 14, 16, 17, 18), Mandisinde Mbuyanzwe (May. 26, 27, 29, 30. Jun. 1). Anna Maurant: Patricia Racette. Sam Kaplan: Joel Prieto. Daniel Buchanan: Tyler Clarke. Frank Maurant: Paulo Szot. George Jones: Gerardo Bullón. Lippo Fiorentino: Michael J. Scott (Feb. 13, 14, 16, 17, 18), Vicente Ombuena (May. 26, 27, 29, 30. Jun. 1). Jennie Hildebrand: Marta Fontanals-Simmons (Feb. 13, 14, 16, 17, 18). Katie Coventry (May. 26, 27, 29, 30. Jun. 1). Rose Maurant: Mary Bevan. Harry Easter: Richard Burkhard (Feb. 13, 14, 16, 17, 18). Marcus Farnsworth (May. 26, 27, 29, 30. Jun. 1). Mae Jones / Niñera 1: Sarah-Marie Maxwell. Dick McGann: Dominic Lamb. Niñera 2: Laurel Dougall. Mayo: 26, 27, 29, 30. Junio: 1. 20:00 horas y 18.00 horas domingos. Sala principal.

LUCIA DI LAMMERMOOR

Música de Gaetano Donizetti (1797-1848). Libreto de Salvatore Cammarano, basado en la novela *The Bride of Lammermoor* (1819), de Walter Scott. Estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles el 26 de septiembre de 1835. Estrenada en el Teatro Real el 31 de mayo de 1851. Producción de la English National Opera. Dirección musical: Daniel Oren, Dirección de escena: David Alden, Colaborador de dirección de escena: Ian Rutherford, Escenografía: Charles Edwards, Figurines: Brigitte Reiffenstuel, Iluminación: Adam Silverman,

Coreografía: Maxime Braham, Dirección del coro: Andrés Máspero. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real.

Lucia: Lisette Oropesa (Jun. 22, 25, 28. Jul. 1, 4, 7, 10, 13), Venera Gimadieva (Jun. 23, 26, 29. Jul. 2, 5, 8, 11). Edgardo: Javier Camarena (Jun. 22, 25, 28. Jul. 1, 4, 7, 10, 13), Ismael Jordi (Jun. 23, 26, 29. Jul. 2, 5, 8, 11). Enrico Ashton: Artur Rucinski (Jun. 22, 25, 28. Jul. 1, 4, 7, 10, 13), Simone Piazzola (Jun. 23, 26, 29. Jul. 2, 5, 8, 11). Raimondo Bidebent: Roberto Tagliavini (Jun. 22, 25, 28. Jul. 1, 4, 7, 10, 13), Marko Mimica (Jun. 23, 26, 29. Jul. 2, 5, 8, 11), Lord Arturo Bucklaw: Yijie Shi. Alisa: Marina Pinchuk. Normanno: Alejandro del Cerro. Junio: 22, 23, 25, 26, 28, 29. Julio: 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13. 20:00 horas. Sala principal.

CONCIERTOS Y RECITALES:

PATRICIA RACETTE

DIVA ON DETOUR

Actividad paralela a *Dead Man Walking y Street Scene*. Obras de Cole Porter, Stephen Sondheim, George Gershwin y Edith Piaf. Patricia Racette: soprano, Craig Terry: piano. 3 y 4 de junio. 21:30 horas. Salón de baile.

CONCIERTOS Y RECITALES:

ANGELA GHEORGHIU Y TEODOR ILINCAI

Escenas y arias de Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Francesco Cilea y otros. Angela Gheorghiu: soprano, Teodor Ilincai: tenor, Ciprian Teodorascu: director de orquesta. Orquesta Titular del Teatro Real. 30 de junio. 20:00 horas. Sala Principal.

¡TODOS A LA GAYARRE!

TALLERES FAMILIARES

IX. CISNE BLANCO, CISNE NEGRO

El pato se convierte en cisne, el cisne en dama, y la dama en... (Actividad paralela a *El lago de los cisnes* del Royal Ballet). Coro de Pequeños Cantores de la ORCAM. 17 de junio. 12.00 h y 17.00 h. Sala Gayarre.

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 CONTRAPUNTO DE VERANO

Beethoven Modern

AUDITORIO NACIONAL DE

MÚSICA. Sala de Cámara

Martes 12 y 19. 20:00h

Jueves 14 y 21. 20:00h

CUARTETO CASALS

Obras de L.v. Beethoven, G. So-

llima, M. Porat, A. Cattaneo y M.

Sotelo

XXIV CICLO DE LIED

TEATRO DE LA ZARZUELA

Lunes, 25. 20:00h

XAVIER SABATA, contratenor

ANNE LE BOZEC, piano

Obras de G. B. Perucchini, D. de

Severac, M. de Falla, M. Hadjidakis,

F. Mompou y L. Berio

Teatro de la Maestranza

Paseo de Cristóbal Colón, 22. 41001 Sevilla. Teléfono

954223344. www.teatrodelaestranza.es

2 de junio, 2018

ADRIANA LECOUVREUR de

Francesco Cilea

Dirección musical, Pedro Halffter

Dirección de escena, Lorenzo

Mariani

Principales intérpretes, Ainhoa

Arteta, Teodor Ilinc i, Ksenia

Dudnikova, Luis Cansino, ...

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Coro de la A.A. del Teatro de la

Maestranza. Producción: Teatro

San Carlo de Nápoles

13 y 14 de junio, 2018

VÍCTOR ULLATE BALLET

Director: Víctor Ullate

Carmen

Coreografía, Víctor Ullate

Música, Georges Bizet y Pedro

Navarrete

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Dirección Musical, Manuel Coves

ORCAM (Orquesta de la Comunidad de Madrid)

www.orcam.org

Viernes 15 de junio

Sala de Cámara, 19:30

Jóvenes Cantores de la Comunidad de Madrid

Ana González, Directora

Alicia Amo, Soprano

Daniel Oyarzábal, Órgano

Camerata Infantil Fundación BBVA-ORCAM

Víctor Pablo Pérez Director

F.J. Haydn: Sinfonía n° 49 en fa menor

"La Passione"*

J.F. Haendel: Concierto para órgano y orquesta

n° 4, Op. 4*

F.J. Haydn: Kleine Orgel Messe (HOB.XXII:7)*

* Primera vez JORCAM

Jueves 21 de junio

Sala Sinfónica, 19:30

Orquesta de Extremadura

Denis Rafter, Dramaturgia y versión del texto

Lluís Homar, Narrador

Álvaro Albiach, Director

D. Shostakovich: Hamlet: Música incidental,

Op.32.

S. Prokofiev: Sinfonía n° 7 en do sostenido

menor, Op. 131.

Martes 26 de junio

Sala Sinfónica, 19:30

CLAUSURA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Jordi Casas Bayer, Director del coro

Pequeños Cantores de la Comunidad de Madrid

Ana González, Directora

María Espada, Soprano

Anna Alás, Mezzosoprano

José Bros, Tenor

José Antonio López, Barítono

Víctor Pablo Pérez, Director

F. Mendelssohn: Elías, Op. 70

CONTRAPUNTO

Un espectador en la Scala (Continuación)

(Viene de la página 120)

Pountney, un tipo decente, nos ahorra lo más escabroso. De todo el gran elenco internacional, solo uno de los cantantes —el tenor argentino Marcelo Puente— había cantado antes esta ópera. María José Siri, la soprano uruguaya, ha empleado tres años en la preparación de su parte.

Pero ¿y los italianos? La última *Francesca* en la Scala fue Magda Olivero, quien murió hace no mucho, a la edad de 104 años; su tenor fue Mario Del Monaco. En aquellos tiempos *Francesca da Rimini* era un firme pilar del repertorio. Chailly sostiene que Italia está desperdiciando su herencia. "Son ausencias que no acabo de entender", exclama. El director Fabio Luisi me indica que *Norma* no ha vuelto a cantarse en la Scala desde 1955. Al parecer, nadie se atreve a desafiar el

recuerdo de Maria Callas. El peso de la gran tradición puede llegar a paralizar. "Debemos recuperarla", afirma Chailly.

Luisi dirige *Francesca da Rimini* con elegante contención, extrayendo cierto refinamiento de la inmanejable partitura y abandonándolo tan sólo en los dos clímax sexuales que nos eximen de cualquier juicio moral. La obra llega incluso a convencernos. Chailly no reivindica *Francesca* como una impercedera obra maestra, sino simplemente como una obra "que no nos podemos permitir el lujo de ignorar". Su salón verde está presidido por un ceñudo Verdi y un Puccini con cara de pocos amigos. No parecen muy complacidos. Los críticos milaneses, por su parte, han aclamado la recuperación y los aplausos del público han durado más de un cuarto de hora. La RAI ha aumentado sus retransmisiones. Chailly abrirá la próxima temporada con un Verdi infrecuente: *Attila*.

"Este es un teatro donde no se pueden predecir cosas", afirma, una ambigua afirmación que parece combinar el elemento de sorpresa con la inseguridad institucional. En un teatro de ópera italiano, la situación es siempre más frágil que sólida. Los dirigentes del Teatro Regio fueron despedidos hace unas semanas por el alcalde de Turín, deseoso de poner en su lugar a sus amigos políticos. El Maggjo Musicale en Florencia está al borde de la insolvencia. La Scala, la clave de bóveda de la lírica en Italia, es solo tan fuerte como lo pueda ser el siguiente movimiento de Chailly. "Se trata de un trabajo en curso", dice con tranquilidad. "Yo pretendo ser fiel a mi propósito de recuperar este repertorio italiano infrecuente", concluye. ¶

NORMAN LEBRECHT



Un espectador en la Scala

CUANDO se alza el telón para el segundo acto de *Don Pasquale*, percibo un murmullo de incomodidad. La ópera de Donizetti no se había programado en la Scala desde 1994. Su reposición, por iniciativa de su nuevo director musical, ha suscitado un cierto revuelo crítico, y la nueva producción de Davide Livermore, ambientada en los estudios cinematográficos Cinecittà durante la década *'dolce vita'* de 1950, parece pensada para pellizcar la nariz romana de la vanidad nacional.

Se supone que Italia es hoy en día un país serio, que ha enterrado el hedonismo y la bufonería entre las ruinas del Coliseo. Incluso Silvio Berlusconi es visto como una reliquia arqueológica a la es que mejor no molestar, de modo que la reivindicación de Chailly de la ópera bufa en su primera temporada como director musical suscita el tipo de inquietud que en Inglaterra podríamos sentir si el Covent Garden recuperase a Gilbert and Sullivan.

En un Estado que ha tenido en medio siglo más gobiernos que yo gabardinas, la Scala ha sido durante un largo periodo un modelo de estabilidad; desde el nombramiento de Claudio Abbado en 1968 sólo ha tenido tres directores musicales, cada uno de los cuales ha tenido que bregar por mantener el equilibrio entre la tradición nacional y una muy necesaria renovación. Abbado, el más radical, puso en pie espectáculos a precios reducidos para trabajadores de fábricas, contrató al innovador Giorgio Strehler y estrenó complejas modernidades de Dallapiccola, Nono y Stockhausen.

Su sucesor, Riccardo Muti, se centró en la recuperación de las versiones originales de los compositores, culminando con un *Guillermo Tell* de Rossini que duraba casi seis horas. Tras la marcha de Muti en 2005 se produjo una década de interregno durante la cual Daniel Barenboim tomó las riendas por algún tiempo. La llegada de Chailly fue recibida con cierto alivio interno: era el regreso de un maestro que conocía por dentro el teatro desde que era un chaval de pantalones cortos, convirtiéndose en el asistente de Abbado con apenas 20 años de edad. Con 65 cumplidos, Chailly ha liderado las

orquestas del Concertgebouw de Ámsterdam y de la Gewandhaus de Leipzig, pero la Scala fue siempre una misión vital que nunca podría eludir.

Hace tres años, cuando aceptó el cáliz, Chailly me dijo: “La ópera italiana no es sólo Verdi y Puccini. Existen grandes compositores a los que apenas se ha prestado atención. Debemos recuperarlos”. Ahora, cuando le expongo mis objeciones respecto a *Don Pasquale*, exclama: “¡Pero si es una obra maestra! Vuelve a escucharla. Puede ser una ópera perfecta. La música es brillante, y el humor, fresco e inmediato”. Hay en ello un cierto apego personal. Hace cuarenta años, Chailly hizo su debut en el Covent Garden con esta ópera, con Geraint Evans en el papel titular. “Evans conocía el estilo; estuvo magnífico”, dice. ¿Puede este director internacional volver a vender *cornetti* a los italianos?

Pocas óperas poseen un argumento tan manido como ésta. Un viejo y estúpido ricachón

están dispuestas a matar. Los premios internacionales están llegando. Una espontánea energía parece haber regresado a la forma de tocar, del tipo que muy rara vez expresan las orquestas de foso. El elenco de *Don Pasquale* —Ambrogio Maestri, Rosa Feola, Mattia Olivieri— no está integrado por la lista habitual de intercambiables internacionales, sino por italianos curtidos en la *commedia dell'arte*, capaces todos ellos de reflejar la fatiga del mundo de un Marcello Mastroianni o la falsa inocencia de Sophia Loren. Es así como solía ser la Scala antes de que nosotros hubiésemos nacido. Algunas cosas, dice Chailly, no han cambiado. “Este es un público que reacciona y responde profundamente al carácter de una pieza como esta”, dice. “Se percibe en el teatro una atmósfera de gran alegría”.

La noche siguiente la Scala recupera *Francesca da Rimini*, de Riccardo Zandonai, que no se había visto en este teatro desde 1959. “Es en cierta medida una pieza de

En un Estado que ha tenido en medio siglo más gobiernos que yo gabardinas, la Scala ha sido durante un largo periodo un modelo de estabilidad

es engañado para casarse con la vivaracha novia de su sobrino... ¿Debo continuar? La historia necesita un revulsivo. Trasplantada a Cinecittà se convierte en una especie de *¿Quién quiere ser millonario?* a la que se rodea de Fellini, Antonioni, Rossellini, De Sica y los demás. En el segundo acto pude contar dos ladrones de bicicletas, la trompeta solitaria de *La dolce vita*, una película menos conocida de Monicelli y —para poner los dientes largos a los forofos de los automóviles— el Lancia Aurelia B24 amarillo que conduce Vittorio Gassman en *Il sorpasso*, de Dino Risi (vale, para este dato tuve que consultar a un amigo). No hay demasiada ópera bufa, sino más bien un opíparo buffet de nostalgia cinematográfica servido sobre un lecho de extravagancia musical.

La orquesta de Chailly tiene los dos mejores violonchelos solistas del planeta y una sección de madera por la que las sopranos

coleccionista”, admite el director de escena David Pountney, pasando con una sonrisa tímida. Y uno puede entender por qué ha permanecido durante tanto tiempo en los anaqueles. El estilo de Zandonai ofrenda en el altar de Richard Strauss, intentando impactarnos con inestables acordes y sexo incestuoso. ¿En estos tiempos?

Pountney ambienta el relato medieval de D'Annunzio en los días de gloria de Mussolini, llenándolo de saludos fascistas. Francesca se casa con un tullido pero se enamora del bello hermano de este, siendo traicionados por un tercer hermano. Desde el sinuoso solo de violonchelo del primer acto ya intuimos que todo acabará en un baño de sangre. Los actos primero y tercero son triviales prolegómenos al sexo en los actos segundo y cuarto.

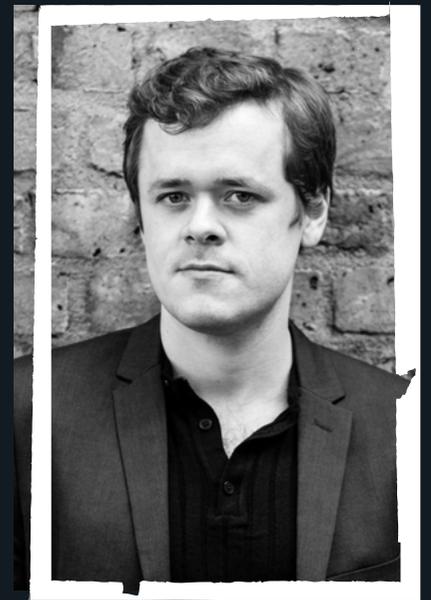
(Continúa en la página 119)

MURRAY PERAHIA

AUDITORIO NACIONAL MADRID
MARTES, 13 DE NOVIEMBRE. 19:30 H.



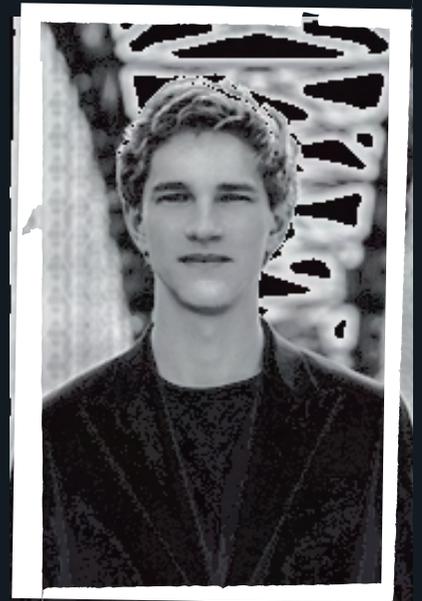
***La solvencia de una
leyenda americana***



BENJAMIN GROSVENOR

AUDITORIO NACIONAL MADRID
MARTES, 9 DE OCTUBRE. 19:30 H.

***Debut de uno de los
jóvenes valores***



JAN LISIECKI

AUDITORIO NACIONAL MADRID
MARTES, 11 DE DICIEMBRE. 19:30 H.

***El jovencísimo virtuoso
que deslumbra***

ORGANIZA

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA

EL PAÍS

COLABORAN



HABLA



WINE MODERATION e.v.
2018 2019 2020
El gusto por la moderación