

sch



erzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXIV - Nº 237 - Enero 2009 - 7 €

DOSIER

Ruperto **Chapí**
1908-2008

ENCUENTROS

Giovanni **Antonini**
Barrett **Wissman**

ACTUALIDAD

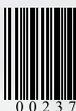
Christopher
Hogwood
Sofia **Gubaidulina**

DISCOS

Finalistas
de los **Midem**
Classical Awards

ALEXANDRE
THARAUD

Atrapando
a Satie



9778402134807 00237

ORQUESTA DEL TEATRO MARIINSKY DE SAN PETERSBURGO VALERY GERGIEV ALEXEI VOLODIN, PIANO



GIRA ENERO 2009

Palau de la Música

Temporada 08/09
07 de enero 2009

Valencia

Stravinsky El Ruiseñor
Stravinsky El pájaro de fuego

Palau de la Música

Temporada 08/09
08 de enero 2009

Valencia

Martí i Soler L'Arbore di Diana, Overtura
Prokofiev Concierto para piano y orquesta, núm. 3
Prokofiev Sinfonía núm.3, en do menor, op. 44

Auditorio de Castellón

Temporada de invierno
09 de enero 2009

Castelló

Mahler Sinfonía núm. 2, en do menor, "Resurrección"

Palau de la Música

Temporada 08/09
10 de enero 2009

Valencia

Rimsky-Korsakov La leyenda de la ciudad invisible de Kitesh

Auditorio de Santa Cruz de Tenerife

Festival Internacional de Música de Canarias
12 de enero 2009

Santa Cruz de Tenerife

Rachmaninov Concierto para piano núm. 3, en re menor, op.30
Stravinsky La consagración de la primavera

Auditorio de Santa Cruz de Tenerife

Festival Internacional de Música de Canarias
13 de enero 2009

Santa Cruz de Tenerife

Gubaidulina La Pasión según San Juan

Auditorio Alfredo Kraus

Festival Internacional de Música de Canarias
14 de enero 2009

Las Palmas de Gran Canaria

Gubaidulina La Pasión según San Juan

Auditorio Alfredo Kraus

Festival Internacional de Música de Canarias
15 de enero 2009

Las Palmas de Gran Canaria

Rachmaninov Concierto para piano núm. 3, en re menor, op.30
Stravinsky La consagración de la primavera

Coliseu dos Recreios

Fundação Calouste Gulbenkian
17 de enero 2009

Lisboa

Stravinsky El canto del Ruiseñor
Debussy El mar
Stravinsky El pájaro de fuego

Auditorio de Valladolid

Grandres Orquestas
18 de enero 2009

Valladolid

Rachmaninov Concierto para piano núm. 3
Stravinsky La consagración de la primavera

Teatro Real

Temporada 08/09
20 y 21 de enero 2009

Madrid

Stravinsky Edipo Rei
Stravinsky El Ruiseñor

L'Auditori

Temporada Ibercamera
22 de enero 2009

Barcelona

Mahler Sinfonía núm. 2, en do menor, "Resurrección"

Producción y contratación:

agencia: **Camera**

Gran Vía 636, 2º2ª A
E-08007 Barcelona
Tel. +34 93 317 91 81
Fax +34 93 302 61 89
agenciamera.com

Scherzo

AÑO XXIV - Nº 237 - Enero 2009 - 7 €

2	OPINIÓN		El creador incansable	
	CON NOMBRE PROPIO		Ramón Regidor Arribas	106
6	Christopher Hogwood		Músico entre dos siglos	
	Pablo J. Vayón		Carmen del Moral Ruiz	110
8	Sofia Gubaidulina		El sacerdote de Talía	
	Francisco Ramos		Ignacio Jassa Haro	114
10	AGENDA		Más allá de La Revoltosa	
16	ACTUALIDAD NACIONAL		Enrique Mejías García	118
40	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		Chapí ante el fonógrafo	
52	ENTREVISTA		Manuel García Franco	124
	Alexandre Tharaud		ENCUENTROS	
	Bruno Serrou		Giovanni Antonini	
56	Discos del mes		Ana Mateo	132
57	SCHERZO DISCOS		Barrett Wissman	
	Sumario		Franco Soda	138
105	DOSIER		EDUCACIÓN	
	Ruperto Chapí (1908-2008)		Pedro Sarmiento	142
			JAZZ	
			Pablo Sanz	144
			LIBROS	
				146
			LA GUÍA	
				148
			CONTRAPUNTO	
			Norman Lebrecht	152

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Julio Andrade Malde, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Rafael Díaz Gómez, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Joaquín García, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Juan García-Rico, José Guerrero Martín, Bernd Hoppe, Ignacio Jassa Haro, Fernando Herrero, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Santiago Martín Bermúdez, Leticia Martín Ruiz, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Ana Mateo, Enrique Mejías García, Erna Metdepenninghen, Carmen del Moral Ruiz, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Francisco Ramos, Ramón Regidor Arribas, Arturo Reverter, Pablo L. Rodríguez, David Rodríguez Cerdán, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Franco Soda, Christian Springer, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, José Luis Vidal, Reinmar Wagner.

Traducciones:

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

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

España (incluido Canarias) 70 €.
Europa: 105 €.
E.E.U.U y Canadá 120 €.
Méjico, América Central y del Sur 125 €.

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



SCHERZO es una publicación de carácter plural y no pertenece ni está adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

Esta revista ha recibido una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2008.

ANTE LA ERA MORTIER

La contratación de Gerard Mortier como nuevo director artístico del Teatro Real tiene, sobre el papel, mucho de golpe de efecto. No era el primer situado en las quinielas pero una serie de circunstancias lo han puesto a tiro de una operación que tiene mucho de mediática. Su presentación el 4 de diciembre mostró al excelente comunicador que conocíamos, al brillante disertador que es pero siguió dejando abiertos los interrogantes principales del asunto, pues las razones para no renovar a Antonio Moral siguen sin ser explicadas. Cualquier observador mínimamente avisado puede comprobar que el trabajo de Moral ha sido impecable y así lo reconocen las gentes del oficio, comenzando por el propio Mortier, quien en todo momento alabó en la rueda de prensa el trabajo realizado por su antecesor con maneras que van más allá de la mera cortesía. Allí se dijo que en una próxima reunión del Patronato —ya celebrada— se ofrecerían a éste las explicaciones oportunas. Éstas siguen sin darse a la opinión pública, que debe saber qué ha pasado y por qué se ha llegado a esa solución. Si no fuera, así la crisis seguiría pareciendo innecesaria y haberse cerrado en falso.

Ni que decir tiene que Gerard Mortier es un profesional de primera clase, discutido en sus trabajos como no puede ser de otra manera, renovador de estructuras vetustas como la del Festival de Salzburgo pero también con una trayectoria salpicada de altibajos. Vaya por delante que en estas páginas le otorgaremos la confianza que cualquier recién llegado se merece y más cuando sus primeras declaraciones como director artístico del coliseo madrileño —en las que no ha dicho nada nuevo en relación a las ideas de su antecesor— han ido por el camino de una prudencia que le honra y que le muestra como lo que sabíamos que es: una persona inteligente. Y como tal sabe seguramente lo que le espera. Lo primero una organización profundamente politizada —en la rueda de prensa estaba presente el director general del INAEM y debió estar pero no pudo el Consejero de Cultura de la Comunidad de Madrid— como lo está en general en España toda la cultura que no depende de las leyes de la oferta y la demanda. Que hablara de posibles estrenos de Philip Glass o Hanspeter Kyburz ya supone, además, para el nuevo director artístico una toma de posición frente a los poderes fácticos de la creación española que puede acarrearle algún disgusto antes de tiempo, pues no parece el cosmopolitismo una apuesta que guste a aquellos. Y luego, naturalmente, un público —no tan conservador como suele decirse— a la espera de lo que ocurra y escamado de tanto lío en tan poco tiempo como el Real tiene de vida. Añadamos como un dato no baladí la presencia de Mortier en la Comisión Ejecutiva, en la que nunca figuró ningún director artístico, síntoma de lo fuerte que apuesta por sí mismo y de hasta dónde considera que debe llegar su poder.

Entre las cuestiones a considerar queda como muy principal la de la orquesta y sus directores musicales. Mortier traerá a un grupo de ellos, seguramente Sylvain Cambreling y Semion Bichkov con algún español como complemento. Con López Cobos la orquesta titular del Teatro Real ha mejorado considerablemente y entre los planes del coliseo estaba que lo hiciera aún más con políticas económicas y laborales de no fácil aplicación en estos tiempos de crisis. ¿Trabajarán en ese sentido los maestros que Mortier quiere incorporar como habituales o será ese el primer elemento de fricción? El tiempo lo dirá. De momento el Real ha estado de actualidad unos días en las páginas de cultura de los periódicos de media Europa. Esperemos que sea para bien.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Marco Borggreve/HM

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

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director: Luis Suñén

Redactor Jefe: Enrique Martínez Miura

Edición: Arantza Quintanilla

Maquetación: Iván Pascual

Fotografía: Raía Martín

Secciones

Discos: Juan Manuel Viana

Educación: Pedro Sarmiento

Jazz: Pablo Sanz

Libros: Enrique Martínez Miura

Página Web: Iván Pascual

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

Departamento Económico: José Antonio Andújar

Departamento de publicidad
Cristina García-Ramos (coordinación)
crstinaramos@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es
DOBLE ESPACIO S.A.
primerespacio@teleline.es

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

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

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

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

© Scherzo Editorial S.L.

Reservados todos los derechos.

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

La música extremada CONTEMPLACIONES



Fabodj

En los tiempos de la forma sonata se resumen los estados sucesivos del alma y hasta las fases de la vida; incluso tal vez los modelos profundos del carácter. Hay horas, días, temporadas enteras en las que el cuerpo —el alma— le pide a uno sólo ciertos tipos de músicas, andantes y adagios, igual que le pide calma y retiro, y en los que resulta más accesible ese estado de contemplación sin el cual no es posible el disfrute pleno de ningún arte, ni de la misma vida. Calma y retiro; quietud sin letargo, alerta sin agitación. Lo pienso escuchando una mañana en la radio el *Officium Defunctorum* de Victoria; una mañana fresca y luminosa de diciembre, la primera con sol después de varios días de lluvia. Me doy cuenta de que llevo un tiempo en que selecciono de manera casi inconsciente músicas parecidas, aunque me apresuro a aclarar que no tengo el ánimo sombrío, al contrario. Victoria es solemne, pero no lúgubre, porque para él la muerte es tan sólo el tránsito a la resurrección. No compartir su creencia no me impide respirar su esperanza, y no sólo por razones estéticas. Tampoco comparto el platonismo cristianizado de Fray Luis de León y sin embargo encuentro una honda verdad en los versos de su oda a Francisco Salinas, que es uno de los poemas que más quiero en la lengua española: “Aquí la alma navega/por un mar de dulzura, y finalmente/en él así se anega,/que ningún accidente/extraño y peregrino oye y siente”.

Hay épocas, y músicas, para la euforia activa, para la caminata rápida, para el ritmo primitivo de los pies que golpean con fuerza la tierra en una percusión elemental. Yo una vez salí de un teatro de Broadway después de ver un musical de Gershwin y me di cuenta de que iba por la calle llevando todavía en

los talones la velocidad jovial de *I Got Rhythm*. Y también hay veces en que he sentido que me movía un ímpetu con toda la obstinación de la *Gran fuga* de Beethoven, en la que hay una respiración heroica que lo abarca todo, como en el desbordamiento de las enumeraciones de Walt Whitman, que parecen haber llegado al máximo posible y al punto más alto y sin embargo siguen dilatándose en la celebración abrumadora de todo, “una especie de cósmica felicidad”, según dice Borges.

Siempre me ha llamado la atención que los dos más grandes poetas americanos sean coetáneos y sean exactamente antitéticos: lector fervoroso de Whitman, últimamente a quien leo es a Emily Dickinson, en quien encuentro la misma contemplación que en las músicas que me acompañan ahora, o a su descendiente directo, William Carlos Williams, con esos éxtasis de monje Zen de New Jersey conmovido por una carretilla roja recién mojada por la lluvia o por un racimo de pobres flores de acacia. La “música estremada” a la que alude fray Luis tal vez será ese estado de máxima atención en el que parece que se ha detenido el tiempo, el que buscamos sin saberlo y encontramos a veces por sorpresa una revelación que puede ser trivial —la carretilla roja de Williams, un insecto mirado por Dickinson, el sabor de una magdalena, el orden simple de unas notas— y en la que sin embargo está contenido el misterio del mundo. No nos hace falta creer en la inmortalidad del alma, ni si quiera en su existencia, para reconocer en fray Luis el don que nos da la música: “A cuyo son divino/el alma, que en olvido está sumida/torna a cobrar el tino/y memoria perdida, de su origen primero esclarecida”.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

RAMÓN BARCE

En dos meses se me han muerto dos amigos a los que quería y admiraba de modo especial: mi paisano Camilo González, un extraordinario narrador, cuyo nombre era prácticamente desconocido más allá de los límites de Galicia, y Ramón Barce, que acaba de dejarnos. Los dos, que no se conocieron nunca, se parecían en algunas cosas. Entre ellas en el saber, en el espíritu de tolerancia y en la capacidad de hacerse entender por los demás. A esta última cualidad no sé cómo llamarla pero importa, y mucho, en el llamado día a día, sobre todo cuando tu dedicación fundamental es escribir y comprender el sentido de este mundo.

A Ramón lo conocí hace unos treinta dos o treinta y tres años. A lo largo de ese tiempo hablamos mucho y de muchas cosas. Era sutil e ingenioso, con un hondo sentido de la ironía y una cierta ingenuidad, que no era fingida y que estaba presente, creo, en casi todos los aspectos de su existencia. En SCHERZO escribió unas cuantas veces, siempre artículos memorables. Yo hubiera deseado que estuviera más presente aquí, pero creo que en los últimos diez años Ramón prefería estudiar y reflexionar a componer y a escribir.

Por supuesto, no sé cuantificar cuánto le debe la música española como compositor y como teórico. Pero sí sé que se



servía de una prosa de una extraordinaria transparencia y fluidez, que era erudito pero nunca se dedicaba a apabullar con sus conocimientos y que también era —y eso me concierne de manera especial— un maravilloso comentador de la literatura, que ha dejado en sus alumnos del Instituto en que trabajó un recuerdo inolvidable. Esto puedo atestiguarlo porque he conocido a unos cuantos.

Como Camilo —y esa es una de sus virtudes que debo resaltar— escribía para pocos, pero no por una absurda puntilliosidad elitista sino porque los dos estaban convencidos de que vivimos una profundísima crítica de la expresión artística, cada vez más vencida por la marea de los falsos valores, de la sordidez mercantilista —el culto al *best-seller*— y por esa estupidez humana que ha estudiado tan bien el historiador Carlo M. Cipolla.

Los dos, mis dos grandes y queridos amigos, se han muerto con unas semanas de diferencia. En mi memoria tendré para ambos un hueco especial. Al lado de ese puñado de hombres y mujeres excepcionales a los que he tenido el privilegio de conocer, de admirar y de querer a lo largo de mi vida.

Javier Alfaya

Trio B3 Classic

Próximo Lanzamiento

Disponible

NEW CHAMBER MUSIC DISCOVERIES
Gyrowald, C. Bachmann, Juan, Kallio

CHAMBER MUSIC DISCOVERIES
FOR CLARINET, CELLO AND PIANO
KÄHLE, FIEBLAND, NEWTON
GILBERMAN, JOHNSTONE
Performed by the Trio B3 Classic

ARAM KHACHATURIAN
CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA
MASQUERADE SUITE

ARA MALIKIAN
EXTREMADURA SYMPHONY ORCHESTRA

JESÚS AMIGO

www.nonprofitmusic.org

Promociona **Promo Sapiens**
91 326 65 12

Musica reservata

CONTINUIDAD, HOMOGENEIDAD

La ruptura de la continuidad (pero también la irrupción de lo heterogéneo) es una de las marcas identificatorias que acotan la idea de *lo moderno*. El acabado bruñado, uniforme, la aspiración hacia la idea unitaria de lo absoluto, se depone a favor de la reivindicación de lo heteróclito, lo multiforme, lo discontinuo o lo fragmentario. La operación que Debussy pone en pie en sus últimas obras (como en ciertas piezas de piano tardías de las que *Pour les sonorités opposées* constituiría quizá el ejemplo más radical) resulta especialmente significativa pero, sobre todo, fértil: la *Sonata para violonchelo y piano* resulta harto ilustrativa por el modo en el que, afirmándose como perteneciente a la tradición, se desarrolla por entero al margen de ella. Como se sabe, la obra forma parte de un proyecto inacabado de *Six Sonates pour plusieurs instruments*, título sorprendente para la época que evoca el regreso al *grand siècle* en lo que la línea de Couperin o Rameau tiene de singular al margen de la posterior evolución en el clasicismo vienés: no se trata de reivindicar la *forma sonata* de Haydn, Mozart o Beethoven, sino de recuperar un concepto autóctono desde una perspectiva actual (de 1915). La realidad es que no sucede ni una cosa ni la otra: del barroco no quedan sino los sumamente difusos ritmos de puntillo del movimiento inicial y la estructura tripartita (prologue-sérénade-final) no remite a precedente alguno, salvo a un, más difuso todavía, esquema lento-moderado-rápido absolutamente genérico y carente de todo anclaje historicista. Debussy hubiera podido perfectamente titular la obra como *Rapsodia en tres movimientos* o *Tres piezas para violonchelo y piano* o, más poéticamente, como *Pierrot fâché avec la Lune*, título inicial que tantos ecos poéticos o pictóricos despierta, incluido el, estéticamente lejano pero temporalmente muy próximo, *Pierrot lunaire* de Albert Giraud/Otto Erich Hartleben/Arnold Schoenberg, estrenado en 1912 y que tan poderosa impresión causaría en Stravinski o en Ravel.

El movimiento de arranque es un fascinador ejemplo de música que, en apariencia, se diría *durchkomponiert*, que se articula mediante repeticiones episódicas y casi literales de unos materiales melódicos mínimos que se presentan, se disgregan en virtuosísticos melismas y desaparecen sin dejar mayor rastro (el regreso de alguno de esos temas asegurará la apariencia cíclica de la obra), pero que no guardan relaciones de contraste y de similitud entre sí: se trata apenas de tres motivos muy breves que se mantienen siempre en la misma tonalidad (con desplazamientos muy esporádicos merced a acordes paralelos y otros recursos igualmente *sui generis*) para concluir sobre el tono principal a través de una cadencia plagal con tercera de Picardía: en realidad, todo o casi todo el movimiento es modal, dórico (o casi dórico, con la aparición ocasional del mi bemol, el la bemol y el sol bemol), con una desaparición de la sensible característica del último Debussy. Lo fascinante es el modo en que se

logra diluir todas las articulaciones tradicionales *precisamente a través de afirmarlas*, manteniendo incólume la superficie del discurso: la obra se declara como tonal (re menor), pero la observación académica de la escritura no explica nada (más bien al contrario) sobre la dispersión estructural. La arquitectura armónica es una pura fantasmagoría que ni aclara el sistema de retornos ni da cuenta alguna de la profunda sensación unitaria que la pieza trasmite, pese a que toda su disposición motívica se antoja puramente caprichosa, como fruto de la improvisación o del azar, generando una música que se desenvuelve con total libertad, que reivindica la autonomía del fragmento y que, si invoca la apariencia de la forma, es tan sólo para mejor exponer su naturaleza de *texto*, de materia que se diría en constante gestación, refractaria a cualquier posibilidad de lectura como objeto acabado: de ahí la imposibilidad objetiva de abordar un análisis, más allá de la mera descripción escolar. Lo verdaderamente significativo es el modo en el que esos girones temáticos cuyo ir y venir suministra la única apariencia de continuidad no obedecen a plan reconocible alguno y, sobre todo, no establecen verdaderas relaciones de parentesco o derivación entre ellos: se dirían pinceladas instantáneas, descomprometidas de todo transcurso o idea de conducción que se ligan entre sí por nexos casuales, segmentos dominados por la motricidad de incisivos párrafos en semicorcheas y fusas que, de atender a su extensión (18 compases sobre 51) son los verdaderos protagonistas del movimiento. La continuidad resulta abolida, y solamente se mantiene su apariencia merced a la fantasmática constancia tonal/modal: de ahí la carencia de modulaciones significativamente estructurales.

El 14 de julio de 1909, Schoenberg escribe a Strauss dándole cuenta de la composición de un grupo de piezas orquestales que describe como “nada sinfónico, deliberadamente lo opuesto a ello, sin arquitectura, sin estructura”: las *Fünf Orchesterstücke op. 16* no se estrenarían hasta 1912, el mismo año de *Pierrot lunaire*. La intención de una música y la realidad de la otra están mucho más cercanas de lo que, *a priori*, pudiera pensarse. Schoenberg rompe con la tradición sinfónica alemana de la manera más clamorosa: más nostálgico, más sutil, menos ostentosamente *vanguardista*, Debussy arriba a resultados parangonables sin descomponer el gesto ni la figura, pero con análogo efecto disgregador. En apariencia, se trataría de músicas independientes, casi antagónicas: en su realidad textual más profunda, sustentan una pesquisa única acerca de los límites del tiempo musical. Por emplear la célebre frase del propio Debussy, ambas obras son fruto de *les conseils du vent qui passe*: un viento que ligaba a los dos creadores más trascendentales del comienzo del siglo en un torbellino único.

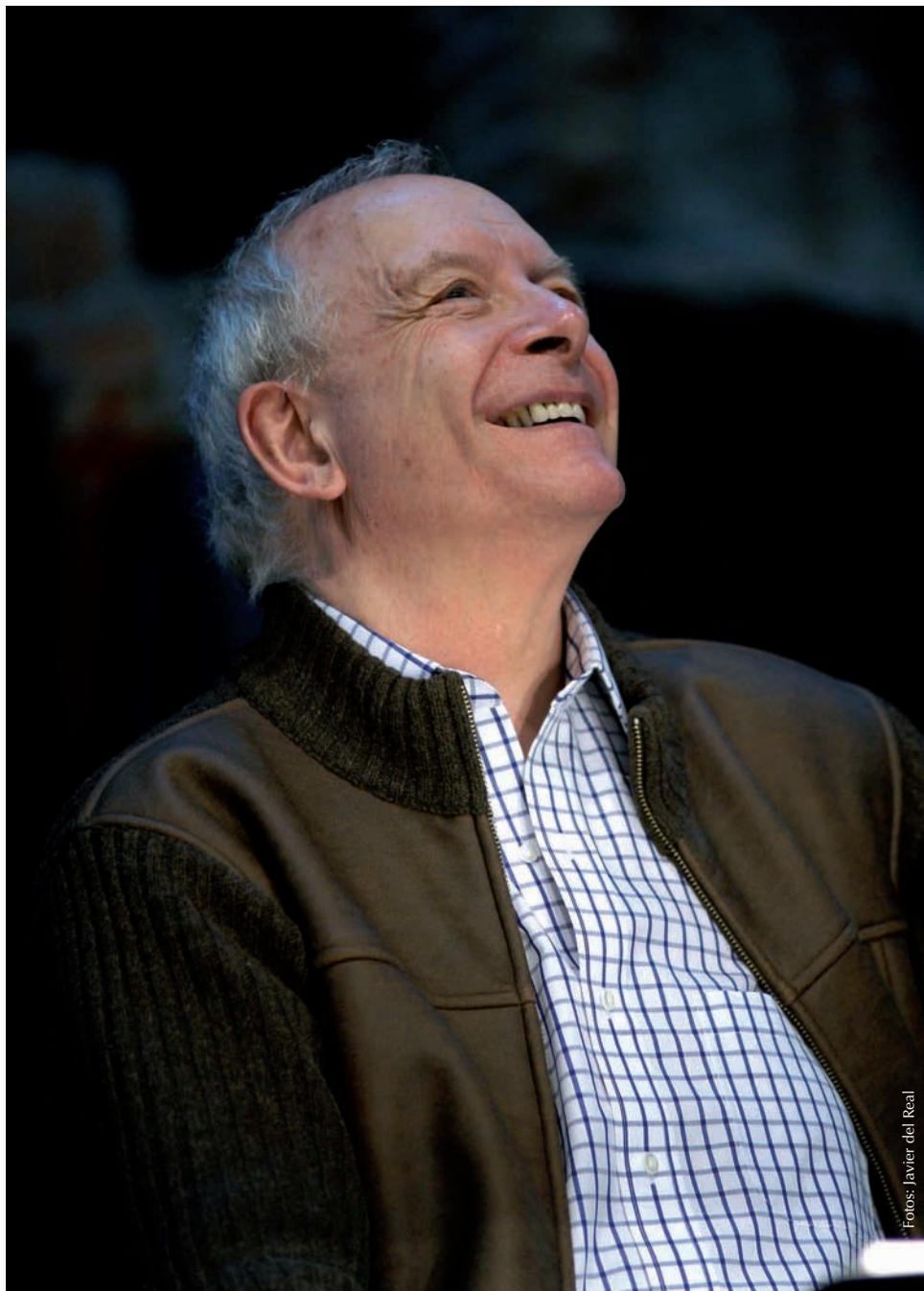


CON NOMBRE

PROPIO

Del historicismo al siglo XX

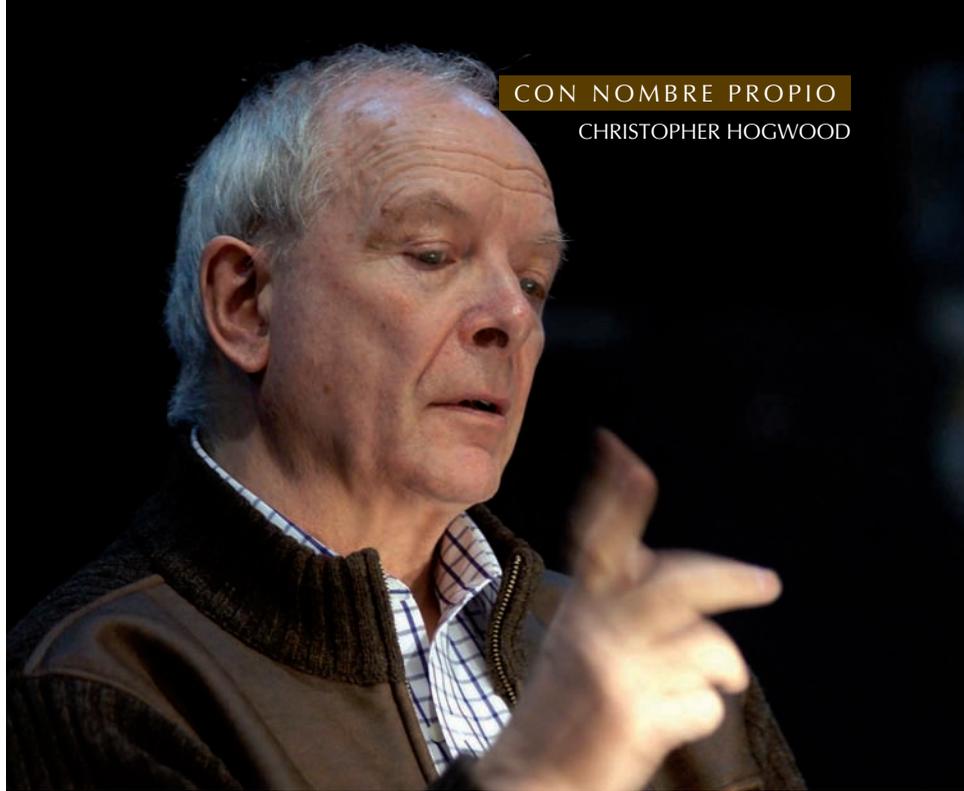
CHRISTOPHER HOGWOOD



Fotos: Javier del Real

Aunque hoy pueda resultar incomprensible para los aficionados más jóvenes, hubo un tiempo, hace apenas cuatro décadas, en que dedicarse a la interpretación de la música barroca con instrumentos antiguos te convertía, a los ojos de un sector no precisamente pequeño de profesionales de la música, en altamente sospechoso, sospe-

choso de ser un *arqueólogo* más que un músico auténtico, sospechoso de tratar de sepultar la emoción artística bajo la pedantería académica, sospechoso de no tener el nivel suficiente para dedicarte a cosas *serias*. Había que estar muy convencido de las ideas propias y hacerse fuerte ante las sornas de buena parte del mundillo musical de la época para seguir adelante.



Entre esos convencidos se encontraba sin duda Christopher Hogwood (Nottingham, 1941), que a principios de los 70 figuraba a la vanguardia del *historicismo* en Inglaterra.

Formado como clavecinista de forma algo tardía, ya que no inició sus estudios musicales hasta los 14 años, colaborador de David Munrow en The Early Consort of Music desde 1967 y fundador de la Academy of Ancient Music seis años después, Hogwood se convirtió pronto en una de las referencias incuestionables de las nuevas formas de interpretación barroca, unas maneras que rápidamente extendió a los grandes clásicos (Haydn, Mozart, Beethoven), lo que provocó una encendida controversia en buena parte de Europa y lo catapultó al podio de diversas orquestas de cámara y sinfónicas convencionales.

En 1981 comenzó a trabajar en Estados Unidos, donde convertiría a la Handel and Haydn Society de Boston en un conjunto de instrumentos de época y fue director musical de la Orquesta de Cámara Saint Paul de Minnesota entre 1987 y 1992, siguiendo luego como su principal director invitado. Sus intereses por la música romántica son algo particulares, pues prefirió siempre Schubert y Weber a Beethoven, Mendelssohn a Schumann, Dvorák a Brahms y se ha convertido en uno de los máximos especialistas en la música del compositor danés Niels Gade, compositor del que ha registrado la integral de sus sinfonías. En 1999 inició su colaboración con la Orquesta de Cámara de Basilea, el histórico conjunto fundado por Paul Sacher, con el que ha profundizado en el repertorio neoclásico del siglo XX, con especial dedicación a la música de Martinu, Hindemith, Britten, Copland o Stravinski. Aunque sigue afrontando con frecuencia el repertorio barroco, Hogwood dejó en 2006 las riendas de la Academy of Ancient Music en las manos del también clavecinista Richard Egarr, figurando desde entonces como Director Emérito del conjunto. En el terreno operístico, el maestro británico ha dirigido preferentemente títulos de Purcell, Haendel y Mozart. El *Libertino* de Madrid será su primer acercamiento a la ópera stravinskiana.

Tanto en calidad de solista como

de director, los discos de Christopher Hogwood se cuentan por centenares. Su relación con L'Oiseau-Lyre, filial de Decca, está en la base de la fundación de la AAM. Los 70 fueron tiempos de bonanza para las grandes discográficas, que incluso conocerían un mayor impulso con la aparición del formato CD en los primeros 80, y esta circunstancia fue bien aprovechada por Hogwood para convertirse muy posible-

mente en el director historicista que más discos haya grabado jamás. Chandos para el repertorio romántico (*Sinfonías* de Gade) y recientemente Arte Nova para sus trabajos neoclásicos con la Orquesta de Cámara de Basilea y Supraphon, Guild e Hyperion son otras de las marcas que han difundido su trabajo.

Pablo J. Vayón

HOGWOOD: UNA DISCOGRAFÍA DEL SIGLO XX

BARBER: *Capricorn Concerto*. **COPLAND:** *Primavera Apalache*. *Música para teatro*. ORQUESTA DE CÁMARA DE BASILEA. ARTE NOVA [Música para el teatro, Vol. 1] (2005).

HOLST: *Suite de St. Paul. A Fugal Concerto*. **TIPPETT:** *Fantasia concertante sobre un tema de Corelli* (+ obras de Bach y Corelli). ORQUESTA DE CÁMARA SAINT PAUL. DECCA (1992-1993).

MARTINU: *Sinfonietta La Jolla. La Revue du Cuisine. Toccata e due canzoni. Tre ricercari*. **MARTINU-RUGGERI:** *Merry Christmas 1941*. ORQUESTA DE CÁMARA SAINT PAUL. DECCA (1991).

— *Concierto de cámara. Concierto para flauta, violín y orquesta. Concierto para violín, piano y orquesta. Concierto para dos violines y orquesta. Rapsodia checa. Dúo concertante para dos violines. Rapsodia-Concierto para viola y orquesta. Suite concertante para violín y orquesta. Conciertos para violín y orquesta n.ºs 1 y 2*. BOHUSLAV MATOUSEK, violín (y otros solistas). ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. HYPERION (4 CD) (2001-2004).

MÜLLER-ZÜRICH: *Concierto para órgano y orquesta de cuerdas. Toccata en do*.

BURKHARD: *Sonatina para órgano*. **BRUNNER:** *Variaciones de coral sobre "Nun bitten wir den Heiligen Geist"*. **SCHAEUBLE:** *Praeludium*. [Como organista]. ORQUESTA DE CÁMARA DE BASILEA (en el Concierto de Müller-Zürich). GUILD (2002).

STRAUSS: *El burgués gentilhomme op. 60* (+ Bizet: *La arlesiana*). ARTE NOVA [Música para el teatro, Vol. 1] (2004).

STRAVINSKI: *Dumbarton Oaks. Pulcinella* (+ obras de Gallo y Pergolesi). ORQUESTA DE CÁMARA SAINT PAUL. DECCA (1989).

— *Concierto en Re*. **HONEGGER:** *Sinfonía n.º 4*. **MARTINU:** *Toccata e due canzoni*. ORQUESTA DE CÁMARA DE BASILEA ARTE NOVA [Clásicos modernos, Vol. 1] (2001).

— *Suites n.ºs 1 y 2 para pequeña orquesta. Pastoral. Dúo para dos fagotes. Tres canciones sobre Shakespeare. Fanfarria para un nuevo teatro. Fragmentos de The Rake's progress*. **BRITTEN:** *Sinfonietta op. 1*. **TIPPETT:** *Divertimento sobre Sellinger's Round*. EMMA KIRKBY, soprano. ORQUESTA DE CÁMARA DE BASILEA. ARTE NOVA [Clásicos modernos, Vol. 2] (2001-2002).

Madrid. Teatro Real. Stravinski, *The Rake's Progress*. 11, 13, 15, 17, 19, 22, 24, 26, 28-I-2009. María Bayo, Toby Spence, Johann Reuter, Julianne Young, Daniella Barcellona, Ewa Podles. Director musical: Christopher Hogwood. Director de escena: Robert Lepage.

Música y espiritualidad

SOFIA GUBAIDULINA



La cantata *Jetzt immer Schnee* (En el presente, siempre la nieve) expresa fielmente los sentimientos que embargaban a Sofia Gubaidulina en el momento de la composición en la Rusia de 1990. La nieve a que hace referencia el título, símbolo de pureza y elevación, se opone a la noche oscura en la que se hundía el país: “Cae la noche inmensa y terrible sobre el mundo y debemos aceptarlo si el Señor así lo quiere, pero los asesinos están repartidos por entre la oscuridad de la noche terrestre, estas noches del horror banal, las terribles noches de Moscú...”. Unos amigos irán en busca de la compositora en 1991 con el propósito de que abandone Moscú definitivamente, a pesar de sus reticencias. El estado en el que se encontraba en aquellos momentos Gubaidulina, con su trabajo paralizado por la inquietud y la angustia, acabaría por convencerla. Desde entonces, vive en una zona residencial cercana a Hamburgo.

Cuando decide venir a Europa Occidental, Gubaidulina es ya un nombre habitual en los programas de conciertos y las firmas discográficas. El estreno en 1981 de *Offertorium* en Viena y los conciertos en el Festival Lockenhaus, promovido por el principal valedor de la compositora, el violinista Gidon Kremer, colocan a Gubaidulina en el primer plano de la actualidad. Cuenta en ese momento 50 años y es cuando los musicólogos empiezan a situar su estética: Gubaidulina pertenece a la generación de compositores ex soviéticos nacidos en la década de los años treinta que, sucesora de autores consolidados como Prokofiev y Shostakovich, se sentiría, ya en los años sesenta, en la necesidad de asumir el mismo papel que el desarrollado por la generación contemporánea de músicos polacos (Penderecki, Górecki): la revitalización y puesta al día del lenguaje musical en su propio país. La tarea no va a ser fácil, pues, a diferencia de sus vecinos los polacos, la generación de Gubaidulina (Denisov, Grabowski, Silvestrov, Schnittke) no gozará de la oportunidad del lanzamiento internacional ni a través del trampolín que supusiera el Festival de Varsovia ni por medio de sus mismas composiciones, todas de un carácter menos arriesgado y de menos rasgos distintivos que las producidas en la patria de Lutoslawski. Denisov alcanza el refrendo a su música gracias a la presencia del mismo autor en París, Schnitt-

Fotos: Jaakko Kilpiäinen

ke debe parte de su triunfo internacional a la estrecha relación que mantiene con instrumentistas de prestigio, Silvestrov, por su parte, aguardará a que las firmas discográficas reparen en la extrema simplicidad de su lenguaje. Gubaidulina habrá de esperar a que el eclecticismo estilístico de un Schnittke y la relajación de los lenguajes en Occidente acaben por abrirle un hueco a su planteamiento, que pasa por un claro y neto formalismo heredado del discurso unidireccional clásico, el gusto por las asociaciones tímbricas insólitas (*In Croce*, para violonchelo y órgano; *Lamento*, para tuba y piano; *Bacanal*, para voz, cuatro saxofones, percusión y órgano) y un nada disimulado aliento espiritual, el que emana de su sincera fe cristiana (las piezas *In Croce*, *Las últimas siete palabras de Cristo* y *Regocijíos* son otras tantas meditaciones sobre la figura de Cristo sufriendo en la Cruz).

Herederas también de la profunda tradición rusa, en una compositora como Gubaidulina se percibe un fuerte celo por hacer partícipe al receptor de toda una serie de conflictos de orden espiritual. El sonido en sus obras se hace crispado, doloroso, pues las notas parecen salir a la luz tras grandes luchas internas. Es la suya una música que se concibe como sustituta del diario íntimo, portavoz de las confesiones de la autora. La obra que ejemplifica mejor el estilo de Gubaidulina no es otra que la que le abriera las puertas a los auditorios, *Offertorium*, un concierto para violín y orquesta en el que el rigor formal y las exigencias técnicas están íntimamente ligadas a una expresión afectiva y espiritual de gran calado. En la obra, se reflejan tanto las bondades del planteamiento estilístico de Gubaidulina (su innata capacidad para disposiciones tímbricas subyugantes) como también algo que se ha hecho demasiado ostensible en obras posteriores, en su afán por extremar la expresividad y la sensación, en muchos casos, de recogimiento, como son la reiteración temática o los fáciles golpes de efecto instrumentales. Al “ofrecer en sacrificio” el tema



central de *Offertorium*, tomado de la *Ofrenda musical* de Bach (toda esta obra, todo este concierto para violín, no es sino una suerte de ceremonia ritual en la que el solista, efectivamente, se convierte en la ofrenda del sacrificio), Gubaidulina muestra el fondo de su pretensión artística: concebir, ante todo, una música del alma. *La hora del alma*, precisamente, es el título de una de sus primeras piezas importantes, muy poco conocida fuera del ámbito ruso. En el estreno de esta obra, pensada para una orquesta sinfónica, rodeada de seis o siete grupos de percusión, y que concluye con el sonido de la cítara, sobre la cual una voz de soprano desgrana versos de Tsvetaeva, intervino el percusionista Mark Pekarski, que se haría pronto célebre por su gran colección de instrumentos de percusión, en buena parte enriquecida en los años setenta gracias a las donaciones que le hiciera Luigi Nono tras el estrecho contacto que tuvo el autor de *Intolleranza*, en una visita a Moscú, con algunos de los músicos más emergentes del panorama ruso del momento. Como reconocimiento por la donación, ocho compositores rusos, entre los cuales se hallaba la propia Gubaidulina, escribieron una obra conjunta titulada *Regalo-sorpresa para el señor Luigi*. La pieza de Gubaidulina es muy particular, pues está hecha de susurros obtenidos al frotar dos instrumentos primitivos de madera procedentes de la colección Astreia. Esta música al límite del silencio es muy representativa de la complicidad que se estableció entre la compositora y Luigi Nono. Incluso tras la muerte del italiano, Gubaidulina llegó a colaborar con Gidon Kremer en la interpretación y

grabación de la pieza *La lontananza nostálgica utópica futura*. En unas declaraciones hechas al musicólogo Enzo Restagno en 1987, Nono recordaba con nostalgia aquellos días en la capital rusa y el conocimiento, en particular, que tuvo de Sofia Gubaidulina (“una compositora de gran talento, de una tenacidad y fuerza espiritual muy típica de los rusos”) y de Mark Pekarski, el moscovita de unos treinta años, “que hacía cosas extraordinarias con los instrumentos de percusión, que manejaba con una técnica inaudita”.

Francisco Ramos

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

Offertorium. Hommage à T. S. Eliot.

GIDON KREMER, VIOLÍN. SINFÓNICA DE BOSTON. Director: CHARLES DUTOIT. Deutsche Grammophon 427 336-2.

Jetzt immer Schnee. Perception.

STELLA KLEINDIENST, soprano. CORO DE CÁMARA DE HOLANDA. SCHOENBERG ENSEMBLE. Director: REINBERT DE LEEUW. Philips 442 531-2.

Sieben Worte. In Croce.

JULIUS BERGER, violonchelo. KAMMERORCHESTER DIAGONAL. Wergo 6263-2.

Cuartetos de cuerda n.ºs 1-3. Trío de cuerdas.

CUARTETO DANÉS. CPO 9990642.

Am Rande des Abgrunds. De profundis. Quaternion. In Croce.

JULIUS BERGER, NIKOLAS EPPINGER, violonchelos; STEFAN HUSSONG, acordeón; SOFIA GUBAIDULINA, AQUAPHON. Wergo 6684-2.

Carta Blanca a Sofia Gubaidulina.

Madrid. Auditorio Nacional. 9, 10, 11-I-2009. Orquesta Nacional de España. Mikhail Agrest. Nathalie Stutzmann, mezzo; Sharon Bezaly, flauta. Obras de Beethoven y Gubaidulina. 14, 15-I-2009. Cuarteto Sigma Project. Celli Monighetti. Basilea Guitarren Ensemble. Obras de Gubaidulina. 18-I-2009. ONE. Director: Reinbert de Leeuw. Anne-Sophie Mutter, violín. Obras de Gubaidulina.

Organizado por la Fundación Autor y el CDMC

ENRIQUE BUSTO, GANADOR DE LA XIX EDICIÓN DEL PREMIO JÓVENES COMPOSITORES

Enrique Busto (Cádiz, 1974), con su obra *Caleidoscopio II* ha obtenido el primer premio "Xavier Montsalvatge", dotado con seis mil euros, en la XIX convocatoria del Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CDMC. Busto cursó estudios de clarinete y composición en los Conservatorios de Cádiz, Málaga y Sevilla, con los profesores Juan Carlos Armentia, José María Puyana, Ramón Rolán e Ignacio Marín. Obtuvo Mención de Honor en las especialidades de clarinete y música de cámara,

así como Premio de Honor en la especialidad de composición. En la actualidad realiza estudios de composición con José María Sánchez-Verdú, y de dirección de orquesta con Rudigher Böhn, en la Hochschule für Musik Robert Schumann de Düsseldorf. Es profesor en el Conservatorio Profesional de Música Manuel de Falla, de Cádiz.

El jurado estuvo integrado por los compositores Alfredo Aracil, Mercedes Zavala y Agustín González Acilu, el pianista Alberto Rosado y el director de orquesta Joan Cerveró.



Universidad y Zanfoñamovil

MÚSICA ANTIGUA EN SEVILLA

La Universidad de Sevilla y Zanfoñamovil proponen una interesante cita con la música antigua. Se trata de la creación del Ciclo de Música Antigua Universidad de Sevilla, cuya primera edición se celebrará durante los días 21, 22 y 23 de enero en la Capilla de la Universidad. El primer concierto correrá a cargo de la Accademia del Piacere bajo la dirección del violagambista Fahmi Alqhai, que presentará su programa *Ángeles y Diablos* en torno a la música francesa del XVII. El jueves 22 José Miguel Moreno interpretará un programa sobre el laúd renacentista en Europa. El ciclo concluirá con el concierto del grupo de música medieval Artefactum que presentará su programa *XV Aniversario / Concierto 1*, con un repaso conmemorativo de parte de su repertorio. Como com-



plemento a la programación de conciertos, el Ciclo presentará, de la mano del cantante y laudista Francisco Orozco, en la Sala Capitular

de la Hermandad de los Estudiantes, la posibilidad de asistir a *El medievo. Pasen y vean*, una original propuesta sobre música medieval.

Sevilla. I Ciclo de Música Antigua Capilla de la Universidad. 21/23-I-2008.

www.cicus.us.es

www.zanfonamovil.com

XIV Edición de Grandes Intérpretes

DIEZ GRANDES DEL PIANO

Con un recital de Jean-Yves Thibaudet comienza el día 13 una nueva edición —y van catorce— del Ciclo de Grandes Intérpretes que organiza la Fundación Scherzo y patrocina el diario *El País*. El pianista francés ofrecerá un programa integrado por *Pavana para una infanta difunta* y *Espejos*, de Ravel, y la *Sonata n.º 3* de Brahms. El martes 27 será Elisabeth Leonskaia, una de las presencias clásicas entre nosotros, quien propondrá tres sonatas de Beethoven: las números 30, 31 y 32. La serie, integrada por diez conciertos, se cerrará el 2 de diciembre con un recital a cargo de Pierre-Laurent Aimard. Una vez más, se trata de convocar al público madrileño en torno a una propuesta variada y representativa del estado del pianismo actual concentrado en diez de sus nombres más grandes. Como siempre habrá algún debutante, y en esta ocasión serán dos nombres de muy diferente corte, pertenecientes a generaciones distintas, los que se presenten por vez primera en el Ciclo: en la cumbre de su arte la japonesa Mitsuko Uchida (10 de noviembre) y en pleno ascenso el americano Nicholas Angelich (17 de febrero con obras de Haydn, Bach y Schumann). Vuelve después de muchos años, el gran Murray Perahia, quien hizo su única aparición en el Ciclo allá por 1999 (2 de junio). Un viejo conocido de la serie, especialmente querido por el público de Madrid, es Grigori Sokolov (19 de mayo), quien representará esa formidable musculatura técnica que, en registros diferentes, poseen igualmente Nelson Freire (30 de junio, obras de Bach, Schumann, Debussy y Chopin) y Arcadi Volodos (29 de septiembre, obras de Scriabin, Ravel y Liszt)) y que puede encontrar su contrapunto interior en el arte de Till Fellner (10 de marzo con obras de Beethoven).

Madrid. Auditorio Nacional. 13-I-2009. Jean-Yves Thibaudet, piano. Obras de Ravel y Brahms. 27-I-2009. **Elisabeth Leonskaia**, piano. Obras de Beethoven.



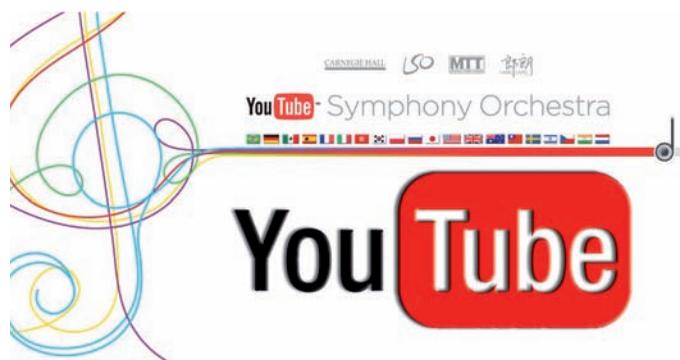
JEAN-YVES THIBAUDET

Orquesta Sinfónica YouTube

TALENTOS POR INTERNET

YouTube ha anunciado el lanzamiento —simultáneamente en todo el mundo y en 14 idiomas diferentes— del proyecto Orquesta Sinfónica de YouTube, cuyo objetivo es convertir las aportaciones individuales de los participantes en una orquesta sinfónica en la que todos pueden colaborar y servir de plataforma a los intérpretes con más talento gracias a su capacidad de difusión mundial. Hasta el 28 de enero, músicos y amantes de la música de cualquier país podrán enviar vídeos que reflejen su estilo personal y en los que aparezcan interpretando dos piezas: una composición original del compositor Tan Dun, creada especialmente para este proyecto, y una segunda pieza de música clásica de su elección. Tras el cierre de la convocatoria, un jurado compuesto por expertos en música de la Orquesta Sinfónica de Londres, la Filarmónica de Berlín, la Sinfónica de San Francisco y la Filarmónica de Nueva York, entre otros, elegirán a los semifinalistas. Después, la comunidad de usuarios de YouTube votará desde el 14 de febrero hasta el 22 del mismo mes a los finalistas, que se darán a conocer en el Canal de la Orquesta Sinfónica de YouTube el 2 de marzo de 2009.

En España, este proyecto cuenta con la colaboración del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Orquesta y Coro Nacionales de España, la Orquesta Sinfóni-



ca de Galicia y el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. YouTube invitará a los intérpretes ganadores a viajar a Nueva York para participar en una cumbre de aprendizaje de música clásica de tres días de duración con músicos de la talla de Michael Tilson Thomas, que culminará con un concierto de los ganadores en el Carnegie Hall el 15 de abril de 2009. El resto de vídeos seleccionados se mostrará en la página principal de YouTube y se elaborará un recopilatorio con los mejores trabajos recibidos.

Sebastián Mariné, nuevo presidente

LA AMCC COMIENZA UNA NUEVA ETAPA

Sebastián Mariné ha sido elegido nuevo presidente de la Asociación Madrileña de Compositores, con el deseo de poder reafirmar la presencia de la Asociación en el mundo musical

español y potenciar la música contemporánea en todos sus diferentes frentes. Su primera actuación ha sido la última edición del Festival COMA, celebrado entre el 2 y el 18 de diciembre en el Auditorio

de Conde Duque. Con un programa exclusivamente español, han destacado los estrenos de Jesús Legido, Alejandro Román, Álvaro Guijarro, Miguel Bustamante y Roberto Mosquera.



SEBASTIÁN MARINÉ

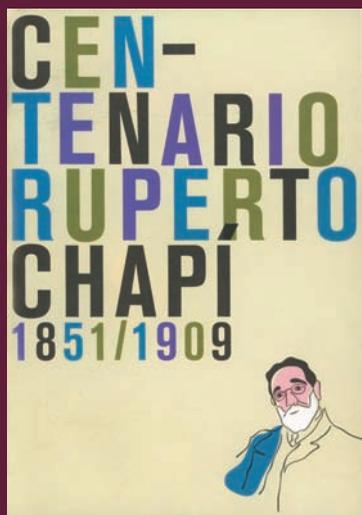
Conciertos, congresos, discos y libros

EMPIEZA EL AÑO CHAPÍ

Conciertos, producciones escénicas, exposiciones, congresos, la reedición de algunas de sus obras y el rescate de su más importante biografía conformarán la celebración del centenario del nacimiento de Ruperto Chapí. La SGAE y la Generalitat Valenciana, en colaboración con el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid, la Diputación de Alicante y los ayuntamientos de

Valencia, Madrid y Villena, unirán sus fuerzas bajo la coordinación del comisario de los actos del Centenario, Javier Casal. Buena parte de la obra de Chapí podrá ser escuchada a lo largo de los próximos doce meses, desde lo más popular salido de su pluma, como *El rey que rabió*, *La revoltosa* o *La bruja* a lo menos conocido como *Los golfos* o *El bajo de arriba*. Se editarán algunas de sus obras sinfónicas a cargo de

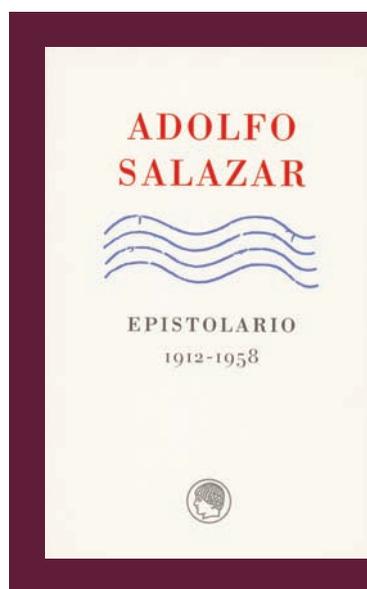
Ramón Sobrino y Max Bragado y las partituras en volúmenes independientes de *Roger de Flor y Música clásica*. Habrá también grabaciones históricas de sus zarzuelas, aparecerá en DVD la nueva producción de *El Rey que rabió*, a cargo de Emilio Sagi, para el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia y se reeditará el libro *Ruperto Chapí*, del musicólogo Luis Gracia Iberní, fallecido en 2007.



Publicadas por la Fundación Scherzo, la Residencia de Estudiantes y el INAEM

LAS CARTAS DE ADOLFO SALAZAR

En edición a cargo de una de las máximas autoridades en la materia, Consuelo Carredano, la Fundación Scherzo, la Residencia de Estudiantes y el INAEM han publicado *Epistolario 1912-1958* de Adolfo Salazar. O lo que es lo mismo, han puesto a disposición del lector interesado por la cultura española del siglo XX un corpus documental de primera importancia. Las 889 cartas recogidas revelan la personalidad apasionante de Salazar, su conocimiento de la realidad musical, sus apuestas artísticas y su papel en el desarrollo de esa aventura frustrada por la Guerra Civil que fue nuestra llamada Edad de Plata. Abarcan de 1912 a 1958, se dividen en periodos cronológicos titulados *En la vieja Europa*, *Desde el Nuevo Mundo*, *Al fin México*, *Entre el Colegio de México y Harvard University* y *México* y comprenden correspondencia recibida de y enviada por personajes como Federico García Lorca, Igor Stravinski, Carlos Chávez, Alfonso Reyes, Felipe Pedrell, Gerardo Diego o Ernesto Halffter, quedando la cruzada con Manuel de Falla para un volumen ya en preparación por Consuelo Carredano. Éste es, desde aho-



ADOLFO SALAZAR:
Epistolario 1912-1958.
Edición de Consuelo Carredano. Fundación Scherzo. Residencia de Estudiantes. INAEM. Madrid, 2008. 1047 páginas.

ra, imprescindible para quien quiera conocer verdaderamente parte de la historia de la cultura española del siglo XX mientras recorre uno de los caminos intelectuales más apasionantes de cuantos contribuyeron a construirla.

A partir de la temporada 2010-2011 GERARD MORTIER, NUEVO DIRECTOR ARTÍSTICO DEL TEATRO REAL

Gerard Mortier (Gante, 1943) será el nuevo director artístico del Teatro Real a partir de la temporada 2010-2011 en sustitución de Antonio Moral. Mortier ha sido director artístico de las óperas de Düsseldorf (1972-1973), Hamburgo (1973-1977) y Francfort (1977-1979). De 1981 a 1987 fue responsable del Teatro de La Monnaie de Bruselas para pasar luego a la Ópera de París y dirigir el Festival de Salzburgo. Ha organizado igualmente el primer ciclo de la Trienal del Ruhr. En febrero de 2007 fue designado director de la New York City Opera, puesto del que dimitió el 8 de noviembre de 2008.



Música en la Red DE MÚSICA SOVIÉTICA <http://home.wanadoo.nl/ovar>



La larga era soviética constituye, sin duda, uno de los periodos más fascinantes de la cultura del siglo XX. Por las circunstancias que viven los creadores, por cómo las superan o las asumen, por dónde se sitúan teniendo en cuenta lo que les iba en ello. Una era que recibe a hijos del régimen zarista y que dejará huérfanos a muchos de los que nacieron con sus últimas bocanadas. En música, ya sabemos, la lucha entre lo convencional y lo nuevo, entre lo que presuntamente debía entender el pueblo y aquello que suponía un avance estético, entre los integrados y los que lo pasaban peor. Pues bien, todo ello da para que en la red nos encontremos con una magnífica página sobre el particular: Soviet Composers, ideada y gestionada por Onno van Rijen, y que constituye un viaje apasionante por un camino tortuoso.

Se nos ofrece la vida y obra de 159 compositores que desarrollaron toda o parte de su obra en la época soviética, de Abeliovich a Zohrabian —e incluyendo los que anduvieron entre dos épocas y dos aguas, como Glazunov— con la promesa de que muy pronto se añadirán dos más: Boiko y Falik. Naturalmente, la parte del león se la lleva Shostakovich, con la información exhaustiva sobre su obra, dividida

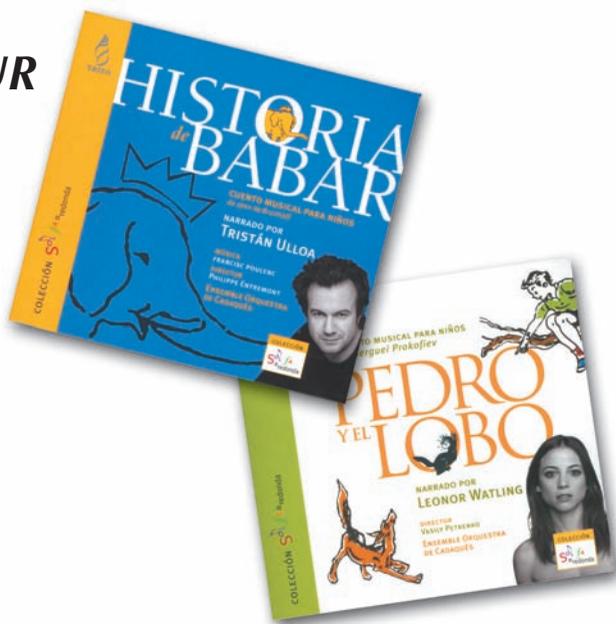
en épocas, biografía, discografía y reseñas. Hay, además, un par de interesantes enlaces con páginas dedicadas a Dimitri Dimitrievich: *DSCH Journal* y *Almeida's Shostakovich*, con la posibilidad en esta última —que no acaba de funcionar, sin embargo, en la de Van Rijen— de escuchar ejemplos en mp3. Otro enlace apasionante es el que conduce a *Soviet Composers Community*, un foro de discusión en inglés en el que, previo registro, puede entrarse en cuestiones como la relación personal entre Kabalevski y Shostakovich o si no se está siendo injusto subestimando a un músico como Janis Ivanov. Para que podamos juzgar se nos ofrece un fragmento de una obra suya —la *Sinfonía n.º 20*—, como también sucede con otros de los autores citados en el foro, la última vez que lo consultamos encabezados por Alfred Schnittke.

La página que nos ocupa este mes tiene también una sección de críticas de discos —excelente— con sus enlaces correspondientes a sellos e intérpretes y la curiosidad de que su propio mantenedor, pide nuevos discos para su colección y ofrece otros a cambio o que pueden ser comprados. Naturalmente, es mucho más interesante lo que pide nuestro amigo que lo que ofrece. Y, la verdad, vista su página, se merece encontrarlo.

Tritó

NARRADORES CON GLAMOUR

La firma Tritó publica en su nueva colección Sol Fa La Redonda dos discos con dos de esas obras que asociamos siempre con la iniciación de los más jóvenes a la música: *Pedro y el lobo*, de Sergei Prokofiev e *Historia de Babar* de Francis Poulenc. Dos relatos que la gente menuda conoce bien y que seguramente forman parte también de la vida de sus progenitores. La particularidad de estos registros está en la personalidad de sus narradores: Leonor Watling para *Pedro y el Lobo* y Tristán Ulloa para *Historia de Babar*. Es decir, dos figuras de moda en la escena española, que los chavales conocen bien y que resultan un atractivo adicional a las estupendas versiones que, en lo musical, firman, respectivamente, Vasili Petrenko y Philippe Entremont al frente del Ensemble de la Orquesta de Cadaqués.



Del Liceu al Palau

AVANCE CORAL

Cuando Jordi Casas fundó en 1990 el Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana, en un proyecto que contó desde el principio con el firme respaldo de Félix Millet, su gran ambición era forjar un conjunto de máximo nivel capaz de codearse con las mejores formaciones europeas. Tras 18 años de existencia y más de 800 actuaciones en escenarios nacionales e internacionales, la formación coral, integrada por 26 cantores que hasta ahora eran remunerados mediante un sistema de becas, deja atrás su condición *amateur* y se convierte desde el 1 de enero de 2009 en el segundo coro profesional de Cataluña después del del Liceu. Se trata de un salto cualitativo decisivo en su trayectoria, largamente esperado y que se ha hecho realidad gracias al acuerdo firmado el pasado 3 de diciembre entre la Generalitat y el Palau. El contrato compromete la aportación por parte del Departamento de Cultura de hasta el 43% su presupuesto anual: de los 1.413.450 euros previstos para este año, la adminis-

tración autonómica participará con 600.000 euros. El resto será asumido por el coro, que se obliga a ir ampliando las vías de autofinanciación mediante ingresos propios y patrocinios privados para tratar de reducir la inversión pública. La importancia del cambio de estatus es enorme en un país de gran tradición coral pero poco propicio a pagar un sueldo profesional a quienes esperan cantar no sólo por amor al arte. Es curioso, nadie pone en duda la necesidad de pagar a los músicos de una orquesta, pero cuando se trata de voces —los cantores, no lo olvidemos, que deben afrontar estudios musicales del mismo nivel— la cosas no están tan claras: así nos luce el pelo, frente al mapa de orquestas profesionales, la realidad coral sigue anclada mayoritariamente en un mundo *amateur* —o semi-profesional en no pocos casos— que tiene, por descontacto, enorme mérito, pero que no basta para alcanzar el nivel de excelencia de las formaciones profesionales. Jordi Casas nos contaba hace unos días que, cuando dirigía el



Orfeo Català, Charles Dutoit les propuso realizar una gira internacional junto a la Orquesta Sinfónica Montreal con *Daphnis et Chloé* como plato fuerte del programa y que, tristemente, tuvieron que declinar la oferta porque la mayoría de los cantores no podía dejar de lado en esas fechas sus actividades profesionales y académicas.

La profesionalidad implica, naturalmente, un mayor compromiso de calidad, perfección y absoluta dedicación. Pero eso es, precisamente, lo que siempre han querido ser, un coro profesional. La calidad de sus voces, elogiada hasta ahora por directores como Gustav Leonhardt o

Frans Brüggen, es algo fuera de dura. Ahora comienzan una nueva etapa, camino de la mayor perfección para competir con otras formaciones de cámara europeas en condiciones laborales más justas. La acción de la Generalitat, cuya política musical, al establecer prioridades en el reparto de recursos en lugar del socorrido café para todos que sólo contenta a los mediocres, viene levantando no pocas ampollas, pero merece en esta ocasión los más sinceros aplausos. Larga vida, pues, y la mejor de las suertes, para el Cor de Cambra del Palau en su nueva etapa.

Javier Pérez Senz

En Composición e Interpretación

CARLES SANTOS Y JOSÉ LUIS TEMES, PREMIOS NACIONALES DE MÚSICA



JOSÉ LUIS TEMES

CARLES SANTOS

Carles Santos, en la modalidad de Composición, y José Luis Temes, en la de Interpretación, han obtenido los Premios Nacionales de Música correspondientes a 2008 y dotados cada uno de ellos con treinta mil euros.

De Carles Santos (Vinaroz, 1940) el jurado ha destacado “su trayectoria nacional e internacional de más de 40 años trabajando ininterrumpidamente en la composición, la dirección y tantas otras facetas en las que ha destacado como creador único y transgresor y especialmente por la muestra antológica organizada por la Fundación Joan Miró durante el año 2007 y el Homenaje a Joan Brossa realizado ese mismo año y estrenado en 2008”. De José Luis Temes (Madrid, 1956), “ser uno de los directores de orquesta más comprometidos con la música contemporánea, con 300 estrenos en su haber. Una trayectoria iniciada en 1977 con el Grupo de Percusión de Madrid y seguida, posteriormente, desde el Grupo Círculo, conjuntos ambos que él mismo fundó”, añadiendo además una referencia a “su inmensa labor discográfica y de dirección de orquesta, destacando en 2007 la recuperación de la obra de María Teresa Prieto y Manuel Balboa”.

El jurado de los Premios Nacionales de Música, presidido por el director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Juan Carlos Marset, y con la subdirectora general de Música y Danza del INAEM, Marta Cureses, como vicepresidenta, estuvo integrado por Elena Angulo, Joan Cerveró, José Iges, Fernando Palacios, Inmaculada Tomás, Jorge Fernández Guerra y Miguel Ángel Poveda —los dos últimos en su calidad de premiados en 2007.

EDITIONS DE
L'OISEAU-LYRE

HÄNDEL:
12 Concerti
Grossi Op.6
Il Giardino Armonico
Giovanni Antonini



3CDs 0028947803195

El prestigioso conjunto instrumental italiano Il Giardino Armonico, agrupación estrella de la recuperación del emblemático sello de música antigua L'Oiseau Lyre y grupo barroco residente del Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid, presenta los *Concerti grossi* de Händel, la primera grabación de su proyecto dedicado al compositor, cuyas grabaciones se están desarrollando en dicho auditorio.

Una lectura de Händel “a la italiana” que subraya la gran expresividad, el brillo y virtuosismo de las obras de este gran maestro.

Si deseas más información:
clasico.jazz@universalmusic.es

espacio
de música

El Corte Inglés

www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Recital de despedida en España

BRENDEL: LA TRADICIÓN CLÁSICA

Palau de la Música Catalana. 27-XI-2008. Alfred Brendel, piano. Obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert.



Raïa Martín

BARCELONA A punto de culminar su decisión de retirarse de los escenarios, Alfred Brendel ha querido despedirse del público español con este recital en el Palau, en el marco de la XXV temporada de Ibercamera, entidad con la que ha mantenido una relación de complicidad y fidelidad desde hace ya 14 años. Empecemos, pues, por felicitar al maestro que se jubila gloriosamente y estimar la elección del lugar y la ocasión.

¿Fue la actitud expectante del público, la emoción de la despedida lo que propició la sensación de que nunca habíamos escuchado a Brendel interpretar mejor? Lo que es seguro es que, desde la aceptación respetuosa de su decisión soberana, nos preguntamos con cierta extrañeza por qué se va si, nos parece, le quedan muchos años para verter a Haydn y a Mozart, a Beethoven y a Schubert tan bien, si no mejor, de como lo hizo, de forma intensa y serena, en

este recital. También nos preguntamos dónde está la clave de esta excelencia. Seguramente no hay una sola respuesta, una sola causa; hay algunas —no muchas, tampoco. La más importante quizá sea ésta: Alfred Brendel eligió un repertorio —la primera Escuela de Viena y el primer romanticismo que de ella brota— que es la esencia de la tradición clásica en la música y se mostró —súfralo su modestia— como legítimo y alto exponente de esa tradición por lo que hace a la historia de su interpretación. Desde la pasmosa y apacible diafanidad con que expuso el tema del *Andante con variazioni, en fa menor, Hob XVII:6* de Haydn hasta la expresión de la serenidad final, subsiguiente a una exposición de obstinada y controlada fuerza, con que Schubert se despide del piano y casi de la vida, al final de su *Sonata para piano en si bemol mayor, op. post., D. 960*, cada nota de Brendel en este recital fue un milagro

o, si se quiere expresado de una manera menos dramática, más racional (quizá así lo preferiría el reflexivo maestro), cada nota fue fruto de un complejo estudio intelectual y de una exquisita manera sensorial, táctil, de verterlo. La esencia de los clásicos puede ser muy fácilmente enturbiada si el intérprete se deja engañar por la ilusión, vana, de que con su interpretación puede poner algo que la complete o la mejore. Si, en cambio, se coloca completamente al servicio de la obra clásica e ingresa, por una inefable combinación de razón y sentimiento, en su tradición, en la tradición clásica, esa esencia se le desvela y nos la desvela. Así lo ha hecho Alfred Brendel de forma ejemplar desde hace sesenta años. Es natural que nos resistamos a dejar de escucharlo en concierto. Por si acaso, en lugar de “adiós”, digamos “hasta siempre, maestro”.

José Luis Vidal

Temporada de la OBC

BRUCKNER FUE LO MEJOR

Barcelona. Auditori. 21-XI-2008. Iris Vermillion, mezzo. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Mahler y Bruckner. 30-XI-2008. Camilla Hoitenga, flauta; Monica Groop, mezzo. OBC. Director: Ernest Martínez Izquierdo. Obras de Sibelius y Saariaho. 14-XII-2008. Elena de la Merced y Uli Haller, sopranos; Agustín Prunell-Friend, tenor. Coro de Cámara del Palau de la Música. OBC. Director: Carlo Rizzi. Obras de Mozart y Mendelssohn.

Víctor Pablo Pérez firmó una intensa, sólida y bien calibrada versión de la *Tercera Sinfonía* de Bruckner. Antes de sumergirse en aguas brucknerianas, ofreció una selección de *Des Knaben Wunderhorn* con la cálida y expresiva voz de Iris Vermillion. Estuvo fino en los detalles, y, cosa más importante, en el color y la atmósfera de cada lied. Lo extraordinario llegó con Bruckner, fraseado con acentos de una expresividad conmovedora y sonoridades densas, pero sin pesantez. La orquesta estuvo espléndida. Acudió poco público al nuevo programa de Ernest Martínez Izquierdo con la misma fórmula: unir la música de Sibelius con la de Kaija Saariaho, a quien la



MONICA GROOP

OBC interpreta en las últimas temporadas con más asiduidad que a cualquier otro autor vivo. Cosas que pasan por estos lares. Lo mejor del concierto fue la espectacular actuación de la flautista estadounidense en *Aïle du songe*, una exhibición de recursos técnicos y expresivos al ser-

vicio de una música de estático refinamiento. Menos interesantes, a pesar de la excelente actuación de Monica Groop, las *Canciones de Adriana*, de contrastes en exceso forzados y una violencia sonora que nada aporta al lenguaje de la cotizada compositora finlandesa. Mar-

tínez Izquierdo, eso sí, dirigió esta música, y la de Sibelius (*En saga* y *La hija de Pohjola*) con precisión y texturas apasionantes. Por su parte, el italiano Carlo Rizzi sí pudo ver la sala bastante llena con un programa de gran repertorio: la mozartiana *Sinfonía Júpiter*, que dirigió con acusados contrastes y no poca velocidad, y la *Sinfonía n.º 2 Lobgesang*, de Mendelssohn, donde la entrega del Cor de Cambra del Palau compensó la escasez de la plantilla. Del equipo de voces solistas, hay que destacar la bella voz y el impecable estilo del tenor Agustín Prunell-Friend, que debutaba con la OBC.

Javier Pérez Senz

Homenaje a Messiaen

PÁJAROS SORDOS

Barcelona. L'Auditori. 10-XII-2008. Jordi Masó, piano. Barcelona 216. Alumnos de la ESMUC. Director: Francesc Prat. Obras de Messiaen.

El concierto de homenaje a Olivier Messiaen (1908-1992), justo el día en que se cumplía el centenario de su nacimientos, nos ha dejado un sabor agrídulce. La idea era buena, pero el resultado artístico estuvo muy por debajo del nivel de calidad que el Grupo Instrumental Barcelona 216 suele brindar en su temporada. Abrieron la velada con una correcta, aunque algo fría versión de *Oiseaux exotiques*, *En Les couleurs de la Cité Céleste*, obra en la que Messiaen conjuga pasión ornitológica y devoción religiosa, el buen hacer de Jordi Masó y el rigor de Francesc Prat no bastaron para disimular los desajustes y la inexperiencia de una plantilla repleta de



JORDI MASÓ

jóvenes estudiantes de la ESMUC, iniciativa encomiable desde el punto de vista pedagógico, pero demasiado arriesgada, dada la dificultad de una escritura que exige muchas horas de vuelo a los

músicos. Las cosas empeoraron en la obra que cerraba el programa, la impresionante *Et exspecto resurrectionem mortuorum* escrita para 34 instrumentistas de viento y conjunto de percusión como

homenaje a las víctimas de las dos guerras mundiales. Impresionante partitura, de ensordecedoras dinámicas, concebidas para espacios como la catedral de Chartres, que acogió su estreno en 1964, pero letal en una sala de cámara: la voluntariosa ejecución casi nos deja sordos en los pasajes de más tremebunda percusión. No pocos músicos y espectadores tuvimos que taparnos los oídos para soportar una avalancha sonora que seguramente dejó fuera de combate al uirapuru del Amazonia y la calandria, los dos pájaros que, como un bálsamo, aparecen en la sección más celestial de la pieza.

Javier Pérez Senz

Temporada barroca

LAMENTOS

Teatro Arriaga. 21-XI-2008. Marini, Giramo, Monteverdi, Strozzi, **Era la Notte.** Anna Caterina Antonacci. Les Solistes des Siècles. Coproducción: Grand Théâtre de Luxembourg, Théâtre de Nîmes e Instant Pluriel.

BILBAO Modelado en torno el primer barroco italiano, el espectáculo *Era la Notte* es algo así como un *passiccio* a la moderna o, más bien, un recital escenificado en el que una mujer un tanto alucinada canta emotivos lamentos de amor mientras espera en la noche la llegada de una muerte que la habrá de liberar de su particular abandono. Ahí estaba, en el corazón del drama, ese *Lamento d'Arianna* monteverdiano hacia el que toda la música fue y desde el que toda la música vino.

La italiana Anna Caterina Antonacci, mezzo lírica para unos, soprano corta para otros, mantiene en su mediodía vocal unos medios aseados y maleables, una dicción



Anna Caterina Antonacci en *Era la notte* en el Teatro Arriaga

de inusitada claridad y una emisión pura y relajada, además de una variedad de colores, de matices y de acentos de primer orden, de tal modo que puede pasarse por estos

terrenos con una autoridad señorial. Es de las que llenan la escena con su sola presencia, de las que saben recoger la voz en un hilo, de las que cuando cantan para sí cantan

para los demás, e incluso de las que están por encima de términos como autenticidad y filología. Porque, naturalmente, se puede discutir en torno al estilo de la cantante, al caudal de su voz o al escaso refinamiento de su arte. Pero Antonacci quiso echar por delante drama, garra, carne y pasión, que es lo suyo, y en lo suyo nos ganó.

En el foso, unos pocos solistas de Les Siècles bastaron para cubrir a la artista con un manto suave y cálido afín a la bella puesta en escena de Juliette Deschamps, dominada por unas largas velas que vimos apagarse mientras música y vida se iban con ellas.

Asier Vallejo Ugarte

Teatro Arriaga

COMICIDAD ROSSINIANA

Bilbao. Teatro Arriaga. 15-XII-2008. Rossini, *Il viaggio a Reims.* Auxiliadora Toledano, Lola Casariego, Rocío Ignacio, Ellie Dehn, Shi Yijie, Maxim Mironov, David Menéndez, Savio Sperandio, Valeriano Lanchas, Troy Cook, Carlos García-Ruiz, Marifé Nogales, Itziar de Unda, Izaskun Kintana, Alberto Núñez, José Manuel Díaz, Javier Tomé. Sinfónica de Vizcaya. Director musical: **Alberto Zedda.** Director de escena: **Emilio Sagi.** Producción del Teatro Real de Madrid en colaboración con el Festival Rossini de Pésaro.

La propuesta de Emilio Sagi para *Il viaggio a Reims* es sobradamente conocida a estas alturas, por lo que bastará recordar su fino sentido del humor, su radiante luminosidad y su sabio manejo de los recursos, que serían pocos si no fuera por el sinfín de personajes que se mueven en escena. Se les pide naturalmente una comicidad sana y directa nada fácil de transmitir, por más que la música de Rossini esté siempre ahí para echar una mano. Lo preocupante viene cuando algunos cantantes priman esa comicidad sobre el canto, en línea con una penosa tradición que viene de muy atrás y no se termina de superar. En ese sentido, el

bajo Savio Sperandio hizo un Don Profondo de una bufonería muy primaria, alejado de toda norma del buen canto. Tuvo que aparecer el joven tenor chino Shi Yijie para darle en Belfiore toda una lección al demostrar que se puede hacer comedia de la buena sin necesidad de dejar a un lado elementos tan fundamentales en un cantante como el matiz o el *legato*. El otro tenor, el ruso Maxim Mironov, dijo su Libenskof con un arte aún más depurado, elegante y refinado. Tiene una voz pequeña que además no corre del todo bien, pero cantó estupendamente. Los demás hombres, el asturiano David Menéndez, el colombiano Valeria-

no Lanchas y el estadounidense Troy Cook, se acogieron a una discreta línea de corrección.

Entre las mujeres protagonistas sólo la cordobesa Auxiliadora Toledano fraseó con gusto y administró sus medios con destreza y señorío. La sevillana Rocío Ignacio parece haber llenado su voz de un tiempo a esta parte, pero sigue teniendo problemas en el agudo. La tercera soprano en discordia, Ellie Dehn, solfeó su *Madama Cortese* mientras la asturiana Lola Casariego se las veía con las agilidades de la Marquesa Melibea. Curiosamente, al entrar en el campo del secundario el balance se hace un tanto más alentador: Carlos García-Ruiz, Izaskun

Kintana, Alberto Núñez, José Manuel Díaz y Javier Tomé cumplieron con entrega y honestidad. Pero si de escoger se tratara, ahí estarían el mezzo guipuzcoana Marifé Nogales en Maddalena y la soprano bilbaína Itziar de Unda en Delia.

Y si arriba mandaba la lozanía, Alberto Zedda ponía al frente de la Orquesta Sinfónica de Vizcaya el preciso y oportuno contrapunto de la experiencia, que todo lo vigila y lo controla, lo mueve y lo remueve, para que Rossini sea lo que tenga que ser. Y aunque creemos que no todos los cantantes estuvieron a la altura, el público se vino abajo.

Asier Vallejo Ugarte

Orquestas y música antigua

ESCALAFONES Y RESCATES

VI Festival de Música Española 20/30-XI-2008.



CÁDIZ Un año más, y van seis, el Festival de Música Española de Cádiz sirvió de gran plataforma para calibrar el estado de las orquestas andaluzas (Sevilla, Málaga, Córdoba, Granada, Barroca de Sevilla), a las que este año se unió la Sinfónica de Euskadi, además de los conjuntos orquestales locales, en general más modestos. Un año más también, el espléndido Taller Sonoro puso su talento al servicio de las obras de los alumnos de la Cátedra Manuel de Falla, esta vez dirigida por César Camarero. Cabe destacar igualmente el buen nivel de la música antigua, con tres jóvenes y pujantes grupos españoles, el Coro Barroco de Andalucía, Accademia del Piacere y Canto Coronato.

Entre las orquestas, lo más reseñable es que parece anunciarse un cambio en el escalafón, pues los problemas han lastrado a la de Granada, que dio un concierto muy flojo, mal dirigida por Jean-François Heisser, quien tocó además de forma poco convincente (plano, sin apenas contrastes de color) tres piezas de *Iberia* al piano. El estreno del almeriense Juan Cruz Guevara (*Mélanges*) resultó dema-

siado mediatizado por la estética de su maestro, Sánchez-Verdú. Sólo la extraordinaria *Ariadna* de Francisco Guerrero destacó en la gris actuación del conjunto granadino. Espléndida en cambio la Orquesta de Córdoba, que de la mano de Manuel Hernández Silva y con obras de Revueltas, García Abril, Falla y Ginastera, mostró un sonido compacto, enérgico, brillante y muy matizado. En el concierto de cierre, Juan Luis Pérez presentaba el rescate de un interesante *Stabat Mater* del jerezano Germán Álvarez Beigbeder, obra tardorromántica, algo fuera de su época (fue escrita en 1937), pero de buenas hechuras armónicas y una muy fina orquestación, a la que atendió de forma notable una Orquesta Manuel de Falla reforzada con algunos atriles de la Sinfónica de Sevilla. Lástima que ni el Coro de la Universidad de Cádiz ni los solistas (tenor y barítono, cuyos nombres no figuraban en el programa de mano) estuvieran a la altura del desafío. Se anuncia grabación, que habría que plantear con otros mimbres.

Pablo J. Vayón

harmonia mundi

Alexandre Tharaud

toca Satie

Con Eric **LE SAGE**
JULIETTE
Jean **DELESCUSE**
Isabelle **FAUST**
David **GUERRIER**

“Penúltimos pensamientos”

Un **doble álbum** que incluye las obras más conocidas de Satie para piano solo (Gymnopédies, Gnossiennes, Véritables préludes flasques pour un chien...), así como también obras inéditas y un disco completo de **dúos** con artistas procedentes de todos los ámbitos... Algunas obras más estarán disponibles para descargar desde una mini-site especial...

harmoniamundi.com/satie2009

VII Festival de Piano Rafael Orozco

UN FESTIVAL CON PROYECCIÓN

7, 13, 15, 21, 22-XI-2008. Luis Fernando Pérez, Avan Yu, Arcadi Volados, Rosa Torres-Pardo, Jeong-Won Suh. Orquesta de Córdoba. Director: Manuel Hernández Silva. Obras de Albéniz, Ginastera, Liszt, Mozart, Prokofiev, Ravel, Revueltas, Schumann, Scriabin y Stravinski.

CÓRDOBA La memoria del insigne pianista cordobés Rafael Orozco Flores pervive con fuerza en su ciudad natal. El Conservatorio de Córdoba, que lleva su nombre, viene cada año organizando un festival de piano que, en la programación de su séptima edición ha supuesto una muy positiva inflexión en la historia de este acontecimiento de cara a su futuro. Instituciones como el Ayuntamiento de Córdoba, la Junta de Andalucía, la Orquesta de Córdoba y el Gran Teatro de Córdoba han aunado esfuerzos en su organización con el consiguiente enriquecimiento de su contenido integrado por una conferencia, nueve recitales, una colaboración de la Orquesta de Córdoba y un

curso de interpretación.

De acontecimiento superlativo cabe calificarse el recital de Arcadi Volados. Su Scriabin no tiene parangón hoy en día en el mundo pianístico internacional, y su calidad de músico integral con oído absoluto hace que sus versiones sólo puedan entenderse desde lo que significó el piano en el siglo XIX, con intérpretes como Liszt, Chopin, Medtner, Sauer, Tausig, Thalberg o la gran Clara Wieck. Me atrevo a decir que este pianista está a tal altura, dadas su enorme musicalidad, inaccesible excelencia de su técnica y asombrosa sensibilidad en el conocimiento de los recursos sonoros del instrumento. Su versión de *Après une lecture de Dante*, *Fanta-*

sia quasi Sonata de Liszt, superó los límites del contenido de la partitura enriqueciéndola genialmente. La magia que supuso una *Siciliana* de Vivaldi-Bach rozó el imposible, lo metafísicamente sensitivo.

Luis Fernando Pérez se ha convertido en uno de los valores pianísticos más firmes del actual panorama español. Sin duda, de su generación, es uno de los músicos con mejor proyección en *Iberia*, como se desprende de su magistral interpretación del *El Albaicín*, *El Polo* y, sobre todo, *Lavapiés*. Avan Yu, segundo premio del último Concurso Internacional Paloma O'Shea, brilló en el *Rondó K. 511* de Mozart y en *Ondine* de Ravel, con la elegancia como

constante seña de identidad de su arte. La intensidad emocional y la fuerza de su temperamento impregnaron la actuación de Rosa Torres-Pardo en la versión pianística de los ballets *Romeo y Julieta* de Prokofiev y *Petruchka* de Stravinski, que ilustró con unas sugerentes proyecciones. La Orquesta de Córdoba y, especialmente, su titular salvaron la floja actuación de la coreana Jeong-Won Suh en un deslavazado *Concierto n° 1* de Prokofiev, interpretación que fue instantáneamente olvidada con unas intensas *Redes* de Revueltas y *Danzas del ballet "Estancia"* de Ginastera en la segura batuta del temperamental Hernández Silva.

José Antonio Cantón

Ciclo de la Orquesta Ciudad de Granada

ALBÉNIZ Y SIBELIUS EN COMPAÑÍA DE OTROS

Palacio de Exposiciones y Congresos. 30-XI-2008. Orquesta Ciudad de Granada. Piano y director: **Jean-François Heisser**. Obras de Cruz Guevara, Albéniz y F. Guerrero. 13-XII-2008. OCG. Director: **Pablo González**. Obras de Varèse, Carter y Sibelius.

GRANADA Segundo y tercero de los conciertos sinfónicos de la temporada de la Orquesta Ciudad de Granada. El primero de ellos, dirigido por Heisser, contaba con el aliciente de su interpretación al piano de tres de los números de la *Iberia* original de Albéniz (*El Albaicín*, *El Polo* y *Lavapiés*), en contraste con su versión orquestal. Sin embargo, se desaprovechó la ocasión que hubiera supuesto enfrentar las mismas piezas (sólo se repitió *Lavapiés*) y, sobre todo, se utilizó la orquestación de Jesús Rueda, en lugar de emplear la de Paco Guerrero, del que se ofreció su *Ariadna*. La primera parte del programa, amén de la versión para piano de los tres números de Albéniz cita-

dos, permitió el estreno de una obra del almeriense afinado en Granada Juan Cruz Guevara, *Mélanges*, concertante para quinteto de viento y orquesta, con la significativa dedicatoria de "homenaje a Manuel de Falla", lo que explica su encuadre en los XIV Encuentros dedicados al compositor gaditano, patrocinados por su Archivo. La obra, que dura una treintena de minutos, contiene una interesante referencia al *modus operandi* del Falla del *Concierto para clave* en el primero de sus cuatro movimientos. Más discutible se nos antoja el tercer movimiento, en que intervienen exclusivamente los cinco solistas del quinteto de viento. Heisser al piano descifró sin demasiada emoción las

piezas de Albéniz. En la segunda parte, lo mejor fue la interpretación, sin concesiones, de la obra de Guerrero. De la versión de Jesús Rueda de la *Iberia* albeniciana, de la que escuchamos *Evocación*, *Lavapiés* y *Triana*, puede decirse (al revés que de la orquestación que hizo Guerrero) que es más Albéniz que Rueda, pero su modestia o su falta de ambición hace que nos preguntemos por su necesidad.

El concierto dirigido por Pablo González permitía un interesante contraste entre antiguos y modernos y, a la vez, entre vanguardia y neoclasicismo. El plato fuerte lo constituyó la *Sinfonía n° 2* de Sibelius. Interpretación correcta, aunque se echaran de menos los *fortissimi* que

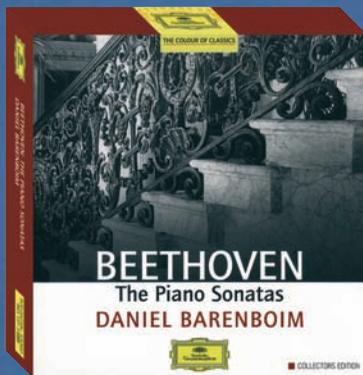
la caprichosa acústica del Palacio de Congresos absorbía sin contemplaciones. Curiosamente, el mismo lugar potenciaba la estridencia de *Intégrales* de Edgard Varèse, que con su modesta plantilla orquestal era capaz de llenar el generoso volumen de la sala. La obra e interpretación más interesantes de la velada resultaron ser las de la suite del ballet de Carter *El Minotauro*, obra de reminiscencias stravinskianas y de formato adecuado que hace lamentar su escasa presencia en los escenarios. Estupenda labor de dirección la de Pablo González y buena respuesta de la orquesta, especialmente en el Sibelius.

Joaquín García

rebajamos el clásico

50%

en una gran selección
de cajas de música



Beethoven -
The Piano Sonatas
Daniel Barenboim
9 CD

Antes: 73€

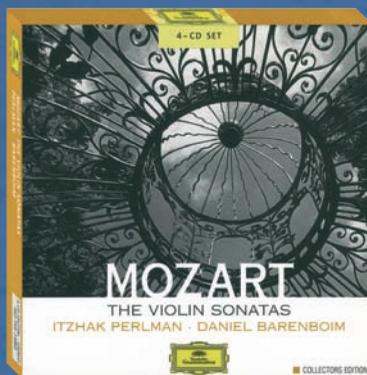
Ahora: 36,50€



Beethoven - The 9 symphonies
Berliner Philharmoniker/
Herbert Von Karajan
5 CD

Antes: 40,50€

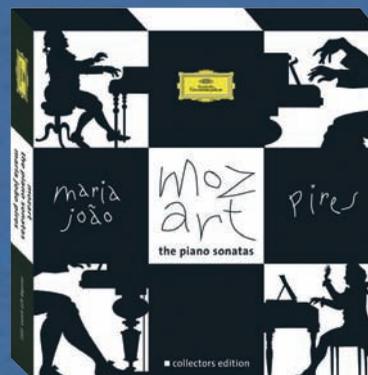
Ahora: 20,25€



Mozart -
Sonatas para violín
Perlman
4 CD

Antes: 32€

Ahora: 16€



Mozart -
The Piano Sonatas
Maria João Pires
6 CD

Antes: 48,50€

Ahora: 24,25€



Desde el 7 de enero hasta el 28 de febrero.

IX Festival de Otoño

UN NUEVO ESCENARIO

Nuevo Teatro Infanta Leonor. 31-X, 2, 10, 11, 23-XI-2008. Orchestra of The XVIII Century. Director: **Frans Brüggen**. Obras de Beethoven. **Quinteto Celibidache.** Obras de Boccherini y Schubert. Mozart, **Las bodas de Figaro.** Director: **Martin Mazik.** **Carlos Bergasa,** barítono; **Aurelio Gabaldón,** tenor; **Yolanda Vidal,** piano. Obras de Verdi y zarzuelas. **József Lendvay,** violín. Europa Philharmonie Magdeburgo. Director: **Reinhard Seehafer.** Obras de Beethoven, Paganini y Dvorák.

JAÉN Retomando el testigo de anteriores ediciones, después de cierto paréntesis en el año 2007, el Festival de Otoño de Jaén ha programado diez actos en el escenario del Nuevo Teatro Infanta Leonor, recientemente inaugurado. Este hecho ha permitido realizar una producción del Teatro Sociale di Rovigo (Italia) de *Las bodas de Figaro* de Mozart. Fue un espectáculo digno en las voces, especialmente la soprano Tsvetana Bandalovska y los barítonos Marcello Lippi y Juan Tomás Martínez. La dirección del eslovaco Martin Mazik mantuvo el interés de la representación, débil en la dirección escénica de Ferrari, que era entorpecida por la

presencia de la orquesta en el patio de butacas al existir serios inconvenientes para su ubicación en un foso al parecer, incomprensiblemente, demasiado profundo.

La soberbia interpretación de las *Sinfonía n.ºs 5 y 6* de Beethoven por la Orchestra of The XVIII Century con el maestro Brüggen significó el punto culminante de la programación del festival. Adoptando el estilo del momento histórico de la creación de estas obras, se distancia del vibrato romántico, alcanzando un sonido puro, en el que los armónicos surgidos de la tímbrica de los instrumentos de época realzan el fraseo y la articulación del discurso con luminosa

transparencia. Es como estar ante un "renacido" Beethoven descubriendo sus esencias. Lástima la escasísima asistencia de público.

Un acompañamiento desdibujado por la falta de calidad del piano que no pudo superar la pianista Yolanda Vidal deslució el recital de canto del dúo formado por Bergasa y Gabaldón en un interesante programa dedicado a Verdi y a pasajes de zarzuela. Sobriedad y empeño fueron las intenciones que destacaron en el Quinteto Celibidache en el *Op. 13, n.º 5* de Boccherini y en el *D. 956* de Schubert. Reinhard Seehafer, como principal director de la Europa Philharmonie Magdeburgo desde

hace una década, conecta perfectamente con su orquesta demostrando la técnica propia del mejor oficio como apuntó con eficacia en la Obertura *Coriolano* de Beethoven. El violinista József Lendvay mostró espectacularidad en el *Concierto para violín y orquesta n.º 2* de Paganini. La actuación ganó enteros en la *Sinfonía "Del Nuevo Mundo"* de Dvorák, llevando a cierto entusiasmo al poco público presente en la sala, hecho habitual en la mayoría de los conciertos de este festival que necesita convencimiento en sus organizadores y adecuada difusión de sus contenidos.

José Antonio Cantón

Ciclo de la OSG

ELECTRIZANTE MAHLER

La Coruña. Palacio de la Ópera. 21-XI-2008. Sinfónica de Galicia. Director: **Carlo Rizzi.** Obras de Vila, Mozart y Strauss. 28-XI-2008. **Casey Hill,** oboe. Director: **Carlo Rizzi.** Obras de Corigliano y Stravinski. 5-XII-2008. **Laura Alonso,** soprano. Director: **Víctor Pablo Pérez.** Obras de Gaos, Beethoven y Mahler. 12-XII-2008. **Christian Iven,** soprano. Director: **Marc Albrecht.** Obras de Berg y Mahler.

LA CORUÑA Dos conciertos dirigidos por Carlo Rizzi, director que cuenta con las simpatías de la Orquesta. En el primero de ellos, tocó la obra del gallego Eligio Vila, *Cantos y ritmos salvajes*, de clara inspiración tropical, que gustó al público; el autor recogió los aplausos desde el palco escénico. Rizzi planteó la *Sinfonía n.º 39* de Mozart de un modo vigoroso, exultante. Espectacular versión de *Así hablaba Zarathustra*, de Strauss, que fue acogida con bravos. En el segundo concierto, el oboísta principal de la OSG, Casey Hill, interpretó el *Concierto para oboe*, de Corigliano, obra peculiar, interesante, con un solista de lujo. Con *El pájaro de fuego*,

en su versión original (1910) completa, se obtuvo un gran éxito. Canceló el violinista Zimmermann (segunda vez que sucede con este artista) que venía a tocar el *Concierto* de Sibelius; en su lugar, el excelente pianista Lucchesini tocó maravillosamente el *Cuarto*, de Beethoven y dio un precioso bis: el *Impromptu D. 899, n.º 2*, de Schubert. Tres canciones de Andrés Gaos para canto y piano (*Fleurs d'amour*, *La silenciosa*, *¡Ay, mi amor!*) fueron tocadas con una notable instrumentación de Trillo. Laura Alonso no pareció encontrarse cómoda en estas obras; estuvo mejor en la *Cuarta*, de Mahler, que fue objeto de una magnífica lectura por parte

de Víctor Pablo Pérez. Marc Albrecht dio un excepcional concierto con las preciosas *Siete canciones de juventud*, de Berg, donde triunfó la belleza vocal y el arte del canto de la soprano lírica Christiane Iven y una versión electrizante de la *Primera Sinfonía*, de Mahler, que fue rubricada con una impresionante aclamación. La OSG, excepcional, bajo una batuta precisa, flexible y atenta a la menor textura, al más pequeño detalle.

Debo dar cuenta brevemente de otros tres actos musicales: un notable concierto de López Cobos, al frente de la OSG, con música francesa de inspiración religiosa (Messiaen, *Trois petites litur-*

gies de la Présence Divine; Poulenc, *Stabat Mater*) que tuvo lugar el 30 de octubre; la conmemoración, el 8 de noviembre, del décimo aniversario del Coro de la OSG, con intervención de la mencionada agrupación vocal y de las otras dos corales de la Sinfónica: los Niños Cantores y el Coro Joven (Britten, *A ceremony of Carols*; Haydn, *Missa brevis Sancti Joannes de Deo*; Vivaldi, *Gloria RV 589*); en fin, el 16 de noviembre la Orquesta Joven, muy bien dirigida por Rubén Gimeno, dio un excelente concierto (Haydn, *Sinfonía n.º 101*; Takemitsu, *How slow the Wind*; y Janáček, *Sinfonietta*).

Julio Andrade Malde

Éxito de Carsen, Belohlávek y Mattila

RECORDAREMOS SIEMPRE ESTA *KATIA*

Teatro Real. 5-XII-2008. Janáček, **Katia Kabanová.** Karita Mattila, Miroslav Dvorsky, Julia Juon, Natasha Petrinsky, Guy de Mey, Gordon Gietz, Oleg Bryjak. Director musical: **Jirí Belohlávek.** Director de escena e iluminación: **Robert Carsen.** Escenografía y figurines: Patrick Kinmonth. Coreografía: Philippe Giradeau.

MADRID Cuando esta reseña llegue a los lectores, éstos sabrán que la *Katia Kabanová* del Real ha sido un gran acontecimiento. Es el quinto Janáček que vemos en el Real desde su reapertura, y precede a la *Jenufa* que se verá la próxima temporada. No vamos a descubrir este título a los aficionados, que ya saben que es una de las cinco grandes óperas del compositor moravo. Sólo habría que recordar que es la más aristada, la más dura de sus óperas, acaso con la salvedad de *De la casa de los muertos*. Pero en *Katia* hay un personaje titular muy rico, víctima de unos valores rígidos y crueles que ella misma lleva dentro de sí. Mientras que alrededor suyo hay una serie de tipos, pero en ningún momento personajes de su complejidad. Es, pues, una ópera para una cantante con amplio registro. La finlandesa Karita Mattila es una soprano capaz de hacer el *Réquiem* de Mozart y esta *Katia*, o de pasar de Pamina y Doña Elvira a Isabel de Valois, Eva Pogner, Tatiana, Tosca, Salomé y *Jenufa*, pasando por la Leonore de *Fidelio*. Su creación de la débil *Katia* podría chocar con su presencia y su personalidad, pero esta artista, cantante y actriz de primer orden, diseña un personaje complejo, aplastado, sufrido, a partir de una dirección excelente de Carsen y de una versatilidad y amplitud vocal insólitas. Su centro, su agudo, su susurro y su grito penetraron en los espectadores que quedaron poco menos que pasmados ante la magnitud que Mattila le sabe dar a esta tragedia. Julia Juon, en el no amplio pero sí imponente papel de la feroz Kananiya, estuvo con su voz grave y



Karita Mattila en *Katia Kabanová* de Janáček en el Teatro Real

carnal muy a la altura. También lo estuvo en no poca medida el tenor Miroslav Dvorsky, de un lirismo con toques heroicos. Y Natasha Petrinsky en el cometido de la simpática y taimada Varvara. Los otros tenores no estuvieron al mismo nivel. Oleg Bryjak sobresalió en Dikoi, ese breve cometido que es contrapunto y complemento bufo (pero no menos brutal) de Kabanija.

La puesta en escena de Robert Carsen, que tan espléndido recuerdo dejó en Madrid con *Diálogos de carmelitas* (junio de 2006), está llamada a convertirse en leyenda o en batalla que le contaremos a nuestros nietos. El Volga, el río que se menciona al principio como fuerza de vida y que cierra la obra como principio de muerte, es protagonista total junto con *Katia* en esta esce-

nificación de una ópera-ballet (porque en eso convierte Carsen este espectáculo, gracias también a Giradeau), en la que el agua, sobre el suelo y proyectada contra una pantalla que difumina las figuras, es un elemento permanente que empapa a las actrices que multiplican la figura de *Katia* en una danza premonitoria de muerte que se inaugura con las primeras notas. Pero, además, la dirección de actores está cuidada, es pródiga en sugerencias, en acciones que enriquecen el original de manera penetrante. No es la puesta de Carsen una de las muchas pseudo-osadías que hemos visto en tantos teatros, sino un desentrañamiento de un texto, que va más allá de la disección, que es comprensivo, síntesis más que análisis.

Hay poco coro en esta ópera (gente, la voz del río),

y actuó con entrega a las órdenes no sólo del foso, sino también de Carsen. Pero hay en esta ópera una orquesta de una riqueza abrumadora, que como siempre en Janáček está presente en la descripción o alusión de las conciencias, las situaciones, las premoniciones. Jirí Belohlávek es hoy el gran director checo, desaparecidos Neumann y Kubelik, y trabajó con la orquesta del teatro con la intensidad, dedicación y sabiduría, con el dominio que precisa un conjunto como éste. Y el conjunto respondió con energía y con virtuosismo. Los tres grandes nombres de esta *Katia* (Mattila, Carsen, Belohlávek) tuvieron como base, como paisaje, el sonido de una orquesta que estuvo a su altura.

Santiago Martín Bermúdez

En clave de circo

VUELVE EL REY

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 22-XI-2008. Chapí, **El rey que rabió**. Julio Morales. Susana Cordon. Amelia Font. Luis Álvarez. Emilio Sánchez. Lorenzo Moncloa. Francisco J. Jiménez. Fernando Latorre. Ismael Fritsch. Emilio García Carretero. Celestino Varela. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **José Miguel Pérez Sierra**. Director de escena: **Luis Olmos**.

Regresa nuevamente, año y medio después, al Teatro de la Zarzuela, la preciosa ilustración musical del libreto de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza, *El rey que rabió*, zarzuela cómica inspirada en el mundo de la opereta francesa, término medio entre *La tempestad* y *La bruja* y las pequeñas zarzuelas de su autor, Ruperto Chapí. Y lo hace en la misma versión teatral de Luis Olmos y en la versión crítica de Tomás Marco, con la misma agilidad, destreza y elegancia que en su puesta escénica anterior. Quizás haya habido leves mejoras pero no tan importantes como dejar de reiterarnos en el comentario que en su día hicimos (ver SCHERZO n° 220).

La interpretación de la obra fue de nuevo objeto de entusiasmo por parte del público asistente, ante esa corte presentada con toque circense y malabarista, pues el circo siempre ha funcionado como escenario, como



Jesus Alcantara

microsociedad en la que la sátira y el divertimento están presentes con asiduidad. Diálogos sembrados de alusiones a lo moral, a lo político y a lo social a los que Chapí presta con su música una hilaridad desatada.

Todos los números musicales están logrados y gustaron extraordinariamente, pues la partitura incluye las típicas danzas de la opereta, polkas, valsos o minués con otras piezas identificables con la zarzuela española. Una música en definitiva brillante

y refinada con muchos matices para su ejecución que tanto cantantes, coro y orquesta supieron destacar. Vocalmente, cuatro son los personajes principales de la obra que cumplieron con su cometido. Al elenco de la edición anterior se incorporó Julio Morales como Rey sustituyendo a Jorge León. Se ha conseguido de nuevo un reparto homogéneo. Susana Cordon (Rosa) que deleitó con su equilibrio expresivo y buena dicción fue merecedora de grandes aplausos en su

arieta (n° 9A) del segundo acto. Buena línea de canto la de Julio Morales que dio justa réplica a la tiple, destacando en su romanza (n° 17) del tercer acto. Demostrando sus habilidades escénicas Emilio Sánchez (Jeremías) y Luis Álvarez (General), en sus papeles cómicos. El coro, de papel relevante en la partitura, no desilusionó las expectativas, tanto en el coro de segadores (n° 10A) de corte popular, como en el mítico de doctores de indudable gracia. Nos confirmó su dirección desentuelta al mismo tiempo que detallista José Miguel Pérez Sierra al frente de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, que hizo muy buena labor, elemento más para saborear la partitura del maestro de Villena de quien se conmemora el centenario de su fallecimiento. Hay espectáculo hasta el 11 de enero. Si pueden, no dejen de disfrutar de este reino de la alegría.

Manuel García Franco

Trío Arbós y Neopercusión

EL AUDITORIO RECIBE AL ENSEMBLE RESIDENCIAS

Madrid. Auditorio Nacional de Música. 25-XI-2008. **Ensemble Residencias**. Obras de Gálvez, Natbutaité, McLachlan y Humet.

El Ensemble Residencias, formado por dos de los grupos más representativos de la música actual española tanto cualitativa como cuantitativamente, el Trío Arbós y Neopercusión, ha comenzado hace unos meses su vida fuera del Auditorio del Reina Sofía que le vio nacer. En este concierto se presentaron por primera vez en el Auditorio Nacional, dentro de los conciertos de programación propia dentro del ciclo Diversidad Cultural. El concierto buscó con un programa ecléctico el repre-

sentar parte de la identidad y diversidad musical en la Europa de Hoy, a través de las obras de dos compositores españoles, Miguel Gálvez y Ramón Humet, el lituano Onuté Narbutaité y el irlandés John McLachlan.

Estos ciclos, que están aportando una nueva luz al Auditorio, necesitan todavía de su reafirmación y mayor conocimiento del público, que empieza a fidelizarse pero todavía es más escaso de lo que a todos nos gustaría.

Como siempre los músicos dieron todo lo que

saben, en un programa complejo pero muy atractivo. La primera obra, *Ficciones* de Miguel Gálvez para violín y percusión, con un lenguaje melódico y expresivo a la vez que contemporáneo, representa una línea de la música actual a defender por los intérpretes siempre y cuando, como en este caso, demuestre su calidad. Continuó el concierto con una obra para trío de percusión, *Monogramme*, de Onuté Natbutaité, de carácter fundamentalmente contrapuntístico y que requiere mucha precisión.

El estreno en España de *Extraordinary Rendition* — obra encargada por el Trío Arbós— contó con la presencia de su autor, el irlandés John McLachlan, obra con una gran fuerza expresiva en la que el Trío brilló. Cerró el concierto la obra *Jardín de Haikus*, compuesta ex profeso para este grupo, obra que en diez bellas miniaturas condensa una intensa musicalidad explorando sonoridades expansivas para el grupo.

Leticia Martín Ruiz

Conciertos Líricos de Zarzuela II

PIROPOS

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 9-XI-2008. Ángeles Blancas, soprano; Ismael Jordi, tenor. 2-XII-2008. Isabel Rey, soprano; Alejandro Roy, tenor; Jorge Lagunes, barítono. 9-XII-2008. Mariola Cantarero, soprano; Celso Albelo, tenor; Juan Jesús Rodríguez, barítono. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Directores: Manuel Valdivieso, Cristóbal Soler, Miquel Ortega.

Finalizó el segundo ciclo de los Conciertos líricos dedicado a la zarzuela organizado por el Teatro de su propio nombre. Si la pasada temporada pudo ser una tetralogía zarzuelera, ésta solo pudo llegar a trilogía. Por causas ajenas a la organización hubo de suspenderse en dos ocasiones el primer concierto programado que lo hacía prometedor por la presencia de Rocío Ignacio, Luis Dámaso y del barítono Carlos Álvarez, cuya indisposición dio motivo a esas suspensiones. Desde estas líneas, nuestros deseos de pronta recuperación. Se abrió entonces la primera sesión con cantantes como Ángeles Blancas y el tenor jerezano Ismael Jordi a quien pudimos escuchar, en la pasada temporada en la zarzuela-opereta de Vives, *La Generala*, en el papel de príncipe, sus impecables dotes vocales. Cantó en cada una de las páginas elegidas con extraordinaria pulcritud (romanzas de *El huésped del sevillano* y *Los gavilanes*, del Guerrero; *El último romántico*, de Soutullo y Vert; y unas sentidas *Granadinas* de *Emigrantes*, de Calleja y Barrera). En cada una de estas piezas se entregó y supo brindarnos su fraseo elegante, equilibrio expresivo y una impecable dicción, algo que muchos cantantes actuales suelen descuidar. Ángeles Blancas salió algo destemplada en sus primeras intervenciones para luego encauzarse con la canción de *La Tempranica*, *Sierras de Granada*, de Giménez, una de las más importantes romanzas de la historia lírica, de corte verista, que supo transmitir al auditorio. Tanto el instinto teatral como la faceta temperamental de la cantante contribuyó a que el espectáculo se volviera festivo y divertido



Ángeles Blancas

hacia su final con el ritmo caribeño de *Cecilia Valdés*, de Gonzalo Roig y el foxtrot que el maestro Alonso incluye en *Me llaman la presumida*, número cantado y bailado con desparpajo por la cantante y al que no pudo resistirse en acompañarla su *partenaire*.

El siguiente recital lo abordaron Isabel Rey, el tenor Alejandro Roy, que tuvo la delicadeza de salir a pesar de su afeción faríngea y el barítono mexicano Jorge Lagunes. Rey eligió un programa adecuado a su voz lírica, pequeña y delicada, cantando con buen gusto y elegancia la romanza de *Mirentxu* de Guridi, la *Canción española* de *El niño judío* de Luna, con buena dicción y la canción de *La canción del olvido* de Serrano, romanza intimista, de ambiente musical napolitano. Gestual y más expresiva estuvo en su interpretación de las *Carceleras* de Chapí. Alejandro Roy demostró su buena línea de canto y su potente voz, el tenor irrumpió valiente en la primera romanza de *Luisa Fernanda*, en el dúo de Pepe y Paco de *Me llaman la presumida* con Jorge Lagunes y



Isabel Rey

ya algo resentido al agudizarse su faringitis en la romanza de *La pícaro molinera* de Luna; no pudo cantar *La roca fría del Calvario* de *La Dolorosa* de Serrano. En cualquier caso fue el que más expresividad y sentimiento puso en sus intervenciones. Jorge Lagunes lidió páginas de Guerrero, Moreno Torroba, Alonso y Luna con limpieza de emisión y fue digno acompañante en los dúos con sus compañeros de programa.

Se celebró el último de los conciertos líricos de esta temporada con la sustitución, a última hora, de Juan Jesús Rodríguez, por enfermedad del cantante programado, el barítono Ángel Ódena. Junto a aquél protagonizaron la sesión Mariola Cantarero y el tenor Celso Albelo en un programa de mayor enjundia musical, pues incluía páginas de Penella, Chapí, Amadeo Vives, Pablo Sorozábal, Arrieta, Moreno Torroba, Gonzalo Roig y Serrano. En ellas se puso la mejor de las intenciones por parte de los intervinientes, que manifestaron detalles vocales no siempre logrados y demasiado énfasis



Mariola Cantarero

no siempre requerido. Cantarero lució sus agilidades en números como la canción del ruiseñor de *Doña Francisquita* o en el bis de la romanza operística: *Me llaman la primorosa* de *El barbero de Sevilla*, de Giménez. Albela dio expresividad a la romanza de *Don Gil de Alcalá*, y levantó grandes aplausos en la jota de *El trust de los tenorios* y Juan Jesús Rodríguez dio muestras de su limpieza de canto y destilada musicalidad.

La Orquesta de la Comunidad acompañó al éxito de cada una de las sesiones que estuvieron dirigidas, respectivamente, por Manuel Valdivieso, Cristóbal Soler, en momentos delicado en el acompañamiento y Miquel Ortega con tablas en el mundo de la zarzuela y que hizo buenas matizaciones en el Preludio de *Cádiz* y el Intermedio de *La revoltosa*. Ni que decir tiene que el público durante y al final de cada una de estas veladas musicales mostró su entusiasmo con calurosos aplausos y algún que otro piropro a alguna de las cantantes protagonistas.

Manuel García Franco

Ciclo de Coro y Orquesta Nacionales

LA VOZ DEL VIOLÍN

Madrid. Auditorio Nacional. 21-XI-2008. **Joshua Bell**, violín. Orquesta Nacional. Director: **Leonard Slatkin**. Obras de Walton, Corigliano y Beethoven. 30-XI-2008. **Gil Shaham**, violín. ONE. Director: **Josep Pons**. Obras de Brahms. 14-XII-2008. **Ainhoa Arteta**, soprano. ONE. Director: **Vasili Petrenko**. Obras de Dukas, Rodrigo y Prokofiev.

Bell (1967) exhibió un timbre de anchas y corpusculares vibraciones, un espectro denso y robusto, un arco de fúlgidos reflejos y unos armónicos realmente pletóricos emanados de su stradivarius de 1713, Gibson. Lástima que esas virtudes las desplegara en el más bien insustancial, aunque resultón, *Concierto* de Corigliano. Colaboró a satisfacción la orquesta dirigida por el competente Slatkin (Los Angeles, 1944). Desde su pequeña estatura y su curioso aspecto de hurón sabe controlar y establecer de manera muy práctica un ritmo férreo básico; de lo que se benefició una *Séptima Sinfonía* de Beethoven, animada y vistosa, en la que se dio una especial preponderancia a los bajos.

Shaham (1971) opone a la sensualidad de Bell un

sonido más etéreo, un arco más ágil y un fraseo más elevado. Artista más espiritual que, sin embargo, realiza extrañas contorsiones. Su refinada concepción del *Concierto* de Brahms no concordó con la de Pons, que no calibró siempre con sutileza la dinámica y extrajo de la Nacional sonoridades un tanto ásperas y algo agresivas. La *Sinfonía n.º 4* del hamburgoés tuvo una excelente construcción, viva de *tempi* y bien equilibrada de timbres. Magnífica la coda del primer movimiento y algo desecado de expresión el Andante. Buena prestación orquestal, con un vigoroso timbal, al que se le pidió continuo cambio de baqueta.

Triunfó plenamente, ante el entusiasta público dominical Ainhoa Arteta (1964), a quien encontramos en buen momento. El centro, algo



GIL SHAHAM

Boyd Hagen

engordado, creemos, artificialmente en perjuicio de una zona aguda que ahora es menos fácil —se comprobó en los picados de *¿De dónde venís amore?*— y de una coloratura menos perfecta —*De los álamos vengo*—, tiene, sin embargo presencia y cremosidad. La

artista es expresiva y sabe controlar un peligroso vibrato y disimular unos graves debiluchos y aplica acertados reguladores, lo que benefició la interpretación de los *Cantos de amor* y de *guerra* y los *Cuatro madrigales amatorios* de Rodrigo. Colaboró con extraña delicadeza Vasili Petrenko (1976), un gigantón con cara de niño que dirigió con escasa fantasía *El aprendiz de brujo* y construyó, tras una buena reproducción de la rodriguésca *Per la flor del lliiri blau*, una contundente versión de la segunda suite, más el añadido de *La muerte de Tíbaldo* de la primera, de *Romeo y Julieta* de Prokofiev. Director seguro, de firme gesto y buena concepción rítmica, aunque ayuno de sentido poético.

Arturo Reverter

Ciclo de la ORTVE

COMUNIÓN MÍSTICA

Madrid. Teatro Monumental. 7-XI-2008. **Mónica Raga**, flauta. Orquesta Sinfónica de la RTVE. Director: **Juanjo Mena**. Obras de Ibert, Milhaud y Chaikovski. 5-XI-2008. **Claudio Martínez**, piano. ORTVE. Director: **Adrian Leaper**. Obras de Debussy, Messiaen, Wagner y Scriabin.

El bello e infrecuente *Concierto para flauta* de Ibert tuvo el único escollo serio en su apertura. La ORTVE, dirigida por Juanjo Mena, atacaba con demasiado volumen, y algunos trazos de la flauta al principio quedaron casi ocultos. Ello no obstó para que ocurrieran dos cosas. La primera, que Mónica Raga resolviera de modo magistral las dificultades de su parte, haciendo brillar el talento aún en los instantes más difíciles, y traduciendo en garra genuina la tensión que pareció generarse en determinados momentos del primer tiempo. La segunda, que Juanjo Mena

corrigeria la tendencia inicial, clarificase las líneas del acompañamiento, y el conjunto se impusiera. Mena es apasionado y en la *Quinta Sinfonía* de Chaikovski —donde el elemento emocional está muy presente— lo demostró. La misma fue narrada con cariño y con calor, bien articulada y puntuada. Por momentos se impuso cierto deje de impaciencia, que los pentagramas no se molestan en ocultar, pero toda la tensión acumulada se disolvió en el ambiguo final, aquí de signo afirmativo.

Programa modélico y exigente el de Adrian Leaper y sus músicos —a la altura del

empeño—, cuyo nexo eran los lazos entre el hombre y la divinidad. Desde el inicio del extracto orquestal de *El martirio de San Sebastián* fue patente la búsqueda de una sonoridad muy pulida y de unos bien aireados planos. Al final, en *El buen pastor*, aún se fue más lejos, tornándose obvias —a través del temblor que lo definió— la sensualidad y el misterio con que fue abordado. Fueron menos aplaudidos —y sin duda dignos del mismo aplauso, aun estando un poco peor resueltos— los *Siete haikai* de Messiaen, en los que destacó la vehemencia de la percusión. Al punto fue reconocible la

voz nunca enronquecida con la que este autor canta sus loas, vestidas siempre de claridad y júbilo. Hubo alguna aspereza, pero también refinamiento, aunque en este apartado siempre quepa dar más. Y en fin, de nuevo se brilló a un magnífico nivel en el Preludio de *Tristán e Isolda*, imbuido de una pasión y una suntuosidad que los músicos sacan a relucir en sus mejores días, y algo menos en una *Muerte de Isolda* empastada y de no escasa calidez, en la que las transiciones pudieron haber sido más sutiles.

J. Martín de Sagarmínaga

NOVEDADES



3 cd

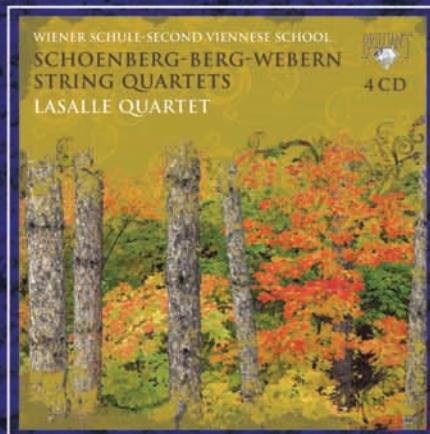


5 cd

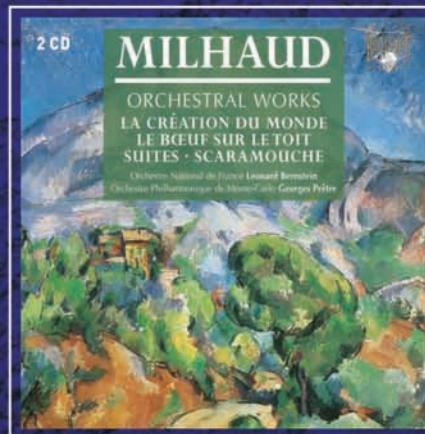


3 cd

BRILLIANT
CLASSICS



4 cd



2 cd



7 cd



Magníficos intérpretes, compositores universales y excelentes grabaciones que encontrará en el catálogo Brilliant Classics. Está en su espacio de música de El Corte Inglés



Ciclo de la ORCAM

POEMA PARA EL FARAÓN

Madrid. Auditorio Nacional. 24-XI-2008. Andrés Gomis, saxofón bajo. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: Jacques Mercier. Obras de Mozart, Posadas y Roussel.

Se acercaba nuevamente el competente Jacques Mercier al pódium madrileño para ponerse al frente de la Orquesta de la Comunidad, y su concierto arrojó buenos resultados. El director francés, eficaz y claro siempre, se mostró en esta ocasión sutil en la *Sinfonía n.º 40 en sol menor K. 550* de Mozart, en la que logró una versión presidida por la moderación en el sonido de

la cuerda, cuidando mucho la cuerda alta, y unos resultados con buen fraseo y dinámicas muy bien logradas, aunque hubiera un episódico abuso de trompas en el primer tiempo.

Entre sinfonía y sinfonía en "sol menor" se intercaló el estreno de la obra de Alberto Posadas *Resplandor (poema lírico dedicado a Atón)*. Aunque el saxofón no llega a tener solos propia-

mente dichos, su voz se entreteje en una orquesta evocadora de lo magmático, muy compleja desde el punto de vista instrumental, efectista, en una obra de gran color sonoro y explosiones de esta índole en serie. El autor fue aplaudido cuando compareció al final de la interpretación.

La *Sinfonía n.º 3 en sol menor op. 42*, era la preferida de su autor, Roussel. Obra

de carácter neoclásico, aunque con diseños rítmicos persistentes, en varias ocasiones a lo largo de su curso asigna un papel más destacado al primer violín, en esta ocasión en manos de Anne-Marie North. Mercier detentó un dominio total de la sinfonía, y aplicó vigor y carácter propios a la bien construida obra.

José A. García y García

Liceo de Cámara

UNA CONFIRMACIÓN Y UNA DECEPCIÓN

Madrid. Auditorio Nacional. 20-XI-2008. Marie-Elisabeth Hecker, violonchelo; Katia Skavani, piano. Obras de Poulenc, Prokofiev y Franck. 11, 12-XII-2008. Cuarteto Mosaïques. Obras de Haydn y Boccherini.

Marie-Elisabeth Hecker es ya una realidad incontestable salida de las última promociones del violonchelo. Dotada de un sonido con cuerpo y una musicalidad capaz de adaptarse a los estilos más diversos, evidenció de sobra estas cualidades en las *Sonatas* de Poulenc y Prokofiev, insuflando a tales composiciones de sentido pleno. El acompañamiento de Katia Skavani fue más que correcto, pese a cierta dureza general de sonido. Una pena que el plato fuerte del concierto consistiese en una transcripción, la adaptación para violonchelo de la famosísima *Sonata para violín* de César Franck, que las dos intérpretes reprodujeron ciertamente con calor y lirismo. Las veladas del Cuarteto Mosaïques no renovaron el nivel de excelencia de los dos conciertos de marzo pasado centrados en la *Op. 20* haydniana en este mismo ciclo. Esta vez ha sido la integral de la *Op. 64* (y dos ejemplos se Boccherini), siendo el

rendimiento del cuarteto superior el segundo día, porque en el primero las lecturas se vieron perjudicadas por serios problemas de sonoridad y afinación, sobre todo en el violín de Höbarth aunque también en el violonchelo de Coin. Quizá fuera cansancio, pero lo que en marzo fue elegancia y estilismo ahora perdió mucho enteros, llegándose a lo insulto en los tiempos lentos de los *Cuarteto Segundo* y *Cuarto*. Más apropiadas, sin conseguirse tampoco lo que este espléndido conjunto acostumbra, las versiones de las obras del segundo concierto (*Opp. 64, n.ºs 1, 3 y 6*). Curiosamente, sí que hubo un interesante tratamiento de las veladuras de color y de la acentuación en el *Cuarteto op. 40, n.º 3* de Boccherini —cuya programación al lado de Haydn siempre resulta ilustrativa— e incluso un fuego apreciable en el Trío del *Op. 32, n.º 5* de este mismo autor.

Enrique Martínez Miura

Ciclo de Ibermúsica

TALENTO ENCAUZADO

Madrid. Auditorio Nacional. 14, 15-XII-2008.

Anja Kampe, soprano; Robert Dean Smith, tenor; Sarah Connolly, mezzo; Stephen Gadd, barítono. Nicholas Angelich, piano. Filarmónica de Londres. Director: Vladimir Jurowski. Obras de Brahms, Chaikovski, Mahler y Wagner.

Jurowski es director en sazón, de claro criterio, gesto firme y elegante, eléctrico o persuasivo, según los casos, que planifica con lógica, que resalta las voces importantes, que combina colores y que mantiene unas muy personales ideas respecto al *tempo* y a la acentuación. El *Concierto n.º 2* de Brahms quedó un tanto desdibujado y alicaído, pero el Andante fue desgranado con magnífico refinamiento poético, en el que participó Angelich, pianista de exquisita sonoridad, capaz de atacar las octavas con una suerte de energía alada. Muy bien el chelo de Kristina Blaumane.

Pathos controlado, intensa y a veces virulenta ejecución, elegancia y singular finura fueron patrimonio de la espléndida interpretación de la *Sinfonía Patética*. A Jurowski lo vimos quizá en exceso medido en el segundo acto de *Tristán e Isolda* en el que la expresión ha de rozar a veces la histeria y el

arrebato. Pero aquello sonó bien aquilatado y modulado, con las necesarias expansiones líricas; y los problemas de equilibrio cuando no hay foso; y cuando las voces son febles. Anja Kampe es un lírica ancha o *spinto*, buena para Sieglinde, pero insuficiente para Isolda, que requiere mayor caudal y un metal más aguerrido. Robert Dean Smith, no posee *squillo* ni amplitud, bien que cante con musicalidad. Discretos la Brangania de Sarah Connolly y el Kurwenal y Melot de Stephen Gadd... y ausente el rey Marke: el anunciado László Polgár no pudo cantar aquejado de fiebre. La papeleta se resolvió por la calle de en medio: simple y llanamente, se suprimió toda su parte. El *Adagio* de la *Décima* de Mahler tuvo una muy detallada y morosa interpretación, puede que algo exenta de ese sabor expresionista y trágico que en cierto modo lo define.

Arturo Reverter

Temporada del CDMC

PRIMEROS PASOS Y HOMENAJE

Madrid. Auditorio 400 del MNCARS. 17-XI-2008. Susana Cermeño, arpa; Ananda Sukarlan, piano. Modus Novus. Director: Santiago Serrate. Obras de Durán-Loriga. 1-XII-2008. Barcelona Modern Project. Director: Marc Moncusí. XIX Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CDMC.



ANANDA SUKARLAN

Xavi M. Mitro

En los últimos años el compositor Jacobo Durán-Loriga ha estado más presente en el mundo musical por su presencia radiofónica que en las salas de conciertos, lo que hizo especialmente interesante su monográfico por sus 50 años presentado en la temporada del CDMC, que recogió algunas de sus obras para ensemble escritas entre el final de los ochenta y el día de hoy al que asistió gran parte de los compañeros de profesión, en todas sus vertientes musicales. El Modus Novus contó con la dirección de su titular Santiago Serrate y con dos solistas de peso, la arpista Susana Cermeño en *Petit ensemble jaune*, que ha trabajado con el compositor en la revisión de la obra, y el pianista Ananda Sukarlan en *La isla perdida*. En estas y las demás obras del concierto quedaron de manifiesto algunas de las características más importantes de la música de Durán-Loriga, la creación de contrastes tímbricos, las estructuras complejas, el conocimiento técnico de los diferentes instrumentos y el personal lenguaje motivico y de desarrollo textural. Un concierto que nos permitió un acercamiento más profundo

a este compositor que comienza ahora una nueva etapa.

En contraste con la veteranía de Jacobo Durán-Loriga se presentó el día 1 de diciembre el concierto de las obras finalistas del Premio Jóvenes Compositores Fundación Autor-CDMC. Un concierto de cuatro obras muy contrastantes, que fueron desde las armonías más tradicionales hasta la estructura tímbrica, siempre con la sensación de que el acercamiento de los músicos quizá pudo ser algo más profundo. Resultó ganador el gaditano Enrique Busto Rodríguez, con *Caleidoscopio II*, una obra construida como si de un mosaico sonoro se tratara, destacando el trabajo tímbrico e instrumental. *Cuando el niño era niño...* de Francisco Coll, para cuarteto con piano, recibió el segundo premio y *Ecos de luz* de Damián Luna el tercer premio. Quedó fuera del palmarés la obra *Designios de la imposibilidad* de Jesús Rafael Morales. El jurado reunido en la sala estuvo formado por Alfredo Aracil, Joan Cerveró, Agustín González Acilu, Mercedes Zavala y Alberto Rosado.

Leticia Martín Ruiz



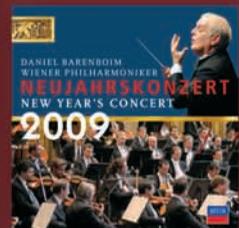
DECCA

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 2009

Orquesta Filarmónica de Viena
Daniel Barenboim



DVD 0044007433188



ZCD 0028947811336

El carismático director y humanista Daniel Barenboim dirige por primera vez el tradicional concierto de Año Nuevo con un programa inspirado en su vida y en el 200 aniversario de la muerte de Haydn. El programa incorpora además seis nuevas obras de la familia Strauss al acontecimiento musical más esperado del año.

Entre el nuevo repertorio destacan los *Cuentos de Oriente* de J. Strauss II, que aluden a un verdadero sueño hecho realidad: la fundación de la Orquesta West-Eastern Divan, un símbolo de tolerancia intercultural y la *Sinfonía del adiós* de Haydn, compositora cual está dedicada la segunda parte del programa.

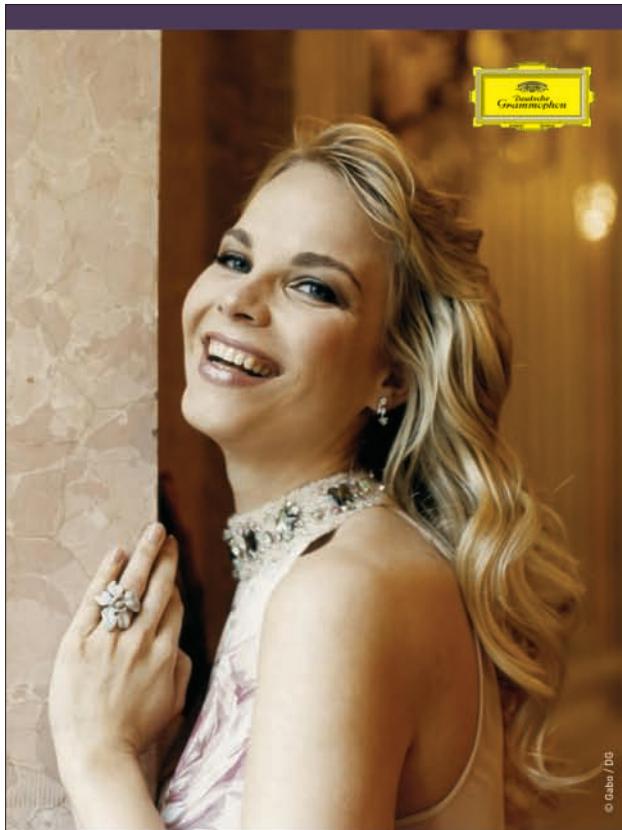
Si deseas más información:
clasico.jazz@universalmusic.es

espacio
de música



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



BEL CANTO: Elina Garanča

Siurina
Polenzani D'Arcangelo
Sampetrea
Coro del Teatro
Comunale di Bologna
Filarmonica del Teatro
Comunale di Bologna
R. Abbado



CD 0028947774600

Una selección de famosas arias y conjuntos de Bellini, Donizetti y Rossini, así como joyas infrecuentes del género interpretadas por una de las voces más bellas, elegantes y expresivas del momento.

El álbum incluye duetos y tercetos de gran belleza en los que tanto la mezzosoprano como sus compañeros de proyecto muestran una extraordinaria musicalidad.

Si deseas más información:
clasico.jazz@universalmusic.es

espacio
de música



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Borodina, DiDonato, Petersen, Doufexis, Gūra, Jarnot

TRES VOCALIDADES

Madrid. Teatro de la Zarzuela. XV Ciclo de Lied. 24-XI-2008. Olga Borodina, mezzosoprano; Dimitri Yefimov, piano. Obras de Chaikovski y Rachmaninov. Teatro Real. Grandes Voces. 3-XII-2008. Joyce DiDonato, mezzosoprano. Les Talents Lyriques. Director: Christophe Rousset. Obras de Haendel. Teatro de la Zarzuela. Ciclo de Lied. 15-XII-2008. Marlis Petersen, soprano; Stella Doufexis, mezzosoprano; Werner Gūra, tenor; Konrad Jarnot, barítono; Camillo Radicke y Christoph Berner, piano. Obras de Brahms.

Borodina, conocida y aplaudida como solista de ópera, se enfrentó con un repertorio de cámara singular: dos grandes del tardío romanticismo ruso. Para ello puso en juego su excepcional vocalidad de mezzosoprano bien definida, con un órgano ancho, cálido, sensual, pastoso y de un centro y un grave de suuntuosa seducción. Aquereció su poder sonoro a las canciones escogidas que, por su encanto melodioso expansivo, eventual dramatismo o melancolía patética, contenida e íntima, aceptan cierta riqueza de volumen si está al servicio, como en el caso de Borodina, de una expresividad exquisitamente matizada, capaz de imponentes despliegues y sutiles apianados. De propina nos dio un par de las *Canciones populares* de Falla, con impecable acento y elegante casticismo. El pianista pudo tocar a gusto porque el poderío vocal de Borodina se lo permitió en todo momento.

Otra mezzosoprano, de distinto carácter —juvenil, lírico y de agilidad— también aceptada con admiración por el público madrileño por su desempeño operístico, es DiDonato. Belcantista, dueña de un amplio arco repertorial que va del barroco hasta Bellini, pasando por sus memorables intervenciones rossinianas, se centró en Haendel. Sus andantes de electrizante tensión, sus saltos atrevidos, sus coloraturas vertiginosas y de buena ley, su esmalte, su afinación, sus arias de furor y una antológica locura de Dejanira en *Hércules* sirvieron para mantenernos en vilo y superar el temor de la monotonía que amenaza a



cualquier concierto monográfico. A todo ello se suma una suerte de persuasión personal de Joyce, su inmediatez física, que suma un valor añadido a su tarea. Los músicos, de una austera sonoridad, quedaron empalmeados por el brillo colorido de la voz solista. No obstante, tuvieron momentos de dramatismo y de tensión lenta que merecen especial elogio.

Un programa Brahms partido en dos, con canciones para voz y piano y una segunda sección con una tanda de *Valses de amor*, propuso una camerata de canto y piano, a dos y cuatro manos. La primera mitad no pasó de correcta y poco comprometida, destacando vocalmente el tenor y la mezzosoprano. Jarnot dijo con cuidado e intención pero escasamente proyectado. El cuarteto con las pimpantes ocurrencias brahmsianas —excepcionales brevedades vienesas, frívolas y Biedermeier— lució mucho mejor. Hubo entendimiento entre las voces, equilibrio con el piano, humor y sentimentalidad de la mejor ley.

Blas Matamoro

Juventudes Musicales

CONFIRMACIÓN

Madrid. Auditorio Nacional. 19-XI-2008. Anne-Sophie Mutter, violín; Lambert Orkis, piano. Brahms, *Sonatas para violín y piano*.

No sé cuando empezó en la gran violinista Anne-Sophie Mutter esa tendencia tan teutona a echarse sobre los hombros una ingente cantidad de monográficos, siempre sobre autores de su tierra, a menudo con apetito voraz. El caso es que primero fue Mozart, desglosado a través de conciertos, sonatas y tríos; después Beethoven y sus sonatas todas, romanzas, *encores* y *rencores*, y, en fin, con una pequeña elipsis el turno de esa empresa —en que con tanto provecho embarcara junto a Lambert Orkis— ha pasado a Brahms. ¡Brahms!, ahí es nada, ¿eh? Las tres *Sonatas para violín*: ejemplos de lógica constructiva y riqueza de ideas musicales, esféricas en su trabada perfección, aunque la más celebrada sea la *Tercera* y la más misteriosa y rica en recovecos acaso la inicial. Entre Mutter y Orkis hubo empas-



ANNA-SOPHIE MUTTER

Anja Freis

te, cohesión y entendimiento.

El pianista se muestra más refinado y maduro que hace años, más capaz de *ablondarse* ante estos pródigos pentagramas, si bien en su articulación todavía prime un poco el *staccato*. Pero la gran figura de la velada fue

la violinista alemana, fluida, precisa, apasionada. Y apasionante también. Salvo a los integrantes de la brigada del caramelo, Mutter galvanizó a un público que desbordaba como pocos días el aforo del Auditorio. Y no era para menos, pues ambos —pero

sobre todo ella— donaron al universo un fragmento de belleza que antes no estaba donde ahora sí está. No hubo tiempos que brillaran por encima de los otros, pues el concierto fue un monográfico en todas sus consecuencias, mas es difícil no recordar muchos detalles de ejecución que una muy detallista Mutter desgranó en el Finale de la *n.º 3* o en los lentos. Pero —hay que insistir— fue la cohesión profunda de este concierto lo que lo hizo grande. Y, claro está, la lección de estilo como corolario de su encuadre histórico. Era difícil no sentir que Brahms viene de Schumann, referente a su vez de Fauré.

Así pues, la clasificación global de la música de cámara queda como sigue: oro: J. S. Bach; plata: J. Brahms; bronce: G. Fauré.

J. Martín de Sagarmínaga

Ciclo Grandes Conciertos

ESPLENDOROSO SONIDO

Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas. 20-XI-2008. Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Roger Norrington. Obras de Haydn y Mahler.

MURCIA Desde que el británico sir Roger Norrington accedió a la titularidad de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart, hace ahora una década, se propuso dotarla de un sonido característico, siempre adaptado a la singularidad que propone en este sentido cada compositor ¡Y bien que lo ha conseguido! En esta ocasión ha superado con creces las expectativas con que era recibido en el Auditorio murciano, logrando una actuación memorable al dar toda una lección estilística en cada una de las obras.

Ya en la *Sinfonía n.º 103* de Haydn la configuración y

disposición de los instrumentos, con la sección de madera partida y contrapuesta, situándose lateralmente tras la cuerda, como la inclusión, frontalmente, de dos *barytones* en la cuerda baja y el buscado sonido jenízaro en los tímpanos pueden dar idea de la autenticidad tímbrica conseguida por el maestro Norrington en su interés por ser lo más fiel posible a los medios que el compositor pudo disponer y al gusto de su época. La orquesta ganaba en brillantez y presencia en su estratificada colocación, dando la sensación de un instrumento “nuevo” en comparación con otras for-

maciones. Así se podía experimentar con gran transparencia el diluido entronque barroco que siempre puede traslucirse en la música de Haydn. La agradable sorpresa que supuso esta versión superó cualquier referente dejando una sensación de plenitud y gracia.

La búsqueda por la autenticidad en las primigenias ideas poemáticas de Mahler la expuso Norrington en la *Sinfonía “Titán”* al incluir el pasaje titulado *Blumine* entre los movimientos primero y segundo. Su lectura de la sinfonía dejaba la sensación de ser la “definitiva” por la profunda com-

prensión del mensaje mahleriano, así como por la frescura de su técnica de dirección que alcanzaba tal grado de facilidad que se convertía en “ofensiva perfección” conforme se agrandaba la complejidad de muchos de los pasajes de esta obra, llegando al sùmmum en el apoteósico final en el que la SWR manifestó el poderío de su metal en un alarde del mejor “Sonido Stuttgart”, distinguida mención otorgada con beneplácito por una de las más exigentes críticas del mundo, como es la alemana, a esta prodigiosa orquesta.

José Antonio Cantón

Atractiva propuesta escénica de André Engel

UN DIABLO EN NUEVA YORK

Teatro Campoamor. 23-XI-2008. Stravinski, *The rake's progress*. Darren Jeffery, Elizabeth Futral, Marlin Miller, Chester Patton, Rebecca de Pont Davies, Dagmar Pecková, Francisco Vas, Francisco Santiago. Coro de la Ópera de Oviedo. Oviedo Filarmonía. Director de escena: André Engel. Director musical: Mikhail Agrest.



Carlos pictures

Escena de *The rake's progress* de Stravinski en la Ópera de Oviedo

OVIEDO La dirección de escena volvió a marcar la pauta artística de la temporada de ópera del Teatro Campoamor de Oviedo. Primero fue Robert Carsen, con una sobrecogedora y preciosa versión de *Diálogos de carmelitas* de Poulenc; después Emilio Sagi, que actualizó con inteligencia la producción de *La bohème* que ya ideara en el 2000; y ahora, como tercer título de la LXI Temporada de Ópera de Oviedo, le tocó el turno a André Engel, que ofreció una atractiva, elegante y fabulada versión escénica de *The rake's progress* de Stravinski. Engel hizo su lectura aceptando lo ingenuo del argumento, sin querer profundizar en aspectos dramáticos complicados que no hubieran gustado a Stravinski, pero que tampoco habrían estado mal, porque la obra los presenta en bandeja. El caso es que lo que dejó ver esta producción es una elegante y bonita sucesión de

nueve cuadros, cada cual más atractivo: uno ligeramente expresionista, otros glamurosos, y siempre con un refinado buen gusto estético como base de un trabajo muy bien definido. La vistosa escenografía de Nicky Ortman ayudó muchísimo a la delicada y placentera experiencia visual. Engel, que no se desplazó a Oviedo, trasladó la acción del siglo XVIII al XX y de Londres a Nueva York. El cambio permitió que el público más familiarizado con la obra percibiese ciertas contradicciones, pero como el espectacular resultado final consiguió desviar las miradas hacia un precioso *skyline* neoyorquino, la obra acabó cosechando, en lo escénico, un rotundo y merecido éxito.

La espectacularidad visual hizo que los apartados lírico y musical diesen la impresión de pasar a un segundo plano, cuando fueron de calidad. El barítono norteamericano Chester Pat-

ton encarnó a Nick Shadow con grandes cualidades escénicas. Si cerrábamos los ojos, la calidad bajaba un poco, aunque su precioso y oscuro timbre, su impecable afinación y, sobre todo, su fuerza dramática le destacaron del resto. También gustó Elizabeth Futral —Anne—, una soprano de primer nivel que aportó a su personaje calidez, romanticismo y ternura, gracias a sus deliciosas y refinadas cualidades líricas. Darren Jeffery se convirtió en un pastor norteamericano de moral irreprochable, nada sobrado de volumen lírico. Marlin Miller —Tom Rakewell— es un tenor lírico de notable talento. Su acercamiento al personaje empañó un poco la imagen del aprendiz de libertino, quizás porque cantando le faltó algo de gracia y plasticidad musical. De cualquier manera, Miller demostró tener recursos de sobra para perfilar el papel más exigente de la ópera.

Dagmar Pecková defraudó un poco en su recreación de Baba la Turca. Su registro grave apenas se oía, lo que hacía difícil apreciar al personaje barbado en su plenitud. Rebecca de Pont Davies fue una Mother Goose bastante comedida en escena y correcta en lo lírico. Francisco Vas estuvo brillante en su papel de Sellem. Hizo de la escena de la subasta uno de los números más atractivos de la noche. Francisco Santiago redondeó un reparto de calidad.

Se esperaba más del director ruso Mikhail Agrest y de la Oviedo Filarmonía. Agrest apostó por una versión que destacó la fuerte carga rítmica de la obra. Se notó la energía del director sobre todo en la intención, aunque su plasmación práctica diese la impresión de necesitar de una mayor libertad interpretativa. La versión musical fue de garantías.

Aurelio M. Seco

Auditorio 400. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El espacio de la MÚSICA de nuestro tiempo

12 de enero

ENSEMBLE RESIDENCIAS

(Trío Arbós. Neopercusión)

Carlos Gálvez Taroncher, clarinete. Jaume Martí Ros, flauta

Voro García, compositor residente

OBRAS DE: V. García, Xenakis, Vivier, Kyburz

19 de enero

HORACIO LAVANDERA, piano

Electroacústica LIEM

OBRAS DE: Ye, Ades, Willi, Panisello, C. Bernal, Posadas

26 de enero

ARDITTI QUARTET

"Monográfico Cristóbal Halffter"

2 de febrero

SOLISTAS DE LA ORCAM

"Españoles en Estados Unidos"

OBRAS DE: Llorca, Greco, Roig Francolí, Colomer

9 de febrero

SONOR ENSEMBLE

Luis Aguirre, director. Gudrún Ólafsdóttir, mezzosoprano

OBRAS DE: Ramos Triano, Berio, López López, Rappoport, Norholm

16 de febrero

REMIX ENSEMBLE

Emilio Pomarico, director. Dorothee Mields, soprano

OBRAS DE: J. López, Grisey

23 de febrero

ATELIER GOMBAU

Carlos Cuesta, director

OBRAS DE: Rautavaara, Ligeti, Rueda, Manchado

2 de marzo

BLINDMAN / CHAMP D'ACTION

Electroacústica LIEM

OBRAS DE: Sleichim, Tenney, Grisey, Verstockt

9 de marzo

BIRMINGHAM CONTEMPORARY MUSIC GROUP

Oliver Knussen, director

OBRAS DE: Knussen, Ruders, Gerhard, Anderson

16 de marzo

ACADEMIA ENSEMBLE MODERN

Scott Voyles, director

OBRAS DE: Scelsi, Haddad, Widmann, Rühle, Donatoni, Campo

23 de marzo

ENSEMBLE DE LA ORQUESTA DE CADAQUÈS

Alejandro Posada, director. David Moss, barítono

OBRAS DE: Guerrero, Rueda, Martínez

Izquierdo, Benguerel, Schoenberg

30 de marzo

ENSEMBLE RESIDENCIAS

(Trío Arbós. Neopercusión)

Carlos Cruz de Castro, compositor residente

OBRAS DE: Cruz de Castro, Scodanibbio, Riley

20 de abril

LOGOS ENSEMBLE

Electroacústica LIEM

OBRAS DE: Bortolotti, Zimbaldo, Rueda, Lombardi, Gerhard

27 de abril

CUARTETO CAPUÇON

(Renaud Capuçon, violín; Aki Saulière, violín; Béatrice Muthélet, viola; Gautier Capuçon, violonchelo)

OBRAS DE: Widmann, Beffa, Debussy

4 de mayo

ENSEMBLE SOLISTAS DE SEVILLA

Miguel Ángel Gris, director. Pilar Jurado, soprano

OBRAS DE: Guerrero, Murail, Aracil, Marco

11 de mayo

ORQUESTA DE CÁMARA DEL AUDITORIO DE ZARAGOZA "GRUPO ENIGMA"

Juan José Olives, director. Carlos Seco, viola

OBRAS DE: Hass, Cerha, Carro, Schoenberg / Greissle

18 de mayo

ENSEMBLE COURT-CIRCUIT

Jean Deroyer, director

OBRAS DE: Luaces, Drouin, Carter, Fineberg

25 de mayo

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Susanna Mälkki, directora. Pierre Strauch,

violonchelo. Pascal Gallois, Paul Riveaux, fagot

OBRAS DE: Ligeti, Jarrell, Maresz, Grisey

1 de junio

ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE

Arturo Tamayo, director

"Monográfico Agustín González Acilu.

80 años"

8 de junio. 18 a 21 horas

JIEM XVI "20 años de música electroacústica en el LIEM"

Maratón, retrospectiva y estrenos

15 de junio

ENSEMBLE RESIDENCIAS

(Trío Arbós. Neopercusión)

Ramón Lazkano, compositor residente

OBRAS DE: Lazkano, Kondo, Paredes, Benjamin

22 de junio

SOLISTAS DE LA ORCAM

José Ramón Encinar, director

"El último Stravinsky"

29 de junio

Ernst KOVACIC, violín. Steven DANN, viola.

Anssi KARTTUNEN, violonchelo

Electroacústica LIEM

OBRAS DE: Krasa, Saariaho, Krenek, Spassov, Schoenberg

CDMC
PROGRAMACIÓN ENERO-JUNIO

Horario de conciertos: lunes, 19:30 h.
Ronda de Atocha,
esquina a c/ Argumosa,
Teléfono: 91 774 1072
<http://cdmc.mcu.es>



Centro
para la Difusión
de la Música
Contemporánea



Museo
Nacional
Centro
de Arte
Reina
Sofía



Producción de la AGAO

LOABLE DIGNIDAD

Teatro Gayarre, 20-XI-2008. Bellini, **I puritani**. Shalva Mukeria, María José Moreno, Dimitri Ivashchenko, Marcin Bronilowski. Coro de la AGAO. Orquesta de la Academia del Liceo de Barcelona. Director musical: **Miquel Ortega**. Director de escena: **Massimo Gasparon**.

PAMPLONA En la actualidad es muy difícil encontrar voces con la tesitura y el estilo romántico adecuados y la técnica que exigen los *cantabili* bellinianos. Por eso hay que saludar con simpatía la iniciativa de la AGAO (Asociación Gayarre de Amigos de la Ópera), que ha logrado una cierta dignidad musical; con los dineros que se supone manejan instituciones privadas de este cariz. Moreno causó grata impresión, superados antiguos desfallecimientos, por la frescura y plenitud del timbre, lírico más que ligero, por la intencionalidad de la dicción, por la entrega y el respeto a una tradición. Hizo frases muy bellas, aunque flaqueó en los espinosos pasajes sobregudos, en los que no pudo templar el sonido. Su Arturo, el muy ligero Mukeria, es tenor de graves y cen-



Dimitri Ivashchenko y María José Moreno en *I puritani* de Bellini en el Teatro Gayarre de Pamplona

tro descoloridos, canta con relativos gusto y abandono, pero coloca casi siempre bien los temibles sobregudos.

Bronilowski, barítono lírico de bello centro, dijo con propiedad, pero cantó aquejado por un catarro. Buena calidad la franja inferior del

bajo Ivashchenko, pero la tesitura de Giorgio le queda muy alta. Los demás cumplieron, con alguna que otra desafinación; el coro se bandedó y la juvenil orquesta sonó aceptablemente a las órdenes del siempre seguro y concertador Ortega, un tanto falto de elas-

ticidad en la construcción de las *cantilene*. Poco bueno que decir de la escena, primaria y pueblerina. Pero lo conseguido en el aspecto musical es, teniendo cuenta las circunstancias, más que loable.

Arturo Reverter

Ciclos de piano Ángel Brage y de la Real Filharmonía de Galicia

DOS NOTABLES PIANISTAS

Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia. 5-XII-2008. **Arcadi Volodos**, piano. Obras de Scriabin, Ravel, Schumann y Liszt. 11-XII-2008. **Jorge Federico Osorio**, piano. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Antoni Ros Marbà**. Obras de Beethoven y Schubert.

SANTIAGO Tras la presencia de Olli Mustonen, el Ciclo de piano Ángel Brage contó poco más de un mes después con la del ruso Arcadi Volodos. No hacía mucho tiempo, del orden de cinco años, que ambos habían estado en Santiago, pero es cantidad suficiente para labrar huella de madurez en intérpretes jóvenes, particularmente en el caso del ruso, muy dado en sus inicios a deslumbrantes artificios pianísticos, produciendo esa peculiar sensación de tener al alcance todos los secretos del instrumento sin esfuerzo alguno y, para colmo, no cantando con más magia que la

obtenida del sonido, pues su presencia carece del *glamour* que tanto aprecio tiene en un mundo dominado por la imagen. Un variado menú Scriabin, finalizado con la *Sonata n.º 7*, produjo cierta sensación de alejada frialdad, pronto superada por unos *Valses nobles et sentimentales* en los que expresó hasta la última gota el refinamiento sonoro de Ravel. Pasando en la segunda parte a dos señeros ejemplos del romanticismo, de las *Waldszenen* de Schumann extrajo Volodos todo el variado carácter de sus diferentes números, culminando su recital con Liszt en una apabullante lectura de *Après*

une lecture de Dante, que recordó sus primeros tiempos y la búsqueda de aplausos generadores de propinas, como así ocurrió.

Un tipo de pianista muy diferente, el mejicano Jorge Federico Osorio, pasó por el Auditorio de Galicia una semana después. No era tampoco la primera vez, ni será la última, pues Osorio es un asiduo tanto de Santiago como de La Coruña y miembro correspondiente de la Real Academia Gallega de Bellas Artes. A su cargo estuvo la parte solista del *Concierto n.º 4* de Beethoven, mientras la Real Filharmonía era dirigida por su titular Ros Marbà, sin

duda dos excelentes músicos con sensibilidades aparentemente afines, pero que no lograron esta vez ofrecer una versión acorde a lo esperable. Aunque no faltaron detalles de calidad, es posible que también faltaran más horas de ensayo. Antes, se pudo escuchar una más que notable interpretación de la obertura para *Egmont*, en la que Ros supo sacar el aliento de libertad que impregna esta breve y compacta obra maestra. Tras ambas, se interpretó la temprana *Sinfonía n.º 2* de Schubert, pero mi forzada ausencia me impide dar una opinión.

José Luis Fernández

Wernicke propone su *Giulio Cesare*

CÉSAR EN SU CIUDAD

Teatro de la Maestranza. 26-XI-2008. Haendel, *Giulio Cesare in Egitto*. Lawrence Zazzo, Elena de la Merced, Pau Bordas, Marina Rodríguez Cusí, Lola Casariego, David Hansen, José Julian Frontán, David Sagastume. Orquesta Barroca de Sevilla. Coro de la Asociación de Amigos del Teatro de La Maestranza. Director musical: **Andreas Spering.** Director de escena: **Herbert Wernicke.**



Guillermo Miendo

Escena de *Giulio Cesare in Egitto* de Haendel en el Teatro de la Maestranza

SEVILLA Si como reza una lápida de mármol en una céntrica plaza de Sevilla, “Julio César me cercó de muros y torres altos”, ya era hora de que el héroe subiese al escenario de su mejor teatro. Y lo ha hecho espectacularmente, aunque no al gusto de todos. La reposición por parte de Bjorn Jensen de la puesta en escena del malogrado Wernicke, responsable también de la escenografía y el vestuario, ha sido una nueva apuesta que lanza a este teatro hacia otras perspectivas. Evidentemente no resulta fácil enfrentarse a un género como el de la ópera seria italiana con su esplendor y sus limitaciones, y la lectura que hoy puede hacerse de aquellos argumentos pseudohistóricos y dramas pasionales ha de ser muy distinta de la que hicie-

ron los espectadores de comienzos del XVIII que, dicho sea de paso, no se pasaban las cuatro horas de la representación sentados en una silla y callados, según nos cuenta Alejo Carpentier en su *Concierto barroco*. De ahí, desde la distancia de los siglos, la recurrencia a la ironía, al humor, pero también a la reflexión para recrear el espectáculo. Wernicke, con la complicidad del maestro Hofstetter, hizo su propia versión de este *Giulio Cesare* cortando algunos trozos y añadiendo fragmentos de otras óperas haendelianas como *Rinaldo*, *Orlando y Tolomeo*. Algunos le han criticado estas libertades y él las justificaba argumentando que esa era la práctica habitual en las representaciones barrocas. No creo que el purismo sea el mejor modo

de echar a andar una maquinaria con el lastre de un libreto como el de Nicola F. Haym, tópico y obsoleto, aunque con una música excepcional. Y Wernicke optó por la renovación y la originalidad. Creó una escenografía sugerente: la gran plataforma negra de la piedra Rosetta y un espejo como techo, cuyos reflejos y contornos, gracias a una luminotecnia muy variada en intensidades y cromatismo, conseguían una plasticidad impresionante. Pocos elementos en el escenario: un barco que entra y sale, una tienda de campaña que se pone y se quita, un trono, un laberinto, un carro de combate, siluetas de soldados, los protagonistas y antagonistas que se mueven con soltura, y el cocodrilo, el gigantesco y casi omnipre-

sente cocodrilo con su peculiar simbolismo, magníficamente representado por el bailarín Héctor Manzanares. Una puesta en escena inteligente, novedosa y atractiva, que se ha visto enriquecida por un buen elenco de voces, en especial la muy cálida y brillante de Elena de la Merced y la del contratenor Lawrence Dazzo, y por una Orquesta Barroca en plenitud de gracia bajo la batuta de Andreas Spering. Si la lectura de Wernicke puede resultarles a algunos discutible, la versión musical ha contado con el reconocimiento unánime. Un significativo éxito para esta orquesta que se consolida como un conjunto de excepción. Bienvenido, pues, el retorno de César a su ciudad: Sevilla.

Jacobo Cortines

XII Festival de Música Antigua

MÚSICA DE BATALLA

Úbeda y Baeza. Auditorio del Hospital de Santiago de Úbeda. Auditorio de Las Ruinas de San Francisco, Iglesias de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza. 28, 29-XI, 5, 6, 7, 8-XII-2008. The Flanders Recorder Quartet. Orquesta Barroca de Sevilla. Olga Pitarch, soprano. Director: Manfredo Kraemer. Andrés Cea Galán, órgano. Forma Antiqua. Director: Aarón Zapico. The Tallis Scholars. Director: Peter Phillips. La Grande Chapelle. Coro de Cámara del Festival. María Eugenia Boix, soprano; Marina Rodríguez Cusí, mezzosoprano; Juan Sancho, tenor; Jonathan Brown, bajo. Director: Albert Recasens.

ÚBEDA La dirección del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, a cargo del inquieto y sagaz musicólogo Javier Marín, ha titulado su decimosegunda edición con el epígrafe *Sones de batalla* en la clara intención de realzar el contenido de los dos ciclos más significativos de los siete de su programación, complementados con un curso de investigación organizado por la Universidad Internacional de Andalucía Antonio Machado de Baeza. En este sentido, hay que destacar la gran expectación que supuso la inclusión en la jornada de clausura de *Un drama en música del período napoleónico* de Ramón Garay Álvarez (1761-1823), maestro de capilla de la Catedral de Jaén desde 1787. La edición de este "poema político-musical" ha sido efectuada por Juan Pablo Pacheco López, con la supervisión de Pedro Jiménez Cavallé de la Universidad de Jaén. La obra sigue el esquema de alternar arias, recitados y números corales en los que la música persigue, en la mayoría de los casos, reforzar el contenido del texto que narra los principales acontecimientos que se produjeron durante la Guerra de la Independencia Española. Albert Recasens, en poco tiempo, ha efectuado un trabajo arduo en su montaje en versión de concierto, intentando poner en valor un reiterado contenido musical que refleja la sumisión del autor a criterios de su época. La interpretación fue aseada en lo instrumental y más destacada en lo vocal.

Dos de los acontecimientos de esta edición han sido los respectivos conciertos de The Flanders Recorder Quartet y The Tallis Scholars. En



el primer caso, la perfección estilística estuvo al servicio de un programa referido a los tiempos revueltos de la reina Isabel la Católica con obras de Isaac, Obrecht, Agricola y Desprez entre otros autores. En nuestra época, la flauta dulce ha sido elevada por este cuarteto a una importancia de primer rango. Su sugestiva imitación de la voz humana y su aproximación al sonido de un órgano positivo son ejemplos palmarios del enorme arte de estos grandes músicos. Igual consideración cabe aplicarse a cada uno de los componentes de The Tallis Scholars. En su treinta y cinco años de historia, se han mantenido en la cumbre del estrellato de la música vocal renacentista. Su fundador, Peter Phillips, cuida al máximo la selección de voces, lo que le permite lograr siempre el mayor detalle de las distintas líneas musicales. La interpretación de la *Missa Batalla* (a 6 voces) del mejicano Francisco López Capillas (1614-1674) fue un prodigio de conjunción, transparencia

vocal y elevación espiritual, cualidad ésta que alcanzó su máxima expresión en las piezas de Tomás Luis de Victoria y Francisco de Guerrero que, con un precioso motete de Alonso Lobo, ocuparon la segunda parte del programa. La perfección artística de este grupo y el entusiasmo con el que lo maneja Phillips cautivaron al público que llenaba el auditorio. Excelsa velada en la historia del festival.

Con el título *Una mirada al siglo XVIII*, la Orquesta Barroca de Sevilla se presentaba bajo la dirección de Manfredo Kraemer, interpretando autores catalanes como Doménec Terradellas (1713-1751) y Carlos Baguer (1768-1808) y dos preciosas piezas de Boccherini. El buen momento de la orquesta, impregnada del saber estilístico del violinista bonaerense, permitió el lucimiento de la soprano Olga Pitarch en el aria *Non ti moro allato* del compositor luqués. Con la intención de provocar curiosidad en el auditorio, la formación Forma Antiqua se presentaba con una selec-

ción musical que hacía referencia a los tercios españoles con el título *Resuene el orbe*, donde aparecían autores como Cabezón, Valente, Banchieri, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Ucellini, Bruna y Falconieri. Lo deslavazado del programa y un cierto desenfado llevaron al público a una embaída diversión ya que, intencionadamente, no se pretendía mayor trascendencia. Sí la tuvo el conjunto de Festival, que en cada edición se consolida como una de las citas anuales más importantes en la recuperación de patrimonio musical servido con convencimiento en lo científico y en lo artístico, aspectos muy tenidos en cuenta por Andrés Cea en el órgano mejor conservado de la provincia de Jaén, sito en el templo copatrimonial de Baeza, con un recital titulado *Los clarines de la fama*, en el que destacó la *Batalla famosa* de autor anónimo recogida en la colección *Flores de música* de fray Antonio Martín y Coll en 1706.

José Antonio Cantón

Nuevo acierto del Palau de les Arts

DOMINGO SIGUE ADMIRANDO

Palau de les Arts. 3-XII-2008. Gluck, *Iphigénie en Tauride*. Violeta Urmana, Riccardo Zanellato, Plácido Domingo, Ismael Jordi, Amparo Navarro. Coro de Cámara Amalthea. Orquesta de la Comunidad Valenciana. Director musical: Patrick Fournillier. Director de escena: Stephen Wadsworth.



Violeta Urmana y Plácido Domingo en *Iphigénie en Tauride* de Gluck en el Palau de les Arts de Valencia

VALENCIA Con *Iphigénie en Tauride*, el título en principio con menos gancho popular de los programados, Les Arts ha obtenido otro éxito formidable en una temporada hasta ahora con muy pocos motivos para el reproche, por más que alguno haya resultado muy llamativo.

El montaje se estrenó en el Metropolitan el año pasado (véase SCHERZO nº 226, pág. 50). Siendo impresionante, proyecta constantemente la atención sobre el texto, la música o ambas cosas. El decorado de Thomas Lynch lo parte en dos un muro que alternativamente separa y comunica. En la dirección de escena de Stephen Wadsworth, aquí a cargo de Sarah Schinasi y Daniel Pelzig, no hay

un solo movimiento ni gesto, ni de los cantantes ni de los comparsas, que no se inserte con ajustado sentido contextualizador, y Neil Peter Jampolis pensó y Bruno Ciuli consigue iluminar los bonitos figurines de Martin Pakledinaz con sensible imaginación. Además, por fin se ha podido ver sobre este escenario una coreografía, de Daniel Pelzig, exigente en su concepción y realizada de manera sobresaliente.

Por presencia, hermoso color vocal, impresionantes facultades y línea de notabilísima condición lírica, la Ifigenia de Violeta Urmana fue tan relevante como su Kundry de menos de un par de meses antes. No en la tesitura de barítono, sino en la de tenor dispuesta por

Gluck para la revisión vienesa, Plácido Domingo compuso un Orestes de máxima intensidad que ya habría admirado mucho hace dos décadas, cuánto más considerando que quien conserva un timbre tan fresco y redondo es un cantante próximo a la setentena. Excelente estuvo igualmente el joven pero ya muy maduro Ismael Jordi como Pílates, que si acaba de desentubar la columna de aire tiene calidad y musicalidad más que suficientes para convertirse en una primera figura mundial. En sus más breves cometidos no desmerecieron sino todo lo contrario Riccardo Zanellato, Thoas malvado pero sin caricatura, sino bellamente cantado desde la comprensión de su cruel intransigencia, ni Amparo Navarro

como *diva ex machina*.

Otro pilar fundamental para el triunfo lo aportó el Coro de Cámara Amalthea: desde luego como escitas y como furias, pero sobre todo la sección femenina en los pasajes más suaves, sus miembros encontraron un nivel de empaste y un tono expresivo de parejo atractivo. En último pero no menos importante lugar, la orquesta respondió con pulcritud y exactitud a las indicaciones siempre oportunas de un Patrick Fournillier que supo cuidar con mimo a las voces y lograr de sus instrumentistas los grados de levedad sonora o solemnidad rotunda que alternativamente demanda la partitura.

Alfredo Brotons Muñoz

Nueva visión de *Idomeneo*

LA MAGIA DE JACOBS

Auditorio. 23-XI-2008. Richard Croft, tenor; Alexandrina Pendatchanska, soprano; Bernarda Fink, mezzo; Sunhae Im, soprano; Kenneth Tarver, tenor. Coro de Cámara RIAS. Orquesta Barroca de Friburgo. Director: **René Jacobs**. Mozart, *Idomeneo* (versión de concierto).

VALLADOLID Una espléndida versión de concierto de la ópera mozartiana. Orquesta de instrumentos originales. Coro profesional y matizado. Unos solistas de gran nivel y... René Jacobs. Único concierto en España preparando la grabación. *Idomeneo* fue percibido como nuevo, diferente, sereno y profundo. El drama surgió de la música,

flotando en la atmósfera del Auditorio.

Aparte del magnífico sonido, unas características especiales. La atención prestada por Jacobs a los recitativos, la búsqueda de la continuidad dramática musical. La atención al matiz vocal y orquestal. Las tres horas largas no pesaron desde la variedad conseguida por el director de orquesta. Cada

uno de sus componentes fue un solista cuando tuvo la ocasión, desde un conjunto irreprochable.

Buena prestación de los solistas. Pendatchanska (Electra) se volcó en la última aria. Croft (*Idomeneo*), gran técnica en voz algo cansada. Encanto en la voz de la coreana Sunhae Im. Arrogancia y sensibilidad en el *Idomeneo* de Fink. Voz adecuada

en Tarver que dijo muy bien las arias de Arbace. Correctos Rivenq y Tittoto. Un gran Mozart, en resumen. Personal y emotivo. Las óperas en concierto, cuando se interpretan con esta altura, alcanzan un óptimo nivel musical y también dramático. La magia de Jacobs ha operado una vez más.

Fernando Herrero

Música de cámara y solistas

VIENTO EN LAS VELAS

Valladolid. Auditorio. 15, 17-XI-2008. **Cuarteto de Jerusalén.** Joan Enric Lluna, clarinete. Obras de Schubert, Mozart, Smetana, Beethoven, Weber y Kopytman. 22-XI-2008. **Cuarteto Carmina.** Sabine Meyer y Wolfgang Meyer, clarinetes. Obras de Wolf, Mozart y Brahms. 13-XI-2008. Sinfónica de Castilla y León. Director:

Dimitri Sitkovetski. José Miguel Asensi, trompa. Obras de Ravel, Enescu, Strauss y Rachmaninov.

25-XI-2008. Director: **Alejandro Posada.** Gil Shaham, violín. Obras de Brahms y Chaikovski.

1, 3-XII-2008. Gil Shaham, Adele Anthony y Roberto González, violines. Director: **Alejandro Posada.** Akira Eguchi, piano. Obras de Sarasate. 4-XII-2008. Director: **Lionel Bringuier.** Alexander Tharaud, piano. Obras de Musorgski, Beethoven, Hersant y Stravinski.

Gran música de cámara. Desde Martha Argerich y Mischa Maiski (gran versión de la *Sonata* de Shostakovich) hasta Sabine y Wolfgang Meyer y los Cuartetos Enescu, Jerusalén y Carmina y el clarinetista Lluna con las profundas partituras de sus programas, fueron vertidas con gran altura. Madurez perfecta en el Enescu, juventud y riesgo en el Jerusalén, con residencia en Valladolid, musicalidad en el Carmina. Prodigiosa Sabine Meyer en el *Quinteto* mozartiano, consiguiendo esa difícil esencialidad con sonido precioso y homogéneo en toda su extensión. Magnífico Wolfgang Meyer en el *Quinteto* de Brahms, en todos sus tiempos desde el tema inicial que se repite al final al profundo Adagio. Unos conciertos para sumergirse en la música, escucharla y vivirla. El Bach *Concentus* nos reveló a un primo de Bach, llamado Johann Bernhard,

con suites, oberturas variadas y muy asequibles en torno a la danza. El grupo es muy joven, pero tiene ya características de excelencia y su director se lució al clave en un concierto de J. S. Bach, una obra maestra de las suyas.

Tres conciertos de la Orquesta de Castilla y León. En el dirigido por Sitkovetski, destacó la magnífica interpretación por el trompa solista del conjunto del concierto de juventud de Richard Strauss. Desde la primera nota emitida con resolución y vigor, su sonido potente y delicado se hizo notar de principio a fin. Otro gran solista, Gil Shaham, nos ofreció un Brahms lírico, con un precioso sonido, quizás no demasiado amplio, acompañado con entrega por Alejandro Posada, que en los dos últimos tiempos de la *Patética* obtuvo los mejores momentos de su versión.

El tercer concierto era

muy importante por la presencia de Lionel Bringuier, que después de una versión personalísima de *Una noche en el monte pelado* y un acompañamiento magnífico al *Tercer Concierto para piano y orquesta* de Beethoven, bien interpretado por el solista en una visión adecuada clásico-romántica ofreció un sensacional *Pájaro de fuego* con una gran creación de planos sonoros y un sonido muy peculiar, con pianísimos de excepción y fortes rotundos y matizados. Estuvo, asimismo, magnífico en la obra de estreno, de sencilla pero original orquestación.

Dos curiosas sesiones dedicadas a las partituras de Sarasate en la conmemoración de su centenario ratificaron la clase de Roberto González, que se mostró a la altura de sus ilustres compañeros. Músicas de no alta calidad pero sí adecuadas para el virtuosismo que desplegaron sus ejecutantes. Fueron

muy bien acompañados por Alejandro Posada en el concierto orquestal y por Akira Eguchi en el de cámara.

Quedan muchas cosas todavía en el tintero y no cabe más que la cita. Como la espléndida actuación de Solga Betta en el Festival de Medina del Campo, que demostró ser una violinista excepcional, con una afinación precisa, una técnica casi perfecta y una musicalidad sin reproches. Igualmente es de destacar la forma excepcional de comprender a Bach por Andrea Bacchetti, que abordó un complicadísimo programa con las *Suites inglesas y francesas* del compositor con un dominio absoluto y un original sentido de la pulsación.

La vida musical de Valladolid sigue viento en popa caracterizada por el interés de sus programas y la gran calidad de sus intérpretes.

Fernando Herrero

Ciclo del Grupo Enigma

EL ACENTO SOBRE EL QUÉ

Auditorio. 2-XII-2008. Sara Almazán, mezzosoprano. Enigma-Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza. **Director:** Juan José Olives. Obras de Berg, Gálvez-Taroncher y Schoenberg.



ZARAGOZA Si la mayoría de las críticas versan sobre el cómo, con Enigma-OCAZ importa sobre todo el qué: lo que hace; lo que ofrece. Olives, director musical riguroso y objetivo que evita las efusiones ajenas a lo escrito, es también director artístico que propone programas que sobresalen por interés y profundidad. Malgrado esta vez —por tardía llegada de materiales— el programa en principio previsto, con varias obras españolas recientes, Olives lo suplió con un cuasimonográfico vienes poco convencional. Abrió la sesión la rara y asequible *Música navideña* escrita por Schoenberg sobre dos villancicos célebres, con la que contrastó la radical economía sonora de las *Cuatro piezas para clarinete y piano* de Berg, con E. Ferrando y J. C. Segura dueños del idioma y ricos en matices. Siguió el

novísimo *Paisaje sonoro* del valenciano Gálvez-Taroncher, sorprendente por su mezcla de elementos germánicos, mejicanos, caribeños y japoneses. Pero el plato fuerte de la sesión fue la reposición del *Pierrot lunaire* de Schoenberg, que con casi un siglo de vida sigue dejando estupefacto por la osadía de su planteamiento y la originalidad de sus procedimientos. Enigma revalidó la excelente prestación lograda en su estreno años atrás y contó esta vez con una admirable Sara Almazán, mezzosopranista zaragozana que dio una lección de dominio del difícil *sprechstimme*, claridad de la dicción, y riqueza de registros expresivos, desde la pasión soñadora hasta la truculencia. Bien ganadas ovaciones para ella, Olives y los músicos. Y para el programa, claro.

Antonio Lasierra



MENDELSSOHN:
Cto. Violín en mi m
op. 64, Piano Trío
en re m op. 49, Son.
Violín en fa M (1838)

Anne-Sophie Mutter
Gewandhaus Orchester
Leipzig / Kurt Masur
André Previn / Lynn Harrell



CD+DVD 00028947780014

Anne-Sophie Mutter celebra el 200 aniversario del nacimiento de Mendelssohn con un ambicioso proyecto en CD y DVD dedicado a la obra del compositor.

Mutter, la Gewandhaus Orchester y Kurt Masur nos ofrecen una interpretación madura, rica en matices y sutilezas, del *Concierto para violín*, una obra que ha acompañado a la violinista desde que la grabara con Karajan hace ya 25 años.

La exquisita música de cámara se ha grabado en la sala Brahms del Musikverein de Viena junto a André Previn y Lynn Harrell.

El DVD incluye además un documental.

Si deseas más información:
clasico.jazz@universalmusic.es



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Piltrafas para Verdi

VIOLETTA Y EL RUFIÓN

Komische Oper. 23-XI-2008. Verdi, *La traviata*. Sinéad Mulhern, Timothy Richard, Aris Argiris. Director musical: Carl Saint Clair. Director de escena: Hans Neuenfels.



Monika Rittershaus

Sinéad Mulhern y Timothy Richard en *La traviata* de Verdi en la Komische Oper de Berlín

BERLÍN Hans Neuenfels, el niño terrible de la ópera, se ha atrevido ahora con *La traviata*. Por si hiciera falta algo a esta obra maestra, le ha añadido un personaje mudo, encarnado por Christian Natter, una suerte de rufián, un joven elegante, suave a pesar de sus mangas de cuero. En el primer prelude aparece vestido como personal de servicio y, durante la gran aria, atormenta a Violetta, demostrando el poder que tiene sobre ella. Ve en Alfredo a un rival que le estropea la faena, lo desprecia y lo desafía a un duelo a cuchillo. La débil y mórbida Violetta tiene con él un vínculo ambiguo: es su *boss* pero también su protector y su compinche. ¿Acaso su *gigolò*? Todo lo estropea. En la fiesta de Flora le cortan el corazón y lo sirven en bandeja como trofeo en la disputa de Alfredo y el Barón, que hunden sus uñas en la sangrienta piltrafa para apoderársela. En el último acto aparece con una enorme cabeza de animal, el pecho sangrante y dos grandes testículos colgando del

pantalón, queriendo abrigar a Violetta con un amplio manto. Viendo que ella se muere y su negocio se frustra, se los corta, mientras suena en la calle la algarabía del carnaval parisién.

La escenografía de Christof Hetzer es un espacio vacío y negro, con pisos espejeantes y un plafón metálico, que hace juego con abundantes discos de metal corroído, Dios sabe con qué función. El coro, vestido estafalariamente por Elina Schnitzler, abunda en novias blancas y negras, señoras encinta y un recién nacido también sanguinolento, amenizando las fiestas como un cortejo fúnebre. El niño es acunado al ritmo del brindis, acaso significando que la protagonista carece de familia y de hijos. El señor Germont es un caballero cojo con pezuñas y una cruz al cuello, al cual Violetta le arranca la peluca, la cuelga de un gancho y le lava los pies como una fulana.

Sinéad Mulhern cantó el primer acto con dificultades de agudo y coloratura y los pasajes líricos con íntima

emoción. Hasta llegó a conmovier en el concertante, del brazo del Barón, con un minivestido de plástico rojo, entre antorchas de duelo que iluminaban un catafalco que rezaba "Soy una puta". Al final, ese sarcófago de mármol fue su lecho de muerte donde recitó con autoridad, falló en los *pianissimi* pero afinó bien. Reapareció Germont, borracho perdido (ya en lo de Flora empuñaba una botella de aguardiente). Aris Argiris lo cantó con potente y viril voz de barítono que poco parecía la de un culpable. Timothy Richard fue un Alfredo de medios oscuros, impulsivo en la *cabaletta*, descolorido y chato en lo demás. Carl Saint Clair dirigió a la alemana, inexacto de ritmo e insensible. El coro (Robert Heilmann) hizo lo que pudo, marcado como una comarsa de marionetas. Hubo un último instante, por fin, poético: un disco mostró la antigua imagen de Violetta y el plafón se doró con la luz de un nuevo sol.

Bernd Hoppe

Diablos y marionetas

IMÁGENES MEDIEVALES

Berlín. **Deutsche Oper**. 30-XI-2008. Wagner, **Tannhäuser**. Nadja Michael, Torsten Kerl, Markus Brück, Reinhard Hagen. Director musical: **Ulf Schirmer**. Director de escena: **Kirsten Harms**.

Con su *Tannhäuser* en la Ópera Alemana ha cumplido Kirsten Harms su trabajo más importante. Sugestivas imágenes bajo una mágica luz aparecieron sobre un escenario cambiante (diseño: Bernd Damovsky), que subía o bajaba o se convertía en un anfiteatro. Ciénaga de vicios, purgatorio, torneo caballeresco y hospicio de terminales se sucedieron como cuadros alternativos. De un telar surgían seres infernales o marionetas caballerescas con armaduras de plata. Tannhäuser es, al principio, una suerte de astronauta, alguien extramundano que se hunde en el Monte de Venus buscando la plenitud. Desnudas, Venus y sus chicas, Loreley rubia y tetonas apetitosas, pululan como en una piscina. Él y ella se unen en una mesa pelada con algo de sarcófago y todo es tan asfixiante que resulta lógica la huida del protagonista hacia otra parte.

El valle del castillo es el purgatorio flamígero donde los peregrinos pagan sus



Nadja Michael y Torsten Kerl en *Tannhäuser* de Wagner

pecados, agitando los brazos y cantando entre vapores cárdenos y luces ígneas. Los cazadores cabalغان como hacia un torneo. La disputa de los cantores pasa en una sala con el coro en una tribuna y un vestuario que ironiza los rasgos de la época. Una luz cálida cae sobre la alegría de los colores. Elisabeth parece la rubia Venus con una túnica blanca y lisa. Mientras Tannhäuser canta al amor carnal, ella se adorna la cabellera con una guirnalda y lo seduce con su cuerpo. Ambos suben a una mesa que se eleva, evocando la

mesa anterior, en tanto la gente se asciende sobre la fuga de los peregrinos por el purgatorio.

El último acto pasa en un hospital donde Elisabeth es hermana de la caridad y atiende a los enfermos. Reza con la esperanza de que su amado vuelva de Roma y cae muerta al suelo, donde Wolfram la cubre de salmuera. Cuando la ve Tannhäuser, ella resucita y se convierte en Venus.

Nadja Michael hizo ambos personajes femeninos. Como Venus dio la corporeidad que encarna la ten-

tación, desnuda y salada. Como Elisabeth fue leve y de fuerte sentimiento. Vocalmente sonó corta y áspera de agudos, demasiado pesada en general, aunque en Elisabeth estuvo sorprendentemente cálida y sensible. En la plegaria hubo momentos de bella ligereza. Torsten Kerl, en el protagonista, actuó indispuesto pero compuso con validez su parte. Markus Brück propuso un Wolfram dulce sin sentimentalismo, en especial durante su célebre canción de la estrella vespertina, donde también mostró problemas de afinación. Reinhard Hagen equilibró con pregnante dicción una vocalidad desigual. El coro (William Spaulding), aumentado con el de la Ópera Alemana, sonó suntuoso e imperial en la marcha y extraterrenal en el himno de los peregrinos. Ulf Schirmer condujo la orquesta con culta minucia, esplendor patético y, en su caso, ascética interioridad.

Bernd Hoppe

Kirill Petrenko dirige la ópera más autobiográfica de Richard Strauss

TRAPOS SUCIOS

Theater an der Wien. 13-XII-2008. Strauss, **Intermezzo**. Bo Skovhus, Carola Glaser, Oliver Ringelhahn, Gabriela Bone, Andreas Conrad. Director musical: **Kirill Petrenko**. Directores de escena: **Axel Weidauer** y **Thomas Wilhelm**. Decorados: Henrik Ahr.

VIENA Una anécdota en torno a una carta recibida por error (lo que condujo a un ataque de celos de su mujer Pauline, e incluso a la idea del divorcio) inspiró a Richard Strauss para la ópera *Intermezzo* (1924), de la que él mismo escribió el libreto. Esta "comedia burguesa con interludios sinfónicos en dos actos" no tuvo, ni entonces ni ahora, demasiado eco, también porque el compositor, con cierta autocomplacencia, pensaba que un deslíz en su vida cotidiana pro-

vocaría un interés general. Lo cierto es que el autor bávaro no podía reflejar una trama tan insulsa con los mismos medios musicales y dramáticos de una tragedia griega (*Elektra*) o el cuadro de género de una época (*Der Rosenkavalier*).

Lo mismo le ha ocurrido al director de escena Christof Loy, quien después de varios cambios en el reparto —Soile Isokoski abandonó el papel de Christine a causa de "fatiga vocal" una semana antes del estreno— se mar-

chó y dejó la terminación del montaje a sus dos asistentes, que recibieron los aplausos y abucheos del público. La producción (sobre todo en lo que respecta al decorado) refleja la crisis global de hoy: un suelo de parquet para el primer acto, y en el segundo un escenario vacío que permite ver las estructuras del teatro.

Kirill Petrenko hizo que la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena se luciera plenamente en los interludios, donde brilló todo el flu-

jo straussiano, aunque cuidó a los cantantes en las partes en hablando. Carola Glaser, quien asumió a última hora a la protagonista femenina, dominó plenamente el agotador papel, que la obliga a estar más de dos horas en escena, en una tesitura nada fácil. Bo Skovhus confirió al irónico autorretrato que Richard Strauss hizo de sí mismo los rasgos de un hombre de mundo y también de un héroe en pantuflas.

Christian Springer

Franz Welser-Möst continúa con su primera *Tetralogía* vienesa

OCASO EN TONOS SOMBRÍOS

Staatsoper. 11-XII-2008. Wagner, *Götterdämmerung*. Stephen Gould, Boaz Daniel, Eric Halfvarson, Eva Johansson, Tomasz Konieczny. Director musical:: **Franz Welser-Möst**. Director de escena: **Sven-Eric Bechtolf**. Decorados: Rolf Glittenberg. Vestuario: Marianne Glittenberg.

VIENA El desafío de representar la completa *Tetralogía* wagneriana —que concluirá en mayo de 2009 con *Das Rheingold*— radica para un gran teatro como la Staatsoper de Viena, que dispone de una magnífica orquesta y puede contratar las voces adecuadas, especialmente en el montaje. La puesta en escena de Sven-Eric Bechtolf, sin embargo, nos lleva a preguntarnos si no habría sido mejor (o en cualquier caso más barato) sencillamente refrescar la antigua producción. Puesto que, en lo esencial, la historia se cuenta de una manera bastante convencional.

Esto tiene también que ver con los talentos actorales de los cantantes, que en el caso de Siegfried son bastante limitados. El despreocupado héroe fue defendido por Stephen Gould de manera



Eva Johansson, Eric Halfvarson y Boaz Daniel en *El ocaso de los dioses*

excelente en el primer acto, en el segundo mostró cierta fatiga y llegó al final de la obra al límite de sus fuerzas. Eva Johansson como Brünnhilde resultó mucho más flexible, a pesar de ciertas estridencias. Pero la mejor prestación fue el Hagen de Eric Halfvarson, el único que supo crear un personaje con riqueza de matices, tratando

de enmascarar la fragilidad de su carácter con su afán de venganza. Boaz Daniel fue un Gunther de canto cultivado, pero Caroline Wenborne una Guttrune poco definida. Sólidos, en cambio, Mihoko Fujimura como Waltraute y Tomasz Konieczny en Alberich. Todos ellos van vestidos de oscuro —hasta las tres ondinas—, y todo el decora-

do se ilumina muy pocas veces. Incluso los numerosos abetitos o las negras columnas sobre una pared de cristal verde contribuyen a crear esa sensación sombría. Al final, naturalmente, hay más colores, gracias a las proyecciones de vídeo del incendio del Walhalla o las aguas del río. En medio de todo esto vemos a Wotan con su lanza rota o una pareja desnuda y acurrucada, que tiene algo de Adán y Eva.

La orquesta, bajo la batuta de su próximo director musical, ofreció una excelente versión de una partitura que conoce muy bien, sabiendo responder en décimas de segundos a los continuos cambios de timbre, dinámica o articulación, si bien al final también dejó entrever ciertos signos de fatiga.

Christian Springer

Carlos Wagner monta *La violación de Lucrecia* de Britten

ABSTRACTO Y ESTILIZADO

De Vlaamse Opera. 23-XI-2008. Britten, *The Rape of Lucretia*. Sara Fulgoni, Thomas Oliemans, Tijn Faveyt, Yves Saelens. Director musical: **Elgar Howarth**. Director de escena: **Carlos Wagner**.

CANTE La temporada 2008-2009 de la Ópera de Flandes está dividida en dos. El programa de la primera mitad es una propuesta de Marc Cléméur que ha sido el director de la Ópera de los Flamencos desde 1989, y la segunda mitad es obra de Aviel Cahn, que le sucederá en enero de 2009. Cléméur comenzó su media temporada con una reposición de *Turandot* de Puccini en una puesta de escena de Robert Carsen, una de las producciones del famoso ciclo Puccini de la Ópera de Flandes y la terminará con *Falstaff* de Verdi.

Entre las dos se programó *La violación de Lucrecia*, una co-producción con el Ope-

rastudio Vlaanderen, dirigida musicalmente por Elgar Howarth, con escenografía de Carlos Wagner, decorados y vestuario de Conor Murphy e iluminación de Peter van Praet. La primera ópera de cámara de Britten para ocho cantantes y un conjunto instrumental de trece músicos nunca ha tenido el éxito que gozaron sus otras óperas, tal vez debido a su forma estilizada e imágenes artificiales del epílogo con promesas cristianas. Las representaciones de *Lucrecia* en Bélgica han sido bastante raras pero esta producción tuvo un fuerte impacto dramático.

Carlos Wagner presentó la historia, situada en la

Roma clásica, en un contexto intemporal, usando un decorado abstracto y cúbico que utiliza listones para el mundo de Lucrecia y arena en primer plano, con los hombres vestidos con modernos trajes de faena y las mujeres con estilizados vestidos antiguos. El Coro Masculino y el Femenino llevaban vestidos contemporáneos, tenían los ojos vendados y estaban sentados a los lados. Carlos Wagner contó la historia con sencillez y mantuvo la acción tan sobria y efectiva como la propia música de Britten. Le ayudó un reparto joven y convincente, encabezado por la expresiva y conmovedora mezzo Sara Fulgoni en el

papel de Lucrecia, que cantó con voz cálida y oscura y proyectó el texto soberbiamente. Thomas Oliemans fue un brutal y lujurioso Tarquino con su imponente presencia física y voz de barítono lírico y el sonoro bajo Tijn Faveyt como Colatino, el marido de Lucrecia, cantó con humanidad y compasión. Yves Saelens fue un excelente Coro Masculino y todos los cantantes, la mayoría jóvenes flamencos, resultaron óptimos. Elgar Howarth dirigió con una mano segura y sutil y un buen sentido del equilibrio del excelente conjunto orquestal.

Erna Metdepenninghen

Herheim rehace *Rusalka* de Dvorák

PROSAICA ONDINA

La Monnaie. 5-XII-2008. Dvorák, *Rusalka*. Olga Guriakova/Michaela Kaune, Willard White/Frode Olsen, Burkhard Fritz/Ludovit Ludha, Doris Soffel/Livia Budai. Director musical: Adam Fischer. Director de escena: Stefan Herheim.

BRUSELAS Por primera vez el Teatro de la Monnaie presentó el "cuento de hadas lírico" *Rusalka* de Dvorák. El director noruego Stefan Herheim lo presentó a lo grande, con muchas capas diferentes que no son fáciles de detectar ni comprender pero que hace difícil reconocer el cuento original de *Rusalka* (es la historia trágica de una ninfa acuática que, al enamorarse de un hombre, quiere convertirse en humana). En la versión de Herheim, Vodnik, el espíritu acuático, se transforma en el personaje principal, un hombre casado de mediana edad que busca en *Rusalka* (una prostituta callejera con vestido plateado y una larga y rubia coleta) la mujer de sus fantasías. Al parecer, ella quiere escapar de su sórdida vida. Después de grandes tribulaciones, en parte adaptadas del libreto original, en las que Vodnik y el príncipe y *Rusalka*, la princesa extranjera y la mujer de Vodnik son intercambiables, Vodnik mata a su mujer y le llevan a la cárcel mientras *Rusalka* se pone a buscar nuevos clientes. La bruja Jezibaba se ha convertido en una vagabunda que vende flores a la entrada del metro. Para poder adecuar la obra a su propio concepto, Herheim ha cambiado los personajes (el guardabosques y el pinche de cocina son transformados en un carnicero y un policía), cortado algunas escenas, ajustado el texto y añadido una introducción silenciosa a la ópera: una escena repetida tres veces de la vida callejera con unos decorados impresionantes y realistas de Heike Scheele. Los decorados permanecen durante los tres actos pero se pueden ajustar gracias a la excelente iluminación de Wolfgang Göbbel y gracias a ella a veces todo el auditorio

se convierte en parte del escenario, por ejemplo al final del segundo acto cuando las festividades en el palacio del príncipe se transforman en una especie de pomposa y vulgar celebración.

Aunque Herheim declaró que encontró más inspiración en la música de Dvorák que en el texto de Kvapil, apenas queda algo de la poesía de la partitura en la interpretación. El impacto visual es tan fuerte que a menudo atrae más los ojos que los oídos. Y eso es una lástima ya que Adam Fischer dirigió la Orquesta de la Monnaie con una hermosa e inspirada lectura de la partitura, en la que consiguió un buen equilibrio entre los diferentes elementos musicales, pero a veces con un sonido demasiado exuberante que cubrió tanto las voces de los cantantes como a una gran parte de la transparencia instrumental.

La Monnaie presentó dos repartos que alternaron a Olga Guriakova y Michaela Kaune en el papel de *Rusalka*, las dos visualmente creíbles pero la voz de Kaune es más homogénea, joven, de una soprano lírica, mejor adaptada al papel. Willard White estuvo excelente en el papel de Vodnik y más expresivo que Frode Olsen. Como el Príncipe, Burkhard Fritz y Ludovit Ludha se mostraron más atractivos vocal que visualmente y Fritz mostró más resistencia. Doris Soffel estuvo más impresionante en el papel de Jezibaba que Livia Budai. Stephanie Friede y Anda-Louise Bogza mostraron poderosas voces en el papel de la princesa extranjera. Interpretaron muy bien los papeles secundarios de las tres ninfas Olesia Golovneva, Young Hee Kim y Nona Javakhidze.

Erna Metdepenninghen

I CICLO MÚSICANTIGUA Universidad de Sevilla

21, 22 y 23 de Enero
Capilla de la Universidad



21 ACCADEMIA DEL PIACERE
Ángeles y Diablos
La Corte francesa. 1.717-1.747

22 JOSÉ MIGUEL MORENO
El laúd en el Renacimiento
Música del Renacimiento europeo

23 ARTEFACTUM
XV Aniversario / Concierto 1
Música medieval

Actividad complementaria
EL MEDIEVO PASEN Y VEAN
Francisco Orozco
Sala Capitular Hermandad de Los Estudiantes
días 21 y 22 / 12.00h. y 13.30h.

Horario de conciertos: 21.00h.
Entrada libre hasta completar aforo

Información: 954.551.048 / 954.418.033
www.cicus.us.es / www.zanfonamovil.com

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
u cicus organiza
Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla
colabora
Zanfoñamovil

Lepage monta *La damnation de Faust* de Berlioz

TEATRO INFORMATIZADO

Metropolitan Opera. 10-XI-2008. Berlioz, *La damnation de Faust*. Susan Graham, Marcello Giordani, John Relyea. Director musical: **James Levine**. Director de escena: **Robert Lepage**. Decorados: Carl Fillion. Vestuario: Karin Erskine. Iluminación: Sonoyo Nishikawa. Coreografía: Alain Gauthier y Johanne Madore. Vídeo: Boris Firquet y Holger Forterer.

NUUEVA YORK La nueva producción del Met de *La condenación de Fausto* de Berlioz fue precedida por mucho bombo (casi todo generado por el Met mismo, y su admirablemente enérgico departamento de prensa) no tenía como protagonista ni a Berlioz ni a su *chef d'oeuvre*, sino al director de escena Robert Lepage y la endemoniadamente maravillosa tecnología que pondría, según él, al servicio de la ópera: proyecciones de vídeo tanto desde la parte de atrás como de la de delante, puestas en funcionamiento y alteradas por las voces y movimientos de los intérpretes, que forman continuamente perspectivas cambiantes para crear una especie de "teatro total" wagneriano informatizado. La verdad es que esta versión revisada de una producción estrenada (con menos sofisticación tecnológica) en Japón y Francia está vista como un ensayo para el futuro ciclo de Lepage del *Anillo*, que ofrecerá el Met. En otras palabras, la idea era arreglar los fallos o mejor dicho los talones de Aquiles que pudiera provocar la tecnología, y cómo hacerlo mejor que probar primero con una obra como la del humilde Hector. Así después el maestro saldría triunfante en su conquista de Walhalla.

En sí, *La Condenación* de Lepage es un espectáculo entretenido, y es lo que se esperaría de un hombre que ha trabajado con el Cirque du Soleil en Las Vegas. La obra tiene un aspecto tanto extravagante como chabacano. Me preguntaba cuándo llegarían los camareros ofreciendo copas. (Quizá George Tyspin se sentía solo como el único proveedor del Met del boato al estilo Vegas, del que Lepage y su escenógrafo Carl Fillion ofrecen una variante



Susan Graham como Marguerite en *La condenación de Fausto*

más sobria). Sobre todo al principio, hubo abundancia de llamativas imágenes: el viejo Fausto que descendía una escalera de mano en una enorme biblioteca de libros proyectados; Fausto rezando a un Cristo crucificado muy corporal entre varios otros gigantes crucifijos; unos soldados marchando hacia atrás y las mujeres e hijos que dejan; los soldados que entran en batalla verticalmente, desafiando la gravedad, luego cayéndose hacia abajo en los brazos de sus madres y mujeres en un cuadro vivo a lo *Pietà*. Pero el decorado básico —cuatro gradas de seis panales o cubículos en cada uno (el Met con Gelb se ha vuelto loco colocando cubículos)— aunque a menudo ingenuamente colocado, es físicamente restrictivo y se hace

monótono. Al llegar a la mitad de la segunda parte — las cuatro secciones de Berlioz están divididas en dos cada una— los trucos visuales también llegan a ser monótonos. Y Lepage cometió muchos errores visuales; por ejemplo, la canción de Brander casi ha terminado antes de que se le localice entre un montón de cuerpos colocados en dos de las gradas; cuando Marguerite enciende una vela parece como si fumase un cigarro. Muchas de las proyecciones son demasiado imprecisas — Fausto y sus diversiones bajo el agua— o demasiados específicas; la gigantesca cabeza de la virginal joven Marguerite que seduce al principio a Fausto tiene el aspecto de una bien alimentada y cuidado mezzo norteamericana de edad madura.

A pesar de los esfuerzos de Lepage para que lo visual no eclipsase a la música, muchas veces lo hacía.

Con James Levine en el foso, esto es difícil de creer, y la verdad es que cuando cerré los ojos para escuchar, me pareció que era una de sus mejores interpretaciones. La Orquesta del Met tocó maravillosamente. El coro, bajo la espléndida dirección de Donald Palumbo, también cantó soberbiamente. Y si los cantantes no brillaron por sus sutilezas en los solos, se les puede perdonar, ya que era algo cuesta arriba intentar combatir las constantes arremetidas visuales de Lepage. Marcello Giordani hizo un valiente esfuerzo para parecer el tipo de cantante que no es: John Relyea fue un melifluido (aunque unidimensional) Fausto; y Susan Graham encontró en Marguerite el papel reciente más satisfactorio que ha hecho en el Met, aunque sus últimas excursiones en la tierra de las sopranos la están dejando cada vez más tensa en los agudos.

Pero el aspecto más notable de la producción del Met, como ocurre con todas las puestas en escena operísticas de la "leyenda dramática" de Berlioz, es la duda de si era necesaria. Esta asombrosa partitura está mejor servida siguiendo la sabia receta del compositor: versión de concierto, dejando que la música lleve la imaginación en un viaje personal. La producción del Met limita la visión a la de otro. En una nota del programa, Lepage declara que la anticipación de la obra de la "narración cinematográfica y otros recursos narrativos de nuestro tiempo" es "el mayor reto para los directores del siglo XXI". Está equivocado. El mayor reto es dejar al pobre Berlioz en paz.

Patrick Dillon

Auditorio Nacional

Hispania

Viernes 16 de enero 19:30 h

Sala de Cámara

Oscar Pizzo piano

Giacinto Scelsi

Hispania
Suite n° 9 Ttai
Action Music

Las tres edades del hombre

Sábado 17 de enero 19:30 h

Sala de Cámara

Frances-Marie Uitti

violonchelo

Stefano Scodanibbio

contrabajo

Giacinto Scelsi

WO-MA n° 2
Mantram
Le réveil profond
Et maintenant c'est à vous de jouer
Las tres edades del hombre

Vortex temporum

Martes 27 de enero 19:30 h

Sala de Cámara

Ensemble Recherche

Lucas Vis director

Hèctor Parra

Abîme – Antigone IV

Piano Trio n° 1:

Wortschatten
String Trio

Gérard Grisey

Vortex temporum

L'Afrique d'après Tiepolo

Miércoles 28 de enero 19:30 h

Sala de Cámara

Ensemble Recherche

Tristan Murail

Feuilles à travers les cloches

Elena Mendoza

Nebelsplitter

Philippe Hurel

Tombeau. In memoriam Gérard Grisey

José Manuel López

López
African Winds

Hugues Dufourt

L'Afrique d'après Tiepolo

Los cuartetos de cuerda

Miércoles 11 de febrero 19:30 h

Sala de Cámara

Cuarteto Arditti

Giacinto Scelsi

Integral de los cuartetos de cuerda

Opus Clavicembalisticum

Viernes 27 de febrero 19:30 h

Sala de Cámara

Daan Vanderwalle

piano

Kaikhosru Shapurji

Sorabji
Opus Clavicembalisticum

Le Noir de l'Étoile

Concierto extraordinario

Martes 3 de marzo 19:30 h

Sala Sinfónica: Hall

Drumming grupo

de percussão

Miquel Bernat director

Polo Vallejo

Palindrumming

José Manuel López

López
Estudios para la modulación métrica

Gérard Grisey

Le Noir de l'Étoile

Stimmung

Viernes 6 de marzo 19:30 h

Sala de Cámara

Neue Vocalsolisten

Karlheinz Stockhausen

Stimmung

Goya-Zyklus

Miércoles 25 de marzo 19:30 h

Sala de Cámara

Ensemble Modern

José María Sánchez-Verdú

Lux ex tenebris (Goya-Zyklus)
Inscriptio. Wolfgang Stryi in memoriam

Arnold Schönberg

Streichtrio

Mauricio Sotelo

Peces del aire

Konx-Om-Pax

Concierto extraordinario

Martes 23 de junio 19:30 h

Sala Sinfónica

Orquesta y Coro

de RTVE

Luca Pfaff

director

Giacinto Scelsi

Hurqualia
Uaxuctum
Pfhat
Aiôn
Konx-Om-Pax

Abono: 32 €

Localidades sueltas

y conciertos

extraordinarios: 6 €

Venta en Auditorio

Nacional, Teatros

del INAEM y Servicaixa:

Tel. 902 33 22 11

www.servicaixa.com

Universo

Giacinto

Scelsi

musicadhoy 2009



EL PAÍS

www.musicadhoy.com

Cárceles frías

ALUCINANTE *FIDELIO* DE KAUFMANN

Opéra. Palais Garnier. 28-XI-2008. Beethoven, *Fidelio*. Alan Held, Jonas Kaufmann, Angela Denoke, Franz-Josef Selig, Julia Kleiter. Director musical: Sylvain Cambreling. Director de escena: Johan Simons. Decorados e iluminación: Jan Versweyveld.

PARÍS Si existe una obra difícil de montar, esa es *Fidelio* de Beethoven. Lo que explica si duda su ausencia de la Ópera de París desde hace un cuarto de siglo. Se trataba entonces de una puesta en escena de David Walsh dirigida por Seiji Ozawa con Jon Vickers y Hildegard Behrens. Para su sexagésimo quinto aniversario, y a pocos meses del final de su mandato parisino, Gerard Mortier se ha ofrecido una nueva producción de la obra maestra lírica beethoveniana cuyo héroe ha sido el prodigioso tenor alemán Jonas Kaufmann. Fiel a su reputación de iconoclasta, Mortier ha solicitado al escritor alemán Martin Mosebach reescribir los diálogos originales para actualizarlos. Esta reescritura subraya el mensaje de Beethoven, despreciador de la tiranía para así exaltar mejor la libertad, los derechos del hombre y el amor conyugal. Lo que ralentiza



Jonas Kaufmann en *Fidelio* de Beethoven en el Palais Garnier de París

también el espectáculo, pues los interminables diálogos se oponen al desarrollo de la acción, de la dramaturgia y, sobre todo, interrumpen la música, al tiempo que la puesta en escena se revela conformista.

El holandés Johan Simons, que escandalizó en la Bastilla con un *Simon Boccanegra* situado en plena campaña electoral de Berlusconi, queda eclipsado por su decorador, Jan Versweyveld.

El escenógrafo flamenco firma los fríos decorados de un universo carcelario desbordante de *gadgets* electrónicos, con una gran escalera que se sumerge en el subsuelo de un calabozo, deshumanizado todavía más por una iluminación macilenta.

Sylvain Cambreling ha optado por la obertura *Leonora I* y ha cambiado también, con fines dramáticos, el orden de ciertos números. El director francés dirige la obra

con énfasis, recalcando el trazo, reteniendo los *tempi*, desequilibrando la orquesta, hasta un atronador final, desbordado como un cohete.

Por el lado vocal, a pesar de una bella prestación en el *Singspiel* del primer acto, hay que esperar hasta el segundo para alcanzar las cimas. Lo que sucede nada más levantarse el telón, con la sola presencia en tierra, alucinante de dolor, de Jonas Kaufmann, que encarna un inmenso Florestan, en la línea del gran Jon Vickers. El papel titular decepciona: corta de tesitura y baja de entonación, poco comprometida, Angela Denoke no es Leonore. A su lado el reparto es atractivo, con Alan Held, que compone un innoble Pizarro, al que se opone el conmovedor carcelero Rocco de Franz-Josef Selig y su hija, la ardiente Marzellina de Julia Kleiter.

Bruno Serrou

Puro teatro

BODAS DE BELLA FACTURA

Théâtre du Capitole. 30-XI-2008. Mozart, *Le nozze di Figaro*. Andrew Schroeder, Ricarda Merbeth, Anne-Catherine Gillet, Alex Esposito, Blandine Staskiewicz, Daniela Mazzucato, Luciano di Pasquale. Director musical: Marco Armiliato. Director de escena y decorados: Marco Arturo Marelli. Vestuario: Dagmar Niefind.

TOULOUSE Sin duda, *Las bodas de Figaro* es la obra maestra operística de Mozart. La riqueza melódica es desbordante, la dramaturgia de una variedad incomparable, el texto de una veracidad excepcional, los personajes ricos en matices, las peripecias infinitas, el canto copioso, la armonía de una extraordinaria sensualidad.

Clásica de la cabeza a los pies, la producción de Marco Arturo Marelli resulta a la vez respetuosa y divertida. La dirección de actores es tan discreta como eficaz, lo que permite a los cantantes pene-

trar con naturalidad en la psicología de los personajes. La puesta en escena está llena de humor y de inspiración: puro teatro. Adaptada expresamente a la puesta en escena, pues está realizada por el propio Marelli, la escenografía es simpática, con un telón a la manera de Watteau. Los lugares de la acción se multiplican tanto como la ocasión lo requiere, lo que permite una simultaneidad de acciones y un pragmatismo que posibilita una narración casi cinematográfica. El ingenioso decorado se divide a menudo en dos, lo que proporciona

un encadenamiento de escenas más rápido y una mayor eficacia dramática mientras el telón se desliza para ocultar la escena precedente.

El reparto resulta, vocalmente, equilibrado. Andrew Schroeder, de voz amplia y sólida, realiza un Almaviva algo primario, falto de carisma y nobleza. El Figaro de Alex Esposito resulta consistente pero su voz no es lo suficientemente corpulenta. Ricarda Merbeth tiene la voz en exceso gruesa, el vibrato demasiado amplio y el color poco mozartiano para ser la Condesa. Por el contrario,

Anne-Catherine Gillet, de voz luminosa y sensual, encarna una Susanna juvenil y briosa, de extraordinario encanto. Lo mismo que Amel Brahimi-Djelloul, que posee la gracia, la ligereza y la espontaneidad de Barbarina. Blandine Staskiewicz, desvestida sin parar por Susanna y Figaro, plantea un Cherubino lleno de vivacidad. En el foso, Marco Armiliato maneja bien a la orquesta, a la que confiere animación y luminosidad, plenamente de acuerdo con el estilo de Mozart.

Bruno Serrou

Apertura de la Scala

REFLEXIVO Y ELEGANTE

Teatro alla Scala. 7-XII-2008. Verdi, *Don Carlo*. Ferruccio Furlanetto, Stuart Neill, Fiorenza Cedolins, Dolora Zajick, Dalibor Jenis. Director musical: **Daniele Gatti**. Director de escena: **Stéphane Braunschweig**.

MILÁN La temporada de la Scala se ha iniciado con la versión de 1884 del *Don Carlo* de Verdi (en cuatro actos, lamentablemente sin el acto de Fontainebleau, y en italiano, como de costumbre, aunque desde cualquier punto de vista se note que la lengua original es la francesa). Discutible la inserción del bellissimo lamento por el asesinato del Marqués de Posa, gran página que Verdi sacrificó en favor de una tensa concisión dramática y usó luego en el *Lacrymosa* del *Réquiem*. *Don Carlo* es una de las obras más fascinantes e importantes de Verdi, que se enfrenta de modo originalísimo con las convenciones parisinas de la *grand opéra* y las pliega a las concepciones propias, con logros de excepcional complejidad.

Con base consciente en tal complejidad, se movió la interpretación de Daniele Gatti, cuya dirección, junto con la respuesta de coro y orquesta, fue el punto de fuerza decisivo de este *Don Carlo* de la Scala. Gatti traba-



Fiorenza Cedolins y Ferruccio Furlanetto en *Don Carlo* de Verdi

jó en profundidad en una dimensión reflexiva, iluminó claroscuros y medias tintas con meditativa finura, individualizando la riqueza de colores y difuminados de una interpretación que en las repeticiones, pasada la histeria de la velada inaugural, estaba destinada a crecer.

También decisiva en el *Don Carlo* scaligero fue la sobria, interiorizada elegancia del espectáculo firmado por Stéphane Braunschweig, artífice de la dirección de escena y los bellísimos decorados en su esencialidad: la más sugestiva quizá la des-

pojada y fulgurante del desolado monólogo de Felipe II al comienzo del penúltimo acto. Entre las escenas inolvidables desde el punto de vista visual incluiría también las sepulcrales al comienzo y al final de la ópera. Notables los figurines del XVI, pero modernos en la escenas de masas en las que aparece el pueblo, firmados por Thibault van Craenenbroeck. No todo, sin embargo, parecía completamente resuelto: la dirección escénica presentaba grandes finezas en el cuidado de algunos detalles, pero también concesiones

convencionales sobre todo en la escena del auto de fe. No muy convincente (pero marginal en el conjunto) fue la idea de subrayar la pérdida y el fracaso de los sueños de Isabel, Carlos y Rodrigo poniendo sobre la escena niños que son sus dobles infantiles.

En el reparto, se admiraron sin reservas la nobleza, delicadeza y riqueza de claroscuros de Fiorenza Cedolins (Isabel). Autorizadísimo Felipe de Ferruccio Furlanetto, memorable en su gran monólogo. Dolora Zajick convenció más en su última aria que en los otros aspectos del personaje de Eboli; Dalibor Jenis hizo un Rodrigo elegante y un poco ligero. Carlos fue Stuart Neill, que ocupó el lugar de Giuseppe Filianoti, con evidentes dificultades en el ensayo general, y que ofreció una muestra de sólida seguridad. De buen relieve Anatoli Kotscherga y Diogenes Randes, en sus papeles de un fraile y Carlos V respectivamente.

Paolo Petazzi

Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid



Selección de Alumnos y Convocatorias de Becas

Grupos de Cámara de Viento, Cuerda y Piano
Curso académico 2009/2010

Con la Dirección Académica de la Escuela Superior de Música Reina Sofía

Departamento de Vientos

Audición 28 de abril

Profesor Hansjörg Schellenberger
Profesor Jacques Zoon
Profesor Klaus Thunemann
Profesor Radovan Vlatković

Departamento de Grupos con Piano

Audición 15 de abril

Profesor Ralf Gothoni
Profesora Márta Gulyás
Profesor Eldar Nebolsin

Departamento de Cuerdas

Audición 22 de abril

Profesor Günter Pichler
Profesor Heime Müller

Artistas invitados

Eduard Brunner
Walter Levin
Menahem Pressler
Bruno Canino

Fecha límite de recepción de solicitudes 27 de febrero de 2009

Información: Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid / Secretaría Académica / Plaza de Oriente, s/n

28013 Madrid / Teléfono 34 91 521 68 02 / Fax 34 91 351 07 88

Para ampliar información: iicm@albeniz.com / www.iicm.com



Comunidad de Madrid



El *Anillo* furero en Italia

IMÁGENES PARA UNA FÁBULA

Teatro Comunale. 20-XI-2008. Wagner, **Siegfried**. Leonid Zakhoshaev, Juha Uusitalo, Jennifer Wilson, Franz-Josef Kapellmann, Ulrich Röss, Catherine Wyn-Rogers. Director musical: **Zubin Mehta**. Dirección de escena: **La Fura dels Baus**.

FLORENCIA Prosigue con *Siegfried* la coproducción entre Valencia y Florencia para el montaje del *Anillo*, que concluirá en 2009 con *Götterdämmerung*. En Italia, La Fura dels Baus ha recibido el premio de la crítica musical 2007 por la "escenografía" del Prólogo y la primera jornada del *Anillo*: el reconocimiento es por el uso de las nuevas tecnologías por obtener, sobre todo por medio de las proyecciones, efectos escénicos nuevos y visionarios; pero significativamente, el premio habla de escenografía, no de dirección de escena, porque en el "lenguaje furero" la dirección propiamente dicha, el gesto escénico del personaje individual en relación con la música, permanece inevitablemente en segundo plano. Narrar el

Anillo como una gran fábula con medios tecnológicos nuevos y sorprendentes puede llevar a resultados muy fascinantes, puede arrastrar al espectador con una gran riqueza de imágenes y un juego envolvente de la fantasía, pero no parece que quiera proponer una clave interpretativa del mito conceptualmente más compleja. El Wagner del *Anillo* se puede leer de muchas maneras, y si se aceptan, incluso con sus límites, las premisas de la producción de la Fura dels Baus, aquí nos encontramos, en los momentos mejores, frente a una lectura de fuerte sugestión visionaria. Mi impresión es que en *Siegfried* la desencadenada sucesión de invenciones quizá fuese menos martilleante y más discontinua con respecto a la de

Rheingold, el espectáculo que a gran parte de la crítica italiana le ha gustado más, y donde la cantidad de sucesos le ofreció un mayor número de inspiraciones a la fantasía de Carlos Padrissa y el grupo catalán. En *Siegfried* había más dirección en sentido tradicional (también porque el uso de los carrillos móviles se reserva para el mundo de los dioses), pero el comportamiento escénico de Mime y Siegfried no parecía particularmente cuidado, era simplemente habitual. Y algunos hallazgos parecían un poco fáciles, casi triviales: por ejemplo, la proyección de la rotura de un yunque gigantesco en miles de fragmentos al final del primer acto. Sin embargo, en el tercer acto, quizá el mejor, parecieron convincentes las evoluciones

entre grandes paisajes nevados y luego la idea del enorme lecho circular de Brünnhilde rodeado por llamas de antorchas (retomada del final de *Die Walküre*).

Decepcionante la dirección de Mehta, de alto nivel profesional, pero poco inspirada, extrañamente casi plana, al menos en la función escuchada. La calidad del reparto se confirmaba elevada por cuanto respecta al poderoso Wotan de Juha Uusitalo, la Brünnhilde de Jennifer Wilson, el siniestro Alberich de Franz-Josef Kapellmann y la Erda de Catherine Wyn-Rogers. Un discreto Mime fue Ulrich Röss. Desenvuelto, pero no del todo convincente Leonid Zakhoshaev, un Siegfried de limitado peso vocal.

Paolo Petazzi

La Fenice reúne a Schoenberg con Leoncavallo

LA EXTRAÑA PAREJA

Teatro La Fenice. 12-XII-2008. Schoenberg, **Von heute auf morgen**. Leoncavallo, **Pagliacci**. Georg Nigl, Brigitte Geller. Adina Nitescu, Piero Giuliaci, Juan Pons. Director musical: **Eliahu Inbal**. Director de escena: **Andreas Homoki**.

VENECIA Son demasiado raras en Italia las representaciones del tercer acto único de Schoenberg, *Von heute auf morgen* (De hoy para mañana, 1928-1929) sobre libreto —corregido por el compositor— de Gertrud Kolisch, su segunda mujer: una leve comedia doméstica, concebida según el gusto de la *Zeitoper* (ópera de actualidad) entonces de moda. Los dos protagonistas, marido y mujer, descubren la verdad del afecto que los liga después de una discusión provocada por la excesiva atención de él hacia una amiga de ella, una mujer "moderna". Se rozaría el adulterio, si se comportase según los dictámenes de una moda que cambia "de hoy para mañana". La pregunta final del niño: "¿Qué

son las personas modernas?" es repetida varias veces (en diversos idiomas) sobre las paredes que hacen de fondo para la esencial escena de Frank Philipp Schöllmann. La escritura de Schoenberg, que hacía ya algunos años había tomado familiaridad con el método dodecafónico, es de magistral finura, de nítida fluidez y riqueza de colores, de gran complejidad polifónica y no fácil realización. Inbal y la Orquesta de la Fenice alcanzaron un resultado discreto; el reparto era excelente, aun en las partes más breves de la Amiga (Sonia Visentin) y del cantante (Mathias Schulz), que se unieron en el exigente cuarto conclusivo a los sensacionales Georg Nigl y Brigitte Geller. Impecable por gusto,



Escena de *Von heute auf morgen*

medida e inteligencia la dirección de Andreas Homoki, que también agradó mucho en *Pagliacci* de Leoncavallo (bella la idea escénica de girar y abrir los elementos que en Schoenberg formaban una pared). Pero la elección de La Fenice de unir *Von heu-*

te auf morgen a *Pagliacci* (bajo el signo del adulterio, que en la comedia de Schoenberg sólo se apunta y en el drama de Leoncavallo conduce a la muerte) es desastrosa para el pobre Leoncavallo, cuya música en ese contexto parecía envejecida e inaudible y no pudo ser valorada por lo que históricamente representa. Quizá también por esto Eliahu Inbal parecía un poco molesto. Del reparto destacaban el autorizado Juan Pons (Tonio), aun si vocalmente economizó demasiado. Desenvuelta y un punto áspera Adina Nitescu (Nedda), inclinado a la retórica a la vieja usanza el tenor Piero Giuliaci (Canio) y agradable Marco Caria (Silvio).

Paolo Petazzi

Muti transforma la Orquesta del Teatro dell'Opera

MILAGRO EN ROMA

Teatro dell'Opera. 6-XII-2008. Verdi, **Otello.** Alexander Antonenko, Marina Popiavskaja, Giovanni Meoni, Barbara Di Castri, Roberto De Biasio. Director musical: **Riccardo Muti.** Director de escena: **Stephen Landgridge.** Escenografía: Georges Souglides. Vestuario: Emma Ryott.

ROMA La dirección artística de Mauro Trombetta en el Teatro de la Ópera de Roma llega a su fin, pero se cierra con fuegos de artificio: *Otello* en coproducción con el Festival de Salzburgo, dirigido por Riccardo Muti, pero antes en la escena romana. Deslumbrante obertura de la internacionalización del teatro, firmada por el nuevo director, el compositor Nicola Sani. Sopla un viento nuevo: ¡fuera la tradición en favor del teatro de dirección de escena! Robert Carsen, Robert Wilson, Anish Kapoor... ¿quién los ha visto en la ciudad eterna? Muti es un verdadero alquimista: transmuta el hierro en oro. Por su refinadísima dirección, precisa una orquesta que le responda. Por eso, se ha podido descubrir que la Orquesta del Teatro sabe sonar como nunca antes, basta que sea la batuta justa. Qué pianísimos inesperadamente refinados, qué terrorífica explosión orquestal de la obertura, que lava el espectador a la butaca... se redescubrieron secciones enteras. Sensacionales trompetas, brillantes y claras como hasta ahora. Luego, las voces, que no sólo se oyeron sino que se entendieron nítidamente. Muti quiere también un público preparado para la escucha, ya se sabe. Insólitamente, aun el coro (incluido el de voces blan-



Escena de *Otello* de Verdi en la Ópera de Roma

cas) estuvo extraordinariamente compacto e inteligible. Este fue el milagro de Muti en Roma, donde hasta pareció que la acústica de la sala fuera otra.

La escena ferrosa de George Souglides, con la inclinación en perspectiva *dejà vu*, recordaba la *Felsenreitschule*. Tantas llamas... ¿las pasiones que arden? La limpia dirección de Stephen Landgridge realizó bellos *tableaux vivants* entre Veronese y Tiziano con las masas

imponentes de coristas y bailarines que se agolpaban sobre la escena. Cambios de escena un poco largos.

Otello, la vía italiana del ciclón Wagner, tiene tres protagonistas: Otello, Desdemona, Jago. El héroe epónimo (Alexander Antonenko), aun si tiene la estatura vocal, la dicción, pese a ser muy buena, resulta fastidiosa a la larga. A veces, parecía tirante en los agudos, un Otello sin sensibilidad aunque correcto. Giovanni Meoni es un

espléndido Jago: hermoso timbre baritonal, seguro en la técnica. mefistofélicamente traicionero. Marina Poplavskaja, Desdemona de gran intensidad dramática y segura. Emocionante en los momentos íntimos. Un bravo a Barbara Di Castri (Emilia) y Roberto de Biasio (Cassio), luminoso tenor. Se espera el regreso de Muti para *Iphigénie en Aulide*, en marzo, una terapia sana.

Franco Soda

XI CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLÍN "VILLA DE LLANES"

22, 23 y 24 de agosto de 2009

**XXII CURSO
INTERNACIONAL
DE MÚSICA**

Llanes - Asturias
Del 17 al 31 de Agosto de 2009

Violín: José Ramón Hevia, Sergei Fatkoulina
Anna Baget, Aitor Hevia*
Cibrán Sierra*

Viola: Ashan Pillai, Dénes Ludmány*

Cello: Aldo Mata, Helena Poggio*

David Hevia

Cámara juvenil (duos, trios...):
Orquesta: José Ramón Hevia

*Cuarteto: Cuarteto Quiroga

Asociación de Músicos de Asturias

C/ Monte Gamonal, 21-6° D, 33012 Oviedo. España

Tel: 985 08 46 90 / 985 25 62 8. Web: www.llanesmusica.com e-mail: mateoluces@telecable.es

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES



Una clásica opereta vienesa con apariencia de cómic

VISTOSO COLORIDO

Theater. 30-XI-2008. Zeller, **Der Vogelhändler.** Sumi Kittelberger, Madelaine Wibom, Kerstin Witt, Tobias Hächler, Jason Kim, Martin Nyvall, Marc-Olivier Oetterli. Director musical: **Rick Stengårds.** Directora de escena: **Christine Cyris.** Decorados: Werner Hutterli y Henning Wagenbreth. Vestuario: Birgit Künzler y Henning Wagenbreth.

LUCERNA En 1891, justamente cien años después de Papageno, el patriarca de los pajareros, escribió el compositor aficionado, jurista y funcionario Carl Zeller su único éxito, *Der Vogelhändler* (El cazador de pájaros), según el afortunado modelo de la opereta vienesa a la Johann Strauss. La comedia de equívocos está tejida según el esquema habitual, pero esto no fue un impedimento para el triunfo de la obra, rica en agradables ritmos de vals y en

melodías pegadizas.

El conservador espíritu de la obra y el envejecido encanto de la opereta como género (salvo algunas honrosas excepciones) han llevado al Teatro de Lucerna a contratar a un artista de cómic y a actualizar adecuadamente el libreto. Los dibujos de Henning Wagenbreth, llenos de línea y de colorido, son una pura delicia en sí. No sólo funcionan estupendamente como decorados, elementos de atrezzo y figuras de cartón, sino que al

multiplicarse ofrecen numerosas posibilidades a la directora de escena Christine Cyris, que supo mantener en todo momento el ritmo necesario y dotar a los personajes de una cierta humanidad, sin perder por ello su humor.

Las célebres melodías de Zeller permanecen incom bustibles, como *Yo soy la Christel del correo*, a la que Sumi Kittelberger encarnó de manera viva y animada, o *En el Tírol se regalan rosas*, el *Paradestück* del protago-

nista, que Martin Nyvall cantó con cierto encanto pero en los límites de su voz. Madelaine Wibom como Princesa Electora supo imponerse por encima de la orquesta, a cambio de ciertas irisaciones metálicas en su instrumento. A la batuta, Rick Stengårds resultó poco elástico en los *tempi* y con tendencia a los excesos dinámicos, contando con una orquestación ya de por sí bastante densa.

Reinmar Wagner

Claus Guth e Ingo Metzmacher entusiasman con el *Tristán* de Wagner

NOCHE DE AMOR BAJO OBSERVACIÓN

Opernhaus. 10-XII-2008. Wagner, *Tristan und Isolde.* Nina Stemme, Ian Storey, Michelle Breedt, Alfred Muff, Martin Gantner, Volker Vogel, Martin Zysset. Director musical: **Ingo Metzmacher.** Director de escena: **Claus Guth.** Decorados y vestuario: Christian Schmidt.

ZÜRICH No hay barcos, ni marineros, ni héroes medievales: Claus Guth trasladó toda la acción de *Tristán e Isolda* a la Villa Wesendonk en Zúrich, el lugar de la relación amorosa de Richard Wagner con su musa Mathilde Wesendonk. Así, transforma a Tristán en el propio Wagner, al rey Marke en Otto Wesendonk, Mathilde es Isolda y Brangäne una especie de gemela de ésta, ya que al director de escena alemán le gusta jugar un poco con las transformaciones temporales y espaciales, las fantasías y las ilusiones, concretando la situación planteada por Wagner en su drama musical en el interior de la pareja de enamorados que se mueven en medio de la sociedad burguesa, cuyas reglas deben seguir en apariencia. Como casi siempre, Claus Guth presta mucha atención a los pequeños detalles de la dirección de actores y logra también aquí realizar su concepto con



Nina Stemme e Ian Storey en *Tristán e Isolda* de Wagner

poderosas escenas, clarificadores gestos o pequeñas miradas y movimientos lentos como susurros.

La soprano sueca Nina Stemme no sólo cantó sin ningún esfuerzo el papel de Isolda, sino que supo llenarlo

de matices, colores y emociones, además de ofrecer siempre una impecable dicción y una perfecta comprensión del texto. Al principio, Ian Storey no se mostró tan dominador como Tristán, pero el tenor norteamericano

se fue creciendo a lo largo de la función, ofreciendo un magnífico tercer acto, en el que supo reflejar toda la agnía del protagonista con unos medios vocales intactos. Excelentes Martin Gantner en Kurwenal y Michelle Breedt como Brangäne, mientras que Alfred Muff sonó demasiado monótono y unidimensional como el rey Marke.

Al frente de una Orquesta de la Ópera de Zúrich magníficamente dispuesta, Ingo Metzmacher ofreció una versión muy decidida de la partitura. Su visión de *Tristán* no fue nunca autocomplaciente, sino que indagó en los pentagramas wagnerianos para obtener de ellos su enorme riqueza armónica, dinámica y tímbrica, descubriendo nuevos caminos sonoros para el oyente, que se vio así permanentemente sometido a una inquietante originalidad y obligado a no perder nunca su atención.

Reinmar Wagner

PALAU DE LES ARTS REINA SOFÍA

TEMPORADA 2008 - 2009

ALICANTE
2000-2009
PUERTO DE SALIDA DE LA
VIDA AL MUNDO A TUA

Faust

Charles Gounod

Dirección musical

Lorin Maazel

Kynan Johns (17)

Dirección de escena

David McVicar

Escenografía

Charles Edwards

Vestuario

Brigitte Reiffenstuel

Iluminación

Paule Constable

Coreografía

Michael Keegan-Dolan

Vittorio Grigolo, Faust

Erwin Schrott, Méphistophélès

Cristina Gallardo-Domàs, Marguerite

Gabriele Viviani / Mario Cassi, Valentin

Ekaterina Gubanova, Siébel

Annie Vavrilie, Marthe

Orquestra de la Comunitat Valenciana

Lorin Maazel, director musical

Cor de la Generalitat Valenciana

Francesc Perales, director

Coproducción

Royal Opera House, Covent Garden

Opéra de Monte-Carlo

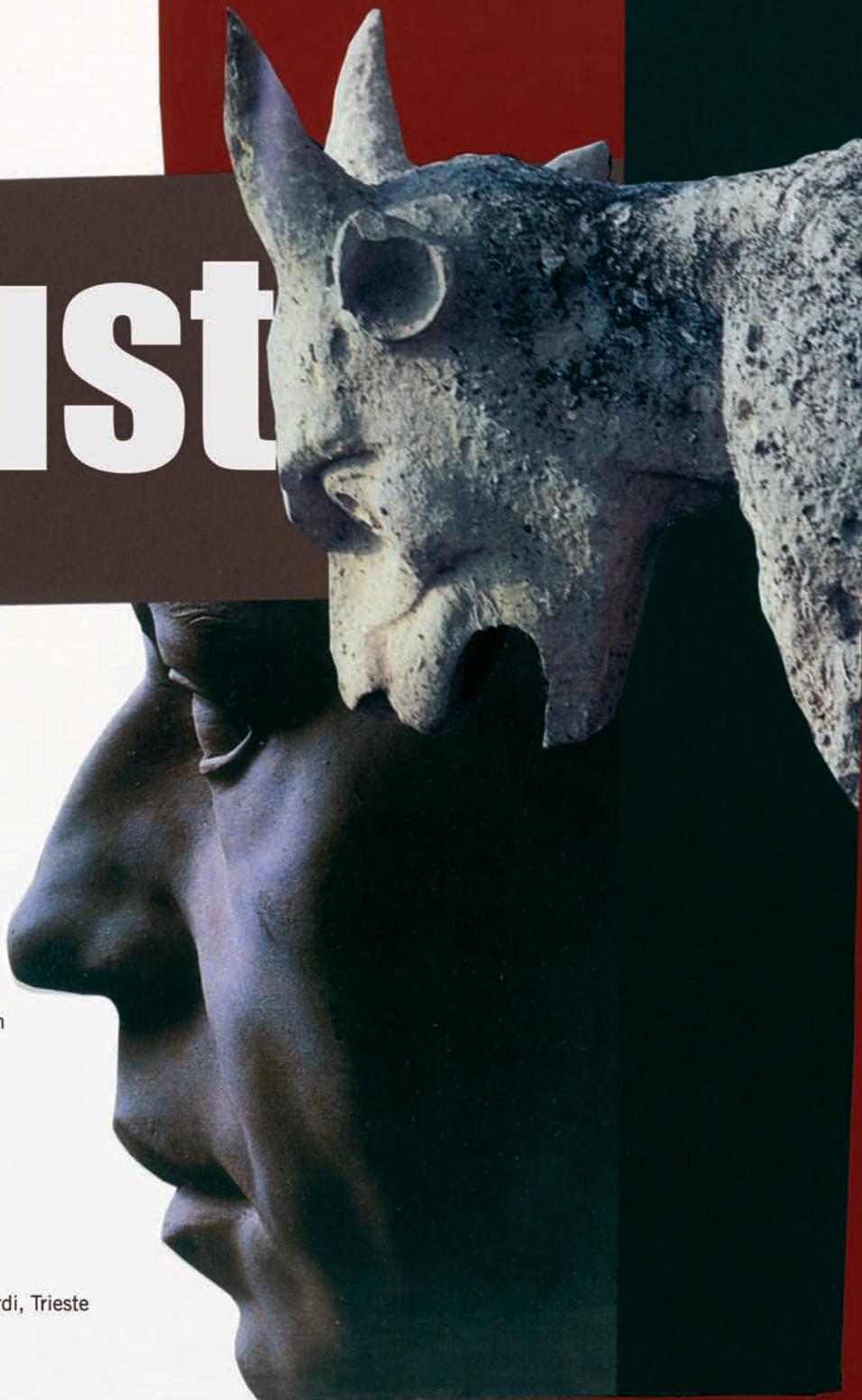
Opéra de Lille

Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi, Trieste

2, 5, 11, 14, 17 febrero · 20.00 h

8 febrero · 19.00 h

Sala Principal



INFORMACIÓN Y VENTA DE LOCALIDADES:

 www.lesarts.com / 902 202 383 / Taquillas del Palau de les Arts

 GENERALITAT
VALENCIANA

PALAU DE LES ARTS
REINA SOFÍA


ALEXANDRE THARAUD: EL PIANISTA SIN PIANO



Alexandre Tharaud es, a los cuarenta años, uno de los pianistas más destacados de su generación. Su repertorio se extiende de Couperin a Gérard Pesson pasando por Bach, Rameau, Chopin, Chabrier, Ravel, Debussy, Poulenc, Kagel y Pécou. Contrario a tener un piano en su casa, prefiere trabajar en casas de amigos. También compone, pero mantiene esta actividad en un segundo plano. Si disfruta tocando música de cámara, también le gusta participar en espectáculos como la Academia ecuestre Bartabas, donde tocó a Bach en medio de los caballos. Ha sido también consejero musical de los conciertos de la Biblioteca Nacional de Francia. Gracias a las *Suites para clave* de Rameau, publicadas en 2001 por Harmonia Mundi, Tharaud adquirió renombre internacional. SCHERZO le ha entrevistado con motivo de la publicación por este mismo sello de un álbum consagrado a Erik Satie.

Nacido el 9 de diciembre de 1968, usted inició sus estudios de piano a los cinco años. ¿Qué le llevó a escoger este instrumento?

Nací en una familia de artistas. Mi madre era bailarina en la Ópera de París y mi padre barítono, aunque renunció a cantar tras mi nacimiento. Crecí rodeado de partituras de óperas. Fue así como descubrí la música francesa. Mi abuelo era violinista en la Orquesta Colonne. Me pusieron ante un piano a los cinco años sin pedir mi opinión y de forma natural, a semejanza de mi hermana, que se dedica actualmente a la enseñanza. Entré a los once años en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Deseaba dedicarme a la composición y a la dirección después de soñar con ser prestidigitador. Entré en la clase de piano a los catorce

años. Fui alumno de Germaine Mounier, discípula de Marguerite Long. Era una mujer con carácter, muy dura, posesiva y maternal, y de hecho mantenía conmigo una relación muy estrecha. **La escuela de Marguerite Long representa un piano bastante crispado, con los brazos muy cerca del cuerpo y dedos rígidos formando ángulo recto con el teclado. ¿Germaine Mounier heredó ese estilo o se tomó ciertas libertades respecto a su maestra?**

Su forma de tocar era completamente personal. Conseguía un sonido carnoso y carnal que todos sus alumnos intentaban reproducir. Sus manos eran extraordinarias. No le gustaba dar muchos conciertos, y eso que sus manos estaban hechas para eso. Mi técnica procede evidentemente de mi infancia, pero creo que todo llegó des-

pués de mi paso por el conservatorio. **¿Hizo todos sus estudios de piano en el Conservatorio con Germaine Mounier?**

Después de ella tuve a Theodor Paraskivesko en el tercer ciclo antes de atravesar un período de varios años difíciles porque no tenía profesor, ni dinero, ni discos. El desierto. Fue entonces cuando me lancé a un trabajo de desaprendizaje, de deconstrucción. En cierto modo, me convertí en mi propio profesor, me grababa en casetes. Este período, que me parecía un período negro, se reveló de hecho el más formativo de toda mi vida. Yo tenía dieciocho o veinte años, no tenía verdaderamente nada. Fue en ese momento cuando se forjó mi sonido, mi mano, entre otras cosas porque decidí sacar mis carencias a la luz, ponerlas de relieve

ve. Todo lo que en el Conservatorio se me dijo que escondiera yo decidí ponerlo sobre la mesa.

¿Cómo estaba su moral?

Lo que me molestaba no era convertirme en pianista, porque verdaderamente no había decidido serlo; lo que me incomodaba era estar lejos de la escena, que me resultaba vital pues había hecho mucha danza cuando era pequeño y figuración en los espectáculos líricos que montaba mi padre. Lo que me faltaba era la escena, el contacto con el público.

¿No aprovechó para intentar ir más lejos en la dirección de orquesta?

No. A los veinte años el piano había cogido ventaja. Me encaminaba hacia una carrera de pianista... aunque no tuviera conciertos.

¿Qué le condujo a renunciar a la composición?

Yo creo que lo eligió el piano, no yo. Quizá también la necesidad de la escena, porque la composición me habría alejado de ella.

¿Qué le aportó Paraskivesko respecto a Mounier?

Me aportó la novedad. Él procedía de la escuela rumana, una escuela que me resultaba totalmente extraña, pero que es, sin embargo, la escuela de Dinu Lipatti y de una grandísima descendencia de pianistas. Fue una ventana abierta a un nuevo paisaje. Me hablaba de la música de una manera muy diferente a Germaine Mounier. Hablábamos poco, por otra parte. Yo le miraba tocar. Poseía también un toque muy particular. Pero no trabajé con él más que dos años, en un ciclo de perfeccionamiento.

¿Son importantes los concursos para una carrera?

Hubiera preferido no pasar por ninguno. Pero en aquella época era lo mejor. Era imposible escapar de aquello. Pero basta con ver a pianistas un poco más jóvenes que yo, como Evgeni Kissin, Hélène Grimaud, Lang Lang, gente que toca mucho hoy día y que nunca ha pasado por concursos. En mi tiempo, me bastaba con tocar lo mejor posible procurando agradar a todos los miembros del jurado. Mi forma de tocar debía ser, pues, bastante consensual. Y, sobre todo, bastaba con que tocara siempre las mismas cosas. Así, de concurso en concurso, presentaba mis caballos de batalla, lo que no tenía ningún interés. Además, esos concursos exacerbaban la competencia entre los pianistas, y la música no tiene nada que ver con esto.

¿Ha trabajado el sonido de forma especial?

El sonido propio es muy difícil de escuchar. A semejanza de cuando uno escucha su voz en un aparato o en un contestador y no se reconoce. Verdaderamente sólo hay un sonido que me

guste escuchar: el de mis diez años. Porque el sonido de un niño, cuando los primeros profesores han sido excepcionales, como fue mi caso con Carmen Taccon-Degenat, profesora de origen español en el Conservatorio del distrito 14 de París. Incluso en el Conservatorio continué trabajando con ella. Germaine Mounier la estimaba enormemente. Cuando oigo a niños tocar, siento más emoción que cuando se trata de un gran pianista de hoy. Me imagino con ochenta o noventa años —es la esperanza de vida de mi generación— dando cursos a principiantes. He constatado que, a menudo, los niños no dan bien sus primeros pasos, lo que tiene consecuencias dramáticas.

¿Por qué no tiene piano en su casa?

Hace diez años que ya no lo tengo. Me sentía ahogado por mi instrumento. Lo tocaba todo el día, lo que me impedía trabajar de manera concentrada. Descifraba la partitura, improvisaba, hacía muchas cosas con mi piano, pero no con la suficiente intensidad. Y, además, el piano ocupaba un lugar demasiado importante en mi vida cotidiana. Decidí, por lo tanto, separarme físicamente de él. Lo hice en un principio, después acabé vendiéndolo. Desde hace diez años, trabajo en casa de diferentes personas que me han dado sus llaves. Estas personas no están en casa cuando yo toco. Voy a sus casas sólo con las partituras que necesito; no me tienta trabajar en otra cosa. Llego, apago el móvil y penetro en un universo que no es el mío pero que me inspira. No me gusta trabajar con un piano de concierto, es demasiado “bonito”. Uno se escucha, se ve tocar, está contento con lo que hace pero no se va muy lejos. Mientras que los pianos medianos, con fallos, con problemas, que no responden de forma extraordinaria a lo que les pides, son muy buenos para trabajar porque buscas, ahondas mucho más. Por eso me siento mucho más a gusto que con los pianos de concierto. Siempre estoy contento. Incluso si no me gusta, estoy contento porque sé interrogarle, dialogar con él. Algo que no sabía hacer anteriormente. También se me aviva el deseo de tocar, no todos los días se tienen ganas de ponerse ante el piano. Yendo en el metro, al no tener el piano en casa, deseo encontrarme de nuevo con él. Trabajo mucho dentro de mi cabeza, en casa, andando, y por eso cuando me siento de nuevo al piano, lo hago con glotonería, con ansia, con deseo.

Usted compone.

He compuesto mucho y he querido arrinconar esta actividad porque el oficio de pianista acapara todo mi tiempo y mi energía. No se puede hacer todo pero, de vez en cuando, siento de nue-

vo la necesidad de retomar mi papel y escribir. Por gusto o para amigos que me solicitan una pieza. Pero hablo poco de ello. A lo catorce o quince años me atraía mucho la música de Tristan Murail. Y basta con mirar los estrenos que hago para ver a qué compositores de hoy me siento más próximo.

Usted toca Couperin y Rameau, a los que los pianistas han renunciado cuando han pasado a ser patrimonio de los clavecinistas. ¿Por qué ha regresado a este repertorio?

Mis primeros discos estuvieron consagrados a los compositores franceses del siglo XX que considero como tataranietos de Couperin y Rameau. Se trataba de un regreso a las fuentes y de un trabajo indispensable para entender mejor a estos músicos de finales del siglo XIX y principios del siguiente (pienso en Chabrier y Ravel, entre otros). Por otra parte, había descubierto las grabaciones de Marcelle Meyer a los diecisiete años, grabaciones que marcaron mi vida desde el primer momento, pues esta pianista tocaba a los clavecinistas como nadie. En los años 1999-2000, como tenía desde hacía tiempo muchas ganas de abordar la obra de Rameau, me dije a mí mismo que ya era tiempo de hacerla. Aquel año, Simon Rattle había dirigido *Les Boréades* con una orquesta de instrumentos originales y la misma semana Minkowski dirigía *Pelléas et Mélisande* en Alemania. Lo que me llevó a preguntarme si había llegado el momento de probar que Rameau sonaba bien al piano. Aun admitiendo que mi trabajo consistía también en decir: “No olvidemos que esta música fue pensada enteramente para el clave”. Pero yo encontraba esta música tan magnífica que tuve ganas de grabar este disco, y además para la firma de música barroca por excelencia, Harmonia Mundi. Fue una apuesta: esperaba un eco más negativo que el que tuvo. Su éxito fue inesperado considerando ese disco, ante todo, como un regreso a las fuentes.

¿Pensó en el clave al tocar el piano?

En absoluto. Pensé en el piano. En un primer momento quise escuchar todo lo que había al clave e ir a ver a clavecinistas como Olivier Beaumont. Pero querer imitar el clave al piano es ridículo. Enseguida quise deshacerme de esa referencia. Después de haber ido hasta el fondo en la forma de tocar de los clavecinistas, me liberé de ella para asumir por completo mi instrumento y ver qué podía hacer con él. Algo que no es tan complicado. Lo que es difícil, por el contrario, para un pianista es adaptarse, comprender el estilo, la forma de tocar los ornamentos, etc.

¿Ha trabajado Couperin de la misma forma que Rameau?

No, con Rameau me costó mucho

encontrar el coraje para abordarlo pues ningún pianista lo había grabado desde hacía mucho. Con Couperin estaba en aguas conocidas. Y el discurso es diferente, Couperin está muy alejado de Rameau. Su música es más íntima, más interior; activa nuestra imaginación.

A semejanza de la pieza a seis manos de Couperin, a usted le gusta compartir un mismo teclado con varios pianistas.

Me gusta tocar con otros. Simplemente porque no nos vemos. Un concierto de varios pianistas es una manera de verse. Aunque nos telefoneamos, nada vale tanto como el contacto directo. Tener la ocasión de un concierto para dos pianos, o a cuatro o seis manos, significa antes que nada poder verse, compartir la música juntos. También me gusta la música de cámara, pero ya casi no la hago. El recital ha ganado la partida, aunque hubo un tiempo en el que prácticamente no hacía más que eso.

Usted se encargó de la programación de conciertos en la Biblioteca Nacional de Francia. ¿Qué le atrae en la actividad de programador?

Me gustaría dirigir un festival o crear uno. Eso me falta. Porque, antes de la BNF, había tenido otras experiencias como programador. Me encantaba plantear encuentros con los músicos, con el público, sorpresas. Pero ya llegará.

Al contrario que Couperin y Rameau, Chopin atrae a todos los pianistas. La concurrencia es considerable. ¿Qué le ha decidido a medirse con esa competencia?

Chopin es el compositor que más he trabajado desde mis estudios. Es el que más me gusta tocar. Me gustaría, por lo demás, publicar otro disco Chopin próximamente.

¿Con qué programa?

No sería una integral. Sería una selección de preludios y valsos. Pero por qué no grabar una integral de aquí a diez años, si el disco existe para entonces. Y no se graba un disco en función de la competencia. En el fondo, se hace porque nos lo pide el cuerpo. Es un deseo que viene de lejos y que deben experimentar todos los pianistas. Es algo que nos llega del fondo de las entrañas, que tiene ganas de salir en algún momento y yo diría casi que no se tiene elección. Se puede hacer o no, y se eligen otras opciones si es imposible. Después uno se encierra durante varios días. El resultado de este encierro puede ser bueno o malo pero, qué importa, el intérprete es el peor situado para juzgarlo y, al final, es secundario. El disco es, ante todo, una necesidad vital.

Entonces, ¿por qué no Beethoven?

Ya llegará. Durante mucho tiempo pensé: “¿Beethoven? No antes de cincuenta años”. Por eso consagré mis primeros discos a compositores poco difundidos. Primero fueron Poulenc, Milhaud,

Chabrier. Deseaba trabajar el disco, adquirir una experiencia discográfica antes de dedicarme al gran repertorio. Al principio me consagré a los franceses, deseaba una coherencia en mi discografía. Siempre me ha asustado el número de discos que salen cada mes, casi cuatrocientos. Tenía la intención de labrarme mi pequeño camino, no para hacerme con un lugar o para que se hablara de mí. Yo quería crear para mí una discografía, escalonada a lo largo de toda una vida, hecha de diferentes piedras pero que tuviera coherencia, como un gran gesto. Por eso el inicio fue esta serie de discos de música francesa, con Rameau, Ravel, Chopin. Algo no del todo incoherente pues este último admiraba la música barroca e influyó a los franceses de más adelante.

En el plano contemporáneo, ¿le gusta trabajar con los compositores? ¿Qué le aporta trabajar con ellos?

Elegí no ser compositor, no tocar mis obras, no hablar de ellas. Poner esta actividad en un segundo plano es una decisión importante en la vida. Por ello, contactar con compositores contemporáneos, solicitarles encargos, estar lo más cerca posible de su trabajo me compensa, de alguna forma, la necesidad de crear. Creo que esta necesidad de estar presente en la creación, de acompañar a los compositores, de adquirir una responsabilidad hacia un repertorio que me gusta y, finalmente, de estrenar una obra en público, vale por todos los conciertos del mundo. Es un momento de una gravedad, de una tensión gigantesca. Nunca daré a luz, salvo que lo permita la ciencia, pero es un poco comparable. Esto también vale para el disco, esa idea de alumbramiento de un trabajo. Después, el disco vive su vida y ya no nos pertenece. Pero el estreno de una obra, sea nuestra o de otro, es siempre un alumbramiento en directo y en público. En este momento, por ejemplo, con Gérard Pesson hay una relación muy estrecha, pues trabajamos para una obra futura. Todavía no existe un encargo, pero nuestro deseo de trabajar juntos es tan fuerte que hemos decidido vernos de vez en cuando, comer juntos, enviarnos *e-mails*, intercambiar ideas incluso antes de saber cómo, qué dispositivo, cuál será la sustancia de la obra. Es lo mismo que pasó con Thierry Pécou, y por eso grabé y toqué numerosas obras de él. Nuestra amistad suscitó el deseo de trabajar conjuntamente, sin necesidad de un encargo, lo que es aún más interesante.

¿Cómo aborda a los compositores?

Hoy se puede contactar muy fácilmente por Internet, teléfono, etc. Al haber tocado bastante música contemporánea, aunque menos que un espe-

cialista, los compositores suelen contactarme. Escucho siempre las obras que me envían porque me apasiona. Aun con la frustración de tener que decir que no, prácticamente siempre, porque no tengo tiempo. Si no puedo hacer tantos estrenos como yo quisiera, me implica mucho. Los *Homenajes a Couperin* que estrené en el Théâtre de la Ville, los toqué todo aquel verano y más adelante por toda Europa.

Vayamos a Erik Satie, otro compositor francés. Hay numerosas integrales y discos aislados por todo el mundo. ¿Qué representa para usted este compositor? Algunos lo consideran un músico de segundo orden, mientras que Debussy lo ponía en un pináculo. ¿Cuál es su punto de vista?

Cuando se habla de Satie, la primera cuestión es justamente esa: ¿Dónde situarlo? Para mí es un compositor indispensable, pues he tocado a muchos compositores que, simplemente, no hubieran sido iguales sin Satie. Lo he frecuentado desde la infancia —como muchos pianistas, por otra parte—, también estubo muy próximo a una mujer que conocí muy bien, Madeleine Milhaud, a la que iba a ver muy a menudo a su casa. Y usted sabe que los últimos años de su vida Satie almorzaba todos los miércoles en casa de los Milhaud y permanecía ante la chimenea, solo, toda la tarde. Madeleine Milhaud fue a su apartamento inmediatamente después de su muerte. Ella me habló mucho de él. Por lo tanto, para mí Satie es, antes que nada, todo esto. Luego, es un grandísimo compositor, quizá un poco fuera de concurso, pues no realizó los mismos estudios musicales que otros compositores de su tiempo. Elegió vivir —aunque fuera muy mundano— fuera del mundo, pues se sentía más cerca de la naturaleza y de los animales que de los seres humanos. Sacar estos dos discos es para mí, ante todo, la ocasión de decir: “Escuchemos a Satie sin *a priori*, pero escuchémoslo”. Satie, que desaparecía y se escondía con tanta frecuencia, ¿no juega todavía al escondite, casi un siglo después de su muerte, con nosotros? Su música, si bien hay gente que lo considera su compositor favorito —aunque no conozca verdaderamente su obra—, su música sigue siendo una gran desconocida.

¿En quién piensa cuando dice que muchos compositores no hubieran existido sin él?

En todo el Grupo de los Seis, en Ravel, en Debussy... Este último le mostró gratitud, incluso le rindió homenaje al orquestar la primera *Gymnopédie*.

¿En qué forma se presenta su disco Satie?

Se trata de un álbum, porque no quería grabar una integral. Me pareció que una integral no rendiría servicio a Satie, que ha escrito una obra gigantesca para el piano. Una integral discográ-

fica es demasiado cara para el público. Y quiero que mis discos sean accesibles al mayor número de gente. Me bastaban dos discos para ofrecer un retrato tan completo y exacto como fuera posible. El primero contiene extractos de la obra para piano solo y el segundo música de cámara; dúos, no sólo obras para cuatro manos —pienso en obras maestras como los *Morceaux en forme de poire*, que son indispensables para conocer a Satie—, las obras para violín y piano, algunas *mélodies*, y también canciones de cabaret, faceta de Satie que no se puede ignorar y que es absolutamente sabrosa. He contado con la cantante Juliette, porque no quería una cantante lírica sino una voz que nos recordara a las de Paulette Darty y ciertas cantantes como Fréhel. Para mí, Juliette es la única que hoy día puede devolvernos a aquel tiempo. Para las obras a cuatro manos, he solicitado la colaboración de Eric Le Sage; para las piezas para violín y piano he llamado a Isabelle Faust. También hay un pequeño inédito para piano y trompeta que toco con David Guerrier y, por último, canciones más serias que he confiado al tenor Jean Delescluze, cuyo timbre es muy similar al de Michel Sénéchal. Era la ocasión de hacer de nuevo música de cámara y ofrecer, con estos dos discos, un retrato de Satie.

¿Qué piezas integran el primer disco?

Propongo una especie de ramillete de obras de Satie, estructurada alrededor de una columna vertebral, las *Gnossiennes*. Comienzo por la primera y acabo por la última, las otras se intercalan a lo largo del disco. Al lado de las *Gnossiennes* he grabado, por supuesto, la primera *Gymnopédie*, obras conocidas y otras mucho menos, intentando equilibrar los diferentes períodos de Satie, sobre todo su época Rosacruz, integrando también *Le Piccadilly*, que es, por lo que sé, el primer *ragtime* escrito por un compositor francés de música seria. He dejado espacio a mis gustos personales.

Cuando proyecta un disco, ¿ensaya primero el programa en concierto?

El caso de Satie es particular, porque hice un espectáculo Satie en el Théâtre du Rideau de Bruxelles durante cinco temporadas consecutivas, cuatro semanas al año. Adoraba ese espectáculo. He frecuentado mucho a Satie, pero eso fue hace bastante. No he querido volver a tocarlo antes de grabar este álbum y no lo volveré a tocar después de la gira prevista en febrero de 2009, que incluye una Jornada Satie en la Cité de la Musique de París y una veintena de conciertos en un mes.

¿Por qué no desea volver a Satie?

Porque pienso que no se le rinde servicio tocándolo en el marco de un



Christophe Urbain

concierto tradicional. Satie se escucha con otra relación respecto al tiempo, respecto a la música, lejos del marco del recital. No me gusta tocarlo, por ejemplo, en un recital abigarrado, encadenando en la primera parte piezas de Satie y en la segunda los *Preludios* de Chopin. Eso no funciona. En todo caso, con mi forma de tocar y con mi oído. Prefiero no tocar más que Satie durante uno o dos meses, después se acabó.

¿Desea usted orientarse hacia Debussy?

Cuando acabé la integral Ravel, la cuestión de una integral Debussy se planteó, naturalmente. Dos factores me disuadieron de ella. Por una parte, Alain Planès, fabuloso músico, tenía en marcha su integral, que concluye justo ahora. Seguir sus pasos hubiera sido incoherente. Por otra, me parece que hay muchas integrales disponibles. Debussy es un compositor muy tocado y grabado. Por lo que concierne a Debussy, teniendo en cuenta que me gusta aportar mi pequeña piedra, llenar un vacío en un repertorio discográfico —aunque no siempre lo hago, como demuestran los *Preludios* de Chopin—, esa saturación me ha inclinado a rechazar semejante proyecto. Y tenía otras prioridades, deseos físicos de otras grabaciones.

Después de Satie, ¿qué le apetece hacer?

Me gustaría hacer Mozart, Rachmaninov, Scarlatti, los *Conciertos* de Ravel, de Bach; mucho Bach, sobre todo las *Variations Goldberg*... ¡Como mínimo dos años de estudio! También quiero dejar un hueco a compositores franceses poco conocidos. Pero eso es difícil. Primero porque ya he hecho mucho en ese terreno. Algunos discos pasaron inadvertidos

a causa de mi juventud y por el hecho de haberse editado en casas pequeñas, pero aquello tenía mucho interés. Y hoy me sigue interesando. Tengo ganas de regresar a aquellos compositores; de tocarlos, de redescubrirlos y volver a trabajarlos. Son de una riqueza increíble.

¿Qué representa para usted el disco?

Ante todo es un trabajo que me resulta esencial. Mientras que todos mis colegas me dicen detestarlo y tener pesadillas cuando tienen que grabar uno, para mí también es una pesadilla porque es una aventura terrible —hay numerosas posibilidades durante la grabación de un disco, hay consideraciones turbadoras, cada vez es más duro—, pero es un trabajo que me resulta vital, paralelamente al concierto. Lo que me gusta del disco, como dije antes, es que ya no te pertenece una vez que ha aparecido. Pero, gracias a él, se establece una relación muy íntima con el oyente. Me gusta la idea de que, en el mismo momento en que estamos hablando, haya gente que escuche uno de mis discos, que haga bien a la gente. Gente que nos cruzamos a la salida de un concierto o que nos escribe diciendo cosas particularmente íntimas, porque formamos parte de su vida. Un disco acompaña a la gente durante décadas. Esa idea me conmueve: saber que esos pocos días de grabación, ese trabajo, va a convertirse en un disco que puede hacer bien, desempeñar el papel de una verdadera medicina. No sólo me siento útil, es también un motor para continuar tocando.

Bruno Serrou

Traducción: Juan Manuel Viana

LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE ENERO

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



BARTÓK: Conciertos para dos pianos y percusión, para violín nº 1 y para viola. STEFANOVICH Y AIMARD, pianos; KREMER, violín; BASHMET, viola. SINFÓNICA DE LONDRES. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: PIERRE BOULEZ. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7440

Esta triple entrega de obras concertantes de Bartók ha sido uno de los discos del año. **S.M.B.** Pg. 81



BEETHOVEN: Sonatas n.ºs 21-25. RONALD BRAUTIGAM, fortopiano. BIS SACD-1573

Estamos ante un disco extraordinario. Un disco en el que nos atraparé el poder cautivador de un artista con mayúsculas. **J.G.-R.** Pg. 82



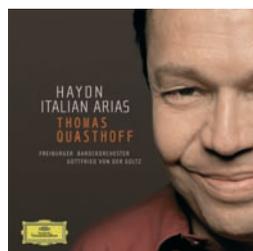
DONIZETTI: Le fille du régiment. NATALIE DESSAY, JUAN DIEGO FLÓREZ, ALESSANDRO CORBELLI, FELICITY PALMER. CORO Y ORQUESTA DE COVENT GARDEN. Director musical: BRUNO CAMPANELLA. Director de escena: LAURENT PELLY. VIRGIN 519002

Una joya audiovisual que redime bastante el catálogo DVD. **F.F.** Pg.107



HAENDEL: Furore. Arias de Serse, Teseo, Giulio Cesare, Hercules, e.a. JOYCE DIDONATO, mezzosoprano. LES TALENS LYRIQUES. Director: CHRISTOPHE ROUSSET. VIRGIN 519038

Una elegantísima línea de canto y una fascinante capacidad para matizar expresivamente cada frase. **P.J.V.** Pg. 90



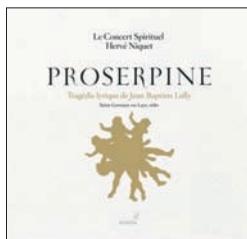
HAYDN: Arias italianas. THOMAS QUASTHOFF, barítono. ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO. Director: GOTTFRIED VON DER GOTZ. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7469

Pocos artistas tan musicales y tan capaces en el ámbito germánico para servir piezas como las aquí integradas. **A.R.** Pg. 92



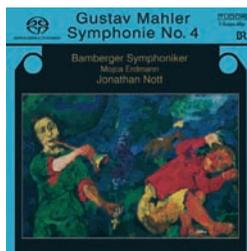
LISSO: Cantiones sacrae. COLLEGIUM VOCALE DE GANTE. Director: PHILIPPE HERREWEGHE. HARMONIA MUNDI HMC 901984

Su entendimiento de la polifonía de Lasso es de una limpieza, elocuencia retórica y expresividad fuera de lo común. **E.M.M.** Pg. 93



LULLY: Proserpine. SALOMÉ HALLER, BÉNÉDICTE TAURAN, STÉPHANIE D'OUSTRAC, BLANDINE SATASKIEWICZ. LE CONCERT SPIRITUEL. Director: HERVÉ NIQUET. 2 CD GLOSSA GCD 921615

Niquet da vida con sentido y coherencia a un imponente cuadro musical y teatral con más de tres siglos de antigüedad. **P.J.V.** Pg. 93



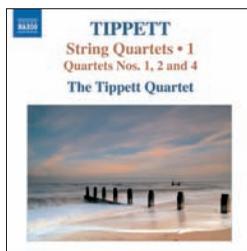
MAHLER: Sinfonía nº 4 en sol mayor. MOJCA ERDMANN, soprano. SINFÓNICA DE BAMBERG. Director: JONATHAN NOTT. TUDOR 7151

Una versión que hace del detallismo, virtud y de la inocencia, un fin logrado como producto de una naturalidad exquisita. **J.G.-R.** Pg. 94



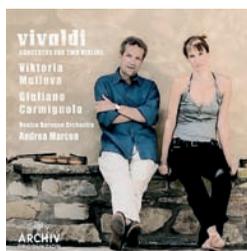
SAARIAHO: Notes on Light. Orion. Mirage. KARITTA MATTILA, soprano; ANSSI KARTTUNEN, violonchelo. ORQUESTA DE PARÍS. Director: CHRISTOPH ESCHENBACH. ONDINE ODE 1130-2

Extraordinario disco con gran música en versiones de primera línea. **E.M.M.** Pg. 97



TIPPETT: Cuartetos n.ºs 1, 2 y 4. CUARTETO TIPPETT. NAXOS 8.570496

Obras extraordinarias en lecturas magníficas que hacen esperar ansiosamente el volumen que completará la serie. **C.V.W.** Pg. 101



VIVALDI: Conciertos para dos violines. VIKTORIA MULLOVA, GIULIANO CARMIGNOLA, violines. ORQUESTA BARROCA DE VENECIA. Director: ANDREA MARCON. ARCHIV 477 7466

Mullova y Carmignola hacen auténticos fuegos de artificio, pero Marcon no les va a la zaga. **E.M.M.** Pg. 101



VIVALDI: Conciertos para violonchelo II: RV 411, 401, 408, 417, 399, 403 y 422. CHRISTOPHE COIN, VIOLONCHELO. IL GIARDINO ARMONICO. Director: GIOVANNI ANTONINI. NAÏVE OP 30457

Globalmente los resultados son espectaculares. El sonido del conjunto es redondo y cristalino. Una delicia. **P.J.V.** Pg. 102



SUMARIO

ACTUALIDAD:
Finalistas MIDEM Classical Awards 2009... . 57

REFERENCIAS:
Sinfonía Fausto. *P.L.R.*... . 60

ESTUDIOS:
Puccini en el Metropolitan. *A.R.* 62
Busoni en imágenes. *A.R.* 63
Esperando a Glass. *D.R.C.* 64
Bergiana. *S.M.B.* 65
Xenakis. *P.E.M.* 66
Van Cliburn en DVD. *P.L.R.* 67

REEDICIONES:
Harmonia Mundi Gold. *D.A.V.* 68
BBC Legends. *R.D.G.* 69
Orfeo. *E.P.A.* 70
Edición Oistrakh en Brilliant. *R.O.B.* 71

DISCOS de la A a la Z 72

DVD de la A a la Z. 98

NEGRO MARFIL. *P.E.M.* 103

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 104

Nominaciones a los discos del año 2009

MIDEM CLASSICAL AWARDS

Un año más, en esta ocasión del 18 al 21 de enero, el Palacio de Festivales de Cannes será sede de una nueva edición (en este caso la que hace el número 43) del MIDEM, el más importante mercado internacional de la música, lugar de encuentro ineludible para más de diez mil profesionales (discográficas y distribuidores, editores y promotores, productores y directores artísticos, artistas y periodistas) procedentes de un centenar de países de todo el mundo.

Y como ya es habitual, en su transcurso, esta vez el martes 20, se entregarán los premios a las mejores grabaciones del año: los MIDEM Classical Awards o Premios Clásicos MIDEM. En las dos páginas que siguen el lector encontrará debidamente detalladas las diversas categorías (en esta ocasión quince, una menos que el año pasado) y, en cada una de ellas, las tres grabaciones nominadas así como la composición del jurado internacional del que SCHERZO forma parte.

La relación de galardones, como siempre, se dará a conocer en el próximo número correspondiente al mes de febrero. Hasta entonces, suerte a todos los finalistas.

midem

MIDEM CLASSICAL AWARDS

Premios clásicos Midem 2009

FINALISTAS DE LOS MIDEM CLASSICAL AWARDS

MÚSICA ANTIGUA

MONTEVERDI: Quinto Libro de Madrigales
La Venexiana
Claudio Cavina
Glossa GCD 920925



Crystal tears (Dowland, Ward, Johnson, Byrd, Bennet, etc.)
Andreas Scholl
Concerto di Viole
Julian Behr
Harmonia Mundi HMC 901993

Estampies & Danses Royales
Hesperion XXI
Jordi Savall
Alia Vox AV 9857

MÚSICA BARROCA

BIBER: Sonatas del Rosario
Riccardo Minasi
Bizzarrie Armoniche
2 SACD Arts 47735-8

SCHÜTZ: Geistliche Chor-Music 1648
Dresdner Kammerchor,
Cappella Sagittariana
Hans-Christoph Rademann
2 CD Carus 83.232

Carestini. The Story of a Castrato (Porpora, Capelli, Handel, Leo, etc.)
Philippe Jaroussky
Le Concert d'Astrée
Emmanuelle Haïm
Virgin 999510544 2

VOCAL

SCHUBERT: Die schöne Müllerin
Christoph Prégardien
Michael Gees
Challenge 72292



SCHUMANN: Melancholie
Christian Gerhaher
Gerold Huber
RCA Red Seal 88697168172



Arie di Bravura (Mozart, Salieri, Righini)
Diana Damrau
Le Cercle de l'Harmonie
Jérémie Rhorer
Virgin 946395250 2

CORAL

HAENDEL: Messiah
Sampson, Wyn-Rogers,
Padmore, Purves
The Sixteen
Harry Christophers
3 CD Coro COR16062

IVES: Salmos completos
SWR Vokalensemble
Stuttgart
Collegium Iuvenum
Marcus Creed
Hänssler 4010276020578

SCHUMANN: El Paraíso y la Peri
Röschmann, Fink, Strehl,
Gerhaher
Coro y Orquesta Sinfónica
de la Radio Bávara
Nikolaus Harnoncourt
2 CD RCA Red Seal 88697
27155 2

SOLO INSTRUMENTAL

BACH: Partitas 2, 3 y 4
Murray Perahia
Sony 88697226952



BEETHOVEN: Obras completas para piano, Vol. 6
Ronald Brautigam
BIS SACD-1573

DEBUSSY: Obras completas para piano, Vol. 2
Jean-Efflam Bavouzet
Chandos 10443

MÚSICA DE CÁMARA

BEETHOVEN: Obras completas para piano y violonchelo
Antonio Meneses, Menahem Pressler
2 CD Avie 2103

JANÁČEK: Cuarteto de cuerda nº 1.
HAAS: Cuartetos de cuerda nºs 1 y 3
Cuarteto Pavel Haas
Supraphon SU 3922-2

SCHUMANN: Sonatas para violín y piano nºs 1-3
Carolyn Widman, Dénes Várjon
ECM 2047



ÓPERA

CHERUBINI: Lodoiska
Soloviy, Panko, Szlenkier,
Kröner, Lhôte
Coro de la Radio Polaca de
Cracovia
Camerata Silesia, Orquesta
Sinfónica de la Radio
Polaca de Varsovia
Borowicz
Ludwig van Beethoven
Association 590781224185

JANÁČEK: Las excursiones de Mr. Broucek
Vacík, Straka, Janál, Haan,
Plech
BBC Singers
Orquesta Sinfónica de la
BBC
Jirí Belohlavek
2 CD Deutsche Grammophon
477 7387



SCIARRINO: Lohengrin
Alberti, Pousseur
Ensemble Risognanze
Tito Ceccherini
Col Legno WWE 20264

MÚSICA CONTEMPORÁNEA

KURTÁG: 80... Concertante, Zwiesgespräch, Hipartita, etc.
Kikuchi, Hakii, G. Kurtág, M. Kurtág
Cuarteto Keller
Orquesta Filarmónica
Nacional Húngara
Zoltán Kocsis
BMC 5998309301292

NONO: Prometeo, Tragedia dell'ascolto

Hoffmann, Bair-Ivenz, Otto, Frenkel, Mayer
 Coro de Solistas de Friburgo
 Ensemble Recherche
 André Richard, Peter Hirsch,
 Kwamé Ryan
 2 CD Col Legno WWE 20605

SAARIAHO: Notes on Light, Orion, Mirage

Karitta Mattila, Ansi Karttunen
 Orquesta de París
 Christoph Eschenbach
 Ondine ODE 1130-2

HISTÓRICO**BEETHOVEN: Conciertos para piano n°s 1-5**

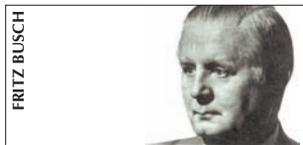
Paul Badura-Skoda
 Orquesta de la Ópera Estatal de Viena
 Hermann Scherchen
 3 CD Genuin GEN 87102

**BEETHOVEN: Concierto para piano n° 3. SIBELIUS: Sinfonía n° 5**

Glenn Gould
 Orquesta Filarmónica de Berlín
 Herbert von Karajan
 Sony 88697287822

Fritz Busch & The Staatskapelle Dresden (Mozart, Gluck, Bizet, Tchaikovsky, Wagner, Mendelssohn, Smetana, etc.)

Roselle, Schöffler, Tessmer, Siegmund, Pauly
 Staatskapelle de Dresde
 Fritz Busch
 3 CD + DVD Profil PH07032

**CONCIERTOS****BARTÓK: Concierto para dos pianos y percusión, Concierto para violín n° 1, Concierto para viola**

Stefanovich, Aimard, Kremer, Bashmet
 Orquesta Sinfónica de Londres
 Orquesta Filarmónica de Berlín
 Pierre Boulez
 Deutsche Grammophon 477 7440

HAENDEL: Conciertos para órgano Op. 4

The Academy of Ancient Music
 Richard Egarr
 Harmonia Mundi HMU 807446

**MOZART: Conciertos para piano, Vol. 3**

Christian Zacharias
 Orquesta de Cámara de Lausana
 MDG 340 1488-2

OBRAS ORQUESTALES**BEETHOVEN: Sinfonías n°s 1-9, Oberturas**

Kaappola, Kielland, Schäfer, Bauer
 Anima Eterna
 Jos van Immerseel
 6 CD Zig-Zag ZZT080402.6

MAHLER: Sinfonía n° 4

Mojca Erdmann
 Orquesta Sinfónica de Bamberg
 Jonathan Nott



Tudor 7151

MOZART: Sinfonías n°s 38-41

Orquesta de Cámara Escocesa
 Charles Mackerras
 2 SACD Linn CKD 308

PRIMERA GRABACIÓN

MARAIS: Sémélé
 Mercer, Tauran, Azzaretti, Thébault
 Le Concert Spirituel
 Hervé Niquet
 2 CD Glossa GCD 921614

PICKARD: The Flight of Icarus, The Spindle of Necessity, Channel Firing

Christian Lindberg
 Orquesta Sinfónica de Norrköping
 Martyn Brabbins
 BIS CD-1578

**WELLESZ: Cuartetos de cuerda n°s 3, 4 y 6**

Cuarteto Artis de Viena
 Nimbus NI 5821

DVD: ÓPERA/BALLET

ADAMS: Doctor Atomic
 Finley, Rivera, Owens, Fink, Maddalena
 Coro y Orquesta Filarmónica de los Países Bajos
 Lawrence Renes, Peter Sellars
 2 DVD Opus Arte OA 0998

**BUSONI: Doktor Faustus**

Hampson, Groissböck, Kunde, Macias
 Coro y Orquesta de la Ópera de Zúrich
 Philippe Jordan, Klaus Michael Grüber
 2 DVD Arthaus 101 283

**DONIZETTI: La fille du régiment**

Dessay, Flórez, Palmer, Corbelli, French
 Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden
 Bruno Campanella, Laurent Pelly
 Virgin 519002

**DVD: CONCIERTOS**

MAHLER: Sinfonía n° 3
 Orquesta del Festival de Lucerna
 Claudio Abbado, Michael Beyer
 EuroArts-Medici Arts 256338

Lazar Berman: The 1988 Tokyo Recital

Lazar Berman
 Dynamic 33593

MIEMBROS DEL JURADO

Classic Radio (Finlandia)
 Crescendo (Bélgica)
 Fono Forum (Alemania)
 Gramofon (Hungria)
 IAMA (Gran Bretaña)
 IMZ (Austria)
 Klassik.com (Alemania)
 MDR-Figaro Musik (Alemania)
 Musica (Italia)
 Musik & Theater (Suiza)
 ORF (Austria)
 Pizzicato (Luxemburgo)
 Scherzo (España)
 The Gramophone (Gran Bretaña)
 MIDEM Classique

Christa Ludwig: The Birthday Edition

Christa Ludwig, Charles Spencer, Enrique Sánchez Lansch
 2 DVD Arthaus 102089

**DVD: DOCUMENTALES****Martha Argerich: Evening Talks**

Martha Argerich
 Georges Gachot
 Medici Arts 3073428

**Herbert von Karajan: Maestro for the Screen**

Georg Wübbolt
 Arthaus 101459

Itzhak Perlman: Virtuoso Violinist

Perlman, Zukerman, Harrell, Ashkenazy, Foster, etc.
 Allegro Films A 08CN D



Franz Liszt

SINFONÍA FAUSTO

A diferencia de Schumann o Berlioz, la atracción de Liszt por la leyenda de Fausto está relacionada con sus enormes posibilidades psicológicas. Claramente, el compositor húngaro no se interesó por recopilar algunos fragmentos del drama de Goethe sino por retratar musicalmente la psique de sus protagonistas. Para ello, en su *Sinfonía Fausto en tres retratos de carácter (a partir de Goethe)* dedicó un movimiento independiente a cada uno de los tres personajes principales: Fausto, Gretchen (Margarita) y Mefistófeles. Liszt invirtió poco más de dos meses en la composición de la obra, entre agosto y octubre de 1854, aunque utilizó bastante material temático redactado con anterioridad. Los tres años siguientes continuó trabajando en su orquestación —una de las primeras en donde no precisó de la ayuda de colaboradores como Conradi o Raff— y añadió en 1857 un nuevo final, denominado *Chorus Mysticus*, para tenor y coro masculino, a partir del final de la segunda parte del drama de Goethe. La obra se estrenó en Weimar el 5 de septiembre de 1857, bajo la dirección del compositor y fue dedicada a Berlioz como agradecimiento por su asesoramiento literario. No obstante, Liszt se sintió insatisfecho con los resultados y optó por volver a revisar la obra en 1861, coincidiendo con su primera edición; incluso en 1880 volvería a retocar esta sinfonía, añadiendo diez nuevos compases al final del segundo movimiento.

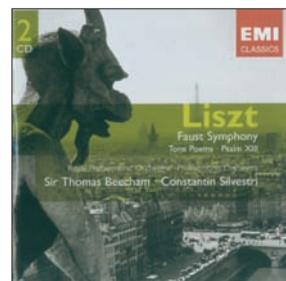
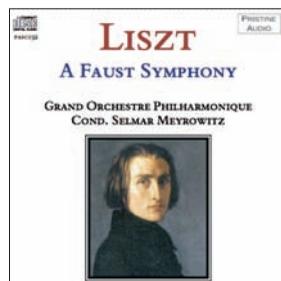
Para estudiar la estructura y contenido de la *Sinfonía Fausto* existe un primer estudio clásico publicado en 1862 por el crítico alemán, y buen amigo de Liszt, Richard Pohl, en donde ahonda en las relaciones de la obra con el drama de Goethe. No obstante, el análisis moderno más habitualmente citado acerca de esta obra fue publicado en 1949 por Humphrey Searle dentro de la monografía de Ralph Hill titulada *The Symphony* (y reeditada en 1966 en el libro homónimo de Robert Simpson). Formalmente, el primer movimiento, titulado *Faust*, es el más complejo de

la obra e incluye una amplia exposición, seguida de un breve desarrollo, una recapitulación acortada y una concisa coda. En la exposición escuchamos los cinco temas que se corresponden simbólicamente con los diferentes aspectos del carácter de Fausto. El primero, que inicia en la cuerda grave el *Lento assai* con que se abre la obra, representa el elemento místico y mágico de la naturaleza de Fausto, y resulta marcadamente cromático al disponer con su repetición del primer prototipo de serie dodecafónica de la historia de la música. Le sigue inmediatamente otro tema, que escuchamos en la madera, y que representa el carácter apasionado y melancólico del protagonista. El inicio de un *Allegro impetuoso* inflama el ambiente y prepara la exposición del tercer tema, *Allegro agitato ed appassionato assai*, relacionado con el carácter atormentado del protagonista que exponen con figuraciones rápidas los violines al unísono en el registro grave. El cuarto tema deriva del segundo y plasma la predisposición de Fausto a enamorarse y el quinto es un tema marcial marcado como *Grandioso* que evoca sus heroicas aspiraciones.

El segundo movimiento, titulado *Gretchen*, dispone de una forma tripartita ABA e incluye los dos temas asociados a la protagonista. Ambos son combinados con interludios —y uno, en concreto, representa el famoso “deshojar la margarita” por medio de un diálogo entre flautas y clarinetes con violines—, mientras en la parte central volvemos a escuchar cuatro de los cinco temas de Fausto como evocación de su encuentro amoroso. Liszt escribió este movimiento directamente en formato orquestal y, por ello, sinfónicamente es uno de los más novedosos de la obra al tejer la orquestación a partir de un conjunto de grupos de cámara, lo que contribuye a aumentar considerablemente la variedad tímbrica. Por su parte, para el tercer movimiento, llamado *Mephistopheles*, Liszt ve al personaje como un espíritu de la negación, por lo que construye todo el movimiento con parodias de los motivos

asociados a Fausto. No obstante, también dispone de un tema propio, que Liszt toma prestado de su *Concierto para piano y cuerdas “Malédiction”* de 1840, con el fin de retratar la soberbia demoníaca (Liszt indica este tema con la palabra

“orgueil” en su manuscrito). El único motivo que no se parodia en este movimiento es el primero de Gretchen, es más, Liszt lo desarrolla de modo triunfante en el *Chorus Mysticus* final en el reiterativo solo de tenor “Das Ewig Weibliche” (El Eterno Femenino).



Selmar Meyrowitz (1935)

A pesar de la importancia que ha tenido la *Sinfonía Fausto* en el desarrollo de la música orquestal de Wagner, Mahler o Strauss, la obra no ha gozado nunca de un puesto destacado en el repertorio. Tras su estreno en 1857, uno de los pocos directores que la interpretó fue Hans von Bülow, que dirigió su revisión en 1861; y, tras ello, seguirá casi medio siglo de letargo en su historia interpretativa hasta que Felix Weingartner la rescató prácticamente del olvido a comienzos del siglo XX. No obstante, la primera grabación de la obra no sería realizada por Weingartner, sino por Selmar Meyrowitz (1875-1941), un extraordinario director judío cuya carrera quedaría tristemente truncada durante la Segunda Guerra Mundial, cuando falleció en Toulouse en marzo de 1941 mientras huía de los nazis. Discípulo de Reinecke y Bruch, Meyrowitz inició su carrera como asistente de Mottl en Karlsruhe en 1897, ocupó varios puestos en los teatros de Praga, Múnich y Hamburgo, hasta afincarse en Berlín en 1918, donde fue director invitado de la Filarmón-

ica o compartió, entre 1924 y 1933, la dirección musical de la Ópera Estatal berlinesa junto a Erich Kleiber y George Szell. De Meyrowitz se han conservado pocas grabaciones pero que dan muestra de su calidad como director. Entre ellas cabe destacar sus registros junto a la Filarmónica de Berlín de principios de los años treinta, entre los que destacan algunos fragmentos vocales y orquestales de Wagner junto a una de las grabaciones más interesantes que conozco del *Kaiser-Waltzer* de Johann Strauss II (Teldec ha publicado en CD varios de estos registros dentro de la serie *Telefunken Legacy*). En los últimos años, el sello Pristine Audio también ha recuperado en formato digital algunas grabaciones que realizó Meyrowitz durante su exilio francés en los años treinta para Pathé, entre las que destaca una sorprendente *Incompleta* de Schubert y esta increíble grabación de la *Sinfonía Fausto* de 1935, que dispone de un sonido magnífico aunque esté ligeramente acortada. En ella actúa al frente de una orquesta y coro anónimos junto al magnífico tenor Georges Jouatte y dispone de una versión en francés del *Chorus Mysticus* final.

Esta grabación fue publicada por Columbia en 1936 y recibió entusiastas críticas. Por ejemplo, Scott Goddard destacó en abril de ese año en *Music and Letters* que “la interpretación musical es admirable y la ejecución orquestal de primer nivel”, aunque reconoció que “cada clímax musical adolece de falta de potencia”. Cierto, Meyrowitz era un director vinculado, al igual que Kleiber o Szell, a la llamada “Nueva Objetividad”, aun-

que su precisión no estaba exenta de interesantes concesiones expresivas. Lo primero queda bien claro en los primeros minutos del tercer movimiento en donde aún una insólita precisión y perfección orquestal con un tono mordaz ideal para la representación diabólica que propone Liszt; lo segundo, lo encontramos en el segundo movimiento, donde combina el intimismo camerístico con un tono lírico y expresivo que no desdén el

embargo, las dos principales referencias interpretativas de esa década serán las registradas por Sir Thomas Beecham y Jascha Horenstein en 1958. La primera fue realizada para EMI en abril de ese año con la Royal Philharmonic, la Sociedad Coral Beecham y Alexander Young, y constituye una de las versiones más refinadas de la obra, en donde el director británico muestra una visión nítida, sin tirantez pero con todo el lirismo y la

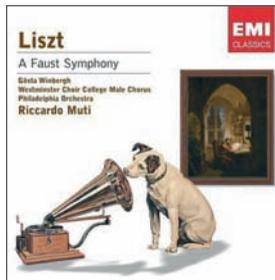
realizados en Boston en julio de 1976, con el coro de Tanglewood y Kenneth Riegel como solista, resultan más compactos. Es importante aclarar que ambas grabaciones son ligeramente diferentes, pues mientras el registro audio de DG combina tomas en vivo con sesiones en estudio, la grabación vídeo es íntegramente en directo. En ambas, el pasaje del primer movimiento que venimos comparando resulta imponente pero calcu-

De las tres, la primera de Muti con la orquesta de Pensilvania y Gösta Winbergh es la más convincente tanto técnica como musicalmente, ya que el director italiano combina como pocos la caracterización dramática de tintes operísticos con una interpretación que saborea la partitura de Liszt y que resulta tan evocadora como arrolladora de principio a fin; en el pasaje comparativo, Muti va de la pura ensoñación a la cruda realidad del sufrimiento (corte 1; 19:10).

Iván Fischer (1996) y un veredicto final

La edad dorada de la *Sinfonía Fausto* en cuanto a número de registros son los años noventa, si bien muy pocos alcanzan el nivel de excelencia de los anteriormente comentados. Sin ser exhaustivos la lista incluiría: Inbal para Denon/Brighton (1992), D'Avalos para Carlton Classics (1992), Chailly para Decca (1993), Ferencsik para Hungaroton (1993), Rattle para EMI (1994), Sinopoli para DG (1995), Ligeti para Naxos (1995), Barenboim para Teldec (1998) y Dausgaard para Chandos (1999). No obstante, la mejor grabación de los noventa fue la dirigida por Iván Fischer a la Budapest Festival Orchestra para Philips (1996), que incluye tanto el final instrumental como el coral de la obra, aunque está completamente descatálogada y es hoy inencontrable. Entre las más recientes grabaciones se cuentan una desigual versión de Gianandrea Noseda dentro de su ciclo Liszt para Chandos (2005) y otra prescindible de Neeme Järvi en DVD dentro de la celebración de su 70 cumpleaños (2007).

En definitiva, y a la espera de una reedición del registro de Fischer, es necesario mirar al pasado para encontrar una versión interesante de la *Sinfonía Fausto* de Liszt. Personalmente, la elección ideal entre lo disponible estaría entre la elegancia de Beecham, el ímpetu de Horenstein, la capacidad idiomática de Masur o el dramatismo de Muti, y quizá el director que más cerca ha estado de ello haya sido Leonard Bernstein. No obstante, la versión histórica de Meyrowitz es la que uno puede escuchar más veces sin cansarse de ella.



uso bellísimo del portamento en la cuerda.

En cuanto a los climas, uno de los pasajes más logrados de toda la obra lo encontramos poco después del inicio de la reexposición del primer movimiento (letra Z de ensayo). En él, Liszt compone una textura fantasmal al combinar el tema místico de Fausto en el clarinete y los *pizzicati* de las violas en *piano* con un leve acompañamiento de las flautas con trémolo de violines. Tras ello dispone un *più crescendo* que va implicando a toda la orquesta (letra Aa) y culmina poco después en una climática repetición del motivo tormentoso en *fortissimo* (letra Bb). Meyrowitz inicia ese pasaje (corte 1; 12:39) con un tono hechizante, construye con *più crescendo* con cautela y sin perder un ápice de intensidad, dando paso a la explosión tormentosa tras un *levísimo* e ideal *ritardando*.

Sir Thomas Beecham y Jascha Horenstein (1958)

Tras casi dos décadas de práctica omisión de esta obra en los catálogos fonográficos, el advenimiento de la estereofonía a mediados de los cincuenta impulsó el resurgir de la *Sinfonía Fausto* en disco. Curiosamente, uno de los pioneros al registrar esta obra fue Ataúlfo Argenta, que grabó para Decca en París una estupefaciente versión de esta obra en junio de 1955, y en donde optaría por la versión que suprime el coro final. Sin

tensión necesarias. La transición del motivo mágico al clima tormentoso del primer movimiento resulta en sus manos tan progresivo como ideal (CD1; corte 1; 17:03).

La otra grabación de 1958 fue realizada en la emisora de la SWDR de Baden Baden, con el tenor Ferdinand Koch y bajo la dirección de Jascha Horenstein (Vox Legends). Musicalmente resulta menos refinada que la de Beecham, si bien es mucho más rapsódica y desbordante. El pasaje que conduce al referido clima del primer movimiento, dispone aquí de un *tempo* más vital, pero está cincelado y resuelto con una sorprendente intensidad (CD1; corte 1; 15:32). De Horenstein existe otra grabación posterior, registrada para la BBC en 1972 (Music & Arts / BBC Legends), que resulta mucho más pausada y musicalmente diluida.

Leonard Bernstein (1976)

Uno de los directores a los que se suele asociar esta sinfonía es Leonard Bernstein, del que existen tres grabaciones: su registro para CBS/Sony de 1960 con la New York Philharmonic y los dos realizados con la Boston Symphony en 1976 tanto en CD (DG) como en vídeo (publicado recientemente en DVD por Euroarts). Bernstein estudió esta sinfonía en 1941 con Serge Kusevitzki en Boston y siempre fue un gran defensor de ella. Aunque su primer registro es exuberante en intensidad y lirismo,

lado en la versión audio (corte 1; 17:06), y quizá sea en la versión en vivo donde resulte más vital (corte 2; 17:55).

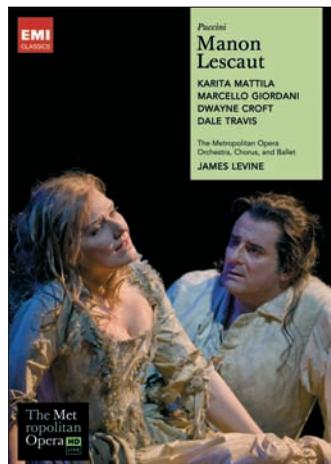
Kurt Masur (1979) y Riccardo Muti (1983)

Realmente hubo muy pocas grabaciones entre finales de los sesenta y durante la década de los setenta de esta obra. Además de las de Bernstein, Ernest Ansermet la grabó en 1967 con la Suisse Romande (Decca) y tres años después del registro bostoniano de Bernstein fue Kurt Masur quien la volvió a llevar al disco para EMI. Este último registro de 1979, donde intervienen la Gewandhaus con el coro de la Radio de Leipzig y Klaus König, es ciertamente extraordinario y está lleno de detalles idiomáticos muy interesantes, a pesar de la proximidad de la toma sonora. El gran lisztiano Masur busca ahondar en los contrastes e impone unos *tempi* ligeros y tensos, algo que comprobamos en el referido pasaje del primer movimiento donde la orquesta se inflama en el *più crescendo* y llega por su propio peso al motivo tormentoso (CD2; corte 2; 16:01).

La cosecha de los ochenta de esta obra es ligeramente superior con tres versiones importantes registradas a comienzos de la era digital por Riccardo Muti en Filadelfia para EMI (1982-83), James Conlon en Rotterdam para Erato (1985) y Sir Georg Solti en Chicago para Decca (1986).

James Levine, Nicola Luisotti

IDEAS CLARAS Y PRECISAS



PUCCINI: Manon Lescaut.

KARITA MATTILA (Manon), MARCELLO GIORDANI (De Grieux), DWAYNE CROFF (Lescaut), DALE TRAVIS (Geronte), SEAN PANIKKAR (Edmondo), PAUL PLISHKA (posadero). CORO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN DE NUEVA YORK.

Director musical: JAMES LEVINE.
Directora de escena: GINA LAPINSKY.
Director de vídeo: BRIAN LARGE.
EMI 2 17420 9. 2008. 137'. **PN**



La bohème. ANGELA GHEORGHIU (Mimi), RAMÓN VARGAS (Rodolfo), LUDOVIC TÉZIER (Marcello), OREN GRADUS (Colline), AINHOA ARTETA (Musetta), QUINN KELSEY (Schaunard), PAUL PLISHKA (Benoît, Alcíndoro). CORO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN DE NUEVA YORK.
Director musical: NICOLA LUISOTTI.
Director de escena: FRANCO ZEFFIRELLI. Director de vídeo: GARY HALVORSON.
EMI 2 17417 9. 2008. 136'. **PN**

El verismo acomodado de Puccini encuentra excelente acogida en las dos producciones que contienen estos discos, propuestas, como es

habitual en la casa, de carácter bastante conservador, pero realizadas con unos medios, una disposición y una inteligencia indiscutibles. Se comprueba, por otra parte, al quedar enfocadas ambas visiones por similares cristales, la evolución del compositor en dos títulos que son consecutivos, a cuatro años de distancia el uno del otro, y que marcan sendos ápices de su arte, todavía sin depurar por completo en la más racial y temperamental *Manon* (1890-92) y del todo desarrollado en la más tierna, poética y elaborada

Bobème.

Es un placer para la vista la contemplación de las propuestas escénicas ideadas por Lapinsky y Zeffirelli. El realismo de los decorados, costosos sin duda, de los trajes suntuosos —en *Manon*— y bien cortados según la época es apabullante. Mérito de Desmond Heeley en un caso y del propio Zeffirelli y Peter J. Hall en el otro. Aquí no hay mensajes subliminales, pretensiones de hurgar en la psicología de los personajes, deseos de ir más allá en lo plasmado por libretistas y compositor. Lo que hay es una muestra abracadabrante de teatro musical bien hecho y aceptablemente cantado y tocado. Lo que facilita lecturas y llega sin meandros aun público tradicional y acomodaticio.

Estamos por tanto lejos de cualquier tipo de compromiso. La visión adecuada para los que no quieren plantearse otra cosa más allá de lo que ven o de aquellos que andan todavía buscando cómo penetrar en los entresijos de la ópera, alejados aún de la iniciación. En este sentido, aplausos para estos espectáculos servidos por una técnica moderna y un aparato perfectamente controlado y dominado, en especial por lo que se refiere a la añeja producción de Zeffirelli, que tiene ya más de 30 años y a la que se le ha lavado la cara. Las tomas son de hace tan sólo unos meses y las respectivas direcciones de vídeo, la de *Manon Lescaut* debida al veterano maestro Brian Large, funcionan bien y permiten seguir las tramas sin desfases, con aten-

ción a los puntos relevantes de cada momento y los primeros planos requeridos. La realización del complejo segundo acto de *Bobème*, con sus dos alturas, está muy bien resuelta.

En el capítulo vocal hay que hacer distinguos, naturalmente, aunque debemos loar el equilibrio logrado en la obra más reciente, en donde Gheorghiu y Vargas componen una simpática pareja central, rodeados de voces en general convincentes y adecuadas. Como la de Arteta, una Musetta vitalista, extrovertida y sensual, bien vocalmente, pese a un evidente y a veces algo molesto vibrato. Gradus y Kelsey son excelentes y oscuros instrumentos, más sonoro el del segundo, aunque aquejados de esa característica articulación masculina de ciertos cantantes americanos. Tézier, lírico con agudos un tanto cortos y desvaídos, expresa con emoción y propiedad y es buen actor. Mejor que Vargas, añeado en sus gestos y poco matizado, pero dotado de un timbre de lírico, no siempre del todo pleno, muy bello, terso y carnoso. Claro que en el agudo no se muestra siempre exultante. No pocas veces la emisión no prospera por completo y el sonido suena un poco trasero. Por ejemplo en la mayoría de las frases del tercer acto, en donde la voz ha de campanear con libertad y esmalte por las alturas. Al centro, como decimos, hermoso le falta un poco de robustez.

La tiene, muy adecuadamente para una parte que es para una lírica plena, Gheorghiu, que canta muy bien, en especial su aria del acto tercero, que matiza, regula e interioriza, como debe ser, con expresión emocionada y patética (se ha enterado de que le queda poca vida). Sucede que su timbre, oscuro y velado, con algunos graves abiertos, descoloridos y feos, perjudica la frescura del mensaje, el hábito de modesta finura que envuelve a la modistilla. Lo que no empece en todo caso para que podamos aplaudir la encarnación que hace de ella desde un punto de vista actuarial. Nos ha gustado la dirección musical del ascendente Luisotti, enérgico y dueño de unos *tempi* bien estudiados, elásticamente manejados, sin

rigideces pero sin perder el norte rítmico. Sabe cantar con donosura y organiza sin aparentes problemas la rica polifonía del acto Momus. Lleva a una buena velocidad, sin desmesuras, la parte final, con el desfile de la banda. Una mención para el veteranísimo Plishka, un bajo que fue alguien en el Met durante muchos años, aquí ya reducido a unos gracias y eficaces Benoit y Alcíndoro.

Karita Mattila anda por los 47, pero todavía posee medios sobrados para entregarse, como a ella le gusta, en cuerpo y alma, con medios vocales suficientes, al servicio emocionado de un papel. Lo pone en evidencia en esta interpretación de *Manon*, sensual y tierna, ambiciosa y enamorada. Una sencilla criatura colocada en la vorágine de un París que se rinde a sus pies. Marca excelentemente la evolución del personaje, de niña a cortésana de lujo, de ésta a una sufriente y desesperada fémica que ve de cerca la muerte irremisible. Un encanto en este sentido que nos deja oír un timbre por momentos suntuoso de soprano lírico-*spinto*, ancho y sólido; y también, todo hay que decirlo, algo intempestivo con frecuencia, irregular en la colocación de determinados agudos, bien que no se arredre en absoluto a la hora de irse con agallas al do⁵ en el segundo acto. Pero, es lástima, le falta finura para el canto italiano y destempla y aun cala en más de una ocasión. Curiosamente, y por lo dicho más arriba, nos resulta entrañable a menudo.

Giordani ha perdido esmalte, frescura y facilidad emisora en su muy bello instrumento de lírico, ahora aproximado, sin llegar, a lo *spinto*. Su mejor arma es un agudo penetrante y firme, cuajado y vigoroso, *squillante* y con un metal indiscutible, que prodiga, ya con cierto esfuerzo, aquí y allí. Le falta delicadeza en el fraseo, sin embargo, refinamiento y, por otra parte, densidad en determinados pasajes. El aria de salida *Donna non vidi mai* está regularmente matizada. En el exigente fragmento *Non, pazzo!* está valentón y decidido y logra un buen sí natural. A veces nos parece un poco lloroso. Nivel más que digno en todo caso.

Como el que da el sosainas y engolado Croft y, como actor, Travis, un Geronte bien visto pero pésimamente cantado.

Discreto el Edmondo de Panikar y pasables los demás. Levine maneja el cotarro con su envidiable soltura de siempre,

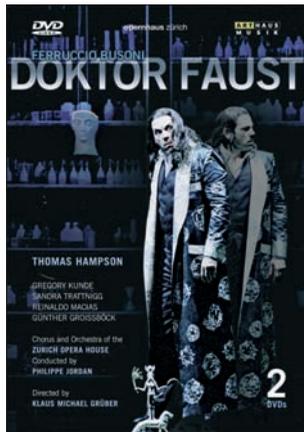
acertando en los *tempi* y clarificando el tejido vocal y orquestal. Logra su acostumbrado equilibrio y cuenta,

como Luisotti, con los magníficos conjuntos de la casa.

Arturo Reverter

Philippe Jordan

ICH, FAUST, EIN EWIGER WILLE!



BUSONI: Doctor Faust.

THOMAS HAMPSON (Fausto), GREGORY KUNDE (Mefistófeles), SANDRA TRATNIGG (La Duquesa de Parma), GÜNTHER GROISSBÖCK (Wagner y El maestro de ceremonias), REINALDO MACÍAS (El Duque de Parma y El soldado), MARTIN ZYSSET (Teniente). ÓPERA DE ZÜRICH. Director musical: PHILIPPE JORDAN. Director de escena: KLAUS MICHAEL GRÜBER. Escenografía: EDUARDO ARROYO. Director de vídeo: FELIX REISACH. 2 DVD ARTHAUS 101 283 (Ferysa). 2006. 206'.

Por fin, una versión visual del *Doctor Faust* de Busoni. Adelantamos que se trata a nuestro juicio de una versión de excelente nivel musical y vocal, y de aceptable aunque no redonda puesta en escena. Se trata de un título que no se lo pone fácil a lo teatral, porque huye de la teatralidad vigente hasta el momento (Busoni murió en 1924, sin haberlo concluido) y también ciertas convenciones del género, y no sólo el dúo de amor. Esa dificultad se plasma en seis escenas y un interludio orquestal (la sara-bande) que no tienen especial continuidad dramática, lo que podría tomarse como elipsis si no fuera porque saltamos de dos escenas de prólogo a otra de acción (el soldado en la iglesia) y, de repente, a tres escenas de crisis y catástrofe. En su huida de lo convencional, Busoni no consiguió un gran libreto, pero apelaba a eso que le parecía conveniente para la ópera: lo inhabitual,

lo fantástico, lo ultraterreno. Es una variante de interés superior de la figura o el mito de Fausto, una de las grandes, que parte de los orígenes de la leyenda y de la tradición del teatro de marionetas, y que no evita del todo a Goethe. Hay un elemento religioso esencial, tratado con una profundidad textual (más que teatral) y musical de tal nivel que no es posible detenerse en ello en una simple reseña fonográfica. Busoni innova, pero no rompe del todo con la tradición post-wagneriana, aunque ésta queda en entredicho, como si estuviera a punto de ser trascendida. Es una época en la que todavía reinan nombres como Schreker, en la que Strauss ha dado títulos felices, en la que se estrenan *Wozzeck* y *Cardillac*. Esta producción de Zúrich, ciudad a la que estubo muy unido Busoni durante años, sigue la versión terminada por Philipp Jarnac, discípulo de Busoni, estrenada en Dresde en 1925. Por diversas razones, ha sido muy criticada la opción de Jarnac, y en los años 80 el busoniano Antony Beaumont la terminó con materiales del propio Busoni que no había tenido en cuenta Jarnac (la grabó Nagano en Lyon con Henschel, 1988, Erato). En la puesta que vemos aquí falta la parte de la última escena en que Wagner se ha convertido en el rector magnífico y se pasea ufano con sus partidarios y alumnos.

La profundidad a que aludíamos sale del foso y sale de las voces en esta feliz lectura de Zúrich. Es toda una proeza de Philippe Jordan, que consigue una lectura intensa, contenida, pero también rica en color, de una sabiduría lo mismo sinfónica que dramática, instrumental que teatral. Ese dramatismo tan conseguido no siempre es acompañado de manera adecuada por la puesta en escena de Grüber (fallecido en junio pasado), siempre brillante, a menudo superficial, enfático, que se luce en la escena de Parma, con los lujosos figurines de Eva Dessec-ker. La dirección de actores (si es que la hay) va por lo gesti-

culante, y lo hace en exceso. Y también por lo excesivamente solemne, cuando este *Fausto* es una obra que no precisa de subrayados. Así, la impecable interpretación vocal de Thomas Hampson queda afeada en lo visual por el énfasis y acaso la conciencia de "la importancia de lo que uno está haciendo". Sin embargo, lo de Hampson es una auténtica proeza con ese papel, casi siempre en escena, y de manera central, con diabólicos solos que requieren una voz tan redonda y dominadora del claroscuro como la suya, con esa presencia atractiva, imponente que acompaña a su privilegiado canto. Hampson, que hizo este papel en el estreno de Salzburgo de Nagano y Mussbach (el de Mussbach lo acabamos de ver en la Maestranza de Sevilla) crea en lo vocal y a veces en lo histriónico un retrato trascendente de la soledad, acaso autorretrato en escorzo del propio Busoni. Magnífico también Kunde, un tenor con partes bastante agudas en las que el cantante se defiende con holgura; la figurinista le trata peor que a Hampson, y sin embargo Kunde sale airoso en ese papel que le confiere un toque de humor a tanta gravedad, aunque tampoco en marcar el humor se luce Grüber. Excelente Sandra Tratnigg en la Duquesa de Parma, único personaje femenino (en este Fausto no hay Margarita, aunque sí un personaje ausente, la muchacha sin nombre burlada por el protagonista bastante antes de dar comienzo la acción), con una voz poderosa, de bello timbre, de gran capacidad dramática. Cumplen con generosidad en sus dobles papeles tanto Groissböck como Macías.

La escena de Fausto con los seis espíritus queda un poco ridícula con esos seis objetos simbólicos que personifican las voces. Es cierto que hoy día ya no están vigentes las presencias teosóficas, demoníacas e irracionales de aquellos tiempos (y Grüber alude a ellas, aunque no siempre podamos valorarlas); y que el realismo, siquiera como refe-

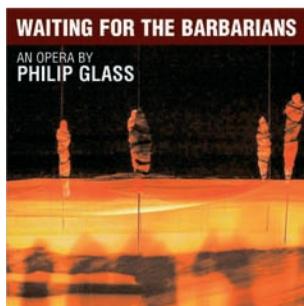
rencia, se ha impuesto hasta en la ópera, contra lo que pudiera haber pretendido Busoni. ¿Cómo resolver ciertas escenas fantásticas en ópera, y no sólo en este caso? Las apariciones en este caso? Las apariciones y visiones abusan de la trampilla (Salomé y San Juan Bautista, Sansón y Dalila, Salomón y la reina de Saba), mientras que Helena se nos escamotea mediante una figura lejana que podría estar en el escaparate de una *boutique*; cuando aparece Helena en lugar del crucificado se produce un equívoco: esa figura parece proceder de la Pasión o ser un San Sebastián femenino. El libro de los estudiantes de Cracovia no es un libro, sino una escultura con simbolismos esotéricos; lástima que sea una escultura de baratillo, no naïf, sino pobre. La escenografía de Arroyo es en este caso funcional, incluso inspirada, con algún detalle "escultórico" de dudoso gusto y guiño trascendente. En cualquier caso, Arroyo ha resuelto muy bien una escena prácticamente única que cambia con pequeños toques para los seis cuadros, que lo mismo es el gabinete del protagonista, que iglesia, la corte o la taberna.

En resumen: una producción de muy buen nivel, sobre todo en lo vocal y lo musical, y nada desdeñable en lo escénico. Una excelente ocasión para hacerse con un *Fausto* de Busoni visual, que no existía hasta ahora. Y no sólo eso, sino que lo que vemos y oímos tiene un grado de autenticidad suficiente, cuando no muy elevado, sobre todo de la parte de los dos, incluso tres, protagonistas vocales; y, desde luego, de ese joven maestrizo que es Philippe Jordan. La filmación es correcta, pero a menudo se pierden los detalles; es algo a lo que estamos acostumbrados en la ópera filmada en teatros, pero no deja de ser una pena. El interés de las entrevistas incluidas en este DVD es innegable, pero no imprescindible; aunque es de agradecer esa presencia siempre poderosa y simpática de Hampson.

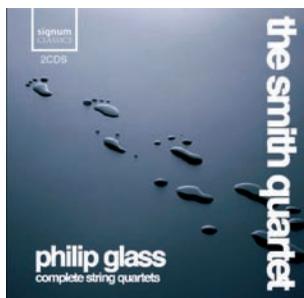
Santiago Martín Bermúdez

Dennis Russell Davies, Cuarteto Smith

ESPERANDO A GLASS



GLASS: Waiting for the Barbarians. RICHARD SALTER (Magistrado/Prefecto), EUGENE PERRY (Coronel Joll), MICHAEL TEWS (Oficial Mandel), ELVIRA SOUKOP (Chica Bárbara), KELLY GOD (Cocinera). CORO DEL TEATRO DE ÓPERA DE ERFURT. FILARMÓNICA DE ERFURT. Director: DENNIS RUSSELL DAVIES. 2 CD ORANGE MOUNTAIN MUSIC OMM 0039 (Harmonia Mundi). 2008. 129'. DDD.

**Cuartetos de cuerda.**

CUARTETO SMITH. 2 CD SIGNUM SIGCD117 (LR Music). 2008. 89'. DDD.

Por mucho que Glass haya hecho de la repetición un vicio a fuerza de abusar de sus hallazgos minimalistas pretextando razones de estilo, no cabe duda que cuando se trata de escribir ópera sabe dar lo mejor de sí mismo. Ya sea por su largo flirteo con la célebre novela de John Maxwell Coetzee sobre la cual se construye el libreto de Christopher Hampton (a 1991 se remontan sus tentativas de adaptarlo) o por la propia naturaleza regia del género lírico, el caso es que el compositor de Baltimore ha logrado con esta *Esperando a los bárbaros* una de sus composiciones más redondas en años.

Reincidir en los imponderables del lenguaje glassiano (la confusión que se da entre forma y contenido; la recursión casi patológica de los

mismos materiales musicales en todas sus obras) parece a estas alturas algo fuera de lugar (nos queda, eso sí, la tarea de discriminar cuál es la gravedad de estas rémoras). Pero aunque en las páginas de *Esperando a los bárbaros* (encargo de la Ópera de Erfurt en 2005) haberlos *baylos*, tal como sucede en las mejores partituras de Glass éstos no ocuyen la ocurrencia de nuevos materiales, aquí melódicos (por ejemplo, los temas en la trompa y la flauta dedicados, respectivamente, al Magistrado y la Chica en el dueto *Do you like living in the town?*), rítmicos (los poderosos pasos marciales de *To demonstrate our strength to the barbarians*) o, cosa rara, armónicos (la infrecuente tonalidad mixta de los cinco interludios para coro femenino, la arquitectura pentatónica de *What is going on?* o la digresión del prólogo a la cuarta escena) y que se proyectan tanto desde los interiores líricos del pentagrama, basados en el acostumbrado estilo silábico del compositor, como desde sus márgenes estéticos.

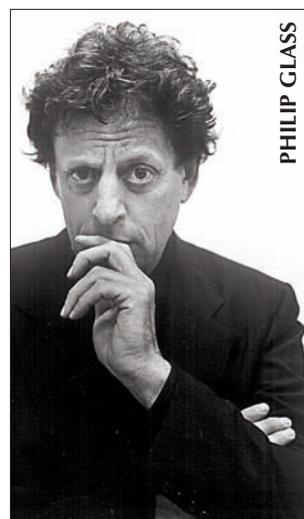
El tono musical de *Esperando a los bárbaros* se mueve, de acuerdo con la pretensión compartida por compositor y novelista de hacer de la situación concreta (un oficial en un puesto fronterizo es acusado de traición al tratar de proteger al supuesto enemigo) algo abstracto o hipostático (la denuncia de la guerra, o de sus miserias intestinas) entreverando una épica grotesca (el *alla marcia* de *What is going on?*, la fanfarria contrapuntística de *Enemy, Barbarian Lover*), que viene a reflejar la vesanía imperialista y xenófoba representada por el Magistrado, el Coronel y la soldadesca con un característico aire elegíaco y fatalista que se hace eco de la injusticia y la sinrazón humanas. Por su parte, el ínclito dramaturgo y guionista Christopher Hampton sintetiza y dibuja con gran inteligencia, haciendo cadencias con la prosa de Coetzee según el régimen simétrico de Glass, que en lo técnico sólo exige un buen *fiato*. Lo que aquí se pide a los cantantes es sentimiento y contenido, emisión segura y clara. Ésta es una lección bien aprendida por Dennis Russell Davies, un

glassiano de pro que en esta tesitura sabe aleccionar como nadie. Reparto, coro (magníficas sopranos) y orquesta (espléndida sección de percusión) encajan como un guante en esta limpia toma en directo que sólo de cuando en cuando acusa alguna que otra esquizofonia (toses, butacas). Richard Salter (Magistrado/Prefecto), Eugene Perry (Coronel Joll), Michael Tews (Oficial Mandel) y Elvira Soukop (Chica Bárbara) lo dan todo y más, aunque acaso sus visibles talentos se vean restringidos por la excesiva racionalidad del pentagrama glassiano, lo cual resulta en una emisión hierática y un tanto desnaturalizada.

Por lo demás, nada nuevo bajo el sol. En esta sexta ópera de Glass (dividida en dos actos y veinticuatro escenas), como en las cinco anteriores, no hay números que predominen sobre el resto ni un seguimiento academicista de las prescripciones del género (el compositor es un experto en relativizarlos y adecuarse a sus medidas de superficie), si acaso el hermoso dueto de *Take off your cap* resulte especialmente significativo por las bellas melodías que Glass engarza con los ariosos. Moderación y homogeneidad dinámica, direccionalidad y pulso: ésta es la base de la arquitectura lírica de Glass.

Por otra parte, Signum nos ofrece la humilde integral cuartetística del compositor, una de sus menos felices empresas musicales, en la que llama la atención la falla estética que existe entre el *Primer Cuarteto* (1966), con mucho el mejor de cuantos haya escrito, y el resto (téngase en cuenta que entre el *Primero* y el *Segundo* median nada menos que diecisiete años). Si en el *Primero* las disposiciones musicales de Glass son poco dogmáticas (se trata de un estilo en formación) y ciertamente afines a la física sonora que puede rendir una formación semejante, en los posteriores (especialmente en el *Segundo* y *Tercer Cuartetos*) se da un cierto aire acomodaticio y unas mediocres exigencias técnicas (siendo el *Quinto*, de entre todos ellos, el que reviste una mayor sofisticación, sobre todo por la promoción del violonchelo sobre viola y violines). El *Primero*, para

empezar, está construido sobre el modo menor, y (cosas de la época) no rehúye del cromatismo, lo cual le confiere a su carácter atribulado una sugerencia casi gótica; por otro lado, se dan en éste una amplia gama de técnicas instrumentales que enriquecen la textura, así como una elaboración contrapuntística que sin rescindir sus querencias repetitivas, eleva la polifonía sobre ellas. En el resto, Glass prefiere prestigiar el contorno melódico y la dicción minimalista, rebajando al mínimo el contrapunto y la organización de planos. A excepción del *Quinto* en su conjunto, se destacaría el doliente tercer movimiento del *Segundo* (1983), subtítulo *Company* y basado en el falso poema homónimo de Beckett, el tercero también del schubertiano *Cuarto* (*Buczak*, 1989), escrito para el funeral del artista Brian Buczak y que en sus siete minutos se va llenando de una penetrante negrura, y las generosas bondades rítmicas del programático *Tercero* (*Mishima*,



PHILIP GLASS

1985), básicamente una extrapolación del material cuartetístico de la película de Paul Schrader asociado a las escenas de la infancia del escritor japonés. El muy británico y muy prominista Smith Quartet defiende estas páginas como es debido, muy conjuntados y filarmónicos, aunque sólo en el *Primero* (magníficos sus *sforzandi*) puedan demostrar todo lo que valen, que es mucho.

David Rodríguez Cerdán

Daniele Gatti, Pierre Boulez, Colin Davis

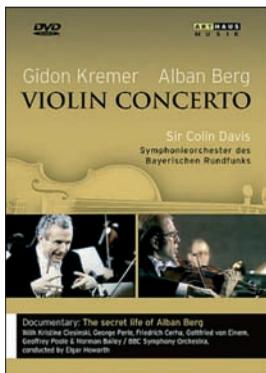
BERGIANA



BERG: 3 piezas op. 6. Suite de Lulu. ANAT EFRATY, SOPRANO. ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW ÁMSTERDAM. Director: DANIELE GATTI. RCO Live 08004 (Diverdi). 2005-2006. 55'. SACD.



MOZART: Gran Partita K. 361. BERG: Kammerkonzert. MITSUKO UCHIDA, piano; CHRISTIAN TETZLAFF, violín. ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN. Director: PIERRE BOULEZ. DECCA 478 0316 (Universal). 2008. 80'. DDD.



BERG: Concierto para violín. GIDON KREMER, violín. SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA. Director: COLIN DAVIS. **La vida secreta de Alban Berg.** KRISTINE CIESINSKI, soprano. SINFÓNICA DE LA BBC. Director: ELGAR HOWARTH. Director de vídeo: KRIS RUSMANIS. ARTHAUS 102 117 (Ferysa). 1984, 1997. 83'.

Estos tres discos con música de Berg nos permiten un recorrido de gran interés por cuatro de las obras más

importantes de un compositor que, en realidad, no tiene desperdicio en sus escasos títulos; y por su vida, como ha de verse al referirnos al DVD cuyo comentario cierra estas líneas.

El programa bergiano de la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam es un acoplamiento típico: las *Piezas op. 6* y la *Suite de Lulu*. Hay una discografía suficiente de estos títulos, sobre todo del primero; pero si llegan lecturas como éstas, queda espacio para acogerlas con todos los honores. Daniele Gatti es una de esas batutas en alza que parecen disputarse algunas instituciones filarmónicas y operísticas importantes: es director de la Royal Philharmonic, del Comunale de Bolonia, de la romana Academia de Santa Cecilia, y acaba de suceder a Masur en la Nacional de Francia. Con la orquesta de Ámsterdam consigue un Berg diáfano, sin densidades ni brumas en el intenso dramatismo de sus secuencias (y esto vale lo mismo para la partitura de procedencia teatral que para las *Piezas*, en especial la terrible *Marcha final*). La soprano israelí Anat Efraty secunda a Gatti con acierto en la composición de los dos papeles (Lulu y Geschwitz) que nos plantea en esbozo la suite. Recordemos que Efraty ha sido Lulu con Billy Decker, y que existe un registro de Efraty como protagonista de la versión en dos actos del Teatro Massimo de Palermo (Arte Nova, 2001). En fin, las calidades de este disco, sobre todo por Gatti y por la orquesta, pero también por Efraty, son tales que merece la pena su escucha aunque se conozcan lecturas anteriores por muy insuperables que las consideremos.

Qué espléndido disco el que acopla la *Gran Partita* de Mozart y el *Concierto de cámara* de Berg. Y qué generoso en duración, además. La sonoridad de esa lectura de la *Gran Partita* para trece instrumentos no la encontrarán ustedes en ninguna parte. A caso no les parezca adecuada; en cualquier caso, no es habitual. Hay una musicalidad más camerística que nunca, un timbre realmente de soplo, de intimidad al aire libre, alejada de lo "orquestal". Y la respuesta a eso, si vamos al siglo XX, resulta ser el *Concierto* de

Berg, para otros trece instrumentos más dos solistas, uno (piano) para el primer movimiento, otro (violín) para el segundo, y ambos para el último. No tratan Boulez ni el Ensemble ni los solistas Uchida y Tetzlaff de emparentar a Mozart con Berg. No hace falta. Ese parentesco existe, y no es inmediato ni evidente, por mucho que sea real. No hace falta enfatizarlo. Boulez le ha dado muchas vueltas a esta obra, y la ha registrado al menos en otras dos ocasiones. Difícilmente superará nadie esta lectura con esos mimbres y esos solistas y el Ensemble. Sorprende la madurez de Boulez, ese destello que no cesa y que no es destello, sino fuego creador, y que como intérprete le lleva en los últimos tiempos a ofrecernos un fonograma magistral detrás de otro. Este Mozart-Berg pertenece a la categoría más elevada posible.

El tercero de estos discos, un DVD, tiene un doble interés. Por una parte, una excelente lectura del *Concierto para violín* de Berg de 1984, en Múnich, con Gidon Kremer, la Orquesta de la Radio de Baviera y dirección de Colin Davis. Estos nombres no lo dicen todo, pero casi. Kremer borda una versión doliente y se diría que para él sufriente de esta página insuperable del siglo XX. Un virtuoso que canta y clama con una técnica magnífica y unos gestos que nos hacen comprender (en exceso) lo muy difícil que debe de ser enfrentarse a esa partitura. Davis dirige con vigor, con objetividad y hasta con su toque de pasión. Hay algo de romántico en esta lectura de la obra última de un compositor que nunca abandonó del todo ni la estética ni la ética románticas, aunque abrazara postulados expresionistas, que en cierto modo son continuación de lo romántico por otros (no muy otros) medios. La filmación de Hugo Käch es virtuosa, y bastante bella, aunque prima en exceso a solista y director en detrimento de la instrumentación, de la visión de los colores del acompañamiento; esto lo palía en parte con abundantes superposiciones de imágenes. Un *Concierto* excelente para ver, aunque en lo puramente auditivo haya lecturas superiores; no demasiado superiores,

pero sí lo suficiente para que ésta no sea una referencia total en ese sentido.

Por otro lado, a la media hora de duración del *Concierto* se le añade una película para televisión (BBC y RM Arts) del año 1997. Su título es *La vida secreta de Alban Berg*, y la escribió y dirigió Kris Rusanis. A pesar de las numerosas entrevistas, el film tiene algo de docu-ficción. Al principio da la impresión de ser una película ingenua, pero pronto comprendemos que se trata de una ficción investigación que tiene su picante y hasta su progresión dramática. Ya sabemos a estas alturas de qué se trata: el amor de Berg por Hannah, hermana de Werfel, un amor apasionado y blanco que trasciende en algunas obras de Berg, como la *Suite Lirica*; acaso otros amores, y desde luego el de juventud, con una sirvienta de la casa, de la que a los 17 años tuvo una hija muy parecida a él, Albine; su fascinación por el submundo de la prostitución y la marginalidad, que le lleva a componer con veracidad sus dos óperas; los programas secretos de obras como la *Suite Lirica* y el *Concierto para violín*. El viejo mito del matrimonio feliz y envidiable de Alban y Helen hace tiempo que no se sostiene. Más novedoso puede ser el sospechar que Helen no creía en el talento de Alban, y que su reconocimiento posterior la sorprendió no poco. Lo que no le impidió manipular el legado e impedir que se concluyera *Lulu*, entre otras cosas. No se habla aquí de las conversaciones que Helen y Alban tuvieron durante años después de morir éste. Pero, claro, se trata de *La vida secreta...*, no de lo que vino después.

La soprano estadounidense Kristine Ciesinski es el hilo conductor, la actriz y cantante que recorre toda la película en busca de esa "otra vida" de Berg. Ciesinski era por entonces Marie (Mussbach, Cambreling), pero que sepamos nunca ha hecho Lulu, aunque aquí interpreta fragmentos de este título junto con Norman Bailey. La acompañan las entrevistas con familiares de Hannah, así como músicos y musicólogos como Cerha, Perle, Poole o Bailey. Nos sorprende Gottfried von Einem cuando

declara que haber terminado *Lulu* y haberla estrenado tras la muerte de Helene es lo mismo que un delito. Caramba. En fin, es un film de televisión de muy alto nivel, no para

cualquier público, y que puede resultar de mucho interés para los interesados en la figura de este maravilloso compositor, que según se nos cuenta aquí, no era tan respetable

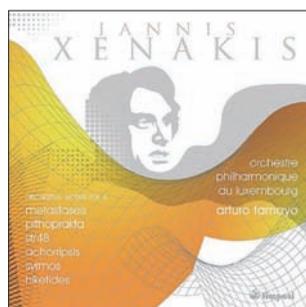
como se ha pretendido, puesto que era hijo de una ciudad obsesionada por el sexo, Viena. Y para ello ponen como ejemplo el contraste entre el discurso oficial y los anuncios

de prensa anunciando prostitución. Menos mal que en nuestros días hemos superado ese tipo de obsesiones.

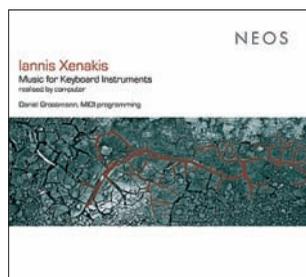
Santiago Martín Bermúdez

Arturo Tamayo, Daniel Grossmann, Stephen Drury

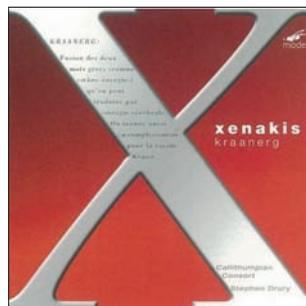
LO IMPOSIBLE Y SU REALIZACIÓN



XENAKIS: Obras orquestales vol. 5: Matastaseis, Pithoprakta, st/48, Achorripsis, Syrmos, Hiketides. FILARMÓNICA DE LUXEMBURGO. Director: ARTURO TAMAYO. TAMPANI TC1113 (Diverdi). 2008. 60'. DDD. **PN**



Música para teclados realizada por ordenador. DANIEL GROSSMANN, programación MIDI. NEOS 10707 (Diverdi). 2008. 56'. DDD. **PN**



Kraaenerg para 23 instrumentos y cinta de 4 pistas. THE CALLITHUMPAN CONSORT. Director: STEPHEN DRURY. Director de vídeo: TIM CHU. MODE 196 (Diverdi). 2006. 155'. **PN**

Invitado por unos estudiantes de música, arquitectura y filosofía, en Vincennes el curso 1968-69, Xenakis hizo lo

posible por no hablar de la relación entre las notas dadas por los intérpretes, las notas escritas por el compositor y la percepción de esa proporción (con y sin partitura). Incluso cuando Silvio Gualda le dijo que durante el último concierto de los Percusionistas de Estrasburgo, el acierto rondaba el 50%. Para no focalizar el debate sobre la música contemporánea, algunos estudiantes habían seleccionado versiones de la *Fantasia* de Schumann, el último pasaje en el que magníficos pianistas acertaban más o menos. Xenakis habló del Upic, de su preocupación por la distribución del sonido en el espacio (*Nomos Gamma* recién acabada) y como siempre, de la realización de una técnica combinatoria derivada de las matemáticas.

Estos tres CDs vuelven a plantear el debate evitado, sobre la obra imaginada y su "ejecución"; es decir el paso entre los sueños y la realidad, entre el deseo y su consumación, entre lo imposible y su realización, entre la emoción y la razón. Debate tanto más interesante que uno de los parámetros de composición de Xenakis gira alrededor de lo indeterminado: "estoy fascinado por el sonido de una muchedumbre manifestándose, ese sonido confuso y a la vez estructurado por los actos, unitarios o heterogéneos, de esta muchedumbre en marcha hacia su libertad" (Vincennes, 1968-69).

Con un título como *Dialéctica de la transformación*, es decir *Metastaseis* (no *Metastasis*), Xenakis anuncia su programa (o expone su deseo): en esta época, años 1950, el compositor, no disponiendo sino de una orquesta normal, la deshilacha y escribe las 46 cuerdas en partes reales (una por cuerda), un poco antes que Ligeti en *Atmosphères*. Con sus *glissandi* arrebatadores y controlados, con sus superposiciones heterogéneas, con sus procedimientos probabilistas (no se decía todavía estocásticos), *Metastaseis*,

pasando del orden total al perfecto caos, contiene y libera todos los sueños del compositor (y de algunos otros). Xenakis ya puede calcular (a mano, estamos en 1955) y reproducir las leyes de las sonoridades naturales o colectivas en su obra maestra (y más salvaje) *Pithoprakta*, es decir: acciones probabilistas. El CD de Arturo Tamayo refleja el trayecto del compositor, desde el lápiz y la goma hasta el IBM 7090 para la serie de obras *st* (por estocástica) de los años 1960: en el CD, *st/48* sigue inmediatamente a *Pithoprakta*, y el contraste es instructivo. Aun restableciendo la cronología, es decir, escuchando *st/48* al final, tras *Syrmos*, el oyente podrá acaso pensar en lo que Rameau dijo sobre él: "con los años, gano en maestría lo que pierdo en genialidad".

A finales de los años 60, el compositor reconoce que ha realizado su proyecto, ha cumplido, ha amestrado su energía, que son posibles traducciones de *Kraaenerg*. Xenakis compuso su obra por encargo de Montreal, para un ballet de Roland Petit, sin guión. El compositor siguió su propio programa: evocar "los movimientos de la juventud, la lucha biológica entre las generaciones destruyendo los marcos políticos, sociales, ideológicos, artísticos...". *Kraaenerg* fue un fracaso rotundo: la coreografía de Roland Petit era ¿cómo decirlo? terriblemente bonita, los decorados *op-art* de Vasarely pasados de moda, el programa del compositor acaso un poco oportunista... La crítica aplaudió la música que sin embargo quedó olvidada hasta hace diez años cuando Graeme Murphy presentó una nueva producción. La música de *Kraaenerg* es un verdadero *Diccionario Xenakis* con todo su vocabulario clasificado según los registros, los timbres, las cualidades del sonido (y su articulación), las dinámicas, las densidades, las texturas, con una rareza: la mezcla de música instrumental *live* y la electroacústica. Tim

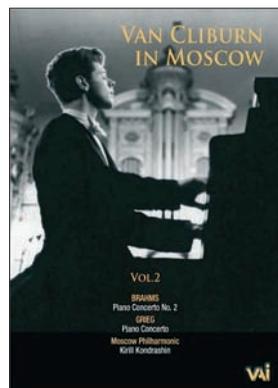
Chu filma al excelente Callithumpian Consort durante 75 minutos de erupción constante intercalando imágenes de nebulosas, mariposas, flores, velas, calaveras, vasos llenos de agua vibrando al compás de las notas... En uno de los documentos adjuntos, el compositor Daniel Teige comenta su trabajo de restitución sonora de la cinta, y nos hace escuchar algunos fragmentos; el segundo documento es una entrevista (2006) que reúne a expertos xenakianos, Gerard Pape y James Harley, hablando de las circunstancias de la creación de la obra; Veronica Tennant, que bailó en el estreno de la obra, expresa bien la total incomunicación entre el coreógrafo y el compositor; Françoise Xenakis, con humor, dice cosas interesantes como: "Xenakis pensaba que la electroacústica iba a crear sonidos inauditos. Xenakis los buscaba. No sé si los encontré... No lo creo".

Encontrar los sonidos hasta la fecha inauditos e intocables es el programa del CD de Daniel Grossmann que "ejecuta" por ordenador las obras para piano y clave. Sorpresas por doquier: no dónde un oyente naïf como yo las esperaba, es decir en las llamadas nubes de sonido, pues Xenakis las escribió (en la parte central de *Mists*, por ejemplo) de manera imprecisa, sino en las páginas más lentas, más sutiles donde reinan las superposiciones, las imbricaciones de líneas cromáticas penetradas por sonidos aislados, al inicio de *Evrayli*, de *Herma*, de *Mists*, en *Khoai*... Y suena una música extraordinaria, sin que haga falta cotejar las obras con las versiones humanas: es una música realmente inaudita, una suerte de danza titubeante y angustiada, algo entre Conlon Nancarrow y Wyschnegradsky. Daniel Grossmann quizá haya acertado con su interpretación; recuerda en todo caso que Xenakis soñaba con escribir un ballet para robots.

Pierre Élie Mamou

Van Cliburn

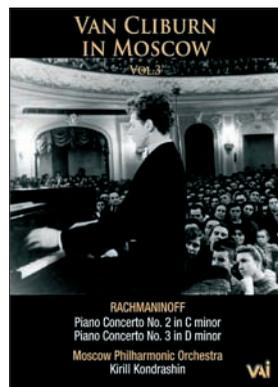
EL "SPUTNIK AMERICANO"



VAN CLIBURN EN MOSCÚ.

Vol. 2. *Obras de Brahms y Grieg.*
FILARMÓNICA DE MOSCÚ. Director:
KIRILL KONDRASHIN.

VAI 4453 (LR Music). 1972. 85'. **PN**



Vol. 3. *Obras de Rachmaninov,*
Schumann-Liszt y Soloviov-
Sedoi. FILARMÓNICA DE MOSCÚ.

Director: KIRILL KONDRASHIN.

VAI 4454 (LR Music). 1958, 1972. 95'.

PN

Si la puesta en órbita del Sputnik I el 4 de octubre de 1957 supuso la primera gran victoria soviética sobre los estadounidenses en materia espacial, el triunfo del pianista tejano Van Cliburn (1934) en el Primer Concurso Chaikovski de Moscú el 14 de abril de 1958 constituyó el primer gran éxito norteamericano frente a la superioridad cultural rusa. Eran los tiempos más tensos de la Guerra Fría y la competencia entre la Casa Blanca de Dwight Eisenhower y el Kremlin de Nikita Khrushchev dio a la victoria del joven pianista estadounidense en tierras soviéticas un significado extramusal inesperado. Cliburn fue recibido en el aeropuerto de Nueva York el 16 mayo en olor de multitudes y

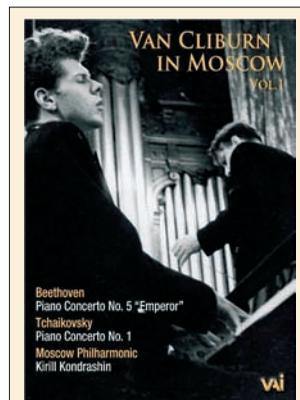
su concierto tres días más tarde en el Carnegie Hall con el *Primer Concierto* de Chaikovski y el *Tercero* de Rachmaninov bajo la dirección de Kirill Kondrashin congregó a grandes personalidades. Esa misma semana, el joven tejano fue portada de la revista *Time*, el día 20 se organizó un "ticker-tape parade" (el espectacular desfile en descapotable por las calles de Manhattan) en su honor o pocos días más tarde apareció en el programa televisivo *The Tonight Show* junto a Louis Armstrong. También inició una fulgurante carrera fonográfica registrando el *Concierto* de Chaikovski para RCA en el Carnegie Hall junto a Kondrashin, una grabación que con el tiempo se convertiría en el disco de música clásica más vendido de la historia con más de tres millones de copias.

Abram Chasins relata con todo detalle en *The Van Cliburn Legend* (1959) esos frenéticos días que convirtieron al pianista en leyenda, aunque la narración más completa de su biografía hasta finales de los ochenta la encontramos en el libro de Howard Reich *The Van Cliburn Story* (1993). Según parece, Van Cliburn estudió hasta los 17 años con su madre, una discípula de Arthur Friedheim (el famoso alumno de Liszt) y en 1951 se trasladó a Nueva York para formarse en la escuela pianística rusa con Rosina Lhévinne en la Juilliard School. Tras varios premios (algunos importantes como el Leventritt Award en 1954), la viuda del gran Joseph Lhévinne optó por enviar en 1958 a su discípulo al recién creado premio moscovita, aduciendo: "Pienso que les gustará tu forma de tocar". Y no se equivocaba, a juzgar por los resultados sin precedentes que cosechó su actuación frente a un jurado formado por Alexander Goldenweiser, Dimitri Shostakovich, Dimitri Kabalevski, Lev Oborin, Heinrich Neuhaus, Emil Gilels y Sviatoslav Richter. Hasta el mismísimo Khrushchev dio su beneplácito para que un norteamericano ganase la primera edición de un concurso internacional que estaba encaminado a mostrar la superioridad soviética en materia musical y llevaba el nombre de su compositor más

célebre (al menos en la sección de violín de ese año venció el ucraniano Valeri Klimov).

El entusiasmo de los miembros del jurado fue unánime. Mientras Goldenweiser y Richter proclamaban públicamente que Cliburn era un genio o Gilels besaba efusivamente sus mejillas tras escucharle el *Tercer Concierto* de Rachmaninov, Shostakovich reconocía que los americanos deberían estar muy orgullosos con él, aunque también que su talento era la consecuencia de los grandes pianistas europeos exiliados en los Estados Unidos. Asimismo, el público moscovita también se rindió a los pies del joven pianista tejano y su aspecto alto, delgado y cándido y educado causó furor entre las jovencitas rusas que se agolpaban cerca del escenario para entregarle ramos de flores. Ese entusiasmo pudo verse en la retransmisión que realizó la televisión soviética del histórico concierto que interpretó Cliburn en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú después de ganar la medalla de oro del concurso y que coronó con tres brillantes propinas en medio del clamor popular; asimismo, cada nueva aparición del pianista americano en años sucesivos se convirtió en un fenómeno cultural y quedó registrado por las cámaras de la televisión estatal. Video Artists International (VAI) inicia con estos tres lanzamientos la recuperación en DVD de los conciertos que dio Cliburn en Moscú entre 1958 y 1972, y que le convirtieron en un verdadero embajador cultural norteamericano en la URSS durante los vaivenes de la Guerra Fría.

El primer volumen incluye las retransmisiones del *Concierto "Emperador"* de Beethoven y del *Concierto n.º 1* de Chaikovski realizadas en la mítica Gran Sala del conservatorio moscovita en 1962. Dejando a un lado la parquedad de la realización visual (llena de cámaras fijas) y las limitaciones técnicas tanto de la imagen como del sonido monoaural, no hay duda de que Cliburn comparte aquí el protagonismo con el director Kirill Kondrashin, cuya labor al frente de la orquesta es asombrosa. El maestro mosco-



VAN CLIBURN EN MOSCÚ.

Vol. 1. *Obras de*

Beethoven, Chaikovski,
Chopin y Liszt.

FILARMÓNICA DE MOSCÚ.

Director: KIRILL KONDRASHIN.

VAI 4452 (LR Music). 1962. 104'. **PN**

va dirige sin batuta y amolda con maestría el conjunto sinfónico al sonido de Cliburn, logrando momentos muy especiales en el Adagio un poco mosso. No obstante, el plato fuerte de este primer volumen es el *Concierto* de Chaikovski, con el que ya deslumbró cuatro años atrás al público moscovita. Antes de iniciar la obra, Cliburn se dirige al respetable en un rudimentario ruso (que aparece subtítulo en inglés) para anunciar que quiere dedicar su interpretación a la memoria de Alexander Goldenweiser, el decano del pianismo ruso que había fallecido pocos meses atrás. Aquí encontramos un Cliburn de tono más inspirado que exhibe no sólo su admirable técnica sino también su amplio sonido que nunca resulta aplastado o percetivo y su bello *legato*; los últimos minutos del concierto son trepidantes con un plano fijo que muestra la mágica penetración entre director y solista. A continuación, Cliburn utilizó diplomáticamente la primera propina —la *Fantasia en fa menor* de Chopin— para agasajar a Khrushchev, al que vemos en varios momentos de la grabación en compañía de Anastas Mikoyan, su principal embajador con los Estados Unidos; en la segunda propina —la *Rapsodia húngara n.º 12* de Liszt— el pianista exhibe poderío técnico y encanto musical.

El segundo volumen se limita a dos conciertos pianísticos que tocó en 1972 en la misma sala y con idéntica orquesta y director. Han pasado catorce años desde su victoria y el interés del público no ha decaído, aunque sus interpretaciones han perdido frescura y tensión, y caminan por unos derroteros de extrema languidez sin perder ciertas dosis de elegancia. Su interpretación del *Concierto* de Grieg es interesante sin más y quizá sea el *Segundo Concierto* de Brahms lo más logrado de este volumen, especialmente por su entendimiento con Kondrashin. Algo parecido sucede en el tercer

volumen con el *Segundo Concierto* de Rachmaninov, también grabado en 1972, y donde el pianista exhibe un magnífico nivel que no esconde un leve peso de rutina. Desde luego, la joya de estos tres primeros volúmenes es la histórica interpretación del *Tercer Concierto* de Rachmaninov de 1958 tras su victoria en el concurso; sin duda, uno de los hitos fonográficos y videográficos de esta obra, y donde podemos verificar el ambiente mágico que acompañó ese concierto. A pesar de la deficiente realización y pobre calidad sonora y visual, aquí podemos ver a Kondrashin dirigiendo esta

vez con batuta una versión impresionantemente melódica y dramática de este concierto y donde Cliburn alcanza cotas de inspiración insuperables. Al final, se incluyen las tres propinas que dio el pianista americano en medio del clamor popular y entre las que incluyó un arreglo propio de la canción *Noches de Moscú*.

El lanzamiento de esta colección de DVDs de VAI coincide con el cincuentenario de la histórica victoria de Van Cliburn, cuyo aniversario fue recordado el pasado mes de abril por numerosos medios con diversos reportajes. Concretamente, el canal trece de la

PBS emitió una interesante entrevista del periodista Jeffrey Brown con Cliburn donde pudo verse al ahora anciano pianista en su casa de Forth Worth, donde vive prácticamente retirado de las salas de concierto desde 1978, y también algún fragmento del homenaje que le tributaron varios ganadores del premio pianístico cuatrienal que lleva su nombre. No hay duda de que la carrera de Cliburn fue corta y meteórica, y que se consumió casi con la misma rapidez que la del histórico primer satélite artificial por el espacio.

Pablo L. Rodríguez

Harmonia Mundi Gold

SIGUE LO BUENO

Tras la reciente aparición de la serie Gold de Harmonia Mundi, que con quince títulos declaraba la intención de conmemorar el 50 aniversario del sello francés, llegan ahora otros quince discos, reediciones de lo más variopinto, en general con las extraordinarias cotas de calidad de los primeros, sobre todo en los dedicados a música antigua y barroca. En el catálogo de Harmonia Mundi predomina el rigor estilístico y la variedad, y en esta nueva serie, que parece querer consolidarse como un referente entre las de mejor relación calidad/precio, puede encontrarse todo ello.



Un valor siempre seguro ha sido la voz especializada en los cánticos religiosos de diversas culturas de Sor Marie Keyrouz, que aquí regresa en la grabación de 1989 dedicada a *Cantos bizantinos* (501315); lo hace en compañía del Coro de la Iglesia Saint-Julien-le-Pauvre; delicadeza y expresividad para un repertorio e intérprete prácticamente sin competencia. Otra singular formación, el conjunto de violas Fretwork, registró en el año 2000 un CD (507291) con obras de distintos autores, anónimos y con nombres como Agrícola, Obrecht, Desprez o Busnois, recogidos por Ottaviano del Petrucci en el *Harmonice Musices Odhecaton* impreso en 1501; hermosa y original propuesta, que se

resuelve con evidente acierto y compromiso. Por partida doble aparece el Ensemble Organum dirigido por Marcel Péres; en la *Misa de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut (501590), grabación de 1995; y junto al Ensemble Clément Janequin, en la *Misa Pange lingua* de Josquin Desprez (501239), grabación de 1986; en ambos casos el resultado es excelente; perfecta afinación y empaste, así como una profundidad que se mantiene en todo momento. Con algún altibajo, pero en conjunto a buen nivel el grupo Cantus Cöln dirigido por Konrad Junghänel ofrece en registro de 1997 diversas cantatas sacras de Dietrich Buxtehude (501629). Contemporáneo del anterior, Ignaz Franz Biber, se presenta en esta serie en reciente grabación de 2004 con su *Misa Christi resurgentis* (507397) de la mano de The English Concert con la dirección de Andrew Manze; versión brillante, precisa y de una cálida magnificencia.



En 1998 la Orquesta del Siglo de las Luces con el Coro Clare College Chapel, llevó al disco con la dirección de René Jacobs, *Venus y Adonis* con el subtítulo original "A Masque for the entertainment of the King", de John Blow (501684); el veterano otrora contrateno, ahora director, cuenta con un fantástico equipo vocal con nombres como Rosemary Joshua, Gerald Finley, Robin Blaze o María Cristina Kiehr, con

los que realiza un fabuloso trabajo de teatro musical. Otro de los grandes intérpretes del Barroco, Philippe Herreweghe, nos ofrece una grabación de 1987 de dos *Cantatas* de Bach (501270), *Trauerode BWV 198* y *Jesu, der du meine Seele BWV 78*; dirige a La Chapelle Royale con los solistas Ingrid Schmithüsen, Charles Brett, Howard Crook y Peter Kooy; lectura refinada, plena de equilibrio y concentración en la línea del Bach riguroso y sobrio habitual en Herreweghe. De la *Música acuática* de Haendel existen referencias y enfoques para todos los gustos; aquí se nos propone el de la Philharmonia Baroque Orchestra dirigida por Nicholas McGegan (507010); una traducción de 1988 de irreprochable factura orquestal, austera en ciertos aspectos y con una visión global contenida y serena. Desde aquí damos un salto temporal hasta el incipiente romanticismo de Schubert, autor del que se presentan dos referencias; el *Quinteto "La trucha" D. 667*, completado con el *Quinteto op. 87* de Hummel (501792), en registro de 2002 del Trío Wanderer con Christophe Gaugué, viola y Stéphane Logerot, contrabajo; y el *Trío para piano, violín y chelo D. 898*, con la *Sonata para piano D. 664* (501048), grabación más antigua, de 1980, con Jean-Claude Penner, piano; Régis Pasquier, violín, y Roland Pidoux, chelo. Las dos son dignas versiones, con mayor vuelo e intensidad el primero de los discos citados, y más literal el segundo.

Pasamos al pleno romanticismo de dos autores estrictamente contemporáneos, Liszt y Alkan, reunidos en un CD con varias piezas para chelo y piano (501758), que en registro del año 2001 interpretan Emmanuelle Bertrand, chelo y Pascal Amoyel, piano; apasionadas, virtuosísticas y muy equilibradas en los diálogos. Reaparece Herreweghe, también con música religiosa aunque de signo bien distinto al Bach arriba comentado; es ahora el *Réquiem op. 48* de Fauré, y la *Misa "des pêcheurs de Villerville"* que el propio Fauré compuso junto a André Messager (501292); disco de 1988 con la soprano Agnès Mellon, el barítono Peter Kooy, el Ensemble Musique Oblique y La Chapelle Royale, en el que quizás se echa en falta en la parte orquestal un mayor grado de lirismo, compensado con las excelencias de solistas y coro. Sorprende cómo en el año 92, Victoria de los Ángeles sortea el paso del tiempo con su proverbial dicción, buen gusto y estilo, realizando unas meritorias versiones de las *Siete canciones populares españolas* de Falla (501432) acompañada por la Orquesta de Cámara Teatre Lliure y Josep Pons; el disco recoge también el *Concierto para clave, El gran teatro del mundo* y *Psyché*.



Por último, los textos de las *Lamentaciones del profeta Jeremías*, en esta ocasión con

la música del vienés, nacionalizado americano Ernst Krenek, integran un CD (501551) que grabó en 1992 el RIAS

Kammerchor dirigido por Marcus Creed; un disco fabuloso de principio a fin, de una claridad polifónica, color vocal y

expresión cautivadoras.

Harmonia Mundi Gold continúa pues en una senda de acertadas reediciones de las

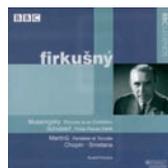
que muy probablemente volveremos a tener pronto noticia.

Daniel Álvarez Vázquez

BBC Legends

SIR O NO SIR

Vuelven los *british*. No son *boogaligans*, afortunadamente. Más bien, al contrario, algunos merecerían que les siguiéramos apasionadamente. Se trata de los últimos títulos lanzados por el sello BBC Legends (distribuidor: Diverdi). Varios de sus protagonistas recibieron el tratamiento de *sir*. Otros no. Casi todos son hombres, salvo una mujer. Aunque si jugáramos a la simpleza de identificar a ciegas el sexo de los pianistas de dos de los discos del lote, quizá muchos erraríamos. Tatiana Nikolaieva (1924-93) construye unas *Variaciones Goldberg* poderosas, enérgicas, unidireccionales. Su sonido, no exento de dulzura, llama la atención por lo fibroso de su consistencia. Gran especialista en Bach (ya en 1950 ganó en Leipzig el concurso que lleva el nombre del compositor), esta es una muestra, por primera vez en disco (BBCL 4228-2), de las varias que nos quedan del acercamiento de la rusa a las *Goldberg*. Alternativa a Gould, Steinway bajo los dedos (¡y los pies!), con resbalones y todo, muy particular concepción del *tempo* y de las dinámicas, Nikolaieva hace música pese a quien pese. Buen sonido y dos propinas bachianas. Por su parte, Rudolf Serkin (1903-91) se nos antoja más femenino en su acercamiento a Mozart: *Conciertos n.º 14* (Festival de Edimburgo, 28-VIII-64) y *n.º 21* (Festival de Londres, 23-VII-66). La sutilidad del toque, la claridad de la articulación, la brillantez del color, el vuelo delicado de la melodía en los andantes y el virtuosismo chispeante de los finales hacen que este registro sea por la frescura del directo al menos tan recomendable como las versiones correspondientes a su ciclo de estudio (Sony) grabado poco antes. Excelente la integración con la Orquesta de Cámara Inglesa y Alexander Schenider a la batuta, quienes se lo pasan estupendamente en las *Seis marchas alemanas* que junto a la *Marcha en re mayor* completan la referencia (BBCL 4227-2). Otro Rudolf, Kirksny (1912-94), es el tercer



y último pianista de esta serie que comentamos. Nos ofrece un maravilloso recital (Londres, 21-II-1980) iniciado con una interpretación alada de las *Tres Piezas D. 946* de Schubert, de las que, cuando detiene su desatada marcha, arranca lirismos exquisitos (ahí casi se percibe el aura de su maestro Schnabel). La *Fantasia y Toccata* de Martinu, compositor del que estrenó varias obras, son ejecutadas con implacable variedad de colores y efectos percusivos que despiertan, cómo no, la admiración del público presente entonces en la sala. Pero todo el catálogo de recursos del intérprete checo se despliega majestuoso en una versión de los *Cuadros de Musorgski* absolutamente apabullante. La tercera de las *Mazurcas* de la *Op. 63* de Chopin y unas fantásticas *Furiant y Concierto estudio* de Smetana se ofrecen como propina. Más que recomendable (BBCL 4238-2).

Pasamos a la orquesta. Es curioso observar cómo cada director se enfrenta al problema de descubrir la sustancia temporal, motriz, que alimenta las partituras que aborda. Evgeni Svetlanov (1928-2002) lo hace de una manera que sin perder la atención por el detalle se centra más en la planificación a gran escala. En la referencia BBCL 4226-2, al frente de la Sinfónica de Londres, dirige una *Quinta* de Shostakovich (28-VIII-1978) en la que cada clímax surge de una necesidad orgánica incontestable. La tensión no está en los intervalos tanto como en los arcos temporales. Un marcado arco traza asimismo en la otra obra que se halla en el disco, *La isla de los muertos* de Rachmaninov, en esta ocasión Svetlanov al mando de su orquesta, la Sinfónica del Estado de la URSS. El timbre es más oscuro no sólo por los requerimientos de la instrumentación, sino por el color intrínseco de la formación. Digno de conocerse.



Sir Malcolm Sargent (1895-1967) es aparentemente más superficial. No pretende ser negativa la calificación en este caso. Simplemente se quiere señalar que el británico tiene una concepción del *tempo* más fácil de apreciar, más inmediata, menos interna. Sargent fue un asiduo de los Proms londinenses. Precisamente de ahí proceden las dos *Cuartas* que contienen la referencia BBCL 4237-2: la de Vaughan Williams (16-VIII-63) y la de Sibelius (2-IX-65). Defensor a ultranza de la música contemporánea de su país y fácil comunicador, hace de la sinfonía del primero una fiesta, exenta de la carga dramática de otras interpretaciones, pero muy gozosa de escuchar. No lo puede ser, por su propio contenido, tan desolado, la de Sibelius, compositor de quien también era Sargent un buen servidor (hasta el punto de ser condecorado en Finlandia por ello). Esta versión no alcanza la hondura espaciosa de otras contemporáneas (Karajan, por ejemplo, con quien, por cierto, alguno le relacionaba no muy amigablemente), pero está suave y dulcemente coloreada.

Una especie de síntesis de las dos tendencias anteriores la constituye el arte de Hans Schmidt-Isserstedt (1900-73), el alemán que llevó a la Orquesta de la Radio de Hamburgo (NDR) a altas cotas. Dos años antes de su muerte, dirigió en el londinense Royal Festival Hall a una orquesta de la BBC que conocía desde hacía casi dos décadas (¡una más del centenar de formaciones tocaron bajo su dirección!). Gran conocedor del repertorio germano, su acercamiento a la *Cuarta* de Brahms resulta aquí (BBCL 4235-2) tan jugoso como preciso, tan férreo como libre. Ese rigor lo aplica a la *Fantasia concertante sobre un tema de Corelli* de Tippett, en el que las cuerdas van abriendo la melodía barroca con riqueza caleidoscópica. Que el director

sabía frasear y no perder el hilván rítmico da cuenta también una estupenda obertura de la *Euriente* de Weber, grabada en los estudios de la BBC el mismo abril de 1971.

Por su parte Klaus Tennstedt (1926-98) es otro germano que no le va a la zaga al anterior. Lo que hace con el *Réquiem alemán* de Brahms junto al Coro y la Orquesta Filarmónica de Londres en el Royal Albert Hall el 26 de agosto de 1984, con Lucia Popp y Thomas Allen como solistas, merece la pena ser escuchado (BBCL 4234-2). Tennstedt logra un fluido sonido amplio y mullido, pero a la vez firme y transparente, un humus donde se pueden enterrar los oídos sin que por ello se pierda la sensación de espacio abierto. Plástica fusión entre la orquesta y el coro, radiante Popp y noble, sin desgarrar, Allen. La muerte como ternura. Así da gusto.



Por último, Paul Tortelier (1914-90) se entrega en BBCL 4236-2 a tres obras: *Concierto para chelo* de Elgar (14-XI-72), *Doble Concierto* Brahms, junto a su hijo Yan Pascal al violín (17-IV-74) y *Sonata para chelo* de Debussy, con Ernest Lush al piano (10-II-57). La de Elgar la emprende dos semanas después de haberla grabado con la Filarmónica de Londres para EMI con sir Adrian Boult. Y lo hace con el mismo director pero con la Orquesta de la BBC. La de Brahms, con esta orquesta, bajo la dirección de sir John Pritchard. Hay un error al comienzo de varios cortes (entran con la música ya iniciada) bastante incomprensible en un sello de tanta experiencia. Es una pena porque las versiones son de muchos quilates. Tortelier hendía el aire con un bisturí de terciopelo. Sería por aquello de ser francés. En cualquier caso, chovinismos aparte, el *chevalier* merecería haber sido *sir*.

Rafael Díaz Gómez

Orfeo d'or

SALZBURGO-BAYREUTH

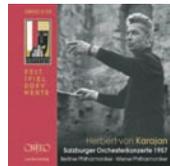
Nuevo lanzamiento Orfeo d'or (distribuidor: Diverdi) con conciertos y óperas inolvidables preservados gracias a los micrófonos de la Radio Austríaca y la Radiodifusión bávara con buenas tomas de sonido para los años en que fueron hechas. Vamos con los conciertos en primer lugar, todos ellos del Festival de Salzburgo: Szell, Karajan y Böhm tienen la palabra.

George Szell (3 CDs C774083D, 160'). Este álbum recoge dos conciertos de Szell en el Festival de Salzburgo de 1957, ambos con la Filarmónica de

Berlín: el primero se celebró el 3 de agosto en el Mozarteum con un programa enteramente dedicado a Mozart (*Sinfonía n.º 29*, *Concierto n.º 25* con Leon Fleischer y *Sinfonía n.º 40*). En el segundo, del 9 de agosto, se interpretaron obras de Debussy, Mendelssohn y Beethoven (por este orden: *El Mar*, *Concierto de violín* con Nathan Milstein, y *Heroica*), un concierto que dio Szell prácticamente sin ensayos y de memoria, pues el director que iba a intervenir era Eduard van Beinum, pero tuvo que cancelar a última hora por una de sus frecuentes indisposiciones (así lo cuenta Gottfried Kraus en el libreto). Sin embargo, el estilo es inconfundible, y la frescura y naturalidad de estas recreaciones quizá sean debidas a esta circunstancia. Por otro lado, y como siempre, hallamos equilibrio, intensidad, precisión, contraste, brillo, *tempi* moviditos y unas interpretaciones absolutamente personales que hacen que el oyente identifique de inmediato su dirección. Y el claro, enérgico y animado Mozart, nada romántico en manos de Szell, es otra de las especialidades de la casa como ya nos había aleccionado en sus registros con Cleveland, otra oportunidad para dejarse atrapar por el estilo y equilibrio conseguidos por este director excepcional. El pianista americano Leon Fleischer, el más joven de los pupilos de la escuela de Artur Schnabel, toca con brío y elocuencia el *Concierto n.º 25* (precioso el movimien-

to lento), y el gran Nathan Milstein, el prodigio habitual de técnica y belleza sonora, nos ofrece un memorable y bellissimo *Concierto* de Mendelssohn. Sonido monofónico adecuado.

Herbert von Karajan (4 CDs C773084L, 294'). Del mismo año que el anterior, o sea, 1957, este álbum recoge cuatro conciertos de Karajan en el



Festival de su ciudad natal los días 28 y 29 de julio, y 13 y 22 de agosto. Uno de ellos, la presentación de la Filarmónica de Berlín en Salzburgo con un programa enteramente dedicado a Mozart (*Sinfonía "Haffner"*, *Concierto n.º 21* con Géza Anda y *Sinfonía "Júpiter"*), ya fue publicado en su día por Deutsche Grammophon en una de sus series históricas y comentado asimismo desde estas páginas. Sólo repetimos que el brillo y precisión de los berlineses dejaron boquiabierto a público y crítica a pesar de la urgencia de algunas páginas (final de la *Júpiter*), lo mismo que el toque romántico y dramático del pianista húngaro, muy adecuado para la concepción mozartiana de Karajan. La *Octava* de Bruckner con la Filarmónica de Viena ya fue publicada en el sello Andante, y aquí nos vuelve a sorprender la calidad instrumental y el toque sensual y expresivo del director, particularmente acertado en el bello Adagio. El brahmsiano *Réquiem alemán* es otra de las muchas versiones de esta obra particularmente querida por Karajan, que llevó a menudo a sus conciertos y a los estudios de grabación. La buena acústica de la Felsenreitschule, los magníficos coros y solistas (Lisa della Casa y Fischer-Dieskau) y la siempre impactante Filarmónica de Viena, logran la profunda impresión y la atmósfera de consuelo y paz que se desprende de la obra, otra de las grandes versiones. El último CD, finalmente, recoge un concierto de la Filarmónica de Berlín y Karajan enteramente dedicado a la música moderna y contemporánea (una idea que Karajan no volvería a repetir): estreno de la

Sinfonía parabólica de Theodor Berger (1905-1992), una composición neoclásica y tonal magníficamente tocada por los berlineses. Sigue el *Concierto op. 20* de Gottfried von Einem (1918-1996), convincentemente traducido por la pianista Gerty Herzog, y termina con la *Sinfonía litúrgica* de Honegger, la obra de más interés de este CD, a juicio del firmante, y una de las sinfonías de su autor más queridas por Karajan, aquí más profundo, dramático y expresivo que en su versión de estudio para DG. Notable sonido mono y adecuado artículo de Gottfried Kraus en alemán con traducción inglesa.

Karl Böhm (C710081B, 57'). El CD nos trae parte de un concierto dado por Karl Böhm y la Filarmónica de Viena en el Festival de Salzburgo el 25 de



agosto de 1957: *Burlesca* de Strauss con Friedrich Gulda, y la *Séptima* de Beethoven (la otra obra que componía este concierto, la *Incompleta* de Schubert, fue publicada anteriormente por Orfeo en un álbum de referencia C359941B titulado *Orfeo's Salzburger Festspielsdokumente*). He aquí la versión más idiomática, sarcástica y humorística de la *Burlesca* straussiana, con un preciso y brillante Gulda, de absoluto control intelectual, acompañado por uno de los directores straussianos más eminentes. Quizá haya otras versiones más espectaculares (Janis/Reiner en RCA o Argerich/Abbado en Sony), pero ésta se lleva la palma en cuanto a idioma y carácter, ofreciendo ese tono justo de jovialidad y humor que da a la página bastante más atractivo que el "simple producto de un estudiante con talento", como erróneamente y a menudo se ha conceptualizado esta composición. La *Séptima* de Beethoven, una obra familiar para orquesta y director, recibe una lectura clásica, expresiva y matizada, en la línea de la gran tradición centroeuropea, con algunos aspectos que sorprenderán a más de uno (el Allegretto, por ejemplo, no es una marcha fúnebre como a menudo erróneamente se

interpreta). En fin, *Burlesca* excepcional y *Séptima* de Beethoven en la línea de la tradición con una orquesta siempre impactante. Buen sonido.

Óperas

Wagner, *Los maestros cantores* (4 CDs C753084L, 256'). Verdi, *Falstaff* (2 CDs C772082I, 118'). Beethoven, *Fidelio* (2 CDs C771082I, 124'). Orfeo finaliza su lanzamiento con tres óperas, una tomada en el Festival de Bayreuth de 1968 con Karl Böhm, y las otras en el de Salzburgo de 1957 con Karajan. La comedia



wagneriana tiene interés porque es la única versión completa de Böhm, que nunca la llevó al disco

comercial (hay una versión pirata en vivo de 1944, con Schöffler, Seeffried y Kunz —Arkadia—, y otra del tercer acto tomada en Dresde en 1938 —Hänssler—). La versión que se comenta, contemporánea de la *Tetralogía* de Wieland grabada en vivo en 1967 (otra leyenda wagneriana), no tiene ni el peso ni el prestigio musical y artístico de aquella. La artesanal puesta en escena de Wolfgang no impidió que el público y la prensa aclamasen a director y cantantes. Böhm anima el discurso con buen pulso y acertada expresividad, acompaña bien a los cantantes como el experto director de foso que era, aunque el equipo vocal muestre algunas debilidades (el mozartiano Kmentt, discutible como Walther; el catastrófico Esser como David; el histriónico Hempsey como Beckmesser) que, de todas formas y gracias a las intervenciones y buenos oficios de Adam, excelente Sachs, y Jones —todavía no afligida por su desagradable vibrato posterior—, además de otros competentes comprimarios, logren mal que bien que el reparto se mantenga a flote sin problemas. Para seguidores de este director, que pueden disponer de la única versión completa de *Maestros* por Böhm en buenas condiciones sonoras.

Finalmente, dos Karajan en el Festival de Salzburgo de

1957 en dos óperas favoritas del director: *Fidelio* y *Falstaff*. Como en otros casos, Karajan



lució más y mejor en sus grabaciones de estudio (las dos EMI, 1956 y 1970 respectivamente), aunque aquí pueden gozar de la espontaneidad de la producción en vivo (y también de los

ruidos escénicos) y de la intervención de algunos cantantes (Schoeffler en Don Pizarro, Simionato en Mrs. Quickly) que no aparecieron en sus versiones de estudio. Aquí no se aprecia la ligerísima, colorista y transparente concepción orquestal de su citado *Falstaff* de estudio (el primero en estéreo de la discografía) ni las suntuosas prestaciones orquestal y coral apoyadas por una efectista toma sonora de

su famoso *Fidelio* de trece años después, aunque las dos que se reseñan tienen siempre el interés que despiertan las producciones operísticas de Salzburgo, hechas con una convincente e irreprochable perfección artística y técnica, si bien los resultados sonoros, como se apuntaba, sean más efectivos y preferibles en los registros de estudio.

En suma y a juicio del firmante, el álbum de los con-

ciertos de Szell se lleva la palma seguido muy de cerca por el también imponente de Karajan. *La Burlesca* de Strauss encuentra aquí posiblemente su interpretación de referencia. *Los maestros cantores* no pasan de un notable general, y *Falstaff* y *Fidelio* han encontrado mejores aproximaciones en las versiones de estudio del propio Karajan.

Enrique Pérez Adrián

Brilliant

EN EL CENTENARIO DEL REY DAVID

Aprovechando la efemérides del centenario de su nacimiento, Brilliant ofrece otro de sus álbumes-chollo con 20 discos que se ofrecen a precio de orillo y recogen grabaciones de David Oistrakh (20 CD Brilliant 9056, 1939-1973), realizadas a lo largo de más de 30 años de carrera, y que han sido ofrecidas previamente por este mismo sello (además de haberlo sido con anterioridad en otros) en dos álbumes separados, uno dedicado a la música de cámara y otro a las obras concertantes, en ambos casos dentro de la serie Archivos Históricos de Rusia, que ha sido oportunamente comentada desde estas páginas.

Los diez primeros discos del álbum que ahora se comenta están dedicados a los *Conciertos para violín*, e incluyen los de Beethoven, Sibelius, Hindemith, Glazunov, Stravinski, Miaskovski, Kabalevski, Chaikovski, Mendelssohn, Dvorák, *Primero* de Bartók, *Primero* de Szymanowski y los dos de Shostakovich, además de diversas obras concertantes como la *Sinfonía Española* de Lalo, *Fantasia escocesa* de Bruch, *Suite de Concierto* de Taneiev, *Poema de Chausson*, *Tzigane* de Ravel y *Mazurca-Oberek* de Glazunov. Simplemente cabe recordar que en esta primera mitad del álbum las grabaciones (con las limitaciones propias de la tosca tecnología soviética) se realizaron entre 1939 y 1968, e incluyen acompañantes como la Orquesta Sinfónica Estatal de la URSS, Filarmónica de Leningrado, Filarmónica de Moscú y directores como Kondrashin, Mravinski, Rozhdestvenski, Eliasberg, Sanderling, Gauk o

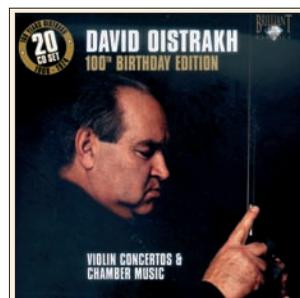
Yudin. Aun con las limitaciones técnicas hay aquí, en cantidad más que generosa, interpretaciones soberbias (Beethoven, Shostakovich, Chaikovski, Sibelius, Mendelssohn, Bruch) que a este precio sería un crimen dejar escapar.

Los diez discos restantes aparecieron en otro monográfico de Oistrakh comentado hace menos de dos años en SCHERZO, que recorre el violín desde el barroco hasta nuestros días, con variada representación que incluye los grandes nombres pero también algunas cosas de bastante menor enjundia (las páginas de Pancho Vladigerov o Alexander Zarzicki, por ejemplo), como puede comprobarse con sólo repasar el contenido: Mozart (*Sonata K. 306*), Rachmaninov (*Vocalise*), Martinu (*Sonata n.º 3*), Hindemith (*Sonata n.º 1*), Brahms (*Sonata n.º 3*), Schumann (*Trío n.º 1*), Hummel (*Trío n.º 2*), Janáček (*Sonata*), Vladigerov (*Canción n.º 2* de la *Suite Búlgara*, *Racénista*, *Fantasia sobre una danza búlgara*), Debussy (*Passepied*, *La fille aux cheveux de lin*), Kodály (*Danza popular húngara*), Albéniz (*Canto de amor n.º 3*), Falla/Kreisler (*Danza española*), Sarasate (*Navarra*), Prokofiev (*Sonatas n.ºs 1 y 2*, *5 Melodías*, *Marcha de "El amor de las tres naranjas"*, *Hada de invierno de "Centicienta"*, *Sonata para 2 violines*), Bach (*Sonatas BWV 1001*, *1037* y *1018*), Ysaÿe (*Sonata n.º 3*, *Poema elegiaco*), Reger (*Preludio para violín solo*), Wieniawski (*Estudio-capricho n.º 2*, *Leyenda*), Beethoven (*Serenata op. 25*, *Sonatas n.ºs 4*, *6* y *9*), Bartók (*Sonata n.º 1*, *6 Danzas populares rumanas*), Suk (*Un poco triste*, *Burlesca*), Medtner (*Nocturno*

n.º 1), Zarzycycki (*Mazurka*), Tartini (*Sonata "Trino del Diablo"*), Vivaldi (*Chacona*), Leclair (*Sonata*), Locatelli (*Capricho "Laberinto armonioso"*), Schubert (*Fantasia en do mayor*), Grieg (*Sonata n.º 2*), Dvorák (*Mazurka*), Smetana (*De mi patria*, *n.º 2*, *Andantino*), Chaikovski (*Meditación*), Catoire (*Sonatas n.ºs 1 y 2*), Szymanowski (*3 Mitos*). Como en el caso de las grabaciones con orquesta, los acompañantes incluyen lujos como los pianistas Sviatoslav Richter, Lev Oborin, Alexander Goldenweiser, Paul Badura-Skoda, Vladimir Yampolski o Frida Bauer. Las grabaciones se realizaron entre 1947 y 1973, y adolecen de limitaciones paralelas a las de las tomas orquestales.

Como ya se comentó en su momento, echamos de menos alguna obra de Shostakovich, y quizá algo más de Brahms, Schubert o Beethoven, y a cambio hubiéramos prescindido sin gran pena de los Vladigerov y compañía. Pero como también apunté, sólo después de escuchar la *Sonata n.º 3* de Brahms (con Richter), la de Janáček (qué desgarradora intensidad la de esta obra en manos del Rey de los violínistas), la *Sonata n.º 1* para violín solo de Bach (qué lástima que no tengamos las *Partitas* y *Sonatas* íntegras grabadas por este descomunal artista), la tremenda *Sonata n.º 3* de Ysaÿe, el apabullante monográfico Prokofiev o el impresionante dedicado a Beethoven (qué maravilla el Adagio molto expresivo de la Op. 30, n.º 1), ya tiene uno la sensación de que los euros están más que bien pagados.

Sólo queda decir que si por casualidad dejaron pasar

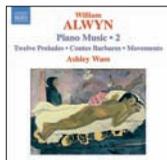


HISTÓRICO **DAVID OISTRAKH,** Violinista.
Obras de Albéniz, Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Bruch, Catoire, Chaikovski, Chausson, Debussy, Dvorák, Glazunov, Grieg, Hindemith, Hummel, Janáček, Kabalevski, Kodály, Kreisler, Lalo, Leclair, Locatelli, Martinu, edtnr, Mendelssohn, Miaskovski, Mozart, Prokofiev, Rachmaninov, Ravel, Reger, Sarasate, Schubert, Schumann, Shostakovich, Sibelius, Smetana, Stravinski, Suk, Szymanowski, Taneiev, Tartini, Vitali, Vladigerov, Wieniawski, Ysaÿe, Zarzycycki.
SVIATOSLAV RICHTER, LEV OBORIN, ALEXANDER GOLDENWEIZER, VLADIMIR YAMPOLSKI, FRIDA BAUER, piano. SVIATOSLAV KNUSHEVITZKI, violonchelo. ORQUESTA SINFÓNICA DEL ESTADO DE LA URSS. FILARMÓNICA DE LENINGRADO, FILARMÓNICA DE MOSCÚ.
Directores: KIRILL KONDRASHIN, EVGENI MRVINSKI, GENNADI ROZHDESTVENSKI, KURT SANDERLING.
20 CD BRILLIANT 9056 (Cat Music). 1939-1973. **PE**

la ocasión de hacerse con estos álbumes por separado no desperdicien ahora la oportunidad de tenerlos juntos.

Rafael Ortega Basagoiti

ALWYN:
Doce preludios. Hunter's Moon. Two Irish Pieces. Contes barbares. Cinderella. Water Lilies. Night Thoughts. Movements. ASHLEY WASS, piano. NAXOS 8.570464 (Ferysa). 2007. 72'. DDD. **PE**



Como ya pasaba con el primer volumen de esta obra completa para piano de William Alwyn que nos está ofreciendo Naxos, este es un disco estupendo. Alwyn impresiona en lo mejor de su creación orquestal pero es que la pianística no le va a la zaga. Hay personalidad pero también es posible rastrear las influencias y ver —en el paseo cronológico que se nos ofrece, de 1926 a 1961—, como se van asumiendo y hasta cómo —así en *Cinderella*— se reabren las viejas miradas en una a modo de nostálgica rememoración. Las piezas breves —la citada más *Hunter's Moon*, *Two Irish Pieces*, *Water Lilies* y *Night Thoughts*— son, como mínimo, deliciosas. Otras, como por ejemplo *Contes barbares* —un homenaje a Gauguin—, muestran una inspiración de muchos quilates, en su sentido evocador pero al mismo tiempo progresivo en un lenguaje que desemboca en dos series magníficas, las más tardías en el tiempo de las aquí recogidas: los *Doce preludios* y los tres *Movements*. Inquietante e indagadora la primera, ambiciosa en su vuelo —quiso ser una sonata— a pesar de una concisión muy medida, la segunda que, nada curiosamente, prepara el terreno de aquella. Todo el conjunto forma una propuesta enormemente seductora en manos de Ashley Wass, un espléndido pianista que saca de estas músicas todo lo que tienen que es, como se ha dicho, mucho.

Claire Vaquero Williams

ANDRE:
Durch. ...Zu. ...In. ...Als...II. SHIZUYO OKA, clarinete bajo. TRÍO ACCANTO. ENSEMBLE RECHERCHE. KAIROS 0012732KAI (Diverdi). 2007. 55'. DDD. **PN**



Mark Andre (n. 1964) es un fiel seguidor de los postulados de Helmut Lachenmann, quien fuera su profesor entre 1993 y 1994. Tras haberse publicado algunas obras sueltas de este autor francés en discos colectivos, como el de Col Legno, dedicado a los cursos de Darmstadt de 1998, donde se incluía una pieza para piano solo, *Un-Fini Illa*, es ahora, con la presentación de todo un programa a él consagrado, con obras de composición muy reciente, cuando tomamos conciencia del aporte real de la música de Mark Andre. El registro de Kairos es de gran interés, pues, en efecto, resalta la figura de un músico que es una excepción en el panorama franco-germano actual, ya que no se da en ningún otro caso este fiel seguimiento de un estilo como el impuesto por alguien como Lachenmann. Aunque Andre estudiara también con Grisey, al que le debe la composición a partir de células microscópicas y el entramado sonoro como si estuviera elaborado directamente por medios electrónicos, es con Lachenmann con quien guarda una mayor afinidad. En el muy coherente programa propuesto por el excelente Ensemble Recherche y el Trío Accanto, siempre muy ligados a la estética lachenmanniana, se observa que Andre no atiende tanto al componente bruitista como al silencio que rodea a cada nota, con lo que se obtiene una atmósfera mucho menos feísta que en el autor alemán. No se trata aquí de tensar las posibilidades del instrumento, ni tam-

poco de provocar una reacción de rechazo en el receptor frente a las convenciones del concierto, sino de dotar al discurso de un impulso interior que hace que cada obra parezca una confesión de orden casi místico, el que surge del aprovechamiento real de las técnicas más sofisticadas en pos de una mirada hacia el material sonoro que ya no es el de la simple especulación, como ocurre en tantos autores del momento actual, a los que no les alcanza para conformar un discurso de plenitud. Hay grandeza en esta propuesta de Mark Andre y no importa el instrumental para el que está compuesta cada pieza (clarinete bajo, en *...In*; trío de cuerdas, en *...Zu...*), sino la capacidad para continuar profundizando en una senda estilística en la que parecían haberse sobrepasado los límites.

Francisco Ramos

BACH:
Sonatas en trío BWV 524-527, 529-530, 1039. Duettos BWV 802-805. 14 Cánones sobre el bajo de las Variaciones Goldberg BWV 1087. Sonata para violín y continuo BWV 1021. Corales BWV 614, 645, 650. Tríos BWV 655, 664.

PALLADIAN ENSEMBLE.
 2 CD LINN CKD 322 (LR Music). 1995, 2005. 132'. DDD. **PM**



Linn publica una serie de discos dobles recopilatorios de las grabaciones del PALLADIAN Ensemble, entre los que destaca este dedicado a Bach, que incluye uno de los primeros trabajos del grupo, con Rachel Podger como violinista (*BWV 525, 527, 529, 530, 802-805* y *1087*), y otro reciente en el que el violinista es Rodolfo Richter. Las flautas dulces de Pamela

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

Thorby, la viola da gamba de Susanne Heinrich y la tiorba de William Carter completan la nómina de intérpretes de los dos discos, que se conforman en su mayor parte a partir de transcripciones de sonatas en trío.

Rachel Podger mostraba ya en 1995 las virtudes que la han convertido en una de las más importantes violinistas barrocas de nuestros días: sonido bellísimo, de gran lirismo y calidez, fraseo elegante, sentido de la respiración interior de la música... Thorby es también una gran especialista de su instrumento, de forma que juntas y apoyadas en un continuo discreto (en el mejor sentido del término) y en el que no se echa de menos la ausencia del teclado, dan vida a la música bachiana con una flexibilidad que parece por momentos casi improvisatoria y hace especial énfasis expresivo en los movimientos lentos (espléndido por ejemplo el Lento de *BWV 530*). De sonido más desabrido, Rodolfo Richter resulta también más plano en sus prestaciones, sin la riqueza de matices y la flexibilidad curvilínea del fraseo de Podger, aunque las interpretaciones se vuelcan igualmente en enfatizar la expresividad de los pasajes más pausados y en preservar la pureza del sonido con cambios dinámicos siempre progresivos y contrastes moderados.

Resulta incomprensible la cantidad de errores que comete el editor en la información sobre los números de catálogo y las tonalidades originales de las obras.

Pablo J. Vayón

BACH:

Cantatas vol. 7. Cantatas BWV 2, 10 y 20. SIRI THORNHILL, soprano; PETRA NOSKAIÓVÁ, contralto; CHRISTOPH GENZ, TENOR; JAN VAN DER CRABBE, bajo. LA PETITE BANDE. Director: SIGISWALD KUIJKEN. ACCENT ACC 25307 (Diverdi). 2007. 65'. DDD. **PN**



Apreciable bache en el ciclo de cantatas de Kuijken. El coro de solistas queda muy pobre en el que debiera ser impresionante primer coro de *O Ewigkeit, du Donnerwort BWV 20*. Hay detalles de claridad, pero eso no basta para sostener el movimiento. Genz tiene agilidad muy justas y una entonación comprometida en el aria *Ewigkeit, du machst mir bange*. Noble prestación de Van der Crabbe en *Gott is gerecht*, pero

Pierre Boulez

¿BOULEZ SE DESPIDE DE BARTÓK?



BARTÓK: Concierto para dos pianos, percusión y orquesta.

Concierto para violín nº 1.

Concierto para viola. TAMARA STEFANOVICH Y PIERRE-LAURENT AIMARD, pianos; NIGEL THOMAS Y NEIL PERCY, percusión; GIDON KREMER, violín; YURI BASHMET, viola. SINFÓNICA DE LONDRES. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: PIERRE BOULEZ. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7440. (Universal) 2004, 2008. 70'. DDD. **PN**

Esta triple entrega de obras concertantes de Bartók ha sido uno de los discos del año. Boulez ya ha acompañado a cuatro grandes artistas en su ciclo Bartók para DG en los cuatro grandes conciertos (los tres para piano y el *Segundo* para violín). Estas otras son tres obras que tienen pegas; cada una la suya. El *Concierto para violín nº 1* es una obra juvenil, todavía no del todo bartókiana, dedicada a una joven violinista de la que nuestro compositor andaba enamorado allá por 1907. La chica no le hizo caso, no tocó el concierto y Bartók arregló los dos movimientos para sus *Dos retratos*. A la muerte de la violinista, se dio a conocer esta obra. El *Concierto para dos pianos, percusión y orquesta* es muy posterior (1942); pero es arreglo de la esplendorosa *Sonata para dos pianos y percusión* (1937), y aunque el resultado es magnífico, no alcanza la plenitud, la originalidad, el sentido de la *Sonata* más que en determinados momentos (el Allegro inicial, por ejemplo). En cuanto al *Concierto para viola*, encargo de William Primrose, quedó inconcluso a la muerte de Bartók en septiembre de 1945, y lo terminó Tibor Serly, que se encontró con un montón de



material que había que elaborar. En cualquier caso, se trata de tres obras que van de lo muy estimable a lo excelente (*Dos pianos y percusión*), pasando por lo que Boulez considera "sabor bartókiano convincente" (*Viola*). Así, con estas tres obras "con pega", parece que concluye Boulez su ciclo Bartók para Deutsche Grammophon, cuyos jalones superiores no podemos discernir porque cada disco es sensacional (acaso no *El castillo de Barbazul*, que Boulez había hecho mejor mucho antes, para CBS, con Nimsgerm y Troyanos). Boulez no quiere hacer obras juveniles como el aparatoso *Kossuth* de 1903, con toda la razón, así que el ciclo (ocho CDs, creemos) queda concluido con todos los honores.

La fuerza, el poder, pero también el análisis y el rigor son las bazas del acompañamiento del *Concierto para dos pianos y percusión*, con la London Symphony; además, Boulez cuenta con dos solistas pianísticos de primer orden, Stefanovich y Aimard (éste, tan lejos aquí de su repertorio francés), y dos percusionistas de lo mejorcito posible. Como es lógico, los pianistas a veces demuestran que el piano es percusión; y los percusionistas saben apianar con delicadeza cuando es necesario. Además, los cuatro saben agredir los

tempi con furia y con musicalidad. Este registro es reciente, de mayo pasado; nos llega calentito, el calor de la propia obra y el de la cercanía.

Kremer sabe contrastar y lucirse en el díptico juvenil de Bartók, en perfecta complicidad con Boulez. El ideal y el grotesco, que todavía eran "ideal" y "travieso" o "juguetón" (o eso deducimos, quién sabe), los traduce Kremer con no poco sabor de música descriptiva. El sonido de Kremer siempre ha tenido algo de áspero, muy apropiado para uno y otro de los temperamentos o cuadros antes de ser cuadros. Muy apropiado tal vez para el lirismo de Bartók, que es profundo, que no rompe por completo con el romanticismo (aquí, menos), pero que es de una modernidad nada propicia a ensañaciones. Boulez, que es motor de este registro, parece aquí un fiel acompañante.

En cuanto a Bashmet, consigue una auténtica referencia del *Concierto para viola*, acompañado, animado, inspirado por Boulez, sin duda, pero es él mismo, ese Bashmet que nos tiene acostumbrados a un repertorio moderno, de nuestro tiempo (Shostakovich, Rostlavets, Gubaidulina, Kancheli, Schnittke...) y que aquí se luce en una interpretación rica en matices dinámicos, en crecimientos y disminuciones que convierten el discurso en una secuencia dramática extraordinaria. No siempre se escucha, en fin, esa diabólica danza del Allegro vivace con tanta energía y virtuosismo expresivo.

Ya lo decíamos al principio: uno de los discos del año. Sensacional.

Santiago Martín Bermúdez

la intervención de las trompetas en el coral que cierra la primera parte de la obra está bastante por debajo del rendimiento de los metales históricos en nuestros días. Igualmente muy magro el resultado en el coro de apertura de *Ach Gott, vom Himmel sieh darein BWV 2*, obra en la que la contralto Noskaiová aparece algo descolorida (aria *Tilg, o Gott, die Lehren*), lo que es de lamentar porque precisamente ahí los instrumentos consiguen un tejido especialmente atractivo. Thornhill saca a flote

una luminosa aria *Herr, der du stark und mächtig* de la *BWV 10*. Un disco muy desigual.

Enrique Martínez Miura

BACH:

Cantatas BWV 28, 68, 85, 175 y 183. CAROLYN SAMPSON, soprano; ROBIN BLAZE, contratenor; GERD TÜRK, tenor; PETER KOOIJ, bajo. BACH COLLEGIUM DE JAPÓN. Director: MASAOKI SUZUKI. BIS SACD-1641 (Diverdi). 2007. 73'. DDD. **PN**



Las cinco breves cantatas reunidas en este 39 volumen de la integral de cantatas bachianas firmada por Suzuki para BIS están fechadas en 1725. Pertenecen en concreto al período inmediatamente posterior a la desavenencia del Cantor con las autoridades eclesiásticas de Leipzig que produjo la interrupción del ciclo de cantatas sobre corales iniciado el año

anterior. La situación propició la recuperación del tipo tradicional de cantata basada en los Evangelios, con textos adicionales que sólo en el caso de las *BWV 68, 175 y 183* sabemos debidas a la poetisa Christiane Mariane von Ziegler. La escasa duración de las obras guarda proporción directamente inversa con la riqueza de ideas musicales que en ellas anidan, de manera que vienen a constituir pequeñas joyas exquisitas dentro del inmenso catálogo de maravillas en que se encuadran.

Las versiones son estupendas porque lo son los solistas y los conjuntos, aunque no tanto por unas tomas que alejan un poco a Carolyn Sampson (*Gottlob! nun gebt das Jahr zu Ende*, de la *BWV 28*) y un mucho a Peter Kooij (*Öffnet euch, ihr beiden Obren*, de la *BWV 175*). La emisión de Robin Blaze, en cambio, llega fácil, y la claridad de Gerd Türk es otro valor positivo: ambos deslumbran en el dúo *Gott has uns im heurigen Jahre gesegnet*, de la *BWV 28*. A esa misma cantata pertenece *Nun lob, mein Seel, den Herren*, donde el coro encuentra su mejor oportunidad para exhibir un empaque y un equilibrio sólo de nuevo perjudicados por unos técnicos de sonido en este caso no tan preocupados como sería deseable por la nitidez acústica. Como incomprensible contraste, la fidelidad con que en *Ich führe nicht des Todes Schrecken*, de la *BWV 183* llega el delicado *obbligato* de *violoncello piccolo*. Pese a todo, pues, otra admirable pieza debida al nada rutinario trabajo realizado en el taller Suzuki.

Alfredo Brotons Muñoz

J. C. BACH:

Seis Sonatas op. 17. ALBERTO NOSÈ, piano.
NAXOS 8.570361 (Ferysa). 2006. 79'.
DDD. **PN**



Alberto Nosè es el joven pianista que en 2005 ganó el Concurso Internacional de Santander, y precisamente este disco es uno de los premios que obtuvo con el galardón. Como se aprecia aquí es un sólido músico que a pesar de su juventud (1979) ya tiene en su haber una experiencia nada desdeñable en cuanto a conciertos y a recitales. Sus interpretaciones sobre el *Op. 17* de Johann Christian Bach son apolíneas y mesuradas, con una chis-

Ronald Brautigam

CAUTIVADOR



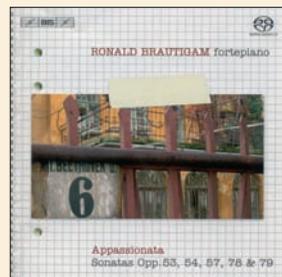
BEETHOVEN: Sonatas n.ºs 21-25.

RONALD BRAUTIGAM,
fortepiano.
BIS SACD-1573 (Diverdi). 2007. DSD.
73'. **PN**

Desde el primer instante empezamos a percibir que estamos ante un disco extraordinario. Un disco en el que nos atraparé el poder cautivador de un artista con mayúsculas, cuya altísima musicalidad corre paralela a su ansia de indagación en el auténtico objeto de interés: la obra en sí.

La réplica del fortepiano vienés de 1819 es el medio por el que vamos a encontrarnos cara a cara con un Beethoven en lucha contra esos márgenes estéticos establecidos que se le han quedado pequeños. La sonoridad nítida, el timbre nacarado, la aquilatada reverberación de un brillo satinado y el

inhabitual equilibrio entre líneas —frente al mayor peso cantabile del registro medio-agudo del piano moderno—, son los principales elementos del sustrato sonoro. Pero hace falta más. Hace falta un artista que interprete, en el valor más profundo del término; un artista que persiga la originalidad, pero más que la suya propia, toda la que hay en esas partituras que tiene entre manos, y Brautigam lo hace. Con virtuosismo, técnicamente irreprochable, impoluto en su articulación, valiente en la acentuación, sagaz en la elección del *tempo*, variado en su gama dinámica dentro de los límites del instrumento y, sobre todo, carente de prejuicios estéticos ante la aplicación inteligente de recursos expresivos como el *rubato* sin el menor sonrojo. El músico holandés busca y encuentra al Beethoven vigoroso y exaltado, como el de



esa *Appassionata* que escucharemos con una descarga de adrenalina como pocas veces; al Beethoven genialmente juguetón de ese *Op. 78* y al ingenio como un niño del *Op. 79*; pero sobre todo, al Beethoven profundamente trascendental, capaz, como en la *Waldstein*, de sacudidas electrizantes y de momentos delicadamente poéticos en la innovación de forma y fondo.

Juan García-Rico

pa discreta pero suficiente. Su base es el equilibrio y la ponderación; así, estas versiones están iluminadas con sensatez y excelencia. Al mismo tiempo que no abusa de las articulaciones más de lo necesario, su esmero para que estén bien dibujadas es indiscutible. El fraseo está bien descrito, su construcción se basa en la lógica y la cordura. Es un Bach natural, con un sonido terso y rico en matices que avanza con sugerente expresividad. Nosé se desenvuelve en las sonatas (algunas de ellas al más puro estilo mozartiano) con soltura y gracia, sin abusar de nada y primando la corrección y los buenos modales. Los *tempi* permiten fluidez y claridad de ideas. En fin, un pianista a tener en cuenta en lo futuro y en lo presente.

Emili Blasco

BEETHOVEN:

Obras para violonchelo y piano.
ANTONIO MENESES, violonchelo;
MENAHEM PRESSLER, piano.
2 CD AVIE 2103 (Gaudisc). 2007. 154'.
DDD. **PN**



Dos de los componentes actuales del Trío Bellas Artes —el tercero es el violinista Daniel Hope— reivindican esta

zona un tanto menospreciada de la música de cámara beethoveniana. Aunque se nota que la enorme experiencia de Pressler ha podido ser la guía de las interpretaciones, y de ahí que el piano pase a un indiscutido primer plano aquí y allá, los dos ejecutantes se entienden estupendamente. No alcanzan el Himalaya de Rostropovich y Richter, pero sus versiones son muy estilistas y están repletas de detalles y musicalidad. El sonido, oscuro y hasta un poco áspero en ocasiones, de Meneses encaja mejor con las tres sonatas finales que con las más clásicas *Primera* y *Segunda* a las que da un perfil posiblemente demasiado serio; a cambio, hay instantes de ternura notable; en el agudo, pierde consistencia y redondez. El triste comienzo de la *Sonata op. 5, n.º 2* es ciertamente un entendimiento muy personal, que acaso no complazca a todos los oyentes. La plenitud instrumental y el sonido de Meneses le van mucho mejor a la *Tercera Sonata*. Aquí sale a relucir el Beethoven más inequívoco en el Scherzo. La un tanto enigmática *Cuarta* es definida de cara al futuro, hacia la modernidad, sobre todo por el magnífico, misterioso Adagio, donde desafortunadamente el sonido de Meneses vuelve a perder homogeneidad en el registro más agudo. Encontramos a Pressler aportando luminosidad

ideas personales en el primer tiempo de la por lo demás extraordinaria lectura de la *Quinta*. Deliciosas las variaciones sobre un tema de Haendel e ingenuas las dos series basadas en temas de la *Flauta mágica*. Discos, aun con esporádicos problemas, que suponen un interesante revisión de las obras.

Enrique Martínez Miura

BENJAMIN:

Into the Little Hill. Dance Figures. Sometime Voices. ANNU KOMSI, soprano; HILARY SUMMERS, contralto. SINFÓNICA DE LA BBC. Director: OLIVER KNUSSEN. DIETRICH HENSCHEL, barítono. RUNDfunkchor BERLIN. SINFÓNICA ALEMANA DE BERLÍN. Director: KENT NAGANO. NIMBUS NI5828 (LR Music). 2008. 63'.
DDD. **PN**



Georges Benjamin (Londres, 1960) es uno de los grandes compositores de hoy. Dotado de una elegancia expresiva muy especial, de una hondura muy característica y de un enorme dominio de la expresión orquestal, cada una de sus obras abre un mundo de una coherencia extrema que ha ido articulando con el tiempo sus propias claves. *Into the Little Hill* —estre-

Evgeni Kissin, Colin Davis

INTENSO Y PERSONAL

BEETHOVEN: Conciertos para piano y orquesta. EVGENI KISSIN, piano. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: COLIN DAVIS. 3 CD EMI 2 06311 2. 2007. 179'. DDD.  

Segunda grabación de Kissin en su nueva andadura con EMI. En esta ocasión, nada menos que con el ciclo completo de los *Conciertos* de Beethoven junto a la Sinfónica de Londres y el veteranísimo sir Colin Davis a la batuta. Hace algunos años (1997) Kissin realizó una más que interesante grabación de los *Conciertos n.ºs 2 y 5* junto a Levine y la Philharmonia (Sony), que el firmante comentó con entusiasmo desde estas líneas. No sé si aquello fue el comienzo de otro proyecto luego frustrado por la crisis discográfica. Lo cierto es que las muy interesantes perspectivas que ofreció en aquella grabación el ruso —no siempre regular ni acertado en sus interpretaciones, pero soberbio cuando lo está y saca a relucir su inmenso talento— se confirman ahora en un ciclo que tiene, en mi modesta opinión, un enorme interés. Tras escucharle repetidamente distintas obras de este compositor, uno tiene la sensación de que la música de Beethoven va particularmente bien a la personalidad de Kissin, y los resultados se corresponden con esa sensación. El inicio es un poco sorprendente, porque en el *Primer Concierto* parece que la orquesta se presenta con cierta timidez, como centrándose en el lado más amable del primer Beethoven (algo a lo que sir

Colin es proclive), pero pronto se deja arrastrar por el nervio y brío del ruso, que inmediatamente impone una energía que no deja lugar a dudas. El suyo no es, como el de Brendel, un Beethoven que en sus principios (el caso de los dos primeros *Conciertos*) tiende al sentido del humor. Es, sin el menor átomo de duda, un Beethoven en el que constantemente aparecen la violencia y el temperamento tormentoso. Eso es enteramente plausible, aunque sin duda no será para todos los gustos. Es un Beethoven que se asoma, en su a veces generosa oscilación de *tempo*, al romanticismo. Kissin, sin embargo, despliega un canto elegante y muy lírico (pero sin olvidar nunca los abruptos contrastes beethovenianos) en los tiempos lentos, y ahí es donde se encuentra más a gusto su acompañante, decididamente lírico en su aproximación. Sorprende Kissin con un *tempo* absolutamente frenético en el Allegro scherzando final del *Primer Concierto*, uno de los más vivos que he tenido ocasión de escuchar en esta obra. Pero lo defiende no sólo con su bien conocida brillantez técnica, sino con la contundencia de una interpretación que transpira una vitalidad contagiosa. Es la suya sin duda una visión muy personal, y alguno encontrará algunos acentos o cambios de *tempo* excesivamente exagerados. Desde luego nada que ver con las interpretaciones al uso, llámense éstas Kempff, Arrau, Barenboim, Zimerman, Perahia, Pollini y tantos otros, además del ya pre-



citado Brendel. No, ésta es una interpretación que a más de uno hará levantar las cejas por esos detalles, pero que, al menos a quien esto firma, ha acabado cautivando por su fuerte personalidad y su brillantísima y convencida realización, que consiguen una gran intensidad y nervio. El *Segundo Concierto*, sin salirse de tales parámetros, tiene más humor y la conexión con la batuta parece también más sólida. Es casi un Beethoven jugueteón, que continuamente está contrastando, sorprendiendo (aquí sí hay desparpajo) y, en este sentido, es muy posthaydniano. Con ser apasionado y con muchísimos contrastes, Kissin no se arrebata tanto como Argerich (con Abbado, también DG), pero ofrece una interpretación de muchísimos quilates, con un Adagio plagado de formidables matices y de un cantable que no admite peros. El finale, Allegro molto, está también tocado a un *tempo* rapidísimo, fulgurante, pero Kissin no pierde nunca la claridad y a cambio nos devuelve a una alegría insólita. El *Tercer Concierto* tiene una preciosa introducción de sir Colin, y Kissin ofrece una lectura poderosa,

brillante, con gran riqueza de contrastes, sin buscar protagonismo exclusivo (la grabación, que no deja a la orquesta atrás, ayuda a ello), y la grandeza que consigue en la cadencia, con una transición posterior magistral, bien podría aplaudirlo el mismo Richter. En similares parámetros se mueve el *Cuarto*, aunque aquí Kissin consigue su mejor momento en la desgarrada introducción del segundo tiempo, concebido por Kissin con extrema libertad (el *tempo* transformado aquí en un adagio doliente, ominoso) que hay que aceptar si uno quiere disfrutar de la versión en su plenitud. Por el contrario, el rotundo Vivace final desborda energía. Magnífica la épica, grandiosa lectura del *Emperador*, siempre elegante pero decidida, brillante, toda una afirmación vital con gran riqueza de contrastes y desplegada con tanta energía como majestuosidad.

En resumen, una espléndida interpretación de este arcaico tocado ciclo, que perfectamente puede situarse en la nómina de los más recomendables, y sin duda se encuentra entre los mejores de los que hemos escuchado en los últimos años. Hay ocasiones en las que uno, comparta o no el criterio del intérprete al cien por cien, debe rendirse (y disfrutar de lo lindo) ante la belleza e interés de la versión cuando ésta se construye y realiza con sensibilidad, energía, criterio y sólida convicción. Ésta es una de ellas, sin la menor duda.

Rafael Ortega Basagoiti

nada en París en 2006 bajo la dirección de Frank Ollu— es su primera y hasta ahora única ópera. De algo más de treinta y cinco minutos de duración su libreto, basado en *El flautista de Hamelin* convertido en un ministro que quiere librar a su país de las ratas, es de Martin Crip y puede ser considerado como una parábola de la sociedad actual, de la política a las actitudes frente a la inmigración. Sus papeles son asumidos por sólo dos voces femeninas que se apoyan en un conjunto de quince instrumentistas que asume un rol de enorme importancia subrayando las partes cantadas e interviniendo a veces casi como tales. Hay algo

de ritual en esta música de enorme eficacia —la sensación de concentración expresiva es absoluta—, de gran hermosura por momentos, que revela el compromiso del autor con su propia obra y su capacidad de irradiación. *Dance Figures* —estrenada por la Sinfónica de Chicago y Daniel Barenboim en 2004— lleva el subtítulo de *Nueve escenas coreográficas para orquesta* y es una exquisita pieza con algo de ensoñación sonora en la que luce toda la maestría del autor heredada de su maestro Olivier Messiaen. Lo aparentemente mínimo, lo sostenido en el aire alcanza aquí una extraña fluidez que hace pensar en una forma muy

especial de danza —no en vano el autor habla de la coreografía de Balanchine sobre *Agon* de Stravinski como su pauta de inspiración. El texto de *Sometimes Voices* —estrenada en Manchester por Kent Nagano en 1996— proceden de *La tempestad* de Shakespeare y la pieza juega con el sueño de Caliban en un casi permanente *pianissimo* que desemboca en un *tutti* colosal —el propio Benjamin nos ayuda en sus notas al programa— y que muestra en agraz lo que luego daría de sí una obra más ambiciosa como es *Into the Little Hill*. Las versiones son irreprochables.

Claire Vaquero Williams

BLOW:

Anthems. CORO DE LA CATEDRAL DE WINCHESTER. THE PARLEY OF INSTRUMENTS. Director: DAVID HILL. 2 CD HYPERION CDD22055 (Harmonia Mundi). 1995. 116'. DDD.  



John Blow (1649-1708) fue a la vez maestro y sucesor de Henry Purcell (1659-1695)

en el panorama musical de la Inglaterra de la monarquía restaurada en 1660. En este álbum se nos ofrecen catorce de los más de cien *anthems* que compuso. La primera vez que salió al mercado, Juan José Carreras

(véase SCHERZO, nº 101, pág. 89) lo recomendó como “una grabación imprescindible para todos aquellos a los que la música religiosa de Purcell abrió el apetito”. Doce años más tarde, la admiración por la calidad de la música y de las interpretaciones no ha hecho sino crecer.

Alfredo Brotons Muñoz

BRAHMS:

Trío con trompa op. 40. Sonata para violín y piano nº 1 op. 78. Fantasías para piano op. 116.

TEUNIS VAN DER ZWART, trompa; ISABELLE FAUST, violín; ALEXANDER MELNIKOV, piano. HARMONIA MUNDI HMC 901981. 2007. 79'. DDD **PN**



Un disco que va de más a menos..., en lo que a orgánico instrumental se refiere, pues empieza con un trío, sigue con un dúo y acaba con una obra para piano solo. Porque en lo que se refiere a la interpretación, habría que decir que va de más a más, rozando sencillamente la excelencia. Basta escuchar la melancolía que Isabelle Faust y Alexander Melnikov acertan a recrear en el Allegro molto moderato de la *Sonata para violín y piano nº 1* para hacerse cargo de la calidad de lo que tenemos entre manos y de la categoría de los intérpretes, dos virtuosos que entienden la música como un diálogo en el que el ego pasa a segundo plano. O a tercero... Teunis van der Zwart, armado con una trompa natural de 1845, aguanta bien la comparación, sacando a relucir los sonidos más humanos y cálidos de su instrumento. Brahms, que conocía las trompas de pistones, quería una trompa natural para este *Op. 40*, y ese deseo se ha respetado aquí con resultados que sólo cabe calificar de maravillosos, de tal modo que estamos ante una versión filológica, pero sobre todo musical, evocadora y bella. ¿Y Melnikov a solo? Pues confirmando que es un pianista excepcional, alguien que sabe hacer cantar al piano, rodearlo de sonidos con un algo de fantasioso, atmosférico y ensoñador. O sea, puro romanticismo. Si a todo ello añadimos que estamos ante algunas de las obras más bellas del Brahms camerístico, que la presentación es modélica por su buen gusto y que la duración es generosa, toda recomendación es redundante.

Juan Carlos Moreno

Alessandro De Marchi

IDILIO

BELLINI: *La sonnambula*.

CECILIA BARTOLI (Amina), JUAN DIEGO FLÓREZ (Elvino), ILDEBRANDO D'ARCANGELO (Rodolfo), GEMMA BERTAGNOLLI (Lisa). CORO DE LA ÓPERA DE ZÜRICH. ORQUESTA LA SCINTILLA. Director: ALESSANDRO DE MARCHI.

DECCA 478 1084 (Universal). 2008. 134'. DDD. **PN**

Bartoli parece culminar su provechoso homenaje a la Malibran con esta Amina ya cantada en vivo previamente, no en Zúrich donde suele ofrecer sus novedades sino, por tratarse de una sesión en concierto, en Baden-Baden. La mezzo, como se supone ocurriría en el caso de la mítica cantante homenajeada, baja de tono algunos momentos de la obra, escrupulosamente detallados en el índice numérico. Lo que extraña es que haga lo mismo Flórez con *Ab, perchè non posso odiarte*, probablemente para que la escena en conjunto mantenga una pareja tonalidad. No hay problema con esta trasposición: si se le quiere escuchar la página a tono y con el brillo consecuente se puede acudir a la grabación del recital con Frizza en 2002. Aclarado esto, el trabajo de la Bartoli es el acostumbrado: legítima musicalidad, minuciosa traducción del texto, colo-

rado vocal elegido para dar el clima dramático de cada momento, atención a las indicaciones, cuidadosa ornamentación, etc. Hasta el punto de que, por secciones, puede resultar maniática, redicha o excesiva, tal es la labor realizada por tan sutil y exigente cantante. Bartoli obtiene momentos de una magia poética inauditos (*Ab, no credea mirarti*, inmensa), una atmósfera irreal muy acorde con la situación (frases de entrada, sonámbula, en la habitación del Conde), instantes de íntima y dolorosa emotividad (en recitativos como *Reggimi, o buona madre*), es decir una amplia exposición de posibilidades dramáticas, con el preciso añadido estrictamente instrumental de variar los *da capo* según el más elemental sentido del arte del canto. Flórez (en su segundo encuentro discográfico tras el limitado de *Mitridate* donde el tenor era el insignificante Marzio y la mezzo Siface) es un Elvino ideal por la juventud vocal, el canto meticuloso, el ardor expresivo y el certero concepto global, en una interpretación sin mácula de principio a fin. Grabación realizada con un primor indudable, ya que la calidad se extiende al resto del equipo, desde el



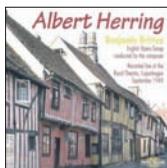
Rodolfo de D'Arcangelo, que encaja perfectamente en el clima impuesto por la pareja central, por medios (hermosamente líricos) y juego musical, así como la notable Lisa de la Bertagnolli (también variando, deliciosa, el *da capo* de su cavatina), la Teresa de lujo de Liliana Niketeanu y quienes se añaden el destacado Alessio de Peter Kálmán y el mexicano Javier Camarena como Notario. La orquesta barroca de la Ópera de Zúrich aporta un sonido leve pero timbrado, de una pulcritud sonora apabullante, creando una atmósfera idílica insólita en perfecta correspondencia con las voces, manejada con mano experta por De Marchi con *tempi* a veces demasiado lentos, que están siempre al servicio del lucimiento de los intérpretes vocales.

Fernando Fraga

BRITTEN:

Albert Herring. PETER PEARS (Albert Herring), JOAN CROSS (Lady Billows), GLADYS PARR (Florence Pike), MARGARET RITCHIE (Miss Wordsworth), OTAKAR KRAUS (Mr. Gedge), ROY ASHTON (Mr. Upfold), NANCY EVANS (Nancy), CATHERINE LAWSON (Mrs. Herring), DENNIS DOWLING (Sid), NORMAN LUMSDEN (Budd). THE ENGLISH OPERA GROUP ORCHESTRA. Director: BENJAMIN BRITTEN.

3 CD NIMBUS NI 5824/6 (LR Music). 1949. 133'. ADD. **PN**



Es esta una grabación de la representación de *Albert Herring* dada en el Teatro Real de Copenhague, con dirección escénica de Basil Coleman, el 15 de septiembre de 1949, es decir, dos años después del estreno de la ópera en Glyndebourne, y con presencia en el reparto de una buena parte de los protagonistas

de la *première*. Si tenemos en cuenta que la primera grabación de la obra —dirigida por el propio Britten para Decca— no llegaría hasta 1964, nos encontramos aquí con un documento de primera importancia que llega del archivo sonoro del teatro danés, creado en Knud Hegermann-Lindencrone en 1948 y que atesora cerca de mil quinientas grabaciones en vivo, lo que constituye un legado inapreciable y un ejemplo para cualquiera.

Los resultados sonoros son excelentes debido al uso de una tecnología pionera en aquel entonces. Los artísticos simplemente incontestables, pues la frescura de la obra refulge en las voces de muchos de los que la estrenaron —Pears, impagable y todavía joven Albert, Cross, Parr o Evans entre otros miembros del reparto— y Britten era ya entonces un director de muchos quilates. La tragico-media provinciana alcanza en su trabajo toda su virtualidad

expresiva, su carácter, tan del autor, de parábola aplicable a espacios sociales más amplios. El álbum —que podía haberse reducido a dos discos— no incluye libreto pero sí unos magníficos comentarios de Nigel Douglas y Morten Hein que nos ponen perfectamente en situación para disfrutar plenamente de esta joya histórica.

Claire Vaquero Williams

BRUCKNER:

Sinfonía nº 6 en la mayor.

SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART. Director: ROGER NORRINGTON. HÄNSSLER CD 93.219 (Gaudisc). 2007. 52'. DDD. **PN**



Prosigue la experiencia bruckneriana de Norrington con esta *Sexta* que contiene ideas y realizaciones de interés,

Helmuth Rilling

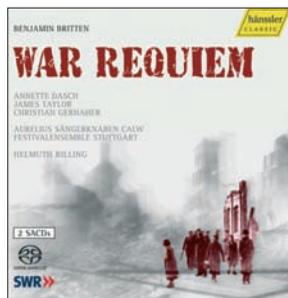
SORPRESA RILLING

BRITTEN: War Requiem.

ANNETTE DASCH, soprano; JAMES TAYLOR, tenor; CHRISTIAN GERHAHER, barítono. AURELIUS SÄNGERKNABEN CALW. FESTIVALENSEMBLE STUTTGART. Director: HELMUTH RILLING. 2 SACD HANSSLER CD 98.507 (Gaudisc). 2007. 81'. DDD.  PN

Helmuth Rilling no es plato de gusto para todos los paladares. Su Bach es referencia para unos y lo contrario para otros y el barroco su terreno de elección. Por eso choca encontrarlo en el repertorio moderno, al que, sin embargo, se ha acercado con

piezas de Rihm y Gubaidulina. Lo hace ahora con una de las obras maestras absolutas de Britten, el sobrecogedor *War Requiem*, hermoso y trágico al mismo tiempo, del que consigue una versión directa y feroz, de enorme fuerza expresiva, tremendamente emocionante y en la que destaca —experiencia obliga— el tratamiento del coro, una formación de gran calidad que se entrega a fondo de la mano del maestro —ayudado en la orquesta de cámara por Robin Engelen—, que ve la obra como un fresco cuya contemplación fuera directamente



no ya al corazón sino a las tripas. El trabajo de Rilling es admirable de todo punto, como lo es igualmente el del tenor James Taylor. Un escalón por

debajo queda el barítono Christian Gerhaher, al que le falta un punto de redondez vocal, y varios la soprano Annette Dasch, cantante emergente a la que quizá se quiere convertir, por mor de su palmito, en estrella antes de tiempo y que basa demasiado su papel en una energía algo estridente. Si ellos dos hubieran estado a la altura del resto, este disco sería una referencia indiscutible al lado de las que lo son desde siempre, es decir: el autor (Decca), Rattle (EMI) y Hickox (Chandos).

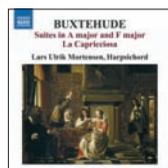
Claire Vaquero Williams

pero que en general decepciona un tanto. El Majestoso queda falto de misterio, aunque luego los *tutti* alcanzan buen nivel épico. La acumulación de tensión previa a la reexposición defrauda por su debilidad. La marcación del implacable ritmo característico permanece también por debajo de lo necesario para comunicar una impresión fatalista, con una visión demasiado ligera de la música. La limpieza de la tradición acumulada trae un Adagio sereno, con notables claroscuros, mas inclinado a una cierta asepsia expresiva, bien que el tono de marcha fúnebre aplicado resulte especialmente sugerente. El crecimiento de la música es ahora lógico y la claridad otorgada a las voces medias permite oír detalles no siempre atendidos de la partitura. Muy juguetón y clásico el Scherzo, carente de su posible fuerza ciclópea. Norrington frasea el diseño inicial de la cuerda en el Finale de manera distinta de cualquier otro director; eso no es un defecto en sí mismo, pero el resultado se ve privado de todo sentido enigmático. Luego, el movimiento es llevado de forma perentoria. Se dan algunos hallazgos, como la ebullición de las trompas antes de la coda y el ascenso al clímax, pero la sensación de superficialidad se hace inevitable. Interesante y en parte frustrado.

Enrique Martínez Miura

BUXTEHUDE:

Obras para clave vol. 3. LARS ULRIK MORTENSEN, clave. NAXOS 8.570581 (Ferysa). 1998. 54'. DDD.  PN



Tercer volumen de la música buxtehudiana para clave que Lars Ulrik Mortensen grabó para el sello Dacapo hace una década. Aquí se incluyen, como en los anteriores volúmenes, obras concebidas en principio para ser tocadas en un órgano (sin pedal), como la *Canzonetta BuxWV 168* y el *Preludio BuxWV 162* junto a tres obras puramente clavecinísticas, las *Suites en la mayor BuxWV 243* y *en fa mayor BuxWV 238* y las *32 variaciones sobre el Aria La Caprichosa BuxWV 250* o como dice el original, *Partite diverse sopra una Aria d'Inventione detta La Caprichosa*, una de las obras más extensas de este apartado del catálogo del músico.

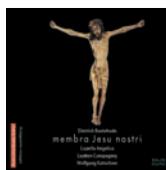
Como comenté acerca de los dos anteriores volúmenes, Mortensen ofrece versiones estupendas, muy contrastadas las danzas, con un énfasis expresivo muy especial sobre las alemanes, y courantes y gigues fulgurantes y ricas en adornos. Más austeridad, y notable claridad, presentan los pasajes contrapuntísticos de la *Canzonetta* y de la fuga del *Preludio*, especialmente virtuosísticos los últimos. Muy atractiva la sucesión de variaciones de *La Caprichosa*, también de muy apreciable dificultad, con una gran variedad de metros, abundantes ornamentos y contrastes de carácter que marcan especialmente los *tempi*, que pueden llegar a ser fulgurantes en las variaciones más rápidas (así por ejemplo, en la variación 18, con un *accelerando* perfecta-

mente mantenido pese a que el *tempo* de partida era ya un presto) y muy serenos en las lentas (las números 15, 20 y 25 resultan especialmente elegantes, esta última marcada tímbricamente por el empleo de un sugerente registro de laúd).

Pablo J. Vayón

BUXTEHUDE:

Jesu, meines Lebens Leben BuxWV 62. Membra Jesu nostri BuxWV 75. Herr, wenn ich nur dich hab BuxWV 38. CAPELLA ANGELICA. LAUTTEN COMPAGNEY. Director: WOLFGANG KATSCHNER. RAUM KLANG RK 2403 (Diverdi). 2004. 64'. DDD.  PN



Dietrich Buxtehude (1637-1707) fue el compositor alemán más importante entre Schütz y Bach; su enorme fama como organista fue de hecho lo que motivó la famosa peregrinación a pie de este último a Lübeck. En el terreno vocal, contribuyó decisivamente a la introducción de pasajes solistas en las cantatas, con lo cual allanó enormemente el camino a la culminación que el género alcanzaría con el Cantor de Santo Tomás. *Membra Jesu nostri* es, seguramente, uno de los ejemplos más acabados de música descriptiva barroca. Siete partes del cuerpo del Cristo crucificado son recorridos con una sensibilidad compositiva que, naturalmente, exige una contrapartida de similar altura en los intérpretes. Éstos han sido muchos en el ámbito dis-

coográfico. En el número 135 de SCHERZO (pág. 84) nos ocupamos de la versión de Masaaki Suzuki, que adopta un punto de vista en exceso objetivo. Allí mismo recomendábamos las versiones de Gardiner por su espiritualidad, la de Jacobs por su sensibilidad, la de Koopman por su espontaneidad y la de Fasolis por su frescura. La que ahora aparece es de notable sensibilidad por cuanto capta de manera muy equilibrada las componentes de pasión, drama, ternura y devoción que en diferentes proporciones se van sucediendo para dotar a cada pasaje del texto su adecuada expresión musical. Los solistas aportan aquella discreta brillantez del trabajo bien hecho pero que se integra perfectamente en el de un coro que sabe por otro lado transmitir la sensación de que nos hallamos ante emociones muy humanas provocadas por fenómenos trascendentes. Así, por sólo citar un ejemplo, tómesese la pista 34, donde los cantantes interiorizan la herida cordial con un grado de comunicación mística verdaderamente convincente. Y los acompañamientos instrumentales son de pareja competencia en cuanto a capacidad para imitar los diseños vocales (en la misma cantata, oígame el soporte a la voz de barítono que se aporta en la pista 37). Seguramente, no sea ésta la opción más adecuada para quienes tienen el virtuosismo como máximo valor, pero la profundidad de la experiencia religiosa será difícil de encontrar en otra parte con tal grado de íntima sinceridad.

Alfredo Brotons Muñoz

CASTEL:

La fontana del placer. ELIANA BAYÓN (Juana), EUGENIA ENGUITA (Teresa), MARÍA HINOJOSA (Pascuala), MIGUEL BERNAL (Celio), JULIO FERNÁNDEZ (Antón), JUAN NOVAL-MORO (don Narciso). COMPANÍA TEATRO DEL PRÍNCIPE. Director: PABLO HERAS-CASADO. MÚSICA ANTIGUA ARANJUEZ MAA 007 (Harmonia Mundi). 2007. 77'. DDD. **PN**



Testimoniando dos interpretaciones del festival de Aranjuez de 2007, este disco es un meritorio aporte para la recuperación de la zarzuela dieciochesca. *La fontana del placer* es obra que se escucha con agrado, posee gracejo limitado —al menos en disco; óigase, por ejemplo, *Si la pava sale al campo* del personaje de Juana—, y presenta resabios del mundo de la ópera. La versión se mueve entre lo discreto y lo correcto, con sus mejores bazas en la parte instrumental, que suena vivaz y de buen rendimiento general, pese a alguna ocasional pérdida de empaste de la cuerda, y contribuciones sensacionales de los trompas. Modestas las partes vocales, lo que en obra como ésta es un serio inconveniente, con agilidades comprometidas de Miguel Bernal en *Porque es bonita*, entonación comprometida de Noval-Moro en *Amor engañoso* y Enguita en *Mariposa inocente*. El sexteto con el que concluye el primer acto es resuelto únicamente a medias, poniendo a prueba la paciencia del oyente. Obviamente, no es lo mismo una interpretación en vivo, con los imponderables y defectos naturales, que un disco, al que puede volverse una y otra vez. A cambio, el recitado y Aria anteriores al final de la obra salen adelante más que plausiblemente, en los aspectos teatral y musical. La toma sonora es un poco opaca. Sólo recomendable para los muy interesados en el autor o el tipo de repertorio.

Enrique Martínez Miura

CHAIKOVSKI:

Concierto para violín en re mayor op. 35. Recuerdo de un lugar querido (arr. Lascae). JANINE JANSEN, violín. ORQUESTA DE CÁMARA MAHLER. Director: DANIEL HARDING. DECCA 478 065 1 (Universal). 2008. 53'. DDD. **PN**

Importante versión de Janine Jansen del *Concierto* de Chai-

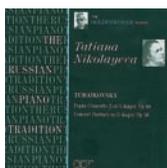


kovski, grabada en vivo durante el último festival Via Stellae de Santiago de Compostela. Ya desde la cálida entrada de la solista, se nota que estamos ante una interpretación solidísima en lo técnico y con personalidad propia. Jansen canta, expresa, tiene un sonido de indudable seducción tímbrica, pero se mueve al borde de la afectación —evitándola la mayoría de las veces— en las partes más líricas, como la segunda idea del primer tiempo o los filados un punto cursis. Las partes más técnicas, como las dobles cuerdas tras el primer *tutti* en fortísimo las resuelve muy bien. Algo en segundo plano por momentos el acompañamiento de Harding, que se exhiba en los picos heroicos, pero se comporta de modo más bien expeditivo en los acordes que dan paso a la cadencia —donde, por cierto, Jansen está magnífica— o la un tanto superficial, precipitada lectura de la coda. Sereno, en la frontera misma de la delicadeza antes de perder el pulso, el Andante, aunque con balance de conjunto positivo. Fulgurante final, donde no se renuncia al lado más vulgar, con alguna que otra dureza de sonido en el violín de Jansen, totalmente lógica dada la elección tomada. Guarda la coherencia chaikovskiana del programa —la Meditación inicial iba a ser el tiempo lento del *Concierto*—, pero no puede decirse que aporte mucho el *Recuerdo* (original para violín y piano) en arreglo de Alexandru Lascae, que Jansen toca con una controlada nostalgia. Otro concierto hubiera añadido varios enteros al interés de este registro.

Enrique Martínez Miura

CHAIKOVSKI:

Concierto para piano n.º 2 en sol mayor op. 44. Fantasía de concierto en sol mayor op. 56. TATIANA NIKOLAIEVA, piano. SINFÓNICA ESTATAL DE LA URSS. Directores: NIKOLAI ANOSOV Y KIRILL KONDRASHIN. APPIAN APR 5666 (Harmonia Mundi). 1950-1951. 76'. ADD. **PN**



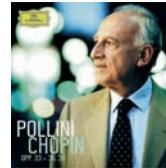
Disco perteneciente a una serie que lleva el título genérico de *La escuela de Goldenweiser*, de la que sin duda Tatiana Petrovna Nikolaieva (1924-1993)

fue una de las más distinguidas y celebradas representantes. Y de esos aparentemente inacabables archivos de la época soviética (Melodiya) provienen estas grabaciones del *Segundo concierto* de Chaikovski (aquí en la versión original de 1881, no en la mutilada de Siloti) y de la más raramente escuchada *Fantasia de concierto*. Técnicamente hablando, el disco no pasa de lo pedestre (la tecnología soviética no pasó nunca de ahí, y en la inmediata postguerra ni les cuento; la cosa suena a bote que es un primor). Pero si uno es generoso con la tosiedad tecnológica del asunto, la grabación nos muestra a una Nikolaieva pletórica (justo en los alrededores de su sonado triunfo en el concurso de Leipzig). Una Nikolaieva que se presenta tan poderosa, titánica y brillante en el virtuosismo (impresionante la perfección de sus octavas en torno a la mitad del primer movimiento del concierto) como sutil y expresiva en el canto. Su lectura de la cadencia en este movimiento es una buena muestra de todo ello. El comienzo del Andante non troppo (por cierto introducido de forma preciosa por los solistas de violín y chelo que lamentablemente quedan en el anonimato) es también una muestra exquisita de la más pura expresión romántica, llena de nostalgia y magníficamente cantada por la gran pianista rusa, aquí acompañada con mimo por Nikolai Anosov, el padre del hoy célebre Gennadi Rozhdestvenski. Y el último tiempo es verdaderamente arrollador, espectacular en todos los sentidos. La poco escuchada *Fantasia de concierto* (una obra demasiado recargada y grandilocuente, en opinión de quien esto firma) nos llega en un estado sonoro bastante penoso, temblón y muy opaco. Prescindiendo de estas limitaciones (que son aún mayores que en el caso del *Concierto*) a la interpretación se le pueden aplicar los mismos calificativos: apasionada, brillante, con un impulso contagioso, pero también con un refinamiento expresivo especial y con una brillantez que nunca es un fin en sí misma. Disco, obviamente, para conocedores y pianófilos empedernidos. Los admiradores del arte de Nikolaieva tienen ante sí un testimonio muy valioso.

Rafael Ortega Basagoiti

CHOPIN:

Balada n.º 2 op. 38. 4 Mazurcas op. 33. 3 Valses op. 34. Impromptu n.º 2 op. 36. Sonata n.º 2 op. 35. MAURIZIO POLLINI, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7626 (Universal). 2008. 57 DDD. **PN**



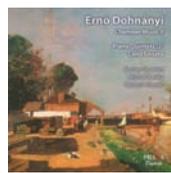
Tras su celebrada grabación de los *Nocturnos*, que en el firmante sin embargo no despertó tanto entusiasmo como en otros círculos, vuelve Pollini a Chopin, el compositor con el que primero alcanzó celebridad y del que ha conseguido algunas de sus mejores interpretaciones. Lo hace con un álbum, podríamos decir, *temporal*, en el que se centra en obras compuestas entre 1834 y 1839. De ellas, el milanés repite las dos obras de mayor calado: la *Balada* (grabó las cuatro en 1999) y la *Sonata n.º 2* (grabó las dos últimas en 1984). En la humilde opinión de quien esto firma, el resultado parece no estar completamente de acuerdo con sus palabras: Pollini declara interpretar ahora a Chopin de forma más libre que cuando era joven, especialmente en lo que hace al *rubato*. Sin embargo, a juzgar por las obras que se repiten, encontramos más bien un Chopin más denso y contenido, más severo y rígido. La *Sonata n.º 2* (ahora interpretada incluyendo los compases introductorios en la repetición del primer tiempo) tiene en su primer movimiento un *rubato* quizá algo más amplio, que no más abundante, que en 1984, pero a cambio la *Marcha fúnebre* se ha tornado notoriamente más rápida (7'39" frente a 8'24") y tiene muchísima menos tensión emocional que en los ochenta. Estamos ante versiones en las que hay momentos extraordinarios (hace de los silencios arte en la *Balada*), con una mano izquierda que gobierna el pulso con firmeza. Y por supuesto, no echaremos en falta la energía, nervio y vibración del Pollini más apasionado (primer movimiento y Scherzo de la *Sonata*, pasajes de la *Balada e Impromptu*). Tampoco hará falta decir que la realización es simplemente portentosa: escúchense la *Balada*, el tremendo Presto final de la *Sonata*, la elegancia de la *Mazurca op. 33, n.º 1* o la pas-

mosa claridad y elegancia de los pasajes de agilidad (qué maravilla de articulación) en el *Impromptu*. En cambio, quien esto firma pediría unos cuantos kilos más de intensidad emotiva en la Marcha fúnebre (como en 1984) y en esas muestras de elegancia exquisita que son los *Valses*, especialmente el *Op. 34, n.º 2*, en los que quizá el intento de huir de lo sentimental alcanza de lleno una austeridad que linda con cierto distanciamiento. Lo mismo puede aplicarse a las *Mazurcas*, de las que la *n.º 2*, excesivamente arrebatada, parece la más discutible. Y tampoco la *Balada* parece tener la frescura, el apasionado nervio de la grabación previa. Y hablando de grabación, la que ofrece este disco es un tanto fría y no especialmente nítida ni rica en los graves (¿qué les pasa a algunos ingenieros hoy en día? ¿se les ha olvidado grabar bien a los pianistas? ¡Escuchen la toma que le hicieron a Pogorelich en los *Cuadros* de Musorgski!). En las dos obras que se repiten, la toma de sonido previa supera a ésta en todos los aspectos. En suma, un disco notable en muchos aspectos, pero en el que se echa de menos más calor, tanto por parte del intérprete (evidentemente más a gusto en los pasajes *con fuoco*) como de los ingenieros.

Rafael Ortega Basagoiti

DOHNÁNYI:

Quinteto con piano n.º 1. Sonata para violonchelo. Quinteto con piano n.º 2. JAROMÍR KLEPÁČ, piano. MICHAL KANKA, violonchelo. CUARTETO KOCIAN. PRAGA PRD/DSD 250 249 (Harmonia Mundi). 2007-2008. 80'. SACD. **PN**



Tradicionalmente, checos y húngaros no han tenido una relación demasiado fluida que digamos. Basta recordar los improperios que contra los últimos hace proferir Jaroslav Hasek a su valeroso soldado Svejk. No obstante, un pueblo tan musical como el checo no puede por menos que rendir armas ante un compositor de la altura de Ernő Dohnányi, magiar, pero natural de Pozsony, hoy capital de Eslovaquia con el nombre de Bratislava. Y los Kocian no son una excepción, como demuestran en este segundo volumen de la serie que están dedicando a la música de cámara del maestro. Digá-

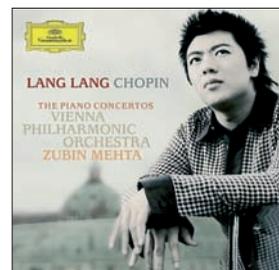
Lang Lang, Zubin Mehta

LA MADUREZ DE UN GRAN PIANISTA

CHOPIN: Conciertos para piano y orquesta. LANG LANG, piano. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: ZUBIN MEHTA. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477 7449 (Universal). 2008. 73'. DDD. **PN**

Escuchamos los dos *Conciertos* de Chopin en el orden que fueron escritos: primero el *Segundo* y después el *Primero*. El *Segundo* procede una grabación sin público y la del *Primero* con público, y ambas tomas fueron realizadas en junio de 2008 en la Grosser Saal del Musikverein de Viena. Al piano uno de los intérpretes más justamente populares, mejor dotados y de mayor carisma en lo musical y en lo personal del momento, y al frente de la siempre cautivadora Wiener Philharmoniker uno de los grandes directores de los últimos decenios. Así pues, todo un lujo de entrada y un compacto más que apetecible. Y así es; nada más empezar ya nos

atrapa. Desde que a los cinco años Lang Lang empezara a tocar música de Chopin —el *Vals en re bemol mayor*— ésta le ha acompañado siempre y ve en ella a un clásico como Mozart. “Chopin representa el equilibrio perfecto”, dice, previniendo que si se le toca “demasiado romántico” se convierte en música “pop”. Y es que si algo caracteriza a Lang Lang más allá de su brillantez y de su impecable y espectacular técnica, es la seriedad con que se enfrenta a aquello que interpreta. Mehta destaca en él “su gran humildad frente a la obra que toca” pero también está un no escondido entusiasmo y deviene así un intérprete poco menos que ideal en determinado repertorio como, evidentemente, Chopin. Mehta, por supuesto, es toda una garantía y Lang Lang puede abandonarse a la belleza “clásica” de este Chopin tan apasionado que nos transmite como sólo consiguen hacerlo los más grandes. Así,



tenemos esos *rubati* maravillosos y esa serenidad característica que sobresale entre una exuberancia que no llega a abrumar en ningún momento. Un Chopin clásico, como el de Rubinstein, un pianismo sabio, romántico y de una expresividad clásica sin llegar a ser marmórea sino vital pero siempre exquisita, como la de un Barenboim. Y es que tales parecen ser sus referentes aunque la personalidad de Lang Lang, a estas alturas, ya se impone. Un compacto espléndido.

Josep Pascual

moslo ya desde el principio: estamos ante un disco soberbio, por las partituras que contiene y por la arrebatadora interpretación. Sí, el *Quinteto con piano n.º 1 op. 1* (1895) es todavía una obra balbuceante, producto de un estudiante de dieciocho años fatalmente fascinado por Brahms, tanto como para que incluso el tema principal de la composición tenga el inconfundible aroma del maestro de Hamburgo. Pero basta que pasen cuatro años para que la *Sonata para violonchelo op. 8* nos traiga ya a un compositor imaginativo, dotado de una capacidad melódica inagotable. Brahms, y en menor medida Mendelssohn, siguen presentes, pero ya no de una manera agobiante, sino como un precedente con el que establecer un fructífero diálogo. La línea es virtuosística, el trazo luminoso, la expresión apasionada y la armonía llena de sorpresas. Una gran creación que encuentra una brillante continuación en el *Quinteto con piano n.º 2* (1914), muestra del estilo de madurez de Dohnányi, con una música que juega y que a veces, como en el tema de vals del segundo movimiento, toma cierta languidez straussiana teñida de ironía. El Moderato con que se abre el tercer movimiento da el protagonismo al contra-

punto, mostrando una gravedad nueva hasta disolverse en el silencio. Los Kocian lo bordan, con una interpretación que es todo entrega y pasión, bien compenetrados con un pianista de esos que entienden la música de cámara y la disfrutan. Y en la sonata, Michal Kanka, un violonchelista que es un dechado de musicalidad y fantasía. Algunos dirán que Dohnányi, por su acento romántico, nació con medio siglo de retraso, pero a los que les verdad les guste la música, agradecerán este disco como un regalo.

Juan Carlos Moreno

DONIZETTI:

Roberto Devereux. DIMITRA THEODOSSIOU (Elisabetta), ANDREW SCHROEDER (Nottingham), FEDERICA BRAGAGLIA (Sara), MASSIMILIANO PISAPIA (Devereux). CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL DE MÚSICA DE BÉRGAMO. Director: MARCELLO ROTA. NAXOS 8.660222-23 (Ferysa). 2006. 127'. DDD. **PE**



Presente también en edición videográfica, que quien firma tuvo ocasión de comentar

en su momento. Entonces se dio cuenta del dominio de Theodossiou, incisiva de acentos en una lectura de dramatismo punzante, sacando bastante jugo del intenso y rico recitativo que el compositor le destina y solventando todas las dificultades canoras, incluida la exigente coloratura en los momentos de mayor tensión, en una parte destinada a una soprano *drammatica d'agilità*. Algunos agudos metálicos no empañan para nada los resultados obtenidos por esta interesante intérprete. El Nottingham del barítono norteamericano Schroeder repite la excelente faena lograda en otra anterior lectura donizettiana, como Nello de *Pia de Tolomei*. Canto bien planteado, variado de colores y matices, a partir de una voz muy bella de categoría preferentemente lírica. No pide otra cosa el papel. La Bragaglia, bella, señorial, elegante, ofrece una muy distinguida presencia a Sara, con la justa vocalidad de mezzo lírica que necesita el personaje. Algo fría al principio, se resarce en el dúo con el barítono donde pone mejores y más decisivas intenciones. La redondez y rotundidad de unos medios tenoriles típicamente italianos, por color y significado, que caracterizan a Pisapia le ponen en bandeja el solventar a Roberto atendible que da lo

mejor de sí en su escena de la cárcel. Todos los comprimarios son de nivel y Rota maneja la orquesta y el coro (estupendo, por cierto), en una cuidada labor de concertación que incluye un buen acompañamiento al solista y una lectura nítida musicalmente y con bastante contenido dramático. La edición se canta sin la obertura, teniendo en cuenta que ésta fue un añadido del compositor para el estreno parisino de 1838.

Fernando Fraga

DVORÁK:

Cuartetos con piano opp. 23 y 87. TÉTRA LYRE. EUFODA 1370 (Diverdi). 2007. 67'. DDD. **PM**

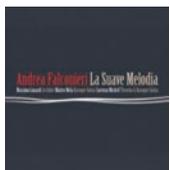


De nuevo la belleza Schubertiana de la música de cámara con piano de Dvorák. Ahora, los dos *Cuartetos con piano*, uno de ellos atractivo y de excelente factura; el otro, el *Op. 87*, una obra maestra. Lecturas sugerentes, coloristas, virtuosas, del Cuarteto Tétralyre, compuesto al menos en este caso por cuatro buenísimos músicos, Nana Kawamura, Tony Nys y Geert de Bièvre al trío de cuerda, con Jan Michiels al piano. Momentos de animación danzantes, desde luego; pero, sobre todo, la magia del Lento del *Op. 87*, que no es sólo lento, sino un episodio de gran desarrollo y ambición, una página de total madurez entre lo mejor de Dvorák. Leída con maestría por este cuarteto emergente, que invoca en su nombre un raro pájaro, lo que acaso es una declaración de principios. De momento, estas versiones, y en especial la del *Cuarteto op. 87*, son a nuestro juicio auténticas referencias para el aficionado.

Santiago Martín Bermúdez

FALCONIERI:

La suave melodía. MASSIMO LONARDI, archiláud; MATTEO MELA, guitarra barroca; LORENZO MICHELI, tiorba. STRADIVARIUS STR 33781 (Diverdi). 2007. 66'. DDD. **PM**



No solamente de Andrea Falconieri, también de otros laudistas, tiorbistas o guitarristas como Kapsberger, Alessandro

Zdenek Chalabala

DIABLURAS

DVORÁK: Katia y el diablo.

LUZMILA KOMANCOVÁ (Katia), PREMYSL KOCÍ (El diablo Marbuel), LUBOMÍR HAVLÁK (Jirka), VERA KRILOVÁ (La madre de Katia), RUDOLF ASMUS (Lucifer). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO NACIONAL DE PRAGA. Director: ZDENEK CHALABALA. 2 CD SUPRAPHON (Diverdi). 1955. 107'. ADD. **PM**

Ya lo ven ustedes, más de medio siglo tiene este registro pionero de la ópera de Dvorák *Katia y el diablo*. Cuánto tiempo no llevaba oculta esta joyita, arrinconada por culpa de la versión eficiente y bella, pero no tan genial, de Jirí Pinkas, también para Supraphon, posterior en casi dos décadas y media. Desde luego, el sonido es precario, mientras que el de Pinkas es muy bueno. Pero no sólo de alta fidelidad vive el melómano, y para una ópera como ésta, poco conocida (como de Dvorák), no viene mal poder echar mano de la lectura que le dedicó el grandísimo director checo Zdenek Chalabala en 1955, la misma batuta que dejaría como legado, como testamento, grabaciones de los cuatro poemas sinfónicos de Dvorák basados en poemas de Erben (1961), que Supraphon reeditó no hace mucho, con muy aceptable sonido. Chalabala fue también autor de otro registro operístico de Dvorák, el de *Rusalka*, posterior y de mejor sonido, que Supraphon reeditó no hace demasiado, también después de años de "reclusión". Chalabala era un gran smetaniano, y quedan varios registros suyos de óperas del fundador de la escuela nacional.

Sabemos que a Dvorák la ópera se le resistió bastante, pese a cultivar el género con

insistencia y mimar el medio. *Katia y el diablo* es tal vez su mejor ópera después de *Rusalka*, y acaso al mismo nivel que *El jacobino*. Perteneció a uno de los géneros en los que más creyó, la comedia popular, ahora con toques fantásticos (lo que no era inédito en el compositor, pero tampoco habitual). Una trama ingenua y humorística en la que desfilan coros de lugareños, buenos aristócratas que se preocupan por su pueblo y demonios que se las prometen muy felices hundiéndose en el infierno una cuantas almas de pobres mortales. Como protagonista tenemos una voz de las de antes, la de la mezo carnal y de encendidos esmaltes Ludmila Komancová, con unos graves diáfanos que no por ello resultan menos oscuros; con poco más de 40 años en esos momentos, Komancová estaba en el esplendor de su madurez vocal, y lo mismo era Kostelnicka y Kabanicha que Carmen, Ulrica o Suzuki. Lo dicho, una de esas voces de antaño que bajaban y no por eso dejaban de resonar y de mostrar gran belleza tímbrica. Le responden a esta Katia un tenor y un bajo. El tenor es *el bueno*, y un poco el factótum de la aldea y de la trama, el pastor Jirka, interpretado de manera excelente por Lubomír Havlák, que fuera del repertorio checo destacó en papeles como los de Walter (*Maestros*), Tannhäuser, Don José o Hermann (*La dama de picas*). Pero el papel picante en oposición de Katia es el del diablo Marbuel, cantado por el bajo Premysl Kocí, voz grave, oscura, nombre legendario como Onegin y como Boris, mas también como Jago, Scarpia, Don Giovanni y Figaro (Rossini). Se pueden destacar otras voces,



como la de Karel Berman en el diablo portero, y sobre todo la de Marie Steinerová en la Princesa, un papel para soprano con poderoso centro, que Steinerová, entonces con apenas 32 años, borda con prestaciones tanto de color como de descenso muy semejantes a los de una auténtica mezo; una voz muy adecuada para Emilia Marty (*El caso Makropulos*), que cantó en aquellos tiempos, y para Aida, Tosca o Marina (*Boris*).

Se trata de un registro posterior a una puesta en escena (no sabemos su autor) en el Teatro Nacional junto al Vltava. Chalabala, desde el foso ideal, dispone un tejido lírico-dramático que dinamiza y da sentido a esta fábula popular e ingenua, nunca torpe, a menudo mágica. Este título tiene algo de *Freischütz*, en la temática y en las exposiciones de ciertas células que se asocian al diablejo coprotagonista (bajos, contrafagot, todo eso). Ahí se encuentra Chalabala a sus anchas, en ese poquito de ambigüedad entre una sugerencia de lo siniestro y el franco despliegue de lo cómico. El Coro y la Orquesta del Teatro Nacional, pese a este sonido ingrato de 1955, suenan como los grandes conjuntos que eran. En fin, una interesantísima "resurrección".

Santiago Martín Bermúdez

Piccinini, Francesco Corbetta y Giulio Banfi hay obras recogidas en este delicioso disco. El contenido queda completado con más precisión en su contraportada con el título de *Un viaje musical por la Italia del siglo XVII*, aunque sea Falconieri el autor más abundantemente representado y a cuya vida y obra están dedicados los comentarios de la carpeta que lo acompaña. Como buena parte de los virtuosos-compositores de la época, que necesitaban ganarse el pan yendo de corte en

corte, a la par que adquirían conocimientos sobre diferentes estilos, el napolitano Falconieri pasó su vida por diferentes ciudades italianas, además de sus estancias de varios años primero en Austria y después en España, donde permaneció siete, sin dejar muchas pistas conocidas de su larga estancia, salvo la dedicatoria de su *Primo Libro di canzone, sinfonie, fantasie...* (1650) a Don Juan de Austria, el hijo bastardo de Felipe IV, por entonces gobernador de Sicilia y a quien asegura

haber dado las primeras lecciones de música durante su periplo español. A Falconieri le gustaba moverse entre lo culto y lo popular, tal es el caso de *La suave melodía*, la más difundida de sus obras, tanto, que en los tiempos actuales ha dado título genérico al menos a tres diferentes discos y nombre a un grupo instrumental. Fue poseedor de unas buenas dotes de fantasía, tanto musicales como parece que personales y todo ello queda abundantemente demostrado en esta selección de

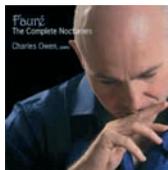
sus obras, de las que puede darse como ejemplo la singular *Riñen y pelean entre Berzebillo con Sata-nasillo y Caruf y Pantul*.

La mayoría de las incluidas en el disco están interpretadas conjuntamente por Massimo Lonardi (archilautó), Matteo Mela (guitarra barroca de cinco cuerdas) y Lorenzo Micheli (tiorba o guitarra barroca) aunque algunas de ellas lo están con un solo instrumento, bien el archilautó o la guitarra barroca. Como resultado, el viaje musical resulta sumamente placentero.

José Luis Fernández

FAURÉ:

Nocturnos. CHARLES OWEN, piano. AVIE 2133 (Gaudisc). 2008. 80'. DDD. PN



En este CD, el pianista Charles Owen interpreta todo el ciclo de *Nocturnos* de Fauré de una forma exquisita y elegante. Sobre todo porque es esmerado con el sonido y cuidadoso con el pedal y las armonías, y tiene en cuenta que los *tempi* dejen caminar a la música naturalmente. De una manera reposada, el artista va alumbrando cada pieza y las desenvuelve dándoles vida interior. Gracias a que su cultivo de la paleta sonora es francamente depurado, consigue diferentes gradaciones en los planos sonoros; además nos hace llegar con toda clase de sutilezas la enorme variedad de registros que encierran estas joyas pianísticas de Fauré. Si bien su aporte no puede decirse que sea significativo (quizás le falta algo más de atrevimiento en su fraseo), sí que es de justicia decir que su versión es personal y propia. De sus *Nocturnos* emana poesía y sensibilidad, su trato con ellos depara al oyente ternura y lirismo. Su grado de inspiración va directamente relacionado con el colorido y la fantasía que impone en ellos. Owen entiende perfectamente la evolución del compositor a través de los trece *Nocturnos*, y avanza con él, hasta alcanzar el impresionismo que le caracteriza, ofreciendo refinamiento y delicadeza. En fin, unas versiones a tener en cuenta, aunque no despierten en nosotros sensaciones tan buenas como las que recientemente despertó Émile Naoumoff (Saphir 1077), quien sin duda firmaba unas versiones más luminosas y fructíferas.

Emili Blasco

GILSE:

Sinfonías n°s 1 y 2. SINFÓNICA DE HOLANDA. Director: DAVID PORCELIJN. CPO 777 349-2 (Diverdi). 2007. 67'. DDD. PN



Un maestro olvidado, con una biografía que tiene todo aquello necesario para cimentar un buen guión cinematográfico, empezando por las dificultades para desarrollar su carrera como compositor y director de orquesta, y luego por su admirable oposición a la Alemania nazi, que invadió su Holanda natal y asesinó a sus dos hijos, sin que él mismo, enfermo de cáncer, llegara a ver su derrota. Murió antes y tuvo que ser enterrado con nombre falso... Así fue la vida de Jan van Gilse (1881-1944), el protagonista de este disco de CPO, el sello que, de forma increíble, sigue sacando autores desconocidos de su chistera. En este caso, la cosa promete, aunque pesa el hallarse ante dos obras de aprendizaje. La *Sinfonía n° 1* fue escrita en 1901 en Colonia, donde Van Gilse estudiaba, y es una página vitalista, pero bastante anónima en lo que a estilo se refiere, deudora como es de toda la tradición romántica del género. Un salto cualitativo se aprecia en la *Sinfonía n° 2*, y eso que sólo es un año posterior. Van Gilse estudiaba entonces en Berlín con Engelbert Humperdinck y el resultado fue una obra más libre en lo que a la construcción se refiere, con un aliento en el que se percibe la impresión causada por el descubrimiento de Mahler. La expresión acoge un mayor número de registros, del humor al drama; la instrumentación, con pinceladas straussianas, es más osada, y el tono más personal, lo que despierta el interés por conocer más cosas de este maestro. La versión de David Porcelijn es atenta y profesional, totalmente al servicio de una música que, sin ser magistral, mantiene viva la escucha y la curiosidad. ¿Habrán nuevas entregas? Esperemos que sí.

Juan Carlos Moreno

GILSON:

La captive. Andante y scherzo para violonchelo y orquesta. LA MER. TIMORA ROSLER, violonchelo. CORO Y ORQUESTA DE LA RADIO FLAMENCA. Director: MARTYN BRABBINS. ETCETERA KTC 4017 (Diverdi). 2006. 67'. DDD. PN



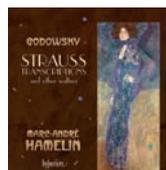
Las notas introductorias a este espléndido disco dicen que Paul Gilson nació en Bruselas en 1865... Pero hay que leerlo como mínimo un par de veces para creerlo, pues nada hay en su música que delate esa nacionalidad. Más bien, el escuchante firmaría que se encuentra ante un émulo de Rimski-Korsakov, tales son la fantasía de su paleta orquestal y su inequívoco perfume oriental. Sobre todo en el ballet *La captive* (1902), del que podemos escuchar aquí una suite del acto primero preparada por Frits Celis, cuya música expresa toda la devoción posible por el autor de *Scheherazade*, a quien Gilson llegó a conocer personalmente.

Pero esa colorida sensibilidad para el timbre no se agota ahí, sino que está también presente en *La Mer* (1892), una partitura que se avanza en el tiempo a la homónima de Debussy y que no es menos fascinante. Wagner es el nombre que inmediatamente viene a la mente a la hora de escucharla, pero es igual, es sólo una referencia. El resto es pasión, una imaginación desbordante, pletórica, virtuosística, en las antípodas de la austeridad de un César Franck, posiblemente el prototipo de compositor belga... Con obras así, Gilson se revela como un extraordinario pintor orquestal. El *Andante y scherzo para violonchelo y orquesta* (1906) es más clásico, aunque también tocado por una innegable gracia. Por todo ello, sólo cabe hacerse una pregunta: ¿dónde estaba Gilson hasta ahora? Ante tanta recuperación baldía, una ante la que es lícito entusiasmarse. Como también ante la interpretación de Martyn Brabbins, hedonismo orquestal de la primera a la última nota, servido por una toma sonora de lujo.

Juan Carlos Moreno

GODOWSKI:

Transcripciones de Strauss. MARC-ANDRÉ HAMELIN, piano. HYPERION (Harmonia Mundi) 67626. 2007. 69'. DDD. PN



Nuevo disco del pianista Marc-André Hamelin, a quien parece que las dificultades físicas no le arredran. De forma vocacional, y cual si fuera *El*

Guerrero del antifaz, Hamelin no cede y continua ofreciendo rarezas como si nada: esta vez le toca el turno a la música de Godowski (1870-1938) quien arregló diferentes *Valses y Metamorfosis sinfónicas* de Johann Strauss II (1825-1899) en unas transcripciones sinfónico-acrobáticas para piano, donde claro está que la melodía tiene su papel predominante, pero donde comparte protagonismo con un virtuosismo que en todo caso busca la extroversión y el lucimiento del intérprete-equilibrista. A Hamelin esto le va, y convierte lo que podría ser un mero ejercicio en música comestible para los oídos más delicados. El estilo de las obras claro está que no es muy variable, pero el mérito del pianista precisamente radica en lo dicho. Godowski a modo de paráfrasis mezcla en las obras distintas partituras de Strauss, consiguiendo *collages* elaborados a través del contrapunto y los diferentes recursos estilísticos que le eran más próximos. Lo que es evidente es que las transcripciones están perfectamente pensadas para el piano, y de esto se beneficia el intérprete. Hamelin, que se divierte bailando a ritmo de vals y emulando a la orquesta straussiana con un sonido potente y cálido, ofrece con gran seriedad lo que podría considerarse como menor, pero que en sus manos adquiere perspectiva. Su solidez y robustez sonoras al teclado resultan evidentes, así como los múltiples contrastes que el músico aplica, como cuida que las melodías tengan su preeminencia sobre los aparatosos acompañamientos que dispuso Godowski. Sus manos exhiben pulcritud y destreza con una música que arrasa cualquier sinónimo de introversión, y que se personaliza como la extroversión y el desenfado en personas. Interesante.

Emili Blasco

HAENDEL:

Aminta e Fillide HWV 83. Clorinda bella Clori HWV 92. MARIA GRAZIA SCHIAVO Y NÚRIA RIAL, sopranos. LA RISONANZA. Director: FABIO BONIZZONI. GLOSSA GCD 921524 (Diverdi). 2007. 67'. DDD. PN



El cuarto volumen de las cantatas italianas de Haendel trae dos piezas bastante poco grabadas, aunque existe de las dos un encantador registro en

Hyperion, con la histórica Patrizia Kwella como una de las solistas. Salvo para algunos nostálgicos, esta nueva grabación de La Risonanza será en cualquier caso claramente preferible. Fabio Bonizzoni ha reunido dos voces de notable calidad, frescas, ligeras y ágiles en los comprometidos pasajes virtuosísticos, pero con pasta vocal y color suficientemente contrastados, y las arropa con mimo en una interpretación teatral, pero en absoluto enfática, de ritmo fluido y fraseo muy natural, más luminosa que arrebatada. La dulzura, la limpieza de la emisión y la exquisita línea de canto de Núria Rial se impone de forma extraordinaria en momentos como la bellísima aria *Fiamma bella*, mientras que la napolitana Maria Grazia Schiavo ofrece, a costa de un registro agudo algo más destemplado, un temperamento más dramático y volcánico, de modo que cuando las dos se unen en el dúo final la mezcla resulta muy sugerente. Schiavo interpreta en solitario la otra cantata, también de tema pastoril, con recitativos muy intensos e impecables coloraturas.

Pablo J. Vayón

Joyce DiDonato, Christophe Rousset

BRAVA!



HAENDEL: Furore. Arias de Serse, Teseo, Giulio Cesare,

Admeto, Hercules, Semele, Imeneo, Ariodante y Amadigi.

JOYCE DIDONATO, mezzosoprano.

LES TALENS LYRIQUES. Director:

CHRISTOPHE ROUSSET.

VIRGIN 519038 (EMI). 2008. 75'.

DDD. PN

La ola arrancó hace un par de años y de momento parece no tener fin: cantantes de todas las edades, nacionalidades, tesituras y maneras interpretativas se han lanzado a grabar recitales haendelianos, sin duda atraídos por las posibilidades de lucimiento que ofrece el compositor anglogermánico tanto en el plano meramente virtuosístico como en el expresivo. La mezzo estadounidense Joyce DiDonato se ha centrado en arias que mueven sentimientos de furia, desdén o desesperación causados por los celos, los deseos de venganza o el abandono. Son

personajes tanto masculinos (Sesto en *Julio César*, Ariodante o Admeto, en los dramas homónimos) como femeninos (Medea en *Teseo*, Melissa en *Amadigi* o Dejanira en *Hercules*) los que pasean por este disco sus pasiones más desatadas.

DiDonato es una mezzo lírica, de voz clara y limpia, brillante en el agudo, con extraordinaria facilidad para las agilidades, ancha y generosa en el centro, impecable afinación y, lo más importante, una elegantísima línea de canto y una fascinante capacidad para matizar expresivamente cada frase, de modo que los artificios técnicos quedan perfectamente ocultos tras el impresionante despliegue de recursos dramáticos, que la lleva incluso a pequeñas variaciones de color con intenciones expresivas, bien apreciables si se compara el delicado *Scherza infida* (*Ariodante*) con el delirante *Where shall I fly?* (*Hercu-*



les). El tono de oscuridad se acentúa en momentos como el *Cbiudetevi miei lumi* (*Admeto*), que contrasta con el despliegue de relucientes coloraturas en el *Crude furie degl'orridi abissi* (*Serse*). El uso de los reguladores, con *pianissimi* de cortar el aliento, en, por ejemplo, *Morirò, ma vendicata* (*Teseo*) confirman que DiDonato se ha convertido en una artista de primer rango en la escena internacional. Rousset la acompaña milimétricamente arrobado.

Pablo J. Vayón

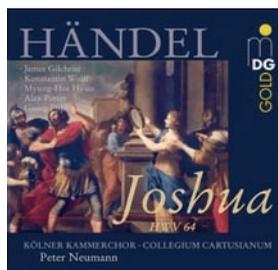
Peter Neumann

TODO VIRTUDES

HAENDEL: Joshua. JAMES GILCHRIST (Joshua), KONSTANTIN WOLFF (Caleb), MUYN-HEE HYUN (Achsah), ALEX POTTER (Othniel), GEORG POPLUTZ (Ángel). CORO DE CÁMARA DE COLONIA. COLLEGIUM CARTESIANUM. Director: PETER NEUMANN. MDG 332 1532-2 (Diverdi). 2007. 123'. DDD. PN

No se cuenta *Joshua* entre los oratorios más estimados de Haendel: las primeras grabaciones completas de que se dispone se remontan a 1991, cuando Robert King y Rudolph Palmer ofrecieron dos visiones muy distintas, casi complementarias por la elevada calidad de sus respectivos repartos. Y ese mismo año fue cuando el director británico estrenó la obra en España como inauguración del Palacio de Festivales de Santander. Compuesto en el verano de 1747, junto con su contemporáneo *Alexander Balus* constituyó un claro intento de repe-

tir el éxito obtenido con *Judas Maccabeus* la temporada anterior. Si el autor de su libreto fue, como parece probable, Thomas Morell, aquí desde luego estuvo menos afortunado que en las dos obras mencionadas sobre un argumento es muy similar: la narración de una serie de victorias militares de los antiguos israelitas, con alguna derrota intermedia a fin de motivar algún episodio de congoja, más una historia de amor de interés muy limitado. Pero para Haendel los argumentos no eran más que perchas de las que colgar música, y si las posibilidades de extrapolaciones patrióticas favorecían un éxito como el obtenido en la cuaresma de 1748, mejor que mejor. De hecho, aunque el conjunto resulta bastante más irregular de lo habitual en este compositor, aquí se encontrarán algunos números de primer nivel, como son la vehemente aria para soprano *Oh! bad I*



Jubal's lire, la contemplativa para bajo *Shall I in Mamre's fertile plain*, la deliciosa para contralto *Heroes, when with glory burning*, así como intervenciones corales de gran efecto (la más hermosa, el famoso *See, then conqu'ring hero comes*).

La versión dirigida por Peter Neumann resulta sumamente interesante de principio a fin, en gran medida debido a la minuciosidad con que se advierte que él ha tratado de resaltar todas las indicaciones (es decir, intenciones) contenidas en la partitura, pero tam-

bién por la suerte que ha tenido o buscado de contar con unos intérpretes solistas y colectivos de excelencia incontestable. El Joshua del tenor James Gilchrist resulta a la vez fogoso de carácter y elegante en la expresión. La soprano Muyn-Hee Hyun y el contratenor Alex Potter componen una pareja por una parte muy tierna en sus declaraciones mutuas de amor, por otra muy competente en sus respectivos solos. El bajo Konstantin Wolff encuentra el tono apropiadamente solemne, paternal pero vigoroso, para Caleb, y el tenor Georg Poplutz cumple con suficiencia como Ángel. En cuanto al coro, siempre perfectamente empastado, se muestra muy flexible, y lo mismo cabe decir de la orquesta. Recomendación sin reservas porque parece reunir las mejores virtudes de las dos grabaciones existentes.

Alfredo Brotons Muñoz

Rafal Blechacz

DE LA VIEJA EUROPA

HAYDN: Sonata Hob. XVI:52.
BEETHOVEN: Sonata op. 2,
nº 2. **MOZART:** Sonata K.
311. RAFAL BLECHACZ, piano.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7453
(Universal). 2008. 61'. DDD.  PN

El marketing globalizado nos inunda de pianistas orientales, en su mayor parte espectaculares en la mecánica y completamente prescindibles en lo musical. No necesito repetir nombres. Sin embargo, de vez en cuando la vieja Europa nos da un consuelo. El nombre de Rafal Blechacz saltó a la fama al ganar el Concurso Chopin en 2005, aunque eso en sí mismo no es una garantía absoluta, como algún otro ganador del mismo concurso, ese sí de origen oriental, ha tenido a bien mostrarnos. Pero con ocasión de las grabaciones efectuadas durante el citado certamen ya apunté que este caso bien podía ser diferente. El posterior disco dedicado a los *Preludios* de Chopin (su debut para DG) confirmó aquellas percepciones, y este segundo disco para el sello amarillo nos reafirma en ellas. Blechacz no sólo es un pianista técnicamen-

te dotadísimo (lo contrario probablemente no sería aceptado hoy en día para estar en la elite), sino un músico de sorprendente madurez, capaz de construir con enorme solidez unas interpretaciones ricas en la expresión y el matiz, donde el virtuosismo no es un fin, sino un medio, algo que tan frecuentemente, por desgracia, se olvida hoy en día. Lo podemos comprobar inmediatamente en la estupenda interpretación de la última *Sonata* de Haydn, donde además de una articulación absolutamente cristalina, resaltada por un austero empleo del pedal de resonancia, nos ofrece toda una panoplia de matices e inflexiones (así el desarrollo del primer tiempo), siempre concebida y elaborada con lógica e inteligencia, perfectamente graduada la dinámica, de notable amplitud, y destacando con gran acierto el papel que en esta música guardan los silencios, las sorpresas, los contrastes. El movimiento final, además de brillante, es de un sentido del humor que el mismísimo Brendel hubiera aplaudido. Una versión, en suma, tan



natural y luminosa como modélica en los contrastes y brillante en la ejecución.

Tras la última *Sonata* de Haydn, la *Segunda* de Beethoven, dedicada al mismo Haydn y en tantos aspectos fronteriza con él. Los contrastes se vuelven más abruptos, los acentos más agresivos, el *tempo* muy vivo (en el borde de afectar a su prodigiosa articulación). Pero a Blechacz tampoco le da miedo la desnudez a la que los tiempos lentos someten al intérprete, y el *Largo appassionato* es en sus manos una hermosa muestra de sensibilidad, con un admirable manejo de los *crescendi*. Incluso el rondó final, elegante y sencillo, encierra también unos contrastes envidiables (escúchese a

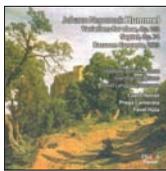
partir del 1'45" de la pista correspondiente). Finalmente, un Mozart también luminoso, muy vivo, dicho con total desparpajo, pero siempre cantable, elegante (qué hermoso *Andantino con espressione*). ¿Peros? En alguna ocasión puede pensarse que los matices se llevan a un extremo excesivo (algún momento del *Largo* beethoveniano), y tal vez pueda apreciarse, pese al cuidado que sobre el sonido tiene el polaco, que hay cierta tendencia a la dureza a partir del forte, algo que quizá deberá pulir. Pero todo lo demás es, en opinión de quien esto firma, mucho más que prometedor. Hasta las notas en las que explica el por qué de su elección de este programa reflejan una madurez y conocimiento a mucha distancia de algunos de los colegas de gran calado comercial antes mencionados.

En suma, un magnífico disco, que se disfruta de principio a fin con enorme placer y que da argumentos para insistir en lo que en su día comenté: atención a este joven polaco.

Rafael Ortega Basagoiti

HUMMEL:
Introducción, tema y variaciones op. 102. Septeto en re menor op. 74. Gran Concierto para fagot en fa.

VLADISLAV BOROŤKA, oboe; IVAN KLÁNSKY, piano; PAVEL LANGPAUL, fagot. NONETO CHECO. CAMERATA PRAGA. Director: PAVEL HŮLA. PRAGA PRD/DSD 250 243 (Harmonia Mundi). 2007-2008. 76'. DDD.  PN



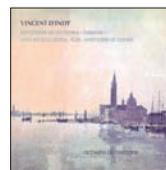
Después de casi dos siglos de purgatorio, como ha dicho más de un especialista, la obra del austriaco Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) parece que empieza a ocupar el sitio que merece en la historia de la música. Su desgracia fue vivir y trabajar al tiempo que Beethoven, una de esas luminarias que oscurecen a todos sus contemporáneos por buenos que puedan ser. Las tres obras recogidas en este CD reflejan algunas de las principales características de su producción, heredera de Mozart pero ya transitando hacia el romanticismo

que sucede a un estilo, el de la Escuela de Viena, que está expirando. El *Septeto en re menor*, de 1816, es ejemplo de un refinado clasicismo, hijo del pianismo virtuosístico que practicaba el autor. Anterior es el *Gran Concierto para fagot*, en el que se observan ecos mozartianos aunque en el *Rondo* final ya da muestras de querer separarse del modelo de su maestro. Y la obra *Introducción, tema y variaciones*, de hacia 1825, es una transcripción de un *Nocturno* para piano a cuatro manos y dos trompas *ad libitum*, op. 99 de 1822, que pone a prueba al oboe solista pues explota los últimos avances y perfeccionamientos experimentados por el instrumento a partir de 1820. Tres muestras, en consecuencia, de una música muy del gusto postclásico que floreció en el periodo de la Restauración que siguió al Congreso de Viena de 1815. Su autor fue niño prodigio, o genio precoz, alumno de Mozart, Clementi, Albrechtsberger, Salieri y Haydn. Excelente la interpretación, con un formidable Noneto Checo que demuestra la sabia tradición de su larga

vida (fue creado en 1924) y una Camerata Praga capaz de lo mejor y heredera del solvente grupo fundado en 1961 por Václav Neumann.

José Guerrero Martín

D'INDY:
Sinfonía en la menor "Italiana". Concierto en mi bemol para piano, flauta, violonchelo y cuerdas. BRIGITTE ENGERER, piano; MAGALI MOSNIER, flauta; MARC COPPEY, violonchelo. ORQUESTA DE BRETAÑA. Director: LIONEL BRINGUIER. TIMPANI 1C1125 (Diverdi). 2007. 64'. DDD.  PN



La *Sinfonía italiana en la menor* del joven Vincent d'Indy fue en parte concebida en la guerra franco-prusiana, en la que participó. Es una amplia página orquestal de casi 38 minutos, dividida en cuatro movimientos de muy diferente alcance y duración que son cuatro ciudades de Italia: Roma,

Florenza, Venecia y Nápoles. Promete postales, pero aporta un poematismo sinfónico muy frackiano, pese a que nuestro compositor apenas comienza a frecuentar las clases de Franck cuando ya ha compuesto esta sinfonía en 1872. Esta obra bella, intensa y de lenguaje plenamente romántico, diatónico, de tímica rica, como siempre en d'Indy, ha permanecido oculta durante más de un siglo, y sólo desde 2005 se toca y se recuerda. Lionel Bringuier dirige esta sinfonía con cuidado por el detalle, mas sin especial analítica; es más bien un detallismo que lleva al concepto de totalidad de cada uno de los movimientos con cierta independencia. Qué belleza la de la lectura del tercer movimiento, Venecia, que el compositor quería *Andante*, pero sin lentitud. Qué gracia la del saltarello final, Nápoles (esto es, D'Indy concluye su *Italiana* como Mendelssohn la suya), y eso que ni Nápoles ni su propia composición napolitana le gustaba a D'Indy. En fin, él mismo arrumbó esta sinfonía, no le mereció la pena.

Bringuier cuenta con tres excelentes solistas para una página tardía de D'Indy (con lo que este CD nos muestra al joven y al anciano), el *Concierto para piano, flauta y violonchelo*. Son los que se indican en la ficha, virtuosos de declarado entusiasmo por esta página que a veces parece desmentir todo el temperamento, el humor y el ideal sonoro del compositor, por su apariencia neoclásica. No es más que eso, apariencia, porque D'Indy vuelve continuamente donde solía, aunque ahora lo hace sin esas frases densa, sólo se conforma con que sean amplias y no cree que echar mano de la forma de *concerto grosso* sea pasarse "al enemigo". ¿Solución de compromiso? Quién sabe. Estamos en 1926, y para entonces D'Indy puede haber advertido que las tendencias neoclásicas son algo llevadero en comparación con lo que está pasando en Viena y en Berlín. Bringuier y los tres solistas, con la sección de cuerdas de la Orquesta bretona, consiguen un contrapunto (no una contradicción) a la *Italiana*, y un equilibrio de gran interés y no poca belleza en este CD.

Santiago Martín Bermúdez

IVES:

Salmos completos. SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART. COLLEGIUM IUVENUM, CORO INFANTIL DE STUTTGART. MIEMBROS DE LA RSO STUTTGART DES SWR. KAY JOHANNSEN, ÓRGANO; ALEXANDRA LUSTIG, soprano; JULIUS PFEIFER, tenor. Director: MARCUS CREED. HÄNSSLER CD 93.224 (Gaudisc). 2007. 45'. DDD.  PN



Ives compuso mucha música coral para que fuera interpretada en la congregación.

Era heredero de la tradición puritana de Nueva Inglaterra, y permaneció fiel a esa tradición en su vida y en sus composiciones. Pero estos *Salmos* suyos no parecen piezas adecuadas para una congregación de ese tipo. Ni ahora, ni mucho menos entonces. Se trata de obras compuestas en época temprana, desde 1888 hasta comienzos del siglo XX. Alguna de ellas, como la impresionante puesta en música del *Salmo 90*, que abre este disco, que es la más larga y más densa y más atrevida, fue objeto de revisión muy posterior, cuando Ives ya había recorrido su camino por completo, o

Thomas Quasthoff, Gottfried von der Gotz

BELLOS Y MATIZADOS COLORES



HAYDN: Arias italianas. THOMAS

QUASTHOFF, barítono.

ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO. Director: GOTTFRIED VON DER GOTZ. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7469 (Universal). 2008. 63'. DDD.  PN

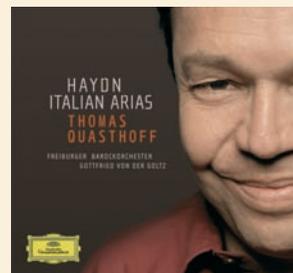
Haydn compuso siete óperas italianas para Esterháza, una de ellas sería, *Armida* (1783). La más conocida es quizá *Orlando Paladino*, un *dramma eroico-comico*, aunque modernamente, a partir sobre todo de los años setenta, cuando Dorati grabó todas ellas para Philips, las demás también se han propagado bastante, si bien todavía resulte difícil verlas en escena. En este disco el barítono, con reflejos de bajo en los graves, Quasthoff, artista siempre inquieto y probo, se lanza a cantar arias extraídas de estas partituras, a las que se suman dos piezas escritas por Haydn para incluir en senda óperas de Bianchi (*Il disertore*) y Salieri (*La scuola de'gelosi*) y otra de *La fedeltà delusa*, del propio autor húngaro.

Pocas voces tan flexibles y dúctiles como la de Quasthoff, pocos artistas tan musicales y tan capaces en el ámbito germánico para servir piezas como las aquí integradas. Tanto las bufas, la mayoría, como las serias, las dos pertenecientes al personaje de Idreno —la primera se comienza tan similar a un aria de Belmonte de *El rapto* de Mozart— y las tres de Creonte de la ópera *L'anima del filosofo*, escrita para Londres, bien que no estrenada, en Viena, hasta 1950, se adaptan en general

adecuadamente a sus condiciones, que conviene explicar en aquí, siguiendo con lo que en otras ocasiones hemos expuesto en estas páginas.

Quasthoff es a nuestro juicio un barítono lírico; o eso creemos. Podría hacernos dudar el hecho de que sea capaz de descender con cierta facilidad y densidad —en disco al menos— a una nota abisal como es el re¹, cosa que hace, por ejemplo, en el aria *Sappiche la bellezza* de Calandro, perteneciente a la ópera *La fedeltà premiata*. El tinte en estas zonas y en las estribaciones del camoso centro es penumbroso, adecuado para la música del barroco y el clasicismo; y el lied romántico preferentemente. Sucede que escalando un poco más arriba, hacia el mi o el fa agudos, el timbre se aclara y resulta casi tenoril; es más: en esas notas y aún en el sol la emisión es manifiestamente abierta, bien que no desgarrada, lo que hacer perder carácter a ciertos pasajes.

El cantante sabe entonar con donosura, dar a cada aria lo suyo, con variedad de colores y de acentos, aunque no en la medida en la que lo hacía su colega Fischer-Dieskau en un disco similar de 1969; ni en la que podrían darla algunos cantantes italianos, a los que no se les ha ocurrido grabar este repertorio, que muestra en cualquier caso la altura compositiva de Haydn, lleno de recursos expresivos, de una fluidez melódica incommensurable, de una enorme multiplicidad de registros. Las arias



son muy distintas las unas de las otras y a reforzar esa impresión contribuye la magnífica interpretación en la que Quasthoff está acompañado por la excelente Orquesta Barroca de Friburgo y la batuta del para nosotros ignoto Von der Gotz.

El artista se luce a conciencia. Nos gustan especialmente sus delineaciones del aria *Che mondo amabile* de *Il mondo della luna*, en la que se expresa con fachenda y gracia sutil, y de las arias de *L'anima del filosofo*, que el propio cantante destaca como muy aptas para su voz y estilo. Y desde luego, añadimos, la cantilena *Ombre insepolte* que entona Caronte en *Orlando Paladino*. Hay pasajes difíciles muy bien resueltos, como uno de *Teco lo guida al campo* de *Armida*, en donde la voz se traslada de un fa sostenido¹ a un sol³ con fluidez y elegancia sin pestañear. Un bello disco que, con sus muchos pros y relativos contras, merece, a nuestro juicio, la máxima calificación. La prestación de la soprano Genia Kühmeier, en un dúo de *Il mondo della luna* es aceptable.

Arturo Reverter

poco menos (fechas: 1894 y 1924, ahí es nada). Si el coral apela al unísono o la simultaneidad, y utiliza notas amplias y una melodía, una métrica y unas armonías sencillas, los *Salmos* de Ives tienden al empaste de voces diferenciadas y a la disonancia, además de no cuidar una línea melódica realmente cantabile. Nada más impropio para que lo cante un grupo de fieles. Este CD que ahora recibimos reúne los diez *Salmos* que Ives puso en música entre más o menos 1888 y más o menos 1902, esto es, entre los 14 y los 28 años de edad (con la salvedad de la revisión del 90); y es toda una hazaña ya en su simple planteamiento, porque este

repertorio no es lo que más añora el público. Pero el resultado es espléndido, un canto para todas las confesiones (o eso creemos) y también para los que pueden comprender el sentido que guarda, sin especial secreto pero con especial rigor artístico, esta colección de cantos sacros compuestos por un laico que era creyente, pero no devoto ni santurrón, contra lo que pueda hacer creer el término *puritano*. El sabor es semejante al de las obras sacras del pasado, y enlaza con ellas, y a su lado han de estar estas obras y estas interpretaciones alemanas, cuidadísimas, inspiradas, de un compositor plenamente estadounidense, Costa Este, Massachusetts, tierra

de los pioneros. Marcus Creed y sus conjuntos para la feliz ocasión han conseguido un disco de una belleza que tiene algo de recóndita y sin embargo, también, de notoria, de evidente.

Santiago Martín Bermúdez

LINDBERG:

Música para piano completa.

RALPH VAN RAAT, piano. NAXOS 8.570542 (Ferysa). 2007. 72'. DDD.  PE

No es el de Magnus Lindberg nombre que relacionemos con la escritura para piano, aunque le hayamos podido escuchar en la parte solista de su concierto



para un instrumento que, en manos de compositores con parecido refinamiento

sonoro, caso de Dusapin, Murail o López López, ha proporcionado buenos réditos creativos.

Y ciertamente, sin ser el pianístico un apartado demasiado extenso en el catálogo del músico finés (de hecho, esta entrega de Naxos aporta a la discografía su integral para piano y dos pianos), sí es representativo de su quehacer hasta la actualidad, partiendo de obras de formación como la *Musik för Två Pianon*, de 1976, modeladas sobre procedimientos serialistas —está cerca el Boulez de las *Estructuras*— y marcadas por la discontinuidad y por los espacios de silencio, que se multiplican en el año posterior *Klavierstück*, oscilante entre lo sombríamente expresivo y la morosidad de sus momentos más resonantes; por su parte, las muy breves *Tre Pianostycke* (1978), de intención didáctica, y *Play I* (1979), dibujan cierta apertura de planteamientos

estéticos, contornos rítmicos más definidos y una apuesta por la profundización en procedimientos de aleatoriedad controlada, ya presentes en la segunda obra mencionada.

Más distintivas del “sonido Lindberg” son las otras tres composiciones incluidas en el disco, desde la inquietud y resplandor armónico de *Twine* (1988), la turbulencia y expansivo carácter, con ecos evidentes de Debussy, Scriabin o Messiaen, de la suite *Jubilees* (2000) y el virtuosismo de los dos *Études*, fechados en 2001 y 2004.

El pianista holandés Ralph van Raat, reconocido intérprete del repertorio contemporáneo que ha grabado para el mismo sello músicas de Rzewski, Taverner y Adams, es autor también de las notas al registro, magníficamente grabado, y responsable —junto a Maarten van Veen en *Musik för Två Pianon* y *Play I*— de una versión ajustada a la meticulosa letra y el espíritu comunicativo de la música de Lindberg, sin competencia alguna en el mercado.

Germán Gan Quesada

Philippe Herreweghe

EN SU TERRENO



LASSO: Cantiones sacrae. COLLEGIUM VOCALE DE GANTE.

Director: PHILIPPE HERREWEGHE.
HARMONIA MUNDI HMC 901984.
2007. 54'. DDD. **PN**



Si hay un terreno en el que Herreweghe resulte irrefutable, es en la dirección coral. Su entendimiento de la polifonía de Lasso, en concreto, es de una limpieza, elocuencia retórica y expresividad fuera de lo común. Este disco es una prueba palpable de esas cualidades; así, la luminosidad de *Prolongati sunt dies mei*, que se transmuta en recogimiento y sencillez en *Deficiat in dolore vita mea*. El director belga consigue que su maravilloso grupo vocal —dos cantantes por parte— exponga con naturalidad la polifonía más compleja, caso de *Rescipit Dominus vias hominibus*. En *Ad Dominum cum tribulatione*, la cuidada gradación

dinámica es admirable, mientras que la lectura de *Vidi calumnias quae sub sole geruntur* produce un efecto de profundidad espacial. Pero Herreweghe comunica incluso pasión en *Quam bonus Israel Deus* —de arrobado poco menos que místico—, para replegarse en un gesto meditativo final de singular eficacia en *Recordare Jesu pie*. Gran disco dedicado a uno de los polifonistas más extraordinarios.

Enrique Martínez Miura

Hervé Niquet

PROSERPINA RESCATADA



LULLY: Proserpine.

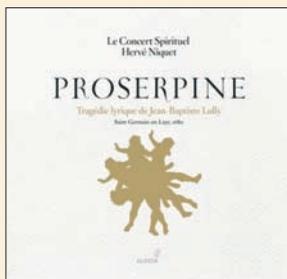
SALOMÉ HALLER (Proserpina), BÉNÉDICTE TAURAN (La Paz), STÉPHANIE D'OUSTRAC (Ceres), BLANDINE SATASKIEWICZ (Aretusa, Cíane), HJÖRDIS THÉBAULT (La Victoria), CYRIL AUVITY (Alfeo), FRANÇOIS-NICOLAS GESLOT (Mercurio), BENOÎT ARNOULD (Ascálofo), MARC LABONNETTE (Júpiter, Crinise), PIERRE-YVES PRUVOT (La Discordia), JOÃO FERNANDES (Plutón). LE CONCERT SPIRITUEL. Director: HERVÉ NIQUET.
2 CD GLOSSA GCD 921615 (Diverdi).
2006-2007. 152'. DDD. **PN**

Hervé Niquet continúa su tránsito por la música dramática del Barroco francés, y tras las magníficas *Callirhoé* de Destouches y *Sémélé* de Marais, también ofrecidas en Glossa, desembarca en Lully, cuya *Proserpine* fue estrenada en Saint-Germain-en-Laye en 1680, representando su novena tragedia lírica, sexta con libreto de Philippe Quinault y cuarta basada en las *Metamorfosis* de Ovidio. La obra presenta la estructura habitual de la ópera francesa de la época, en prólogo alegórico que canta la gran-

deza del Rey Sol, y cinco actos, con reconstrucción de Fannie Vernaz y Sébastien Daucé a partir de la edición original publicada por Christophe Ballard en el año del estreno.

Con *Proserpine*, Lully retomaba su colaboración con Quinault después de que el poeta sufriera casi tres años de ostracismo a causa de que algunos de los personajes y situaciones de *Isis* (1677) parecieran, al decir de todos los cortesanos, muy inspirados en *affaires* privados del mismísimo Luis XIV. Con respecto a sus anteriores trabajos, Lully profundiza aquí en la flexibilidad teatral: la declamación sigue siendo el recurso fundamental, el que da forma y asiento a la obra, pero los ariosos se multiplican y las pequeñas arias tienen un carácter más lírico e individualizado; el coro incrementa también su papel y el compositor usa de forma regular motivos instrumentales a modo de *ritornelli* que introducen las arias y encuadran las escenas.

La riqueza de la orquestación está bien atrapada en esta



versión de cuerdas no especialmente voluminosas pero intensas (la estupenda Alice Piérot figura como concertino del grupo), maderas refinadas y cálidas y un continuo generoso en el volumen (hasta cuatro tiorbas y dos claves). La sonoridad es suntuosa en los *tutti*, pero está llena también de detalles tímbricos en los pequeños conjuntos o en las escenas más íntimas. El coro tiene un cometido exigente, que resuelve de manera convincente, en especial en los números más grandiosos y expansivos, pues en los momentos más delicados (ese casi espectral comienzo del Acto IV) la uniformidad y el empaste de las voces se resienten. El amplísimo elenco que

requieren las tragedias líricas francesas resulta aquí muy adecuado en materia estilística: el conocimiento de la prosodia y de la ornamentación es vital en estas obras y el equipo de Niquet cumple de forma admirable en este sentido. El lirismo y el dulce encanto de una delicadísima Salomé Haller en el rol protagonista, la pasta sonora, oscura y sensual, de Stéphanie d'Oustrac, la encendida expresividad de Hjørdis Thébault, la claridad y exquisitez de línea de los haute-contre Cyril Auvity y François-Nicolas Geslot o la nobleza y profundidad de registro del bajo João Fernandes pueden contarse entre lo más destacado, aunque lo fundamental es que globalmente la obra funciona dramática y musicalmente y que todas las fuerzas puestas en liza resultan en general homogéneas y dirigidas de forma admirable a un objetivo común: el de dar vida con sentido y coherencia a un imponente cuadro musical y teatral con más de tres siglos de antigüedad.

Pablo J. Vayón

MANRIQUE DE LARA:

La orestíada (trilogía sinfónica).
Sinfonía en mi menor. FILARMÓNICA DE MÁLAGA. Director: JOSÉ LUIS TEMES.
 VERSO VRS 2054 (Diverdi). 2007. 78'.
 DDD. **PN**



Tras descubrirnos el importante legado sinfónico de María Teresa Prieto,

Temes nos trae, ahora al frente de la Orquesta Filarmónica de Málaga, la breve integral sinfónica de Manuel Manrique de Lara (1863-1929), nacido en Cartagena, militar de profesión pero músico hasta la médula. Este olvidadísimo compositor fue un destacado folclorista, wagneriano entusiasta aunque ello no supusiera ignorar o menospreciar otras músicas como las del italianizante Barbieri o la del personalísimo Albéniz a quienes conoció y frecuentó. Pero su pasión por la música germánica en general y por Wagner en particular y aun por su admirado amigo Richard Strauss —quien le dedicó uno de sus cuatro lieder titulados *Madchenblumen*— es evidente al escuchar las dos obras que este disco nos presenta en primicia. Su mundo era el de sus contemporáneos Humperdinck, Pfitzner, Schillings y, por supuesto, Strauss, y así queda aquí de manifiesto. Los profundos conocimientos que tenía de la música sefardí y de otras tradiciones musicales no influyeron lo más mínimo en su lenguaje, como tampoco hay en ella rastro de la de su maestro Ruperto Chapí. Por cierto, Manrique de Lara fue el único discípulo de Chapí y éste tenía en él depositadas las mayores esperanzas para un sinfonismo español de amplios vuelos, esperanzas que se vieron confirmadas cuando conoció las dos obras que podemos escuchar en este compacto y que, desgraciadamente, no hallaron continuidad o, al menos, si es que hubo otras composiciones, no han llegado hasta nosotros. Entre *La orestíada* y la *Sinfonía* hay algunas diferencias en lo que a referentes se refiere, pero ambos referentes son, por supuesto, germánicos: Wagner en el primer caso y Beethoven —más algún ascendente brahmiano— en el segundo. No en vano, Manrique de Lara se refería a esta última obra como una sinfonía “en estilo antiguo”, esto es, al modo del clasicismo romántico, ya que la moderni-

Jonathan Nott

PURA DELICADEZA

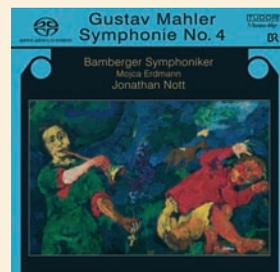
MAHLER: Sinfonía nº 4 en sol mayor.

MOJICA ERDMANN, soprano.
 SINFÓNICA DE BAMBERG. Director: JONATHAN NOTT.
 TUDOR 7151 (Diverdi). 2006. 56'.
 SACD. **PN**

El minimalismo sonoro y emocional con el que Nott parecía afrontar la *Titán* se transmuta en esta *Cuarta* en pura delicadeza. Así, desde el mimo con el que esconde las sonajas iniciales tras las flautas, nos encontramos ante una versión que hace del detallismo, virtud y de la inocencia, un fin logrado como producto de una naturalidad exquisita. La flexibilidad métrica de la que —aquí sí— demuestra ser capaz su batuta surge como resultado lógico de una atención suprema a las vírgulas de cesura, consiguiendo el encaje de todas las piezas seccionales sin el menor artificio. La perfecta estratificación de planos —recogida en toda su profundi-

dad por la toma— no sacrifica un ápice la transparencia. El control dinámico es llevado hasta límites difíciles de creer, en cada uno de los reguladores, incluidos aquellos que incurren en paradójicas contradicciones.

Se ha elevado el sonido cálido y centroeuropeo de Bamberg hasta un timbre hermoso y profundamente humano, que merece ya por sí mismo el aplauso. De la elegancia del primer movimiento pasamos al perfecto equilibrio que surge al enfrentar el impulso constante del segundo tiempo, flexible pero sin demoras, con el tramo más controvertido de toda la obra: el *Rubenvoll*. Emocionante, desde la dosificación de los portamentos hasta el riesgo dinámico al que se empuja felizmente a las cuatro trompas en esos seis compases finales, saboreamos ensimismados toda una lección de fraseo. Ya en el segmento



final, el candor infantil —no ñoño— con el que abre el clarinete preludia a una espléndida Erdmann, cuyo fiato descansa cómodamente sobre la idoneidad del pulso. Las sucesivas coloraciones instrumentales asumen el protagonismo con una prudencia que desdén la hipérbole hasta concluir suavemente esta *Cuarta* ideal, donde importa tanto el qué como el cómo, y nos hace dudar de que pueda existir otra manera de entenderla.

Juan García-Rico

dad eran Wagner y Strauss. En ambas, todo hay que decirlo, no hallamos una voz personalísima ni mucho menos sino que escuchamos ecos más que evidentes de sus respectivos modelos, pero advertimos la mano de un músico de sólido oficio y de no poco talento. Las versiones son dignas de reconocimiento y de una notable adecuación estilística como es habitual en Temes. Interesante pero en absoluto imprescindible —aunque sí muy apetecible— aunque puede escucharse más de una vez y más de dos y disfrutar con esta música más que digna e inexplicablemente desconocida hasta ahora. Otro punto que se apuntan Temes y el sello Verso.

Josep Pascual

MARTINU:

Las 3 Sonatas para violonchelo y piano. MATTIA ZAPPA, violonchelo; MASSIMILIANO MAINOLFI, piano.

CLAVES 50-2803 (Gallicantu/Gaudisc).
 2003. 56'. DDD. **PN**



Algo que se repite siempre, que es acaso un tópico y que constituye una gran ver-

dad: Martinu compuso para el violonchelo más que para cualquier otro instrumento: a solo, en dúo, en forma de piezas concertantes de diverso acoplamiento, en todas las formas imaginables, con amplio desarrollo, o en formas mínimas. El violonchelo de Martinu dio estas tres piezas de épocas no muy distintas, entre otras muchas para el muy romántico instrumento. La primera de estas *Sonatas* se estrena cuando ya ha estallado la guerra relámpago. La segunda, al comienzo del exilio americano. La tercera, al empezar la década de los 50, al final de la cual fallecerá el compositor a los 69 años. Esta última época es la de un Martinu ya bastante cerca de la inspiración postromántica, pero no hay un especial contraste estético entre las tres aportaciones, aunque la obra de 1939 sea más diáfana que la última, y ésta tenga algo de brumoso que, en cualquier caso, tampoco es posible enfatizar. Mattia Zappa es un magnífico violonchelista, a juzgar por este recital, esta monografía servida con virtuosismo y gran sentido de la musicalidad esencial de Martinu. Atención a esos movimientos lentos, los centrales de cada una de las *Sonatas* tripartitas. No sólo esos momentos, pero ahí hay suficiente lucha entre un lirismo claro y

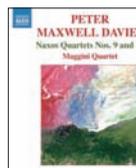
una negativa al lirismo como para entender el sentido de la secuencia de esos años (1938-1952) en los que el compositor cambia de estética y el mundo cambia en todos los sentidos. Magnífico Zappa, y espléndido Mainolfi acompañándolo con el piano. Otro logro para la causa de Martinu, el prolífico, el ubérrimo, el siempre inspirado y riguroso. Lo tenía todo.

Santiago Martín Bermúdez

MAXWELL DAVIES:

Cuartetos Naxos nºs 9 y 10.

CUARTETO MAGGINI.
 NAXOS 8.557400 (Ferysa). 2008. 64'.
 DDD. **PE**



Concluye con esta quinta entrega la serie de cuartetos que la firma

Naxos encargara en modélico empeño a Peter Maxwell Davies que firma así un corpus de evidente importancia en el desarrollo del género a lo largo de los últimos años. El *Noveno*, dedicado a la matemática Kathleen Ollerenshaw, está escrito en seis movimientos y en él se evocan desde las músicas de la infancia del compositor a citas de su *Cuar-*

to *Naxos n° 3*. Para el autor, sus movimientos tercero, cuarto y quinto forman una casi autónoma sucesión de miniaturas para cerrarse en un final afirmativo. El *Décimo* se dedica a la memoria de Fausto Moroni, el compañero de tantos años de Hans Werner Henze, y tiene según el compositor una estructura que lo acerca a la suite barroca, con danzas que la recuerdan y la evocación de viejas canciones escocesas. Ello hay que tomarlo, naturalmente, en sentido amplio, pues la personalidad de Maxwell Davies se impone al pretexto, que queda diluido en una creatividad revelada sobre todo en el espléndido *Pasamezzo Farewell* intermedio. La conclusión es un imaginativo *Hornpipe Unfinished* que hace honor a su título en su final en suspenso. En suma, un par de obras magníficas cuya interpretación por parte del formidable Cuarteto Maggini les hace plena justicia.

Claire Vaquero Williams

MENDELSSOHN:
Canciones para coro opp. 41, 48, 59, 88 y 100. CORO DE CÁMARA RIAS DE BERLÍN. Director: HANS-CHRISTOPH RADEMANN. HARMONIA MUNDI HMC 901992. 2008. 67'. DDD.   



Una coherencia estética liga estos cinco breves ciclos de canciones corales dentro

de la mayor coherencia estética que ejemplifica la obra mendelssohniana: el romanticismo Biedermeier. En efecto, se trata de piezas de sencilla redacción, dotadas de una elegante y refinada solución armónica, aptas para el ejercicio de sociedades corales de profesión o mera y devota melománia, tan consabida en la vida social de los alemanes. Los temas o, por mejor decir, las motivaciones poéticas recurren con emotividad: el paisaje, la contemplación solitaria de la naturaleza —donde el hecho coral es como una cámara de ecos de la voz aislada—, las sorpresas o melancolías del amor, la plegaria íntima y sin liturgia, las estaciones del año, una leve exaltación lugareña, esa patria chica que siempre es la patria chica, hasta diríamos que casera.

Las apelaciones literarias son, en su mayoría, de alta selección: Goethe, el inevitable

Sylvain Cambreling

PARA EL ENTUSIASMO

MESSIAEN: Obras para orquesta. YVONNE NAEF, MEZZO; ROGER MURARO, piano; VALÉRIE HARTMANN-CLAVERIE, ONDAS MARTENOT; THIERRY LENZ, TROMPA. EUROPA-CHORAKADEMIE. SINFÓNICA SWR DE BADEN-BADEN Y FRIBURGO. Director: SYLVAIN CAMBRELING. 8 CD HÄNSSLER 93.225 (Gaudisc). 1999-2008. 540'. DDD.   

Este álbum de 8 discos encierra un auténtico tesoro. Y ese tesoro es la orquesta de Messiaen, que es color hasta emborracharse, embriaguez hasta entrar en contacto con lo sagrado (o el equivalente que prefieran los escépticos), una tímbrica rica y sensual que hace que lo religioso de Messiaen sea más que llevadero, porque no contiene condenas ni maldiciones. El Cristo ubicado de Messiaen no sale con Judas, ni contempla colérico las higueras, ni expulsa a los pobres mercaderes de sus chiringuitos a la entrada del templo. Es celebración, como ya hemos observado, y para eso están los ritmos, los colores (los timbres), los pájaros y hasta el *Apocalipsis*, que Messiaen no contempla como novela de terror para asiduos al LSD, sino como auténtica revelación de la belleza, cuyo corolario sería Cristo mostrándose al universo humano sin menoscabo de su grandeza divina. Y los sonidos orquestales los trata Messiaen de modo que quede sugerida o incluso descrita la visión de esa grandeza.

Por eso, un álbum con 8 discos que contenga la obra

orquestal de Messiaen, y que esté interpretado por unos músicos sensibles, inteligentes y artistas, es una incitación al viaje. Encerrarse (simbólicamente, como licencia poética) y escuchar estos discos, uno detrás de otro, será todo un viaje; no necesariamente en la misma sesión ni el mismo día, pues el viaje puede ser dilatado. Son obras tempranas, como *Offrandes*; obras culminantes como la *Sinfonía Turangalila*; obras de mediano formato que son enormes como propuesta (*Chronocromie*, *Pájaros exóticos*, *Despertar de los pájaros*), obras definitivas como *Et exspecto* y *De los cañones a las estrellas*. O ese monumento final, *Relámpagos sobre el más allá*, bello hasta el dolor, y hacedero como el amor (esto es, no sin arroyo); ese testamento, una de las tres culminaciones (las otras son, lo dijimos en otra parte, el *Libro del Santísimo Sacramento*, para órgano; y la ópera *San Francisco de Asís*). Es de esas veces en las que cada CD, cada pieza, breve, media o larga, merecería un comentario con al menos cierto detalle.

Ya hemos reseñado en esta revista que ama a Messiaen algunos de los registros aquí incluidos, como el de *Relámpagos* y algún otro. Pero la mayor parte del álbum constituye una novedad. Como hemos repetido, esa lujuria de colores, que encierra la naturaleza y la encierra como testimonio de riquezas espirituales sin cuento que acaso no se expresarían de otro modo, no requiere virtuo-



sismos especiales, pero sí una labor concertadora que puede ser endiablada, aunque llevadera: trabajo, mucho trabajo para un director. Para Cambreling, en este caso. Pero dirigir una obra orquestal de Messiaen no es enfrentarse a *La consagración de la primavera*. Además, este repertorio es especialmente agradecido. Hay un *milagro Messiaen*: es renovador, es original, tiene voz propia, no se parece a nadie... Y, sin embargo, gusta, y gusta incluso a los aficionados que desconfían de la música del siglo XX. Un regalo para los sentidos, y a nuestros sentidos llegan Cambreling y su Orquesta de Baden y Friburgo, más esos numerosos solistas entregados a la causa, a través de uno de los sentidos, el del oído. Pero el color de Messiaen, traducido con Cambreling, se convierte en colores de verdad cuando encendemos el equipo y escuchamos toda esta magia sonora. Llegado a este punto, lo veo (me veo) claro: este pobre reseñista no disimula el entusiasmo que le produce un álbum así.

Santiago Martín Bermúdez

y señor Goethe, Heine, Eichendorff, Lenau, Uhland, Von Platen. Hay también algunos nombres menores y letrillas anónimas. En fin, el romanticismo en todo su abierto abanico. El tratamiento musical de la palabra resulta cristalino de tal modo que, no obstante la junta de voces, se pueden seguir sin mayor complejidad. El sentido económico de la forma se supone y se cumple con el exquisito cuidado propio del autor.

La ejecución es impecable, por la belleza tímbrica del conjunto, la limpieza de la lectura, la mimosa consideración de versos y estrofas y un respeto canónico al canon de Mendelssohn.

Blas Matamoro

DA MILANO:
Fantasías, riccercas, intabulaciones, danzas y reconstrucciones. HOPKINSON SMITH, laúd. NAÏVE E 8921 (Diverdi). 2008. 68'. DDD.   



Francesco Canova (o Canona) da Milano (1497-1543) fue llamado en su tiempo *El Divino* por la forma en que, dicen, arebataba los corazones de quienes escuchaban su laúd. Francesco publicó casi un centenar de riccercas o fantasías (los llamaba de forma indistinta) e intabulaciones de obras vocales,

pero ninguna danza, a pesar de que debía de tocarlas a menudo, pues sirvió a varios papas en una época en la que el alto clero era bastante dado a los festines cortesanos.

El gran Hopkinson Smith, que llevaba algún tiempo sin grabar, afronta un programa en torno al *Divino* añadiendo a sus obras, de refinada pero complejísima polifonía, algunas danzas y canciones de compositores anónimos y otras arregladas (reconstruidas) por él mismo a partir de diversos aires de la época y de piezas del propio Da Milano. Con su viejo laúd de seis órdenes y más de 30 años de vida, el neoyorquino muestra, por encima de algún pequeño apuro en las piezas más exi-

gentes, sus virtudes, que son muchas: calidez de sonido, claridad polifónica, delicadeza en la pulsación, sobria exquisitez en los ornamentos y siempre la búsqueda de pequeños matices en la articulación o en la flexibilidad del ritmo de notable poder expresivo.

Pablo J. Vayón

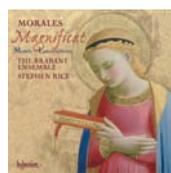
MORALES:

Lamentaciones. Motetes.

Magnificat. THE BRABANT ENSEMBLE.

Director: STEPHEN RICE.

HYPERION CDA67694 (Harmonia Mundi). 2007. 73'. DDD. (P) PN



Con una plasticidad un punto aséptica, un nivel de canto sobresaliente y un sonido moldeado al detalle, Rice —que utiliza un conjunto bastante nutrido (5, 3, 4, 3)— nos brinda un interesante Morales, puesto a la última en cuestiones musicológicas. Las *Lamentaciones*, claramente delineadas, quedan acaso un poco cortas de expresión dolorida. En cambio, el tono de alegre celebración oficial de *Gaude et letare, Ferrarienses civitas* está plenamente conseguido. La versión del *Salve Regina* brilla por su delicadeza, pero el grupo no alcanza la profundidad que parece demandar la maravillosa obra maestra que es *Spem in alium*. E igualmente en *Beati omnes qui timent Dominum* Rice vuelve a mostrarse un tanto seco por lo que a expresividad respecta. Por el contrario, se resuelven más que razonablemente las complejidades constructivas y contrapuntísticas del formidable *Magnificat primi toni*. Un disco correcto.

Enrique Martínez Miura

PÉCOU:

L'oiseau innumérable, concierto para piano y orquesta. Outre-mémoire, variances, para piano. Petit livre pour clavier. Après Rameau une sarabande?

RAMEAU: Sarabande de las Nouvelles Suites.

ALEXANDRE THARAUD, piano, ESPINETA, clavicordio, órgano positivo. ENSEMBLE ORCHESTRAL DE PARIS. Director: ANDREA QUINN.

HARMONIA MUNDI HMC 901974. 2008. 64'. DDD. (P) PN

Paso a paso, de un ballet (*Une rose... a circle of kisses*, para Karine Saporta) a una ópera



(*Hop et Rats* para 40 voces de niños, y el más reciente *Les sacrifiées* sobre libreto de Laurent

Gaudé), de una ilustración de una película (*Nanouk el esquimal*, de Flaherty) a una instalación (?) u obra mixta (*Outre-mémoire*), Thierry Pécou crea una música inaudita y familiar. Esos dos universos contradictorios provienen acaso de la inspiración doble del compositor, inspiración basada en dos sistemas de memoria; su origen antillano ligado a la "Trata" es decir el comercio de "bienes muebles" o esclavos arrancados de África, y otra memoria, directamente musical. La primera memoria, *Outre-mémoire*, *variances* (versión para piano de *Outre-mémoire* para conjunto y en colaboración con el artista plástico Jean-François Boclé, disponible en CD Aeon) evita toda referencia directa a un material "exótico" africano, antillano; del instrumento símbolo de la cultura bantú, (el sistro, convertido en campanilla clavada en el tobillo del esclavo para señalar su presencia o su huida) no quedan sino unas trazas, una suerte de líneas de vida huyendo... Para la segunda memoria, el segundo universo digamos puramente musical, Pécou procede de la misma manera: *L'oiseau innumérable*, y el *Petit livre pour clavier* rodean la pregunta hecha por su obra *Después de Rameau una sarabanda?* El concierto para piano evoca y no evoca a Mozart, el *Pequeño libro* para instrumentos tímidos, la espineta y el clavicordio, evoca los *ricercare* esos preludios a la nada, reflejos no del todo exactos de no se sabe qué modelo gesualdiano, o unas señales dudosas que el oído o la mano del compositor han inscrito en su partitura, casi fraudulentamente, tallando en el cuerpo oscurecido de la memoria la parte más elemental, rumor del ritmo, olor de la melodía, color de la armonía... es decir, todo lo que respira a cielo abierto en la verdad de una fábula. Alexandre Tharaud, el alma de numerosas obras de Pécou, pianista fuera de los circuitos convenidos, sabe que la libertad no existe, pero no por ello deja de soñar con ella.

Pierre Élie Mamou

PENDERECKI:

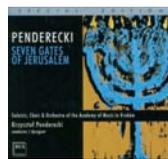
Las siete puertas de Jerusalén.

JERZY TRELA, recitador. ANNA STOLARCZYK, MARTA OLGA MULARCZYK, ANASTAZJA LIPERT, IZABELA MATULA, SOPRANOS; MARIA LENART, mezzo; PAWEŁ FUNDAMENT, tenor; LESZEK SOLARSKI, BAJO.

SINFÓNICA Y CORO DE LA ACADEMIA DE MÚSICA DE CRACOVIA. Director: KRZYSZTOF PENDERECKI.

DUX 0546 (Diverdi). 2004. 56'. DDD.

(P) PN



La ya célebre y grandiosa sinfonía de carácter oratorial de Penderecki *Las siete*

puertas de Jerusalén nos llega ahora en versión dirigida por el propio autor, lo cual tiene interés habida cuenta de la capacidad de éste como intérprete, sobre todo de sí mismo, una capacidad, por cierto, que aquí queda casi en entredicho en algún que otro momento comprometido. Y es que sin duda resulta preferible la versión que comentábamos recientemente en estas páginas a las órdenes de Antoni Wit (Naxos 8.557766) de mayor profundización dramática, más clara —a veces, ésta dirigida por Penderecki resulta algo confusa— y, sin duda, más brillante y efectiva —que para una música a menudo efectista y no sólo efectiva ya es importante. De hecho, no siempre es una garantía de fidelidad a lo escrito el hecho de que sea el autor quien interprete su propia obra ni tampoco que éste sea el mejor traductor de sí mismo, y ejemplos no faltan —un ejemplo clásico es Stravinski— sobre todo cuando el director es todo un profesional como Wit ante el cual Penderecki no puede medirse, y menos en una composición tan difícil de gobernar —no es exagerado el verbo— como es ésta. Un disco de valor documental pero quizá innecesario existiendo ya el de Wit.

Josep Pascual

PICKARD:

The Flight of Icarus. The Spindle of Necessity. Channel Firing.

CHRISTIAN LINDBERG, trombón. SINFÓNICA DE NORRKÖPING. Director: MARTYN BRABBINS.

BIS CD-1578 (Diverdi). 2007. 66'. DDD.

(P) PN



John Pickard (Lancashire, 1963) fue alumno de William Mathias y su estilo, al

menos el de las obras que reúne este disco, es claramente tonal y accesible, va muy al grano, recibe las influencias —rastreadables— de manera bien natural y todo desemboca en un discurso sin demasiados rasgos propios, que se sigue con más interés por lo que podríamos llamar oficio que por un resultado que vaya desvelando claves o desarrollando emociones en el oyente. *The Flight of Icarus* viene a ser un poema sinfónico sobre los logros y los fracasos de la conquista del espacio —resultado de nuevos mitos generacionales— resuelto con buena mano pero en el que, como sucede en las otras dos obras del disco, al final acaba pesando más el ruido que las nueces. Más interesante es el concierto para trombón, percusión y cuerdas titulado *The Splindle of Necessity* pero me temo que ese interés procede más de la excelente prestación del gran Christian Lindberg que por el valor intrínseco de la música. Tampoco dice demasiado *Channel Firing*, basado en un poema de Thomas Hardy, por más que pueda impresionar el control de las fuerzas orquestales mucho más que la inspiración que hace fluir las ideas. Todo tiene un tono de dinamismo un algo ampuloso, de sucesión de momentos más o menos épicos sin un hilo que los reúna adecuadamente y que al fin se quedan en poca cosa a pesar de la buena interpretación de Martyn Brabbins y la Sinfónica de Norrköping.

Claire Vaquero Williams

PLATTI:

Concerti grossi basados en Corelli n°s 4, 5 y 10. Concierto para violonchelo en re mayor. Concierto para oboe.

XENIA LÖFFLER, oboe; SEBASTIÁN HESS, violonchelo. AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN. GEORG KALLWEIT, concertino.

HARMONIA MUNDI HMC 901996. 2007. 53'. DDD. (P) PN

Giovanni Benedetto Platti es uno de esos compositores de segunda fila del barroco italiano que merecen cierta reconsidera-



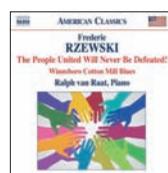
ción. Que se trata de bastante más que un mero adaptador de las *Sonatas op. 5* de

Corelli lo demuestran las convencidas, idiomáticas y penetrantes interpretaciones de la Akademie für Alte Musik Berlin, que dan carne y hasta un sesgo de personalidad a pasajes como la Giga final del *Concierto n.º 10 en fa mayor*. El *Concierto para violonchelo*, dotado de un fulgurante *tutti* en el Allegro, con un impulsivo solista, que se transmite en línea de admirable contabilidad en el Adagio central, se revela como un inesperado antecedente boccheriniano en el virtuosismo del último tiempo. Por la seducción tímbrica del oboe, en magnífico diálogo con la orquesta, que se muestra en plenitud, el *Concierto en sol menor* es también obra que llama la atención. El original corelliano cobra un curioso aspecto incluso agreste (Gavotta), gracias a la sonoridad encrespada de las trompas, en el *Concierto grosso n.º 4*. Estupendo disco que reivindica de la mejor manera posible una música presuntamente menor.

Enrique Martínez Miura

RZEWSKI:

The people united will never be defeated. Four North American ballads n.º 4. RALPH VAN RAAT, piano. NAXOS 8.559360 (Ferysa). 2007. 73'. DDD. **PN**



Frederic Rzewski (pronúnciese "zewski") (n. 1938) es conocido, sobre todo,

por tres piezas que se han convertido en clásicos del repetitivismo: *Les moutons de Panurge*, *Coming together* y *Attica*. El lado político, que está aquí algo tamizado, a causa de la potencia de las propuestas sonoras, aparece de manera rotunda en *The people united will never be defeated*, volumen de variaciones sobre la canción revolucionaria chilena compuesta por Sergio Ortega, donde el músico da rienda suelta a un lenguaje tonal y salpicado de citas tomadas del folklore y resonancias, en efecto, políticas. *The people*, que forma parte indeleble del repertorio norteamericano para piano, es una composición de 1975, cuando ya Rzewski ha dado por concluida

Artur Pizarro

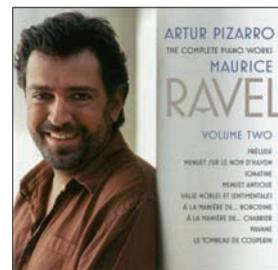
SUGERENTE

RAVEL: Obras completas para piano vol. 2: Prélude, Menuet sur le nom de Haydn, Sonatina, Menuet antique, Valses nobles et sentimentales, À la manière de... Borodine. À la manière de... Chabrier. Pavane pour une infante défunte. Le Tombeau de Couperin. ARTUR PIZARRO, piano.

LINN CKD 315 (LR Music). 2008. 75'. DDD. **PN**

Hace unos meses celebrábamos la aparición del primer volumen del Ravel del pianista lisboeta Artur Pizarro. Una manera distinta, pero clásica y conocida, de encarar el repertorio pianístico de Ravel, una serie de piezas de gran importancia entre las que destacan cinco series pianísticas. Si en el primer volumen estaban *Gaspard y Miroirs*, aquí están la *Sonatina*, los *Valses* y el *Tombeau*. Las lecturas son muy afirmativas, pero en momentos

concretos cabe la sugerencia (como en casi todo momento de los 12 minutos de la *Sonatina*). La secuencia de Pizarro es objetiva, pero hay veces que sabe mostrarse distinto o ligeramente discrepante de lo tradicional, como en los alardes métricos de la entrada de los *Valses*. Y no es que se tome libertades, es que a veces se puede enfatizar aquí y allá, y cabría decir: dime dónde o qué enfatizas y te diré... Es un Ravel "al estilo de estos tiempos", por decirlo de algún modo. Esto es, un Ravel que puede ser sugerente, pero que tiene poco que ver con las brumosas lecturas del pasado; un pianismo en el que lo poético y lo insinuante no afectan a la claridad e incluso a lo categórico de la exposición de la línea. En fin, tal como se veía venir por el primer volumen, este segundo redondea una nueva integral Ravel de referencia. Y van muchísimas,



sin duda. En el libro de Jankélevitch sobre Ravel, que ahora publica la Fundación Scherzo con Antonio Machado libros, incluimos referencias "para aburrir", como se dice ahora. Para aburrir si nos limitamos a leer la lista, pero no nos aburriremos, sino que disfrutaremos de lo lindo, si escuchamos recitales como estos 75 minutos de Ravel y Pizarro. Más los setenta y tantos del primer volumen. Del Ravel más recomendable.

Santiago Martín Bermúdez

Karita Mattila, Anssi Karttunen, Christoph Eschenbach

MÚSICA SIDERAL



SAARIAHO: Notes on Light. Orion. Mirage. KARITA MATTILA, soprano; ANSSI KARTTUNEN, violonchelo. ORQUESTA DE PARÍS.

Director: CHRISTOPH ESCHENBACH. ONDINE ODE 1130-2 (Diverdi). 2008. 63'. DDD. **PN**

Este magnífico monográfico dedicado a Saariaho nos muestra a la compositora finlandesa en todo su poder creador, personalísima voz y extraordinario dominio de las posibilidades de la orquesta. También es un ejemplo del mejor Eschenbach, entregado a fondo, que consigue una respuesta dúctil, iridiscente y convencida de una



Orquesta de París en excelente forma. *Notes on Light*, para violonchelo y orquesta, es de un lirismo soñador y fantasmal; cuenta con una sensacional contribución de Karttunen, que realiza una elocuente y expresiva construcción de su casca-

da de dobles cuerdas, *glissandi*, etc. La metáfora sonora del tiempo titulado *Eclipse* es auténticamente prodigiosa. El final es una poética, intangible transición al silencio. *Orion* evidencia la potencia comunicativa de Saariaho, que alcanza en el primer movimiento de esta obra verdadera fuerza trágica y en la sección central evoca atmósferas imaginariamente siderales. Magníficos tanto Karttunen como Mattila —con resonancias encantatorias— en *Mirage*. Extraordinario disco con gran música en versiones de primera línea.

Enrique Martínez Miura

su etapa de músico experimental (Rzewski fue miembro, junto a Curran, Bryant, Vandor, Lacy y Teitelbaum, del grupo de improvisación colectiva Musica Electronica Viva, uno de los representantes más conspicuos del radicalismo de los años 60/70).

The people united will never be defeated, que puede encuadrarse en este nuevo estilo ecléctico de Rzewski, aparece

de nuevo en el mercado, tras la reciente edición en DVD, en una interpretación de una claridad exultante, a cargo del holandés Ralph van Raat.

La obra muy fácilmente podría atraer la atención de aquellos que aún no conozcan la propuesta y verse sorprendidos por unos procedimientos típicos del siglo XX (jazz, fragmentación serialista, diseño minimalista,

gusto por las texturas) que se complementan con gestos del clasicismo. El autor no desdén el empleo de temas de extracción popular. Es un poco la continuación de la estética de la variación continua impuesta por Busoni. Antes que ser un combinado poliestilista, se trata aquí del juego por hacer convivir materiales diversos desde el punto de vista del improvisador, no

del neoclásico recalitrante.

Four North American ballads n° 4, que cierra el programa, con sus breves 10 minutos de duración, es igualmente magnífica y aporta técnicas más modernas, pero siempre dentro de un mundo sonoro de enorme atractivo. Con el tiempo, estas piezas se van a convertir, si no lo han hecho ya, en clásicos de nuestro tiempo.

Francisco Ramos

SCHMITT:

Antoine et Cléopâtre. Mirages.

ORQUESTA NACIONAL DE LORENA.

Director: JACQUES MERCIER.

TIMPANI 1 C1133 (Diverdi). 2007. 58'.

DDD. **PN**



Estos dos títulos son de 1920-1923. *Antoine et Cléopâtre* es en realidad un poema

sinfónico en seis movimientos, dos suites que duran un total de tres cuartos de hora. Es una prueba más de la intimidad entre música incidental (la procedencia es teatral) y poematismo sinfónico. Y de la persistencia del poema sinfónico en un momento ya avanzado del siglo XX. *Mirages (Espejismos)* es un díptico: *Tristeza de Pan y La trágica cabalgada*. La primera es la contribución de Florent Schmitt al *Tombeau* de Debussy, y abunda en una temática muy vigente durante lo menos cinco décadas: el fauno, desde Mallarmé y Debussy hasta ese fauno doméstico y errabundo de Hamsun. La segunda es su especial traslación de *Mazepa*. Las escuchamos aquí en las versiones orquestadas que se estrenaron en 1924.

Antoine y Cleopatra, música en principio compuesta para la tragedia de Shakespeare (versión de Gide) a petición de Ida Rubinstein, tiene una relación muy directa con la temática de la antigüedad en aquellos años, y desde hacía tiempo, en lo pictórico: la pintura *pompier* de tema histórico y evocación pagana; mas también los simbolistas y sus Judit, Salomé y, claro está, Cleopatra, con sus sueños de la decadencia del imperio en medio de festines y orgías, Dios mío. El propio Schmitt compuso obras orientales como su aportación más conocida, *La tragedia de Salomé*. Las notas de este CD nos recuerdan otros títulos orientales del compositor: el *Salmo 47* (con la Sulamita), *Salambó*, *Oriane*. Estamos ante piezas que, aunque jueguen con un orienta-

María Espada

SCARLATTI RESTITUIDO

D. SCARLATTI: Sopra

Scarlati. Cantatas para voz de soprano. MARÍA ESPADA, soprano.

FORMA ANTICUA.

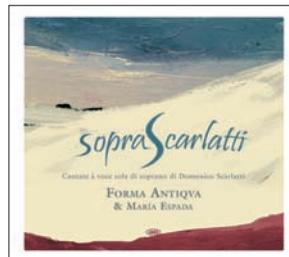
ARSIS 4226 (Diverdi). 2007. 61'. DDD.

PN

Como comenta Juan Manuel Viana en el cuadernillo que acompaña a este disco de Arsis, son varias las causas que pueden explicar el escaso interés de musicólogos e intérpretes por la actividad compositiva de Domenico Scarlatti anterior a su traslado a Portugal primero y a España después y que, centrada en óperas y cantatas, quedó sepultada por el peso de la que luego desarrolló como autor de la impresionante colección de sonatas para clave que ha monopolizado su figura. Pero, a veces, a los años conmemorativos se les saca algún provecho y con ocasión de los 250 de la muerte de Domenico, Alan Curtis y Antonio Florio nos han ofrecido la posibilidad de escuchar dos de sus tempranas óperas: el primero, *Tolomeo e Alessandro* y el segundo, *Ottavia restituita al trono*. En

cuanto a sus cantatas, un par de discos del contratenor Max Emmanuel Cencic era lo más interesante entre lo disponible hasta entonces y ahora nos encontramos con este excelente disco de la soprano María Espada y el conjunto Forma Antiqua dedicado al compositor, titulado *Sopra Scarlatti* y que contiene cuatro cantatas, otras tantas sonatas y unos originales preludios instrumentales que en su homenaje han compuesto tres componentes del grupo.

Es gratificante que una editora y unos intérpretes españoles hayan hecho esta contribución a la memoria de páginas casi olvidadas del gran compositor que llevó a cabo en España la mayor parte de su actividad y que acabó haciéndose llamar Domingo Escarlati. Esto ya sería bastante motivo de elogio, pero si a ello se añade el hecho de que las versiones ofrecidas de las cantatas son francamente soberbias, el elogio se convierte en una absoluta recomendación del disco. Y a las comparaciones posibles me remito, como la que puede



hacerse con la versión de las cantatas *No, non fuggire o Nice y Fille, già piu non parlo* que encontramos aquí y las ofrecidas por el ya citado Cencic en otro recomendable disco aparecido hace un año. Nada que envidiar, mucho menos teniendo presente la cálida voz de la soprano extremeña y su dominio de la técnica de canto del período barroco. Una delicia de disco, grabado después de un amplio recorrido con su programa por diversos escenarios y festivales. No es de extrañar que Arsis comience a obtener premios como editora. Este CD merece otro.

José Luis Fernández

lismo poco sutil y a veces ingenio (*Noche en el palacio de la reina*, segunda suite de *Antonio y Cleopatra*), constituyen muestras de una tendencia de la música francesa que no puede negar su herencia impresionista, de manera que a pesar de estar ante obras muy personales de Schmitt, nos recuerdan a menudo alguno de los *Nocturnos* o alguna de las piezas de *El mar* de Debussy, en las frases, en los arranques, en las resoluciones; más que en el timbre, en el color, en los desenvolvimientos (que no desarrollos). Schmitt, no reniega de sus maestros Fauré y de Massenet, en especial no reniega del gran operista, y además, por edad, está entre Debussy y Ravel.

Por otra parte, aquellos orientalismos y esos arranques y evocaciones de personajes y situaciones adelantan mucho de lo que será la música cinematográfica del *peplum*. Y no puede ser casualidad. Algunas piezas de *Antonio y Cleopatra* nos recuerdan demasiado a Rozsa, a Duning, a Alfred Newman, y desde luego a Alex North, autor de la partitura para la *Cleopatra* de Mankiewicz, con Burton y Liz Taylor. Ellos y otros muchos

debieron de beber en ese hontanar, que no sólo era la música de Schmitt, pero que éste representó de manera destacada. De nuevo, como en toda la excelente serie de Timpani de música francesa, tenemos una interpretación colorista, brillante, de una belleza inmediata y exacta; exigente y al mismo tiempo sencilla de oír y comprender. Se lo debemos a la Orquesta de la Lorena y a la dirección cuidada e inspirada de Jacques Mercier.

Santiago Martín Bermúdez

SCHUBERT:

La bella molinera. NATHALIE

STUTZMANN, contralto; INGER

SÖDERGREN, piano.

CALLIOPE CAL 9379 (Harmonia Mundi).

2008. 66'. DDD. **PN**



Este ciclo, al igual que *Viaje de invierno*, es una historia con un personaje.

Como, en general, la canción germánica, supone una voz masculina que, en el caso de interpretarlo una mujer, ha de volver-

se, también como generalidad, neutra, al revés de lo que ocurre con la melodía francesa o el repertorio español, más proclives a voces femeninas.

Stutzmann, calificada especialista en la plataforma del concierto, no parece haberse aclarado completamente acerca de qué hacer en el caso. No se excluye que una viajera se enamore de la bella señora del molinero, pero tampoco acaba de ser la elección de la cantante. Destaca en la parte final del ciclo, la más dramática, suerte de funeral a un amor muerto antes de realizarse. También convence en los números meditativos y elegíacos, resueltos con maternal protección y entrega. Pero, en lo estrictamente lírico, extravaga con lecturas que bordean lo expresionista, notas blancas, exclamaciones y portamentos arrastrados que sacan de las casillas al propio Schubert. Tampoco termina de acertar la pianista, cuya mano izquierda actúa pesada y mecánica, aunque demuestra estar habituada a seguir a Stutzmann, seguramente en más felices prestaciones.

Blas Matamoro

Andreas Staier

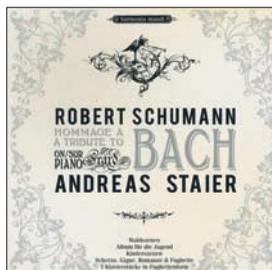
NUEVOS MUNDOS

SCHUMANN: Homenaje a Bach: Escenas de niños op. 25. Escenas del bosque op. 82. Fragmentos del Álbum para la juventud op. 68. Siete Piezas en forma de fuguetas op. 126. Cuatro Piezas op. 32. ANDREAS STAIER, piano.
HARMONIA MUNDI HCM 901989.
2007. 73'. DDD. **PN**

Todo un hallazgo este compacto firmado por el gran clavecinista, fortepianista y pianista Andreas Staier, que ha tenido la idea de tocar una serie de piezas de Schumann sobre un piano Erard de 1837, similar al que de seguro emplearía más de una vez Clara, la mujer del compositor. Buen planteamiento, que se completa con el de establecer una ligazón a través del tiempo entre el creador de *Dichtertliebe* y el gran padre Bach, lo que se evidencia en la elección de una

serie de partituras en las que, si bien se mira, la herencia del Cantor está presente.

Staier lo argumenta muy bien en un extenso artículo que pone en comunicación a los dos músicos. De siempre el espíritu bachiano planeó sobre Schumann, que siguió más de una vez técnicas polifónicas asimilables a las de las fugas, piezas que constituyen, admitiendo que expresan con frecuencia emociones, un modelo. Durante buena parte de su vida, el compositor romántico estudió y analizó el contrapunto de su mayor. En las *Kinderszenen* y otras piezas se encuentra sin dificultad la manera de Bach; esa "alta autoridad venida de una época lejana". Aquellas piezas no describen simplemente un día de la infancia, sino el tema central de las *Kindermärchen* de los *Cuentos de niños* de Hoffmann: el



recuerdo de una infancia como el de una edad en la que la intuición y la imaginación estaban aún intactas. De manera análoga se sugiere que el recuerdo del barroco puede ser el medio de aspirar a una purificación musical y aparecer como una perspectiva que incide sobre el progreso y la estética.

Ese espíritu anidaba en Schumann, que además lo trasladó literalmente a varias piezas en forma de fuga o *fuguetta*.

Con ese horizonte hemos pues de escuchar estas interpretaciones del severo Staier que nos muestra una vez más la solidez de su técnica, la pulcritud de su ataque y digitación, la sabia manera de regular y de matizar, la claridad de su exposición, que facilita la perfecta audición de todas las líneas de contrapunto. Incluso el artista nos sorprende gratamente buscando y logrando expresiones de concentrado lirismo, aunque no llegue, y el instrumento influye en ello, a las sutilezas propias de un piano moderno o de pianistas como Arrau, Brendel o Richter, por poner tres ejemplos históricos. Pero este disco es una auténtica revelación; por concepto, por sonoridad y por entendimiento de unos pentagramas.

Arturo Reverter

SCIARRINO:

Vento d'ombra. Due notturni crudeli. Lohengrin. MARIANNE POUSSEUR, soprano. ENSEMBLE RISOGNANZE. Director: TITO CECCHERINI.

COL LEGNO WWE 20264 (Diverdi).
2008. 63'. DDD. **PN**

Efeo con radio. Il giornale della necropoli. Storie di altre storie. TEODORO ANZELLOTTI, acordeón; SONIA TURCHETTA, voz.

SINFÓNICA DE LA RADIO DE LA WDR DE COLONIA. Directores: LUCAS VIS, KAZUSHI ONO.
WINTER UND WINTER 910 144-2 (Diverdi). 2006. 68'. DDD. **PN**



Hace muy pocos meses, Stradivarius reeditaba el disco de Salvatore Sciarrino conteniendo la primera grabación de su "Acción escénica para solista, instrumentos y voces" *Lohengrin*, de 1984. En aquel momento, comentábamos la escasa originalidad del sello italiano, que, en lugar de proponer una nueva versión de la obra, desempolvaba el viejo disco de Ricordi sin, además, ningún trabajo de remasterización. Ahora, el sello Col Legno publica, esta vez con una toma de sonido inmaculada, la obra *Lohengrin* a partir de una inter-

Carolin Widmann, Dénes Várjon

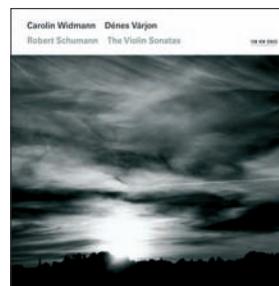
LA REDENCIÓN DE LAS MALQUERIDAS

SCHUMANN: Sonatas para violín y piano n.ºs 1-3. CAROLIN WIDMANN, violín; DÉNES VÁRJON, piano.

ECM 2047 (Nuevos Medios). 2007.
72'. DDD. **PN**

Los violinistas no parecen tener en demasiada estima estas tres sonatas de Robert Schumann. Todo lo contrario que las tres de Brahms, presentes con asiduidad en las salas de concierto y de grabación. Y es difícil explicarse, no esta pasión brahmsiana, del todo lógica, sino ese desapego schumanniano, cuando lo cierto es que este breve corpus retrata a la perfección todas las contradicciones del músico, ese temperamento romántico, apasionado y soñador, que inútilmente intenta conciliarse con un ideal clásico, algo que sí logrará Brahms. La raíz última de todo seguramen-

te sea que los violinistas no encuentran en estas sonatas nada que pueda servirles de vehículo de lucimiento. Son demasiado excéntricas, puro Schumann y, así, o se simpatiza con ellas o es fácil que se queden en algo extraño y ajeno. Por ello, que una violinista del calibre de Carolin Widmann se acerque a estas obras es algo que sólo podemos celebrar. Miembro de una estirpe de intérpretes que sólo mira la calidad de la música, a lo que ésta tiene de medio expresivo aun sabedores de que no van a conquistar el aplauso mediático, Widmann, aliada con un eficiente Dénes Várjon, realiza una interpretación portentosa, que nos descubre a un Schumann desacostumbradamente moderno. Son versiones que aportan claridad a las estructuras formales, a la par que tie-



nen vuelo poético, emoción, pasión y belleza. El sonido es en todo momento cálido, transparente y perfectamente modelado, de tal modo que ambos músicos consiguen crear una atmósfera ensoñadora y en el fondo profundamente melancólica. En definitiva, por la calidad de la interpretación, de la toma de sonido y de la presentación, este disco es todo un lujo.

Juan Carlos Moreno

pretación en concierto en la localidad austriaca de Kufstein. La pieza está repleta, como se sabe, de sonidos onomatopéyicos. La paleta instrumental desplegada por Sciarrino oscila entre el susurro y el chasquido, entre el gotear de agua y las apariciones espectrales de la

orquesta. Ahí, la nueva versión es mucho más precisa, gracias al excelente trabajo del ingeniero de sonido, pero tampoco es desdeñable, en el aspecto interpretativo, la prestación de Música d'Oggi en el sello Ricordi. Es en la aportación vocal donde sí se perciben algunas diferencias.

Daisy Lumini, en Ricordi, permanecía enmarcada en un ámbito poético y velado que la cantante de esta edición de Col Legno, Marianne Pousseur, deja de lado, inclinándose más hacia la rotundidad. Su dicción ya no posee ese grado de ambigüedad en el que se movía, tal vez con

más sentido dentro de los requisitos del autor, Daisy Lumini. *Lobengrin* viene acompañada por dos temas instrumentales poco sustanciales en el catálogo de Sciarrino. *Vento d'ombra*, de 2005, parece anclada en el tiempo, pues la secuencia de motivos que la vertebran no es sino la misma que da cuerpo a *Vanitas*, la obra dramática de 1981. Menos interés aún tienen los *Due notturni crudeli*, excesivamente recargada por sonidos martilleantes del piano.

El disco de Winter und Winter es tan atractivo como suelen ser todos estos registros que el sello alemán promueve con el marchamo de "álbum conceptual", pero el resultado es desigual. Las tres primeras piezas, interpretadas por una Orquesta de la Radio de Colonia que parece transfigurada y que sirve uno de los mejores recitales que se han grabado en disco sobre la obra de Sciarrino, poseen suficientes alicientes como para hacer de este CD uno de los más originales del autor italiano, pero la segunda parte del programa no está al mismo nivel, ocupada por una extensa pieza *collage*, *Storie di altre storie*, homenaje de Sciarrino a Machaut, Mozart y Scarlatti, en un trabajo de restauración mucho menos sugestivo que el que el músico hiciera para el grupo Xasax ("Pagine e Canzoniere da Scarlatti": sello Zigzag). Si *Autoritratto nella notte*, que es de 1982, se alimenta de un material que domina, al parecer, buena parte de la producción del Sciarrino de esa época (y que *Vento d'ombra*, en el CD de Col Legno, vuelve a emplear), la espléndida *Il giornale della necropoli* (siempre estos títulos increíbles de Sciarrino), para acordeón y orquesta, generosa en la duración (veinte minutos), demuestra la portentosa capacidad del compositor, más allá de permanecer sujeto, aún en este 1999 (año de creación de la pieza), a un estilo claramente definido, para sugerir mundos fantasmagóricos y de ensoñación por medio de una paleta tímbrica especialmente afortunada, de enorme, insultante sutileza. Sólo punteada de vez en cuando por algún *tutti* (demoledor, por lo imprevisible), toda la obra transcurre en el susurro y el apagamiento, en lo dicho en voz baja: temblor, insinuación y vislumbre. *Efebo con radio* es otra prueba de la versatilidad del italiano. Escrita en el formidable año de 1981 (el de *Vanitas*, pero también el de *Introduzione all'oscuro*), esta pieza es una rareza y con ella cobra

auténtico sentido todo el CD, un paseo del autor por los sonidos del entorno, en especial por el protagonizado por las viejas emisiones de radio. Sin ser arte sonoro explícito, Sciarrino compone aquí una pieza de relojería sobre ese mundo de melancolía y sugestión. La voz de Sonia Turchetta y los insertos de ritmos que remiten a las antiguas comedias musicales, acaban por redondear una obra de poderoso encanto.

Francisco Ramos

SIBELIUS:

Música para piano vol. 1. FOLKE GRÄSBECK, piano.
5 CD BIS CD-1909/11 (Diverdi). 1999-2007. 393'. DDD.  PN



Sibelius no era pianista. Así de claro. Siempre quiso ser violinista, lo que no quita que conociera suficientemente bien la técnica del rey de los instrumentos. Y que escribiera para él con asiduidad, aunque también es verdad que con escasa ambición, sin intentar crear un paralelo para el teclado de sus grandes sinfonías y poemas sinfónicos. Sibelius pensaba la música en términos de orquesta y por ello el piano, al igual que las combinaciones camerísticas, acababa resultándole insuficiente para plasmar todas sus ideas.

Lo dicho explica el modesto carácter de lo que tenemos en esta edición: muchísimos esbozos estudiantiles, bastantes piezas de circunstancias escritas para el ámbito familiar, algunas otras con la esperanza de obtener un beneficio económico y un buen puñado de transcripciones. Una *Sonata en fa mayor op. 12* (1893), los *Impromptus op. 5* (1893) y las *Diez piezas op. 24* (1895-1903) son lo más serio de este estudio. Tampoco es que sean un dechado de personalidad, pues mientras la primera presenta una factura beethoveniana, las otras dos nos llevan hacia el romanticismo, con referencias a Chaikovski, Chopin y la música popular. Pero al menos tienen enjundia y muestran deseos de sacar el máximo partido sonoro y expresivo al instrumento. Cosa que no se puede decir de otros ciclos aquí incluidos, como las *Bagatelas op. 34* (1914-1916) y los *Pensamientos líricos op. 40* (1912-1916), piezas amables y salonísticas, próximas a la categoría de menudencia, que se escuchan

con agrado y se olvidan en un decir Jesús. Escribiéndolas, Sibelius perseguía sólo un fin crematístico: llamar la atención de los editores nórdicos en un momento, la Primera Guerra Mundial, en que había perdido todo contacto con las editoriales alemanas que publicaban su música...

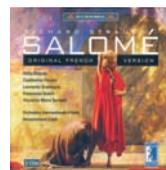
Ésos son los grandes ciclos de esta edición. El resto son *scherzi*, andantinos, polcas, minuetos y otras pequeñas piezas de salón; transcripciones de éxitos de la escena y la orquesta, como *Valse triste* (en dos versiones), *Finlandia* (1900) o *El rey Cristián II* (1898), o de obras vocales, como la *Canción de los atenienses* (1899). Pero lo dominante son los ejercicios de escuela. En una muestra de lo exhaustivo de esta integral, se ofrecen varios movimientos de sonata, algunos incompletos y otros con la reexposición escrita por Kalevi Aho. Hay ejercicios armónicos y, lo más curioso, un catálogo de 50 temas (1887) que hacen de los aforismos de Anton Webern obras monumentales, pues algunas de estas piezas duran la friolera de cinco y seis segundos... El total ocupa dieciséis minutos, todo un récord para tratarse de cincuenta piezas... Exigencias de un profesor que quería ideas en sólo dos compases, que sirvieran de generador de obras más amplias. Algo que Sibelius aplicaría magistralmente en sus creaciones maduras para orquesta...

Por tanto, estamos ante un primer volumen de la música para piano de Sibelius que sobre todo despertará el interés de historiadores, musicólogos y fanáticos del maestro finlandés. Es ideal para entender de dónde sale Sibelius, su prehistoria, pero salvo contados casos (el *Op. 24*, alguna encantadora miniatura *alla Chopin*, incluso la sonata) no es una música personal y representativa. Pero Bis se ha embarcado en una integral de lo más ambicioso y hay que reconocerle el mérito. Como también a Folke Gräsbeck, quien se aplica con profesionalidad a estos pentagramas, tocando con sutileza y poesía (*Idilio en fa mayor*, de 1898), con nervio y empuje (*Finlandia*), con sabor popular (*Canciones populares finlandesas*, de 1903) y entregándose casi se diría que con entusiasmo a esos cincuenta aforismos que ya se han acabado antes de poner las manos sobre el teclado. Reconociendo, pues, las limitaciones de la música, un trabajo excelente, como ya nos tiene acostumbrados esta integral.

Juan Carlos Moreno

STRAUSS:

Salomé. SOFIA SOLOVYI (Salomé), CONSTANTINO FINUCCI (Iokanaan), LEONARDO GRAMEGNA (Herodes), FRANCESCA CAINI (Herodías). ORQUESTA INTERNACIONAL DE ITALIA. DIRECTOR: MASSIMILIANO CALDI.
2 CD DYNAMIC CDS 57 2/1-2 (Diverdi). 2007. 95'. DDD.  PN



Esta vez, la conocida obra straussiana se canta en francés, a partir del texto original de Oscar Wilde, con algún pequeño retoque para que encaje en la música, que también ha sido alterada en algún ínfimo detalle, por igual razón. En su momento, Strauss hizo las dos versiones y, para ésta, consultó a Romain Rolland. Se cantó en su tiempo y en el teatro Châtelet de París pero luego cayó en el olvido. La prosa wildeana, suerte de *Küsch* desenfadado y lujoso, se puede cantar cómodamente sobre la partitura tan frecuentada en tedesco. Hasta se diría que casa mejor con la atmósfera de complaciente decadencia que sofoca gozosamente a los personajes de esta alucinada fábula de amor, santidad y muerte. Para el caso, la dirección de Caldi resulta especialmente "latina". Está inclinada a lo operístico, aliviada de la densidad sinfónica teutona, lo cual equilibra mejor el foso con la escena, sobre todo porque las voces no son de especial volumen. Peralta lo que hay de melódico en Strauss y no se niega a subrayar, con ironía inteligente, los momentos cabareteros y de salón de té elegante que la ópera atesora. Del elenco destaca la protagonista, de voz lírica, rica de cuerpo y timbre en el centro, suficiente de agudos y débil en el bajo grave, que ella administra con extrema inteligencia, de modo que la emisión suena homogénea en todos los registros. Su composición es notable, pues va graduando a Salomé desde el hastío inicial, por el interés que le despierta el Bautista, el descubrimiento del amor y la sexualidad, todo violento en el alma y el cuerpo de la frenética adolescente, hasta un magnífico monólogo final, con los reproches, delirios y el éxtasis macabro que la cortada cabeza de Iokanaan le sugiere. Del resto destacan Herodes y Herodías, que tienen poco que cantar y mucho que decir, sobre todo el tetrarca. Un elenco módico con un francés módico, completa la entrega obtenida en vivo en el Festival de Martina Franca, en julio de 2007.

Blas Matamoro

VASKS:

Viatore. SINFONIETTA RIGA. Director: NORMUNDUS SNE, director y corno inglés. WERGO 6705 2 (Diverdi). 2007. 67'. DDD. **PN**



Wergo se suma a la atención discográfica que sellos como BIS, Ondine o Hänssler Classics llevan prestando en los últimos años al catálogo del compositor Peteris Vasks (1946), poseedor de un lenguaje reconocible y muy característico del retorno de varias tendencias actuales de la posmodernidad musical a parámetros de recuperación de la escritura diatónica, moldes estructurales directamente reconocibles y recursos rítmicos repetitivos. *Viatore* (2001), escrita en homenaje a Arvo Pärt, la cabeza más visible de la “escuela báltica”, es muestra muy representativa de esta actitud, por su morosidad de discurso, la estrategia estructural en oleadas, la repetición de pequeños módulos rítmicos y cierta uniformidad sonora —en este caso, por parte de la orquesta de cuerda, en versión más eficaz que la organística— sólo rota al final; en orden inverso al cronológico de composición, *Musica adventus* (1995/96), para la misma plantilla —como ampliación del *Tercer Cuarteto* de cuerda que le da origen— no esconde su condición programática, alusiva al período litúrgico, y fluctúa entre el himno expansivo del inicio, la vivacidad de sabor popular del segundo movimiento, el encendido lirismo del tercero, el contraste extremo del último (en efectista concesión “vanguardista”), en tanto el *Concierto per corno inglese ed orchestra*, fechado en 1989, tal vez sea la obra que, sin renunciar al estilo propio, se revela como más convincente del registro, por la bella sonoridad del instrumento, inusual en la literatura concertante, su mayor diversidad tímbrica y grado de coherencia formal.

Existían otras versiones de estas obras (*Viatore* en BIS, 2004; *Musica adventus* en Finlandia, 2001 y el *Concierto* en Conifer, 1994, a cargo del mismo solista), aunque el empeño de la Sinfonietta Riga, muy familiarizada con la música de Vasks, logra una gran complicidad notable con estas obras y una adecuada diferenciación de planos dinámicos, imprescindible en repertorio donde acecha por momentos la monotonía.

Germán Gan Quesada

Cuarteto Tippett

OBRAS MAESTRAS

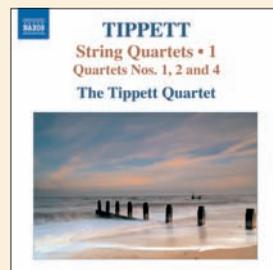


TIPPETT: Cuartetos n°s 1, 2 y 4. CUARTETO TIPPETT.

NAXOS 8.570496 (Ferysa). 2007. 65'. DDD. **PE**

Los cinco cuartetos de Michael Tippett constituyen una de las cimas del género en el siglo XX y, con los de Britten, en toda la música británica. Compuestos entre 1934 y 1991, su autor se ha referido a ellos como el resultado de una atracción irresistible por la forma escuchando en su juventud a los Buch y Léner y por el modelo beethoveniano, casi una obsesión que en el *Cuarto* —escrito treinta y cinco años después de rematar el *Tercero* y una suerte de viaje vital en un solo trazo— y el *Quinto* se fijará en las obras finales del compositor de Bonn. El propio Tippett ha afirmado también la arquitectura clásica del lírico

Segundo —con la referencia obvia a la *Sonata op. 101* beethoveniana—, la influencia de Bach en determinadas zonas del *Primero* —que incluye referencias a la música isabelina— y en todo el conjunto un anhelo de crecimiento hacia una suerte de esencialización. Se trata de obras que permiten una diáfana visión del desarrollo del autor, de su presencia en la música de su país pero también en la de fuera de él, al constituirse como un corpus que debiera estar mucho más presente en las salas de concierto, al lado de las muestras de Shostakovich, Bartók, Lutoslawski o Britten. El caso es que su escucha es una sucesión de sorpresas y emociones a las que contribuye una escritura clara, precisa y sin complejos, en la que la modernidad —ese concepto que quiere decir a veces demasiado—



luce con todas sus miradas atrás y adelante. De los cuartetos de Tippett disponíamos hasta ahora de la versión canónica de los Lindsays (ASV). Esta nueva del Cuarteto Tippett no le anda a la zaga a la de sus grandísimos compatriotas hoy disueltos. Obras, pues, extraordinarias, en lecturas magníficas que hacen esperar ansiosamente el volumen que completará la serie.

Claire Vaquero Williams

Viktoria Mullova, Giuliano Carmignola, Andrea Marcon

DUELO EN LA ALTA CUMBRE



VIVALDI: Conciertos para dos violines en sol mayor RV 516, en re mayor RV 511, en re menor RV 514, en si bemol mayor RV 524, en do menor RV 509 y la menor RV 523. VIKTORIA MULLOVA, GIULIANO CARMIGNOLA, violines. ORQUESTA BARROCA DE VENECIA. Director: ANDREA MARCON.

ARCHIV 477 7466 (Universal). 2007. 61'. DDD. **PN**

Vivaldi sigue siendo una mina inagotable, para la que los grupos dedicados a la interpretación histórica todavía encuentran numerosas y distintas vías de acceso. Aquí hay energía sin igual —Allegro molto del *RV 516*—, pero también lirismo amoroso (Andante de esta misma obra). Mullova y Carmignola hacen auténticos fuegos de artificio (Allegro molto del *RV 511*), pero Marcon no les va a la zaga en cuanto originalidad, como en el sencillo y poético acompañamiento del Largo de este concierto. La máquina vivaldiana se lanza desbocada en el final de este prodigioso *RV 511*; puede que ambos solistas



sacrifiquen la perfección a favor de la expresividad y el fuego, pero el intercambio está totalmente justificado. Inmediatamente, Allegro non molto del *RV 515*, vuelven los solistas a entregarse a las filigranas. En el Andante del *RV 524* proponen una verdadera aria amorosa de ópera. Otro movimiento lento, el Andante molto del *RV 509*, seduce por su delicadeza asombrosa. Y en el final, Allegro, de este concierto, se impone la singularidad de la escritura y la implacabilidad del ritmo. Un contundente Allegro de cierre del *RV 523* pone fin a este sensacional registro vivaldiano.

Enrique Martínez Miura

VERACINI:

Sonatas para violín op. 1. ENRICO CASAZZA, violín. LA MAGNIFICA COMUNITÀ. 2 CD BRILLIANT 93809 (Cat Music). 2002, 2006. 151'. DDD. **PE**



Un doble *digipack* recomendable tanto por la calidad de sus intérpretes como por su precio, el siempre económico de Brilliant. Incluye las doce *Sonatas para violín y continuo* que integran la *Op. 1* del tanto extravagante y sumamente virtuoso violinista florentino Francesco Maria Veracini. Las seis primeras son sonatas *da camera* y las seis últimas son sonatas *da chiesa*. El primer grupo de ellas se grabó en 2002 y el segundo en 2006, estando todas interpretadas por el soberbio violinista Enrico Casazza, uno de los jefes de fila del abundante grupo actual de violinistas italianos especializados en la interpretación de la música del período barroco de su país, acompañado por un continuo formado por violonchelo (Francesco Ferrarini en el primer grupo y Macello Scandelli en el segundo) y clave (Roberto Loreggin en ambos).

Aunque la música de Veracini puede ser considerada un poco anticuada para su tiempo, fiel seguidora del modelo esta-

blecido por Corelli unos veinte años antes de que Veracini naciera y que como compositor se mostrara más preocupado por los alardes virtuosísticos derivados de sus propias facultades que por la innovación formal, la audición de estas doce sonatas no deja de provocar una especial atención, quizás un poco mayor en las seis últimas sonatas, las pertenecientes al estilo *da chiesa*, todas estructuradas en cinco movimientos lento-rápido-rápido-lento-rápido y en las que destacan tanto el sentido melódico en los lentos, como el contrapuntístico en los rápidos. Pero esto puede hacerse extensivo también al primer grupo de sonatas *da camera* y, en cualquier caso, en la interpretación de las doce lucen las excelentes dotes y sentido artístico de Casazza y sus acompañantes.

José Luis Fernández



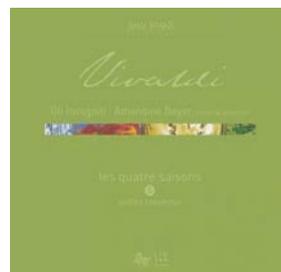
Amandine Beyer

ESTACIONES REVISITADAS

VIVALDI: Conciertos para violín op. 8, n°s 1-4 "Las cuatro estaciones". Concierto para dos violines y violonchelo RV 578. Conciertos para violín RV 372 y RV 390. GLI INCOGNITI. Violín y directora: AMANDINE BEYER. ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT080803 (Harmonia Mundi). 2008. 71'. DDD. **PN**

Una brillantísima visión de las celeberrimas *Estaciones* de Vivaldi, en la línea que marcaron los conjuntos italianos en los años 90. Como los Sonatori de la Gioiosa Marca en 1991, Gli Incogniti presenta una formación minimalista (voz por parte) y hace gala de un lenguaje muy articulado, con ataques y acentos de furiosa incisividad, aunque sin la radicalidad de los de Europa Galante (también en 1991), si bien el fraseo de Beyer y los suyos resulta en general más refinado y flexible, más en la línea de Il Giardino Armonico (1993) o la Accademia Bizantina (1999). Los contrastes están

muy marcados tanto en cuestiones dinámicas como agógicas, alcanzando en algunos momentos, y pese al reducido equipo de instrumentistas, la suntuosa brillantez de la Venice Baroque Orchestra (1999), como en el tiempo final del *Verano*, mientras que el notabilísimo énfasis sobre los efectos descriptivos de las piezas vuelve a acercar esta visión a la de Il Giardino Armonico o la de la Accademia Bizantina. Hay momentos, como en el Adagio molto del *Otoño*, en que la visión trascendida, casi fuera de su tiempo, se aproxima también a la concepción de Il Giardino. El bajo continuo destaca por un espectro sonoro amplio y flexible, con atractiva presencia de la cuerda pulsada. Amandine Beyer muestra un sonido carnoso, pero muy elegante, de gran lirismo, bien integrado en la sonoridad global del conjunto, más en la línea de Onofri o Montanari que en la de Biondi (más ácido) o Carmignola (más



solipsista).

Son versiones vitalistas y de alto poder expresivo, con considerable valor en sí mismas, entendiéndose las comparaciones como una forma de situarlas en su contexto estilístico, que, entre los mejores conocedores de esta música, no ha cambiado en lo esencial en los últimos 15 años. Los complementos son también del máximo interés, en especial el RV 578, en el que el segundo violín de Alba Roca se suma con apasionada brillantez en la parte solista.

Pablo J. Vayón

Christophe Coin, Giovanni Antonini

MÁS MADERA

VIVALDI: Conciertos para violonchelo II: RV 411, 401, 408, 417, 399, 403 y 422. CHRISTOPHE COIN, violonchelo. IL GIARDINO ARMONICO. Director: GIOVANNI ANTONINI. NAÏVE OP 30457 (Diverdi). 2007. 60'. DDD. **PN**

El segundo volumen de *Conciertos para violonchelo* que para la extraordinaria Edición *Vivaldi* de Naïve ofrecen Christophe Coin e Il Giardino Armonico es tan bueno como el primero (ver SCHERZO n° 222). El feliz maridaje de entonces entre el impetuoso apasionamiento

del conjunto milanés y la exquisitez y mesura del violonchelista francés se repite aquí. Il Giardino atempera algo su furia en ataques y contrastes (cosa que por otro lado venía haciendo desde hace años), en especial en los movimientos de apertura, pues en los de cierre parece que es Christophe Coin el que entra en el terreno del conjunto italiano, con acentos más marcados, ataques más agresivos y fraseo más cortante (*RV 411* o *RV 399* son buen ejemplo de esto). Globalmente los resultados son espectaculares. El sonido del conjunto es redondo y cristalino, pero tiene notable peso y densidad cuando así lo



exigen las texturas. En su interior acoge al instrumento solista con absoluta delicadeza, en un tratamiento que por momentos parece casi camerístico y en el que el grupo aporta hermosos detalles de color (ese fagot primitivo y esa tiorba en el conti-

núo dan mucho juego, como el cambio del clave por el órgano positivo en escogidos movimientos). Coin luce por su parte un lirismo de gran poder expresivo (maravilloso el Largo del *RV 408*) y muestra un arco extraordinariamente relajado, que articula los pasajes más rápidos con absoluta precisión y claridad. Su sonido tiene cuerpo, riqueza de armónicos y está ornamentado con exquisito gusto. Lo mejor es en cualquier caso la belleza de la mezcla de timbres y el fluido natural y elegantísimo del fraseo que logran solista y grupo. Una delicia.

Pablo J. Vayón

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com

fácil, rápido, cómodo, seguro...

RECITALES

Fritz Busch

LA ERA BUSCH EN DRESDE



FRITZ BUSCH.

Director.

Grabaciones completas de Dresde. *Obras de Mozart, Gluck, Bizet, Chaikovski, Wagner, Mendelssohn, Smetana, Weber, von Suppé, Brahms, Richard Strauss, J. Strauss II, Verdi y Puccini.*

STAATSKAPPELLE DRESDEN.
3 CD + DVD PROFIL PH07032
(Gaudisc). 1923-1932. 257'.
Mono/ADD. **PM**

Este atractivo documento recoge todas las grabaciones hechas por Fritz Busch (extraordinario músico, ciudadano ejemplar) al frente de la Staatskapelle de Dresde durante diez años, desde que comenzaron las grabaciones acústicas a principios de los veinte hasta su huida de Alemania por su oposición al régimen de Hitler en 1933, un caso admirable tanto de honestidad personal como de conciencia política, ya que Busch, como Kleiber, no era judío y podía haber desarrollado su carrera en Alemania con la comodidad, el respeto y la admiración que disfrutaron cualquiera de sus colegas que se quedaron sin mostrar excesivos escrúpulos (Furtwängler, Knappertsbusch, Krauss, Böhm, Pfitzner, Strauss, Schuricht o Karajan —incluso Celibidache recibió su formación musical y académica en la Alemania en esos años sin ningún problema personal—). Una parte de la historia musical de Busch en Dresde se ve reflejada en estos

tres CDs y en el DVD que nos presenta ahora Profil Hänssler en este precioso documento, con grabaciones acústicas y eléctricas hechas por el director en la década citada. Todas ellas, interpretadas con la Staatskapelle de Dresde, contienen recreaciones de obras breves: oberturas de *Las bodas de Figaro*, *El murciélago*, *La novia vendida*, *La bella Galatea*, *Carmen* y *Cascanueces*, y además páginas de Gluck, Mendelssohn, Richard Strauss, Verdi y Puccini, destacando especialmente los fragmentos de *Turandot* con Anne Rosselle, maravillosa voz desconocida para el firmante que hace una recreación sensacional en los dos fragmentos que se incluyen (*In questa reggia* del acto II, y *Del primo pianto*, del III, aunque ambos cantados en alemán). La obra más larga es la *Segunda* de Brahms, interpretada por Busch y su orquesta en la Philharmonie de Berlín el 25 de febrero de 1931, una de las primeras retransmisiones radiofónicas que ahora podemos escuchar gracias a los archivos de la Radio Alemana. Las muy buenas reconstrucciones técnicas nos permiten una aceptable audición de estas tempranas grabaciones, teniendo que advertir a los oyentes de que tienen que tener el suficiente rodaje con registros históricos para que no les llame la atención ni les extrañen estos documentos, que por supuesto no tienen nada que ver con la perfección técnica de los productos



actuales. A partir del segundo CD, con grabaciones eléctricas hechas a comienzos de 1926, el sonido es más claro y diferenciado. Pero las recreaciones son óptimas por convicción, intensidad, estilo, cálido apasionamiento, color, matices y expresividad. Indispensables para conocedores.

El DVD contiene la famosa película de la obertura de *Tannhäuser*, vibrante y apasionada, filmada en la Semperoper de Dresde en 1932 (después de 1933, no circularon en Alemania copias cinematográficas de este concierto, ya que los nazis adujeron que había músicos judíos en la orquesta y por tanto secuestraron la película —menos mal que no la destruyeron—). Un fragmento de esta interpretación fue publicado en el DVD dedicado a Grandes directores del pasado (Warner), aunque de peores visión y sonido. Además, pueden ver secuencias de la vida de Busch, su famosa dimisión tras el boicot que las SA y parte del público le hicieron en una representación de *Rigoletto* (7 de marzo de 1933), la grabación eléctrica de

Turandot, la retransmisión radiofónica de la *Segunda* de Brahms, la Staatskapelle en sonido de película (la citada obertura de *Tannhäuser*), reminiscencias de Eberhard Steindorf y *Bienvenido a casa*, donde se nos cuenta la vuelta a Europa de este director, si bien nunca volvería a Dresde. También hay abundantes testimonios (Colin Davis, Sinopoli) que hablan en alemán de las cualidades e importancia de Fritz Busch, aunque tienen el inconveniente de que los subtítulos en inglés sólo aparecen de vez en cuando (la publicación, desde luego, está destinada al público alemán). Este DVD, unido al libreto de 190 páginas en el que se documenta ampliamente al lector sobre la vida de Fritz Busch y las circunstancias que le rodearon, constituye la información más amplia y detallada que actualmente disponemos de este director.

En suma, documento histórico excepcional sobre la Era Busch en Dresde con las grabaciones completas que el maestro hizo con la Staatskapelle entre 1923 y 1932. Al ser un director que no está bien representado en la fonografía (hay pocas cosas de él, aun contando las grabaciones piratas), este álbum es imprescindible, si bien tenemos que repetir de nuevo que las grabaciones acústicas de 1923 no son aptas para todos los oídos de hoy.

Enrique Pérez Adrián

SUSAN GRAHAM. Soprano. **Un temblor francés. Un siglo de la canción francesa.** MALCOLM MARTINEAU, piano. ONYX 4030 (Harmonia Mundi). 2008. 78'. DDD. **PN**



El desafío es audaz y Graham lo gana en todos los juegos, si cabe la analogía. Llevarnos por una historia en pequeño formato de la canción francesa desde Bizet hasta Rosenthal y poner en harina textos, estructuras, estilos, opciones estéticas y

vocalidades distintas y dispersas entre 24 títulos (léase 24 autores), todo eso se lo han propuesto Graham y Martineau, y lo han conseguido.

Ella tiene unos medios adecuados a la canción de cámara gala: una mezzo lírica de pastosidad y carnadura flexibles, depuradamente sensual, pareja de registros y con los volúmenes bien regulados y la afinación infalible. Con todo, lo más importante es el tratamiento de las letras, que pueden ser meras estrofas encadenadas (Bizet, Franck, Lalo), nocturnos evanescentes (Bachelet, Debussy), meros melismas (Fauré), narra-

ciones (la ratita inglesa de Rosenthal). Hay inspiraciones populares (Canteloube), evocaciones galantes (Hahn), sainetes de humor negro (Saint-Saëns, el inagotable, tomando el pelo a su *Danza macabra*), narraciones con animales (Ravel, Caplet), ensoñaciones místico-eróticas (Messiaen), ironía en Chabrier y Satie y que el lector ponga el resto porque también lo hay como, por último ejemplo, recitar a Verlaine a dos voces sobre una atmósfera de fantasmal noche gótica inventada por Debussy.

Martineau también gana el desafío porque el piano es de

parigual importancia con la voz en el repertorio francés y fracasaría la empresa si se rompiera el equilibrio a favor de uno u otra.

Blas Matamoro

VANESSA WAGNER.

Pianista. **Obras de Haydn, Rachmaninov, Berio, Rameau y Brahms.** AMBROISIE 134 (Diverdi). 2008. 76'. DDD. **PN**

La pianista Vanessa Wagner ofrece un disco dedicado a las variaciones, que contiene nada más y nada menos que un autor



de cada etapa importante de la historia del piano: Las *Variaciones en fa menor* de

Haydn, el *Opus 42* de Rachmaninov, las *Cinque variazioni per pianoforte* de Berio, la *Gavota variada* de Rameau, y las hermosas *Variaciones sobre un tema de Schumann* de Brahms. El recital, que tiene su hilo conductor en dicha forma, se aguanta notablemente, tanto por el interés natural de las obras (se agradece que no sean las más trilladas del repertorio) como por las versiones, que por sí mismas resplandecen. Wagner no es una pianista encuadrada en ciertos autores, tampoco en cierto tipo de repertorio; si hay algo que define a esta intérprete es su personal manera de abordar las partituras. Ceñida con respeto y devoción al papel, la artista procura de forma natural la diferencia. No se trata de rizar el rizo, ni tampoco de relucir con rarezas: simplemente su exquisita forma de tocar rinde homenaje a lo que son unas articulaciones selectísimas, unas dinámicas claras y un sonido diáfano. Todo ello impartido con serenidad y una imperturbabilidad sorprendente, e impregnado de un halo poético que trabaja con fantasía y recogimiento (podría llamarse religiosidad hacia el teclado...). La suma de estos factores es directamente proporcional a una solidez asombrosa, y ello facilita unas versiones firmes y seguras. Nada que ver su Rachmaninov con el Rameau; y la diferencia no radica únicamente en el contraste temporal de las composiciones y todo lo que ello comporta a nivel de estilo; sino que su sonido también se adecua al cambio y, valga la redundancia, cambia. Así, en la *Gavota* exhibe una calidad sonora que aunque cálida, se caracteriza por su parquedad y compostura; la circunspección está servida en forma de sobriedad y ponderación. Contrariamente a las *Variaciones sobre un tema de Corelli*, donde la calidez está servida desde la fantasía y las sutilezas sugerentes. Todo el compacto es superlativo, sería injusto destacar algo y no hacerlo con el resto. Su Brahms brilla con paciencia y hermosura; su trabajo combina precisión y tenacidad. Un recital sobresaliente, fruto de la particular óptica de la sensible Vanessa Wagner. Muy recomendable.

Emili Blasco

Pilar Jurado

CON TODA TRANQUILIDAD

PILAR JURADO. Soprano. *L'Arte della Coloratura.*

Páginas de El rapto en el serrallo, El barbero de Sevilla, Don Pasquale, Rigoletto, Ariadne auf Naxos, The Rake's progress y La sonnambula.

JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. Director: PATRICK DAVIN. TRANSOPERA TROD 0001-08 [+DVD: 60'] (Diverdi). 2008. 46'. DDD.

PN

De todas las facetas relacionadas con la música de la polifacética Pilar Jurado son, sin duda, las más destacadas las de compositora e intérprete. Más asociada, en ambas actividades, a la contemporaneidad, nos sorprende con este interesante registro donde reúne algunas de las heroínas en cuya forma vocal de expresión prima lo que se llama coloratura, es decir, el tipo de canto especialmente caracterizado por la agilidad y los adornos, además de la prodigalidad de un registro desplegado hacia el agudo. Jurado, desde el clasicismo de Mozart a la modernidad "clásica" de Strauss y Stravinski (las arias aquí incluidas mantienen sofisticado el formato decimonónico de recitativo, aria y cabaleta), con inevitable atención a los italianos Rossini, Bellini, Donizetti y

Verdi, se pasea por este exigido repertorio con una comodidad y una facilidad sorprendentes. A ellas añade un elemento elogiado debido a la perfecta exposición de los textos, a base de una cristalina dicción, a menudo cualidad nada o poco asociable a cantantes de esta categoría instrumental. El timbre de la Jurado, homogéneo y penetrante, capta la esencia de cada momento elegido y lo traduce con impresionante holgura aunque, por personalidad y logros, la intérprete parece estar más cercana a la energía de la Konstanze mozartiana (donde resuelve todas las trampas vocales con desahogo) que a las picardías de la Norina donizettiana o la Rosina rossiniana. Con la Gilda de Verdi (atención al bellísimo trino) consigue transmitir el ilusionado candor de la muchacha, luego convertido en trágico presentimiento, en resignada fatalidad, al enfrentarse con la compungida Anne Trulove stravinskiana. De su Zerbinetta, la de la terrible *Großmächtige prinzesin*, podrían extraerse numerosos comentarios positivos, además de la similar energía de concepto escuchada en la página mozartiana anterior, pero el más llamativo es el de



la tranquilidad con que resuelve tan complicado momento, otra vez exhibiendo escalofriantes notas agudas. La entrega se completa con un DVD donde la artista, guapa, fotogénica y seductora (¡jes que lo tiene todo!) habla de su arte y afinidades musicales, añadiendo partes de un recital tomado en vivo, donde no hay ni trampa ni cartón, en el que Jurado, además de repetir páginas escuchadas en el soporte audio, suma un *Ab non credea mirarti* y *Ab, non giunge* (fluido y bien ornamentado) de una Amina completamente investida de su situación anímica. La JONDE y Davin se insertan en el proyecto aportando colaboración y rigor. El disco, magníficamente editado, hasta incluye las páginas cantadas y traducidas al español!

Fernando Fraga

VARIOS

FOREVER.

Páginas de La bohème, Don Pasquale, Faust, Les troyens, Roméo et Juliette, Carmen, Werther, Tosca, Aida y La traviata.

ANGELA GHEORGHIU, soprano; ROBERTO ALAGNA, tenor. ORQUESTAS DEL COVENT GARDEN, CAPITOLE DE TOULOUSE, SINFÓNICA DE LONDRES Y FILARMÓNICA DE BERLÍN. Directores: RICHARD ARMSTRONG, MICHEL PLOSSON, ANTONIO PAPPANO Y CLAUDIO ABBADO. EMI 14599. 1995-2002, 76'. DDD. PN



En este material suministrado por anteriores grabaciones de óperas completas o recitales, la pareja da buena cuenta de parte de su repertorio italiano y francés, aunque el tenor no haya cantado nunca en vivo Eneas ni la soprano Aida.

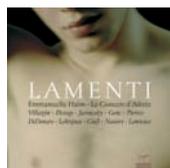
En muy buena fusión de voces y maneras interpretativas, la pareja da cuenta de su enorme atractivo vocal y canoro que expande sus mejores recursos en los dúos sobre todo franceses donde la dicción, en especial de Alagna, es de una imaculada inmediatez y el canto fluye elegante y apolíneo tal como exigen las respectivas páginas, en particular en el madrigal de *Roméo et Juliette*. El más dramático de estos encuentros, el del acto IV de *Carmen*, está resuelto además con genuinos acentos por más que convencionales de indudable eficacia. Por el lado italiano pasan con tranquilidad de la escena nocturna del final del acto I de *Bohème* al nocturno de Norina y Ernesto; luego al dúo del acto I de *Tosca* y al cuadro con el que concluye *Aida*. Más interesado por Radmès que por Ernesto, uno de los

mayores Rodolfos de la actualidad (antes de meterse en repertorio más pesado) consigue Alagna con Cavaradossi dar la justa imagen del enamorado pintor frente a una Tosca cuyos sensuales medios ya le ofrecen a la cantante un favorecedor punto de partida. Después de su correcta interpretación del común "adiós a la vida" de *Aida* (donde se ignora que las frases de Amneris están a cargo de una inesperada Sara Mingardo), el disco finaliza en plan popularero con el brindis de *La traviata* que privilegia con su batuta Abbado al frente de una lujosa Filarmónica berlinesa. A destacar la bonita lectura resultante del dúo del claro de luna de *Werther*, que tan bien parece encajar con las respectivas voces, proveniente de una de las grabaciones completas mejor logradas por tan mediática pare-

ja. A observar, en general, el cuidadoso canto del tenor (y de la soprano, por supuesto) considerando su actitud actual que, si se juzgan algunos últimos trabajos, parece ser menos esmerado, afectado por algunos trucos.

Fernando Fraga

LAMENTI. *Obras de Cavalli, Monteverdi, Strozzi, Landi, Carissimi y Cesti.* PATRIZIA CIOFI, soprano; NATALIE DESSAY, soprano; VÉRONIQUE GENS, soprano; JOYCE DIDONATO, mezzosoprano; MARIE-NICOLE LEMIEUX, contralto; PHILIPPE JAROUSSKY, contratenor; TOPI LEHTIPUU, tenor; ROLANDO VILLAZÓN, tenor; SIMON WALL, tenor; LAURENT NAOURI, bajo-barítono; CHRISTOPHER PURVES, bajo-barítono. LE CONCERT D'ASTRÉE. Directora: EMMANUELLE HAÏM. VIRGIN 519044 2 (EMI). 2007-2008. 64'. DDD. **PN**



Desde que en 2000 se pusiera al frente de su propio grupo, Le Concert d'Astrée, el de la clavecinista Emmanuelle Haïm (París, 1962) se ha convertido en un nombre importante en el panorama actual de la interpretación barroca, por supuesto con instrumentos y procedimientos historicistas. En este disco reúne a un grupo de magníficos cantantes sin excepción, lo que podríamos llamar "los amigos de Emmanuelle", para ofrecer una selección de números aislados con el concepto "lamento" como denominador temático común. El saldo medio global es alto porque los especialistas reconocidos están a gran nivel y los que no lo son aportan por lo menos una visión tanto más interesante cuanto diferente.

El caso más destacado entre estos últimos lo constituye Rolando Villazón, que abre y cierra programa (respectivamente, con *D'Hipparco e di Climene ospiti miei...* *Lasso io vivo*, de *L'Egisto* de Cavalli, y *Tu sei morta*, de *L'Orfeo* monteverdiano): por más meritorio que sea el esfuerzo que se le nota que hace por dotar de *squillo* a su timbre de tenor ligero, suena raro en este repertorio. ¡Cuidado! Raro, pero asimismo bello, pues estamos hablando de un músico estupendo abordando una música estupenda.

El rendimiento más alto lo ofrece Jaroussky, deslumbrante tanto por la naturalidad con que consigue la redondez tím-

brica como por la limpieza con que la voz le corre en el pasaje de coloratura de *L'Eraclito amoroso*, de Barbara Strozzi. Por seguir con los chicos, por lo menos igual de llamativa resulta la nobleza de que sus baritones graves revisten la articulación de Lehtipuu en *Acate, Ilioneo, amici... Dormi, cara Didone*, de *La Didone* de Cavalli. En cuanto a las voces más graves, Purves comienza *Superbe colli, e voi, sacre ruine*, de Steffano Landi, con ataques agudos bien regulados, pero con unos cambios de color que seguramente no acabarán de convencer a todos como sí en cambio serán muy pocos los que no admiren el bronceo material que exhibe en los demás registros. En los más bajos de éstos es también donde con mayor comodidad se mueve Naouri, sólo que con una impostación un tanto hueca, en *Dure noie, che rendete*, de *L'Argia* de Cesti.

Las voces femeninas presentan un mayor grado de especialización. Los dos "lamentos" de Monteverdi se encuentran especialmente servidos. Así, Dessay se encuentra muy a gusto como una *Ninfa* primero bien introducida y luego bien respondida por el trío que forman Lehtipuu, Wall y Purves. Con una emisión más oscura pero más natural, la intención expresiva de Gens (*Arianna*) resulta sumamente eficaz por la enorme capacidad de dramatismo que demuestra. En el de *Maria Stuarda* (Carissimi), Ciofi hace una entrada impresionante de fuerza, aunque su color algo más velado que el de sus colegas no vencerá aquí a todos tanto como en *Alle ruine del mio regno adunque... Tremulo spirito*, de *La Didone* de Cavalli, donde además cuenta con la excelente colaboración de Lemieux, de timbre muy cálido como Cassandra. En el caso de DiDonato, por fin, los técnicos aprovechan o potencian la calidez acústica de la Capilla del Hospital del Buen Socorro de París para producir un *Addio Roma* (Monteverdi) de contagiosa intensidad.

Como directora o como instrumentista (clave y órgano), Haïm provee acompañamientos muy ajustados a los estilos de obras y compositores, así como a las características particulares de las voces. Por la variedad de éstas en cuanto a materia y enfoques conceptuales, he aquí una sabrosa guinda a cualquier discoteca barroca bien nutrida.

Alfredo Brotons Muñoz

LIM.

Obras de Ravel, Berio, Dallapiccola, Wolf, Bernaola y Coria. CELIA ALCEDO, soprano. Director: JESÚS VILLA ROJO. FUNDACIÓN BBK LIM-BBK 016 (Funtsya). 2008. 57'. DDD. **PN**

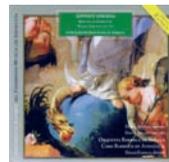


La voz carnosa, bien timbrada, con buena línea y un tanto oscura por momentos de la soprano vizcaína Celia Alcedo y los miembros del grupo LIM que dirige Jesús Villa Rojo nos ofrecen un heterogéneo concierto integrado por obras que normalmente no se incluyen en los programas habituales. Por eso y porque los resultados son de una notable calidad artística, bienvenido sea este CD. No estamos ante una convencional sucesión de *lieder* sino ante verdadera música de cámara en la que voz e instrumentos discurren generalmente integrados, de acuerdo con la finalidad pretendida de antemano por cada uno de los autores escogidos. A este propósito responde *Chansons madécasses*, obra para voz, flauta, violonchelo y piano, perteneciente a la última etapa creadora de Ravel. De Luciano Berio es *O King*, para voz femenina, flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano, homenaje a la memoria de Martin Luther King, en el que la soprano va desgranando los fonemas de la palabra *king* produciendo una atractiva resonancia de los sonidos instrumentales. *Goethe-Lieder*, de Dallapiccola, para soprano y clarinetes piccolo, soprano y bajo, reúne siete sobrias y rigurosas miniaturas, a la manera de Webern, donde voz humana y voz instrumental son inseparables. *Cuatro Lieder*, de Hugo Wolf, amplía en la instrumentación de Villa Rojo (flauta, oboe, clarinete, piano, violín, viola y violonchelo) la expresividad buscada por el autor en el piano que acompaña a la soprano. En *Poemas*, para voz, violín, violonchelo y piano, Bernaola utiliza la palabra poética como motor de un discurso sonoro. Y en *Seis canciones españolas*, de Coria, voz y piano se funden en un conjunto indisoluble fragmentado en media docena de micropiezas. En definitiva, líricas y poéticas palabras de Évariste Parny, Goethe, Mörike, Rosalía de Castro y Alberti hechas música por gracia de cinco compositores que no se han limitado a querer para ellas un simple acompañamiento.

José Guerrero Martín

SERPIENTE VENENOSA.

Música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el siglo XVIII. *Obras de Francés de Iribarren, Torrens, Vidal, Mendoza y Lagos y Delgado.* MARÍA ESPADA, soprano; DAVID SAGASTUME, contratenor. CORO BARROCO DE ANDALUCÍA. ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA. Director: DIEGO FASOLIS. ALMAVIVA DS-0150 (Diverdi). 2006. 65'. DDD. **PN**



Estupenda grabación que reivindica varias obras magníficas, revelando sobre todo a un compositor de talla como Juan Francés de Iribarren. También Torrens tiene mucho interés, por ejemplo, por la originalidad de la mezcla de recitado y aria en *Serpiente venenosa* que da título a la llamada Aria de Concepción a solo con violines y trompas. La orquesta está soberbia, leve, vivaz, incisiva cuando procede, como en el aria de rabia en toda regla *Con pie gracioso* de la misma composición, muy bien resuelta igualmente por Espada. La soprano tiene luego algún ligero problema con el tono en *Con amante sacro* de *Es el poder del hombre*, obra que debe incorporarse de urgencia a nuestra historia viva, como prueba el lenguaje plenamente internacional del aria final, *La gondola corre Borrasca total*, equiparable al de cualquier ópera italiana de éxito. Igualmente admirable *Besubio Soberano*, página donde cuerdas y trompas de la orquesta vibran en el aria *Tanto puede amante fuego*. Más que correcto asimismo el contratenor Sagastume, en eficiente dúo con Espada en el primer número de *Delizioso clavel* de Francés de Iribarren. Buena distribución de efectos espaciales en el *Magnificat* de Mendoza y Lagos y ciertamente gracioso y bullanguero el villancico *Ezta noche lo neglillo* —una delicia de incorrección política— de Iribarren, que Fasolis —admirablemente idiomático todo el programa— hace con alegría desbordada. Un disco que debe tenerse en cuenta de cara a la recuperación de nuestro patrimonio.

Enrique Martínez Miura



Lawrence Renes

CATARSIS

ADAMS: Doctor Atomic.

GERALD FINLEY (J. Robert Oppenheimer), JESSICA RIVERA (Kitty Oppenheimer), ERIC OWENS (General Leslie Groves), RICHARD PAUL FINK (Edward Teller), JAMES MADDALENA (Jack Hubbard), THOMAS GLENN (Robert Wilson), JAY HUNTER MORRIS (Capitán James Nolan), ELLEN RABINER (Pasqualita). CORO DE LA ÓPERA DE LOS PAÍSES BAJOS. FILARMÓNICA DE LOS PAÍSES BAJOS. Director musical: LAWRENCE RENES. Director de escena y vídeo: PETER SELLARS.

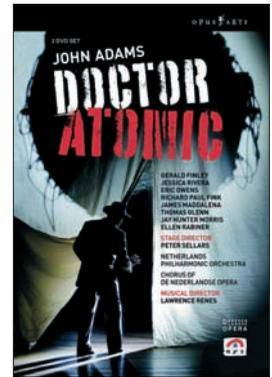
2DVD OPUS ARTE OA 0998 D (Ferysa). 2008. 230'. **PN**

Con *Doctor Atomic* (2004-2005) el gran John Adams se ha superado a sí mismo. De nuevo salta a la vista (y al oído) que en su lenguaje está el avance y el futuro de la música culta en tanto que arte (como prospección o ciencia ya es otra cuestión). Esto ya se sabía, aunque algunos siguen creyendo que en las oclusivas entropías del siglo veintiuno está la respuesta a la banalización de la música. Aquí hay forma y contenido, pero para apreciarlos no hacen falta estetoscopios ni manuales de uso.

Doctor Atomic es una ópera en dos actos para solistas, coro mixto y orquesta que viene a ampliar las consignas políticas de sus anteriores empresas en el género (repasemos: *Nixon in China*, *The Death of Klinghoffer*) y a superarlas por mor de su enfoque, más mitológico: la acción gira en torno a la detonación de la bomba atómica (el famoso Proyecto Manhattan) y, más allá de Hiroshima y Nagasaki, sobre sus terroríficas implica-

ciones morales ("lo indecible", como explica Sellars citando a Beckett). Habiendo desclavado el minimalismo de sus graníticas presas y abierto una puerta (la de emergencia) a la música secular del siglo XX (jazz, pop, rock, hip-hop), Adams sigue demostrando con una inteligencia musical fuera de lo común que es posible lograr la catarsis del público sin necesidad de prostituir el estro. Valiéndose del oxímoron en el primer acto (las abyectas maquinaciones de los científicos y militares y las escenas domésticas y/o introspectivas son, respectivamente, urgencia o suspensión) y de un largo degradado en el segundo (la música se va extinguendo como si cualquier enunciado fuera, ante el horror y la ruina, algo inmoral) el norteamericano logra episodios sublimes, como el aria tripartita de Oppenheimer (grandioso Gerald Finley) que cierra el primer acto, rota por tres sobrecogedoras descargas antifrónicas de la orquesta o las páginas dedicadas al matrimonio (¡qué hermosos el dueto del dormitorio y el primer aria de Kitty!). Notables son también la prodigiosa astucia rítmica del compositor (obsérvese el empleo del *boogie* que abre la tercera escena), la importación de la armonía asilvestrada, típica de las películas de monstruos atómicos de los años 50 (esos abigarrados acordes en los trombones), o la percusión metálica, que parece trasunto musical de relojes y contadores Geiger.

Peter Sellars, frecuente colaborador de Adams, se hace

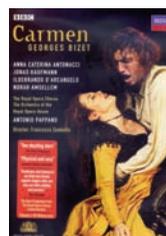


cargo del libreto, que en gran medida se entresaca de informes militares clasificados y de la dirección escénica. Si caben pocas dudas de su éxito sobre el papel (el arco dramático luce unas admirables proporciones, los personajes una apreciable hondura), menos logrado se antoja lo materializado en la caja escénica, que resulta un tanto inocuo (ese horizonte bicolor de Adrienne Lobel es superfluo; la coreografía y la mímica, un tanto ingenuas y confusas). En cuanto a la traslación a vídeo de este directo reciente del Het Muziektheater, Sellars opta por un torpe montaje de estilo cinematográfico (hay *zooms* y picados, y muy pocos planos generales) que escamotea al espectador la composición del espacio. Soberbios, por otro lado, todos los cantantes (todos de primera fila y todos duchos en esta estética), muy en especial ese gran cantante y actorazo que es Gerald Finley o el bajo Eric Owens, con ese centro tan corpóreo, haciendo de Groves.

David Rodríguez Cerdán

BIZET: Carmen. ANNA CATERINA ANTONACCI (Carmen), JONAS KAUFMANN (Don José), ILDEBRANDO D'ARCANGELO (Escamillo), NORAH AMSELLEM (Micaela). CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director musical: ANTONIO PAPPANO. Directora de escena: FRANCESCA ZAMBELLO. Director de vídeo: JONATHAN HASWELL. DECCA 074 3312 (Universal). 2006. 152'. **PN**

La Sevilla y alrededores de Zambello se reducen a un mismo decorado que va cambiando de posición según transcurren los actos, envuelto en una sugestiva iluminación (sobre todo muy



eficaz para el acto I), sobriedad y monotonía que compensa con el más detallado movimiento de masas y solistas. Algunas cosas sobran: la escenificación del intermedio primero que recarga innecesariamente la acción sin enriquecerla. Una España más bien rural que se complementa con el vestuario de coloridos opacos y hechura sencilla. Concentra todo su drama en los cantantes, sobre todo

en la pareja amorosa, encontrando en Antonacci y Kaufmann una oportuna respuesta. Ella va ganando, como actriz y cantante, a medida que avanza la obra. En los dos primeros actos, siempre muy bien cantados y con una voz que se acerca a las características del papel, da la sensación de que podría limar o perfeccionar posibilidades. Su temperamento preferentemente trágico aflora a partir de la mitad del acto III en su personal visión, menos agresiva y vulgar de lo habitual pero francamente eficaz. Puede decirse sin reticencias que Kaufmann es hoy un Don José de primera calidad. Sin

poseer la rotunda belleza tímbrica de otros colegas, siendo en esencia un tenor lírico ideal para la primera parte de la obra, cuando ha de pasar a territorios más exigidos instrumentalmente es capaz de superarlos con holgura con inteligencia y sensibilidad. La lectura del aria es modélica y la acaba con el *morendo* exigido por el compositor. En el dúo final asombra por la variedad de matices exhibidos. Si algún extremo agudo resulta comprimido es un dato que sólo puede interesar a los que ven el árbol y no saben disfrutar del bosque. Amsellen tiene el tipo perfectamente adecuado, física y vocalmente, para Micaela aunque da la sensación a menudo de canta un poco alejada del tono. La apostura de D'Arcangelo colabora a que su Escamillo, expuesto con la debida generosidad, resulte más creíble aunque no sea una de las mejores caracterizaciones conseguidas por tan excelente bajo italiano. El equipo de comprimarios deja en buen lugar al escenario inglés, con dos únicos franceses en el reparto, Jean-Sébastien Bou (Remendado) y el diminuto Jean-Paul Fouchécourt (Dancairo). Lillas Pastia aquí es una mujer (Caroline Lena Olsson), sin saber muy bien a qué viene este gratuito cambio de sexo (Sagi en Madrid la había convertido en un travesti). El ballet gitano del acto II es oportuno y se integra sin problemas en la acción, permitiendo que la Antonacci se lance a unos pasos de flamenco muy bien dados. Se omite el principio del acto IV, con los vendedores en la plaza. La dirección de Pappano, sin acudir a *tempi* extravagantes, tentación de no pocas batutas, hace una lectura modélica porque expone la magnífica orquestación bizetiana sin que el drama pierda fuerza y sin que los solistas se vean ninguneados.

Fernando Fraga

HAENDEL:

Orlando. MARIJANA MIJANOVIC (Orlando), MARTINA JANKOVÁ (Angelica), KATHARINA PEETZ (Medoro), CHRISTINA CLARK (Dorinda), KONSTANTIN WOLFF (Zoroastro). ORQUESTA LA SCINTILLA DE LA ÓPERA DE ZÜRICH. Director musical: WILLIAM CHRISTIE. Director de escena: JENS-DANIEL HERZOG. Director de vídeo: FELIX BREISACH. 2 DVD ARTHAUS 101 309 (Ferysa). 2007. 155'. **PN**

Como es ya habitual, al lado de la máxima depuración de estilo de la parte musical, la

Natalie Dessay, Juan Diego Flórez, Bruno Campanella

UNA JOYA

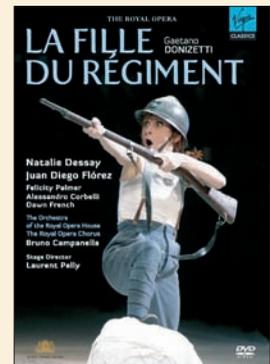


DONIZETTI: Le fille du régiment. NATALIE

DESSAY (Marie), JUAN DIEGO FLÓREZ (Tonio), ALESSANDRO CORBELLI (Sulpice), FELICITY PALMER (Marquise de Berkenfeld). CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director musical: BRUNO CAMPANELLA. Director de escena: LAURENT PELLY. Director de vídeo: ROBIN LOUGH. VIRGIN 519002 (EMI). 2007. 132'. **PN**

De nuevo Pelly añade un éxito más a su brillante trayectoria con un montaje gratisimo de disfrutar gracias a la riqueza de sus *gags*, el delicioso sentido del humor —la Palmer interrumpiendo el sobregado de la Dessay al final del acto I—, la sutileza de algunos marcajes —la aptitud de la Marquesa cuando escucha a Tonio cantando *Pour me rapprocher de Marie* como si evocara su propia historia amorosa con el capitán Robert al compás de la declaración del muchacho—, el hábil, imaginativo movimiento del coro —o la aristocrática comparsa en el minué—, concibiendo la obra como una comedia fina, muy francesa, muy dentro del espíritu de su categoría de *opéra-comique* y acorde con su encantadora y directa simplicidad argumental. Una producción que no acusa ningún momento de debilidad o aburrimiento, que se sigue con una curiosidad cada vez más atenta, que gana en sucesivas revisiones (con tantos detalles a considerar y descubrir) y que

logra un perfecto balance entre lo cómico y lo sentimental, como debe ser. La parte dialogada ha sido reescrita, ampliada y actualizada, multiplicando su efectividad y afectando desde luego a todos los personajes pero en especial a la Crackentorp distribuido, como es ya costumbre, a una popular actriz local. En este caso, la onrada y autoritaria Dawn French que se hace con el público nada más salir a escena. El concepto de Pelly no funcionaría al cien por cien si no contara con un equipo de actores acordes con sus exigencias. El cuarteto central (al que habría de sumar el eficaz Hortensius del barítono Donald Maxwell) está impecable. La Palmer, sin caer jamás en la chabacanería o en la caricatura (excesos que su personaje suele facilitar) hace una Berkenfeld elegante y comedida, con un físico incluso que le ayuda a la composición. Corbelli está impecable en un Sulpice que pese a su sobriedad resulta totalmente perfilado. Claro que es la pareja principal, entre los que se produce una química soberbia, la que se lleva el gato al agua al contar con mejores y más lúcidos momentos. La Dessay, pura energía escénica, actúa y canta con una naturalidad y un dominio vocal que la pone a la altura de las mejores Marie escuchadas, tanto en los momentos graciosos como en los patéticos. No sólo actúa su parte con total efectividad: cuando escucha a sus interlo-



cutores sigue, impertérrita, actuando. Fenomenal. Flórez, ya se sabe, hace de Tonio su caballo de batalla entre otros tantos en los que cabalga. Su interpretación remite por belleza vocal a la de Pavarotti, por estilo y línea a la de Kraus y por largueza (aunque en esta ocasión no bise los 9 do) a la de Blake, igual de deslumbrante en la exhibición del *Pour mon âme* que en la citada *Pour me rapprocher de Marie* con el detalle de cantar la segunda estrofa en una acariante media voz. Para redondear función tan aprovechada, desde el foso el impulso de Campanella es el que necesita el autor, la obra y los intérpretes. Una joya audiovisual que redime bastante el catálogo DVD, invadido últimamente por representaciones que hacen que uno se pregunte el porqué de su realización y, aún más, el porqué de su publicación.

Fernando Fraga



escénica propone una lectura que en absoluto sigue el libreto anónimo basado en Capecce que desarrolla el famoso tema ariosteo. Aquí se ve a Orlando como un soldado con neurosis de combate internado en un hospital psiquiátrico, lo que da pie a que el personaje de Zoroastro —el único del reparto cantado por un hombre, un soberbio Wolff— sea un neurólogo de teorías bastante sospechosas que parece dibujar en unos diagramas sobre una pizarra. Si se acepta el punto de partida, Herzog lo desarrolla

con coherencia, aunque no deja de caer en momentos ridículos, como los pantalones tendidos en vez de bosque, el bombero que trata de detener a Orlando cuando éste blande una hacha, la disputa con almohadas de Angelica y Dorina o el mismo final, con Orlando sobre un pedestal. El reparto cumple a gran nivel, salvo esporádicos accidentes —como el italiano algo comprometido de Dorinda o los agudos problemáticos de Angelica—, pero del mismo sobresale claramente el extraordinario Orlando de Mijanovic, que consigue que toda la ópera gire a su alrededor. Entrega una prestación que hace pensar en lo que pudo haber sido un castrado en este papel. Sus aguiladas son seductoras, aun con el

peso de su oscura voz, como en *Fammi combattere*; su expresión, variada, de la rabia a la desolación, cincelandone un personaje complejo, atormentado, y ello aunque Herzog trata más bien de presentarlo como un psicópata, algo que incluso se contagia a la música, caso del febril final del segundo acto. De todo punto extraordinaria la labor de Christie al frente de La Scintilla, siempre elegante y refinado, constantemente al servicio de las voces y de un dramatismo en general suave, pero en absoluto distante. Si admite el (inevitable, a lo que parece) choque entre lo que se oye y lo que se ve, un *Orlando* digno de tener en cuenta.

Enrique Martínez Miura

HUMPERDINCK:

Hansel y Gretel. CHRISTINE SCHÄFER (Gretel), ALICE COOTE (Hansel), ROSALIND PLOWRIGHT (Madre), ALAN HELD (Padre), PHILIP LANGRIDGE (Bruja). CORO DE NIÑOS. ORQUESTA DEL METROPOLITAN DE NUEVA YORK. Director musical: VLADIMIR JUROWSKI. Director de escena: RICHARD JONES. Directora de vídeo: BARBARA WILLIS SWEETE. EMI 2 06308 9 8. 2008. 121'. **PN**



Un reparto de especial homogeneidad vocal y pareja musicalidad obedece, en esta versión, a la elegante, inteligente (suelen ser sinónimos) y colorida batuta de Jurowski. Por destacar a uno de los intérpretes, vaya Langridge como excepción, por la divertida composición travestida de la Bruja.

En lo escénico, las cosas no han sido tan felices. Esta ópera es un cuento infantil, con elementos mágicos y un lirismo posromántico muy notorio. Jones ha optado, como tantos colegas al uso, por una visión realista y contemporánea, de modo que la casa de los niños es una gris cocina de barrio, el hada de la mañana es una marujona que lava la vajilla con guantes de látex, el bosque encantado es un tugurio empapelado con floripondios, los niños sueñan con monstruosos cocineros en lugar de ángeles y la Bruja, carbonizada, acaba rodeada por un coro de chiquilines dispuestos, cuchillo y tenedor en mano, a un banquete caníbal. En fin, ver para creer.

Blas Matamoro

SCHUMANN:

Genoveva. JULIANE BANSE (Genoveva), SHAWN MATHEY (Golo), MARTIN GANTNER (Siegfried), CORNELIA KALLISCH (Margaretha), ALFRED MUFF (Drago). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE ZÜRICH. Director musical: NIKOLAUS HARNONCOURT. Director de escena: MARTIN KUSEJ. Director de vídeo: FELIX BREISACH. ARTHAUS 101 327 (Ferysa). 2008. 146'. **PN**



Esta recuperación de *Genoveva* debe apuntarse al empeño de Harnoncourt. Desde luego, la obra merece

Vincent Dumestre

EL TRIUNFO DE LA ARMONÍA**LULLY: Cadmus &**

Hermione. ANDRÉ MORSCH (Cadmus), CLAIRE LEFILLIÂTRE (Hermione), ARNAUD MARZORATI (Arbas y Pan), JEAN-FRANÇOIS LOMBARD (Nodriza y Dios campestre), ISABELLE DRUET (Charité y Melisse), ARNAUD RICHARD (Draco y Marte), CAMILLE POUL (Amor y Palès), LUANDA SIQUEIRA (Juno y Aglante), EUGÈNE WARNIER (Pallas Atenea). LE POÈME HARMONIQUE. Director musical: VINCENT DUMESTRE. Director de escena: BENJAMIN LAZAR. Coreografía: GUDRUN SKAMLETZ. Director de vídeo: MARTIN FRAUDREAU.

ALPHA 701 (Diverdi). 2008. 123'.

PN

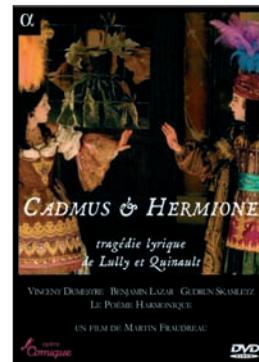
Desde que la sala Favart presentara en 1987 el *Atys* de Lully dirigido por William Christie en una producción (que pudo verse en Madrid) histórica e historicista al mismo tiempo, un nuevo camino se abrió para la ópera barroca en el mundo. Se demostró que aquellos montajes que se pretendían *clásicos*, y que de tan acartonados y estáticos resultaban por completo rancios y ridículos, habían quedado en verdad obsoletos, pero que los juegos conceptuales de transposición temporal que se vendían como sus únicos sustitutos no eran en realidad la única alternativa posible. Desde entonces, los aficionados saben bien que los *vanguardistas* han inclinado la balanza claramente de su lado, imponiendo sus criterios desde perspectivas muy diversas, lo cual ha enriquecido sin duda el mundo de la ópera, pero las apuestas por representaciones operísticas *de época* han ido haciendo del mismo modo, aunque más lentamente, su camino. Por lo que hace a la ópera barroca francesa, esta vía empieza a dar notables frutos.

Benjamin Lazar, discípulo de Eugène Green, cineasta, dramaturgo y uno de los grandes estudiosos y conocedores de las convenciones del teatro barroco, había unido ya sus fuerzas con Vincent Dumestre y su *Poème Harmonique* para un *Bourgeois gentilhomme*, ofrecido también por Alpha, absolutamente soberbio. Ahora el mis-

mo equipo nos brinda un *Cadmus & Hermione* producido por la Opéra Comique de París que puede convertirse también en histórico. Se trata de la segunda tragedia lírica de Lully, primera en colaboración con Philippe Quinault, compuesta sobre el famoso episodio mitológico de las bodas de Cadmo y Harmonía y estrenada en abril de 1673. Obra estructurada ya en el prólogo y los cinco actos de rigor, pero aún inmadura, aunque ofrece suficientes momentos para el disfrute de cualquier aficionado medianamente sensible al arte barroco.

La propuesta de Lazar y Dumestre integra armónicamente la música con la escenografía, el vestuario, la danza y la maquinaria de la época en que la obra fue escrita, y los resultados son fascinantes. En un escenario considerablemente reducido (aunque mayor al empleado para la filmación de la obra de Molière), la gestualidad se convierte en un elemento dramático de primer rango (como ocurría ya en *Le bourgeois*), pero el ritmo de la puesta en escena, el movimiento de los cantantes, la prosodia y la pronunciación, la coreografía, el muy sencillo uso de la iluminación, la riqueza colorista del vestuario, la belleza a un punto *naïf* del *atrezzo*, los diferentes planos escénicos, con un juego espectacular de personajes que evolucionan merced a las máqueras aéreas, consiguen sugerir de forma por completo convincente la fantasía del teatro del *grand siècle*, con su potencial simbólico y sus convenciones. Drama con final feliz, que reúne a dioses y humanos en una gran escena final, la trama avanza con extraordinaria fluidez, merced a un equilibrio de los elementos puestos en juego, en el que los recursos cómicos ayudan a compensar la tendencia al hieratismo que parece connatural a este tipo de argumentos mitológicos en un instante tan primitivo del desarrollo de la tragedia lírica.

Musicalmente, Dumestre dirige de forma no demasiado ortodoxa pero eficaz, obte-



niendo de su amplio equipo instrumental (24 instrumentistas de cuerda, con Mira Glodeanu de concertino) un sonido variado y de mucho relieve, con gran variedad de matices, que ayuda tanto a mantener el interés de la declamación como a reforzar los instantes de mayor lirismo (preciosa aria del Amor en el acto II) o las brillantes intervenciones corales. Amplísimo y sólido equipo de cantantes —en la ficha se ofrece sólo una parte—, buenos conocedores del estilo y bien instruidos para incorporar la gestualidad a su actuación. El barítono André Morsch, voz clara y fraseo distinguido, hace un Cadmo impecable, gélido en su primer encuentro con Harmonía (los personajes ni siquiera se rozan y apenas se miran: sus gestos y su canto están dirigidos al público), ardoroso en su enfrentamiento con el dragón. Le da réplica con absoluta delicadeza y timbre de sugerente sensualidad Claire Lefilliâtre. Magnífico Arnaud Marzorati en todos los registros expresivos, con voz baritonal recia y flexible al tiempo, deliciosa Isabelle Druet, una grata sorpresa la desconocida soprano brasileña Luanda Siqueira, divertidísimo Jean-François Lombard en su papel travestido de Nodriza... Globalmente, todo el conjunto cumple satisfactoriamente, el coro funciona sin desfallecimientos y los bailarines redondean un espectáculo gozoso, estupendamente filmado por Martin Fraudreau.

Pablo J. Vayón



atención como remoto antecedente wagneriano, pero aun con la ciertamente cuidadosa, detallista, vigorosa por momentos, dirección del creador del *Cententus Musicus* la empresa está llamada al fracaso dados la dispersión y altibajos de la partitura, que cobra algo de vida en los coros, y la inane entidad dramática de la ópera. La puesta en escena no sigue obviamente la temática medieval del libreto — Abderramán ha invadido tierra francesa—, sino que sitúa toda la acción en una estancia de blancas paredes que se van ensuciando de barro y sangre. Los personajes —que visten como en tiempo de Schumann— evolucionan incomprensiblemente la mayoría de las veces, asumiendo actitudes hieráticas o interactuando con algo más de implicación dramática. La simbología de muchos gestos y situaciones es por completo críptica. Sin embargo, la plasticidad de algunos cuadros es innegable. No parece fácil reunir un buen reparto para esta obra postergada y el de Zúrich se muestra meramente suficiente. Destaca Juliane Banse en el papel titular, pese a ocasionales dificultades con la entonación. La soprano está magnífica, en cualquier caso, en la crucial *O web des Scheidens* del segundo acto. Menos creíble Mathey en el extraño papel de Golo, suficiente el Siegfried de Gantner y digna de encomio Kallisch en la bruja de cartón piedra que es la malvada Margaretha. Pese a todo, lo más probable es que *Genoveva* vuelva a caer en el olvido.

Enrique Martínez Miura

J. STRAUSS:

Una noche en Venecia. ANTON DE RIDDER (Urbino), ERICH KUNZ (Delacqua), TRUDELISE SCHMIDT (Barbara), SILVIA GESZTY (Annina), JULIA MIGENES (Ciboletta), JON PISO (Caramello), CESARE CURZI (Pappacoda), LJUBA WELLITSCH (Agricola). CORO DE LA RADIO DE BAVARA. ORQUESTA DE LA RADIO DE MUNICH. Director: KURT EICHHORN. Director de escena: VACLAV KASLIK. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4435 (Universal). 1973 96'. **PN**



Apelando a fórmulas parecidas a *El murciélago*, con abundancia de disfraces, cachonderías ingenuas, enmascara-

dos adulterios y un humor cínico y pimpante, Strauss resolvió esta opereta gracias a una maquinaria teatral habilidosa y una vena melódica incansable. La orquestación pone el resto, o sea un ambiente veneciano a la manera vienesa.

La versión es un artefacto televisivo hecho con excelente oficio, respeto al estilo y unos comediantes duchos en el repertorio. Una ambientación colorida, con masas de gente que se divierte haciendo lo que hace, es servida por un juego de cámaras que alterna planos conjuntos con cameos, primeros planos y un ingenioso juego de imágenes reflejadas en el agua movediza y en espejos deformantes o trizados.

El elenco es parejo, aunque ganan las chicas, con unas presencias bonitas y apetitosas, como manda la comedia. Cantan con soltura y resuelven solos y conjuntos con gracia y elegancia. Los hombres, sin alcanzar la misma altura, cumplen convenientemente. Aparecen viejas glorias como Kunz y Wellitsch, pues ellos también supieron hacer la opereta.

Blas Matamoros

WAGNER:

La walkyria. ROBERT GAMBILL (Siegmund), MIKHAIL PETRENKO (Hunding), WILLARD WHITE (Wotan), EVA-MARIA WESTBROEK (Sieglinde), EVA JOHANSSON (Brünnhilde), LILLI PAASIKIVI (Fricka). FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director musical: SIMON RATTLE. Director de escena: STÉPHANE BRAUNSCHWEIG. Director de vídeo: DON KENT. 2 DVD BELAIR BAC034 (Harmonia mundi). 2007. 240'. **PN**

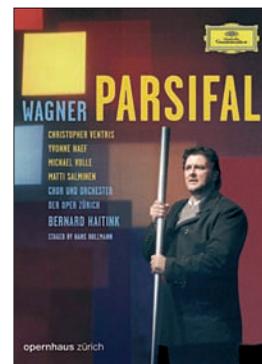


Primer eslabón de esta *Tetralogía* de Aix-en-Provence que concluirá en 2009 con el *Ocaso* y que seguramente comentando en sucesivas publicaciones. La escena desnuda, blanca, aséptica, sobria y fría, no invita ni ayuda especialmente a ver la producción, aunque las sobresalientes voces (apurada la Brunilda de Johansson), los magníficos actores (todos sin excepción) y la espectacular belleza tímbrica de la Filarmónica de Berlín, sean factores más que suficientes para enjuiciar positivamente esta nueva producción. Rattle

Bernard Haitink

EN BENEFICIO DE LA MÚSICA

WAGNER: Parsifal. MICHAEL VOLLE (Amfortas), ANDREAS HÖRL (Titulel), MATTI SALMINEN (Gurnemanz), CHRISTOPHER VENTRIS (Parsifal), ROLF HAUNSTEIN (Klingsor), YVONNE NAEF (Kundry). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE ZÜRICH. Director musical: BERNARD HAITINK. Director de escena: HANS HOLLMANN. Director de vídeo: FELIX BREISACH. 2 DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4407 (Universal). 2007. 254'. **PN**



Moderno *Parsifal* con la escena minimalista de Hans Hollmann prácticamente vacía y jugando hábilmente con la luminotecnia (impactante la consagración del Grial en el acto primero y en el final del tercero), dándonos la visión de una obra incontestablemente religiosa pero sin ser específicamente cristiana, “una historia universal de desarrollo espiritual”, nos dice Richard Evidon en el libreto. El impacto musical, dramático y espiritual de esta representación del Festival escénico sacro, hábilmente filmada por el realizador vienés Felix Breisach, es absoluto a pesar de la discutible escena, que enseguida pasa a segundo plano en beneficio de la bellísima música. La vuelta de Bernard Haitink a la ópera después de cinco años de ausencia, con su magistral control del ritmo de conjunto, de la textura y del despliegue melódico, además del toque expresivo y disciplinado que obtiene de la Orquesta de la Ópera de Zúrich, ha sido todo un acontecimiento que permite comparar esta aproximación con cualquiera de las más conseguidas sin ningún demérito para ésta. El tenor británico Christopher Ventris (magistral Sergei en *Lady Macbeth de Mtsensk*, como recordarán los que le hayan visto en sus dos filmaciones, una en el Liceu y otra en la Ópera de Holanda),

canta con fuerza relativa, seguridad, belleza y lirismo juvenil, con una magnífica recreación del personaje. La mezzo suiza Yvonne Naef reúne en su interpretación todas las encarnaciones posibles de Kundry (hasta la de monja en el acto III gracias a la discutible escena), aunque prevalezca en ella el lado maternal por encima del seductor. Rolf Haunstein es un competente Klingsor, al Amfortas de Michael Volle quizá le falte un punto de profundidad expresiva, aunque su actuación dramática sea irreprochable, mientras que el Gurnemanz de Matti Salminen, humano, emotivo, musical y excelente narrador que nos recuerda a otros maestros en este papel (Hans Hotter, Ludwig Weber, Gottlob Frick), es una de las piezas fundamentales en este competente reparto, uno de los más conseguidos de la actualidad.

Por tanto, un bello *Parsifal* moderno al nivel de los más conseguidos a pesar de la discutible escena. El conjunto lo eleva a uno de los mejores de los últimos tiempos, con Haitink de supremo factótum, que logra emoción, profundidad y sabia madurez en uno de sus indiscutibles trabajos operísticos. Indispensable para wagnerianos.

Enrique Pérez Adrián

concierta y dirige con probada solvencia y efectividad, aunque da la impresión de que estas complejidades conceptuales y expresivas le vienen grandes, no estando su imaginación demasiado alerta ni su sensibilidad cómoda con los amores incendiarios, las trágicas muertes, las escenas narrativas y la enorme intensidad lírico-dramá-

tica del final. A pesar de todo, notable espectáculo hábilmente filmado por Don Kent que se recomienda advirtiendo de que la escena no satisfará a todo el mundo, es más, creemos que muy pocos disfrutarán de ella. De todas formas, prueben a ver qué pasa.

Enrique Pérez Adrián

RECITALES

LEONARD BERNSTEIN.

Director.
Obras de Mozart, Beethoven, Franck, Bruckner, Brahms y Milhaud. JUNE ANDERSON, soprano; SARAH WALKER, mezzo; KLAUS KÖNIG, tenor; JAN-HENDRICK ROOTERING, bajo. LEONARD BERNSTEIN, piano. FILARMÓNICA DE VIENA. SINFÓNICA DE LA RADIODIFUSIÓN BÁVARA. ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA. FILARMÓNICA DE ISRAEL. Directores de vídeo: HUMPHREY BURTON y DIRK SANDERS. 5 DVD MEDICI ARTS 2057068 (Ferysa). 1973-1990. 420'. **PN**



Este interesante álbum, una especie de conmemoración o recordatorio del nonagésimo aniversario del nacimiento de Leonard Bernstein —así lo presenta Medici Arts—, lo forman películas ya conocidas, pasadas por diversas televisiones y algunas de ellas publicadas anteriormente en DVD por separado, ya comentadas asimismo desde estas páginas. Son novedad la *Sinfonía* de Franck y las dos obras de Milhaud (el ballet *La creación del mundo* y *El buey sobre el tejado*), las tres con la Nacional de Francia, de discreta filmación e interpretaciones intensas y vibrantes, como corresponde a la mayoría de las versiones de este director. La *Novena* de Beethoven, interpretada después de la caída del Muro de Berlín (cambio de "Alegría" por "Libertad" en la *Oda* final de Schiller), capta la emoción de ese momento histórico, aunque la versión, muy bella y emotiva en ocasiones, especialmente en el movimiento lento, quede por detrás de la del propio Bernstein con Viena. Tampoco las *Sinfonías n.ºs 1 y 3* de Brahms con la Filarmónica de Israel, están al nivel de las de la Filarmónica de Viena. El Mozart es efusivo y elegante, con memorable actuación del propio director como pianista en el *Concierto n.º 17*, aunque la orquesta utilizada en la *Sinfonía n.º 39* sea excesivamente grande, sin que ello suponga ni falta de claridad ni de precisión. Finalmente, lo mejor del álbum a juicio del firmante, una magnífica *Novena* de Bruckner con Viena hecha en 1990, de cuando Bernstein estaba ya enfermo, y que también fue reseñada en su momento desde estas

páginas. A pesar de su estado físico, no hay un momento de decaimiento ni de falta de intensidad, destacando en el espléndido conjunto el Adagio final, de indiscutible y profunda belleza.

En suma, Bruckner, Mozart, Franck y el jazzístico Milhaud (por ese orden) se llevan la palma, aunque la claridad de filmación en el Teatro de los Campos Elíseos de París en los dos últimos deje que desear. Documento histórico importante la *Novena* de Beethoven del Muro de Berlín, y finalmente, un tanto decepcionantes las *Sinfonías n.ºs 1 y 3* de Brahms con la Filarmónica de Israel, que no están al nivel a que nos tenía acostumbrados Bernstein en otras de sus versiones (con la Filarmónica de Viena, sobre todo). El álbum tampoco tiene la redondez y calidad general de sus Beethoven, Brahms y Mahler (todos DVD DG), si bien es una notable colección que satisfará con creces a todos los seguidores del director.

Enrique Pérez Adrián

ELISABETH SCHWARZKOPF.

Soprano.
Canciones y arias de Brahms, Gluck, Mahler, Menotti, Mozart, Schubert, Schumann, Strauss, Verdi y Wolf. GERALD MOORE, GEOFFREY PARSONS, piano. ORQUESTA DE LA ORTF. Director: BERISLAV KLOBUCAR. MEDICI ARTS 3085268 (Ferysa). 1967-1970. 103'. **PN**



Si alguien necesita explicaciones sobre el arte de Elisabeth Schwarzkopf... ¿No? Menos mal. Tampoco es necesario recordar su repertorio favorito, encabezado por Richard Strauss, seguido por Hugo Wolf y todo el elenco del *Lied*. Una querencia peculiar es Mozart, aquí en obras de cámara y concierto. Hasta cuando asume a compositores que le quedan lejos, como Verdi y Menotti, la intención de

cada frase está asegurada y la habilidad de la cantante para llevarlos a su territorio resulta evidente.

Hay artistas a los que conviene no ver. Quien esto lea puede hacer su propia lista. Schwarzkopf, por el contrario, gana mucho si se la puede contemplar. Aún más: los que asistimos a sus recitales, sabemos que la mera presencia de la diva disipaba por la sala un aura seductora que parecía surgir de sus andares lentos y señoriales, su arte para manejar velos y actitudes y hasta los silencios poblados de incógnitas y sugerencias que supo administrar con extrema inteligencia.

Cada canción, la misma gran escena de Desdémona en el cuarto acto del *Otelo* verdiano, cuenta en ella como una personificación distinta, conseguida sin el menor despliegue teatral, hecha de profunda concentración, de ínfimos gestos y de una variedad de rostros que se dibujan sobre una misma cara. La elegancia del atuendo, la exactitud del maquillaje y el peinado, la fotogenia infalible, todo sumado hace de sus presentaciones un espectáculo de fina armadura, de matiz, de constantes definiciones expresivas. Afortunadamente, la televisión ha documentado estas *performances* que datan de su madurez pero en las cuales la ciencia musical de Schwarzkopf supera cualquier limitación vocal traída por los años. En especial, las tomas londinenses con Moore de acompañante (mejor: de asociado y comprimario), dotadas de color, nos suministran toda la panoplia de sus recursos, en la corta distancia, tan importante en el mundo de la música camerística.

Los pianistas comprometidos tampoco necesitan presentación y el equilibrio sonoro conducido por Klobucar, junto al excelente colorido que exigen Verdi y Strauss, queda patente.

Blas Matamoro

JOSÉ SEREBRIER. Director.

Obras de Wagner, Serebrier, Musorgski-Stokowski y Bizet. JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. NAXOS 2.110230 (Ferysa). 2007. 84'. **PN**

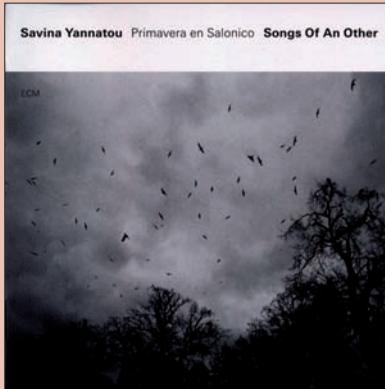


Este DVD contiene el concierto celebrado el 7 de agosto de 2007 en la catedral de Chester durante la gira europea

que ese año realizó la JONDE. Potente inicio con la obertura wagneriana de *Los maestros cantores* que permite apreciar de entrada el alto nivel de la orquesta tanto en lo que se refiere a las distintas secciones como al conjunto, admirablemente compactado y sabiamente guiado por el experto Serebrier. Viene después la *Sinfonía n.º 3* del propio Serebrier, escrita en 2003 en tan sólo una semana. Obra intensamente dramática, a ratos realmente espectacular, de climas cambiantes y contrastantes, y una muestra más del dominio de la escritura orquestal de este interesante músico que conoce su oficio a la perfección en su doble vertiente creativa y como intérprete. Admirador confeso de Stokowski, al que conoció y trató, Serebrier incluyó en este muy atractivo programa dos de las más célebres orquestaciones — *Una noche en el Monte Pelado* y *Cuadros de una exposición*— de aquel músico polémico, admirable y fascinante. Probablemente más fieles a los originales musorgskianos pero de un virtuosismo inalcanzable para el maestro ruso, estas dos orquestaciones captan de inmediato al oyente y son de un gran efecto. La orquesta responde magníficamente bien y Serebrier realmente se luce. Merecidísimos aplausos al final y como propina un fragmento celeberrimo de *La arlesiana* de Bizet en el ya clásico arreglo de Giraud; conclusión espectacular para un concierto realmente espectacular. Muy recomendable, con buen sonido y realización más bien aséptica, algo que permite apreciar sin la molesta "creatividad" de otros realizadores la música que escuchamos que, en última instancia, es lo que interesa de verdad.

Josep Pascual

ALREDEDOR DEL OTRO



SONGS OF AN OTHER. PRIMAVERA EN SALÓNICA. Cantos tradicionales de los Balcanes. SAVINA YANNATOU, voz. CONJUNTO INSTRUMENTAL. ECM 2057 (Nuevos Medios). 2007. 52'. DDD. **PN**



THE DOOR. Obras de Mathias Eick. MATHIAS EICK, trompeta, vibráfono; JON BASLKE, piano; AUDUN ERLIEN, guitarra; AUDUN KLEIVE, percusión. ECM 2059 (Nuevos Medios). 2007. 49'. DDD. **PN**

... más allá, del otro lado de los montes, cuando se acaba la llanura
y el río lleva a los muelles, y al mar...
Menahem Maruani. *El barrio de las grandes dunas.*

Cómo vivir con la memoria de la sangre vertida, del exilio, de los seres humanos sacrificados a no se sabe qué odio, qué religión, qué intereses...?

Crecí —nací— y viví durante muchos años en un puerto y desde muy en un puerto y durante esos muchos años, de noche, tumbado en la terraza, escuchaba el viento que traía el ruido de las olas sobre el arrecife y el olor del fuego apagado... las cenizas levantadas por el paso del viento me embriagaban como el humo de los sueños... la cabeza apoyada sobre una piedra, los ojos bien abiertos en la penumbra, soñaba con las nubes que se amontonaban, deseando la llegada de la lluvia... abajo, estaba el río, y en sus orillas, gentes desconocidas esperaban indefinidamente los barcos que les llevarían hacia países que no existen... gentes aparcadas en reservas y luego dispersadas por pueblos y gentes que tienen miedo de las palabras sin fronteras y de los hombres que las conservan o transmiten... gentes desconocidas de Armenia, de Pirin Macedonia, de Kazajstan, de Grecia, de Albania, de las tierras donde se habla yiddish, de Italia y dicen *addio amore* cuando zarpa el barco de Savina Yannatou, zarpa de Salónica, Salonico dice ella, el puerto de tantas partidas y las lenguas mezcladas son como el sonido del mar amarillo contra la costa negra donde rompe la línea de los arrecifes, es un dolor, o el recuerdo de un sueño, que me hace bien, que me duele, *addio amore, sareri, za lioubib, omar has-beh leyakov...*

... hace poco, acaso el año pasado o hace cien años, estaban en la playa, miraban como se deslizaban las nubes o los sueños, pensaban que nada podía separarlos de sus familias, de sus ciudades, de sus amores, de sus lagos de bruma, de sus horizontes de tierra, hierba, líquenes, piedras, dunas de espuma o de arena —ondulaciones de osamentas, de pieles—

[... diez años, veinte años, ¿cuántos años? la memoria se deshace en fibras... todo se ha vuelto silencioso... pero, en sus mentes, el rumor de la vida continuaba su susurro, su caricia... hoy, el tiempo parece suave, el viento de la tempestad ha cedido el sitio a los alisios, hoy la voz de Savina Yannatou habla

de un tiempo pasado o pluscuampresente o imperfecto compuesto o antefuturo, pues pasando el tiempo escuchando esas músicas, algo en el tiempo no cesa de pasar y hoy en la isla más crepuscular que todas las islas, y que las guerras, donde vivo, dormito o sesteo, noto contra mí su cadera redonda, el movimiento de sus pechos cuando respira...

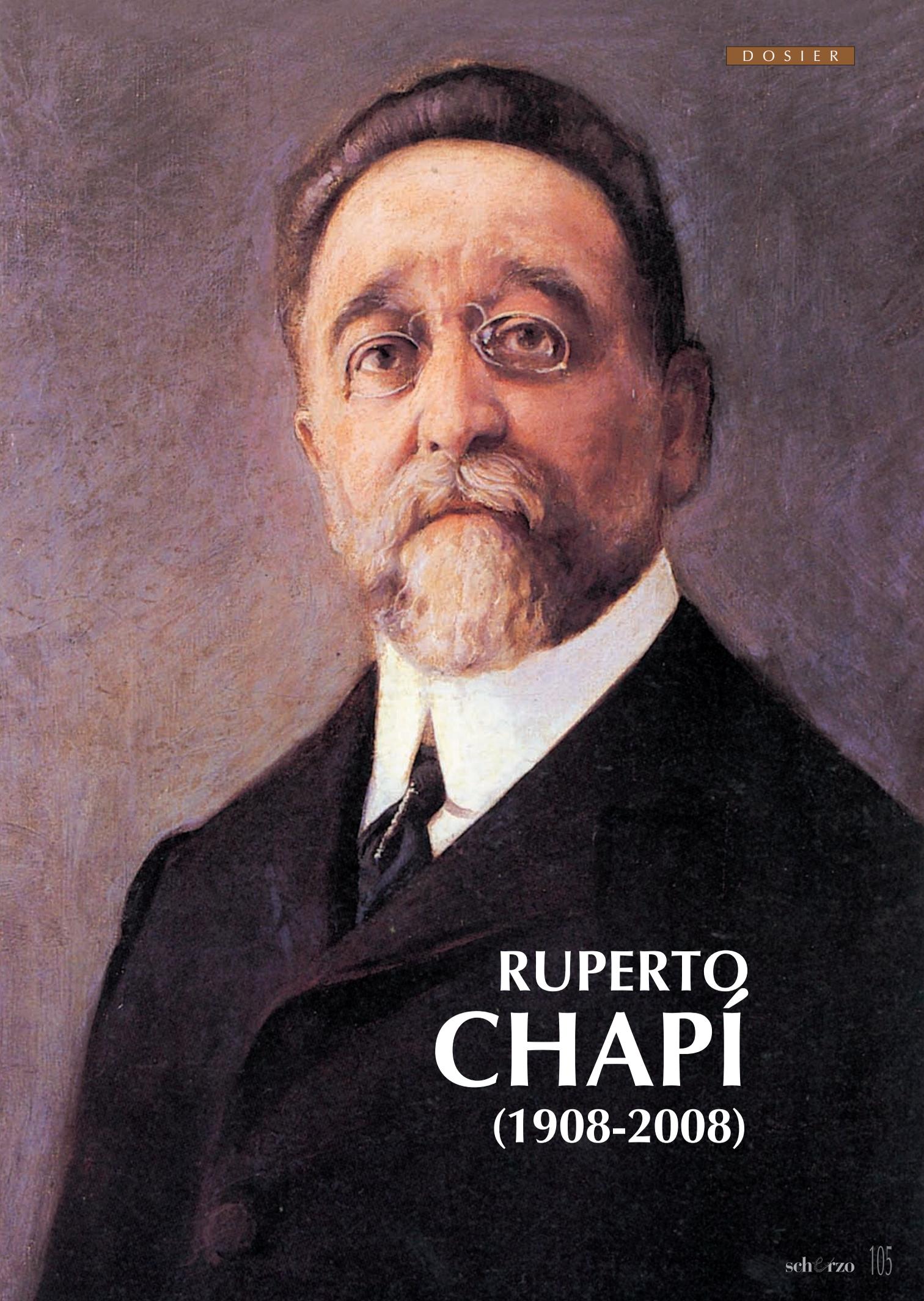
... hoy, ando sobre la arena, a la búsqueda de mis trazas, entre las algas que esconden el camino siguiendo la orilla brillante bajo una luna que dibuja sombras de una nitidez olvidada... hoy no existe ya nada sensato, nada soñado, nada sino el movimiento del mar que roe y golpea la isla, el lento vaivén del flujo y reflujo, el sabor de la sal en nuestras bocas, en nuestras gargantas...]

... ese mar de nadie hasta la otra orilla...
Gina Rosmerholm, *Il Porto Mareburgo*

... llueve sobre Oslo como llovía sobre el Brest de Barbara, un septiembre húmedo, acaso cálido todavía, una atmósfera pesada, lanosa, acompaña el diálogo obsesivo, o repetitivo de esta obra escrita en ese Oslo que se parece al *Puerto Mareburgo* de Gina Rosmerholm... las rejas de los cines se cierran, la lluvia cae sobre las ventanas de todas las habitaciones del Hotel Central. Algunos fanales amarillos indican los *dancings* y los bares todavía abiertos... El sonido melancólico de la trompeta chetbakeriana de Mathias Eick, la introducción soñadora del piano de Jon Baslke, los acordes *gettato*, *glissando* o *pizzicato* de las guitarras, de la percusión, definen la languidez algo decadente de esta música, la diluyen en el anochecer monótono sobre la ciudad lenta. Es el reino del gris, de los grises, gris sobre gris hasta el negro; frases crepusculares, piano negro como la noche, trompeta de sombra, labios negros y pechos oscuros. Y el ritmo de la guitarra, del bajo eléctrico, del Fender y de la percusión como una lluvia [... y las hojas en la noche moviéndose en la extremidad de sus ramas, perdiendo sus gotas, recibiendo las gotas de otras hojas y transmitiéndolas a otras en una cascada de rocío o de espuma...] una lluvia muy dulce ahora, cada vez más dulce que se va, gotas de lluvia en la noche mugiente o rugiente o lágrimas de sangre, sombra más negra y vieja que la noche... se calma la borrasca, menos lluvia, y las nubes se separan de la luna, la acarician todavía.

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Adams:** *Doctor Atomic*. Finley, Rivera/Renes. Opus Arte. . . 98
- Alkan:** *Obras para chelo y piano*. Bertrand/Amoyel. H. Mundi. 68
- Alwyn:** *Obras para piano*. Wass. Naxos. 72
- Andre:** *Durch*. Accanto. Kairos. 72
- Bach, J. C.:** *Seis Sonatas*. Nosé. Naxos. 74
- Bach, J. S.:** *Cantatas BWV 78, 198*. Hereweghe. H. Mundi. 68 — *Cantatas vol. 7*. Kuijken. Accent. 73 — *Cantatas vol. 39*. Suzuki. BIS. 73 — *Sonatas en trío*. Palladian. Linn. 72 — *Variaciones Goldberg*. Nikolaieva. BBC. 69
- Bartók:** *Conciertos*. Boulez. DG. 73
- Beethoven:** *Conciertos para piano*. Kissin/Davis. EMI. . . 75 — *Fidelio*. Karajan. Orfeo. . . 71 — *Obras para chelo*. Meneses/Pressler. Avie. . . . 74 — *Sonatas para piano vol. 6*. Brautigam. BIS. 74
- Bellini:** *Sonámbula*. Bartoli, Flórez/De Marchi. Decca. . . 76
- Benjamin:** *Dance figures*. Nagano. Nimbus. 74
- Berg:** *Concierto de cámara*. Uchida, Tetzlaff/Boulkez. Decca. 65 — *Concierto para violín*. Kremer/Davis. Arthaus. . . . 65 — *Piezas. Suite*. Gatti. RCO. . 65
- Bernstein, Leonard.** Director. Obras de Mozart, Beethoven y otros. Medici Arts. 102
- Biber:** *Misa Christi resurgentis*. Manze. H. Mundi. 68
- Bizet:** *Carmen*. Antonacci, Kaufmann/Pappano. Decca. 98
- Blow:** *Anthems*. Hill. Hyperion. 75 — *Venus y Adonis*. Jacobs. H. Mundi. 68
- Böhm, Karl.** Director. Obras de Strauss, Beethoven y otros. Orfeo. 70
- Brahms:** *Réquiem alemán*. Tennstedt. BBC. 69 — *Sinfonía 4*. Schmidt-Isserstedt. BBC. . . 69 — *Trío con trompa*. Zwart. H. Mundi. 76
- Britten:** *Albert Herring*. Pears, Cross/Britten. Nimbus. . . . 76 — *War Requiem*. Rilling. Hänssler. 77
- Bruckner:** *Sinfonía 6*. Norrington. Hänssler. . . . 76
- Busch, Fritz.** Director. Obras de Mozart, Gluck y otros. Profil. 95
- Busoni:** *Doktor Faust*. Hampson, Kunde/Jordan. Arthaus. . . . 63
- Buxtehude:** *Cantatas*. Junghänel. H. Mundi. 68 — *Membra Jesu nostri*. Katschner. Raum Klang. . . . 77 — *Obras para clave vol. 3*. Mortensen. Naxos. 77
- Castel:** *Fontana del placer*. Bayón, Enguita/Heras-Casado. MAA. 78
- Chaikovski:** *Concierto para piano 2*. Nikolaieva/Anosov. Appian. 78 — *Concierto para violín*. Jansen/Harding. Decca. . . . 78
- Chopin:** *Conciertos para piano*. Lang Lang/Mehta. DG. 79 — *Sonata 2*. Pollini. DG. 78
- Dohnányi:** *Quinteto con piano*. Klepáč/Kocian. Praga. 79
- Donizetti:** *Fille du régiment*. Dessay, Flórez/Campanella. Virgin. 99 — *Roberto Devereux*. Bragaglia, Pisapia/Rota. Naxos. 79
- Dvorák:** *Cuartetos con piano*. Tétra. Eufoda. 80 — *Katja y el diablo*. Chalabala. Supraphon. . . . 80
- Elgar:** *Concierto para violonchelo*. Tortelier/Boult. BBC. . . . 69
- Falconieri:** *Suave melodía*. Lonardi. Stradivarius. 80
- Falla:** *Canciones. Concierto*. De los Ángeles/Pons. H. Mundi. 68
- Fauré:** *Nocturnos*. Owen. Avie. 81 — *Réquiem*. Hereweghe. H. Mundi. 68
- Forever.** Obras de Puccini, Berlioz y otros. Gheorghiu, Alagna/Plasson. EMI. 96
- Fretwork.** Obras de Agricola, Obrecht y otros. H. Mundi. . 68
- Gilse:** *Sinfonías 1, 2*. Porcelijn. CPO. 81
- Gilson:** *Mar*. Brabbins. Etcetera. 81
- Glass:** *Cuartetos*. Smith. Signum. 64 — *Waiting for the Barbarians*. Salter, Perry/Russell Davies. OMM. 64
- Godowski:** *Transcripciones*. Hamelin. Hyperion. 81
- Graham, Susan.** Soprano. *Canciones francesas*. Onyx. 95
- Haendel:** *Aminta e Fillide*. Schiavo, Rial/Bonizzoni. Glossa. . 81 — *Arias*. DiDonatto/Rousset. Virgin. 82 — *Joshua*. Gilchrist, Wolff/Neumann. MDG. . . . 82 — *Música acuática*. McGegan. H. Mundi. 68 — *Orlando*. Mijanovic, Janková/Christie. Arthaus. . . 99
- Haydn:** *Arias*. Quasthoff/Von der Gotz. DG. 84 — *Sonata 52*. Blechacz. DG. 83
- Hummel:** *Septeto*. Hüla. Praga. 83
- Humperdick:** *Hansel y Gretel*. Schäfer, Coote/Jurowski. EMI. 100
- Indy:** *Sinfonía italiana*. Bringuier. Timpani. 83
- Ives:** *Salmos*. Creed. Hänssler. 84
- Jurado, Pilar.** Soprano. Obras de Mozart, Rossini y otros. Transopera. 96
- Karajan, Herbert von.** Director. Obras de Mozart, Bruckner y otros. Orfeo. 70
- Keyrouz, Marie.** Voz. *Cantos bizantinos*. H. Mundi. 68
- Krenek:** *Lamentaciones*. Creed. H. Mundi. 68
- Lamenti.** Obras de Cavalli, Monteverdi y otros. Haïm. Virgin. 97
- Lasso:** *Canciones sacras*. Herreweghe. H. Mundi. . . . 85
- LIM.** Obras de Ravel, Berio y otros. Villa Rojo. BBK. 97
- Lindberg:** *Obras para piano*. Van Raat, Naxos. 84
- Liszt:** *Sinfonía Fausto*. Varios. 60
- Lully:** *Cadmo y Armonía*. Morsch, Lombard/Dumestre. Alpha. 100 — *Proserpina*. Haller, Tauran/Niquet. Glossa. . . . 85
- Machaut:** *Misa de Nuestra Señora*. Pérès. H. Mundi. . . 68
- Manrique de Lara:** *Orestíada*. Temes. Verso. 86
- Mahler:** *Sinfonía 4*. Nott. Tudor. 86
- Martini:** *Sonatas para chelo*. Zappa/Mainolfi. Claves. . . . 86
- Maxwell Davies:** *Cuartetos Naxos 9, 10*. Maggini. Naxos. 86
- Mendelssohn:** *Canciones para coro*. Rademann. H. Mundi. 87
- Messaio:** *Obras para orquesta*. Cambreling. Hänssler. 88
- Milano:** *Fantasías*. Smith. Naïve. 88
- Morales:** *Lamentaciones*. Rice. Hyperion. 90
- Mozart:** *Conciertos para piano 14 y 21*. Serkin. BBC. . . . 69
- Musorgski:** *Cuadros*. Firkusny. BBC. 69
- Oistrakh, David.** Violinista. Obras de Bach, Beethoven y otros. Brilliant. 71
- Pécour:** *Obras para piano*. Tharaud. H. Mundi. 88
- Penderecki:** *Siete puertas de Jerusalén*. Penderecki. Dux. 88
- Pickard:** *Vuelo de Ícaro*. Brabbins. BIS. 88
- Platti:** *Conciertos*. Kallweit. H. Mundi. 88
- Puccini:** *Bohème*. Gheorghiu, Vargas/Luisotti. EMI. 62 — *Manon Lescaut*. Mattila, Giordani/Levine. EMI. 62
- Ravel:** *Obras para piano vol. 2*. Pizarro. Linn. 89
- Rzewski:** *People united*. Van Raat. Naxos. 89
- Saariaho:** *Orion*. Eschenbach. Ondine. 89
- Scarlatti:** *Cantatas*. Espada. Arsis. 90
- Schmitt:** *Antonio y Cleopatra*. Mercier. Timpani. 90
- Schubert:** *Bella molinera*. Stutzmann/Södergren. Calliope. . 90 — *Quinteto "La trucha"*. Wanderer. H. Mundi. 68
- Schumann:** *Escenas de niños*. Staier. H. Mundi. 91 — *Genoveva*. Banse, Mathey/Harmoncourt. Arthaus. 100 — *Sonatas para violín y piano*. Widmann/Várjon. ECM. . . . 91
- Schwarzkopf, Elisabeth.** Soprano. Obras de Brahms, Gluck y otros. Medici Arts. 102
- Sciarrino:** *Efebo con radio*. Vis. Winter und Winter. . . . 91 — *Vento d'ombra*. Ceccherini. Col Legno. . . . 91
- Serebriy, José.** Director. Obras de Wagner, Serebrier y otros. Naxos. 102
- Serpiente venenosa.** Obras de Francés de Iribarren, Torrens y otros. Fasolis. Almagiva. . . . 97
- Shostakovich:** *Sinfonía 5*. Svetlanov. BBC. 69
- Sibelius:** *Obras para piano vol. 1*. Gräsbeck. BIS. 92
- Strauss, J.:** *Noche en Venecia*. Ridder, Kunz/Eichhorn. DG. 101
- Strauss, R.:** *Salomé*. Soloviy, Finucci/Caldi. Dynamic. . . . 92
- Szell, George.** Director. Obras de Mozart, Debussy y otros. Orfeo. 70
- Tippett:** *Cuartetos 1, 2, 4*. Tippett. Naxos. 93
- Van Cliburn en Moscú.** Obras de Brahms, Grieg y otros. VAI. 67
- Vasks:** *Viator*. Sne. Wergo. . . 93
- Vaughan Williams:** *Sinfonía 4*. Sargent. BBC. 69
- Veracini:** *Sonatas para violín*. Casazza. Brilliant. 93
- Verdi:** *Falstaff*. Karajan. Orfeo. 71
- Vivaldi:** *Conciertos para dos violines*. Mullova, Carmignola/Marcon. Archiv. 93 — *Conciertos para violonchelo*. Coin/Antonini. Naïve. 94 — *Cuatro estaciones*. Beyer. Zig Zag. 94
- Wagner:** *Maestros cantores*. Adam, Kmentt/Böhm. Orfeo. 70 — *Parsifal*. Volle, Ventris/Haitink. DG. . 101 — *Walkyria*. Gambill, White/Rattle. Belair. 101
- Wagner, Vanesa.** Pianista. Obras de Haydn, Berio y otros. Ambrosie. 95
- Xenakis:** *Música para teclados*. Grossmann. Neos. 66 — *Kraanerg*. Drury. Mode. . . 66 — *Obras orquestales vol. 5*. Tamayo. Timpani. 66

A detailed oil painting portrait of Ruperto Chapí. He is depicted from the chest up, wearing a dark suit jacket, a white shirt, and a dark tie. He has a full, light-colored beard and mustache, and is wearing round-rimmed spectacles. His hair is dark and neatly combed. The background is a textured, muted purple-grey color. The lighting is soft, highlighting the contours of his face and the texture of his clothing.

**RUPERTO
CHAPÍ**
(1908-2008)

EL CREADOR INCANSABLE

El 27 de marzo de 1851 nace en Villena (Alicante), y es bautizado al siguiente día en la iglesia parroquial de Santa María de esta ciudad. Sus padres son José Chapí Pérez, barbero de oficio, y Nicolasa Lorente Puche. Es el quinto hijo de una descendencia numerosa, siete hermanos, tres chicos y cuatro chicas, dos de las cuales fallecerán temprano.

Componen una familia modesta, que posee algunas tierras y vive con cierto desahogo. Acordes con una tradición familiar, sus hermanos aprenden solfeo desde la infancia, y él siente la inclinación hacia la música desde su primera edad, siendo precisamente uno de sus hermanos quien le inicie en la lectura musical. Sólo tiene seis años, cuando fallece su madre el 28 de octubre de 1857, hecho que le afecta profundamente. Otra gran afición artística que le atrae desde pequeño es el dibujo, que desarrollará más adelante en la pintura de acuarela. Realiza con gran aprovechamiento sus estudios elementales en la Escuela Superior de su villa natal con don Ginés García, obteniendo excelentes calificaciones. En la casa familiar se cultiva la lectura y se cantan motetes acompañados a la guitarra por el padre. En 1858 concluye los estudios elementales de solfeo. Con siete años y medio toca el flautín en una corporación musical de su localidad, y aprende unas nociones de violín y clarinete con sus hermanos. Con nueve años siente la vocación de crear música y comienza a componer alguna canción (*La amapola*, sobre una poesía de José Selgas y Carrasco), con gran dificultad por su ignorancia de las reglas de composición. La llegada de un nuevo director de música, Higinio Marín, es providencial para Chapí, porque le descubre un mundo nuevo en el arte musical, le enseña a tocar el cornetín y, viendo las aptitudes de su discípulo, le insta a que se desplace a estudiar al Conservatorio de Madrid. Mientras tanto, va adquiriendo una formación armónica y compositiva de manera autodidacta y anárquica, con la lectura de partituras que llegan a sus manos y de algún método como el de Eslava, texto oficial del Conservatorio de Música de Madrid. En 1866 es nombrado director de la banda de Villena y, sin apenas medios para sostenerla, aumenta su plantilla, da clases a los novatos y la dota de un nuevo repertorio. En esta época compone su primera zarzuela, *La estrella del bosque*, con libreto de Antonio Carrasco Ibáñez, el hijo del boticario. Pero su destino le empujaba hacia la capital de España. Pese al desconsuelo y pocas ilusiones de su padre sobre su porvenir en Madrid, y a su propio dolor por la separación familiar, Chapí no renuncia a viajar a la capital el 11 de septiembre de 1867, firme en su fe de que su futuro está allí. Se matricula en el Conservatorio de Música y estudia armonía con Miguel Galiana. Para subsistir toca el cornetín en el Teatro de Novedades, trabaja de copista en *El eco de Marte* y da alguna clase particular. Pero su situación económica es insostenible, llega a dormir en la calle y pasa hambre, habiendo de alimentarse gracias a la beneficencia. Antes del verano de 1868, obligado por la enfermedad de su hermano, vuelve a Villena, donde él mismo cae enfermo. Aprovecha la estancia en su villa natal para seguir estudiando armonía y componer otra zarzuela, *Doble engaño*, con libreto también de Antonio Carrasco. El 2 de octubre regresa a Madrid y continúa sus clases con Miguel Galiana en el Conservatorio. Vive alquilado en la casa de un paisano, con escasas comodidades y mala comida, pero por escaso alquiler, lo que le permite ahorrar algo. Gracias a su extraordinario progreso en armonía consigue rea-



Xilografía en el periódico *La Ilustración Española y Americana*, n.º XLIV, del 30 de octubre de 1891. Publicada con motivo del estreno de la zarzuela *El rey que rabió*.

Instituto Complutense de Ciencias Musicales

lizar dos cursos (segundo y tercero) en uno y ganar en 1869 el primer premio en esta asignatura. Entre la primavera y el verano de este año toca en una orquesta en un salón de baile (los jardines del Paraíso), que le aporta un sueldo para mantenerse con vida. Estudia segundo año de piano y, aunque lo aprueba en septiembre, abandona este instrumento por sus limitaciones económicas. Durante el curso 1869/70, se contrata como suplente en la orquesta de los Bufos de Arderius y posteriormente en la del Circo de Price. Continúa sus estudios en el Conservatorio, aprendiendo contrapunto con Tomás Fernández Grajal. Tras pasar otra enfermedad, trabaja en la Sociedad Pequeña de conciertos que tocaba en los Campos Elíseos. Conoce a Vicenta Selva, perteneciente a una familia de Villena que reside en Madrid, con la que inicia un noviazgo. Al cumplir los veinte años es llamado al servicio militar, pero es declarado inútil por miopía. Gracias a la mediación del célebre barítono Francisco Salas, consigue un libreto de zarzuela de Salvador María Granés para ponerle música, con el título de *Abel y Caín*, pero la dejaría inconclusa de momento, ante la imposibilidad de estrenarla. Durante los cursos 1870/71 y 1871/72 estudia composición con Emilio Arrieta, quien será siempre su protector, y compone como ejercicios escolares dos actos de la ópera *Ormesinda* y un *Scherzo sobre motivos del Quijote*, entre otras obras. Concluye sus estudios musicales en 1872 con premio fin de carrera, al igual que Tomás Bretón. Este mismo año gana unas oposiciones a músico mayor de Artillería, en el verano se casa con Vicenta Selva, y en diciembre pasa por el doloroso trance de la muerte de su padre, que le sume en una profunda tristeza. En 1873 presenta la primera versión para banda de su *Fantasia morisca*, con motivo de un concurso convocado por el Fomento de las Artes (que será estrenada en 1879, en su versión definitiva para orquesta, por la Unión Artístico-Musical), y el 14 de mayo, tras musicar las partes que faltaban, consigue estrenar de mala manera *Abel y Caín* en el Circo de Rivas.

Años de aprendizaje

En el año 1873 oposita a una plaza de pensionado para ampliar su formación en la Academia Española en Roma, y la consigue, siendo designado el 23 de diciembre para ocuparla. El episodio lírico en un acto que le sirve para ganar la oposición, *Las naves de Cortés*, con libreto de Antonio Arnao, es estrenado el 19 de abril de 1874 en el Teatro Real de Madrid, dirigido por su autor. La obra suscita disparidad



Cartelera del Teatro Apolo de 1902. *Nuevo Mundo*, n.º456

de opiniones entre los críticos. Viaja a Roma con su mujer y su hija Cecilia, y el 16 de junio de 1874 toma posesión de su plaza. Pasan por estrecheces económicas, dado lo exiguo de la pensión que reciben (1000 pesetas anuales, además de otra cantidad para gastos de habitación y estudio). Trabaja en la composición de una serie de obras y estudia las de otros autores, para enriquecer su formación. A finales de junio de 1875 se desplaza a Milán, en busca de mejores horizontes musicales. El 11 de mayo de 1876 se estrena en el Teatro Real de Madrid *La hija de Jefe*, con libreto de Antonio Arnao, ópera compuesta durante su período romano, que tras un par de representaciones desaparecería para siempre de los escenarios. El 23 de noviembre de este mismo año, se estrena en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid su ópera en un acto, con libreto otra vez de Antonio Arnao, *La muerte de Garcilaso*, junto al poema sinfónico *Scenes de cape et epeé* y un *Motete a siete voces*. A finales de 1876 se traslada a vivir a París, para realizar su tercer y último año de pensionado de número. El 5 de mayo de 1878 se le nombra además pensionado de mérito, debido a la vacante dejada por Zubiaurre, tomando posesión el 7 de junio. De su etapa parisina procede la ópera en tres actos, con libro de Mariano Capdepón, *Roger de Flor*, estrenada en el Teatro Real de Madrid el 25 de enero de 1878 de forma incompleta, por problemas artísticos, y ya en su totalidad el 11 de febrero, representándose durante cuatro noches. En París compone también su *Sinfonía en re menor*, que se estrenará en Madrid el 30 de marzo de 1879 por la Sociedad de Conciertos, y la *Polaca de concierto*. El 19 de marzo de 1880 se estrena en el Conservatorio de Madrid su oratorio *Los Angeles*, con texto del insustituible Antonio Arnao.

Ha obtenido un permiso de viaje a Madrid para asistir a los ensayos de sus obras, y cada vez parece estar más harto del ambiente musical parisino. Finalmente, decide volver definitivamente a España, para tratar de abrirse camino como compositor.

Se instala con su familia en Madrid. El año 1880 inicia una carrera imparable de producciones teatrales. Estrena *¡Adiós Madrid!* (20-I), *Las dos huérfanas* (24-I), *Madrid y sus afueras* (4-IX), *Música clásica* (20-IX), sin duda su mejor partitura de esta temporada, todavía en el repertorio, *La calle de Carretas* (23-XI), y *La calandria* (24-XII).

El año 1881 sustituye en la dirección de la Unión Artístico Musical a Tomás Bretón, que ha de marchar a Roma

pensionado, y dirige veintinueve conciertos a esta orquesta durante el verano. Sólo permanecerá al frente de tal agrupación esa temporada. Sigue componiendo sin parar. En el primer semestre de este año estrena *Nada entre dos platos* (26-II), y *El hijo de la nieve* (21-III). Para el proyecto de crear una ópera nacional, Chapí se suma ilusionado y presenta *La serenata* (5-XI), ópera en un acto, que parece mirarse en Paisiello, Cimarosa y Rossini. En 1882 estrena una de sus producciones más relevantes, *La tempestad* (11-III), melodrama lírico-fantástico en tres actos, cosechando un extraordinario éxito (más de setenta y cinco representaciones consecutivas y su exportación a provincias), que revertirá en la economía del autor.

A finales de agosto de 1883, Arrieta, Fernández Caballero, Chapí, Llanos y Marqués, como músicos, y Ramos Carrión, Zapata y Estremera, como libretistas, constituyen una sociedad lírico-dramática en el Teatro de Apolo para tratar de revitalizar la zarzuela. Todos se comprometen a estrenar por lo menos una obra al año cada uno. Chapí será uno de los directores de orquesta. En 1884 estrena *La flor de Lis* (3-V), *El milagro de la Virgen* (8-X), que no llegaría a cuajar entre el público, a pesar de tener momentos brillantes, y *El guerrillero* (9-XI). El fracaso de esta última obra fue el detonante para que la sociedad lírico-dramática se deshiciese.

En 1885 plantea su dedicación a obras menores. Así estrena *Los quintos de mi pueblo* (2-III), *El país del abanico* (14-IX), *Término medio* (20-X), y *¡Ya pican, ya pican!* (23-X). El año 1886 cesa en su quehacer frenético y sólo estrena una obra, *El domingo gordo o Las tres damas curiosas* (13-I).

En 1887 vuelve a la carga con un abundante lote de obras. El 22 de enero estrena *El figón de las desdichas* (22-



Instituto Complutense de Ciencias Musicales

Museo Nacional de Antropología, Madrid

I), *Juan Matías el barbero o La corrida de Beneficencia* (17-III), *Playeras* (26-III), *El fantasma de los aires* (20-IV), el Teatro de Variedades sufriría un incendio al año siguiente, el 28 de enero de 1888, durante una de las representaciones de esta obra, lo que sería la causa de su desaparición), *Los lobos marinos* (17-V), *Felipe* (10-VIII), *La bruja* (10-XII), zarzuela en tres actos, una de sus mejores partituras, que se representaría muchísimas veces y sigue representándose, y que proporcionaría abundante dinero a su autor, y, finalmente, *El esclavo o La venida del Mesías* (23-XII).

En 1888 presenta tres obras menores, *Noche de feria* (11-VI), *Exposición Universal* (9-X), y *Ortografía* (31-XII). El motivo de esta decreciente actividad creativa se debe a sus viajes por España para representar *La bruja*. En 1889 hay una serie de zarzuelas cortas. Estrena *El país de los insectos* (20-IV), *Las hijas del Zebedeo* (9-VII), *El cocodrilo* (12-VII), *¡A casarse tocan! o La misa a grande orquesta* (7-IX), *La flor del trigo* (13-XII), y *Misa de réquiem* (16-XII). Durante el verano de este mismo año, todavía saca tiempo para desplazarse hasta Bayreuth, en compañía de Arrieta y de otros amigos, y asistir a la representación de algunas óperas de Wagner. Este año también compone precipitadamente, para participar en un concurso-homenaje al poeta José Zorrilla en Granada, el poema sinfónico *Los gnomos de la Alhambra*, pero no conseguirá el premio. La obra será estrenada el 11 de enero de 1891 por la Sociedad de Conciertos en el Teatro Real con gran éxito.

Del teatro por horas a la ópera nacional

En el año 1890 fortalece su fama, arrojando un aluvión de obras cortas que contribuirán a consolidar el teatro por horas. Con excepción de la primera, todas las demás son de un solo acto. Así estrena *Todo por ella* (23-IV), *¡Las doce y media y sereno!* (7-V), *Los muleteros* (14-VI), *Los nuestros* (25-VI), *Nocturno* (27-VI), *Los alojados* (16-VII), *Pan de flor* (2-VIII), *Las tentaciones de San Antonio* (23-VIII), *La leyenda del monje* (6-XII), y *Para hombres solos* (13-XII). En mayo de

este mismo año se constituye una junta directiva de autores dramáticos en el Círculo Artístico y Literario, a la que se incorporará Chapí, para la defensa de los derechos de autor.

En 1891 frena un poco en su actividad creadora y nos ofrece tres estrenos, *Los trabajadores* (10-I), *El rey que robó* (20-IV), uno de sus grandes triunfos, que será el suceso musical más importante de la temporada y que sigue en el repertorio, y *El mismo demonio* (7-XI). Mantiene un distanciamiento con el empresario de Apolo, Felipe Ducazcal, por apoyar las reivindicaciones laborales de la orquesta.

En 1892 nos ofrece *La bala del rifle* (1-II), *La raposa* (27-IV), *Las campanadas* (13-V), otro gran éxito, *La Czarina* (8-X), obra con aires de opereta, y *El organista* (20-XII). En 1893 estrena *Vía libre* (25-IV), *Los gendarmes* (21-X), *El reclamo* (25-XD), y *Los Mostenses* (6-XII), un fracaso.

En 1894 ha roto sus relaciones con la empresa del Teatro de Apolo (Arregui y Aruej), porque sus obras no se reponían en este local con la periodicidad que él se merecía. Por otra parte, mantenía un enfrentamiento con Florencio Fiscowich, que controlaba el archivo musical de casi todos los autores famosos del momento, con excepción del de Chapí, y presionaba para que las producciones de éste se interpretaran lo menos posible. Las consecuencias son que este año sólo estrenará tres obras, *El Duque de Gandía* (10-III), *El moro Muza* (31-X), y *El tambor de granaderos* (16-XI). Asume la dirección artística del Teatro de Eslava. En 1895 estrena *Mujer y reina* (12-I), un gran éxito, *El cura del regimiento* (1-III), *El señor corregidor* (4-XI), y *El bajo de arriba* (28-XII).

En 1896, por interés económico de Chapí y de los propios empresarios del Teatro de Apolo, habrá una conciliación y volverá a producir obras para este coliseo. Es un año prolífico. Estrena *El cortejo de la Irene* (6-II), *La gitanilla* (30-IV), *Los veteranos* (2-VII), *Los golfos* (24-IX), *Las peluconas* (18-X), *Los guerrilleros* (21-XI), y *Las bravías* (12-XII), un acontecimiento. Sigue dirigiendo el Teatro de Eslava, donde estrena *¡Viva el Rey!* (20-XI).

En 1897 vuelve a la carga. Estrena *Los charlatanes* (14-I), *El sí natural* (11-II), *El paso a nivel* (23-III), *La niña del estanquero* (10-VD), y por fin *La revoltosa* (25-XI), un bombazo, obra paradigmática del "género chico" e inmortal. También presenta este año *La piel del diablo* (10-XII). Y en



Colección R. Barce

Caricatura de Tovart para una portada de *La Novela Teatral*, 1917.

1898 sigue en la brecha. Estrena *Los hijos del batallón* (17-II), *Pepe Gallardo* (7-VII), *El beso de la duquesa* (24-IX), *La chavala* (28-X), y *Curro Vargas* (10-XII), drama lírico en tres actos, una excelente obra.

En 1899 estrena *El fonógrafo ambulante* (25-IV), *El baile del casino* (22-X), *La cara de Dios* (28-XI), *La señá Frasquita* (2-XII), y *Los buenos mozos* (21-XII). El 16 de junio de este año se constituye la Sociedad de Autores Españoles, que viene a sustituir a la Asociación Lírico-Dramática, y en la que juega un papel relevante Chapí.

Con la entrada del nuevo siglo continúa infatigable en su producción de obras. En 1900 estrena *El galope de los siglos* (5-I), *Aprieta, constipado o El catarro nacional* (24-II), en colaboración con varios autores, *La cortijera* (2-III), *El gatito negro* (3-V), *María de los Ángeles* (12-V), *El estreno* (19-VII), y *El barquillero* (21-VII), otro de sus éxitos.

En 1901 entrega otro lote de obras en un acto. Estrena *Los fatigados* (10-I), *Blasones y talegas* (16-III), *Los locos* (6-IV), *Tierra por medio* (23-IV), *Academia militar* (29-VII), *La guajira* (15-XI), y *Quo vadis?* (28-XII). Este mismo año se aborda la construcción del Teatro Lírico por el empresario Berriatúa, con la aspiración de que sea el templo de la ópera española. Se encarga a Chapí de la dirección artística, quien convoca a los compositores nacionales con tendencias operísticas, para que se unan al proyecto y produzcan obras de estas características para el mismo.

En 1902 presenta diez obras, nada menos, algunas de larga duración. Estrena *El sombrero de plumas* (6-II), *Plus Ultra* (10-V), *El tío Juan* (25-VI), *Abanicos y panderetas o A Sevilla en un botijo* (10-VII), *El puñao de rosas* (30-X), otro gran éxito, *Cuadros vivos* (22-XI), *La venta de don Quijote* (19-XII), obra predilecta de Chapí, y *El rey mago* (30-XII). El 7 de mayo se inaugura el Teatro Lírico, antes citado, con su ópera *Circe*, en tres actos, con libro de Miguel Ramos Carrión. Pero el ambicioso proyecto de crear una ópera nacional se desvanece en sólo dos meses por imposibilidades económicas, que obligan al empresario Berriatúa a emigrar a Francia. El 19 de diciembre estrena *Don Juan de Austria*, drama lírico en tres actos, en el Teatro Lírico.

En 1903 desciende su producción zarzuelística y también su éxito. Estrena *La leyenda dorada* (13-II), *Mam'zelle Margot* (16-IV), *El equipaje del rey José* (14-VII), *La chica del maestro* (29-X), y *La cruz del abuelo* (20-XI). Empieza su dedicación a la música de cámara y estrena su *Cuarteto n.º 1 en sol mayor*, el 23 de marzo en la Sociedad Filarmónica, interpretado por el Cuarteto Francés.

En 1904 estrena *Género chico* (1-V), *Aves de paso* (4-V), *La cuna* (4-V), *Sesión pública* (10-V), *La tragedia de Pierrot* (19-X), *La puñalada* (26-X), *La polka de los pájaros* (21-XI), y *Juan Francisco* (22-XII). Siguiendo su vena camerística, estrena su *Cuarteto n.º 2 en fa mayor* el 9 de mayo, interpretado por el Cuarteto Checo en la Sociedad Filarmónica.

En 1905 sigue muy activo. Estrena *El cisne de Lohengrin* (16-II), *La guardia de honor* (17-II), *Miss Full* (24-III), *El hijo de doña Urraca* (3-IV), *La inocente Virginia* (22-IV), *El seductor* (30-V), *La peseta enferma* (8-VI), *Calabazas* (17-VI), *El alma del pueblo* (27-VI), *El amor en solfa* (8-XI), en colaboración con José Serrano, *Angelitos al cielo* (6-XII), *La Reina* (14-XII), *Alma gitana* (16-XII), y *La sobresalienta* (23-XII). Estrena también su *Cuarteto n.º 3 en re mayor*, el 9 de marzo, interpretado por el Cuarteto Francés en la Sociedad Filarmónica.

Durante 1906 continúa produciendo obras en un acto sin descanso. Estrena *La joroba* (14-II), *Los contrabechos* (14-II), *El maldito dinero* (8-V), *El rey del petróleo* (22-V), *El triunfo de Venus* (6-VI), *El príncipe Kuroki* (19-VI), *La fragua de Vulcano* (12-XII), *La pesadilla* (22-XII), y *Los bárbaros del Norte* (28-XII).

En 1907 tampoco falta a su cita camerística y estrena su última aportación a este género, el *Cuarteto n.º 4 en si menor*, el 22 de febrero, por el Cuarteto Francés en la Sociedad Filarmónica. Sus producciones zarzuelísticas manguan este año. Estrena *El pino del Norte* (27-II), la *Tirana del tripili* (23-III), tirana para voz y orquesta, en la Fiesta del Sainete celebrada en el Teatro Español, *Ninón* (13-V), *La puerta del Sol* (5-VII), y *La patria chica* (15-X), una de las mejores composiciones de sus últimos tiempos.

Pero en 1908 hay lluvia de nuevas producciones. Estrena *La dama roja* (2-IV), *Los majos de plante* (11-IV), *El merendero de la alegría* (24-IV), *Entre rocas* (21-V), *Los madrileños* (2-VI), *La carabina de Ambrosio* (2-VII), *El diablo con faldas* (15-VII), en el Teatro Mayo de Buenos Aires, *Sábado blanco* (17-VII), *La eterna revista* (18-VII), *El amor en capilla* (1-VIII), *Las mil maravillas* (23-XII), y *Las calderas de Pedro Botero* (31-XII).

Y llegamos al final. En 1909 estrena *¡Aquí base farta un hombre!* (30-I), y su más importante y ambiciosa ópera, *Margarita la Tornera* (24-II), en el Teatro Real. Un mes después, el 25 de marzo, a las seis de la mañana, a consecuencia de un colapso cardíaco en el curso de una pulmonía, fallece en su domicilio de Madrid, calle del Arenal n.º 18, rodeado de su esposa, hijos y el maestro Arín. La familia recibe el pésame del Rey Alfonso XIII. El entierro es una impresionante manifestación de duelo, con participación del Ministro de Instrucción Pública, compositores, libretistas, artistas y gran gentío, con homenaje de banda y orquesta ante los teatros de Eslava, Apolo, La Zarzuela y el Real al paso de la comitiva fúnebre. Finalmente, es enterrado en la Sacramental de San Justo de Madrid, al fondo del patio de Santa Gertrudis, sección 4ª, sepultura n.º 164, a poca distancia de la tumba de Chueca. La Prensa llenará páginas y páginas en honor de tan destacada figura de la música, en mi opinión el más sobresaliente de todos los compositores de zarzuela.

En 1910 se estrena su última zarzuela, *La magia de la vida* (12-I), en el Teatro de Apolo.

RUPERTO CHAPÍ, MÚSICO ENTRE DOS SIGLOS

Entre la zarzuela clásica y el género chico

La vida de Ruperto Chapí transcurre en fechas cruciales para la historia nacional y para la historia del teatro lírico español. En los años que van de su nacimiento a su muerte los acontecimientos políticos y los hechos culturales van trazando en torno a la zarzuela una serie de transformaciones y cambios que el compositor vive directamente y tienen incidencia en su obra.

Chapí nació a mitad del ochocientos en una pequeña ciudad provinciana, Villena, y dada su temprana afición a la música y la desvinculación familiar con la misma tuvo que trasladarse a Madrid para iniciar una carrera profesional que sólo la capital de un estado muy centralizado estaba en condiciones de ofrecerle. Llega a la ciudad en vísperas de la revolución del 68. La capital es un hervidero de expectativas políticas pero está igualmente abierta a toda clase de iniciativas culturales.

El joven músico inicia su formación profesional en un Conservatorio muy reformado debido al impulso de Arrieta, director del mismo por decisión del nuevo gobierno. Su inserción en la vida urbana le permite conocer de cerca el ambiente teatral y asistir a los cambios que se están produciendo en el ámbito de la zarzuela. Ésta, desde los años centrales del siglo, se ha ido convirtiendo en una forma de ocio urbano muy del gusto de la aristocracia y burguesía isabelinas y dispone en Madrid de un espacio de difusión propio desde 1856, el Teatro lírico-español, conocido como de la “Zarzuela”, que compite con la programación de ópera del Teatro Real. Las capas más cultas y acomodadas de la ciudad compaginan ambos espectáculos y músicos, libretistas y empresarios apuestan por la zarzuela. Esta coyuntura favorable permite vivir a la misma en esos años momentos muy brillantes.

Sin embargo, parece que coincidiendo con la Gloriosa, la zarzuela da muestras de entrar en un momento de crisis que se refleja en la alusión continua al problema en la prensa periódica y en un desplazamiento de ciertos sectores del público hacia otro tipo de espectáculos con música. Los cambios generales del país repercuten en las pautas de ocio y en sus formas de expresión.

En las décadas centrales del siglo, lo que varió en las grandes ciudades españolas fueron las condiciones de la vida urbana. Un crecimiento demográfico notorio y continuo transformó el perfil urbano nacional y modificó gradualmente las pautas de diversión y esparcimiento social. Una población joven, femenina y masculina, llegó a la ciudad y se instaló en ella. El proceso fue muy semejante en todas las ciudades europeas. La regulación del trabajo en la ciudad creó unos espacios de ocio propios, liberados del trabajo productivo en el despacho, el taller, la tienda... Un mayor número de personas tuvo deseos y necesidad de divertirse.

A finales del siglo XIX, la capacidad de atraer hacia los espectáculos musicales a ese cada vez mas amplio público estaba en relación directa con la posibilidad de aligerar las zarzuelas, hacerlas más breves, abaratar el precio de las entradas y ofrecer al público una amplia oferta de sesiones

diarias. Es el ensayo que un grupo de actores pone en marcha en Madrid en 1868 en un pequeño teatro de la ciudad, El Recreo. En poco tiempo la tentativa se revela como un medio eficaz para sacar a la zarzuela de su bache.

El ensayo pasa de las pequeñas salas a los teatros de gran aforo, como el Variedades, y en unos años se presenta como una alternativa cultural en la ciudad. Se va definiendo como una forma de ocio muy adaptada a las posibilidades de la vida urbana en Madrid, Barcelona, Valencia. Va ganando teatros, atrayendo a compositores, libretistas, actores, cantantes, empresarios. Al terminar el siglo, arrolla con un intenso empuje y ocupa casi todas las salas teatrales de Madrid. A la par mantiene un teatro de referencia, el Apolo, y una red de teatros de verano que estrenan o repiten durante el estío lo que fue un éxito de temporada en las salas teatrales durante el invierno.

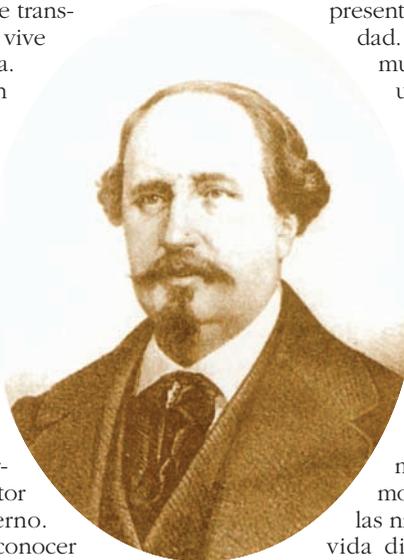
Al mismo tiempo, las zarzuelas cortas van creando un repertorio de temas y músicas que filtran el aire de la realidad, muy en boga en toda Europa por esos momentos. Ya no hablan de mitos, de fábulas ni de grandes pasiones sino que hacen de la vida diaria su tema de inspiración. Pequeñas anécdotas, tejidas en general de manera muy superficial, acercan el teatro a la calle y la calle al teatro en un fenómeno de retroalimentación muy

característico. La música de las obras más logradas se difunde por las calles a través de los pianos domésticos y de los organillos y se toca en los innumerables cafés con música que había en las ciudades. El efecto multiplicador de todos estos elementos va dando a la zarzuela un predominio cultural como forma de ocio colectivo.

Un fenómeno cultural de gran envergadura, en el que están implicadas muchas personas que viven y alimentan esa industria del ocio urbano —ya muy moderna— con formas nuevas de organización y producción. Primero un plantel de compositores que alternan la zarzuela grande con la chica, unos actores y cantantes que pasan de unas a otras sin problemas, unos teatros, que en Madrid de 1887 a 1910 se dedican con exclusividad al género chico, y unos empresarios o promotores que invierten en el teatro lírico, con preferencia en el género chico.

Cuando Ruperto Chapí retorna a Madrid en 1880, tras una estancia de dos años en el extranjero para perfeccionar su formación, todo este proceso está en marcha. Precisamente es esa fecha la que Deleito y Piñuela elige como fecha de inicio del género chico. Ello parece indicar que un ambiente, que el compositor había dejado en crisis y plagado de posibilidades, está ya dando respuesta a esa crisis con nuevas propuestas que han dejado de ser experimentales para convertirse en una realidad teatral. Lo que empieza en 1880 es —citando la cronología de Deleito— el momento de expansión de la zarzuela chica que culminará unos años más tarde con su triunfo.

Chapí viene muy decidido a continuar la obra de sus ilustres predecesores, Barbieri, Oudrid, Arrieta, y a componer obras que añadan nuevos éxitos a la zarzuela clásica. Tiene incluso en mente un proyecto de ópera nacional. Sin



Emilio Arrieta



Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

embargo, encuentra una ciudad donde los críticos se resisten a aceptar el género chico pero los compositores y los libretistas están ya colaborando con él.

No abandona sus empeños ni los abandonará en toda su vida. Estrena *La tempestad* (1881), *El milagro de la Virgen* (1884) y *La bruja* (1887), recibidas con expectación por la crítica que le señala como al continuador de la zarzuela grande. Al mismo tiempo, empieza a componer para el género chico y entra en conexión con el teatro Apolo que sería, con un breve paréntesis de ruptura, el escenario de muchas de sus obras.

En años sucesivos, su línea de creación será la misma. Pasar de un campo a otro, dejando tras de sí una estela de solvencia y de calidad. En ambas esferas creó un estilo propio y original que aportó ideas y pautas que sobrevivieron tras su desaparición.

En el momento en que Chapí trabajaba, el público urbano de Europa y de una gran parte de la joven América se encandilaba con la opereta, sobre todo la de inspiración centroeuropea. Se estaba empezando a crear una homogeneidad del gusto en el que esa forma de teatro lírico, ligera, esfumada, podía convertirse en un lenguaje universal. En Londres, París, Viena las pautas culturales de la burguesía y la pequeña burguesía urbanas se aproximaban. Ruperto Chapí acercó la zarzuela nacional a ese lenguaje internacional sin dejar de imprimirle un sello original. Cuando por esos mismos años salió a los medios culturales un debate muy propio de la modernidad: el conflicto entre alta y baja cultura, Chapí lo resolvía coherentemente con su propia obra.

El compromiso con la realidad

Sorprende observar que Ruperto Chapí, sin renunciar nunca a la idea de crear una ópera nacional ni dejar de componer zarzuelas grandes y pequeñas para un público cada vez

más numeroso, pudo dedicar una parte de su actividad a organizar la Sociedad de Autores. En ello, debió jugar un papel central su trabajo constante de proveedor de piezas musicales para los teatros de Madrid y su visión desde dentro de los cambios que se estaban produciendo en el consumo cultural urbano. Ambos factores le permitirían vislumbrar la importancia que la producción musical iba a tener en la sociedad contemporánea.

Cuando Chapí se incorpora a la vida teatral madrileña, autores y músicos vivían mediatizados por los editores que adquirían directamente las obras a los creadores y las explotaban comercialmente. A fines de siglo, había en Madrid varias casas editoriales y de ellas la de Florencio Fiscowich era la más importante. Como los materiales de orquesta eran muy caros, los editores copiaban las obras que a su juicio iban a tener éxito y alquilaban a las empresas teatrales un número determinado de éstas por una cantidad alzada. Con ello se fueron creando archivos musicales dispersos por todas las ciudades españolas.

Poco a poco, Fiscowich fue monopolizando y reuniendo el archivo más importante en Madrid y atrayendo a su editorial a casi todos los compositores en activo. Por medio de contratos muy simples, los músicos le vendían, cedían y traspasaban a perpetuidad el derecho exclusivo de reproducción de las obras compuestas hasta el momento del contrato y de cuantas escribieran en lo sucesivo. A cambio, recibían una cantidad en pesetas que variaba según la categoría del autor. Fiscowich se ocupaba de llegar a un acuerdo con los teatros, les alquilaba los papeles de música y fijaba las condiciones según cada caso concreto. De esta manera, el editor ejerció un monopolio que funcionó bastante bien. Los teatros y hasta cierto punto los autores estaban satisfechos porque regularizaba una situación que hasta entonces había sido más anárquica.

Cuando, a partir de la década de los ochenta, la expan-

sión de la zarzuela, y muy singularmente del género chico, necesita obras que cubran la demanda incesante y continua de los teatros empieza a ponerse de manifiesto que músicos y autores son una pieza importante del nuevo sistema de creación musical y su propio éxito —privado y público— les da conciencia de su importancia. Ese industrialismo creativo —que llamó despectivamente un crítico de la época— era una condición esencial del tinglado.

Por ello, igual que algunos autores individualmente empiezan a constatar la suerte de poder vivir de lo que hacían es esta nueva sensación de autosuficiencia, de posibilidad de vivir sin depender de instituciones y protectores la que confiere a los profesionales de este sector la capacidad de atisbar un nuevo estatus en una sociedad todavía muy subdesarrollada en el plano cultural. España y en ella Madrid era una ciudad donde el consumo de periódicos o de libros era bajo en relación con otros países o ciudades europeas, pero donde sin embargo, en el plano del ocio urbano el sector de la producción musical presentaba claros síntomas de modernización. En ningún otro ambiente creativo se daban tantos casos de autores que podían vivir holgadamente de lo que hacían ni tantos, comparativamente hablando, que accedieran a la fama y a un magnífico bienestar a partir de la composición de libretos u obras para el teatro lírico. Por tanto, no es extraño que a un joven Cansinos Asséns, escritor y periodista recién llegado a la incipiente industria mediática madrileña, un consejero amigo de su familia le incitase a escribir para el teatro musical como la mejor manera de ganar dinero y hacerse un nombre.

De todo ello Chapí debió tener una percepción clara que le puso en el convencimiento de, como diría Sinesio Delgado, autor que le acompañó en su esfuerzo por crear la Sociedad de Autores, que el capital de cada autor era su propia obra y era necesario organizarse colectivamente si se quería acabar con el monopolio de los editores.

Sinesio Delgado ha dejado una obra autobiográfica, donde en parte relata la trayectoria de ese empeño. Es interesante constatar cómo el clima reivindicativo de finales del ochocientos llegó a impregnar a un colectivo tan poco aficionado a ese tipo de luchas. No sé si la influencia era sólo terminológica, pero de hecho tuvieron que vencer resistencias profundas de los propios autores y de los intereses reinantes. Chapí rompió la buena relación que tenía con el Teatro Apolo, que apoyaba la empresa de Fiscowich. Cuando Sinesio Delgado fue nombrado director artístico del mismo se reanuda la colaboración entre el músico y el Teatro y Chapí persistió en su esfuerzo hasta lograr en 1899 la creación de la Sociedad de Autores.

En el empeño por conseguir un archivo musical propio, a Chapí le ayudaron además de Sinesio músicos que en esas fechas finales de siglo eran muy activos, componían y estrenaban sin parar e iban a jugar un papel anónimo, bien orquestado por Chapí, en el logro final. Me refiero sobre todo a Tomás López Torregrosa y Manuel Quislant. Ambos estaban relacionados con él por origen próximo, los dos procedían del Levante español, y vinculados por la autoridad que Chapí ejercía como maestro —López Torregrosa había sido su alumno en el Conservatorio de Madrid— y en el medio teatral madrileño.

López Torregrosa, director del Teatro Apolo durante unos años, colaboró con Sinesio Delgado en diversas obras y muy pronto participó en el proyecto de la Sociedad de Autores. Autor de obras de éxito para todos los teatros de Madrid, algunas de ellas bastante valiosas, colaboró como



autor libre durante un tiempo casi exclusivamente con los implicados en la Sociedad ante el acoso de la prensa y de los editores. Cuando la recién creada Sociedad llegó a un acuerdo con Fiscowich y le compró su archivo musical, la situación se desbloqueó y él pasó a ser uno de los primeros miembros de la institución.

Quislant logró una plaza de violín en la Orquesta del Teatro Eslava dirigida por Chapí y trabó una relación con el mismo que sería definitiva. Le encargó la dirección de su copistería musical, punto de partida de la nueva Sociedad de Autores. Quislant realizó una labor tenaz, autografiando materiales de orquesta que pudiesen competir con el Archivo Fiscowich. Al mismo tiempo, componía sin cesar obras que inundaban las carteleras teatrales. Es probablemente uno de los músicos más representativos de esa fecundidad productiva que el teatro lírico necesitaba para mantenerse en pie y que sin grandes destellos de genio personal proporcionó a los autores un holgado pasar.

La Sociedad de Autores pasó a estar presidida por el principal promotor del proyecto, Ruperto Chapí, e integrada en su Junta Directiva por muchos de los que desde el primer momento habían apoyado el proyecto, como Sinesio Delgado y Tomás López Torregrosa. A ellos se fueron añadiendo Bretón, Federico Chueca... A partir de las primeras décadas del siglo XX, pasadas las turbulencias de su gestación, la institución se convirtió en un eficaz órgano de gestión de los intereses económicos de los músicos, que tenían delante de sí un futuro prometedor. Convenía estar preparado para un incremento del ocio urbano en el que la música iba a ocupar un lugar esencial y llegar a todas partes mediante los nuevos medios técnicos de reproducción —disco, cine, radio— que iban a irrumpir en la escena cultural.

Carmen del Moral Ruiz

INAEM

INSTITUTO NACIONAL DE
LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Fundación **BBVA**

CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA España 2009

Primer premio: 30.000€

Segundo premio: 15.000€

Tercer premio: 8.000€



Director Artístico
José Manuel López López

Fecha límite de inscripción: 15 junio 2009

Concierto – Final por la Orquesta y Coro Nacionales de España: 23 de enero de 2010

Grabación en CD de las obras finalistas

Interpretación de la obra ganadora en la temporada 2011-2012

de la **Orquesta y Coro Nacionales de España**

Bases del concurso en:

www.auditorionacional.mcu.es/noticias



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

EL SACERDOTE DE TALÍA: RUPERTO CHAPÍ COMO COMPOSITOR ESCÉNICO

Chapí cuenta ya con innumerables fanáticos. Si quisiera fundar una religión artística, él sería la divinidad máxima [...] y, una vez rodeada su figura del misterio propio de los seres superiores, se forjarían tradiciones acerca de su origen: unos dirían que había nacido de una pierna de Arrieta [...] y no faltaría quien le adorara como padre de La tempestad, aunque algunos sostuvieran que es el creador de Música clásica y otros afirmarían que después de haber influido en la generación de Las hijas del Zebedeo, una de éstas, convertida en La bruja, lo llevó a un aquelarre Nocturno a Las doce y media y sereno de la noche de un sábado.

(Pedro Bofill, "Veladas teatrales", *La Época*, Madrid, 7-XII-1890)¹



De pie de izquierda a derecha José López Silva y Carlos Fernández Shaw, sentado a la derecha Ruperto Chapí

Con estas palabras, que hoy arrancan una amable sonrisa, se expresaba un conocido crítico teatral sobre la entonces emergente carrera artística de Ruperto Chapí (1851-1909). Aunque todavía faltaban por llegar algunos de los mayores éxitos de su vida (como *El rey que rabió*, *La revoltosa*, *Curro Vargas*, *El puñao de rosas* o *Margarita la tornera*) ya entonces Chapí había alcanzado un estatus de maestro con mayúsculas. Y eso había ocurrido en un plazo relativamente corto, pues tras un largo período de formación primero en su tierra alicantina y en Madrid y luego en varias ciudades europeas y una etapa profesional inicial como músico militar y compositor de música "cult", no será hasta comienzos de los años 80 cuando empiece a escribir con regularidad música teatral como modo de sustento: los diez años (1880-1890) que separan *Música clásica* de *La leyenda del monje* (con motivo de cuyo estreno se expresaba Bofill como hemos podido leer) verán el ascenso meteórico de

uno de los más refulgentes astros del teatro lírico español.

Este astro contó, en cualquier caso, con buena estrella desde muy pronto. Apadrinado por el influyente Emilio Arrieta, gozará enseguida del apoyo de casi toda la crítica musical y teatral con un vehemente Antonio Peña y Goñi como incondicional valedor, a la cabeza. Su carácter abierto y afable, su grandísima capacidad de trabajo y una enorme habilidad comercial e instinto teatral harán de Chapí uno de los compositores más solicitados por la "industria" del teatro musical, que en el Madrid del último tercio del siglo XIX era sobre todo (aunque no siempre, como nuestro músico se encargará de demostrar) la del género chico. El mero análisis cuantitativo de las obras teatrales que nos ha legado es elocuente por sí mismo: 162 títulos repartidos entre el género chico (137), la zarzuela grande (28) y la ópera (7), lo que supone alrededor de un 75 por ciento de los casi 220 números de opus de su voluminoso catálogo.

Chapí y la ópera española

Aunque las cifras hablen con rotundidad acerca del ámbito teatral al que Chapí dedicó el grueso de sus esfuerzos compositivos, hay que ser justo reconociendo que posiblemente fue la coyuntura del momento la que obligó a nuestro músico a escribir sobre todo zarzuela. Sin embargo, el alicantino tuvo una vocación natural por la ópera hasta el punto de involucrarse varias veces en ambiciosos proyectos, el último de los cuales le llevó literalmente “a la tumba” (muriendo de pulmonía como consecuencia de los duros ensayos de *Margarita la tornera* en el Teatro Real de Madrid).

Sus primeros trabajos en el género son cuatro títulos vinculados a su beca de estudios: las “operitas” *Las naves de Cortés* (1874), *La hija de Jefté* (1876) y *La muerte de Garcilaso* (1876), que mostraron una sorprendente madurez en el compositor novel, y una obra en tres actos, *Roger de Flor* —que se va a dar en concierto en el Palau de la Música de Valencia el próximo día de la Comunitat Valenciana— que no verá la luz hasta 1878 en el Teatro Real, en traducción al italiano como era casi norma en el regio coliseo. Fue especialmente apreciada su obertura, que se incorporó al repertorio sinfónico español, y en general el manejo de la masa orquestal en perjuicio, eso sí, de un algo descuidado tratamiento vocal (Iberni *dixit*).

Tras volver de su viaje europeo y una vez instalado en Madrid, Chapí se convertirá en la gran esperanza para la creación eternamente ambicionada pero nunca plenamente lograda de una escuela operística española. Tendrá que aguardar empero varios años para volver a estrenar una ópera, *La serenata* (1881), en esta ocasión en el Teatro Apolo, donde se prepara una temporada de “esmeradas” óperas breves según el nuevo modelo de explotación del género chico. Esta ópera en un acto de Chapí con libro de José Estremera (libretista también de *Música clásica*, 1880, zarzuela con la que *La serenata* está emparentada) supone un interesante viaje al mundo de Cimarosa o Paisiello; sin embargo, el aprecio del que gozó no logró evitar por sí solo el naufragio de la empresa “apolínea”.

El más ambicioso proyecto operístico que España haya visto nunca tuvo que esperar al comienzo del siglo XX. En este caso el promotor fue Luciano Berriatúa un empresario de espectáculos que invirtió lo que tuvo y más en la causa de la ópera española construyendo para ella una sede propia a la que dotó de importantísimos medios materiales y artísticos: el Teatro Lírico de la calle del Marqués de la Ensenada. Chapí, en aquel momento máximo factótum musical del país, se encargó de marcar el rumbo de la nueva institución para la que compuso la ópera *Circe* (1902) con libro de su gran colaborador zarzuelístico Miguel Ramos Carrión. A pesar de la esmerada puesta en escena y de que Chapí escribió con mimo la partitura de corte más wagneriano de toda su carrera, la obra tan sólo alcanzó un discreto éxito.

El último intento de Chapí por lograr que España se equiparase a las nacionalidades operísticas entonces emergentes es su magna obra *Margarita la tornera* (1909) con libro de Carlos Fernández Shaw. Su gestación duró más de quince años y supuso transformar una zarzuela grande en ópera; eso repercutirá inevitablemente en el resultado final que, en opinión de Iberni, alcanza algunos de los momen-



Fachada del Teatro Lírico de Madrid, lugar de estreno de *Circe* (1902), durante su segunda etapa de vida cuando pasó a llamarse Gran Teatro. (Madrid, Fototopia Castañeira, Álvarez y Levenfeld, c. 1910).

tos más importantes de la historia de la ópera española a la par que muestra grandes contradicciones internas que la alejan del ideal de ésta. La propia muerte de Chapí viene a evidenciar cómo esa búsqueda sin tregua de las más preclaras mentes musicales del país estaba abocada al fracaso.

Las zarzuelas grandes de Chapí

El primer aspecto merecedor de atención cuando nos acercamos a la producción de zarzuela grande en Chapí es la regularidad y abundancia de la misma a lo largo de toda su carrera. El de Villena nadará a contracorriente en un ambiente teatral donde el género grande carecía de condiciones adecuadas para su cultivo. Los últimos estrenos regulares de la generación romántica se remontan a la década de los sesenta y ya desde finales de la misma la zarzuela en tres o más actos entra en un proceso de “decadencia” que provoca experiencias nuevas como el fenómeno bufo (del que un joven Chapí será testigo directo tras su llegada a la capital). Los años setenta verán algún estreno puntual de importancia —como *El barberillo de Lavapiés*, 1874— y los ochenta serán coto casi exclusivo de la zarzuela chica, que bebe del espíritu de Barbieri aplicando a la lírica la fórmula del “teatro por horas” surgida tras la revolución Gloriosa de 1868 y perfeccionada durante años en el teatro de verso.

En este contexto, Chapí apuesta por el género que tanta gloria diera a Barbieri, Arrieta y Cía. con una obra que revolucionó el ambiente músico-teatral del momento, *La tempestad* (1882). Este título se estrenó en el teatro de la calle Jovellanos como parte de una temporada de zarzuela grande emprendida por Francisco Arderiús a favor de la causa de la lírica nacional. Continuará la sucesión de estrenos notables para el género grande con una obra hoy completamente olvidada (excepción hecha de una célebre romanza popularizada por Caruso y Kraus), *El milagro de la Virgen* (1884), que se integra en otro malogrado proyecto de recuperación de la ópera española desarrollado en el Teatro Apolo, que pretendía recurrir esta vez a la zarzuela grande como paso intermedio. Estos dos títulos muestran rasgos musicales totalmente novedosos en el teatro lírico español de la época: lo italiano pierde peso (reduciéndose básicamente a los momentos de vocalidad más *cantabile* y a la aplicación de la fórmula del recitativo), en

beneficio de lo francés (tanto lo meyerberiano como lo que bebe de Gounod) y lo alemán (el primer Wagner); este eclecticismo será una constante de toda la obra lírica de Chapí y según avance el tiempo se enriquecerá con nuevas influencias (como Verdi, Saint-Saëns, Massenet, el Wagner maduro, el verismo o Richard Strauss).

El siguiente proyecto de cariz regeneracionista en el que Chapí se involucra tiene como promotor a Felipe Ducazcal, organizador en el Teatro de la Zarzuela de una temporada que combina el montaje de óperas extranjeras cantadas en castellano con la producción de nuevas zarzuelas grandes. De esta iniciativa nacerá *La bruja* (1887), auténtico punto de inflexión en la carrera de Chapí, que muestra ya aquí plenamente su personalidad creativa. El empleo de material musical popular como mera fuente de inspiración (por ejemplo en la célebre jota o en el zorrico) será objeto de crítica por parte de un Pedrell que propugna su ideal de música española a través de un riguroso tratamiento de lo folclórico.

Tras varios años de intensísima producción de zarzuela chica llega el siguiente hito “grande”, *El rey que rabió* (1891), genial sátira de enorme coherencia a pesar de su polimorfismo; alejada de todos los géneros reúne a la par influencias muy variadas. Otro título importante será *Mujer y reina* (1895), esta vez de temática histórica, aunque a juicio de Iberni algo aséptico y falto de dramatismo, justo lo contrario que *Los hijos del batallón* (1898) con el que la crítica consideró que Chapí había dado un salto cualitativo en el carácter dramático de su música; tendremos ocasión de comprobarlo este mismo año en el ciclo de conciertos programados en el Auditorio Conde Duque de Madrid donde, junto a trece títulos chicos del catálogo chapiniano, Ópera Cómica de Madrid lo recuperará en versión concertante con piano, coro y solistas.

La mítica *Curro Vargas* (1898), con libro de Paso y Dicenta, fue el resultado de una nueva campaña filo-operística emprendida en este caso en el Teatro Circo de Parish durante la temporada 1897/98 en un contexto de recuestionamiento de la vigencia del modelo de zarzuela chica. Esta pieza —que posiblemente sea montada por el Palau de les Arts coincidiendo con el congreso dedicado a Chapí a celebrarse en Valencia este año— bebe del ambiente verista de la *Cavalleria* de Mascagni y fue tildada en su momento de demasiado dramática para las convenciones del género zarzuelístico; el enfoque aparentemente natural del tópico musical andalucista conlleva, sin embargo, un elaborado tratamiento armónico en comunión con las corrientes europeas del momento. Más verista aun resulta *La cara de Dios* (1899) con libreto de Amiches al que según la crítica Chapí dejó “hablar” sin que su música “ahogara” los momentos culminantes de ese brillante texto de teatro social. Todavía en la misma línea estará *La cortijera* (1900), una suerte de emulación de *Curro Vargas* por sus propios autores, que aun sin gozar de su éxito será la última incursión importante de Chapí en un género, el grande, que tras haber caído en un olvido casi absoluto por parte del público logrará, gracias a nuestro autor, ponerse de nuevo de actualidad.

El género chico en Chapí

Pero si hay un motivo por el que Chapí ha entrado en la historia del teatro musical ése es su contribución sobresaliente y originalísima al género chico. Encontramos en él ejemplos adscribibles a las más diversas tipologías: desde un incipiente juguete cómico-lírico (como la antes mencionada *Música clásica*) que conserva todavía un cierto espíritu tonadillesco, hasta unos tardíos melodramas comprimidos (verdaderas “zarzuelas grandes en un acto” como *El puño de rosas*, 1902, o *La tragedia del Pierrot*, 1904), pasando por una zarzuela rural pueblerina, casi normativa en los años noventa, con su sabor algo añejo a *opéra comique* (*Los nuestros* o *Las tenta-*

ciones de San Antonio, ambas de 1890, son dos ejemplos entre “mil”), por una revista de actualidades de creciente espectacularidad visual y voluminosa partitura (como *El país del abanico*, 1885, u *Ortografía*, 1888), y por supuesto por un sainete lírico madrileño o andaluz (donde descuellan títulos como *El barquillero*, 1900, o *Pepe Gallardo*, 1898).

El rumbo que la labor compositiva de Chapí tome en relación al género chico será sin embargo consecuencia del impacto del estreno de dos zarzuelas chicas no escritas por él. *La Gran Vía* (1886) de Pérez y González, Chueca y Valverde le determinará a elegir la “vía chica” que hasta ese momento no había acabado de abrazar con gran convencimiento (de nuevo los datos hablan *per se*: Chapí escribió 10 títulos breves antes de la presentación de dicha revista y 127 después). *La verbena de la Paloma* (1894) de Bretón y Ricardo de la Vega le convencerá por otro lado de la “necesidad” de adoptar el lenguaje musical madrileño y/o andalucista como tópico musical de moda en una considerable parte del resto de su producción.

Por lo que acabamos de decir se entiende que hasta los años noventa no vemos la eclosión sin complejos del Chapí chico con una serie de exitosas temporadas en Apolo. *¡Las doce y media y sereno!* (1890), *Los trabajadores* (1891), *Las campanadas* (1892) o *Vía libre* (1893) abordarán, entre otros temas, la actualidad social y política impregnadas en ocasiones de una mordaz crítica a los valores morales de la Restauración entonces vigentes. *La Czarina* (1892) constituye una deliciosa y ligera excepción a este panorama con un ojo puesto en Viena y otro en París. La melódicamente inspirada *El tambor de granaderos* (1895), estrenada ya en Eslava, evidencia la ruptura con un Apolo regido en la sombra por Florencio Fiscowich



Francisco Meana y Joaquina Pino en los roles de Mariano y Pastora de *La patria chica*; montaje del estreno en el Teatro de la Zarzuela (Madrid, Ernesto, 1907).



colección Ignacio Jassa

Joaquina Pino, José Moncayo y Srta. Sánchez Imaz en una escena de *¡Aquí hase farta un hombre!*; montaje del estreno en el Teatro Apolo (Madrid, Alfonso, 1909).

y con ello el comienzo de la lucha por la independencia de los creadores músico-teatrales frente a los editores que acabará dando como fruto, ya en el cambio de siglo, la Sociedad de Autores Españoles (futura SGAE) de la que Chapí y el dramaturgo Sinesio Delgado serán co-fundadores. Las obras chicas de Eslava, un teatro de segunda en el momento en que Chapí se pone al frente del mismo, estarán dotadas de un toque diferente, algo más “populachero” (véase la cómica *El moro Muza*, 1894, o la marcial *El cura del regimiento*, 1895). Arregladas en apariencia las diferencias con Apolo, tras su vuelta Chapí firmará su inmortal trilogía madrileña con los libretistas Carlos Fernández Shaw y José López Silva (*Las bravías*, 1896, *La revoltosa*, 1897, y *La chavala*, 1898) que supone la confirmación de una fórmula de éxito que seguirá funcionando algunas temporadas más (con *Pepe Gallardo*, *El barquillero*, etc.).

Sin embargo, Chapí, espoleado, como otros creadores contemporáneos, por una parte de la crítica más sensible a los cambios estéticos del momento, siente que las fórmulas se empiezan a agotar y comienza a explorar con fruición nuevos caminos. Las vías barajadas son llamativamente numerosas: El neocasticismo dieciochesco (*La sobresaliente*, con libreto de Benavente o *Guardia de honor*, de Eugenio Sellés, ambas de 1905), la revista de corte casi dadaísta (a la que podríamos adscribir *El galope de los siglos*, 1900, *Quo vadis?*, 1901 o *Plus ultra*, 1902, las tres de Sinesio Delgado), las obras de autorreflexión sobre el propio teatro musical (*El estreno*, 1900, de los hermanos Álvarez Quintero, *Género chico*, 1904, de Asensio Mas y Cadenas o *El amor en solfa*, 1905, también de los Quintero y en colaboración musical con José Serrano), la mixtura entre paisaje sonoro, evocación histórica y recreación literaria de una obra singular como *La venta de Don Quijote* (1902) firmada por Fernández Shaw, el verismo filo-pucciniano (*Ninón*, 1907, de Fernández de la Puente y Allen-Perkins), la sicalipsis ínfima (*El triunfo de Venus*, 1906 y *Sábado blanco*, 1908) o la refundación del sainete andaluz de costumbres (con *¡Aquí base farta un hombre!*, 1909, de los hermanos de la Cueva, ganadores de un significativo concurso de libretos convocado con intención renovadora). En todas ellas la música de Chapí sirve, al menos con eficiencia cuando no con brillantez, a los verdaderos experimentadores: los libretistas.

Resulta necesario constatar que en muchos casos Chapí compone sus zarzuelas chicas deprisa y corriendo acuciado por necesidades económicas. Es curioso cómo desde muy pronto la prensa teatral, viendo las virtudes que adornaban al maestro, le reprochará con cierta dosis de condescendencia el descuido o rapidez en la composición de esas obras más rutinarias; además una importante parte de los revisteros le echará en cara que se rebaje a escribir música para un género intrascendente en lugar de dedicarse a más altos menesteres. Pero a pesar de esta faceta más gris de Chapí, inevitable consecuencia del ingente número de títulos que el “rey del trimestre” firmará, un considerable “puñado” de sus zarzuelas chicas contiene los que pueden ser considerados sus mejores logros como compositor teatral. Desde la espontánea frescura e inteligente labor orquestadora de su *Música clásica*, tan distante del Chueca que por aquel momento casi inventa el género, hasta el moderno tratamiento armónico de *La patria chica* (1907), los dúos, pasacalles, romanzas o coros que incluyen sus obras no se limitan a ser meros números de relleno insertados en el desarrollo dramático sino que están concebidos con pleno sentido teatral para aportar algo a la historia contada sobre las tablas. Tan es así que apenas se interpretan fragmentos de obras líricas chicas de Chapí en recitales o conciertos —salvedad hecha de los contados preludios e intermedios más populares, verdaderos ejercicios de virtuosismo en la orquestación aunque compuestos en general como popurrís, y de alguna que otra romanza— como sí que ocurre con los equivalentes de Caballero, Chueca o Serrano.

Una reflexión en voz alta

¿Dónde radica pues la singularidad del Chapí compositor teatral, capaz de producir obras tan dispares como la ambiciosa *Circe*, el satírico *Rey que rabió*, la apasionada *Chavala* o el pícaro *Triunfo de Venus*? Creemos poder decir con razón que en una afortunada combinación de dominio del oficio compositivo, autorizado conocimiento de la historia de la música y atento interés por las aportaciones de las escuelas operísticas contemporáneas que sumados a su feliz inspiración y a su innato sentido del teatro proporcionan corrección formal, vitalidad teatral y modernidad a sus obras, cualesquiera que sean la extensión y aspiraciones estéticas de las mismas. Tampoco podemos olvidar el constante espíritu de superación que le impulsa a escribir cada una de las muestras de su producción aquí comentadas o enumeradas; en todos los subgéneros líricos Chapí intentará sorprender y estimular al espectador proponiéndole nuevos caminos, musicales y dramáticos.

Entre sus más de 160 títulos teatrales no todo es igual de valioso, especialmente si se tiene en cuenta la dinámica de trabajo en esa España alfonsina ávida consumidora de teatro musical; no se trata por tanto de reivindicar la restauración exhaustiva del catálogo chapiniano. Sin embargo, hoy se dispone de herramientas eficaces para cribar lo bueno de lo que no lo es tanto como puede ser la lectura de las críticas de la época, la consiguiente revisión de algunas de las ediciones para canto y piano de su ingente corpus escénico (¡más de 100 títulos se editaron total o parcialmente!) y el posterior análisis musical y teatral de las obras que atraviesen los anteriores filtros. Procediendo de este modo podremos rendir culto —casi parafraseando al crítico Bofill— a uno de los pontífices máximos que la música española ha consagrado jamás a la musa del teatro.

Ignacio Jassa Haro

¹ Citado por el llorado Luis G. Ibern en su biografía sobre Chapí (*Ruperto Chapí*. Madrid: Editorial Complutense, 1995, pág. 183) absoluta referencia para el estudio del compositor de Villena de la que nos confesamos continuamente deudores a lo largo de estas páginas.

MÁS ALLÁ DE LA REVOLTOSA: LA OBRA NO ESCÉNICA DE RUPERTO CHAPÍ

La conmemoración del centenario del fallecimiento de un compositor puede ser la ocasión ideal para plantear nuevas lecturas sobre su obra o diferentes puntos de vista en torno a su personalidad creadora. Este recién estrenado *Año Chapí* nos brinda la oportunidad de celebrar, con la importancia que se merece, a un músico que sólo desde hace pocos años empezamos a comprender en toda su complejidad. Y es que la “problemática Chapí” es, con ligeras diferencias, la misma que podríamos vincular a otros autores coetáneos a él como Tomás Bretón, Miguel Marqués o Emilio Serrano: ¿qué hay de Chapí más allá del terreno de lo lírico? ¿De qué manera podemos conciliar al Chapí zarzuelista con el Chapí compositor de cuartetos o de poemas sinfónicos?

Desde que en 1993 el recordado musicólogo Luis G. Iberní leyese en la Universidad de Oviedo su tesis doctoral sobre el autor de *La bruja*, la obra de Chapí se ha venido estudiando y revalorizando con justicia. Así, en 1995 el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) publicó la referencial monografía¹ de Iberní y el volumen de *Memorias y escritos* del villenense². La misma institución, por otro lado, se ha encargado de la edición crítica de una parte considerable del catálogo del maestro que con motivo de este primer centenario se seguirá ampliando con la edición de un álbum de obras sinfónicas chapinianas.

Ruperto Chapí (1851-1909) pertenece a la denominada Generación musical de la Restauración, que engloba a los autores e intérpretes nacidos entre 1845 y 1855 aproximadamente y que al rayar los años 80 de su siglo cuentan con alrededor de treinta y cinco años de edad. Para un compositor español de esa etapa existían únicamente dos vías reales de subsistencia: la composición de zarzuela o la enseñanza (sin tener en cuenta el camino del virtuosismo, reservado a personalidades extraordinarias como Albéniz o Sarasate). Junto a los citados Bretón o Marqués, una pléyade de compositores lírico-dramáticos será la que nos encontremos al rebuscar entre los apellidos de los compañeros de generación del *xiquet de Villena*: Chueca, Nieto, Brull, Rubio... El lugar que ocupe la composición de música sinfónica, camerística o religiosa en estos autores será cuanto menos, circunstancial o marginal. El caso de Chapí, como veremos, no será muy diferente aunque siempre en relación a una mente genialmente musical.

De Villena a Granada

Una Villena perdida en el mapa de la provincia de Alicante de los años 50 y 60 del siglo XIX fue el medio en el que se crió Ruperto Chapí. Un pueblo modesto en el que, eso sí, no faltaba su banda e incluso una pequeña orquesta eclesial dirigida, como contará Chapí en sus *Apuntes sobre mis primeros veinticinco años*, por un “maestro de capilla con talento e instrucción, pero con la cabeza en un estado de extravío lamentable”. Con la gracia de una familia humilde y aficionada a la solfa, Chapí ya dominaba el flautín a los siete años y se introdujo junto a sus hermanos en la banda *Música Nueva* donde recibió lecciones de lenguaje musical y solfeo. No se harían esperar las primerísimas composiciones de un chaval inquieto y deseoso por llegar lejos, como una *Polka en do* y un puñado de obras escritas “para un clarinete, dos trombinos y un bombardino” hoy, por supuesto, perdidas.

Con doce años Chapí ya estaba aprendiendo a instrumentar para banda completa y no tardaría en llegar su primer trabajo sinfónico: la obertura *Un sueño*, escrita hacia 1863 para la Orquesta de Bocarrente. Para banda, como no

c-5483

RECUERDO

GALTAMBIOR

GRAN POT-POURRI FANTASIA
sobre motivos
DE SUS MEJORES OBRAS
COMPUESTO PARA LA VELADA LITERARIO-MUSICAL
consagrada a su memoria en el
XV ANIVERSARIO DE SU MUERTE
por el Mío.

R. CHAPÍ

Trascripción para piano por G. ARIAS.

Propiedad.

SOCIEDAD ANÓNIMA CASA DOTESIO.

MADRID-BILBAO.

G G 25

podía ser de otra manera, escribirá la “gran fantasía” descriptiva titulada *Un día entre bosques* y que por desgracia sólo conocemos por las referencias de los apuntes citados. Lo mismo sucede con su primerísima zarzuela escrita, *La estrella del bosque* (“¡Siempre bosque, mucho bosque!”), un puñado de fantasías sobre motivos de óperas célebres y “un gran número de composiciones, hasta de género religioso” de 1867 que, en cualquier caso, el maestro tendrá en muy baja estima.

El 11 de septiembre de ese año Chapí partirá hacia Madrid con una meta clara en el horizonte: “o volver vencedor o no

volver jamás”. En 1876, recordando esa época, apuntaría:

“Soy y he sido siempre muy amigo de la paz, la tranquilidad, pero confieso que en el terreno pacífico de las ideas mis instintos lo mismo en arte que en política son revolucionarios. Así es que desde mis primeros pasos me era más simpático aquello que me parecía más nuevo y hasta más extraño, lo mismo en melodía que en armonía e instrumentación [...] Aspiraba a una música más ideal, en mi concepto de entonces [...] En algunos trozos de Weber, de Mendelssohn y Wagner, y en general, en Gounod he visto lo que entonces me hubiera satisfecho”³.

Los primeros años madrileños no serían precisamente fáciles. Chapí llegaría a pasar alguna que otra noche a la intemperie desengañado de cualquier idea de bohemia musical feliz y viéndose esclavo de los fosos de teatros, de la copia de partituras mal pagada y de las lecciones de música. En cualquier caso, su ánimo valiente y seguro de sí mismo debió de alentar al joven que nunca flaqueó en sus estudios y que incluso concluyó antes de lo previsto. Emilio Arrieta fue su profesor de composición durante los dos últimos cursos de la carrera y su principal valedor cuando compartía aula de estudios y el primer premio del Conservatorio de 1872 con el salmantino Tomás Bretón.

Hasta entonces dos obras a considerar fueron fruto de la musa del futuro autor de *La chavala*: una obertura de concierto — hoy perdida— titulada *Zanzé* que tuvo buena acogida en el Circo Price durante 1870, y el plan de una sinfonía que pensaba componer basada en episodios del *Quijote* y de la que sólo concluyó un elaborado scherzo orquestal en 1869 revisado y adaptado a un programa literario como *Combate de Don Quijote contra las ovejas*, un atractivo título que no carece de interés con sus originales efectos orquestales de evidente intención descriptiva, como el indicado al principio de la partitura sobre la línea de los violines: “con un ligero temblor, imitando en lo posible el balido de las ovejas”.

Terminada esta etapa de estudios en el Conservatorio, Chapí se centraría en la composición de obras que pudieran asegurarle celebridad inmediata entre el caprichoso público madrileño. En 1873 llegaría una obra efectista y deslumbrante en colores como es la “fantasía morisca” *La Corte de Granada*, ideada para banda y en 1879 instrumentada para la orquesta dirigida por Bretón, la Unión Artístico-Musical. Se trata de un título con el que Chapí se suma a la tendencia pintoresquista-musical bautizada por Ramón Sobrino⁴ como “alhambriismo sinfónico” y que se caracteriza por el uso evidente de recursos musicales en un lenguaje tópico que hoy relacionamos en primera instancia con la música “morisca”⁵: giros de segunda aumentada, uso de la escala andaluza, ornamentación melódica con floreos o melismas sobre una sola nota, alternancia modal dentro de una estructura normalmente biseccional, etc. El movimiento de *La Corte de Granada* que mejor se adaptaba a todas estas características es el tercero, la serenata, una pieza que gozó de una inmediata popularidad y que sería la mejor carta de presentación de un Chapí que



Unión Musical Española

por entonces lograba la plaza de músico mayor del regimiento de artillería y en 1874 (gracias a la buena acogida de su ópera de oposición, *Las naves de Cortés*) el mejor de los premios de entonces para un joven compositor: la beca de estudios de la Real Academia de España en Roma.

Años de pensionado y regreso a Madrid

Este “nuevo campeón” para Antonio Peña y Goñi pasaría los siguientes cuatro años, hasta septiembre de 1878, primero en Roma y Milán y después en el gran París de los primeros años de la III República de Mac-Mahon. Se trata de una etapa ciertamente productiva en la trayectoria de Chapí a merced de los trabajos obligatorios que el joven compositor debía enviar a un jurado español al concluir cada curso. Así, durante su estancia italiana, se centró (como haría Debussy diez años después en su propio *Prix de Rome*) en el estudio del contrapunto con los tratados de Fétis, Cherubini y Assier y de los polifonistas clásicos del XVI como Palestrina o Tomás Luis de Victoria. Premonitorias fueron sus lecturas de los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, un género que él consideraba “definitivo” y que tan importante sería hacia el final de su carrera. El resultado final de este periodo —además de sus óperas *La hija de Jefe* y *La*



Colección Ignacio Jasso

muerte de Garcilaso— fue la entrega de tres motetes, uno a cuatro voces “en el estilo severo de los maestros clásicos” y dos a ocho con acompañamiento orquestal.

En torno a 1876 Chapí iniciaba la composición de uno de sus más interesantes poemas sinfónicos, *Scènes de cape et épée*, que no terminaría hasta agosto de ese mismo año ya asentado como pensionado de mérito en París, una ciudad dominada todavía entonces por los astros pasados de Meyerbeer y Berlioz, con Gounod a la cabeza del Conservatorio y en la que dos titanes como Saint-Saëns y Wagner se identificaban como auténticos abanderados de la modernidad musical. Con todo, Chapí pronto se desengañará del ambiente musical de la capital francesa considerándose “no menos que Bizet en *La arlésienne*, ni que Massenet en sus *Suites*, ni mucho menos que Raff en su horripilante gran sinfonía *Dans la forêt*, ni que Reyer en su obertura de *Sigurd*, ni que Mathias en su estúpida obertura del *Roi d’Is*, ni que Salvayre en su *Gran sinfonía bíblica*, que Dios confunda, y, en fin, exceptuando a Bizet y Massenet, creo que mis *Escenas de capa y espada* merecían ser ejecutadas con gran preferencia a todo lo nuevo que hasta aquí se ha dado”⁶.

La *Sinfonía en re* de 1877, clásica en sus cuatro movimientos, es uno de los trabajos chapinianos más apasionantes en el terreno de lo orquestal. Como la ópera *Roger de Flor*, se trata de una obra obligatoria del tercer curso de la beca y responde a una necesidad por dotar de más y mejores obras al pequeño reducto sinfónico-romántico

español, hasta entonces constituido casi en exclusividad por los magníficos trabajos de Marqués, la *Sinfonía* de P. Hernández o la *Primera* de Bretón. El modelo del sinfonismo de Mendelssohn o Schumann está latente a lo largo de una obra que evita conscientemente cualquier referencia hispana y que hoy debemos tener muy en consideración. Una efectiva y efectista sinfonía que para Iberní “dista mucho de ser un mero trabajo de estudiante, revelando un notable conocimiento del material sinfónico y, sobre todo, un dominio de la orquestación”⁸. No obstante, en estos años parisinos, Chapí también se interesaría por formas menos complejas de composición como la delicadamente cromática *Romanza en la bemol* para violín —o flauta— y piano, o la sencilla y tierna *mélodie* para soprano —o tenor— y piano *Laisseras-tu Mignonne?* sobre texto de su propio editor, P. Choudens.

El regreso a Madrid a finales del verano de 1878 vendrá acompañado por el éxito en la siguiente temporada de la versión orquestal de *La Corte de Granada* y de la muy difundida *Polaca de concierto*, una pieza compuesta para las populares veladas musicales veraniegas del Buen Retiro en 1879 y que fue una exitosa aportación más a un género por entonces muy en boga (Brull, Bretón o Giménez compondrían por aquellos años sus propias polonesas). En marzo de 1880 llegaría el estreno de una obra de considerable magnitud escrita entre París y Madrid, su oratorio de composición obligada para la beca *Los Ángeles*. El oratorio, sobre texto de A. Arnao, viene a ser el punto final de la relación entre Chapí y la música religiosa, un terreno que nunca la interesó especialmente, a pesar de las buenas críticas obtenidas con este título como la de Peña y Goñi, que veía en ella “esa pureza de líneas, esa sobriedad hermosísima, esa sencillez gluckiana, expresiva y elocuente que caracteriza las obras fuertes en el género”⁹. Pero el mercado musical madrileño demandaba entonces piezas más livianas y comerciales, así que Chapí se sumaría inmediatamente a la ola *salonier* de la canción con acompañamiento pianístico aportando un álbum en 1879 de seis variopintas melodías dedicado a la mismísima Pauline Viardot-García y su *Suspiro del moro* de 1885 para tenor y piano —o arpa—, dedicada al mítico Bergés dentro del género del arabismo lírico especificado por Celsa Alonso¹⁰.

Dos obras cerrarán con brillantez este periodo en el que Chapí se va centrando cada vez más en la composición de zarzuela. La primera es *Recuerdo a Gaztambide* de 1885, un popurrí que el maestro compondrá como homenaje al desaparecido compositor de *El juramento* y en el que hila con habilidad motivos de sus zarzuelas más afamadas. La segunda será una obra de muy considerable factura y de orquestación ejemplar, la inmediatamente popular *Los gnomos de la Alhambra* de 1889, una nueva aportación al “alhambrismo sinfónico” en este caso concebida como poema sinfónico sobre programa de *Gnomos y mujeres* de Zorrilla.

Cuatro cuartetos y dos cuplés

La década de los años 90 será la del Chapí titánicamente teatral del Apolo y del Parish, la de los deliciosos sainetes y la de grandes zarzuelas veristas. En nuestra revisión de su obra no escénica deberemos, por tanto, realizar un salto de una década para volver a encontrar en su catálogo títulos de consideración en este terreno. Repasando globalmente estas obras (sin desatender la indispensable y decisiva producción teatral) no nos equivocaremos si aseveramos que estos últimos diez años vitales que median entre 1899 y 1909 hacen patente, a fuerza de un asombroso y genial eclecticismo, la grandeza y maleabilidad de un

autor que, mientras se implica personalmente en la creación de la Sociedad de Autores Españoles, está componiendo *Margarita la tornera* y *El triunfo de Venus*, grandes cuartetos de cuerda y dos auténticos cuplés castizos como *La española* para Emérita Esparza y la *Tirana del Tripili*, arreglada para Aurora Jaufret, “La Goya”.

Los cuatro cuartetos chapinianos¹¹ (1903-1907) ofrecen luz a un repertorio que se encontraba casi en penumbra en nuestro país desde los tiempos de Juan Crisóstomo de Arriaga. Ningún otro compositor de la generación de Chapí —exceptuando a Bretón, con su *Trío*, sus tres *Cuartetos* o el *Quinteto*— cultivaría la música de cámara con tan buenos resultados en su etapa de madurez como el villenense. Los *Cuartetos* de Chapí son cuatro acabadísimas obras que, en su conjunto, le sitúan como un creador que con más de cincuenta años de edad hace gala de un lenguaje netamente contemporáneo, atento a las innovaciones que desde Francia estaban llegando de la mano de Debussy, aunque sin desatender ciertos procedimientos francckianos en la construcción de la forma y, por supuesto, la expresión en el género de su admirado Beethoven.

El perfume nacionalista y apasionado de los *Cuartetos Primero* y *Cuarto* junto a la sobriedad sensible y personalísima del *Segundo* y el *Tercero*, constituyen el resumen de las cualidades fundamentales de uno de los autores capitales del XIX español que, muy poco a poco, podemos empezar a comprender. Concluimos así nuestra sucinta panorámica de las obras clave que Chapí no concibiese para la escena, todas ellas —lo creemos— dignísimas de merecer la atención interesada por parte de cualquier auditorio ya que de alguna manera reflejan el genio innegable de un autor que, trascendiendo la barrera de lo lírico, se presenta ante el

público del siglo XXI como un polifacético creador de una música orquestal y camerística de cualidades intachables.

Enrique Mejías García

¹ Iberní, Luis G.: *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 1995.

² Iberní, Luis G.: *Ruperto Chapí. Memorias y escritos*. Madrid: ICCMU, 1995, p. 17 y ss.

³ Iberní, Luis G.: *Ruperto Chapí. Memorias...* p. 50.

⁴ Sobrino, Ramón: “La música sinfónica en el siglo XIX”, en *La música española en el siglo XIX* (Casares Rodicio, Emilio y Alonso, Celsa, coord.) Gijón: Universidad de Oviedo, 1995.

⁵ Sobrino, Ramón: “Introducción”, *Música sinfónica albambrista*. Madrid: ICCMU, 1992.

⁶ Carta a Emilio Arrieta. París, 8 de diciembre de 1876.

⁷ Chapí, Ruperto (Sobrino, Ramón, ed.): *Sinfonía en re*. Madrid: ICCMU, 1999.

⁸ Iberní, Luis: *Ruperto Chapí...* p. 89.

⁹ Peña y Goñi, Antonio: “Teatro del Príncipe Alfonso”, *La Época*, Madrid, 27-III-1892.

¹⁰ Alonso, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998. Véase también la Introducción de la misma autora a *Cien años de canción lírica española (II)*. Madrid, ICCMU, 2005.

¹¹ Chapí, Ruperto (Iberní, Luis G. ed.): *Cuartetos*. Madrid: ICCMU, 1998.

¹² Para la redacción de la tabla se ha consultado la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March, la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid y el Archivo Histórico de la Unión Musical Española en el ICCMU. En la datación de partituras se ha tenido en cuenta el catálogo cronológico de Luis G. Iberní contrastado y/o completado con los números de plan

OBRA NO ESCÉNICA DE RUPERTO CHAPÍ ORDENADA CRONOLÓGICAMENTE¹²

Título	Género-agrupación	Datación	1ª edición localizada	Dedicatario-Otros datos
<i>Combate de Don Quijote contra las ovejas</i>	Scherzo para orquesta	1869		
<i>La Corte de Granada</i>	Fantasia morisca para música militar	1873	Zozaya, 1879 (reducción pianística)	Versión orquestal en 1879
<i>Motete a 4</i>	Motete a 4 voces solas	Ca. 1875		
<i>Ave Maris Stella</i>	Motete a 8 voces y orquesta	Ca. 1875		
<i>Jam sol recedit igneus</i>	Motete a 8 voces y orquesta	Ca. 1875		
<i>Scènes de cape et épée</i>	<i>Poème symphonique</i> para orquesta	1876		
<i>Motete a 7</i>		Ca. 1876		Citado por Iberní
<i>Laisseras-tu Mignonne?</i> (P. Choudens)	<i>Mélodie</i> para soprano o tenor y piano	1877	Choudens père et fils y Andrés Vidal hijo, 1877	“Á mon cher Maître Monsieur Émile Arrieta”
<i>Sinfonía en re menor</i>	Sinfonía en cuatro movimientos	1877		Versión para dúo de pianos del mismo año
<i>Trío en si menor</i>	Trío de p, v, vc.	Ca. 1877		Se conserva un único movimiento
<i>Romanza en la bemol mayor</i>	Para v o f y p	Ca. 1877	Ed. SAE, 1903	
<i>Marcha heroica</i>	Para gran retreta militar (banda)	Ca. 1878		“En obsequio a SS.MM.”
<i>Potpurri sobre “Oh Susanna!”</i>	2 fl, 2 ob, arp, v, vla, vc y p	Ca. 1878		
<i>Marcha morisca</i>	2 fl, 2 ob, tamboril, vl, vla, vc y p	Ca. 1878	Ed. SAE, 1908 (reducción pianística)	
<i>Zarabanda</i>	Cuarteto con piano (v, va, vc, p)	Ca. 1878	Ed. SAE, 1908 (reducción pianística)	“A la Excma. Sra. D ^a Trinidad S. de Iturbe”
<i>Orquestación de dos piezas para órgano en forma de canon</i> de Robert Schumann		Ca. 1878		

Los Ángeles (A. Arnao)	Oratorio para solistas, coro y orquesta	1878 - 1879	P. Martín (reducción para canto y piano)	
Polaca de concierto	Polaca para orquesta	1879	P. Martín, 1885 (transcripción brillante pianística de C. M. Zavala)	"Gran éxito de la Sociedad de Conciertos"
Seis melodías: <i>¡Allí!</i> (Bécquer) <i>En la playa</i> (R. Carrión) <i>En Toledo</i> (R. Carrión) <i>La confesión</i> (E. Blasco) <i>La despedida</i> (Metastasio-E. Blasco) <i>Realidad</i> (J. Campo-Arana)	Melodía para canto y piano <i>En la playa</i> (R. Carrión) Serenata para canto y piano Melodía para canto y piano Melodía para canto y piano	1879	P. Martín, 1879	"A Madame P. Viardot-García"
Vicentita	Mazurca para orquesta	1881		Perdida
A unas flores (Calderón de la Barca)	Terceto (s, a, b) y piano	1881		
Jota	Jota para violín y orquesta	Ca. 1881		Falta la cadencia del violín
La mariposa (R. Carrión)	Vals para canto y orquesta	1884	P. Martín, 1884 (reducción para piano solo o canto y piano)	"A la Sra. Dña. Dolores Cortés del Peral".
El suspiro del moro (R. Carrión)	Melodía para canto y piano (o arpa)	1885		"Melodía cantada por el Sr. Bergés"
Recuerdo a Gaztambide	Fantasia para orquesta "sobre motivos de sus mejores obras"	1885	P. Martín, 1885 (reducción pianística de G. Arias)	"Compuesto para la velada literario-musical consagrada a su memoria en el XV aniversario de su muerte".
Los gnomos de la Alhambra	Poema sinfónico en tres movimientos	1889	P. Martín, 1891 (reducción pianística por A. Santamaría)	"A mi querido amigo Miguel Ramos Carrión"
Marcha de recepción	Para orquesta	1895		
La fiesta del árbol	Canto escolar para coro infantil y piano	1900	Fuentes y Asenjo, 1900	"Canción al árbol que se va a plantar"
El Liberal en Bilbao	Tanda de vals para banda	1901		"A mi querido amigo el ilustre escritor D. Miguel Moya"
Marcha infantil	Para orquesta	Ca. 1901		
Fantasia sobre motivos asturianos	Pasodoble para banda	Ca. 1902	Ed. SAE, 1916	
Himno a los autores españoles	Para coro mixto a dos voces y orquesta	1902	Ed. SAE, 1902 (reducción para canto y piano)	
1er Cuarteto en sol mayor	2 v, vla y vc	1903	Ed. SAE, 1903 (reducción pianística a 4 manos de V. Zurrón)	"A la Sociedad de Conciertos Francés" y "A mi queridísimo amigo Vicente Zurrón"
2º Cuarteto en fa mayor	2 v, vla y vc	1904	Ed. SAE, 1904	"Au Quatour Tchèque"
3er Cuarteto en re mayor	2 v, vla y vc	1905	Ed. SAE, 1905	"A Alejandro Saint Aubin"
Tirana del Tripili (A. Retana)	Tirana para tiple y orquesta	1907	Faustino Fuentes, 1907 (reducción para canto y piano)	Creación de "La Goya" en la Fiesta del Sainete de 1907
4º Cuarteto en si menor	2 v, vla y vc	1907	Fuentes y Asenjo, 1907	"A mi queridísimo amigo y discípulo Manuel Manrique de Lara"
La Española (Hermanos Álvarez Quintero)	Canción española para tiple y orquesta	1908	Fuentes y Asenjo, 1909 (reducción para canto y piano)	"A Emérita Esparza"
Fantasia sobre motivos de La patrica chica	Fantasia para banda	1908 - 1909		"Transcripción de P. Marquina (alias R. Chapí)"
Otras obras				
Polka en do		Ca. 1859		<i>Citada en Apuntes</i>
La amapola (J. Selgas)	Romanza para canto y piano			"
Un sueño	Obertura para orquesta	Ca. 1863		"
Un día entre bosques	Fantasia para banda	Ca. 1863		"
Zanzé	Obertura de concierto	1870		"
Hoja de álbum	Piano	?	Ed. SAE, 1906	



TEATRO REAL

EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Manuel de Falla

El Teatro Real presenta una **nueva producción** con títeres gigantes inspirada en *El Quijote*

Josep Vicent, director musical
Enrique Lanz, director de escena

Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid

Edad recomendada de 6 a 11 años

En coproducción con el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (ABAO), el Teatro de la Maestranza de Sevilla, la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera y la Fundación del Teatro Calderón de Valladolid

PROYECTO PEDAGÓGICO Y PROGRAMA JOVEN
del Teatro Real y la Universidad Carlos III de Madrid



Universidad
Carlos III de Madrid

Teatro Real Auditorio Universidad Carlos III
Enero: 16. 19.00 horas de Madrid (Campus de Leganés)
Enero: 18. 17.00 y 20.00 horas Enero: 24. 18.00 horas

Comprar tu entrada es realmente fácil

Teatro Real: www.teatro-real.com • 902 24 48 48 • Taquilla
Universidad Carlos III: www.entradas.com • 902 48 84 88 • Taquilla

Patrocinan:

FUNDACION
ACS *El Corte Inglés*



CHAPÍ ANTE EL FONÓGRAFO



Esta fotografía que se encuentra en los archivos del ICCMU posiblemente realizada en los últimos años del siglo XIX o principios del XX, en el que aparece el maestro Ruperto Chapí, sonriente, atento, muy interesado y podríamos añadir, complaciente en eso que escucha, junto a otros compañeros de profesión, tales como Tomás Bretón, Manuel Fernández Caballero y uno de sus libretistas José López Silva, frente a un novedoso aparato de reproducción de sonido llamado fonógrafo. Quién le iba a decir al maestro que algunas obras de su extenso catálogo se podrían escuchar de forma completa y no fragmentaria como en sus tiempos y es que ya es famosa esa frase de “hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad”. En su momento, las limitaciones en los soportes sonoros no hacía posible que la obra de un compositor pudiera recogerse de forma global. Breves comentarios haremos a la vista del catálogo discográfico y de otro tipo de grabaciones existentes, de las obras del maestro alicantino, por no disponer de gran espacio para ello —imposible entrar en análisis. Muchas de las versiones aquí mencionadas no serán ya muy fáciles de adquirir en el mercado, posiblemente por su descatalogación, pero es de lo que en la actualidad disponemos. Además incluimos, en el presente artículo, no sólo el hecho discográfico sino que lo completamos con las grabaciones efectuadas para los medios audiovisuales de la obra del autor que conmemoramos en el centenario de su muerte, posiblemente el compositor español que más hizo por la dignificación de la zarzuela en general, y del género chico en particular. Su obra, ingente, abarca treinta años de trabajo agotador con un catálogo de más de doscientas partituras entre las que se encuentran un gran número de zarzuelas, óperas, música sinfónica, de cámara y piezas breves “de salón”.

Obra sinfónica, de cámara y piezas de salón.

Sinfonía en re. Obertura de Roger de Flor. Scherzo: Combate de Don Quijote contra las ovejas. Orquesta de L'Academia del Gran Teatre del Liceu. Director: Guerassim Voronkov. Columna Música (CD). Grabación: 2007.

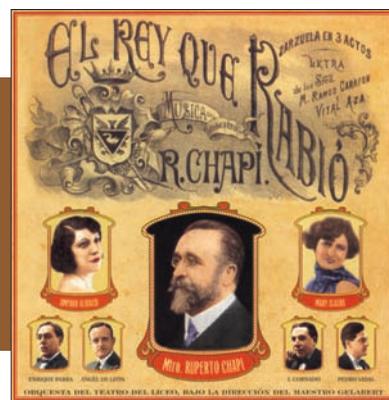
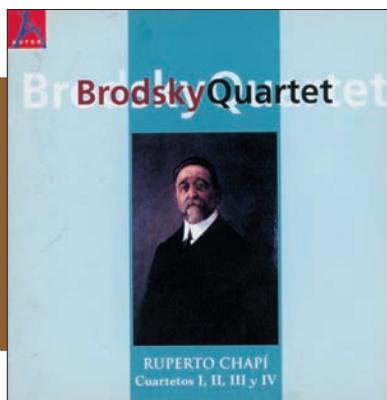
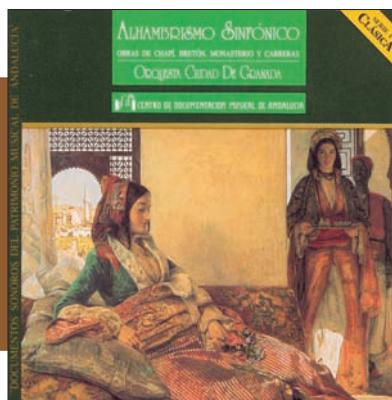
Fantasia morisca. Los gnomos de la Alhambra (Leyenda musical). Orquesta de la Ciudad de Granada. Director: Juan de Udaeta. Almaviva (CD). [Obra incluida en el disco *Alhambra sinfónico* junto a obras de Bretón, Monasterio y Carreras.] Grabación: 1992.

Cuartetos I-IV. Cuarteto Brodsky. Ediciones musicales Autor (2 CD). Grabación: 2000.

Cuarteto n.º 2. Cuarteto Canales. Patrimonio Musical Valenciano (CD). [Obra incluida junto al *Cuarteto en estilo popular* (M. Palau) y *Cuarteto en fa, homenaje a los cinco* (V. Asencio).] Grabación: 2005.

Serenata morisca (Sexteto). Cuarteto Arcana, Jaime Robles, contrabajo; Menchu Mendizábal, piano. *Romanza* (flauta y piano). Juana Guillem, flauta; Menchu Mendizábal, piano. Kirios (CD). [Obra incluida en el disco *Música de Salón* junto a piezas de Giménez, Del Campo, Monasterio, Falla, Barbero, Fernández Grajal, Fernández Arbós, Ocón y Del Hierro.] Grabación: 1991.

Celebramos la reciente grabación de Columna Música, verdadera novedad, para poder saborear tres obras de juventud en las que el dominio de la escritura instrumental es ya muy loable. De inexcusable valor, a pesar de no ser una versión encomiable¹. Sobre el comentario de este CD les remitimos al artículo que hace al respecto Andrés Ruiz Tarazona en el boletín de información discográfica de *Diverdi*. No se privó Chapí de abordar el difícil mundo del cuarteto de cuerda, música apenas existente en nuestros



compositores decimonónicos. Ayudó a ello la creación de la Sociedad de Cuartetos en 1862 a instancias de Jesús de Monasterio. Respondería a ello con sus cuatro *Cuartetos* el maestro de Villena en su último decenio de vida: 1903, 1904, 1905 y 1907, alcanzando sus mejores resultados en el *Tercer Cuarteto*. En conjunto, Chapí se orienta entre el cuarteto beethoveniano y una estética de carácter genuinamente nacional, incluyendo en ellos ritmos y armonías de castiza naturalidad. Versión de referencia la que nos brinda el Cuarteto Brodsky. Para el sello Almaguiva fueron grabadas dos páginas sinfónicas pintorescas de Chapí de corriente alhambriense, propio del romanticismo. Lo que nos parece fundamental de esta corriente es que ésta participa tanto del *revival* neóarabe. Ambas partituras son producto de la sensibilidad y elegancia poética del autor y al mismo tiempo de su espontaneidad. La *Fantasia*, también titulada *La corte de Granada*, pergeñada primero para banda militar, sería adaptada para orquesta a su vuelta de Roma y París como pensionado de la Academia de Bellas Artes y sería estrenada como tal en 1879. Diez años más tarde lo haría con *Los gnomos de la Alhambra*, página de gran colorido instrumental que en la presente versión está brillantemente resalado. El movimiento romántico, tan atento a la pequeña forma poética, aportará a las relajadas camarillas de salones y cafés un amplio repertorio. Un ejemplo de ello es el último de los discos de nuestra relación. Un CD comercializado en la celebración de Madrid-92, que resulta enormemente atractivo por la novedad de las piezas y por la frescura de su interpretación. Lástima que pueda haber dificultad en obtenerlo.

Obra lírica: zarzuelas y óperas

El barquillero. Toñy Rosado, Carlos Munguía, Juan de Andía. Coro Cantores de Madrid. Orquesta Sinfónica. Director: Ataúlfo Argenta. Columbia (LP).

Las bravías. Ana M^a Iriarte, Julita Bermejo, Gerardo Monreal, Rafael Campos. Coro Cantores de Madrid. Orquesta Sinfónica. Director: Ataúlfo Argenta. Columbia. (LP).

La bruja. Teresa Berganza, Dolores Cava, Alfredo Kraus, Carlos Munguía, M^a del Carmen López Parral, José M^a Maiza. Coro de Cámara del Orfeón Donostiarra. Orquesta Sinfónica. Director: Benito Lauret. Alhambra (CD). Grabación: 1975.

Música clásica. Ana M^a Iriarte, Gerardo Monreal, José M^a Maiza. Orquesta Sinfónica. Director: Ataúlfo Argenta. Columbia. (LP).

La patria chica. Ana M^a Iriarte, Dolores Cava, Carlos Munguía, Manuel Ausensi, Miguel Ligero, Joaquín Portillo. Orquesta Sinfónica. Director: Ataúlfo Argenta. Columbia. (LP).

El puñao de rosas. Lily Berchman, Delia Rubens, Santiago Ramalle, Tino Moro, Fernando Hernández. Coro de Radio Nacional de España. Orquesta de Cámara de Madrid. Director: Enrique Navarro. Zafiro (CD). Grabación: 1956.

Ana M^a Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Manuel Ausensi, Arturo Díaz Martos. Coro Cantores de Madrid. Orquesta de Cámara de Madrid. Director: Ataúlfo Argenta. Columbia. (LP). Grabación: Principio de los años 50.

Pura M^a Martínez, Antonio Blancas, José Peromingo. Coro Cantores de Madrid. Orquesta Filarmonía de España. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Columbia (CD). Grabación: Años 70.

La revoltosa. Manuel Ausensi, Ana M^a Iriarte, Julio Nadal, Inés Rivadeneira, Patrocinio Rico, Enrique Povedano, Antonio López. Coro Cantores de Madrid. Orquesta de Cámara de Madrid. Montilla Records (CD). Grabación: 1954.

Ana M^a Iriarte, Inés Rivadeneira, Selica Pérez Carpio, Manuel Ausensi, Miguel Ligero. Coro Cantores de Madrid. Gran Orquesta Sinfónica. Director: Ataúlfo Argenta. Columbia (CD). Grabación: 1957.

Marcos Redondo, Rosario Gómez, Julio Nadal, Conchita Panadés, Teresa Sánchez. Orquesta Sinfónica Española. Director: Rafael Ferrer. Gramófono-Odeón (LP). Grabación: 1954.

Renato Cesari, Teresa Tourné, Ramón Díez, María Reyes Gabriel, Marta Hernández, Segundo García. Coro Cantores de Madrid. Orquesta de Conciertos de Madrid. Director: Pablo Sorozábal. Hispavox (CD). Grabación: 1963.

Vicente Sardinero, Isabel Penagos, Ramón Alonso, María Orán, Lola Quijano, Gregorio Gil. Coro del Teatro Apolo. Orquesta del Teatro Apolo. Director: Odón Alonso. Zafiro (LP). Grabación: 1967.

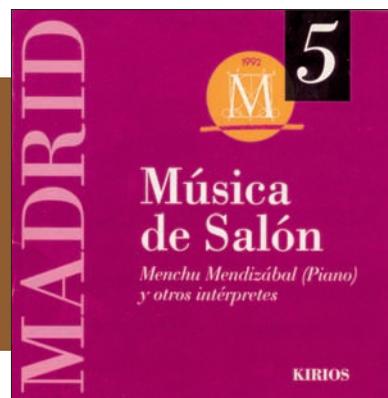
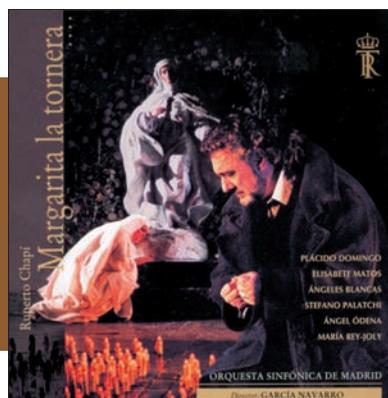
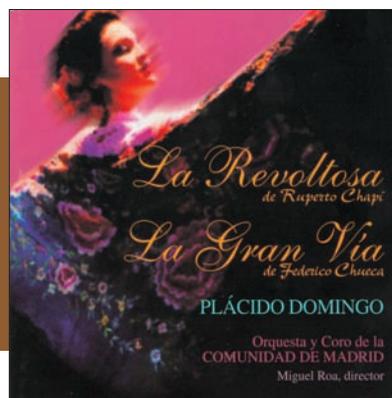
Luis Sagi-Vela, Isabel Rivas, Mari Carmen Ramírez, Ana María Amengual, Enrique del Portal, Luis Frutos, Constantino Pardo, Ramón Alonso, Rosa Sarmiento. Coro Cantores de Madrid. Orquesta Lírica Española. Director: Federico Moreno Torroba. Emi-Odeón (LP). Grabación: 1968.

Alfredo Kraus, Ángeles Chamorro, Fernando Martínez, Inés Rivadeneira, Luisa Córdoba, Enrique del Portal. Coro Cantores de Madrid. Orquesta Manuel de Falla. Director: Enrique García Asensio. Carillón (CD). Grabación: 1972.

Plácido Domingo, María Rodríguez, Miguel Sola, Eneida García Garijo, Marta Moreno, Francisco Matilla, Ricardo Muñoz. Coro de la Comunidad de Madrid. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: Miguel Roa. RTVE-Música (CD). Grabación: 2001.

El rey que rabió. Amparo Albiach, Mary Isaura, Ángel de León, Enrique Parra, Sra. Torregrosa, Ignacio Cornadó, Pedro Vidal. Coro y Orquesta del Teatro del Liceo. Director: Concordio Gelabert. Blue Moon (CD). Grabación: 1931.

Sara Fenor, Ángeles Ottein, Eduardo Marcén, José Palomo, Manuel Alba, Manuel Gorgé. Coro del Teatro Calderón



de Madrid. Gran Orquesta Odeón. Director: Modesto Romero. Blue Moon (CD). Grabación: 1931.

Pilar Lorengar, Toñy Rosado, Manuel Ausensi, Carlos Munguía, Ana María Fernández, Agustín S. Luque, Rafael Maldonado, Manuel Tierra. Coro Cantores de Madrid. Orquesta Sinfónica. Director: Ataúlfo Argenta. Columbia (CD). Grabación: 1958.

Lily Berchman, Mimi Aznar, José Marín, Santiago Ramallete, Emilia Rincón, Patricio Tormo, Mateo Guitar, Aníbal Vela, Eladio Cuevas. Coros de Radio Nacional de España. Orquesta de Cámara de Madrid. Director: Enrique Navarro. Zafiro (LP). Grabación: 1959.

Luis Sagi-Vela, Josefina Cubeiro, Ramón Alonso, Octavio Álvarez, Rosa Sarmiento, Manuel González, Jesús Aguirre, Ángel Beytia, Luis Gabilondo. Coro Cantores de Madrid. Orquesta Lírica Española. Director: Federico Moreno Torroba. Emi-Odeón (CD). Grabación: 1969.

El tambor de granaderos. Teresa Berganza, Toñy Rosado, Carlos S. Luque, Rafael Campos, Carlos S. Luque, Gregorio Gil, Julita Bermejo. Coro Cantores de Madrid. Orquesta Sinfónica. Director: Ataúlfo Argenta Columbia (CD). Grabación: 1952.

La tempestad. Pilar Lorengar, Toñy Rosado, Manuel Ausensi, Carlos Munguía, Gregorio Gil, A. Díaz Martos. Coro Cantores de Madrid. Orquesta de Cámara de Madrid. Director: Ataúlfo Argenta. Columbia (LP). Grabación: A principios de la década de 1950.

Alfredo Kraus, Lina Huarte, Dolores Pérez, Francisco Kraus, Santiago Ramallete, Ramón Alonso, Coros Líricos. Gran Orquesta Sinfónica. Director: Enrique Estela. Alfa Delta (CD).

Margarita la tornera. Plácido Domingo, Elisabete Matos, Ángeles Blancas, Stefano Palatchi. Ángel Ódena, María Rey-Joly. Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Luis Antonio García Navarro. RTVE-Música (2 CD). Grabación: 1999.

Chapí nos obsequia con un amplio panorama zarzuelístico dentro de su catálogo de obras; entre zarzuelas grandes y género chico llegaría a escribir aproximadamente 155 piezas para nuestro género lírico más 7 óperas, a lo que el repertorio discográfico no ha respondido con la misma generosidad. El mundo de la fonografía se ha fijado solamente en once títulos de su opus: 3 zarzuelas grandes, 7 obras de género chico y 1 ópera, de las cuales podemos hallar 7 títulos a los que se ha dedicado una única versión, 1 con dos versiones, 1 con tres versiones, 1 con cinco versiones y 1 con ocho. A una única versión responden títulos como *El barquillero*, *Las bravías*, *La bruja*, *Música clásica*, *La patria chica*, *El tambor de granaderos* y la ópera *Margarita la tornera*. Todas ellas, excepto *La bruja* y la ópera mencionada, fueron grabadas para Columbia por el verda-

dero artífice de la discografía de zarzuela: Ataúlfo Argenta, que como ya se ha dicho en tantas ocasiones son una sólida base discográfica de nuestro género lírico y forman un corpus homogéneo, entre otras razones por su notable calidad de voces solistas y la impecable dirección. Por otra parte, al ser versiones únicas no disponemos de criterios objetivos para discriminar ningún registro. *La bruja*, también atendida por Columbia bajo el sello Alhambra, ha tenido dirección distinta y se encargo de su dirección Benito Lauret, otro de los directores dedicados al mundo zarzuelístico con buenos resultados, como es el de este registro en el que Teresa Berganza y Alfredo Kraus destacan en sus papeles. La culminación de la obra de Chapí fue *Margarita la tornera*, su último proyecto vital que, a los 90 años de su estreno en el Teatro Real, se grabaría para el disco con un elenco artístico vocal de altura con un Plácido Domingo efusivo y entregado y una Elisabete Matos que transmite literalmente el carácter de su papel doliente. De las dos versiones de *La tempestad* goza de mayor prestigio la dirigida por Argenta en una mejor nitidez interpretativa y mejor calidad de voces. La presencia de Kraus y Dolores Pérez en la versión de Enrique Estela hacen sostenible la obra. Otro tanto ocurre con *El puñado de rosas*, zarzuela que respira mejor y con mejores voces en la versión del mítico Argenta: Iriarte, Lorengar, Berganza y Ausensi ¿quien se resiste? Llegamos a *El rey que rabió* y a *La revoltosa*, dos extraordinarias obras de las que se han efectuado un buen número de ediciones. La primera de ellas con cinco registros, de los cuales podemos resaltar los tres últimos. Hay que tener en cuenta que todos tienen diferencias dignos de mención en el ámbito interpretativo y que en esta exposición no podemos abarcar, pero si he de clarificarme me resulta preferible la versión de Argenta. Pilar Lorengar hace de su canto un espléndido Rey, a la que acompaña un elenco notable. El registro de Moreno Torroba goza de gran nitidez en su exposición, cuenta con un cantante como Luis Sagi-Vela. Con menos matices la de Enrique Navarro, aunque tiene partes nada desdeñables, además de ser la única versión que no omite las dos introducciones instrumentales de los actos 2º y 3º. Una obra tan popular como *La revoltosa* siempre lleva a la industria del disco a apostar por nuevas versiones, como hemos podido cotejar. Cada una de ellas tiene, como es harto sabido, sus diferenciaciones. La más completa en su conjunto y sirve de referencia es la segunda grabación dirigida por el maestro santanderino, que además de contar con sus cantantes habituales, destacando Manuel Ausensi, le da a la obra una hermosa ambientación. Sólida la versión que hace Sorozábal con una buena pareja de cantantes como Teresa Tourné y el argentino Renato Cesari. Importante y bien estructurada la que obtiene Federico Moreno Torroba, registro que sirvió para la película de Juan de Orduña. Estas tres versiones gozan en su conjunto de una

Invierno 2009 | Conciertos de abono

ABONO 1

7 de enero, miércoles. 20.15 horas

ORQUESTA, CORO Y SOLISTAS DEL TEATRO MARIINSKI DE SAN PETERSBURGO

Valery Gergiev, director

I. Stravinski: Le Rossignol*;

El pájaro de fuego (ballet completo)

* Ópera versión concierto

(55/41/27 €)

ABONO 2

8 de enero, jueves. 20.15 horas

Entrega de la Medalla del Palau de la Música al Maestro Valery Gergiev.

Alexei Volodin, piano

ORQUESTA DEL TEATRO MARIINSKI DE SAN PETERSBURGO

Valery Gergiev, director

V. Martín y Soler: L'Arbore di Diana. Obertura

S. Prokófiev: Concierto para piano nº 3 en do mayor, op. 26; Sinfonía nº 3 en do menor, op. 44

(55/41/27 €)

ABONO 3

10 de enero, sábado. 18.00 horas

ORQUESTA, CORO Y SOLISTAS DEL TEATRO MARIINSKI DE SAN PETERSBURGO

Valery Gergiev, director

N. Rimski-Korsakov: La leyenda de la ciudad invisible de Kítezh

(ópera versión concierto)

(65/48/32 €)

ABONO 4

16 de enero, viernes. 19.30 horas

José Vicente Herrera, clarinete

ORQUESTA DE VALENCIA

Yaron Traub, director

I. Stravinski: Petrushka

C. M. von Weber: Concierto nº 2 para clarinete y orquesta en mi bemol mayor, op. 74

P. I. Chaikovski: El lago del los cisnes (suite)

(20/15/10 €)

ABONO 5

22 de enero, jueves. 19.30 horas

Elina Garanča, mezzosoprano

KAMMERORCHESTER BASEL

Karel Mark Chichon, director

W. A. Mozart: El rapto del Serrallo, KV 384

(obertura); "Alma grande e nobile core" Aria para soprano y orquesta, KV 578W; "Giunse al fin nel momento" de Las bodas de Figaro

J. Haydn: Sinfonía nº 88 en sol mayor

W. A. Mozart: "Temerai... come scoglio" de Così fan tutte"; "Parto, Parto" de La clemenza di Tito;

Sinfonía nº 36 en do mayor, KV 425 "Linz"

(30/22/15 €)

ABONO 6

23 de enero, viernes. 19.30 horas

Concierto inaugural de las Jornadas conmemorativas del centenario de la muerte de Francisco Tárrega

José María Gallardo del Rey, guitarra

ORQUESTA DE VALENCIA

Enrique García Asensio, director

J. Turina: La procesión del Rocío

S. Bacarisse: Concertino para guitarra y orquesta en la menor, op. 72

J. M. Gallardo del Rey: Concierto de L'Eliana para guitarra y orquesta

N. Rimski-Korsakov: Capricho español, op. 34

(20/15/10 €)

ABONO 7

3 de febrero, martes. 20.15 horas

Katia y Marielle Labèque, pianos

SWR SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN UND FREIBURG

Michael Gielen, director

R. Cristóbal: Spectra Sonoris

L. Berio: Concierto para dos pianos y orquesta

P. I. Chaikovski: Sinfonía nº 4 en fa menor, op. 36

(55/41/27 €)

6 de febrero, viernes. 19.30 horas

Concierto extraordinario a beneficio de Manos Unidas

Xavier de Maistre, arpa

ORQUESTA DE VALENCIA

Antoni Ros-Marbà, director

J. Haydn: Concierto para arpa y orquesta

C. Debussy: Danza sagrada y danza profana para arpa y cuerdas

M. de Falla: La vida breve (Interludio y Danza);

El sombrero de tres picos (1ª y 2ª suite)

(40/30/20 €)

ABONO 8

8 de febrero, domingo. 19.30 horas

Leonidas Kavakos, violín

THE PHILADELPHIA ORCHESTRA

Christoph Eschenbach, director

A. Schoenberg: Sinfonía para orquesta de cámara nº 1 en mi mayor, op. 9 (1906)

J. Sibelius: Concierto para violín y orquesta en re menor, op. 47

S. Prokófiev: Sinfonía nº 5 en si bemol mayor,

op. 100

(72/54/36 €)

ABONO 9

10 de febrero, martes. 20.15 horas

YEFIM BRONFMAN, piano

L. van Beethoven: Fantasía para piano en sol menor, op. 77

F. Schubert: Fantasía en do mayor, op. 15 D. 760

"Wanderer-Fantasie"

J. Widmann: XI Humoresken

M. A. Balakirev: Islamey, fantasía oriental

(20/15/10 €)

ABONO 10

13 de febrero, viernes. 19.30 horas

Yefim Bronfman, piano

ORQUESTA DE VALENCIA

Yaron Traub, director

R. Strauss: Serenata para orquesta de vientos,

op. 7

P. Hindemith: Konzertmusik para cuerdas y metales, op. 50

J. Brahms: Concierto nº 2 para piano y orquesta en si bemol mayor, op. 83

(20/15/10 €)

ABONO 11

21 de febrero, sábado. 21.00 horas

GEWANDHAUSORCHESTER LEIPZIG

Riccardo Chailly, director

L. van Beethoven: Sinfonía nº 2 en re mayor,

op. 36

A. Bruckner: Sinfonía nº 3 en re menor, A 94

"Wagner"

(60/48/30 €)

ABONO 12

24 de febrero, martes. 20.15 horas

Araceli Batalla, piano

COLLEGIUM INSTRUMENTALE

Salvador Sebastián, director

"Los estados del alma a través de la música y el movimiento"

"Música viva del siglo XX"

A. Pärt: Canto a la memoria de Britten

P. Hindemith: Los cuatro temperamentos

D. Shostakóvich: Preludio y scherzo, op. 11

N. Rota: Concierto para cuerda

(20/15/10 €)

ABONO 13

27 de febrero, viernes. 19.30 horas

ORQUESTA DE VALENCIA

Cristóbal Halffter, director

C. Halffter: Lázaro* (ópera en versión concierto)

*Estreno en España

(20/15/10 €)

ABONO 14

11 de marzo, miércoles. 20.15 horas

Dorothee Mields, soprano I

Johannette Zomer, soprano II

Patrick van Goethem, contratenor

Jan Kobow, tenor

Peter Kooij, bajo

CAPPELLA AMSTERDAM

ORQUESTA DEL SIGLO XVIII

Frans Brüggen, director

J. S. Bach: Misa en si menor,

BWV 232

(40/30/20 €)

ABONO 15

13 de marzo, viernes. 19.30 horas

Lisa Milne, soprano

Rudolf Buchbinder, piano

ORQUESTA DE VALENCIA

Yaron Traub, director

L. van Beethoven: Concierto para piano y orquesta nº 1 en do mayor, op. 15

G. Mahler: Sinfonía nº 4 en sol mayor

(20/15/10 €)

CONDICIONES DE ABONO

TEMPORADA INVIERNO 2009

15 conciertos

Precio del abono

Abono A (Anfiteatro y Butaca) 486,00 euros

Abono B (Tribunas) 363,00 euros

Abono C (Fondos) 241,00 euros

Renovación de abonos: 15, 16 y 17 de diciembre de 2008

Nuevos abonos: 22 de diciembre de 2008

Reparto de números y venta de localidades:

29 de diciembre de 2008

(Reparto de números desde las 9.00 horas

Venta de localidades a partir de las 9.30 horas)

Horario de taquillas del Palau de la Música: De 10.00 a 13.30 y de 17.00 a 21.30 horas.

PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA • Paseo de la Alameda, 30 • 46023 Valencia

Tel. 96 337 50 20 • Fax 96 337 09 88

Esta programación es susceptible de modificaciones ajenas a nuestra voluntad

Venta telefónica de abonos y localidades:



96 399 55 77
902 11 55 77
www.bancaja.es

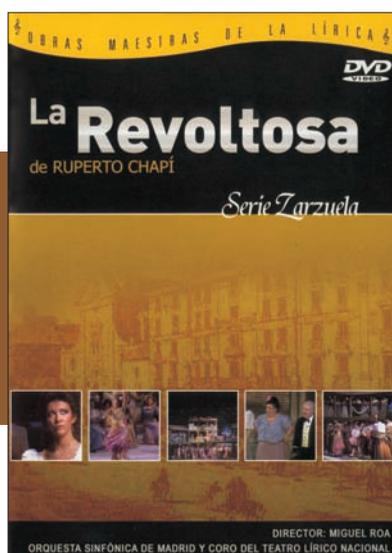
y El Corte Inglés

mayor homogeneidad, mientras que el resto de ellas puede valorarse en la belleza de alguna de sus partes o en las acertadas interpretaciones de alguno de sus cantantes. Notable Ángeles Chamorro en la Mari Pepa que hace con Kraus, éste no tan acertado. Envidiable Marcos Redondo junto a Rosario Gómez en la versión de Rafael Ferrer.

Videograbaciones (DVD)

La revoltosa. Carlos Marín, María Rodríguez, David Muro, Rosa Martín, Pepa Rosado, P. Pablo Juárez, Enrique del Portal. Coro y Orquesta del Teatro Calderón. Director: José Antonio Irastorza. Universal Pictures Iberia. Grabación: 1995.

Javier Álaba, Milagros Martín, Luis Villarejo, María Teresa Cortés, Chari Moreno, Rafael Castejón, Pedro Valentín, Alfonso del Real. Coro del Teatro Lírico Nacional. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Miguel Roa. Círculo Digital (bajo licencia de RTVE). Grabación: 1987.



La industria audiovisual, en este capítulo, ha dado paso a un solo título del maestro alicantino, uno de los más famosos y populares de su producción; un sainete que en su momento presentaba al público una línea de reconfiguración de la sociedad española como unidad histórica a la vez moderna. Dos son las versiones existentes de las cuales la más encomiable es la segunda. La primera de ellas, producción de José Luis Moreno, se llevó a cabo en el Teatro Calderón de Madrid, con puesta escénica muy convencional por parte de José Ignacio Ortega. Editada en VHS se comercializará en DVD en el año 2004. Carlos Marín y María Rodríguez logran una interpretación más que aceptable, lo que ayuda a salvar en parte su producción.

La de grabación más antigua, efectuada en el Teatro de la Zarzuela, resulta más eficaz y más rica en detalles, mejor ambientación lograda por la escenografía de Gil Parrondo y una sólida dirección por parte de un gran profesional como era José Luis Alonso. Lástima que su luminosidad escénica que se vio en vivo se vea oscurecida en su paso a soporte videográfico. A Javier Álaba, como Felipe y a Milagros Martín como Mari Pepa, en convincente interpretación, tanto vocal como de movimiento escénico, se une un reparto de acompañantes destacables. Además hay una dirección garbosa y con matizaciones por parte de Miguel Roa que nos transmite tanto la Orquesta Sinfónica de Madrid como el Coro del Teatro. Esta versión se comercializaría en soporte DVD en el año 2003, pues hubo en su momento problemas

de licencia. A la mera representación con una duración aproximada de 70 minutos, se añade un contenido extra de 20 minutos, como sinopsis, vídeos informativos sobre el origen de la zarzuela, entorno histórico, estreno, motivos de la creación y los antecedentes de la obra. Además se puede visualizar con subtítulos en español.

Películas

La bruja. Carmen Paris, Concha Gorgé, Leopoldo Pitard, Arturo Pitarch, Francisco Villasante, Carmen Corro, Amparo Ribelles. Música: Ruperto Chapí, adaptación y arreglos de Manuel Asensi. Director: Maximiliano Thous. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1923.

Realización cuyo director acomete junto a otro film zarzuelístico en el mismo año: *La alegría del batallón*. Aquí el autor adaptado es Miguel Ramos Carrión. Es característica del momento acometer la zarzuela en mudo. La película fue rodada en Valencia y en otras zonas de la Comunidad. Su estreno al público se haría en el Salón Cataluña de Barcelona en mayo de 1923, aunque una primera prueba se haría en el Teatro Lírico de Valencia de ese mismo año, el 24 de mayo.

La chavala. Sainete de Carlos Fernández Shaw y José López Silva. Fotografía: Jorge Robert. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Director: Alberto Marro. Producción: 1914 (Hispano Films).

La chavala. María Luz Callejo, Juan de Orduña, Elisa Ruiz Romero, Florián Rey, José Moncayo, Pedro Elviro, Alfredo Hurtado, Eugenia Illescas. Fotografía: Luis R. Alonso. Decorados: Agustín Espí y Antonio Molinete. Director: Florián Rey. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1924 (Atlántida).

Una de tantas zarzuelas que el cine español mudo acometiera en sus buenos tiempos, comercialmente, el film de 1924 fue muy bien acogido. La obra es de argumento sencillo, es un cuadro de luz y ambiente madrileño, que entre otras cualidades sirvió para presentar al público a una nueva artista, María Luz Callejo, que en el papel de la Chavala fue una revelación. También conviene destacar la intervención de uno de los primeros niños prodigio alumbrados por el cine nacional, Alfredo Hurtado, "Pitusín". La película tuvo un presupuesto de 24000 pesetas. Pase a prueba en el Cine Cervantes de Madrid, fuentes consultadas indican unas que el 27-XII-1924, otras afirman que el 27-I-1925. El estreno: 4-I-1926 en el Cine Monumental de Madrid. En cuanto a la versión más antigua de 1914, dirigida por Marro, no se conservan copias de este film, aunque como otros perdidos del cineasta, uno puede hacerse a la idea de su gracejo con ayuda de la colección *La novela semanal cinematográfica*, que profusamente ilustrada resumía la trama de estos films.

Curro Vargas. Ricardo Galache, Angelina Bretón, María Comendador, José Montenegro, María Anaya, Laura Pinillos. Fotografía: José María Maristany. Director: José Buchs. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1923 (Film Española). Duración: 94 min.

Dentro de los temas populares, tan queridos por Buchs y su público, el film supone un pequeño cambio, pues se adentra en un tema de época de difícil ejecución, debido esencialmente al presupuesto que permite una creíble ambientación: el romántico siglo XIX y la adaptación de la obra de Joaquín Dicenta y Manuel Paso inspirada en *El niño de la bola* de Pedro Antonio de Alarcón. El film fue rodado en Granada (La Alhambra) y estrenado en el Princi-

Carta Blanca a SOFIA

GUBAIDULINA



© Viktor Platanow Ekstase (1998)

Orquesta y Coro Nacionales de España

Josep Pons

Director artístico y titular

Temporada 2008-2009

Venta de localidades: En taquillas del Auditorio Nacional de Música, Teatro de La Zarzuela, Teatro Pavón, Teatro María Guerrero y Teatro Valle-Inclán y en Servicaixa (teléfono: 902 33 22 11 y www.servicaixa.es).

Precio: desde 4 euros.

Más información: Teléfono: 91 337 01 40 E-mail: ocne@inaem.mcu.es

Web: <http://ocne.mcu.es>



Encuentro con Sofia Gubaidulina

12 DE ENERO DE 2009, 19:30 H.

Residencia de Estudiantes. Entrada libre hasta completar aforo.
Presentado por **David Cortés**.



Residencia de Estudiantes

Conciertos sinfónicos

Ciclo III Concierto 9

9 Y 10 DE ENERO DE 2009, 19:30 H.

11 DE ENERO DE 2009, 11:30 H.

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica.

Orquesta Nacional de España

Mikhail Agrest, director

Nathalie Stutzmann, contralto

Sharon Bezaly, flauta

Juanjo Guillem, percusión

Ludwig van Beethoven

Sinfonía núm. 1, en do mayor, opus 21

Sofia Gubaidulina

The Deceitful Face of Hope and of Despair

Poema-cuento

La hora del alma

Concierto Extraordinario

18 DE ENERO DE 2009, 11:30 H.

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica.

Orquesta Nacional de España

Reinbert de Leeuw, director

Anne Sophie Mutter, violín

Sofia Gubaidulina

Stimmen... verstummen...

sinfonía en 12 movimientos

In tempus praesens

concierto para violín y orquesta



Anne Sophie Mutter
© Anja Hrens / DG

Conciertos de cámara

14 DE ENERO DE 2009, 19:30 H.

Auditorio Nacional de Música. Sala de Cámara.

Sofia Gubaidulina

Silenzio, 5 piezas para bayan, violín y violonchelo

Elsbeth Moser, bayan

Ane Matxain, violín

Josep Trescolí, violonchelo

In Erwartung, para cuarteto de saxofones y percusión

Miguel Guerra, director

Cuarteto Sigma Project

Félix Castro, Juanjo Guillem y Rafael Gálvez, percusión

En el borde del abismo, para 7 violonchelos y 2 acúfonos

Celli Monighetti

Sofia Gubaidulina, acúfono

Transformation, para trombón, cuarteto de saxofones,

violonchelo, contrabajo y tam-tam

Miguel Guerra, director

Miguel Tantos, trombón

Cuarteto Sigma Project

Josep Trescolí, violonchelo

Ramón Mascarós, contrabajo

Juanjo Guillem, tam-tam

15 DE ENERO DE 2009, 19:30 H.

Auditorio Nacional de Música. Sala de Cámara.

Sofia Gubaidulina

Trio para violín, viola y violonchelo

Mauro Rossi, violín

Cristina Pozas, viola

Miguel Jiménez, violonchelo

In croce, para violonchelo y bayan

Ivan Monighetti, violonchelo

Elsbeth Moser, bayan

Mirage: The Dancing Sun, para 8 violonchelos

Celli Monighetti

Dancer on a tightrope, para violín y piano

Mauro Rossi, violín

Alfonso Maribona, piano

De profundis, para bayan

Elsbeth Moser, bayan

Ravedimento, para violonchelo y cuarteto de guitarra

Ivan Monighetti, violonchelo

Basilea Gitarren Ensemble

pe Alfonso de Madrid el 17-XII-1923.

La patria chica. Estrellita Castro, Félix de Pomés, Pilar Soler, Juan Calvo, Pedro Terol. Fotografía: Hans Scheib. Director: Fernando Delgado. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1943. Duración: 83 min.

Rodada en Sevilla, la película lleva la música del maestro Chapí y Manuel Quiroga y es adaptación de la obra de los hermanos Álvarez Quintero que sirvió de lucimiento, en esta ocasión, a la actriz principal, Estrellita Castro. Se estrenó en el Cine Rialto de Madrid el 28-X-1943.

El puñao de rosas. Director: Segundo de Chomón. Producción: 1910 (Chomón-Fuster, Barcelona). 200 m. de metraje.

El puñao de rosas. Ángeles Ortiz, Pedro Fernández Cuenca, José Ortega, Amalia Cruzado. Director: Rafael Salvador. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1923.

Adaptación de la zarzuela de Chapí, Carlos Arniches y Asensio Mas, resultó ser un film muy mediocre. Su estreno tuvo lugar el 15-I-1924 en la Sala Goya.

La revoltosa. Josefina Tapias, Juan de Orduña, José Moncayo, Ceferino Barrajón, Antonio Mata, Alfredo Hurtado. Fotografía: Luis R. Alonso. Decorados: Agustín Espí. Director: Florián Rey. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1924 (Goya Film). Duración: 51 min.

La revoltosa. Carmen Sevilla, Tony Leblanc, Tomás Blanco, María Bru, Faustino Bretaño, Carmen de Lucio, Mario Berriatúa, Antonio Riquelme. Fotografía: Alfredo Fraile y Emilio Foriscot. Director: José Díaz Morales. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1949 (Intercontinental Films). Duración: 104 min.

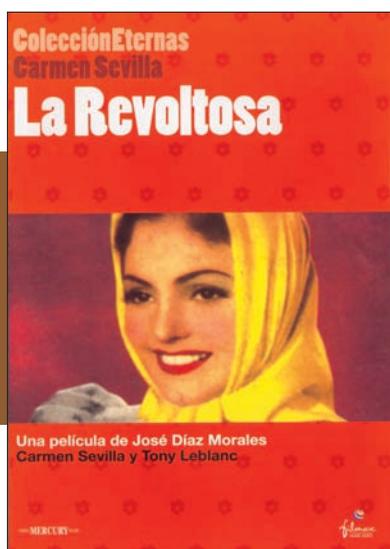
La revoltosa. Teresa Lorca, Germán Cobos, Antonio Vico, Tomás Blanco, Manuel Gómez Bur, Antonio Riquelme. Fotografía: Francisco Marín. Director: José Díaz Morales. Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Producción: 1963 (Alfonso Balcazagrada). Duración: 95 min.



Biblioteca Museu del Teatre, Barcelona

Nuestros cineastas pusieron su objetivo, principalmente, en dos obras de nuestro género lírico, sainetes ambos, por su importancia y por el entusiasmo con que el público siempre las recibió. Con cuatro producciones cuenta *La verbena de la Paloma* del maestro Bretón y con igual número cuenta *La revoltosa* de Ruperto Chapí.

La primera *Revoltosa* filmada fue en versión muda como réplica al éxito que José Buchs obtuvo con *La verbena de la Paloma* del año 1921. Florián Rey, que empezó su carrera como actor, se unirá al también actor Juan de Orduña para producir y dirigir esta popular zarzuela de Chapí, en cuyo reparto figuran actores propios del mundo de la zarzuela. Su éxito le valdría un contrato con Atlántida Films para realizar cinco películas. La película sería rodada en San Antonio de la Florida, el Rastro y los patios de Mesón de Paredes. Como anécdota, revelaremos que para abaratar los costos el equipo no cobró y el revelado y positivado de la obra se hizo casi clandestinamente en los mismos estudios de rodaje. La más conocida adaptación cinematográfica de *La revoltosa* es la que llevó a cabo el director José Díaz Morales para Intercontinental Films en 1949 y que recibió el encargo, estando exiliado en la capital azteca, de filmarla en escenarios madrileños. Su realización obtuvo un increíble éxito, merecedor, con unas jóvenes revelaciones, como Tony Leblanc y Carmen Sevilla, en una interpretación muy castiza, no sobrepasada. Sus personajes están doblados en sus intervenciones cantadas por la soprano María de los Ángeles Morales y el barítono Luis Rodrigo, en el dúo de Mari Pepa y Felipe. Buena adaptación de Manuel Parada de la música de Chapí. Consecuencia del éxito de esta producción es la versión que se hace en 1963 por el mismo director. Esta tercera versión no es comparable, insípida, y mediocre de interpretación. La última a comentar es la realizada por Juan de Orduña, director bien curtido en estas lides zarzuelísticas, que filmó una serie de zarzuelas para TVE, entre ellas este título que se llevaría, previamente, a estrenar en pantallas comerciales para luego comercializarse en vídeo en sistema VHS y posteriormente en DVD. Hay que decir que en esta producción se respeta la música de Ruperto Chapí, ya que la coordinación de la banda sonora se dejó en manos del maestro Federico Moreno Torroba y los intérpretes actores de calidad como Elisa Ramírez, José Moreno, Antonio Casal, Antonio Martelo y María Luisa Ponte, a los que hay que añadir, José Sacristán y Marisa Paredes, fueron doblados por cantantes en los números musicales, para ello se sirvió de la versión discográfica que Moreno Torroba efectuó para el sello EMI (1968), con el Coro Cantores de Madrid y la Orquesta Lírica Española.



La revoltosa. Elisa Ramírez, Paca Gabaldón, José Moreno, Antonio Casal, Antonio Martelo, María Luisa Ponte, José Sacristán, Antonio Durán, Mónica Randall. Fotografía: Federico G. Larraya. Director: Juan de Orduña. Formato: 35 mm. Color: Eastmancolor. Producción: 1969 (TVE). Duración: 110 min.

El rey que rabió. Juan de Orduña, Amelia Muñoz, José Montenegro, Pedro Barreto, José Ballester. Fotografía: Agustín Macasoli. Director: José Buchs. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1929 (Atlántida). Duración: 96 min.

El rey que rabió. Luis Peña, Rosita Yarza, Raquel Rodrigo, Luis Heredia. Fotografía: Agustín Mascasoli y Alfonso Nieva. Director: José Buchs. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1939 (Atlántida). Duración: 97 min.

El mismo director adapta para la pantalla, en un par de ocasiones, esta zarzuela de éxito. La primitiva versión llevaría guión del propio Buchs en colaboración con Antonio Paso. Sería rodada en el Ayuntamiento de Madrid y en los jardines del Palacio Real de Aranjuez. Se estrenaría el 18-XI-1929 en varias salas madrileñas: Callao, Palacio de la Prensa y Príncipe Alfonso. La música de la segunda versión (sonora), sería de Chapí con adaptaciones y adiciones de José Forns.

Rosario, la cortijera. Elisa Ruiz Romero, Miguel Cuchet, Manuel San Germán, Encarnación López. Fotografía: José María Maristany. Director: José Busch. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1923 (Film Española). Duración: 70 min.

Rosario, la cortijera. Estrellita Castro, Niño Sabicas, Niño de Utrera, Elisa Roy. Fotografía: Arthur Porchet. Director: León Artola. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1935. Duración: 84 min.

Adaptación de la zarzuela en tres actos escrita por Joaquín Dicenta y Antonio Paso con música de Chapí. El carácter de "españolada", tan propio de Buchs, se ve atenuado por la exposición hábil y efectista que hace entretenido su argumento. Rodada en Sevilla y Córdoba, se estrenaría en el Real Cinema y en el Príncipe Alfonso el 26-X-1923. Doce

años más tarde se acomete una nueva versión inspirada en el film de Buschs. Colabora en la música Pedro Braña.

La tempestad. Julia Lajos, Manuel Alcón, María Luisa Gerona, Manuel Arbó, Fred Galiana. Fotografía: Arturo Beringola. Director: Javier Rivera. Formato: 35 mm. Blanco y negro. Producción: 1944. Duración: 72 min.

Con música de Ruperto Chapí, el film es adaptado por el propio director junto a Antonio y José Ramos Martín. Se rodará en la provincia de Pontevedra y se estrenará el 26-II-1945, en el Cine Calatravas.

Las tentaciones de San Antonio. Director: Segundo de Chomón. Producción: 1910 (Chomón - Fuster, Barcelona).

Desconocida zarzuela en un acto de Chapí, Prieto y Ruesga, estrenada en el Teatro Felipe el 23 de agosto de 1890, se rueda para el cine en 300 metros de metraje.

Manuel García Franco

¹ En el momento de enviar a la imprenta este número de SCHERZO todavía no hemos escuchado el disco, recién aparecido, en el que José Ramón Encinar dirige a la ORCAM la *Sinfonía en re* y la *Fantasia morisca*.

² Para mayor información, remito al lector al artículo de Luis López Morillo, "Una zarzuela pre-regeneracionista. Trasunto histórico y discográfico". Madrid, Teatro de la Zarzuela. Ministerio de Cultura, 2007.

³ Consultar el artículo de Concha Gómez Marco, "Dos ejemplos discográficos". Madrid, Teatro de la Zarzuela. Ministerio de Cultura, 2007.

schERZO

c/ Cartagena 10, 1ºc - 28028 MADRID
Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64

E-mail: suscripciones@scherzo.es - www.scherzo.es

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por periodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de nº.....

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

Giro postal.

VISA. Nº:

Caduca ... /... /... Firma.....

Con cargo a cuenta corriente

(No utilice este boletín para la renovación, será avisado oportunamente)

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.

O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.

También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....

.....NIF.....

Domicilio.....

CP.....Población.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

El importe de la suscripción será:

◆ España: 70 €

◆ Europa: 105 € por avión.

◆ Estados Unidos y Canadá: 120 €

◆ America Central y del Sur: 125 €

El precio de los números atrasados es de 7 €

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la LO. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

GIOVANNI ANTONINI: “BUSCAR SIEMPRE ALGO MÁS”



Giovanni Antonini posee la rara cualidad de convertir en oro lo que toca. Convirtió en oro su versión de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, y con esta grabación él y su grupo, Il Giardino Armonico, se dieron a conocer en todo el mundo. Oro fueron también sus *Conciertos de Brandemburgo* y su grabación de Vivaldi con Cecilia Bartoli. Este hombre, inteligente y despierto, sigue divirtiéndose con lo que hace y, como si de un sabio alquimista se tratara, posee una fórmula secreta que combina conocimiento, fantasía, trabajo y *marketing* en dosis perfectas. Ese es el secreto de su éxito.

¿Por qué hace ya más de veinte años usted y un grupo de amigos decidieron fundar Il Giardino Armonico?

Hablamos de 1985 y lo primero que nos llevó a ello fue la necesidad de hacer música juntos, del placer que eso proporciona. Éramos bastante jóvenes, teníamos frescos nuestros estudios y, como creo que les sucede a la mayor parte de los músicos, perseguíamos la oportunidad de poder aparecer ante el público, de tocar, de mostrar aquello de lo que uno es capaz. En el fondo, en esa época nos sentíamos un poco pioneros. Éramos cuatro, Luca Pianca, Lorenzo Ghielmi, Paolo Beschi y yo, un cuarteto para hacer música de cámara, y comenzamos nuestra andadura sin pensar jamás que, años después, el grupo evolucionaría y llegaría hasta donde ha llegado. Digamos que si fundamos Il Giardino en el ochenta y cinco, el éxito no empezó a llegar hasta el ochenta y nueve. Fueron cuatro años, que no son muchos así vistos, pero fueron largos e intensos porque ya desde el principio intentamos siempre construir un lenguaje propio, incluso si no teníamos conciertos a la vista. Nos juntábamos para ensayar con esa finalidad primordial y creo que esto es algo que no es común a muchos grupos en la actualidad: dedicar tiempo a invertir en un proyecto incluso si, al principio, las posibilidades de tocar no son muchas. Puede que también fueran otros tiempos. En cualquier caso esto llevó al grupo a obtener sus frutos. Recuerdo también nuestra primera grabación para la casa Nuova Era, una de las primeras discográficas italianas. Era música de Vivaldi, sus *Concerti da camera*, y nosotros mismos pagamos la producción. Así que hablemos de tiempo o de dinero, crear el grupo supuso una cierta inversión.

¿Y cómo han ido evolucionando a lo largo de estos años?

Diría que en un principio, y también años más tarde, Il Giardino Armonico se dio a conocer por sus interpretaciones vivaldianas. Primero fueron los *Concerti da camera*, los *Conciertos para mandolina*; después vinieron *Las cuatro estaciones*. Así que en un arco de unos seis u ocho años el grupo se dio a conocer, sobre todo, por su forma nueva de interpretar la música de Vivaldi. Después alargamos nuestro repertorio y llegaron los *Conciertos de Brandemburgo* o la música italiana del Seicento. Creo que también ha cambiado la aproximación interpretativa. Quiero decir que ha habido una profundización ulterior, una madurez que antes no teníamos como grupo joven. De este modo, si el grupo era conocido antes por sus versiones un tanto

extremas o violentas de la música, algo que creo que ha mantenido hasta ahora, ha desarrollado también otros aspectos como los colores, etc. Digamos que ha enriquecido otras facetas de su lenguaje interpretativo.

Y en un momento como los años ochenta, en que existían o comenzaban a existir tantos grupos en Italia especializados en un repertorio similar, ¿cuál ha sido su fórmula del éxito?

Creo que sobre todo, y esto me parece lo más importante, la presencia de un proyecto. Nosotros teníamos siempre un proyecto *in mente*, con una fuerte idea de desarrollo. Durante todo este tiempo hemos aspirado a encontrar unos niveles técnicos e interpretativos lo más altos posible y por ello siempre ensayamos mucho. Esta es una de nuestras características más importantes: ensayamos mucho. Creo que gracias a esto hemos conseguido desarrollar un sonido y un lenguaje extremadamente identificables. Creo que el sonido de Il Giardino Armonico se reconoce sin duda ninguna pasados unos segundos. Sin duda ha sido una de nuestras mejores armas para conseguir alcanzar esta longevidad que hoy tenemos. Siempre nos hemos dirigido a conseguir resultados y a no estar satisfechos con lo obtenido, a buscar siempre algo más, a seguir adelante. A veces con un gran esfuerzo, con una gran inversión de tiempo y de energía, una inversión que ha inundado también la vida de los músicos que han participado.

¿Cuenta siempre con los mismos músicos?

A lo largo de los años algunos han cambiado, pero todavía queda un núcleo importante de los primeros tiempos. Los músicos que han ido llegando han recibido, no diría una enseñanza, sino, más bien, han podido adquirir un estilo, una forma de hacer música de la mano de los, digamos, fundadores. De mí, del primer violín, de las personas que comenzaron a elaborar un lenguaje musical. Ha habido una transmisión de una tradición interpretativa que ha pasado de los fundadores a los nuevos integrantes del grupo. Debo decir, sin embargo, que un músico que se incorpora a Il Giardino Armonico ya conoce cómo sonamos, ya sea a través de grabaciones o de nuestros conciertos. Hoy es más fácil para un nuevo músico que se incorpora que para el que lo hacía hace algunos años, aunque haya también una evolución. No se trata de mantener un estilo logrado que no cambia. La evolución es constante, eso sí, sobre una línea bien precisa. Il Giardino Armonico no suena hoy como lo hacía hace tres o cuatro años aunque, evidentemente, no ha perdido su identidad y

creo que esto es fundamental.

Ustedes llegan al mundo de la música antigua cuando ya parece que la pureza indiscutible que parecía ser esencial en los primeros grupos ya no es tan importante. Ahora todo parece ser más libre.

Sí, exacto. Pero creo que es esencial comprender qué significa pureza. Puede que signifique una aproximación, sí, más pura, más estricta, menos espectacular. Pero habría que ver también si realmente respeta el espíritu de la época, porque el barroco por definición está ligado al teatro, al sentido de la maravilla. El barroco en el arte es eso: la maravilla, la sorpresa, el estupor, el teatro. Creo que, por tanto, si tenemos en cuenta todo esto, no existe una verdad única y tampoco existe el concepto de pureza. ¿Podemos hablar de pureza si nos referimos al melodrama barroco? Pienso que no. No puedo asociar la palabra pureza con nada de esto. Simplemente creo que se ha buscado una aproximación menos teórica a esta música, que se han intentado hacer cosas aunque no exista un testimonio de ellas en los tratados, en las fuentes. Se utiliza más la fantasía y se intenta buscar el espíritu del barroco que es, en esencia, un espíritu teatral. El barroco está ligado al nacimiento del melodrama y esto ha tenido una evidente influencia en la música instrumental. Así que creo que se puede ser más fiel al espíritu de una época si se intenta recuperar este espíritu que si se intenta buscar esa pureza, que no sé exactamente qué sea. Puede que, a veces, sea sólo miedo de hacer algo equivocado. Creo, sin embargo, que en la música no existen los conceptos equivocado o acertado. Puede existir algo que filológicamente parece más exacto, pero, incluso cuando hablamos de interpretación, la filología es también un concepto bastante vago. Por ejemplo, se puede hablar de un tratado filológico sobre una partitura, se puede hablar de una edición crítica de, digamos, un *Concierto de Brandemburgo*. Pero en lo que respecta a la interpretación, es difícil determinar cuál es filológica porque estamos hablando de un arte interpretativo y esto quiere decir que cada día es diferente. Hoy toco de una manera y mañana lo hago de otra y, seguramente, también era así en esa época. No existían dos interpretaciones iguales. Así que podemos partir de ciertos supuestos, como el uso de uno u otro instrumento, pero el concepto de fidelidad creo que es muy escurridizo.

Usted ha dicho que hay muchos grupos muy buenos, desde el punto de vista de la calidad, pero que no encuentra tantas ideas nuevas e interesantes sobre la forma de interpretar.

No, no las hay. Afortunadamente para nosotros, por otro lado. La música llamada antigua ha entrado en los últimos años en el sistema de conciertos. Hoy día existen orquestas barrocas estables, al modo de las orquestas sinfónicas tradicionales. Esto, en cierto modo, ha llevado a codificar el estilo, el lenguaje. Se toca a la barroca. Lo que no esta mal, porque el nivel ha crecido muchísimo, pero nos ha llevado también a una cristalización. Es decir, la música antigua se enseña en los conservatorios y en las escuelas de música y por tanto se está enseñando de una manera concreta, cristalizada y fija. Esto deja poco espacio para la imaginación, para el descubrimiento de algo diferente. Sucede lo mismo que ya pasara con el jazz. Tenemos a los grandes, Miles Davis, John Coltrane, y en las escuelas se enseña su modo de hacer música, a tocar de esa manera. Ellos, sin embargo, eran innovadores, eran inventores. Evidentemente, hoy día hay grandes músicos de jazz, buenos instrumentistas con un alto nivel, pero rara vez se encuentra un innovador. Han aprendido a improvisar al modo de Miles Davis o al modo de cualquier otro, pero les falta, como falta también en la música antigua, una búsqueda de la novedad, un cuestionamiento de aquello que han aprendido y que es esencial.

¿Es por tanto un error enseñar sin dejar ser libre a aquel que está aprendiendo?

Un error o no, porque está en la naturaleza de las cosas. Cuando se enseña algo, forzosamente, se enseña también una manera de lograrlo. Por un lado el haberlo experimentado en uno mismo, por otro el haber investigado y descubierto tal o cual cosa, tener información que llega de primera mano. Además, esta información que se tiene se debe transmitir a otro de una generación posterior que, tal vez, adquiera este conocimiento de una forma un tanto acrítica, lo tome como una certeza cuando, en realidad, en la música no existen certezas. Así que lo que me gustaría encontrar es alguien que dijera: muy bien, he aprendido de los maestros, tengo esta información, este equipaje, pero ahora quiero hacer algo diferente, incluso lo contrario. Así es como se avanza y se progresa. A veces hace falta pasar por un periodo de destrucción de aquello que se ha aprendido. Destruir para reconstruir, porque en el fondo la interpretación, diría que en un noventa por ciento, no es otra cosa que aplicar un esquema. Después, evidentemente, hay una parte de fantasía, pero es pequeña. Todo el resto es, diría yo, un artesanado, aprender un oficio, como se aprende la carpintería, por ejemplo, pero el arte

es una porción muy pequeña del hecho musical. Si se hace una frase, se hace de un cierto modo. ¿Por qué? Porque hay un modo de hacerla. Así que, a veces, destruir se convierte en necesario. Si lo pensamos es un poco lo que sucedió con el nacimiento del movimiento de la música antigua. En los años sesenta se tocaba todo sin vibrato, por ejemplo. Era una reacción contra lo que se había venido haciendo con los instrumentos modernos. Hoy esta regla que destruía lo anterior se ha relajado y se ha comprendido que tocar sin vibrato no es del todo exacto, como no lo es tocarlo todo vibrando. Pero en ese momento se trataba de hacer lo contrario de lo que se había venido haciendo y así se ha podido evolucionar.

Usted es también director invitado en orquestas con una enorme tradición como la Filarmónica de Berlín o la Gewandhaus de Leipzig. Ha trabajado también en Madrid con la Orquesta Nacional. ¿Encuentra más apoyo que rechazo en su forma de trabajar? ¿Reciben bien los músicos, digamos, tradicionales, su uso condicionado del vibrato?

Diría que sí, porque también en las orquestas tradicionales los músicos están, hoy día, mucho más informados. A veces, procedemos un poco según esquemas. Por ejemplo, un músico de una orquesta sinfónica tiene la idea de que la música barroca, la música del XVIII, no necesita vibrato y me preguntan ¿con o sin él? Y el problema es más complejo. Mi respuesta suele ser vibrato sí, pero de un modo concreto. Este es un ejemplo de cómo a veces se simplifican las cosas mediante los esquemas: hasta Beethoven no se usa el vibrato, desde Beethoven se toca con vibrato. En realidad, la cuestión es mucho más fascinante y compleja, porque un cierto tipo de vibrato se usaba ya en el cinquecento, en la música del renacimiento; evidentemente, no el del violinista posromántico, claro. Hoy nos vemos obligados a simplificarlo todo de alguna manera y es más fácil decir fuera vibrato. Y esto tampoco es exacto.

Volviendo a la pregunta, de parte de las orquestas tradicionales encuentro en general una gran disponibilidad para comprender. El problema es que el tiempo de que se dispone es muy poco. Piense que cuando se acepta un proyecto con una orquesta sinfónica se dispone de dos días o dos y medio de ensayos, y en este periodo se pueden comunicar tan sólo algunos aspectos de una cierta manera de hacer música. No más. Así que a veces algunos colegas resumen y eliminan el vibrato. Y para mí esto es un error, porque no podemos olvidar que el

vibrato forma parte de la formación técnica de un instrumentista moderno. Eliminarlo de golpe no produce, en mi opinión, resultados del todo positivos. Hay que trabajar y hacer entender de qué forma vamos a utilizarlo. En general, como le digo, encuentro bastante disponibilidad para ello, mucho interés.

¿No le da miedo subirse al podio frente a ellos, con toda su gran tradición sinfónica?

No, no. Depende mucho de la disponibilidad. Y más que miedo, diría que me disgusta no encontrar esa disponibilidad. Esto pasa algunas veces. Pienso que si se invita a un director como yo, es para que aporte algo nuevo, un sonido diferente al tradicional. En cualquier caso, afortunadamente esta falta de disponibilidad por parte de algún músico sucede pocas veces. Si un director tiene un argumento interesante, sólido, aunque sea nuevo para los profesores, éstos escuchan. El problema es cuando un director no tiene nada que decir, pero esto no tiene que ver con la música antigua o con la forma de hacer música. Tiene que ver con el músico en sí.

¿Con estas orquestas trabaja básicamente su repertorio habitual o explora otras épocas?

Con las orquestas modernas tiendo a hacer más Mozart, Haydn, Beethoven a veces. En ocasiones también música barroca, pero nunca anterior a Bach o a Haendel.

Este año ha hecho Mozart nada menos que con la Orquesta del Mozarteum en Salzburgo. ¿Cómo ha sido la experiencia?

Fantástica. He escuchado la grabación y salió muy bien. Creo que la orquesta estaba contenta. Volviendo al discurso sobre el vibrato, me preguntaron y les pedí que lo usaran. Creo que esto les gustó, porque estaban acostumbrados a trabajar con directores del mundo barroco que los obligaban a tocar sin él. Esto puede resultar muy frustrante para un instrumentista. Yo les pedí usar el vibrato porque, en el fondo, es un ornamento importante para la música en general. Este es un ejemplo de una colaboración que ha tenido éxito.

Si volvemos a Il Giardino Armonico y al éxito que han logrado, podríamos decir que no sólo han tenido una visión técnica o puramente musical. También han sabido ver y explotar un lado comercial, que hoy por hoy es básico, y han sabido arriesgarse con solistas de envergadura que no se asociaban en ese momento con el mundo barroco. Hablamos de Cecilia Bartoli, de las hermanas Labèque, de Viktoria Mullova, por citar algunos.

Debo decir que muchas veces fueron los propios solistas los que nos buscaron a nosotros en un momento en el que el mundo de la música



barroca y el de la música tradicional entraban en contacto. Era el tiempo justo en el que sea los solistas miraban hacia otras formas de hacer, sea nosotros nos interesábamos también por lo mismo. En el caso de Mullova, por ejemplo, la invitamos a tocar con nosotros porque sabíamos que se interesaba por este mundo. Con las Labèque sucedió algo parecido. Vinieron a vernos después de un concierto y conocían todos nuestros discos.

Se hicieron construir incluso unos fortísimos pianos magníficos para los *Conciertos de Bach* que tocaron con ustedes.

Sí. Se apasionaron con esta música. Pero era el momento en que los dos mundos, el tradicional y el, por así decir, antiguo, se daban la mano y, en lo que a nosotros concierne, ese momento trajo como resultado la colaboración con las Labèque, con Mullova o con la Bartoli. Debo decir, también, que Cecilia ya conocía esta música y la había hecho antes. Había trabajado, por ejemplo, con Harnoncourt, y estaba más dentro de este mundo que las demás. Además ella ha hecho muchas investigaciones sobre el repertorio antiguo para sus grabaciones. Incluso el repertorio del disco de Vivaldi que hicimos juntos fue elegido

por ella misma.

Cuando se dice que un grupo hace barroco, parece que todo el repertorio de una época entrase dentro de un mismo saco. Sin embargo, dentro del barroco, ustedes han interpretado música de compositores que poco tienen que ver unos con otros: Monteverdi, Bach, Pergolesi, Haendel o Vivaldi. ¿De qué modo abordan la música de un compositor en concreto?

Es verdad que poco tienen que ver, pero en lo que concierne a la música italiana, creo que hay un hilo que los une y que va desde Giovanni Gabrieli hasta Vivaldi, si bien es cierto que Monteverdi nunca escribió, a diferencia de Vivaldi, música puramente instrumental. Pero ese hilo existe y hace que en esa música pueda identificarse. Posee una fuerte carga dramática, incluso si hablamos de los *Conciertos para violín* de Vivaldi. Hay una estructura dramática comparable, por ejemplo, a una escena de ópera, y basada en el contraste, porque la forma del concierto es una forma dramática basada en el contraste entre dos entidades, el solista y el *tutti*. Y esto está ya presente en la música del Seicento, en Dario Castello, por ejemplo, un compositor instrumentista al servicio de Monteverdi en San Marcos, en Venecia.

Castello escribió unas sonatas concertadas que se publicaron en 1629. La idea del concierto, de lo concertante está ya presente en estas obras y esta idea se desarrollará con rapidez en los años posteriores. Sus sonatas están compuestas por secciones contrastadas. Lo que quiero decir con esto es que en la base, en el fondo, está la idea del contraste, que fue el inicio del drama. El drama se basa en el contraste. En la música italiana hay una evolución y a Vivaldi lo consideraría casi como el último de los barrocos, con una mirada ya puesta en lo que sería el clasicismo. Hay conciertos tardíos de Vivaldi, de los años treinta o cuarenta, con una escritura ya completamente diferente de los escritos en los años veinte, tienen un carácter más clásico, con esos adagios que miran ya al primer Haydn. Y después están los Locatelli o Tartini, que para mí son post-vivaldianos y pertenecen a un periodo entre el barroco y el clasicismo.

Sin embargo, si hablamos de Bach la aproximación es muy diferente. Debo decir que cuando grabamos los *Conciertos de Brandemburgo* algunos críticos quedaron un poco decepcionados con nuestra versión. Esperaban la misma aproximación que habíamos

tenido a la música de Vivaldi. Algo extremo, con muchos contrastes. En realidad eso existía, pero también intenté comprender cuál era el espíritu de la música de Bach. Seguramente contiene aspectos de la música italiana, sólo ya la forma es la del *concerto* italiano, pero en un modo absolutamente personal. Cada concierto es un mundo en sí, y, a la vez, es esencialmente alemán. Así que nuestra aproximación debía ser diferente y creo que los *Brandemburgo* que hicimos son diferentes al *Cimento dell'armonia e de l'invenzione* que grabamos dos años antes. Todo esto abunda en el hecho de intentar no tener siempre la misma impostación para cualquier tipo de música, de intentar buscar, de intentar comprender el espíritu de cada compositor, sin perder un resultado original, propio y reconocible.

En cualquier caso, en los *Conciertos de Brandemburgo* o en las *Suites para orquesta* de Bach, la influencia de la música italiana y de la música francesa es evidente. ¿Hasta qué punto una y otra se influyeron mutuamente? ¿Cuánto hay de la música francesa en la italiana y viceversa?

Esto resulta muy evidente, por ejemplo, en la música alemana. La música alemana tenía dos grandes modelos: de un lado, el italiano, del otro, el francés. De hecho en Alemania había orquestas especializadas en la música en estilo francés y otras en la de estilo italiano. Y la mezcla está clara en compositores como Bach o como Telemann. Este último escribió, por ejemplo, cerca de seiscientos *ouvertures* de influencia absolutamente francesa. Las *Suites* de Bach, las *Inglesas* o las *Francesas*, tienen también la misma impronta, la misma influencia aunque sean absolutamente bachianas. Sin duda, en esa época, la música francesa y la italiana imperaban en toda Europa. Sin embargo, creo que la música italiana acabó por triunfar, en el sentido de que llegó hasta a ponerse de moda en Francia y cambió en algo la música francesa. Si tomamos, por ejemplo, el estilo de las primeras suites de autores de los primeros años del siglo XVIII como Hotteterre o Couperin y las comparamos con música más tardía, de los años cuarenta o cincuenta, el aumento de la influencia de la música italiana es evidente. Me gustaría añadir que la música francesa en Alemania la encontramos de forma muy evidente en las suites de Bach o de Telemann, por citar dos de los compositores alemanes más famosos. Sin embargo, a pesar de esta influencia, conservan siempre una esencia personal. Encuentro, sobre todo en Telemann, una impronta melancólica que, aunque no tan fuerte, también



puede hacerse extensible a Bach. No sabría especificar exactamente por qué, pero siento en esta música un fuerte influjo del este de Europa. En general, y en lo que respecta a la música alemana, la influencia de estas dos corrientes fue clarísima. En según qué corte la influencia francesa era mayor, y en otras lo era la italiana. Y no sólo en la música, también en el modo de vida. Los grandes compositores como Bach, Telemann o Haendel, supieron aprehender estos estilos y hacerlos suyos. En el caso de Telemann, creo que su música no ha sido valorada como merece y, como le decía, en sus suites al estilo francés hay siempre una melancolía que me recuerda más a los colores, los paisajes, el ambiente de la Alemania más oriental, de la Europa del este, y esto es algo que me fascina. Es un poco el mismo estilo que a veces encuentro en algunas sinfonías de Haydn, en el período de Esterháza, cuando trabajaba aislado en el castillo del príncipe, en Hungría. Si tomamos la *Sinfonía de los Adioses*, o la *Trauer*, por ejemplo, veo también esta melancolía que seguramente está ligada al tipo de vida, al paisaje en el que, en este caso, Haydn vivía inmerso. Hay algo de biográfico en la música.

Eso es inevitable. Incluso hoy día no podemos vivir aislados o componer fuera del mundo que nos rodea. La influencia de

todo eso es innegable.

Cierto. Si pensamos en los adagios de Haydn, extremadamente largos, contemplativos, que, personalmente, me gustan mucho, y los comparamos con los de las sinfonías escritas en Londres, más irónicas y espectaculares, la diferencia es evidente. Así que en la música encontramos aspectos de la vida del compositor.

Y todo este estudio, esta necesidad de conocer, de leer tratados, de intentar recuperar un espíritu, ¿cómo se combina con un momento en el que la profundidad y el conocimiento parecen tener poco que decir? ¿No cree que a veces algunos colegas se conforman con hacer música que parece bonita pero que sólo es eso?

Sí, estoy absolutamente de acuerdo. Encuentro un gran nivel técnico en las orquestas, en los solistas, pero, y volvemos al discurso inicial, hay poco sentido del riesgo, hay poca originalidad. Diría que hay poco mundo en lo que se hace. Tantas veces escuchamos ejecuciones bien hechas pero que no nos hablan, no nos hablan de humanidad... No hablan de nada. Y son ejecuciones muy bien hechas, muy precisas, pero, insisto, no hay un mundo detrás de ellas. Evidentemente no pasa con todos los intérpretes. Hay grupos excelentes y profundos en la actualidad, pero, vuelvo a lo mismo, falta un mundo detrás de las notas. Las notas son lo que son, son lo que parecen

pero deben hablarnos de algo más.

¿Y este mundo le falta también al público? ¿Piensa que el público lo acepta todo?

No. El público no es tan estúpido. Pienso que cuando se le presenta algo nuevo e interesante lo capta. Es innegable que está sujeto a la fascinación del *marketing*, esto es evidente, y escucha lo que se le propone y se quiere divulgar, pero tiene la capacidad de discernir lo que considera interesante, lo que le conmueve. Esto sin duda.

Son ustedes el primer grupo extranjero residente en un auditorio español. ¿Cómo se ha creado este triángulo entre Decca, el Auditorio Miguel Delibes de Valladolid e Il Giardino Armonico?

Para nosotros además de un gran honor es maravilloso tener la posibilidad de poder grabar en el Auditorio de Valladolid que tiene, además, una acústica sobresaliente. Diría que, comparado con otros auditorios de Europa el nivel es extraordinario. Aquí hemos encontrado lo que jamás encontramos en Italia. Nos han acogido y han prestado atención a nuestros proyectos. Y estamos hablando de un grupo que no está empezando precisamente ahora, estamos hablando de un grupo que tiene ya una trayectoria a sus espaldas, de un grupo conocido y totalmente independiente, incluso desde el punto de vista económico. Vivimos esencialmente de nuestros conciertos y nadie nos financia, lo que está muy bien y nos hace sentirnos muy orgullosos, pero a un mismo tiempo hace que nuestra actividad sea más complicada. En este caso, el recibimiento, la acogida que Valladolid nos ha dispensado ha sido un factor muy importante incluso si pensamos en la promoción cultural. Y el triángulo ha funcionado porque los técnicos de Decca se quedaron también, como nosotros, impresionados con la acústica de la sala y con el nivel organizativo. El proyecto que tenemos de grabaciones con Decca en Valladolid es un proyecto con títulos importantes. El primer disco es una integral de los *Concerti grossi* de Haendel, por ejemplo y coincide con el año del aniversario de su muerte. El *Opus 6* puede compararse a los *Concertos de Brandemburgo* o a *L'estro armonico* de Vivaldi por su grandeza. No había, sin embargo, grabaciones recientes y creo que ésta propone algo nuevo, diferente con respecto a las que ya existían. Y todo esto ha sido posible gracias a la aportación de Valladolid. Espero que éste sea el inicio de una colaboración y que también nosotros podamos aportar alguna cosa a la ciudad. Para nosotros esto ha sido y es algo muy importante. Además en un momento en que se habla tanto de

Europa hemos creado, como usted ha dicho un triángulo entre Italia, España e Inglaterra. Una fuerte impronta mediterránea mezclada con una gran tradición discográfica británica. Y con un compositor que representa de algún modo eso que podríamos llamar globalización: un alemán viajero, que recibió fuertes influencias de la música francesa, de la música italiana y que acabó siendo inglés.

Desde luego. En este caso concreto Corelli está presente en sus *Concerti grossi*.

Sí, absolutamente aunque cada concierto sea un mundo en sí mismo. Si tomamos, por ejemplo, el número nueve, vemos que está en estilo francés. Luego hay otros que son por completo haendelianos, reconocibles nada más oír dos notas. Cada uno de ellos tiene su propia impronta poética, como si cada uno de ellos siguiera una idea musical relativa a un cierto estilo. Por ejemplo, el concierto número ocho es una cita constante de piezas vocales de Haendel, en otro se citan partes de un concierto para órgano. Por lo tanto, cada concierto es único y los doce componen una suerte de enciclopedia del *Concerto grosso*. Son la apoteosis de la forma.

El sonido es también muy diferente de lo que se había hecho hasta ahora, si lo comparamos especialmente con las versiones inglesas. Es más diáfano, más fresco, más italiano, más mediterráneo por definirlo de alguna manera. Influye probablemente también la elección de los instrumentos, creó. ¿Por qué combinar el arpa con el clave y con el laúd?

Los solistas, concertino, violonchelo, etc., están casi siempre acompañados por el laúd y el arpa, mientras que los claves acompañan al *tutti*, suenan con el *concerto grosso*. He intentado marcar mucho este contraste entre los solistas y el *tutti*, porque creo que está es la esencia de esta música. He buscado subrayar ese contraste dramático entre los dos grupos. Mientras que, a veces, en las versiones inglesas, bonitas también, se ha buscado más la elegancia que esta parte dramática del discurso que, por otro lado, como decía usted, es un aspecto esencialmente mediterráneo, italiano.

Llama también la atención el uso que ha hecho de los oboes. Díganos que en las grabaciones inglesas estaban más presentes, doblaban prácticamente a los violines, mientras que usted los usa en momentos puntuales y marca de un modo especial su presencia.

Hay cinco conciertos en los que Haendel indicaba el uso del oboe, pero *ad libitum*. Puede que lo que yo haya hecho sea hacerlos más evidentes, sí. Es diferente, por ejemplo, de las grabaciones de Pinnock o de Harnon-

court, por ejemplo.

El proyecto entre ustedes, Decca y el Auditorio Miguel Delibes comprende tres grabaciones. Esta de Haendel es la primera. ¿Y luego?

El segundo es una producción que hemos hecho con Bernarda Fink y que se llama *El lamento de la Virgen*. No es un monográfico; en este caso hemos intentado acercarnos a la Pasión de Jesucristo vista a través de los ojos de su madre. Para ello hemos elegido el *Lamento della Madonna* de Monteverdi, que digamos es un travestismo espiritual, si se puede llamar así, del *Lamento de Ariadna*. Y junto a esta obra terriblemente dramática, hemos grabado un *Lamento de María* de Ferrandini. Creo que de esta obra existe ya una grabación de Goebel, de hace ya algunos años, pero en esa época estaba atribuida a Haendel. En realidad pertenece a este compositor, Ferrandini, nacido en Venecia y emigrado, muy joven, a Múnich; un compositor que tiene muy poco de Haendel, por otro lado. Siempre me llamó la atención en esta grabación de Goebel con Von Otter, bellísima, por cierto, el que en las notas se leyera que la obra era indudablemente de Haendel por su belleza y su gran profundidad porque un compositor italiano de la época no habría podido escribir una obra tan profunda desde el punto de vista retórico. Y esto siempre me sorprendió porque no es cierto.

Además de estas dos obras vocales, hay en la grabación otras instrumentales inspiradas siempre en la Pasión, como las *Sinfonías al Santo Sepulcro* de Vivaldi, que nos dan también una idea diferente de su música; son obras más meditativas. Creo que este disco es muy interesante porque me ha obligado a hacer investigación, a unir músicas que cronológicamente están alejadas (entre Monteverdi y Ferrandini hay casi cien años) pero que en conjunto funcionan como un recorrido, como un viaje a través de los ojos de María, a través de la Pasión.

Bien, esta es la segunda grabación en la que Valladolid está implicada. Después habrá una tercera centrada, probablemente, en algunas sinfonías de Haydn.

Una última pregunta. ¿Sigue tocando la flauta?

Sí. Lo intento porque para mí es muy importante. La verdad es que me gustaría incluir la flauta en algún proyecto próximo para poder tocar más. Para mí la flauta de pico será siempre el medio por el que llegué a la música y no me siento bien si pasa un periodo de tiempo en el que no puedo tocar.

BARRETT WISSMAN: “HAY QUE CREAR NUEVAS OPORTUNIDADES PARA LA CULTURA”

Me reúno con Barrett Wissman en su “reino” de Cortona donde, hace seis años, fundó el *Tuscan Sun Festival*, inmediatamente convertido en uno de los *topos* musicales ineludibles del verano italiano. En Cortona se respira un poco aquella atmósfera de festival que perteneció al Spoleto de los años dorados. En la plaza frente al Teatro Signorelli, puente de mando del *manager* de la *IMG Artist*, se cruzan artistas y músicos que, en un clima relajado, recuperan el placer de encontrarse y de intercambiar ideas. Es éste uno de los puntos álgidos de esta manifestación que tan atrayente la hace.



Barrett Wissman es un *manager* anómalo: sólo de “grande” ha llegado al *management* artístico, y su *IMG* es la agencia a nivel mundial, y la *A* mayúscula. Una de las primeras del mundo, cuenta con centenares de artistas y orquestas: Itzhak Perlman, Joshua Bell, Renée Fleming, Thomas Hampson, Evgeni Kissin, Murray Perahia, Vladimir Jurowski, Franz Welser-Möst, la Filarmónica de San Petersburgo y Yuri Temirkanov, la Filarmónica de Oslo y André Previn, Bill T. Jones y Pilobus, ¡por no citar más que algunos nombres solamente! Se ocupa también de las giras internacionales de Cecilia Bartoli, así como de aconsejar a los gobiernos que quieran organizar acontecimientos musicales *tout court*. Llevan la marca de *IMG* el calendario entero de los actos musicales de las recientes Olimpiadas de Pekín, los Festivales de Dubai, Napa Valley y Singapur, donde de la nada ha fundado una nueva orquesta... Justo para cifrar el campo de acción de la *IMG* que se mueve a escala planetaria.

Anómalo, se dijo... porque su recorrido no ha sido lineal: abandonada la carrera de pianista, para ayudar a la familia, se ha abierto camino en el mundo del *business*. Alcanzada la solidez económica, retornó a su pasión: la música. Pero ya no como intérprete sino como *manager* donde se ha dado muchas satisfacciones. Una de ellas: fundar este festival en Toscana ¡por puro placer!

Vale la pena escuchar esta aventura a través de sus palabras.

¿Cómo un *businessman* que se interesaba en los fertilizantes y en la química ha pasado a un terreno completamente diverso, el del *management* artístico?

¡El cambio se ha producido porque soy músico! Estudié piano hasta los 21 años. Me exhibí en concierto en cualquier parte del mundo; entre 30 y 40 conciertos por año. Mi padre murió

cuando tenía 21 años. Entonces decidí trabajar durante 3 o 4 años para ayudar a mi familia. Y en ese periodo no tuve la oportunidad de ejercitarme con el piano. Después decidí convertirme en empresario. He hecho, pues, muchas cosas: adquirí sociedades.

Hace siete años, hablando con Mark McCormack —el fundador de IMG— que deseaba mejorar el sector de las artes, del *entertainment*, me pidió que dirigiese su sociedad. Le dije que me gustaría comprarle una parte porque no quería solamente hacer el trabajo sin contar con un interés en la sociedad. Para mí fue como volver a casa, porque soy músico y combinar el ser músico con el *business* fue un sueño. Es muy difícil entender la vida de un artista y ser músico y *businessman* al mismo tiempo, es un *mix* muy interesante.

¿Cómo ha logrado convertir a IMG en una de las más importantes, si no la más importante agencia del *management* artístico del mundo? ¿Ha aplicado los criterios del *business*?

Sí, pero también... ser una agencia no es suficiente, no es interesante. El trabajo de agente podría convertirse en algo aburrido, porque se obtienen porcentajes sobre los contratos firmados. Al final no produce mucho este trabajo. Decidí cambiar el *business* porque estamos en una posición muy, muy interesante. Por ejemplo, hablamos con cada organización del mundo que hace música, danza, teatro lírico. Cada día. En Tokio, Pekín, París, Nueva York, Los Ángeles... al mismo tiempo, representamos a muchos artistas. No sé cuántos exactamente, pero son muchos. ¿Quinientos? ¿Seiscientos? ¡No lo sé! Estamos en contacto con todas estas instituciones cada día: controlamos el pulso de la situación.

Para mí, la oportunidad de hacer cosas importantes más que el ser un simple agente, es una exigencia fundamental. He fundado el *Tuscan Sun Festival*, aquí en Cortona, y otros en otros lugares. Pero tenemos también la oportunidad de hacer mucho más. Por ejemplo, la próxima semana iré a Pekín porque estamos organizando los conciertos durante los Juegos Olímpicos. Llevamos a doce cantantes: Cecilia Bartoli, Renée Fleming, Sumi Jo, Ramón Vargas, Salvatore Licitra, Marcello Giordani, Angela Gheorghiu... Es muy, muy interesante la oportunidad de hacer todo esto más que el ser simples agentes, ya que trabajamos incluso con artistas a los que no representamos. Este es el trabajo más interesante, ya que también da oportunidades a los artistas que representamos.

Proyectos como estos —comenzar un nuevo festival en los Emiratos, por ejemplo, donde no existe un mercado de la música clásica, de la cultura europea— es un trabajo que creo es muy interesante.

El veinte por ciento de nuestro *business* es hacer de agentes, el ochenta por ciento, cualquier otra cosa: fundar orquestas, por ejemplo. En Malasia hemos creado una nueva orquesta para el *Singapore Sun Festival*... Trabajamos con técnicos de sonido para proyectar nuevas salas de concierto... Y todo esto junto hace un *business* muy interesante. ¡Nadie lo ha hecho antes!

Estamos igualmente trabajando en China, más allá de las Olimpiadas, ¡proyectos muy interesantes! Estos nuevos mercados, para mí, son en un cierto sentido el futuro, porque dan energía al *business* al mismo tiempo.

¿Cuál es la impronta de Barrett Wissman en IMG?

Creo que hay tres o cuatro grandes sociedades en este *business* y los propietarios de estas sociedades han trabajado desde hace años: 20 o 30 años... como Askonas Holt, Kemi —¡el propietario de Kemi tiene ahora 80 años! Creo que yo, como cualquier otro, cuando hace la misma cosa durante cincuenta años es difícil, como decimos en inglés *to see the forest from the trees*. Además pienso que ser nuevo en este *business* no es fácil. De hecho, ¡es un sector donde es muy difícil entrar! No es fácil crear una sociedad nueva, ni siquiera una pequeña... es muy difícil. De hecho yo he comprado la sociedad. Es una actividad difícil. Creo que se deberían tener ideas nuevas con grandes energías y que es un trabajo nada fácil porque, al principio, se pierde dinero. Hay que tener paciencia. Mi *imprinting* es, y pienso que se trata del aspecto más importante, el de crear nuevas oportunidades en el mundo de la cultura que atraigan a nuevos públicos, porque el *business* cultural tiene problemas por todo el mundo.

Cuando llegué, por ejemplo, aquí a Cortona, hace cinco años, la ciudadanía no mantenía ningún lazo con la cultura musical. Por el contrario, ahora veo que mucha gente a la que antes no le gustaba ir a escuchar un concierto se ha convertido en amante de la música. Advierto cómo el trabajo hecho con el *Tuscan Sun Festival* ha tenido su efecto. Esta es la cosa más importante. Al principio, se deben asumir las pérdidas pero, al final, se crea un mercado futuro. Es muy importante.

En un momento en que la música clásica parece perder público, ¿qué importancia

tiene descubrir nuevos artistas?

Para la música, ¡es muy importante!

No, preguntaba para IMG.

Es importante para el *business*, para el público... para todos. Porque cuando hay artistas interesantes el público compra entradas... y nosotros ganamos más. Pero se debe encontrar una nueva energía y debemos encontrar nuevos artistas jóvenes que atraigan un público nuevo, sí.

Parece que los jóvenes músicos que aparecen en el mercado se publicitan con criterios de publicidad comercial —fotos con *glamour*— más que como músicos. ¿Es hoy esto una necesidad? Quizás para acercarlos a un público más joven...

Según mi opinión, no se puede sustituir calidad con *glamour*: si un artista tiene talento, entonces sí se puede jugar la carta del *glamour* ¡que puede aumentar pero no sustituir la verdad! Por ejemplo, Danielle de Niese, que va a cantar esta noche, tiene mucho *glamour*, pero es una gran artista: buena actriz, canta magníficamente bien... Según pienso, es muy importante que se tenga talento: sin él, no se puede ir lejos y, si el *glamour* hace más fácil promover a un artista, no hay problema. ¿Por qué no aprovecharlo en su promoción? Para mí, no es un problema. Pero tener sólo *glamour*, en vez de talento, éste sí es un verdadero problema. ¡Y se hace! Por ejemplo, hay violinistas y cantantes, hoy, que no tienen talento y sí un aspecto fascinante o hermoso. Estas carreras finalmente no se desmoronan, porque la gente comprende que no tienen nada detrás. El público no es estúpido. Se le puede engañar una vez, dos veces... Pero a la tercera... Si no hay talento, no se lo puede inventar.

Según usted, ¿quién hace este tipo de operaciones?

Las casas discográficas porque venden un CD o una grabación, incluso *on line*, y no tienen necesidad de llevar al artista a un escenario: ahí no se puede esconder tanto. Yo creo que esto sucede a menudo.

Pero los músicos jóvenes son todos jóvenes y hermosos... ¿por qué, entonces? Antes no era así.

¡No es verdad! Yo creo que la manera de fotografiarlos es hoy mejor que lo era en el pasado. ¡No creo que hoy sean más guapos que hace diez años! Por ejemplo, un joven nuevo talento que represento, Conrad Tao —tiene catorce años— parece un profesor... ¡no quiero decir que muchos artistas no sean guapos! Pero hay muchos artistas que son "normales"... [ríe]. Estoy convencido que, hoy, se debe mucho al desarrollo de la fotografía el que parezcan todos guapos.

En una sociedad como IMG, ¿qué importancia tiene el *business* y cuánta la vocación cultural? ¿Son dos elementos que van a la par o están en conflicto?

En conflicto, pero a menudo no en el resultado final. Se necesitan diez años para tener un éxito evidente: si hay madera, al fin se ve. Por lo que, al final se juntan. Este es el problema: agencias como la nuestra, en este *business*, no tienen dinero o tiempo para asumir riesgos para un largo periodo. Necesitan ganancias enseguida. En este sentido están en conflicto, pero no por un periodo largo.

Por ejemplo, yo quiero arriesgar dinero, aquí en Cortona. Estamos en el sexto año ¡y no hemos ganado nada aún! Necesitamos diez, veinte años, para comenzar a tener un *feedback*..., pero si nadie fuera tan temerario para emprender estas iniciativas, no hubiera existido un festival como el de Spoleto, por ejemplo. Estamos buscando crear una nueva realidad, aquí en Cortona. Para conseguirla hace falta mucha paciencia.

En un mercado tan agresivo como es el actual, también en el mundo de la música, ¿qué importancia tiene para una agencia como IMG sostener a un artista?

Es importante para mostrar al mundo al artista y, también, para un pianista por ejemplo, conocer a grandes directores. Si tengo a un pianista joven, llamo a Temirkanov o Gergiev: ¡deben escuchar a este joven! Esto es importante porque, de otra manera, se necesitarían tres, cuatro o diez años para hacerse conocer. En este sentido, nuestro trabajo es importante. Algunas veces los jóvenes talentos tienen suerte pero no siempre. Por ejemplo, en el caso de Lang Lang, el periodo para hacerse un nombre y promover su carrera ¡ha durado ocho años!

En un mundo como el de hoy donde todo se consume muy rápidamente, ¿no existe el riesgo de que también los músicos tengan éxito de muy jóvenes, con carreras que prometían ser estelares y que luego, al contrario, se terminan muy pronto?

Sí, éste es verdaderamente un gran problema. En mi opinión, ¡no se trata ni de tenis ni de golf! Un músico, a los quince años, podría ser alguien que imite a otros. A esta edad no se conoce el mundo, no se sabe qué es el amor ni la historia de la vida... ¡Es imposible ser un artista completo! Es hoy un gran problema: se ven tantísimos jóvenes artistas que acaban quemados rápidamente por el éxito juvenil. No doy nombres, pero ocurre.

¿Cómo se relaciona IMG con los jóvenes: los acepta o los rechaza?

Lo que yo hago... depende de la

persona, pero también de sus padres. El artista que ya he nombrado, Conrad Tao, tiene unos padres muy inteligentes. Conrad no quiere tocar cada semana. Tiene paciencia. Pero al mismo tiempo es importante trabajar con alguno que pueda moverlo en la dirección justa, hacerlo de manera inteligente. Si veo, como en otros artistas, que tiene una madre que presiona, y mucho, para la que la cultura y el talento no tienen importancia salvo ser sólo un medio para ganar rápidamente dinero, entonces les digo que no: no lo meto en mi cuadrilla.

¿Cómo elige a los nuevos artistas?

Es difícil poderlo decir. Yo no puedo hacerlo como director de la sociedad, pero necesito a mis agentes. Si uno de ellos me dice: "He encontrado a un artista muy interesante", consiento, porque son ellos los que luego deben representar al artista. Otras veces, un director me llama y me dice "He encontrado a una persona muy interesante". Otras veces escucho a alguno en un concierto que me impresiona. Hay varios modos.

¿Se logra a veces arrancar a un artista de otra agencia?

Nosotros representamos ahora a muchos artistas y tenemos ya mucho trabajo. Me estoy concentrando en hacer que crezcan sus carreras: ¡tenemos ya suficiente! Pero alguna vez algún artista se nos ofrece cuando no se siente satisfecho con su agente...

¿No le gustaría tener a Cecilia Bartoli?

¡Con la Bartoli trabajamos mucho! No tiene *manager*: tiene sólo una secretaria personal. Nosotros hacemos mucho con ella. Por ejemplo, IMG organiza todas sus *tournees* por los Estados Unidos y por Europa. Estamos trabajando con ella en Asia. El trabajo del agente no es la cosa más importante.

¿Ocurre que un artista venga a ofrecérselo?

Sí, ¡casi todas las semanas! Algunas veces decimos que no, otras que sí. Normalmente, se necesita algo de tiempo porque el *manager* no conoce al artista y debe ir a escucharlo: estudiar su carrera, por qué ha tenido éxito o por qué no lo ha tenido... Es un proceder complicado.

¿Si se presenta ante su cazacerebros una bellísima intérprete o un joven cantante muy atractivo, le dicen que no o bien lo piensan dos veces?

La mayor parte de las veces decimos que no. Ha sucedido hace sólo un año que una muchacha bellísima se me presentó, pero estaba aún estudiando. No estaba preparada para iniciar una carrera, tenía 26 o 27 años... Hubiera querido hacer una gran carrera. Le he dicho que no porque no estaba preparada: el *manager* y el artista deben ver el futuro con la misma pers-

pectiva. Cuando el *manager* quiere algo distinto del artista y viceversa, la cosa no va: deben tener una visión común.

Con sólo siete años en este sector, ¿ha tenido tiempo de ver nuevos *trends* en esta profesión? ¿Qué es lo que está cambiando?

El artista y el *manager*: deben comprender cómo funciona el mecanismo de la carrera en cada aspecto porque el mundo de la grabación está cambiando, el mundo de los conciertos está en evolución así como el modo de hacer publicidad de un artista. Un *manager*, hoy, debe hacer mucho y actuar en campos diversos. En el pasado era suficiente un teléfono para llamar a la Filarmónica de Nueva York o a otra orquesta, haciendo un trabajo organizado, muy simple. Hoy el mundo se ha vuelto mucho más complicado. Preveo que en cinco años los artistas famosos harán sus propias grabaciones —algunos ya lo están haciendo: las hermanas Labèque, por ejemplo— y las presentarán en Internet. Nosotros debemos saber muchas otras cosas.

¿Una sociedad como IMG es vasalla de las compañías discográficas o viceversa?

¡Oh, no, no, no! En el pasado, mucho más. Hoy, los artistas son mucho más libres.

¿Cuál es la frontera? IMG organiza festivales, trabaja para los gobiernos, la sociedad... hace, en cierto sentido, también un trabajo de apoyo que no es exactamente el campo de interés tradicional de una agencia de *management*. ¿Este será el futuro de las agencias, visto que, como ha dicho, los cantantes y los músicos podrán proponer sus grabaciones directamente en la web y promoverse personalmente *on line*?

No lo sé. Este es el trabajo que está haciendo IMG, ¡pero no es fácil hacerlo! Hace falta mucha imaginación. Para el futuro, la situación perfecta, según opino, sería tomar a un artista y promover su carrera en cualquier sentido. Es lo ideal para una agencia: promover una carrera, tener todos los elementos juntos para hacerlo, para dar una oportunidad, porque el mundo de la cultura es un universo muy desorganizado. Uno debe llamar a Londres y, si te responden que no, es un problema. Pero en un mundo donde nosotros podamos hacer casi todo y preparar al artista para la carrera es más fácil, pero también peligroso, porque para un artista que no esté preparado, ¡su carrera puede abortarse indecorosamente de pronto!

Franco Soda

Traducción: Fernando Fraga

¡INSCRÍBASE YA
PARA PAGAR
MENOS!

midem 
The world's music community

Todo lo que la **música** tiene que decir

MIDEM: El mercado mundial de música

La música evoluciona a través de las personas. El MIDEM convoca a los profesionales de esta comunidad mundial, a los profesionales que crean y utilizan la música, a los que capturan las nuevas tendencias, ofrecen soluciones y establecen las normas en cada estilo musical.

Cada mes de enero, 9.000 de estos profesionales se reúnen para descubrir talentos ocultos y obtener nuevos contratos. Durante cuatro días tiene la ocasión de conocer a los actores clave de esta comunidad, venidos de todo el mundo, y escuchar todo lo que la música tiene que decirle.

Cuanto antes se inscriba, menos pagará*
de la tarifa para participar en el MIDEM
y en MidemNet Forum.

www.midem.com

Tfno.: 49 (0) 7631 17680

Email: info.germany@reedmidem.com

* Válido para todos los participantes sin stand.

MIDEM: 18-21 de enero de 2009 • MidemNet Forum: 17-18 de enero de 2009 • Palacio de Festivales, Cannes, Francia

consor.com

MIDEM® es un marca registrada de Reed MIDEM - Todos los derechos reservados.

 **Reed MIDEM**
A member of Reed Exhibitions

The world's music community



EL BUQUE INSIGNIA



El proyecto educativo de L'Auditori de Barcelona, una iniciativa compartida del Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Cataluña, es casi con seguridad la propuesta educativa más sólida de su clase que encontramos en España, dentro del ámbito de los auditorios, pero también de los teatros de ópera y teatros en general, compañías de danza o teatro y un gran número de museos. El programa de L'Auditori destaca por dos motivos, que combinados forman una mezcla muy eficaz: la convicción de la institución y la orientación pedagógica. Esto lo convierte en un buque insignia de la educación y la divulgación de la música.

La convicción de la institución se podría comprobar a simple vista, viendo qué porcentaje del presupuesto total se destina al servicio educativo, qué independencia tiene este servicio en la gestión de su presupuesto, cuántas personas forman la plantilla fija, qué tipos de contratos tienen, qué espacios ocupan en las oficinas y otros indicadores objetivos, etc., pero por encima de estos datos, que son determinantes y favorables en el caso de L'Auditori, hay un factor decisivo, que es el que va de probar o dejar hacer algunas actividades educativas a considerar que la educación, la divulgación o la sensibilización son una de las partes decisivas del proyecto. L'Auditori muestra en este sentido una salud envidiable y son ya muchos los que lo consideran una referencia, teniendo en cuenta que el ámbito profesional en el que circula esta información es relativamente pequeño y especializado. L'Auditori ha superado la fase paternalista de algunas organizaciones vinculadas a las artes en las que desde sus órganos de decisión se "respetan" el proyecto educativo. En ese sentido, se ha liberado de una postura que limita la misión y visión de lo que se dice apoyar.

La orientación pedagógica podría ser ese conjunto de ideas sobre las que, por suerte y por desgracia, la mayoría de las personas nos sentimos autorizadas a dar una opinión sesuda y comprometida con los más altos valores educativos, pero nos referimos a algo diferente. Una orientación pedagógica es eso precisamente: una orientación, marcada por profesionales, y lo que cabe valorar muy positivamente en los planteamientos de este servicio educativo no es necesariamente el haber acertado con el enfoque más actual, más imaginativo o científicamente más contrastado. Son, sin duda, factores que cuentan, pero lo que de verdad importa es que haya una orientación o un enfoque basados en reali-

dades y argumentos razonables, conectados con la realidad de la organización, y que esta orientación se mantenga a lo largo de las temporadas sin sufrir los embates del casi endémico cambio de gestores, directores, políticos o técnicos de las instituciones titulares. Independientemente del mayor o menor acierto de esta orientación, L'Auditori habría conseguido algo que en sí es bueno para la organización y para los usuarios del servicio, que es estabilidad y transparencia en los planteamientos educativos.

Tanto la convicción de la institución como la orientación pedagógica pueden ser objeto de crítica y mejoras por parte de los usuarios e incluso del propio servicio, pero pocos pueden negar que en este caso son realidades estables y eso es lo que hace del servicio educativo de L'Auditori un proyecto con calidad respetado y disfrutado por miles de personas de todas las edades.

La situación de los servicios o departamentos educativos en España ha mejorado notablemente gracias a proyectos como este durante los últimos años, pero en Europa las cosas han avanzado también, con menos parsimonia y con mayor madurez política. La madurez política es necesaria, puesto que la práctica totalidad de las iniciativas de las que hablamos son de titularidad pública. En el entorno europeo, L'Auditori ocupa un lugar respetable, pero lejos de su destacado protagonismo español. En ese sentido no es difícil augurarle un futuro tal vez más orientado a los proyectos de inclusión social, una tendencia visible en numerosos países. Recordamos unas palabras que citábamos hace meses de Lee Higgins:

"La pregunta abierta de la comunidad obsesiona (o debería obsesionar) a todo el quehacer musical. La práctica de la educación musical debe situarse en medio de la imposible

condición de una unidad dislocada. Allí donde se ignore este problema, la educación musical girará estrechamente ligada a un eje: segura, tal vez, dentro de su propio enclave, pero yendo a la deriva y alejándose de la realidad cambiante de la vida contemporánea. La educación musical que no asuma una visión abierta de la comunidad se arriesga a perder relevancia frente a lo humano y lo social”.

Es sin duda un reto para el que L'Auditori está preparado, a juzgar por lo que dice proponerse desde su servicio educativo en el planteamiento de sus objetivos y filosofía: “estar al servicio de la educación musical atendiendo a su constante evolución”, “queremos que la música toque el alma de cada persona que venga a nuestros conciertos, que impacte, que cautive, que emocione, que haga reír y llorar y que toda la gente se sienta capaz de disfrutar sin necesidad de saber”. El programa *L'Auditori apropa* (el auditorio acerca) ya está orientado en este sentido y no es difícil prever una mayor apuesta de carácter social vinculada al apoyo económico de la Fundación La Caixa.

Hecho en casa

Para conseguir esto, Assumpció Malagarriga, directora de este servicio educativo que coordina el trabajo de otras cuatro personas de plantilla y varios cientos de colaboradores externos, nos explica algunas de sus numerosas actividades, destacando para comenzar que todo lo que se hace en L'Auditori son proyectos de producción propia. Dentro de estas actividades se encuentran los conciertos, que son cuidadosamente encargados y elaborados por un director/directora musical, un director /directora de escena, una persona especializada en pedagogía y un ilustrador/ilustradora, ya que cada concierto va dirigido a un público escolar y familiar y va acompañado de su DVD, su programa de mano, su dossier, sus sesiones formativas, conferencias, etc. Además de los conciertos entendidos en el sentido más clásico de la palabra, se organizan conciertos participativos de distinta índole (principalmente centrados en el canto, aunque también en la interpretación instrumental y la dramatización), jornadas de formación de profesores de música, sesiones de introducción a los conciertos, diversas actividades de preparación de los conciertos participativos, formación para familias (charlas, talleres y conciertos para distintas edades, incluyendo unos para niños de tres a diez meses) y para el público asistente a los conciertos de la temporada de la orquesta.

En su apuesta por la creación L'Auditori, que se centra sin duda en la música, presta también especial atención al arte de la ilustración, con unos programas de mano y materiales didácticos cuidadísimos, a las coreografías, a veces pensadas para los propios músicos y otras para los

grupos escolares participantes, a la escenografía y a la literatura infantil y juvenil. Una buena muestra son sus ediciones de CDs y DVDs, que muchos querrían comprar en la propia web de L'Auditori si se pusieran a disposición de los internautas.

Cifras

Las cifras de asistencia a estas actividades ha ido aumentando desde que se dieron los primeros pasos en la temporada 2000-2001. A las más de trescientas actividades propuestas asisten/participan hoy más de ciento setenta mil personas, de las que por ejemplo 35000 están vinculadas a las actividades participativas, 8000 a las actividades formativas y más de 100000 son alumnos de centros educativos. Aunque las cifras pueden ser un arma de doble filo, ya que la mera asistencia en masa a conciertos escolares podría llegar a ser un problema en sí misma, conviene aclarar que en el caso de la sala grande, con un aforo de 2200 localidades, se limita la asistencia a novecientas personas.

Esta temporada, como ejemplo, se ofrecen en la programación nueve producciones propias dentro del ciclo de conciertos en familia. Los precios para familias dependen del concierto y de la sala, pero por ejemplo asistir al concierto de *El pájaro de fuego* interpretado por la Banda Municipal de Barcelona cuesta 9,5?; el concierto para bebés de 3 a 10 meses cuesta 7? y las entradas para centros escolares cuestan 4,5?, precio matizado por Assumpció Malagarriga, que explica que existe una oferta de entradas gratuitas para centros que lo soliciten por problemas económicos.

Varias ideas parecen estar bien asentadas en la planificación de este amplio entramado de oferta educativa: una es la de aprender sin ser enseñado, algo que recuerda a lo que dice el musicólogo Polo Vallejo cuando describe la forma de aprender música de la tribu de los wádogo de Tanzania: “todos aprenden, pero nadie enseña”. Otra es la constante preocupación por innovar dentro de esquemas preestablecidos, especialmente presente en la producción de conciertos, ya que se encargan a personas diferentes sobre ideas diferentes, pero siempre siguiendo las pautas de una elaboración cuidadosa, parecidas en cierto sentido al complejo proceso de edición de un libro de texto o de un documental. Siempre presente está la atención a la diversidad de estilos musicales, la atención a la creación a través de encargos, el interés por la música de nuestro tiempo y el cuidado en respetar las peculiaridades de los distintos grupos de edad. El cuidado a la calidad, que es una constante en el debate sobre programación educativa, es notable: ¿cómo pretender enamorar con la música si no es con excelentes profesionales?

Pedro Sarmiento
educación@scherzo.es

midem mca
MIDEM CLASSICAL AWARDS

20 January 2009
Palais des Festivals, Cannes, France

www.midemclassicalawards.com

JAIME SAFT, EL ÚLTIMO INTEGRISTA MUSICAL JUDÍO

ha descubierto vida discográfica a través del sello de Zorn, Tzadik, verdadero pulmón industrial y comercial desde donde se atacan todos los flancos de la creatividad musical judía. En esta compañía, por supuesto, graba Jaime Saft, el último guerrero en aterrizar en una guerra artística con tintes sagrados. A la espera del año nuevo, en el que editará su nuevo álbum *Black Shabbis*, las acciones más recientes de este pianista, productor e ingeniero se han acotado entre dos producciones de gran calado intelectual, *Astaroth* (2005) y *Trouble: The Jamie Saft Trio plays Bob Dylan* (2006), ambas registradas, cómo no, en Tzadik. En su gestación cuenta con el respaldo rítmico de otros dos pesos pesados de la vanguardia jazzística neoyorquina, el contrabajista Greg Cohen (Masada, Ornette Coleman...) y Ben Perowsky (Uri Caine, John Scofield...), con quienes forma un triángulo creativo fecundo y audaz en el que el jazz dialoga armoniosamente con melodías hebreas de Oriente Medio.

Buena parte de los títulos empaquetados en *Astaroth* han trascendido al mencionado *Book of Angels*, como parte de un proceso artístico natural y orgánico. Más sorpresas aporta, por su parte, la recreación que Saft realiza sobre el temario dylaniano, una vez que el cantautor Príncipe Asturias de

las Artes 2007 nunca hizo gala de ninguna reivindicación judía (fuera de esta afirmación quedan las ya sabidas contradicciones religiosas y místicas del trovador de Minnesota). “La fe ciega es algo a lo que Dylan se ha resistido a lo largo de toda su carrera: musical, espiritual y políticamente”, afirma Saft desde las notas de un disco que, a pesar de la búsqueda de esa “radicalidad musical judía”, estéticamente se define a partir de esquemas pertenecientes al folk, el blues y el rhythm & blues norteamericanos. *Ballad of a Thin Man*, *God Knows*, *Dignity*, *Living the blues*, *Disease of Conceit*, *What Was It You Wanted* o el propio *Trouble* forman parte de los créditos de un trabajo que hoy, ya se sabe, también es un acto de amor y admiración: “Todo hombre tiene su rabino y yo quería presentar al mío”, concluye el pianista en las mencionadas notas.

Auténtico agitador de la escena jazzística neoyorquina, Jaime Saft también presume de su militancia en otras bandas como The Beta Popes, Whoo-pie Pie, Swami LatePlate, The Shakers and Bakers, Kalashnikov, Pramrod Sexena o el Electric Masada de John Zorn. Ha sido el pianista de los estrenos en París (MC93 Bobigny) y Nueva York (Lincoln Center) de la ópera de John Adams *I was looking at the cei-*

Hace tiempo que el compositor y alto saxofonista neoyorquino John Zorn (1953) está empeñado en “inventar” un nuevo catálogo musical judío. El mayor y más claro de sus proyectos es Masada, una formación nacida para albergar a todos aquellos jazzistas judíos que se identifiquen con la creación de esa nueva música hebrea, que tan pronto se identifica con la composición cinematográfica como echa mano de la música clásica contemporánea. Entre los numerosos fieles que hoy comparten el sueño de Zorn destaca el joven pianista Jamie Saft (Queens, 1971), llamado a escribir importantes páginas en esta suerte de integrismo musical judío. El propio Zorn lo explica: “La idea es realizar una especie de música radical judía, una nueva música que no es el klezmer tradicional con nuevos arreglos, sino la música de los judíos de hoy. La idea es poner juntos a Ornette Coleman y las escalas judías”.

Al margen de cada una de las acciones individuales de sus miembros, esta aventura cultural toma forma y rigor en la elaboración del llamado *Book of Angels*, una enciclopedia de partituras contemporáneas que oficialmente incluye 200 composiciones, aunque las malas lenguas hablan de 400. Buena parte de esta magna obra

ling and then I saw the sky, así como ha compuesto música para distintas películas, entre ellas, la nominada a los Oscar *Murderball* y la ganadora del Sundance Grand Jury Prize *God Grew Tired of Us: The Story of Lost Boys of Sudan*, dirigidas por Henry Alex Rubin/Dana Adam Shapiro y Christopher Dillon Quinn/Tommy Walker, respectivamente. Del mismo modo, su versatilidad estilística, sus habilidades instrumentales —además del órgano, el piano y los teclados toca el bajo y la guitarra— y su talento como productor le han reportado colaboraciones junto a artistas y grupos como Beastie Boys, Bad Brains, Bobby Previte, Dave Douglas, Marc Ribot, Elysian Fields, Black Beatle, Antony and The Johnsons, Chocolate Genius, JoJo Mayer's Nerve, Jane Ira Bloom, Groove Collective o los B-52, Laurie Anderson.

Los comienzos de este nuevo gurú del jazz de vanguardia fueron tan reveladores como igualmente fructíferos. Así, Saft se graduó con las máximas

calificaciones en la Tufts University y el New England Conservatory of Music de Nueva York, estudiando junto a maestros como Paul Bley o Gery Allen, que acabarían por despejarle cualquier duda sobre su horizonte creativo. El primer gran ídolo musical que tuvo fue ese francotirador del piano clásico que es Burton Hatheway, aunque con el devenir de los años su *pianismo* líquido y torrencial recuerde mucho y muy bien al mejor Don Pullen. Actualmente, sin embargo, su gran padrino es John Zorn, para cuyas series dedicadas a la Radical Jewish Culture del sello Tzadik ha entregado, al margen de *Astaroth* y *Trouble*, los álbumes *Soulanut* (2000) y *Breadcrumb Sins* (2002), con la colaboración de jazzistas libres como el saxofonista y clarinetista Chris Speed, el bajista eléctrico Jonathan Maron o el baterista Jim Black, entre otros.

La fuerza volcánica de este pianista también encuentra otras certezas creativas más allá de las escalas hebreas, teniendo en su haber otros dos registros

más en su joven, pero intensa trayectoria discográfica: *Ragged Jack* (Avant, 1997), su ópera prima rubricada junto al alto saxofonista Andrew D'Angelo, el trompetista Cuong Vu y el mencionado baterista Jim Black, y *The Only Juan* (Love Slave, 2001), un trabajo armado en alineación de dueto junto al percusionista Jerry Granelli. La amplia nómina de músicas y compañeros de viaje de la que hoy puede presumir este intrépido artista y joven creador no hace sino alimentar la mejor de las esperanzas en una nueva forma de entender y contar el jazz. Bebop, hardcore, surf rock, free jazz, música clásica, judía... Muchas son hoy las etiquetas que intentan definir en vano el aliento pianístico de Jaime Saft, porque verdaderamente su inspiración queda lejos de cualquier calificación. Música libre, quizás, sea la que se ajuste más amablemente a un proceso creativo con mil puntos de partida y ningún destino final fijado.

Pablo Sanz

DOS REFORMAS Y DOS DEFORMES

El contrabajista que acompañara el pulso creativo de Miles Davis en grabaciones tan emblemáticas como *In a silent way* o *Bitches Brew*, Dave Holland (Wolverhampton, Inglaterra, 1946), anda de reformas en casa. Tras rozar la gloria jazzística junto a su quinteto, el británico se ha pasado a la formación de sexteto en su última producción, *Pass It On* (Universal). De la primera alineación sólo ha sobrevivido el trombonista Robin Eubanks, aparcando el concurso del saxofonista tenor Chris Potter, el vibrafonista Steve Nelson y el baterista Nate Smith. La rebeldía creativa de este hombre que lo ha conseguido todo es insaciable, asumiendo un nuevo reto musical con la presencia de nuevos talentos como el alto saxofonista Antonio Hart o el veterano e ilustre pianista Mulgrew Miller (la reunión se completa con el maravilloso trompetista Alex Sipiagin y el extraordinario baterista Eric Harland). Nuevos sonidos y nuevas emociones. De reformas también ha estado el trío Bad Plus, aunque con menos suerte. Al pianista Ethan Iverson, el contrabajista Reid Anderson y el baterista David King sólo se les ha ocurrido invitar en su nuevo disco a la vocalista Wendy Lewis para aligerar y suavizar su discurso. *For All I Care* (Universal), que así se titula

el álbum, conserva por momentos ese jazz enérgico, progresivo y *setentero* que tan buenos resultados ha dado al trío, aunque cada una de las piezas interpretadas se desdiga cada vez que se asoma la presuntuosa garganta de la Lewis. Ni siquiera el sorprendente eclecticismo de su repertorio, entregado a composiciones de autores tan dispares como Stravinski, Miller, Yes, The Bee Gees, The Fla-

ming Lips, Wilco o los mismísimos Pink Floyd, logran salvar su nuevo edificio jazzístico.

Otro de los productos discográficos que con más fuerza han sonado en estas festivas fechas ha sido el protagonizado por el saxofonista Tim Ries, integrante de la gira de los Rolling Stones *40 Licks*. Precisamente el trabajo se argumenta sobre distintas versiones del cancionero de las Majestades Satánicas del rock, *Stones World* (Karonte), en las que además de los Jagger y compañía se dejan oír jazzistas tan nobles como el baterista Jack DeJohnette, el guitarrista Bill Frisell, el pianista Larry Goldings o el contrabajista John Patitucci. ¿Resultado? Un puro despropósito, por más lustre que se le quisieran dar a los créditos del disco y por más mercadotecnia con la que se nos "vendiera".

Asunto bien distinto es el que acaba de protagonizar una de las figuras más veteranas y representativas de nuestro jazz, el guitarrista Ángel Rubio. La segunda parte de su proyecto *JazzHondo* supera con creces los listones creativos planteados en su primera entrega. La combinación de los lenguajes jazzísticos y flamencos vuelve a ser el detonante de un fraseo *guitarrístico* emocionante y erudito a la vez, contando para ello el buen ejercicio de colaboradores como los saxaoteros Paco del Pozo y Curro Cueto o el imaginativo saxofonista y flautista Patxi Pascual, que acaba siendo tan actor principal como el dueño de la función. Esto sí es una reforma en condiciones, vaya, como la de Holland, salvando las distancias, claro.



DAVE HOLLAND

Pablo Sanz

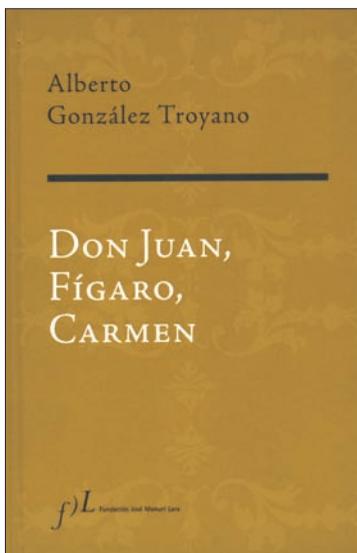
Temas sevillanos

BURLADORES

“En la literatura española se prodigan una serie de tipologías, producto en ciertos casos de una invención creadora individual, en otros colectiva, que han sido aceptadas y asumidas por la tradición e incluso, en ocasiones, elevadas a categoría simbólica. La Celestina, el pícaro, Don Quijote o Don Juan, a la vez que iluminan ciertos tramos de la historia de la cultura hispánica, parecen complementarse sin levantar apenas desacuerdos”.

Con estas palabras del propio Alberto González Troyano encontramos el impulso que alienta, en sentido amplio, la publicación de estos dos títulos: el estudio de personajes-mito que cuentan con especial relevancia en la literatura, la música y, más concretamente, la ópera.

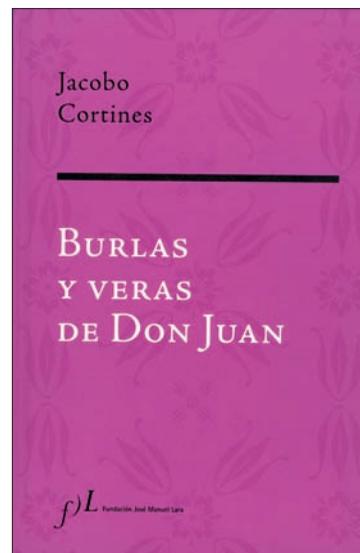
En el caso del ensayo cuya cita abre estas líneas, las tres figuras escogidas —Don Juan, Fígaro y Carmen— son estudiadas partiendo de un contexto común a todas ellas: Sevilla. Con una claridad expositiva que hace de su lectura un punto clave de aproximación para un abanico amplio de lectores y aficionados, González Troyano compartimenta el texto en tres grandes bloques en los que irá desgranando las implicaciones culturales y simbólicas que aportan verosimilitud y contenido a los personajes. Las interpelaciones al sustrato musical son constantes,



ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO: Don Juan, Fígaro y Carmen. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007. 212 págs.

tomando como evidentes epicentros a Mozart, Rossini y Bizet, pero también dando entrada a las muchas influencias literarias y musicales que perfilaron los respectivos libretos.

De todos esos personajes-mito aludidos, tal vez no resulte difícil afirmar que Don Juan es el que presenta una dimensión de mayor calado. Tanto desde el punto de vista histórico de su oscuro nacimiento como personaje, como desde su enrevesada psicología o las consecuencias moralizantes de su experiencia, el burlador y convidado merece un estudio como el que le



JACOBO CORTINES: Burlas y veras de Don Juan. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007. 265 págs.

dedica Jacobo Cortines. Con profundidad intelectual y analítica, y un jugoso aparato bibliográfico, se enfrenta a las sucesivas capas que, desde la Edad Media, se han ido superponiendo para dar lugar a ese engendro complejo, espinoso y con multitud de caras. Un Don Juan que no es uno, que son muchos, cuya lectura socio-ética ha ido variando en función de multitud de factores y épocas, pero cuyo atractivo y potencial ha dado lugar a obras maestras como la lectura Da Ponte/Mozart.

Juan García-Rico

Retratos grandes pianistas

HUMOR Y ANÁLISIS

Desde mi anterior comentario sobre los volúmenes que inauguraron esta serie, dedicados a Horowitz, Backhaus y Richter, Piero Rattalino ha dado a luz la friolera de nueve volúmenes más, de forma que la serie alcanza ya los doce. Llegaron primero los que ya se anunciaban cuando hice mi primer comentario, los dedicados a Michelangeli, Gould y Rachmaninov. Les siguieron los de Paderewski, Artur Rubinstein y Arrau, que no han llegado a nuestras manos. Y, por último, han aparecido los de Hofmann, Busoni y Gulda. Bien cabe, para todos estos volúmenes, lo apuntado en el comentario inicial. El erudito

Rattalino bucea con rigor en los testimonios del pasado cuando la escucha o el conocimiento directos no han sido posibles por obvias razones cronológicas (Busoni, Rachmaninov), y analiza con fino bisturí las características y personalidades de quienes ha podido conocer algo más de cerca (Michelangeli, Gulda). En todo caso, el ilustre profesor italiano mantiene el tono a menudo informal y de fino humor en sus escritos. Basta leer, por ejemplo, la comparación de los reflejos de Hofmann (hablando de la limitada extensión de su mano) con los “de un campeón de tiro al plato”. Pero también es claro en sus afirmaciones, y no duda en

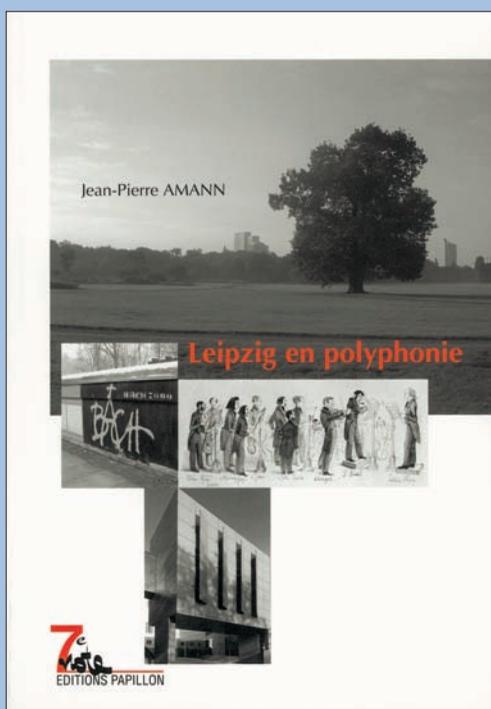
calificar de “concepción antediluviana” el programa de este mismo pianista en Filadelfia, el 28 de febrero de 1946. Sí, Rattalino analiza las digitaciones, los movimientos (cuando existen testimonios visuales o ha podido él ver en persona al pianista de turno), los programas, y por supuesto las personalidades, desde la hipocondría de Gould hasta los egoísmos de Hofmann, desde las rarezas de Michelangeli hasta las extravagancias de Gulda. Trata sin reticencia los dardos entre algunos de ellos (así el caso Horowitz-Gould) y ofrece una documentación bibliográfica y discográfica exhaustiva de los artistas. Como ya dijimos en el comentario inicial, se

Leipzig, ciudad musical

EL GENIO DEL LUGAR

Los hombres construyen ciudades, viven en ellas, crean en ellas y las ciudades imponen su gusto, su estilo a los hombres que viven en ellas, crean en ellas... Vasari reconoció ese genio del lugar y lo usó para clasificar la pintura según las ciudades; su meta era establecer la superioridad de Florencia sobre Venecia y Siena... Hoy, no interesa —creo— la supuesta o real superioridad de una escuela sobre otra sino esa clasificación geográfica precisa, pues quizá la historia del arte será la historia del arte de las ciudades. Las más grandes novelas del siglo XX son novelas de la ciudad: Dublín con James Joyce, Trieste con Italo Svevo, Roma con Carlo Emilio Gadda, Venecia con Italo Calvino, París con Patrick Modiano, Berlín con Alfred Döblin, Saigón con Marguerite Duras, Nueva York con John Dos Passos o Paul Auster, San Petersburgo con Biely, Buenos Aires con Borges, Bioy-Casares o Tomás Eloy Martínez...

Algunos musicólogos, hombres de radio, toman el relevo, hace algunos años, Radio Clásica de RNE propuso el retrato musical de 39 ciudades y hoy Jean-Pierre Amann pregunta ¿hay en el mundo una ciudad que propone tantas referencias musicales como Leipzig? En vez de contestarle: “¡un montón!”, prefiero dejarme llevar por su entusiasmo y seguirle para asistir a la



JEAN-PIERRE AMANN:
Leipzig en polyphonie. Con numerosas fotos del autor. Ginebra, Éditions Papillon 7^{ème} note, 2006. 184 págs.

construcción de la Gewandhaus y de Santo Tomás (en la época de nuestros Reyes Católicos), a la composición de los motetes de Schütz, a la llegada de Telemann, de Bach, a la fundación del periódico de Schumann, a los conciertos dirigidos por Mendelssohn, al estreno escandaloso del *Concierto en re* de Brahms y un largo etc., pasando por Wagner, Liszt, Reger, Krenek, Weill, hasta Steffen Schleiermacher, pianista y compositor de la vanguardia lipsiense...

¿Vivimos el pasado? ¿Revive el pasado? Pasar por la plaza donde Woyzeck-Wozzeck fue decapitado, poner su mano sobre el picaporte que empuñaron Clara y Robert, frotar sus

codos sobre una mesa donde Berlioz bebió con Mendelssohn... no consiste para el autor en una búsqueda del tiempo perdido sino una manera de decir que ninguna época, ninguna manera de hacer música, ninguna interpretación de esa u otra música, poseen la exclusividad de la emoción. La “verdad” no sería sino lo que nos habita en ese preciso momento en el que (re)construimos un decorado posible, un escenario plausible que podría acaso ofrecernos —hijos de la modernidad o nostálgicos del pasado— la ocasión percibir lo que llaman “genio del lugar”.

Pierre Élie Mamou

trata de una serie que entretiene tanto como ilustra, que analiza tanto como comenta, que desmitifica y pone en perspectiva los estilos, personalidades, hallazgos y limitaciones de todas estas leyendas del teclado. Cabe insistir en lo apuntado con ocasión del inicio de la serie: aquellos pianófilos capaces de entender medianamente bien la lengua de Dante no deben dudar en hacerse con estos ejemplares, que funden con especial acierto los aspectos históricos con el análisis estético y personal, trazando un completísimo y riguroso retrato de los artistas.

Rafael Ortega Basagoiti



PIERO RATTALINO: Grandi Pianisti. Vol. 4: Arturo Benedetti Michelangeli, L'Asceta. Varese, Zecchini Editore, 2006. 163 págs.

Vol. 5: Glenn Gould, Il Bagatto. Varese, Zecchini Editore, 2006. 205 págs.

Vol. 6: Sergei Rachmaninov, Il Tataro. Varese, Zecchini Editore, 2006. 149 págs.

Vol. 10: Josef Hofmann, La Sfinge. Varese, Zecchini Editore, 2007. 151 págs.

Vol. 11: Ferruccio Busoni, Il Mercuriale. Varese, Zecchini Editore, 2007. 151 págs.

Vol. 12: Friedrich Gulda, Lo Scandalistico. Varese, Zecchini Editore, 2007. 151 págs.

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

13-I: Juho Pohjonen, piano.
27: Trío Guameri de Praga.

BARCELONA

7-I: La Capella Reial de Catalunya. Hespèrion XXI. Jordi Savall. Flecha, Arañés, Bocanegra. (Auditori [www.auditori.com]).

9,10,11: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Roberto Minczuk. Adolfo Gutiérrez Arenas, violonchelo. Guinovart, Chaikovsky, Rimski-Korsakov. (Auditori).

12: Joan Pons, barítono; Joana Pons, piano. Programa por determinar. (Palau 100. [www.palaumusica.org]).

15: Trío Parnassus. Haydn, Mozart.
16,17,18: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Antoni Ros-Marbà. Markus Placci, violín. Lamote de Grignon, Cervelló, Chaikovsky. (Auditori).

19: Peter Planyavsky, órgano; Hans Gansch, trompeta. Viviani, Mendelssohn, Franck. (Euroconcert [www.euroconcert.org]).

20: The Sixteen. Coro Joven del Orfeo Català. Harry Christophers. Haendel. (Palau 100).

22: Coro y Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Mahler, *Segunda*. (Ibercamera [www.ibercamera.es]. Auditori).

23,24,25: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Eiji Oue. Vadim Repin, violín. Beethoven, Haydn. (Auditori).

27: Sinfónica de Madrid. Jesús López Cobos. Angela Gheorghiu, soprano. Berlioz, Gounod, Massenet. (Palau 100).

28: Filarmónica de Londres. Marin Alsop. Jonathan Biss, piano. Brahms.

30,31: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Eiji Oue. Lluís Rodríguez Salvà, piano. Mozart. (Auditori).

GRAN TEATRO DEL LICEO

WWW.LICEUBARCELONA.COM

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Carignani. Gómez. Álvarez, Stoyanova, Shicoff, Giordani.

2,3,5,7,8,10,11,13,14-I.

EL RETABLO DE MAESE PEDRO (Falla). Vicent. Lanz. Martín, Martín-Royo, Moreno. **3,4,5,10-I.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO

WWW.BILBAORKESTRA.COM

15,16-I: Mikhail Jurowski. Boris Belkin, violín. Glinka, Prokofiev, Scriabin.

29,30: Real Orquesta Sinfónica de

ORQUESTA DE CÓRDOBA

www.orchestradecordoba.org

Teléfono: 957 491 767

ENERO 2009

Días 1 y 2

CONCIERTO DE AÑO NUEVO

Gran Teatro – 20:30 h.

I

Swing para gran orquesta

Standards / E. Ugarte

Swing porteño

A. Piazzolla / E. Ugarte

Shostakovich Jazz

D. Shostakovich

II

Gershwin's Songs

G. Gershwin / E. Ugarte

Ume-Eder-Jazz

Popular vasca / E. Ugarte

La Fiesta de Armando

Chick Corea / E. Ugarte

Susana Raya, cantante

Enrique Ugarte, acordeón

Josetxo Silguero, saxo

Manfred Manhart, piano

Christian Lachotta, contrabajo

Carlos Lara, batería

ORQUESTA DE CÓRDOBA

Director: ENRIQUE UGARTE

Día 22 de enero – 09

5º CONCIERTO ABONO

Gran Teatro – 20:30 h.

I

La forza del destino, obertura G.

Verdi

Concierto para fagot y orquesta W.

A. Mozart

José I. Giner, fagot

II

Sinfonía n.º 4 R. Schumann

ORQUESTA DE CÓRDOBA

Director: AMOS TALMON

Día 28 de enero – 09

CONCIERTO EXTRAORDINARIO –

MÁLAGA

XV CICLO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Teatro Cánovas – 21:00 h.

I

... *Con alcune licenze* L. de Pablo

Impresiones madrileñas Z. de la

Cruz

II

Ensoñaciones C. Prieto

Suite imaginaria F. J. Gil Valencia

ORQUESTA DE CÓRDOBA

Director: LORENZO RAMOS

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

www.orchestraciudaddegranada.es

Enero 2009

Palacio de Exposiciones y Congresos

viernes 16 enero, 21 h

CONCIERTO SINFÓNICO IV

José GARCÍA ROMÁN

Obertura académica

De Angelis

Juan José COLOMER

La devota lasciva, concierto para quinteto de metales y orquesta

José Luis TURINA

Punto de encuentro

Spanish Brass Luur Metals quinteto de metales

JUAN DE UDAETA director

sábado 17 enero 2009, 18 h

CONCIERTO FAMILIAR II

Metálicos

El quinteto de metales para toda la familia

SPANISH BRASS LUUR METALLS

quinteto de metales

viernes 23 enero 2009, 21 h

FESTIVAL OCG (II) *Ángeles y demonios*

Robert SCHUMANN

Sinfonía núm. 1, "Primavera"

Felix MENDELSSOHN

Die erste Walpurgisnacht, op. 60

Annelly Peebo alto

Lotar Odinius tenor

Klemens Sander bajo barítono

Coro de la Orquesta Ciudad de Granada

JAMES JUDD director

viernes 30 enero 2009, 21 h

CONCIERTO SINFÓNICO V I FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE CLÁSICO DE GRANADA

Henry MANCINI

Dos en la carretera

Desayuno con diamantes

La pantera rosa (fragmentos)

RUBÉN GIMENO director

Sevilla. Pedro Halfter. Los Romero, guitarras. Strauss, Rodrigo, Falla, Ravel.

SOCIEDAD FILARMÓNICA

WWW.FILARMONICA.ORG

14-I: Trío Parnassus. Haydn, Mozart.

20: Stephen Hough, piano. Bach,

Fauré, Franck, Chopin.

24: Orquesta de Cámara de Basilea. Karel Mark Chichon. Elina Garanca, mezzo. Mozart, Haydn, Mendelssohn.

30: London Baroque Ensemble. Sharon Bezaly, flauta. Telemann, Bach, Haendel.

ABAO

WWW.ABAO.ORG

GIULIO CESARE IN EGITTO (Haendel). López Banzo. Kokkos. Zazzo, Ciofi, Wesseling, Stotjin.
17,19,21,23-I.

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA

WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

16,17-I: Jesús Amigo. Barnabas Kelemen, violín. Mozart, Sarasate, Brahms-Schoenberg.

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA

WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

13-I: Dennis Russell Davies. Nelson Freire, piano. Grieg, Bruckner.

23: Coro de la OSG. Cor Madrigal. Víctor Pablo Pérez. De la Merced, Arruabarrena, Prunell, Mendelssohn.

30: Jakub Hrusa. Gérard Caussé, viola. Urritia, Hindemith, Rimski-Korsakov.

MADRID

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es

Teléfono: 91 532 15 03

AUDITORIO NACIONAL

14 de enero, 19, 30 horas

Ciclo de conciertos de la Comunidad de Madrid

Cristóbal Halfter, director

CORO NACIONAL

Cristóbal Halfter, **Don Quijote**

(versión de concierto)

Alfredo García, Cervantes

Enrique Baquerizo, D. Quijote

Eduardo Santamaría, Sancho

Diana Tieg, Dulcinea

María Rodríguez, Aldonza

Fabiola Masino, Moza I y sobrina

Alicia Berri, Moza II

Ana Häsler, Moza III y Ama

Santiago Sánchez Jérico, Ventero y

Barbero

Fernando Latorre, Mozo I y licenciado

Javier Roldán, Mozo II y cura

TEATRO DE LA ZARZUELA

vellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet: <http://teatrodelazarzuela.mcu.es>. Director: Luis Olmos. Venta localidades: A través de Internet (servi-caixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11. Horario de Taquillas: de 12 a 18 horas. Días de representación, de 12 horas hasta comienzo de la misma. Venta anticipada de 12 a 17 horas, exclusivamente.

El Rey que Rabió de Ruperto Chapí. Hasta el 11 de enero de 2009, a las 20:00 horas (excepto lunes y martes). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: José Miguel Pérez-Sierra y Miquel Ortega. Dirección de Escena: Luis Olmos. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.

XV Ciclo de Lied. Lunes 26 de enero, a las 20 horas. Kate Royal, soprano, Christine Rice, mezzosoprano. Roger Vignoles, piano. Programa: R. Schumann, F. Mendelssohn, C. Gounod, E. Chausson, J. Brahms y A. Dvorák. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

9-1: Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini. Haendel, *Concerti grossi*. (Ciclo Complutense [www.fundacionucm.es]. Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]).

9,10,11: Orquesta Nacional de España [ocne.mcu.es]. Mikhail Agrest Stutzmann, Bezaly. Beethoven, Gubaidulina. (A.N.).

13: Jean-Yves Thibaudet, piano. Ravel, Brahms (Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo [www.scherzo.es]. A.N.).

— Kolja Blacher, violín; Clemens Hagen, violonchelo; Kirill Gerstein, piano. Haydn, Schumann, Chaikovsky. (Liceo de Cámara. Fundación Caja Madrid [www.fundacioncajamadrid.es]. A.N.).

15,16: Orquesta de RTVE [www.rtve.es]. Walter Weller. Yoon Hee Kim, violín. Bartók, Vieuxtemps, Strauss. (Teatro Monumental).

18: Orquesta Nacional de España. Reinbert de Leeuw. Anne-Sophie Mutter, violín. Gubaidulina. (A.N.).

20: Cuarteto Kuss. Claron McFadden, soprano. Gesualdo, Birtwistle, Mendelssohn-Reimann. (Liceo de Cámara. A.N.).

22,23: Orquesta de RTVE. George Pehlivanian. Honegger, Berlioz, Schumann. (T.M.).

23,24,25: Orquesta Nacional de España. Antoni Ros Marbà. Christian Tetzlaff, violín. Montsalvatge, Berg, Schubert. (A.N.).

27: Elisabeth Leonskaia, piano. Beethoven, *Sonatas 30-32*. (Grandes Intérpretes. A.N.).

ORCAM

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Jean Claude Pennetier, piano
Jean Geoffroy, percusión
José Ramón Encinar, director

C. Debussy *La plus que lente*
B. Ducol *Une griffure de lumière* *
F. J. Haydn *Sinfonía n.º 91 en Mi bemol Mayor*

*Estreno absoluto. Obra encargo de Radio France
Abono 6

Jueves 22 de enero de 2009 19,30 h. Sala Sinfónica. Auditorio Nacional

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Laura Giordano, soprano
Natalia Gavrilan, mezzosoprano
Alex Expósito, bajo
Alberto Zedda, director
G. Rossini *Petite Messe Solennelle*
Abono 7

CDMC

AUDITORIO 400. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ronda de Atocha esquina c/Arguamosa. Teléfono: 91 774 10 72

Web: <http://cdmc.mcu.es>

Lunes, 12 de enero, 19:30h. Ensemble Residencias

Trío Arbós. Neopercusión
Carlos Gálvez Taroncher, clarinete
Jaume Martí Ros, flauta
Voro García, compositor residente

PROGRAMA

Voro García: *Sombra del recuerdo*

*+

Iannis Xenakis: *Plektó*
Claude Vivier: *Cinq chansons*
Hanspeter Kyburz: *Danse aveugle*

*+ Estreno absoluto, encargo del CDMC

Lunes, 19 de enero, 19:30h. Horacio Lavandera, piano Electroacústica LIEM

PROGRAMA

Xiaogang Ye: *Ballade*
Thomas Ades: *Still Sorrowing*
Herbert Willi: *Klaviersstück 11*
Fabián Panisello: *Doble estudio No. 6*
Alberto C. Bernal: *De la deconstrucción de un cluster*
Alberto Posadas: *Memoria de "no existencia" para piano y electrónica*

Lunes, 26 de enero, 19:30h. Arditti Quartet
"Monográfico Cristóbal Halffter"

PROGRAMA

Cuarteto n.º 3, Cuarteto n.º 6, Cuarteto n.º 7 "Espacios de silencio"

TEATRO REAL

Información: 91/ 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: teatro-real.com. Visitas guiadas: 91/ 516 06 96.

The Rake's Progress. Igor Stravinski. Enero 11, 13, 15, 17, 19, 22, 24, 26, 28. 20.00 horas; domingo, 18.00 horas. Director musical: Christopher Hogwood. Director de escena: Robert Lepage. Escenógrafo: Carl Fillion. Director del coro: Peter Burian. Solistas: María Bayo, Toby Spence, Johann Reuter, Julianne Young, Daniella Barcellona, Ewa Podles, Darren Jeffery, Pierre Lefebvre, Josep Ribot. Coro y Orquesta Titular del Teatro Real. Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid.

Le rossignol / Oedipus Rex. Igor Stravinski. Enero: 20, 21. 20.00 horas. Director musical: Valery Gergiev. Solistas, Coro y Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo.

Programa Joven: El retablo de Maese Pedro. Manuel de Falla.

Enero: 16. 19.00 horas. Enero: 18. 17.00 y 20.00 horas. Teatro Real.

Enero: 24. 18.00 horas. Auditorio Universidad Carlos III de Madrid (Campus de Leganés). Director musical: Josep Vicent. Director de escena, escenógrafo e iluminador: Enrique Lanz. Solistas: Mikeldi Atxalandabaso, Marc Canturri, Olatz Saitúa / Ruth González. Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid.

Grandes Voces: Ben Heppner, tenor. Enero: 23. 20.00 horas. Obras de Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Richard Wagner. Director musical: Eric Hull. Orquesta Titular del Teatro Real.

Ópera en cine: El barbiere di Siviglia. Gioachino Rossini. Enero: 25. 18.00 horas.

28: Filarmónica Haydn Austro-Húngara. Adam Fischer. Nicolas Altstaedt, violonchelo. Haydn. (Ibermúsica [www.ibermusica.es]. A.N.).

29: Cuarteto Casals. Haydn, Mendelssohn. (Liceo de Cámara. A.N.).
29,30: Coro y Orquesta de RTVE. Arturo Tamayo. Korondi, Furlan. Busoni, González-Acilu, Mahler. (T.M.).

30,31: Orquesta Nacional de España. Josep Pons. Janine Jansen, violín. Mozart, Britten, Wagner. (A.N.).

OVIEDO

ÓPERA DE OVIEDO
WWW.OPERAOVIEDO.COM

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Arrivabeni. Gómez. Gipali, Ódena, Nizza, Manistina. **22,25,28,30,31-1.**

PAMPLONA

BALUARTE
WWW.BALUARTE.COM

15,16-1: Wiener Akademie. Martin Haselböck. Haendel, *Belsbazzar* (semiescenificado).

19: Pablo González. Saleem Abboud Ashkar, piano. Beethoven, Ravel.

22,23: Sinfónica de Navarra. Álvaro Albiach. Gary Hoffmann, violonchelo. Echeverría. Chaikovsky, Dvorák.

26: Filarmónica de Londres. Marin Alsop. Jonathan Biss, piano. Brahms, Strauss, Stravinski.

28: Orquesta de la Radio de Praga. Vladimír Valek. Jan Simon, piano. Schubert, Saint-Saëns, Dvorák.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

www.realfilharmoniagalicia.org

Auditorio de Galicia
www.auditoriodegalicia.org

AUDITORIO DE GALICIA
ENERO 2009

Lunes 5 – 22.00 h AUDITORIO DE GALICIA

CONCIERTO DE REYES
Real Filharmonía de Galicia
Maximino Zumalave, director
Tzimon Barto, piano

[Chaikovsky, Veiga, Britten, Rossini]

Jueves 15 - 21.00 h AUDITORIO DE GALICIA

CONCIERTO DE ABONO
Real Filharmonía de Galicia
Anne Manson, directora
Asier Polo, violonchelo

[Skalkottas, Chaikovsky, Beethoven]

Miércoles 21 - 11.00 h AUDITORIO DE GALICIA

CONCIERTO DIDÁCTICO
Real Filharmonía de Galicia
Maximino Zumalave, director

[Haydn]

Jueves 22 - 11.00 h AUDITORIO DE GALICIA

CONCIERTO DIDÁCTICO
Real Filharmonía de Galicia
Maximino Zumalave, director

[Haydn]

Jueves 29 – AUDITORIO DE GALICIA

11.45 h Ensayo abierto [Mendelssohn]

21.00 h Concierto de abono
Real Filharmonía de Galicia
Pablo González, director
Viviane Hagner, violín

[Colomina i Bosch, Vieuxtemps, Mendelssohn]

SAN SEBASTIÁN

FUNDACIÓN KURSAAL
WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM

25-I: Orquesta de Cámara de Basilea. Karel Mark Chichon. Elina Garanca, mezzo. Mozart, Haydn, Mendelssohn.

ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI
WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES

15,16-I: Pablo González. Saleem Abboud Ashkar, piano. Beethoven, Ravel.
29,30: Krzysztof Penderecki. Radvan Vlatkovic, trompa. Penderecki, Mendelssohn.

SEVILLA

REAL ORQUESTA SINFÓNICA DE SEVILLA
WWW.ROSSEVILLA.COM

8,9-I: Pedro Halffter. Truls Mørk, chelo. Shostakovich, Ravel.
23,24: Pedro Halffter. Nikolai Luganski, piano. Strauss; Rachmaninov, Falla.

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

www.ost.es
Información: 922 849080
Venta telefónica de entradas: 902 317 327

Lugar: Auditorio de Tenerife (Santa Cruz)

Festival de Música de Canarias

09-I: Lü Jia/I. Cserna/A. Melath/Coro Nac. Hungría. Obras de Schubert y Ligeti.
28-I: D. Atherton/V. Mullowa. Obras de Stravinski.
Lugar: Auditorio Alfredo Kraus (Las Palmas de Gran Canaria)
Festival de Música de Canarias
10-I: Lü Jia/I. Cserna/A. Melath/Coro Nac. Hungría. Obras de Schubert y Ligeti.
30-I: D. Atherton/V. Mullowa. Obras de Stravinski.
Lugar: Auditorio Teobaldo Power (La Orotava)
15-I: G. Grazioli/M. Martín. Obras de Spohr y Mendelssohn.

Traub. José Vicente Herrera, clarinete. Stravinski, Weber, Chaikovski.
22: Orquesta de Cámara de Basilea. Karel Mark Chichon. Elina Garanca, mezzo. Mozart, Haydn.
24: Solistas de Cámara de San Petersburgo. Korngold, Schmitt.

VALLADOLID

AUDITORIO
WWW.AUDITORIODEVALLADOLID.ES

9,10-I: Sinfónica de Castilla y León [www.oscyl.es]. Alejandro Posada. Jean-Yves Thibaudet, piano. Del Puerto, Saitn-Saëns, Bartók.
15,16: Sinfónica de Castilla y León. Vasili Petrenko. Barbara Bonney, soprano. Strauss, Mahler.
18: Orquesta del Teatro Mariinski. Valeri Gergiev. Alexei Volodin, piano. Rachmaninov, Stravinski.
22,23: Sinfónica de Castilla y León. Ari Rasilainen. Coro Masculino Académico de Finlandia. Hakala, Rusanen. Sibelius.

ZARAGOZA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

17-I: Joven Orquesta Nacional de España. Miguel Romea. Kodály, Halffter, Bartók.
20: Grupo Enigma. Juan José Olives. Zavala, Toch, Wellesz.
27: Filarmónica de Londres. Marin Alsop. Jonathan Biss, piano. Brahms, Strauss, Stravinski.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW

WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL

8,9-I: Alan Gilbert. Leonidas Kavakos, violín. Schubert, Brahms, Schumann.
14,15,16,17: Zubin Mehta. Coro Omroe. Stravinski.
22,23: Markus Stenz. Lawrence Power, viola. Serly, Bartók, Ketting, Kodály.
29,30: Mariss Jansons. Wagner, Shostakovich.

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

ERCOLE AMANTE (Cavalli). Bolton. Alden. Pisaroni, Cangemi, Bonitatus, Ovenden.
11,15,18,20,22,24,26,28,30-I.

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

9,10,11-I: Zubin Mehta. Murray Perahia, piano. Carter, Beethoven, Strauss.
15,16,17: Bernard Haitink. Mahler, *Séptima*.
22,23,24: Sakari Oramo. Isabelle Faust, violín. Zimmermann, Schumann.
29,30,31: Seiji Ozawa. Lang Lang, piano. Mendelssohn, Bruckner.

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Rösner. Krämer, Hagen, Biber, Carlson, Ashwin. **1,11,24-I.**
LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Martinenghi. Sanjust, Brück, Swensson, Bros, Wolak. **3-I.**
LA BOHÈME (Puccini). Joël. Friedrich. Kim, Myers, Brück, Mula. **4-I.**
TOSCA (Puccini). Guillaume. Barlog. Urmana, Álvarez, Ataneli. **7,10-I.**
PRÍHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Zagrosek. Thalbach. Carlson, Wolak, Bieber, Bronk. **9-I.**
AIDA (Verdi). Allemandi. Alden. Jerkunica. Mishura, Raspagliesi, Tanner. **17,21-I.**
DIE ÄGYPTISCHE HELENA (Strauss). Litton. Marelli. Merbeth, Chafin, Spaulding, Aikin. **18,22,30-I.**
SALOME (Strauss). Schirmer. Freyer. Merritt, Schwarz, Uhl, Titus. **25-I.**
CASSANDRA (Gnecchi) / ELEKTRA (Strauss). Ono. Harms. Porta, Anthony, Baltsa, Baird. **28,31-I.**
LA TRAVIATA (Verdi). Abel. Friedrich. Futral, Jordi, Jenis, Benzinger. **29-I.**

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Ettinger. Everding. Pape, Rügamer, Bauer, Durlovski. **4,9-I.**
CARMEN (Bizet). Zanetti. Kusej. Fritz, Fischesser, Bauer, Maximova. **10,15,18,23,30-I.**
PHAEDRA (Henze). Boder. Mussbach. Petrinsky, Petersen, Ainsley, Köhler. **16,17,19,20-I.**
TOSCA (Puccini). Ettinger. Riha.

Lukács, Giordano, Dobber. **22,25-I.**

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE

DEATH IN VENICE (Britten). Daniel Warner. Bostridge, Shore, Novis, **15,16,18,20,22,23,24,27,28,29-I.**

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE

DIE LUSTIGE WITWE (Lehár). Joel Savary. Dorn, Petry, Pohl, Nadelmann. **1,2,5,7,9-I.**
BORIS GODUNOV (Musorgski). Weigle. Pape, Wölfel, Tomlinson, Margita. **3-I.**
LA DAMNATION DE FAUST (Berlioz). Fournillier. Warner. Vonfung, Cole, Sigmondsson, Belobo. **6,11-I.**
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Klingele. Jahns. Nitescu, Liebold, Agafonov, Ihle. **10,12,18,23-I.**
DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Zimmer. Krämer. Ketelsen, Nylund, Eder, Vondlund. **24,26,29,30-I.**
ELEKTRA (Strauss). Albrecht. Berghaus. Schnaut, Johansson, Anthony, Goldberg. **25,28-I.**
TOSCA (Puccini). Guidarini. Schaaf. Magee, Antonenko, Gallo, Lee. **31-I.**

FRÁNCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

TOSCA (Puccini). Kovachev. Kirchner. Raspagliesi, Arancam, Almaguer, Bailey. **1,3,8,10,16-I.**
COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Nielsen. Loy. Lascarro, Carlstedt, Nagy, Behle. **2,11,17,31-I.**
DON CARLO (Verdi). Reck. McVicar. Szabó, Van den Heever, Lee, Argiris. **4,9,15,18,24,30-I.**
ARABELLA (Strauss). Weigle. Loy. Reiter, Döse, Schwanevils, Hayward, Cox. **25,29-I.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.BARBICAN.ORG.UK

8-I: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlávek. Smetana, Suk, Mahler, Dvořák.
10: Orquesta Barroca de Friburgo. Coro de Cámara RIAS. René Jacobs. Quasthoff, Kleiter, Havar. Haydn, *La Creación*.
11,14: Coro y Sinfónica de Londres. Colin Davis. Brewer, Diadkova, Neill, Relyea. Verdi, *Réquiem*.
17: Guildhall New Music Ensemble. BBC Singers. Nicolas Hodges, piano. Stockhausen.
18: Les Musiciens du Louvre. Marc Minkowski. Haydn, Haendel, Purcell.
20: Sinfónica de Londres. Kristjan Järvi. Ginastera, Piazzolla, Revueltas.
24: Orquesta de los Campos Elíseos. Philippe Herreweghe. Mendelssohn, Schumann.
25: Sinfónica de Londres. Donald

TEATRO DE LA MAESTRANZA

www.teatromaestranza.com
Teléfono 954 223 344
PROGRAMACIÓN MES DE ENERO

Días 14, 15, 16, 17 y 18 de enero
BALLET DE LA ÓPERA DE DÜSSELDORF

El Cascanueces, un cuento de Navidad
BALLET DEUTSCHE OPER AM RHEIN DÜSSELDORF-DUISBURG
Director artístico, Youri Vámos
REAL ORQUESTA SINFÓNICA DE SEVILLA
Coreografía, Youri Vámos
Música, Piotr I. Tchaikovsky
Escenografía y Vestuario, Michael Scott
Dirección musical, Martin Fratz
Patrocinador de la temporada de danza LA CAIXA

Día 31 de enero
DIEZ DE PACO
Chano Domínguez, piano
Jorge Pardo, saxo y flauta
Carles Benavent, bajo
Tino Di Geraldo, batería y percusión
Chonchi Heredia, cantaora invitada

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA
WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

7,8,10-I: Coro y Orquesta del Teatro Mariinski. Valeri Gergiev. Stravinski. / Alexei Volodin, piano. Martín y Soler, Prokofiev. / Rimski-Korsakov, *La leyenda de la ciudad invisible de Kitej* (versión de concierto).

11: Juliane Banse, soprano; Aleksander Madzar, piano. Brahms, Hartmann, Schumann.

16: Orquesta de Valencia. Yaron

Runnicles. Christine Brewer, soprano. Mahler, Strauss.

27,29: Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Dalayman, White. Stravinski, Bartók.

28: Sinfónica de la BBC. Andrew Litton. Hoyland, Strauss.

30: Coro y Orquesta del Teatro Mariinski. Valeri Gergiev. Chaikovski, *La dama de picas* (versión de concierto).

31: Coro y Orquesta del Teatro Mariinski. Valeri Gergiev. Rubinstein, *El demonio* (versión de concierto).

SOUTH BANK CENTRE

WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

14-1: Real Orquesta Filarmónica. Daniele Gatti. Mahler, *Novena*.

16: Filarmónica de Londres. Marin Alsop. Jonathan Biss, piano. Strauss, Mozart, Ravel, Stravinski.

18: Stephen Hough, piano. Bach, Fauré, Copland.

20: Cuarteto Takács. Haydn, Rihm, Schumann.

21: Filarmónica de Londres. Yuri Temirkanov. Lisa Batiashvili, violín. Britten, Sibelius, Elgar.

22: Orquesta Philharmonia. Nicola Luisotti. Boris Giltburg, piano. Verdi, Chaikovski, Prokofiev.

24: Filarmónica de Londres. Mark Elder. Anne-Sophie Mutter, violín. Martinu, Mendelssohn, Strauss.

25: Orquesta Philharmonia. Alexander Lazarev. Benjamin Grosvenor, piano. Chaikovski, Grieg, Musorgski.

26: Stephen Kovacevich, piano. Bach, Schumann, Beethoven.

27: Orquesta Age of Enlightenment. Rachel Podger. Rachel Nicholls, soprano. Telemann, Vivaldi, Zelenka.

28: London Sinfonietta. Oliver Knussen. Carter, Woolrich.

29,31: Orquesta Philharmonia. Tugan Sokhiev. James Ehnes, violín. Berlioz, Chaikovski. / Nikolai Demidenko, piano. Rimski-Korsakov, Shostakovich, Rachmaninov.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN

WWW.ROH.ORG.UK

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Davis. Leiser, Courier. Kirchschrager, Damrau, Silja, Allen. **1-1.**

TURANDOT (Puccini). Luisotti. Serban. Wilson, Botha, Moore, Burchuladze. **2,5,8-1.**

DIE TOTE STADT (Korngold). Metzmacher. Decker. Kerl, Michael, Finley, Wilkinson. **27,30-1.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA

WWW.TEATROALLASCALA.ORG

VEC MAKROPULOS (Janáček). Letonja. Ronconi. Denoke, Dvorsky, Kuebler, Fogas. **16,18,20,22,27,29-1.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH

WWW.MPHIL.DE

9,10,11-1: Christian Thielemann. Vadim Repin, violín. Fauré, Chau-

son, Waxman, Debussy.

STAATSOPER

WWW.STAATSOPER.DE

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Esch-wé. Lehberger. Gantner, Rost, Kuhn, Sindram. **2-1.**

LA TRAVIATA (Verdi). Feranec. Krämer. Harteros, Morel, Brower, Beczala. **3-1.** CARMEN (Bizet). Ettinger. Wertmüller. Berti, Schrott, Domashenko, Kühmeier. **4,6,10-1.**

NORMA (Bellini). Reck. Rose. Gruberova, Oprisanu. Morel, Petrozzi. **11,17,22-1.**

PALESTRINA (Pfitzner). Young. Stückl. Ventris, Rose, Volle, Daszak. **19,23,28-1.**

WOZZECK (Berg). Nagano. Kriegenburg. Volle, Müller, Conners, Schmidt. **25,29,31-1.**

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPERA

WWW.METOPERA.ORG

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Fisch. Cabell, Sieden, Poittas, Owens. **1-1.** THAÏS (Massenet). López Cobos. Fleming, Schade, Hampson. **2,5,8-1.**

LA BOHÈME (Puccini). Chaslin. Kovalevska, Vargas, Hakala, Gradus. **3,6,10-1.**

LA RONDINE (Puccini). Armiliato. Gheorghiu, Oropesa, Alagna, Ramey. **3,7,10,13-1.**

ORFEO ED EURIDICE (Gluck). Levine. De Niese, Murphy, Blythe. **9,14,17,20,24,28,31-1.**

RIGOLETTO (Verdi). Frizza. Kurzak, Vizin, Filianoti, Petrenko. **24,27,31-1.**

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Armiliato. Netrebko, Villazón, Kwiecen, Abdrazakov. **26-1.** EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Belohlávek. Mattila, Semenchuk, Beczala, Hampson. **30-1.**

PARÍS

7-1: Orquesta de París. Ilan Volkov. Kun-Woo Paik, piano. Stravinski, Prokofiev, Debussy. (Sala Pleyel [www.sallepleyel.fr]).

9: Orquesta de Cámara de Basilea. Julia Schröder. Marijana Mijanovic, contralto. Haendel. (Teatro de los Campos Elíseos [www.theatrechampselysees.fr]).

— Filarmónica de Radio Francia. Mikko Franck. Wagner, Franck. (S. P.).

10,11: Coro de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Byström, Vermillion, Breslik. Mendelssohn, *Elias*. (T. C. E.).

13: Cantus Köln. Konrad Junghänel. Koslowsky, Bach, Goetz, Voss. Bach, *Misa en si menor*. (T. C. E.).

14: Nikolai Luganski, piano. Janáček, Chopin, Rachmaninov. (T. C. E.).

— Orquesta de París. Long Yu. Jian Wang, chelo. Chen, Haydn. (S. P.).

16: Filarmónica de Radio Francia. Andrei Boreiko. Frank Peter Zimmermann, violín. Read-Thomas, Bernsteintein, Gershwin. (S. P.).

17: Il Complesso Barocco. Alan Curtis. Hallenberg, Ek, Invernizzi, Milanesi. Scarlatti, *Tolomeo ed Alessandro*

(versión de concierto). (T. C. E.).

15: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Musorgski, Chaikovski. (T. C. E.).

16: Philharmonia de Praga. Rolando Villazón, tenor; Bryn Terfel, barítono. Mozart, Donizetti, Bizet. (T. C. E.).

18: Evgeni Kissin, piano. Prokofiev, Chopin. (T. C. E.).

20: Concerto Italiano. Rinaldo Alessandrini. Sandrine Piau, soprano; Sara Mingardo, contralto. Haendel. (T. C. E.).

— Les Musiciens du Louvre. Marc Minkowski. Crowe, Stutzmann, Croft. Purcell, Handel, Haydn. (S. P.).

21,22: Orquesta de París. Itzhak Perlman. Beethoven, Mozart, Brahms. (S. P.).

22: Orquesta Nacional de Francia. Daniele Gatti. Antonio Meneses, chelo. Ravel, Chaikovski, Prokofiev. (T. C. E.). **23:** Nelson Freire, piano. Chopin, Brahms. (Châtelet).

— Filarmónica de Radio Francia. Peter Eötvös. Hilary Hahn, violín. Schoenberg. (S. P.).

24: Orquesta Nacional de Rusia. Mikhail Pletnev. Kachaturian, Rimski-Korsakov. (S. P.).

24,25,27,28,29: Ensemble Matheus. Jean-Christoph Spinosi. Monteverdi, *Vísperas*. (Châtelet).

25: Maurizio Pollini, piano. Beethoven, Boulez. (S. P.).

27: Europa Galante. Fabio Biondi. Allemano, Genaux, Invernizzi, Jaroussky. Vivaldi, *Ercolo sul Termidonte* (versión de concierto). (T. C. E.).

— Le Concert Spirituel. Coro de la Radio Flamenca. Hervé Niquet. Piau, De Liso, Holten. Mozart, Philidor. (S. P.).

28: Accademia Bizantina. Ottavio Dantone. Bach, Vivaldi. (T. C. E.).

28,29: Orquesta de París. Heinrich Schiff. Haydn, Lutoslawski, Schubert. (S. P.).

29: Denis Matsuev, piano. Schumann, Chopin, Prokofiev. (T. C. E.).

30: Nicholas Angelich, piano. Haydn, Bach, Liszt. (T. C. E.).

— Filarmónica de Radio Francia. Jukka-Pekka Saraste. Mahler, *Sexta*. (S. P.).

OPÉRA BASTILLE

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

LEDI MAKBET MTSENSKOGO UYEZDA (Shostakovich). Haenchen. Kusej. Vaneev, Ludha, Westbroek, König. **17,20,22,25,28,30-1.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Pähn. Wilson. Zhang, Schneiderman, Tanner, Singleton. **29,31-1.**

PALAIS GARNIER

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

YVONNE, PRINCESSE DE BOURGOGNE (Boesmans). Cambreling, Bondy. Peters, Gay, Delunsch, Halem. **24,28,30-1.**

VENECIA

LA FENICE

WWW.TEATROLAFENICE.IT

DIE TOTE STADT (Korngold). Inbal. Pizzi. Vinke, Kringelborn. **23,25,27,29-1.**

VIENA

MUSIKVEREIN

WWW.MUSIKVEREIN.AT

12,14-1: Angelika Kirchschrager, mezzo; Helmut Deutsch, piano. Schubert, Wolf, Korngold.

14,15: Academy of Saint Martin in the Fields. Neville Marriner. Mendelssohn, Haydn, Beethoven, Bizet.

16,17: Sinfónica de Viena. Fabio Luisi. Weber, Mendelssohn, Brahms.

17: Orquesta Diván Oriente-Occidente. Daniel Barenboim. Schoenberg, Brahms.

18: Orquesta de Cámara de Basilea. Karel Mark Chichon. Elina Garanca, mezzo. Mozart, Haydn.

26: Ensemble Kontrapunkte. Peter Keuschnig. Schedl, Janáček, Birtwistle.

28,29: Sinfónica de Viena. Philippe Jordan. Webern, Beethoven, Brahms.

WIENER STAATSOPER

WWW.WIENER-STAATSOPER.DE

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). De Billy. Dussmann, Kulman, Tonca, Skovhus. **1,3,6-1.**

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Schnitzler. Archibald, Korchak, Daniel, Sramek. **5,8,11-1.**

BORIS GODUNOV (Musorgski). Weigle. Kulman, Furlanetto, Ryll, Talaba. **7,10,13,17-1.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Fischer. Isokoski, Garanca, Tonca. **9,12-1.**

MANON (Massenet). Gómez Martínez. Mula, Vargas, Dumitrescu, Eröd. **14,18,21,25-1.**

TOSCA (Puccini). Halász. Crider, Cura, Ramey. **16,20-1.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Halász. Carosi, Chaney, Daniel. **22-1.**

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi). Carginani. Urmana, Krasteva, Michaels-Moore, Giordani. **23,26,30-1.**

MANON LESCAUT (Puccini). Carginani. Fantini, Daniel, Shicof. **24,28-1.**

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Luisotti. Thomas, Bertl, Álvarez. **31-1.**

ZÜRICH

OPERNHAUS

WWW.OPERNHAUS.CH

RIGOLETTO (Verdi). Santi. Deflo. Rancatore, Nikiteanu, Beczala, Nucci. **1-1.**

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Weikert. Sturminger. Magee, Liebau, Breedt, Olivera. **1,4,27-1.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Welsch-Möst. Bechtolf. Dole, Fardilha, Winkler, Scorsin. **2,4-1.**

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Metzmacher. Guth. Stemme, Breedt, Storey, Muff. **6,10,14,18-1.**

SEMELE (Haendel). Christie. Bartoli, Nikiteanu, Remmert, Kohl. **9,15,17,20,22,24-1.**

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Rizzi. Del Monaco. Rey, Nucci, Scanduzzi, Sartori. **11,13,16,21,23-1.**

MARIA STUARDA (Donizetti). Weikert. Sturminger. Mosuc, Kaluza, Albelo, Davidson. **28,30-1.**



LA ASCENSIÓN DE UNA SUPERPOTENCIA ORQUESTAL

El 26 de marzo de 1977 estaba yo en una habitación de hotel en Hong Kong, zapeando de un canal a otro, cuando, a través de una borrasca de electricidad estática, apareció Beijing TV con una programación inesperada. Para mi asombro, ahí había una orquesta sinfónica. Salió el director, levantó los brazos y comenzó el primer movimiento de la *Quinta* de Beethoven. Miré el calendario. Era el 150 aniversario de la muerte del compositor y el régimen había elegido aquel momento para anunciar el fin de la Revolución Cultural.

El simbolismo fue inconfundible. Durante los desmanes cometidos a lo largo de una década por los Guardias Rojos, las orquestas chinas fueron disueltas y sus músicos enviados a los arrozales para su "reeducación". A los violinistas se les rompieron los dedos y a los oboístas se les destrozaron los dientes. Las personas que descubiertas escuchando música occidental sufrieron malos tratos y encarcelamiento. La severidad de estas sanciones sirvió para subrayar el significado desproporcionado que China daba a la orquesta, un organismo potencialmente subversivo que no tenía nada que ver con el partido y un conducto para importar la cultura extranjera.

En China, la orquesta representa más que un sonido bonito. Los músicos chinos se jactan de que en Shanghai se fundó en 1879 la primera orquesta del hemisferio oriental y el primer conjunto sinfónico en 1908, un centenario que se acaba de celebrar en todo el país como un acontecimiento de orgullo nacional. También hace ochenta años Huang Zi compuso *Reminiscencia*, la primera obra orquestal china. La orquesta en China fue tanto un propulsor de la cultura nacional como un espejo de la civilización europea. Cuando el conservatorio volvió a abrirse en Beijing en 1978, los cerca de dieciocho mil aspirantes por poco derribaron las puertas para entrar. Cuando los músicos y directores empezaron a volver de sus exilios rurales o del extranjero, los hacedores de la China moderna aplicaron el viejo lema maoísta de "dejar que florezcan mil flores" al sector orquestal renacido. Con el apoyo de del líder del partido, Jiang Zemin, que toca el piano y es un gran aficionado a Mozart, China empezó a desarrollar la industria concertística más activa del globo.

Lo cuentan las estadísticas. Una encuesta recién hecha por la Asociación de Orquestas Alemanas muestra que hay actualmente 561 orquestas profesionales en el mundo, trabajando 31 semanas de media por año y con músicos suficientes para hacer una *Quinta* de Beethoven. La mayoría son de Alemania, que tiene 133 orquestas —menos que las 166 de antes de la reunificación. Luego viene Estados Unidos con 50 —excluyendo las orquestas universitarias y de aficionados—, seguido muy de cerca por China, que ya tiene el doble de orquestas que Gran Bretaña o Francia y donde aparecen nuevas cada dos por tres.

En una conferencia orquestal para la zona de Asia y el Pacífico en Shanghai, hace unas semanas, los directores de la Fundación para el Desarrollo Sinfónico Chino me contaron que ahora hay 43 orquestas en el país y están en proceso de formación otras seis. Al final de esta década, China estará en segundo lugar en cuanto a número de orquestas y a punto de superar a Alemania. "Hay una competencia sana", me contó un funcionario. "Cuando una ciudad china consigue una orquesta, la ciudad de al lado quiere una también". Tampoco existe escasez de público. La temporada de conciertos consta de programas variados de música occidental, china y de cine, figurando entre las favoritas obras como *Las buenas noticias llegan a las aldeas fronterizas* de Ma Hongye. El nivel de interpretación es muy elitista y los jóvenes músicos que vuelven de los conservatorios europeos y estadounidenses, más los extranjeros que son contratados, suben el nivel de preparación año tras año. Un concierto de música china de la Orquesta Sinfónica de Shanghai al que asistí, con cuatro solistas tocando instrumentos indígenas, no defraudó el criterio occidental de conjunto y armonía. Fue una ele-

gante y atractiva interpretación, con el teatro casi lleno.

Las orquestas chinas ya empiezan a presentarse fuera de su país. La Orquesta Filarmónica China tocó este año para el Papa en Roma y la de Shanghai pronto hará una gira por España. Se están construyendo nuevas salas de concierto, y no sólo el Centro Nacional para las Artes Escénicas en Beijing, levantado para coincidir con la Olimpiada. Hay un plan inimaginablemente ambicioso para edificar un distrito dedicado a los artes en Hong Kong. El proyecto resulta muy atractivo para varias personas, entre otros, Michael Lynch, el director saliente del South Bank. Para 2012, cuando Londres sea anfitriona de los Juegos Olímpicos, China estará luchando por la preeminencia en la música orquestal. Del mismo modo en que las fabricas chinas arrebataron a las italianas la hegemonía en la manufactura de zapatos, camisas y corbatas de seda, las orquestas de China se ofrecerán a precios más bajos para las industrias del cine y del juego, socavando el dominio londinense del lucrativo mercado de las bandas sonoras. Al menos eso es lo se supone que va a ocurrir.

Sin embargo, más allá de la fachada de inexorable expansión, emerge un cuadro más frágil y fascinante de la cruda evolución darwiniana que está en el corazón de una economía controlada. Cuando los funcionarios hablan de una "competencia sana", lo que quieren decir es una rivalidad local. La Filarmónica de Shanghai estuvo ausente de la cumbre celebrada hace poco después de reñir con la Sinfónica de Shanghai. Dentro de la Sinfónica de Shanghai hay agrios murmullos contra el nombramiento de Long Yu, un hombre con sólidas conexiones dentro del Partido, como el nuevo director musical. Long Yu, de 44 años, que estudió en Berlín, ya es director de la Filarmónica China y del Festival de Música de Beijing. Hay quien dice que está intentando convertirse en el primer emperador musical de China. En su Herbert von Karajan, digamos. Yu es el director preferido de la estrella musical más importante de China, el pianista Lang Lang, cuya celebridad desde las hazañas inaugurales de la Olimpiada le ha colocado mucho más allá que las exigencias recónditas de la música clásica. El joven ya adorna gigantescas vallas y anuncia tarjetas de crédito. Lang Lang, debido a su omnipresencia mediática, se ha convertido en un modelo a imitar para 30 o 40 millones de niños chinos que estudian piano, pero también es una figura conflictiva que causa disensiones dentro de la floreciente infraestructura musical. Los gerentes orquestales me contaron que ya no pueden pagar el caché de un millón de yuanes (un poco más de 110000 euros) que Lang Lang cobra por un concierto, sin hablar de las otras condiciones que exige como super-estrella. El padre de Lang Lang le contó a un gerente que su hijo no tocaría con su orquesta si contrataba a su archi-rival Yundi Li en el mismo año. Li, ganador en Varsovia del concurso Chopin de 2000, y un artista de atributos significativamente más tranquilos, se ha quitado de en medio, al parecer, mudándose a Hong Kong.

La gente susurra que la enemistad de Lang Lang le ha costado a Yundi Li su agente en el extranjero y su contrato para grabar —Deutsche Grammophon me confirmó que el contrato del pianista ha sido anulado pero no me dieron la razón— y a los gerentes chinos les encanta la puja y la pugna del negocio musical, aunque el partido controla todas las decisiones importantes. La secreta interacción de la política con la cultura hace difícil pronosticar el pleno florecimiento del futuro musical chino pero no se debe subestimar el valor simbólico del renacimiento orquestal. China está formando grandes orquestas como un síntoma de su poder económico y la clase representada por los ejecutivos asiste a los conciertos en masa como manera de renunciar al sombrío y nunca mencionado pasado revolucionario. Las orquestas de China pueden o no convertirse en las campeonas del mundo, pero para muchos chinos simbolizan faros de esperanza en tiempos cada vez más inciertos.

Norman Lebrecht

MADRID, 2009

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

14

Organizado por la FUNDACIÓN SCHERZO, con el patrocinio del diario EL PAÍS y la colaboración del Ministerio de Cultura (INAEM) y la Fundación Hazen-Hosseschrueders

www.scherzo.es

Estas Navidades **¡Regala la mejor música!**

Últimos abonos a la venta

Feliz 2009

ORGANIZA:

schерzo
FUNDACIÓN

PATROCINA:

EL PAÍS

NOTA IMPORTANTE: Todos los intérpretes, programas y fechas son susceptibles de modificación.

JEAN-YVES THIBAUDET

1

Martes, 13 de enero de 2009. 19:30 h piano

ELISABETH LEONSKAJA

2

Martes, 27 de enero de 2009. 19:30 h piano

NICHOLAS ANGELICH

3

Martes, 17 de febrero de 2009. 19:30 h piano

TILL FELLNER

4

Martes, 10 de marzo de 2009. 19:30 h piano

GRIGORI SOKOLOV

5

Martes, 19 de mayo de 2009. 19:30 h piano

MURRAY PERAHIA

6

Martes, 2 de junio de 2009. 19:30 h piano

NELSON FREIRE

7

Martes, 30 de junio de 2009. 19:30 h piano

ARCADI VOLODOS

8

Martes, 29 de septiembre de 2009. 19:30 h piano

MITSUKO UCHIDA

9

Martes, 10 de noviembre de 2009 19:30 h piano

PIERRE-LAURENT AIMARD

10

Miércoles, 2 de diciembre de 2009. 19:30 h piano

BOLETÍN DE ADQUISICIÓN DE NUEVOS ABONOS

El boletín para adquirir nuevos abonos se podrá enviar por correo a nuestras oficinas, por fax al número 91.726.18.64 (las 24 horas del día) o hacer la solicitud por teléfono llamando al 91.725.20.98 (de 10:00 a 15:00 horas de lunes a viernes, excepto festivos) o por mail a la dirección fundacion@schерzo.es o rellenelo en nuestra página web www.scherzo.es.

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

Por ejemplo, si desea Tribunas ponga C TR A PB

Si prefiere patio de butacas, escriba

ZONA Y SECTOR ELEGIDOS:

(Consultar cuadro)

PRIORIDAD DE COMPRA

1. ¿ES SUSCRIPTOR DE LA REVISTA SCHERZO? SI NO

2. ¿ES ABONADO AL CICLO DE JÓVENES INTÉRPRETES? SI NO

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

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

COLABORAN:

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DE QUARTO DE ISABELLA

FUNDACIÓN HAZEN
HOSSESCHRUEDERS

ZONA	SECTOR	ABONO NORMAL	ABONO SUSCRIPTOR
A	Patio de Butacas Primer Anfiteatro	337€	292€
B	Lateral de Primer Anfiteatro Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6) Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6)	277€	240€
C	Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 12) Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 10) Bancos del Coro Tribunas Galerías	225€	195€
D	Segundo Anfiteatro (Filas 13 a 15) Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 11 a 13)	172€	150€

NÚMERO DE ABONOS SOLICITADOS:

1 2 3 4

Tache el número de abonos que desea adquirir.

Se podrán solicitar un máximo de cuatro abonos por persona.

APELLIDOS

NOMBRE FAX

TLFNOS. (Mañanas) (Tardes) MÓVIL

DIRECCIÓN N.º PISO

POBLACIÓN PROVINCIA

CP. E-MAIL

Musika-Música Bilbao 2009

Bach is Back!



Palacio Euskalduna Jauregia
BILBAO
Martxoak 5, 6, 7, 8 Marzo

Antolatzailea/Organiza:



BILBAO 700 - III MILLENIUM

Babesleak/Patrocinan:



Bizkaiko Foru Aldundia
Diputación Foral de Bizkaia

Laguntzaileak/Colaboran:

ELCORREO

